

Fotografija kao dokaz

Peraica, Ana

Doctoral thesis / Disertacija

2010

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:188:712263>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)/[Imenovanje-Nekomercijalno 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka Library - SVKRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Ana Peraica

FOTOGRAFIJA KAO DOKAZ

DOKTORSKA DISERTACIJA

Rijeka, 2010

Mentor rada: dr.sc. Elvio Baccharini, izv. prof.

Doktorska disertacija obranjena je dana 14. Lipnja 2010 u/na Filozofskom fakultetu u Rijeci
pred povjerenstvom u sastavu:

dr.sc. Snježana Prijič – Samaržija red. prof., predsjednica

dr.sc. Lino Veljak, red. prof.

dr.sc. Elvio Baccharini, izv. prof.

Rad ima 262 listova.

Mome voljenom tati

Draženu Perajici, fotografu s Peristila.

SADRŽAJ

PREDGOVOR.....	IX
----------------	----

<u>Peraica, A: Glass negatives and their paper positives, 4th Int. Conference in Restauration and Conservation in Digital Printing and Digital Photography, Institute of Physics, London, 27. I 28. 5. 2010</u>	<u>XII</u>
---	------------

SAŽETAK.....	XIII
--------------	------

SUMMARY.....	XV
--------------	----

KLJUČNE RIJEČI / KEYWORDS.....	XVII
--------------------------------	------

1. UVOD.....	XVII
--------------	------

1.1. Svijet fotografija	XVII
-------------------------------	------

1.1.1. Svijet bez fotografija.....	XX
------------------------------------	----

1.2. Definicija.....	XXIII
----------------------	-------

1.3. Pregled poglavlja.....	XXX
-----------------------------	-----

1.4. Metodologija; argumenti i dokazi.....	XXXIII
--	--------

„Fotografija kao dokaz“ daje širok i iscrpan pregled primjene i teorija fotografije i van
popularnih i kulturalnih okvira, u sasvim interdisciplinarnoj, a kao što je već rečeno; ne
isključivo društveno-humanistički interdisciplinarnom području. Radi se o presjeku različitih
područja istraživanja; umjetnosti, znanosti i tehnologije. Na metodološkom nivou ta veza je
očvrsnuta dvostrukim načinom provjeravanja; primjenama prakse u kritici teorije, odnosno;
fotografske rekonstrukcije teza, uz samu teorijsku interpretaciju. Namjera istraživanja je
ujedinjenje diskurzivnoga prostora fotografije, odnosno misli o fotografiji, no primjene mogu
biti i sasvim specifične. Rezultati istraživanja, tako, mogu biti kritički primjenjivi i u
pridruženim disciplinarnim zonama, za sva područja koja se analiziraju, poput; estetike
fotografije, ontologije fotografske 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 ili fotografije umjetničkog djela, u tumačenjima prema reprodukcijama koje nažalost dominiraju tom disciplinom.	XXXVIII
2. PREGLEDNO POGLAVLJE	39
Pregled teorija fotografije.....	46
Povijesna uvjetovanost tehnologije i misli o fotografiji.....	46
2.1.2. Parcijalna primjenjivost disciplinarnih teorija.....	53
2.2. Materijali.....	56
2.2.1 Misanotacija	56
2.2.2. Retuš	59
2.2.3. Fotomontaža.....	62
2.2.4. Digitalne alternacije.....	68
Teorije iz prakse.....	73
Piktorijalizam i l'art pour l'artizam.....	73
2.3.2. Formalizam.....	76
Fotografija i filozofija.....	80
Filozofija fotografije do otkrića	80
Filozofija i otkriće fotografije	83
3.1.3. Teorije i filozofije fotografije	86
3. FOTOGRAFIJA KAO ZNANJE.....	88
3.1. Realizam: Slikarstvo i fotografija.....	88
„Fotografija je najprirodniji opis prirode.“	92

„Fotografija je direktna fizička posljedica realnosti.“	95
3.1.1. „Fotograf nužno ne mora imati znanja o onome što snima“	97
3.1.2. „Fotografija je optičko pomagalo“	99
„Mi vidimo kroz fotografiju“	102
3.1.3. „Fotografija je (nijemi) svjedok.“	104
Analiza	111
Skepticizam: „Fotografije ne donose znanje“	111
Relativizam „Vjerovanje u točnost fotografije ovisi o vjerovanjima drugoga reda“	117
3.2.3. Naivni realizam: „Svaka Intervencija na fotografiji je anti-fotografska“	118
FOTOGRAFIJA KAO ONTOLOŠKI DOKAZ	122
„Fotografija može snimiti samo ono što postoji“	122
„Ako nešto postoji - to se mora moći snimiti“	123
3.2. „Fotografija je dokaz jer je fotografija“	124
Prirodnost i mehaničnost opisa dovoljan je razlog za tvrdnju kako postoji fotografirano	128
„Ako fotografija može prikazati istinu, tada može prikazati i laž“	131
FOTOGRAFIJA KAO ISKAZ	135
Fotografija i povijest	137
Konotacija i denotacija	143
Studium i punctum	153
Tekst i fotografija	155
Poruka bez koda i trick efekti	158

5.4. Svrha.....	161
6. „FILOZOFIJA FOTOGRAFIJE“	163
6.1. Fotoaparat.....	167
6.2. Čin snimanja.....	170
6.3. Distribucija.....	173
6.4. Fotografija.....	176
FOTOGRAFIJA KAO POLITIČKO SREDSTVO.....	181
7.1. Fotografija i jezik politike.....	182
7.2. Kontrola putem fotografije.....	186
7.3. Istina, etika i politika.....	192
7.4. Fotografija kao oružje.....	193
7.5. Fotografija i etika privatnosti.....	198
ZAKLJUČAK.....	204
8.1. „Sigurno je samo kako je - fotograf bio tamo“	204
9.1. DODATAK 1 - „TEK FOTOGRAF“	211
8.2.1. Tek Trbuljak.....	214
8.2.2. Tek dokument	215
8.2.4. Tek bio tamo	222
8.2.5. Tek uspomena	223
POPIS CITIRANE I REFERIRANE LITERATURE.....	225
POPIS ILUSTRACIJA.....	250
LISTA SKRAĆENICA.....	257

PREDGOVOR

Fotografiju kao medij poznajem od malih nogu. Rođena sam u obitelji fotografa. Svakakve sam vidjela; fotografije na bakru, na staklu, na impregniranome lanu, na papiru, na zaslonu, pa onda one retuširane, foto-montirane, presnimljene. Ima nas tri generacije. Moj djeda Antonio bio je pripadnik pionirske generacije koja je imala prilike snimati zadnje hajduke, ali i prve ratne fotografije. U njegovo doba fotografija je bila svjedokom novog doba, otvarala je svjetove znanja. No to se nije događalo samo u pogledu njenog sadržaja. Djeda je za svoj posao, naime, trebao dobro baratati kemijom, optikom, mehanikom, obzirom se fotografske kemije nisu mogle kupiti pripremljene, a tada nije bilo niti servisa za fotoaparate, Drvene kamere je radio sam, male reporterske popravljao, pa čak i prepravljao kako bi ih prilagodio svom korištenju. Fotografa je bilo malo i nije bilo veće razlike između profesionalaca i amatera, umjetnika i obrtnika. I moj je otac bio fotograf. Počeo je točno u vrijeme booma strojno razvijene fotografije u boji, no i popularizacije pojednostavljene foto-opreme, takozvanih „idiota,“ uslijed čega se i sama fotografska struka pomiješala sa pukim „škljocanjem.“ Iako su radili na istome mjestu, splitskom Peristilu, djeda su nazivali „slikarom,“ obzirom je prema popularnim vjerovanjima proizvodio „slike“, a otac je bio tek fotograf. Za neke je mušterije bio i samo „laborant.“ Kao treća generacija, iz razloga koji će nadam se biti vidljivi i kroz ovu disertaciju, ja sam se okrenula kombinaciji teorije i prakse.

Dok sam medij fotografije poznavala od uistinu malih nogu, teorijom fotografije sam se počela intenzivnije baviti na post-akademsom centru Jan Van Eyck Akademie u Maastrichtu, u čijem sam časopisu i objavila svoje prvo istraživanje o suvremenim fotomontažama, analizirajući kako je ta tehnika upotrebljavana u doba rata.¹ Cinička retorika aktivističke fotomontaže analizirana je kroz primjere naslovnica časopisa poput Feral Tribunea, od kojih je jedna, „Jesmo li se za to borili?“ postala najreproduciranijom naslovnicom u povijesti novinarstva. Propagandno preuveličavanje je pak analizirano kroz fotografiju montirane gužve Miloševićevog govora u Beranu, objavljenoga na naslovnici beogradskih Novosti, a koja je istodobno označila i diktatorov kraj. Istovremeno sam obrađivala i temu fotografskog retuša, u kojem je moj djeda bio vrsni praktičar. O njima sam napisala dva neobjavljena konferencijska priopćenja sa mini 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 digitalnoj fotografiji, te etiku fotografske slike objavila sam u raznim časopisima tijekom posljednjih par godina.³ Istraživanja u etici fotografske slike

¹ VIDI: PERAICA, A. (2001). "THE MAKING AND UNMAKING OF PARA-HISTORY: OR FROM PHOTOMONTAGE TO DIGITAL SABOTAGE. ." *ISSUES IN CONTEMPORARY ARTS AND AESTHETICS* 12: 91-8.

² VIDI: PERAICA, A. (2001). SABOTAGED NARRATIVE - CONSENSUS OVER FORGERY', ASCA MINI CONFERENCE: 10; PERAICA, A. (2002). ONTOLOGY OF THE FAKE, ASCA MINI CONFERENCE: 10; PERAICA, A. (2003). TE; FROM MALEVIC TO MALEVIC AND BACK AGAIN. ASCA MINI CONFERENCE. ASCA UNIVERSITY OF AMSTERDAM, ASCA MINI CONFERENCE: 10.

³ NA TEMU COPYRIGHTA: PERAICA, A. (2004). "OSTEUROPÄISCHE ©OPYMANIE." *SPRINGERIN - RIP OFF CULTURE* 2/4: 26 -30., PERAICA, A. (2006). CITATION, FALSIFICATION, EXPROPRIATION (EAST AND WEST). ENIGMA OBJEKTA : ZBORNIK TEORIJSKIH TEKSTOVA ENIGMA OF AN OBJECT : A COLLECTION OF THEORETICAL WRITINGS. G. KARABOGDAN AND N. KLOBUČAR. RIJEKA, MUZEJ MODERNE I SUVREMENE UMJETNOSTI, RIJEKA; PERAICA, A. (2009). „COMMERCIALIZATION OF IMAGES OF REVOLUTION (1968 - 2008) A CASE STUDY OF IMAGE COPYRIGHT AND POST-SOCIALISM " *PAVILION* 13(MEDICINE SOCIALE): 78-86; PERAICA, A. (2009). MERELY A PHOTOGRAPHER. RE-NAMING MACHINE. S. MILEVSKA. LJUBLJANA, P.A.R.A.S.I.T.E. INSTITUTE. IZ FOTOGRAFSKE ETIKE: PERAICA, A. "WAR PROFITEERS IN ART." PRISTUPLJENO: 1.3, 2009, FROM [HTTP://WWW.MAIL-ARCHIVE.COM/NETTIME-L@BBS.THING.NET/MSG04212.HTML](http://www.mail-archive.com/nettime-l@bbs.thing.net/msg04212.html)., PROJEKT

finalizirana su također i projektom Victims Symptom – PTSD and Culture, u formatu online izložbe i uređenoga zbornika, pod pokroviteljstvom European Cultural Foundation (ECF).⁴ Sva navedena, prethodna istraživanja ovome radu potpomogli su, osim naravno mojih roditelja, tijekom različitih faza; UNESCO - International Fund for the Promotion of Culture (IFPC), Jan Van Eyck Akademie, te Fonds Voor Beeldende Kunsten.

Stjecajem okolnosti, po povratku sa poslijediplomskih studija u inozemstvu, nastavila sam se baviti obiteljskom praksom - fotografije, ispomažući u obiteljskom zanatu. Moj prvi mentor tu je, naravno, bio moj otac, kao što je i njemu bio njegov. Praksa je revidirala teorijske pretpostavke, napose one vezane uz nove fotografske medije, kojima sam u teorijskim okvirima posvetila najviše pažnje. Dnevno sam se, naime, suočavala sa hardverskim ograničenjima utopističkog medija; ispražnjenim baterijama, lošim kalibracijama fotoaparata redom propagiranih kao čuda tehnike.

Disertaciju ove teme odlučila sam napisati kada sam izgubila oca. On je svome ocu snimio fotografiju, ja njemu pišem knjigu... Njemu je želim posvetiti, kao svome prvom mentoru, kao fotografu koji je beskrajno volio fotografiju i tresao se sa svakim njenim otkrićem misleći kako joj je baš tu kraj. Napose jer je on najviše htio uzeti u ruke moj doktorat da ga, kao i sve ostale tekstove, u miru pročita. Negdje, naravno, duboko u sebi voljela bi da se onom kovanicom „treća sreća najveća“ i ova treća generacija koja se u mojoj obitelji bavi fotografijom razlikuje, no i afirmira sve prethodne. U redu tih želja, tijekom pisanja ove disertacije, nastala su i dva fotografska eksperimenta, Negativeland i Positiveland. Od dana predaje disertacije na razmatranje do dana njenog otiskivanja, oba su ciklusa prikazana na 4th Int. Conference on Conservation and Preservation in Digital Printing and Digital

⁴ PERAICA, A. (2009). VICTIMS SYMPTOM (PTSD AND CULTURE). AMSTERDAM, INSTITUTE FOR NETWORKED CULTURE, 2009

*Photography na Institutu za fiziku u Londonu, te pobočna istraživanja objavljena u Journal of Physics.*⁵ Također, oba su ciklusa nominirana za nagradu u kategoriji Profesionalni koncept manifestacije Photodays u Rovinju, a nagradu je dobio ciklus Negativeland. Negativeland je, osim na Photodaysima, izlagan i na Hrvatska fotografija 2009 (Hrvatski fotosavez, Salon starih i novih majstora, Varaždin), te na Imagine New World (EU Comission, Mai Mano – Hungarian House of Photography, 2010).

Na kraju, po završetku i obrani ove disertacije, velike zahvale željela bih uputiti svome mentoru dr. Elviu Baccariniju na stručnom i prijateljskom vodstvu tijekom njene izrade, te također voditelju poslijediplomskih studija Filozofskog fakulteta u Rijeci dr. Nenadu Smokroviću, koji su dopustili da se u okviru studija Filozofija i suvremenost izradi ovo interdisciplinarno istraživanje.

U Zagrebu, 22. lipnja, 2010

⁵

PERAICA, A: GLASS NEGATIVES AND THEIR PAPER POSITIVES, 4TH INT. CONFERENCE IN RESTAURATION AND CONSERVATION IN DIGITAL PRINTING AND DIGITAL PHOTOGRAPHY, INSTITUTE OF PHYSICS, LONDON, 27. I 28. 5. 2010

SAŽETAK

Disertacija „Fotografija kao dokaz“ zadire u skepticizme i relativizme koje uvode teorije medija po pitanju statusa dokazivosti digitalne fotografije, dokazujući; kako je isti ili sličan materijal, a koji nije imao kapacitet dokazivosti, postojao i prethodno, u analognoj fotografiji, te kako stoga nije došlo do supstancijalne ili revolucionarne promjene. Ona analizira sklopove misli nazvane diskursima realizma, locirajući tri dominantna realistička sustava u koja se pojavljuju simultano izumu fotografije; pragmatičkog, pozitivističkog, te povijesnog realizma. Svi oni redom definiraju i/ili koriste fotografiju u svrhe dokaza. Te teorije dislociraju diskusiju o fotografiji u različita područja misli; prirodnih znanosti, humanističkih pa i društvenih disciplina. One tvrde kako: (1) fotografija može donijeti znanje ili mu barem služiti kao dodatno sredstvo (na način „filozofskog stroja“), nadalje kako je (2) fotografski referent nužno, a ne moguće postojeći (ili; ako nešto postoji to se mora moći fotografirati), te naposljetku kako (3) fotografija jedino može govoriti o nestalom vremenu. Ipak, dok svaki od pristupa afirmira sebi bliske, on redovno isključuje iz definicije druge primjene fotografije (vrlo često to su apstraktne, no i znanstvene fotografije...). Očigledno, obzirom polaze od sebi najbliže definicije takozvane. Vernakularne (lokalne, obične) fotografije, odnosno „normalnih“ ili „prosječnih“ fotografija, većina pristupa ima problema s nepotpunošću nabiranja ili indukcije. Uvodi se, stoga, nova definicija koja radije deducira moguću fotografiju iz kapaciteta samoga medija, odnosno njenih tehnoloških pretpostavki. Obraćajući pažnju na sam početak fotografskog procesa, banalne parametre poput posebnih tehničkih odlika specijalizirane i komercijalne fotografske opreme, te odabira i namjera koje odlučuju o njihovim primjenama, disertacija otvara nove mogućnosti interpretacije, a time i širenja područja istraživanja o fotografiji. Naime, redefiniranjem se otvara pristup etici fotografske

slike, odnosno šire; filozofiji politike, pregledajući motive predstavljanja fotografije u svrhe dokaza. Pod temom moralne odgovornosti, koja postaje osnova definicije fotografije kao dokaza; namjesto teze kako fotografski referent nužno postoji, zaključuje se na često previđenu činjenicu kako je - fotograf bio „tamo,“ bitnu za kritike represivne (vojne, političke) primjene fotografije, koje uglavnom i rabe fotografiju u svrhe dokaza.

SUMMARY

The dissertation *Photography as the Evidence* deals with scepticism and relativism introduced by media theories regarding evidentiary status of digital photography. It proves that similar or even the same type of material, having no capacity of being an evidence, existed previously, in the era of analogue photography, so no substantial or revolutionary change occurred with new, digital, technologies. This analysis is undertaken inside discourses of three realisms that emerged simultaneously with the invention of photography. These discourses are; pragmatism, positivism and historical realism. All of them are defining photography in terms of its evidence. These discourses allocate discussion on photography in different domains as; science, philosophy and political theory or political history. They claim that: (1) the photography can bring the knowledge or can at least serve as its tool (in terms of *philosophical machine*), (2) that photographic referent is necessary, not only possibly existing (thus; if something exists can be photographed), and that (3) the photograph can only serve to illustrate the vanished time. Still, each of these perspectives is partial, as excluding some other practical usage of photography as the medium. Obviously, as all of them are starting with the nearest definition of *vernacular photography*, or what is depicted as “normal” or “average” photography, they are producing a fallacy of incomplete induction. A new definition deriving *possible photographs* from the capacity of its medium, is introduced. Returning to the very start of the photographic process, to seemingly banal parameters as technological specificities, as well as to photographer’s choices made upon it, the dissertation is introducing new domains of interpretation. Introduction of the photographic agent into the discourse, namely, allows proceeding to the domain of photographic ethics, or even into

wider domain of philosophy of politics, giving an overview of critical issues when photography is presented as evidence, in moral sense. *Primary author* is distinguished from the *secondary* one in regard to rules given in commission, bringing up notions of responsibility, as the only fact being provable, and that is – the photographer „has been there,“ which is coming important for repressive (political, military..) exploitations of photography, predominantly using photography as the evidence.

KLJUČNE RIJEČI / KEYWORDS

Ključne riječi: Anotacija, Denotacija, Dokaz, Fotoaparat, Fotograf, Fotografija, Fotografska istina, Fotomontaža, Indeks, Kadar, Manipulacija, Objektivnost, Postojanje, Punctum, Referent, Retuš, Stajalište, Studium, Prozirnost

Keywords: Annotation, Denotation, Evidence, Existence, Frame, Index, Manipulation, Objectivity, Photo-camera, Photographer, Photographic truth, Photography, Photomontage, Punctum, Referent, Retouch, Studium, Transparency, Viewpoint

1. UVOD

1.1. SVIJET FOTOGRAFIJA

Danas su fotografije prisutne u gotovo svim životnim aktivnostima. One su našle mjesta u skoro svim ljudskim djelatnostima, preuzimajući tako mnoštvo funkcija. Popisati sve ljudske aktivnosti u kojima se koristi fotografija bilo bi, čini se, puno teže nego popisati one u kojima se ona ne koristi. Prisjetimo se samo nekih s kojima se susrećemo dnevno; fotografije za dokumente, fotografije zuba, fotografije privatnih događaja poput rođendana, turističke fotografije, reportažne novinske fotografije, reklamne modne fotografije. Prisjetimo se i onih koje srećemo povremeno, poput podvodnih fotografija, fotografija nebeskih tijela, fotografija NLO-a i tako dalje... Spisak, iako sporadičan, izgleda kao da mapira beskonačno područje.

Još teže nego li popisati gdje se sve fotografije koriste bilo bi naći zajednički nazivnik ili zajedničku odliku svih tih primjena. Naime, upotrebe fotografije su ne samo mnogostruke nego i divergentne. Među vojnim fotografijama i fotografijama vjenčanja nema neke vidne sličnosti, One su redovno sortirane na sasvim drugačijim mjestima, bila ona dostupna ili nedostupna. Slično, dijagnostičke fotografije, na kojima je samo stručnjacima razlučivo što predstavljaju, i fotografije dječjeg rođendana ili neke druge privatne fotografije, niti ne nalikuju jedna drugoj.

Upravo zbog tako različitih kodova i sistema primjene, vjerojatno, ni ne postoji nešto poput opće povijesti medija, općeg pregleda kakvog slikarstvo ili skulptura, no i film imaju. Također, ne postoji ni generalna teorija koja bi istodobno uključila, bez predrasuda i disciplinarnih ograničenja, te sa podjednakim interesom, kako znanstvene tako i privatne, ali one i političke, pa i umjetničke i popularne fotografije.¹ Sasvim suprotno, misao o fotografiji divergira u male pripovijesti sa pripadajućim skupovima teorija. Tako u onim pregledima fotografije koji su pisani po estetskim kriterijima povijesti umjetnosti, dakle po modelu kronologije stila, možemo vidjeti tek neke, autorske, fotografije. No, paradoksalno, kada su fotografije uključene u inter-medijsku povijest umjetnosti, koja pregledava i slikarstvo i kiparstvo primjerice, mi zapravo u knjigama gledamo isključivo reprodukcije, odnosno - fotografije. No, na nekima su fotografi imenovani kao autori, slično slikarima ili kiparima, dok na drugima, ukoliko one predstavljaju tuđi autorski rad, ime fotografa nije

¹ POSTOJI NIZ POKUŠAJA KLASIFIKACIJE FOTOGRAFIJA, NEKE NABRAJA BARRETT, REVIDIRAJUĆI PRETHODNE, ŽANROVSKE. IPAK, SVE SU KLASIFIKACIJE FORMALNE I OKVIRNE. ZAKLJUČNO ON IH SVODI NA: OPIS, RAZJAŠNJENJE, INTERPRETACIJE, ETIČKE PROCJENE, ESTETSKE PROCJENE, TEORIJSKE FOTOGRAFIJE. VIDI DALJE: BARRETT, T. (1986). "A THEORETICAL CONSTRUCT FOR INTERPRETING PHOTOGRAPHS." *STUDIES IN ART EDUCATION* 27(2): 52-60.

posebno zabilježeno. Jedne fotografije su dakle ilustracije ili meta-slike, dok druge kategorizirane kao „umjetničke fotografije.“ Štoviše, zamijetili su Mieke Bal i Norman Bryson, autori novinske fotografije rijetko imaju isti status kao umjetnički.² Među reportažnim fotografijama, kao dijelu novinske fotografije, tek se ratne fotoreportaže zbog ekstremnih uvjeta snimanja tretiraju kao autorske, no opet ne i umjetničke.³ Umjetničke i ratne fotografije, kao autorske, su stoga ravnopravno pregledane u enciklopedijama i preglednim povijestima medija. No opet, takvi pregledi vrlo malo prostora daju znanstvenim fotografijama, ma koliko one lijepo i zanimljivo izgledale.⁴ No, znanstvene fotografije čak i u njima pripadnoj literaturi ponekad ostaju tek na pregledu uputa korištenja.⁵ U znanosti se naime zastarjele tehnike ne kanoniziraju, već napuštaju, za razliku od tehnika u umjetničkoj fotografiji, gdje je poznavanje stare tehnike znak vještine. Sasvim drugačije, fotografije iz političke povijesti se institucionaliziraju čak i kada nisu u mogućnosti dati vlastito razjašnjenje, kao ni sama povijest. No opet, i među povijesnim fotografijama propagandne fotografije imaju sasvim drugačiji tretman od onih koje imaju

² U KRITICI INSTITUCIONALNE POVIJESTI UMJETNOSTI BAL I BRYSON TVRDE „PHOTOGRAPHY IS SIMILARLY DIVIDED, WITH SOMETIMES AN EXPECTATION OF AUTHORSHIP (FOR EXAMPLE, WHEN PHOTOGRAPHS APPEAR IN MUSEUMS, WHERE AUTHORSHIP OPERATIONS ARE ESSENTIAL), AND SOMETIMES NOT (MANY PHOTOGRAPHS IN DAILY NEWSPAPERS).“ CITIRANO IZ: BAL, M. AND N. BRYSON (2000). *LOOKING IN: THE ART OF VIEWING*. AMSTERDAM, G+B ARTS INTERNATIONAL ; ABINGDON : MARSTON. STR. 181.

³ ŠTO KONTEKSTUALIZIRA JUSIM. VIDI: JUSSIM, E. (1978). "ICONS OR IDEOLOGY: STIEGLITZ AND HINE." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* 19(4 - PHOTOGRAPHY): 680-692.

⁴ OVO PODRUČJE TEŠKO POKRIVAJU I NAJŠIRI PREGLEDI DISCIPLINA FOTOGRAFIJE POPUT PERESOVE ENCIKLOPEDIJE KOJA BEZ DISKRIMINACIJE PREGLEDAVA UMJETNIČKE I ZNANSTVENE FOTOGRAFIJE. VIDI PERES, M. R. (2007). *FOCAL ENCYCLOPEDIA OF PHOTOGRAPHY : DIGITAL IMAGING, THEORY AND APPLICATIONS, HISTORY, AND SCIENCE*. AMSTERDAM ; LONDON, FOCAL.

⁵ TEORIJSKI RADOVI SU PISANI VRLO RANO, A OSIM NAVEDENIH, SAMOG IZUMITELJA TALBOTA, ZANIMLJIVI SU I UVODI U SPECIFIČNE TEHNIKE, VIDI PRIMJERICE: - (1905). "EVIDENCE: PHOTOGRAPH: X-RAY." *MICHIGAN LAW REVIEW* 3(5) 409-410. - (1930). "PHOTOGRAPHY OF THE STARS: "A CLASSIC OF SCIENCE"." *THE SCIENCE NEWS-LETTER* 18(499): 282-284. WEDDERBURN, A. J. (JAN., 1948). "PHOTOGRAPHY IN SCIENCE." *THE SCIENTIFIC MONTHLY* 66(1): 9-16., TE NADALJE NAJAVU KONGRESA: - (1948). "PHOTOGRAPHY IN SCIENCE." *THE SCIENTIFIC MONTHLY* 66(2): 180-182. CORNELIUS, F. D. (1977). "TRANSMITTED INFRARED PHOTOGRAPHY." *STUDIES IN CONSERVATION* 22(1): 42.

status takozvanih tajnih dokumenata.⁶ Ratna fotografija, tako, često postaje propagandni materijal, koji u suvremeno doba stiže i u obliku „coffee table“ literature, dok je tajna primjene špijunske fotografije strogo čuvana, čak i kada se napuste tehnologije bilježenja upotrijebljene u nekim vojnim ili političkim svrhama.⁷ Ipak najrjeđe u javnost stižu fotografije rađene u privatne svrhe.⁸ Arhivski gledano, upravo su takve fotografije produkcijski danas najraširenije, razasute u milijardama malih obiteljskih albuma. One kroje vlastite povijesti.

1.1.1. SVIJET BEZ FOTOGRAFIJA

Fotografije su, vidljivo je već iz površna pregleda uporaba i institucionalizacija, gotovo sasvim preuzele određene akademske discipline, koje vlastite metodologije zasnivaju na vizualnim arhivama ili analizama zaustavljenih slika i reprodukcija.⁹ Tako su primjerice etnografija ili pak arheologija usko vezane uz fotografske arhive. No neke discipline, poput kriminologije svoj nastanak i razvoj, analize su metodologa i povjesničara znanosti, upravo i duguju fotografiji.¹⁰

⁶ JEDNA OD KLJUČNIH RAZLIKA POPULARNIH I PROPAGANDNIH BIT ĆE OBRADENA U ZADNJEM POGLAVLJU O ETICI FOTOGRAFSKE SLIKE.

⁷ IAKO SU ŠPIJUNSKO FOTO TEHNOLOGIJE ČESTO PRIKAZANE U FILMOVIMA, POPUT ONIH O JAMESU BONDU, PRAVA ŠPIJUNSKA FOTOGRAFIJA SE I NAKON ZASTARE RIJETKO MOŽE VIDJETI. ARHIVE SU OTVORILE TEK NEKE OD POST-SOCIJALISTIČKIH ZEMALJA. VIDI PRIMJERICE REGIMES, T. I. F. T. S. O. T. (2009). "PHOTOGRAPHY FROM THE CZECHOSLOVAKIAN SECURITY SERVICES ARCHIVE." 1.9.2009, FROM [HTTP://WWW.ustrcr.cz/en](http://www.ustrcr.cz/en).

⁸ BARTHESOVA TEORIJA SE PO PRVI PUTA OSVRĆE NA OSOBNE FOTOGRAFIJE, U PRVOME REDU NJEGOVE MAJKE. VIDI: BARTHES, R. (1981). CAMERA LUCIDA: REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY, HILL AND WANG. TAKOĐER VIDI I: CALHOON, K. S. (1998). "PERSONAL EFFECTS: RILKE, BARTHES, AND THE MATTER OF PHOTOGRAPHY." *MLN* 113(No. 3, GERMAN ISSUE): 612-634. ZA VAŽNOST PRIVATE FOTOGRAFIJE U ZNANOSTI VIDI PRIMJERICE: PULKKINEN, M.-L. A. A., JUKKA (1998). "EXPRESSED EMOTION IN THE NARRATIVE CONTEXT OF FAMILY PHOTOGRAPHS." *CONTEMPORARY FAMILY THERAPY* 20(3): 291-314.

⁹ PRVI PREGLED ZNANSTVENIH PODRUČJA DAJE MEES. VIDI: MEES, C. E. K. (1931). "THE SCIENCE OF PHOTOGRAPHY." *THE SCIENTIFIC MONTHLY* 32: 407-421.

Kako bi se podastrla jedinstvena teorija fotografije, u duhu interdisciplinarnih principa proučavanja novih medija u koje je fotografija danas ušla, a sa ciljem šire interdisciplinarnosti po principu „art, science and technology,“ dakle ne ograničeno na interdisciplinarnost unutar humanističkih odnosno društvenih znanosti, potrebno je cjelovitije zahvatiti sva, tehnološki i žanrovski poprilično divergentna područje primjene.¹¹ Namjesto nabiranja, koje već u startu izgleda kao mapiranje nemogućeg, to se, zbog opsega terena, lakše čini argumentom redukcije do apsurd. Postavljam stoga pitanje - što bi se, dakle, dogodilo, kada bi sa planete odjednom nestale sve fotografije i sve daljnje mogućnosti fotografiranja?

Vrlo vjerojatno bi takvim, totalnim, nestankom došlo do urušavanja ili barem destabilizacije disciplina koje fotografije koriste metodološki ili tek u svrhe evidencije, poput etnologije, arheologije, povijesti i tako dalje... Problem bi svakako nastao i u medicinskoj dijagnostici, koja fotografije koristi kao dodatno sredstvo dijagnoze. Slično bi se dogodilo i sa državnim aparatima koji fotografiju koriste za kontrolu identiteta, no i

¹⁰ NAJRAVIJE SE UZ RAZVOJ FOTOGRAFIJE DISCIPLINARNO RAZVIJAJU ANTROPOLOGIJA I ETNOLOGIJA. 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, VIDI: SEKULA, A. (1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." *ART JOURNAL* 41(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25. NEŠTO DUŽU, NO I DALJE NE FINALNU LISTU DAJE SANDER VIA SEKULA: ASTRONOMIJA, POVIJEST, BIOLOGIJA, ZOOLOGIJA, BOTANIKA, FIZIOGNOMIJA, VIDI: SANDER VIA SEKULA (IBID). ZANIMLJIVU TEZU PO PITANJU METODA NEKIH DISCIPLINA DAJE, VRLO PREGLEDNO I DIDI HUBERMAN. VIDI: DIDI-HUBERMAN, G. AND J. M. CHARCOT (2003). INVENTION OF HYSTERIA : CHARCOT AND THE PHOTOGRAPHIC ICONOGRAPHY OF THE SALPÊTRIÈRE. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, MIT PRESS. AUTOR TVRDE KAKO JE I SAMA DIJAGNOZA HISTERIJE UVJETOVANA SNIMANJEM FOTOGRAFIJAMA U SANATORIJU SALPETRIÈRE. TEZA JE I INAČE POZNATA ZA UTJECaj ANOREKSije, VIDI PRIMJERIC: O'CONNOR, E. (1995). "PICTURES OF HEALTH: MEDICAL PHOTOGRAPHY AND THE EMERGENCE OF ANOREXIA NERVOSA." *JOURNAL OF THE HISTORY OF SEXUALITY* 5(4): 535-572.

¹¹ NOVOU INTERDISCIPLINAROST, KOJA POKRIVA ŠIRA PODRUČJA KAO „ART, SCIENCE AND TECHNOLOGY“ ISTRAŽUJU ČASOPISI POPUT LEONARDO JOURNAL.

kriminalističkih obrada. Promijenio bi se, svakako, i veći dio informacijskih medija, u kojima fotografija ima ulogu sabijene informacije ili tek puke ilustracije. Možda najteži efekt, ipak, takav nestanak imao bi na ekonomiju, čije su poruke svedene, gotovo sasvim, na fotografske ilustracije. Fotografije su, očigledno, zamijenile mnogo riječi, prema narodnim poslovicama precizno - „tisuće.“ One – ilustriraju, argumentiraju, dokazuju. One nose informacijsku vrijednost i kao takve organiziraju vlastitu ekonomiju, *ekonomiju slike...*

Ipak, postoji razlika među navedenim tipovima fotografija. Dok se neke fotografije, poput onih NLO-a, često stavljaju pod sumnju, sa fotografijama koje služe dijagnostici, poput infracrvene, ultraljubičaste, rendgenske ili termalne fotografije, to je rijedak slučaj, najčešće nade u krivu dijagnozu. Razlika je, jasno, što iza kredibiliteta nekih fotografije stoje nepoznati autori, dok iza onih drugih taj autor ima status autoriteta, a autoritet stiže iz sasvim drugačijeg, znanstvenog, vojnog ili političkog područja... No da autoriteti nisu garanti kredibiliteta, jer se i u dijagnostičku fotografiju također može posumnjati, koliko god te situacije bile rijetke, jasno je iz prakse. Da sami sistemi koji daju vjerodostojnost fotografiji nisu garanti njene istinitosti, pokazati ću kroz ovo istraživanje.

Cilj ovog istraživanja je, dakle, upravo lociranje i definiranje kredibiliteta fotografije kao dokaza u širem spektru njenih primjena. Iako će analiza biti rađena na pojedinačnim primjerima, cilj istraživanja je zapravo dati opći pregled, a time i šire primjenjiv zaključak. Taj zadatak poprilično je zahtjevan budući da se radi o dva sasvim različita aspekta fotografije; njene osnovne teorijske kategorije u odnosu na sasvim specifične načine

primjene. Stoga bi za početak trebalo uvesti neke preliminarne definicije, napose uokviriti definicijom sve što različiti primjene fotografije kao medija.

1.2. DEFINICIJA

Već u razlici općih definicija i pojedinačnih primjera nazire se i prvi problem postavki fotografije kao dokaza, onaj terminološki. Naime, pitanje kada je moguće vjerovati fotografiji u sebi sadrži zapravo dva značenja fotografije; jedno je opće i vezano uz sistem vjerovanja o samome mediju, dok drugo pojedinačno i direktno upućeno uvjetima stvaranja neke, pojedinačne, fotografije. Kada je, dakle moguće vjerovati fotografiji, ovisi o tehnologiji jednako kao i o pojedinačnoj primjeni.

Na specifičnost fotografije, u smislu razlika općih pravila od njenih pojedinačnih upotreba, već je uputio Roland Barthes, tražeći pristup zasnovan na, kako on formulira „this photograph, not Photography,“ a u potrazi za, prema njegovim riječima, *mathesis singularis*, a ne *mathesis universalis*, odnosno u potrazi za znanošću o pojedinačnom, a ne univerzalnom znanošću o fotografskom mediju.¹² Specifičnost fotografije prema Barthesu, naime, proizlazi iz samo njoj inherentne odlike da, metaforički rečeno, „upre prstom“ uvijek na nešto pojedinačno, postojeće.¹³ Slično je pitanje, kako je moguće napisati teoriju

¹² *MATHESIS UNIVERSALIS* (*MATHESIS* – GR.M ZNANOST, *UNIVERSALIS* – LAT., UNIVERSAL) SU, PREMA LIEBNITZU 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.“ VIDI: BARTHES, R. (1981). *CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY*, HILL AND WANG, STR.71. VIDI I RASPRUVU: WIKE, L (2000): *PHOTOGRAPHS AND SIGNATURES: ABSENCE, PRESENCE, AND TEMPORALITY IN BARTHES AND DERRIDA*, *INTHRESHOLD OF THE VISIBLE CULTURE AN ELECTRONIC JOURNAL FOR VISUAL STUDIES*

[HTTP://WWW.ROCHESTER.EDU/IN_VISIBLE_CULTURE/ISSUE3/WIKE.HTM](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/wike.htm)

¹³ „UPRITI PRSTOM“ JE U LINGVISTICI RAZRAĐENO KROZ KONCEPT DEIXISA. VIDI AUSTIN, J. L. (2001). *TRUTH. THE NATURE OF TRUTH : CLASSIC AND CONTEMPORARY PERSPECTIVES*. M. P. LYNCH. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, MIT PRESS: 25-41.

medija krenuvši od pojedinačne slike, gotovo iste godine kao i Barthes, upitao i Alan Trachtenberg, kojega valja spomenuti ne samo s razlogom teza koje su suvremene Barthesovim, već i stoga što je iste teze razradio i u praksi, vidjeti će se kroz ovu disertaciju.¹⁴

Za razliku od Barthesa i Trachtenberga, Roger Scruton svoju teoriju pak zasniva na općem konceptu „idealne fotografije,“ odnosno izrazivši se terminima koje je iz filozofije uvezao Barthes; konceptu *mathesis universalis*, univerzalne znanosti.¹⁵ Takva teoretizacija, koja zanemaruje pojedinačne primjene kako bi dala jedinstven teren upotrebe, bit će polazna i u ovome radu, no kao što sam navela, uz uzajamno testiranje općih teza i ključnih pojedinačnih primjena. Razlog odabira takvog pristupa proizišao je upravo iz sukoba teorije i prakse. Naime, česti problem teorija, pokazati ću analizama u idućem poglavlju, je što se kod većine pristupa fotografiji koji kreću od pojedinačne upotrebe samom definicijom isključuju druge, legitimne, fotografske primjene, te su toga izvedene definicije medija „krnjave“. Najčešće, tako, one definicije koje naglašavaju uporabnu, komunikacijsku, vrijednost fotografije istovremeno izostavljaju umjetničke, primjerice apstraktne fotografije. Ipak, opća teorija bi trebala moći uključiti sve, pa i rubne sustave primjene kako bi ultimativno dala rješenja za iskorištavanje fotografije u svrhe dokaza, bile one prave ili krive, upravo u svim pojedinačnim praksama.

¹⁴ VIDI: TRACHTENBERG, A. (1978). "CAMERA WORK: NOTES TOWARD AN INVESTIGATION." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* 19(4 - PHOTOGRAPHY): 834-858.

¹⁵ VIDI: SCRUTON, R. (1981). "PHOTOGRAPHY AND REPRESENTATION." *CRITICAL INQUIRY* 7(3): 577-603 U KRITICI OVOGA TEKSTA VIDI DALJE: KING, W. R. (2002). SCRUTON AND REASONS FOR LOOKING AT PHOTOGRAPHS. ARGUING ABOUT ART : CONTEMPORARY PHILOSOPHICAL DEBATES. A. NEILL AND A. RIDLEY. LONDON, ROUTLEDGE: 215-223.

Već u uvodu valja naglasiti, razlikovanje ova navedena dva uporišta teorije fotografije biti će poprilično otežano jezikom na kojem je disertacija pisana, hrvatskom. Naime, na engleskom jeziku, a na kojem pišu i Trachtenberg i Scruton, slično francuskom na kojem izvorno piše Barthes, imenice *photograph* i *photography*, odnosno *photo* i *photographie*, se koriste distinktivno za cijelu tehnologiju odnosno fotografsku sliku. Jedna stoji u općem značenju i koristi se isključivo u jednini, dok isključivo u pojedinačnom, te se koristi jednako i u jednini i u množini, sasvim različito hrvatskom u kojem se opći nazivnik za tehnologiju naziva jednako kao i njen pojedinačan proizvod - fotografija.

Da jezična neusuglašenost može postati problemom u interpretaciji fotografije jasno je bilo i na prijevodima francuske teorije fotografije, primijetili su neki teoretičari.¹⁶ Francuski termin *objectif*, koji ima značenje sklopa optičke opreme na fotoaparatu, proizvodi šumove u prijevodima sa francuskog na druge jezike, napose kada su u pitanju teme ontologije fotografske slike, budući da termin *objectif* proizlazi iz istog korijena kao i koncept - objektivnosti. U hrvatskom jeziku pak, usporedivo sa pojmom filma, cijela tehnologija fotografije i njen krajnji rezultat, nazivaju se jednako. Štoviše, sve do izuma digitalne fotografije sasvim različit izvor, fotografski negativ, matrica ili prototip, nazivao se također „filmom“ radeći tako zbrku sa formatima samoga „filmskog filma,“ a koji jednako mogu biti i pozitivni i negativni.¹⁷ No, razlikujući upravo termine pozitiva odnosno negativa, ili

¹⁶ 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 NA DRUGIM JEZICIMA, PRIMJERICE, ENGLSKOM GDJE SE OPTIČKI SEGMENT FOTOAPARATA NAZIVA TEHNIČKIM TERMINOM: *LENS*. ZA SLUČAJ BAZINA VIDI PRIMJERICE: SINGER, I. (1977). "SANTAYANA AND THE ONTOLOGY OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 36(1): 39-43

¹⁷ ČESTO SU SE, ČAK I DO NEDAVNA, U MALIM MJESTIMA FOTOGRAFI NAZIVALI „SLIKARIMA,“ OBZIROM SU SE SLIKANE I TEHNIČKE SLIKE NAZIVALE JEDINSTVENIM POJMOM ZA VIZUALNU REPREZENTACIJU: SLIKE, „IMAGES.“ MOGUĆE JE KAKO SU, SVOJEVREMENO, BILE I NERAZLUČIVE OBZIROM NA

prototipa odnosno stereotipa, trebali bi moći razlikovati sasvim različite definicije fotografije, čak i onda kada su prve i kasnije kopije gotovo ili sasvim identične, kao što je slučaj kod digitalnih fotografija.

U ovom ću istraživanju dakle, kako ne bi diskriminirala pojedinačne fotografske 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, općeprihvaćenoj definiciji - kemijski, danas digitalni, proces stabiliziranja zapisa svjetla (Lat; *photo*, Gr. *graphein*).¹⁸ Ona je, općenito uzevši, kontinuirana ili neprekinuta bilješka refleksije svjetlosnog vala, a kojega bilježi optička oprema na osjetljivoj podlozi. Obzirom postoje različite frekvencije valova koji mogu ostaviti svjetlosni zapis, primjerice X-zrake, infracrvene, ultraljubičaste, spektralne i termičke fotografije, preuzeti ću kao zajedničku definiciju onu koja je zasnovana na optici, Listerovu kovanicu; „lens based media.“¹⁹ Ova definicija medija ne diskriminira fotografije prema krajnjim rezultatima; kompjuterskoj slici, negativu rendgena ili pozitivu na papiru. Fotografija, prema njoj, je medij zasnovan na lećama ili optici, bez obzira na vrstu svjetla, njeno fiksiranje ili vrstu krajnjega rezultata.

KOLIČINE RETUŠA NA FOTOGRAFIJI DO POTPUNOGA ŠIRENJA KOLOR FOTOGRAFIJE. ZANIMLJIVA TEMA JE I NAZIV RADNOGA PROSTORA, DO SREDINE DVADESETOG STOLJEĆA TO SU *ATELJERI* A OD AUTOMATIZACIJE FOTOGRAFSKE OPREME *STUDIO*. PRVI ATELIER SREDINOM DEVETNAESTOG STOLJEĆA OTVARA ALESSANDRO DURONI.

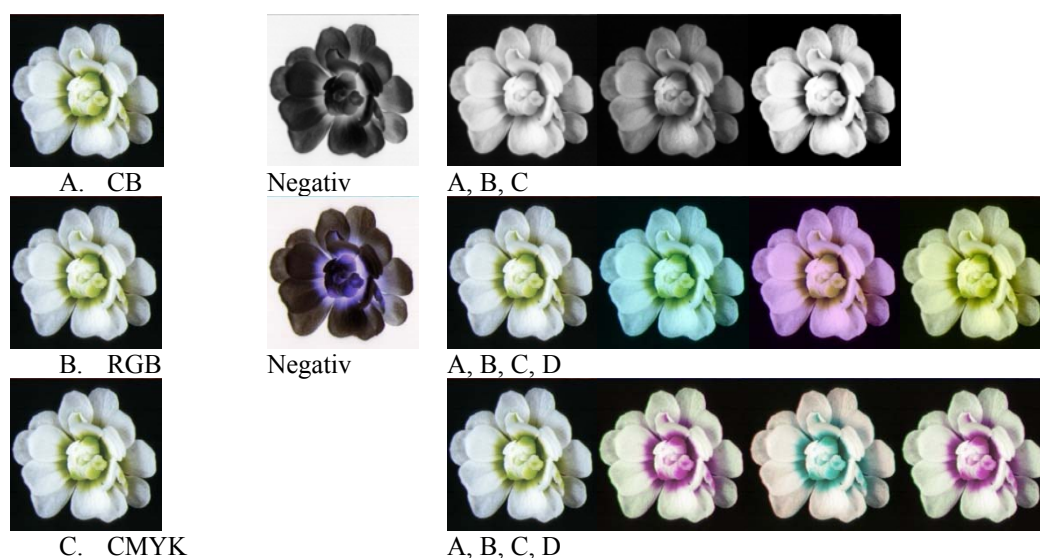
¹⁸ DEFINICIJA IZ NAJOPĆENITIJIH IZVORA, PRIMJERICE MERRIAM WEBSTER, USTVRĐUJE KAKO JE FOTOGRAFIJA: “THE ART OR PROCESS OF PRODUCING IMAGES BY THE ACTION OF RADIANT ENERGY AND ESPECIALLY LIGHT ON A SENSITIVE SURFACE (AS FILM OR A CCD CHIP)” UNOS: PHOTOGRAPHY. (2009). MERRIAM-WEBSTER ONLINE DICTIONARY. PRISTUPLJENO: MAY 8, 2009, FROM [HTTP://WWW.MERRIAM-WEBSTER.COM/Dictionary/PHOTOGRAPHY](http://www.merriam-webster.com/dictionary/photography)

¹⁹ DEFINICIJU „LENS BASED MEDIA“ LISTER DAJE KAKO BI OBUHVATIO ANALOGNE I DIGITALNE FOTOGRAFIJE, BUDUĆI DA KOD POTONJIH NEMA KEMIJSKOGA PROCESA STABILIZACIJE SLIKE. VIDI: LISTER, M. (1995). *THE PHOTOGRAPHIC IMAGE IN DIGITAL CULTURE*. LONDON, ROUTLEDGE.

Problem definiranja fotografija rađenih drugačijim frekvencijama svjetla, te posljedično tehnologijama stabilizacije zapisa, biti će jednim od tema tri središnja poglavlja ovog istraživanja, a koja pokrivaju šire diskusije o fotografiji u estetici, ontologiji i vizualnoj kulturi, odnosno teoriji medija u užem smislu. U tim se područjima, naime, redom kao dokaz, definira korelacija same fotografije i onoga što je snimljeno. Većina od teorija koje će se analizirati definira taj odnos fotografija sa realnošću kroz teme identiteta odnosno aproksimacije od njega, istodobno isključujući fotografije koje nemaju takav odnos sa snimljenim, kao primjerice rendgenske, ultraljubičaste ili druge fotografije snimljene na temelju različitog spektra. Dodatni problem takvih definicija fotografije, koje polaze od krajnjih rezultata fotografskog procesa prema snimljenome, nije samo u tehnologiji svjetla već i u provjerljivosti odnosa čak i onih fotografija koje su snimljene u frekvenciji svjetla bliskog gledanju ljudskoga oka, Naime, ukoliko više ono što je snimljeno, to jest ne postoji komparativni predložak snimljene realnosti, teško je odlučiti koji snimak bi bio „realan,“ a time i prema definiciji „fotografija,“ odnosno s druge strane, koji ne bi zadovoljio iste uvjete, te stoga i ne bi bio fotografija. Ovaj je problem čest kod fotografija koje su zabilježile događaj koji je već prošao i tako postao neprovjerljiv, no i kod svih onih kod kojih je došlo do diskontinuiteta ili razvezivanja uzročno-posljedične veze, pa se zabilježeni događaj posljedično miješa sa mnoštvom sličnih fotografija, te nije moguće identificirati i odabrati pravu među sličnima.

Kako bi ilustrirala taj problem, konstruirala sam jednostavnu tabelu različitih sistema tehnologije boja u fotografiji, a koje su se masovno uporabljale ili se upotrebljavaju i dan danas. Tabela (vidi) prikazuje kako u osnovnoj kombinatorici različitih sustava tehnologija boja, a koji se popularno tehnički dijeli na crno-bijele, kolor film i digitalne

fotografije, na tri snimka postoji čak trinaest osnovnih permutacija, od kojih u analognim medijima po jednu tvori sam film odnosno negativ. Prema definiciji „lens based media“ sve bi one bile fotografije obzirom su, neovisno o boji, snimljene pomoću optičke opreme. No, prema definicijama koje kreću od realnosti, to su tek tri od ukupno dvanaest fotografija.



Tb. 1 – Korekcije boje u crno-bijeloj, kolor film i digitalnoj fotografiji

Da problem ne leži samo u različitosti uporišta definicija, već i u samoj provjerljivosti onoga što je snimljeno, jasno je također iz istoga primjera. Kada, naime, više ne bismo mogli usporediti osnovne snimke sa snimljenim objektima, najmanje pet fotografija moglo bi nam se, bez obzira što su to naknadne kromatske intervencije, učiniti fotografijama, obzirom slični cvjetovi postoje. Nestankom mogućnosti provjere i one fotografije koje nisu realan snimak postaju fotografijama, jednako kao što se dogodilo i sa povijesnim institucionalizacijama namještenih, retuširanih ili foto-montiranih fotografija. Još veći problem takvih teorija, a što se vidi se istim eksperimentom, jest - što sve tri crno bijele fotografije ne mogu biti uspoređene sa nijednim realno postojećim cvijetom. Naime, takav

u prirodi zasigurno ne postoji - iako je on jedan bio snimljen.²⁰ Nesumnjivo je kako su razlike na planu boje adekvatne aproksimaciji od realnosti koju crno bijela fotografija ima u odnosu na realnost. One su upravo u kodovima boja ili ne-boja upotrjebljenih kako bi se nešto prikazalo. Ipak, dio fotografija s alterniranom bojom za razliku od crno-bijelih fotografija nije šire prihvaćen i prepoznat kao kod realnosti. Postoji, dakle, skup pravila koji determiniraju crno-bijelu fotografiju kao zatvoreni jezični sistem prijevoda boja u odnosu na realnost, koji nije adekvatno razvijen ili populariziran za alternacije fotografije u boji, vjerojatno stoga što zbog brzine razvoja tehnologije nije bio ni potreban u samoj praksi. Slično, sistemi pravila korištenja postoje za upravo one fotografije koje i dalje želimo smatrati dokazom, no, opet ne i za sve ostale koje mogu „nalikovati na dokaz.“ Teorijski, a posljedično i praktično, trebalo bi moći upravo razdvojiti ove upotrebe, odnosno i zloupotrebe.

Budući da se razvojem tehnologija mijenjaju i mogućnosti alternacija fotografije, koje postaju sve finije, te umnaža broj permutacija, mogućnost prepoznavanja „prave fotografije“ za razliku od one koja mijenja realnost, progresivno opada. Kombinacije koje omogućene suvremenom opremom, uz različite druge mogućnosti, primjerice otvora blende, druge brzine snimanja, ISO osjetljivosti, prelaze preko tisuće mogućih kombinacija fotografija istoga cvijeta. Paradoksalno, iz uporišta definicije fotografije koje polazi od analogije sa realnošću, proizlazi kako je tek jedna od njih „realna,“ adekvatna, ukoliko je provjerljiva u odnosu na realnost, dok su sve ostale zapravo *pseudo-fotografije*. Ili; većina onoga što danas percipiramo kao fotografije – zapravo uopće nije fotografija, obzirom ne

²⁰ OVDJE SE OSLANJAM NA HIPOTEZU KAKO SU SVE PERMUTACIJE BOJA CVJETOVA U PRIRODI MOGUĆE, OSIM ONIH KOJE NE SADRŽE BOJE (CRNA I BIJELA).

postoji mogućnosti provjere. Prema takvoj definiciji fotografije obitelji iz privatnih albuma nisu prave fotografije već - neprovjerljive fikcije.

Definicija fotografije bi, jasno je, trebala radije krenuti od samoga početka fotografskog procesa. Time će neminovno gubiti, ako nema dodatnih uvjeta, na snazi argumenta u pogledu dokazivosti, obzirom nije zasnovana na podudaranju fotografije i realnosti, koja je iako je i sama bila teško dokaziva, davala određeno uporište nekim disciplinama, poput kriminologije, policijske fotografije.... Kako bi se to izbjeglo, uvesti ću nove uvjete provjere statusa dokazivosti fotografije i to nizom metoda.

1.3. PREGLED POGLAVLJA

Ovo istraživanje, pod nazivom Fotografija kao dokaz, bavi se 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.²¹ Fotografija se uistinu upotrebljava u svrhe dokaza u širem pogledu u mnogo disciplina, i to na vrlo različite načine.²² Ona je alatka znanosti, te svoj razvoj duguje

²¹ NA ENGLSKOM: PHOTOGRAPHY AS THE EVIDENCE. POD VRLO SLIČNIM NAZIVOM MESKIN I COHEN SU OBJAVILI ISTRAŽIVANJE IZ FILOZOFSKE ESTETIKE, VIDI: MESKIN, A. C., JOHATHAN (2008). PHOTOGRAPHS AS EVIDENCE. PHOTOGRAPHY AND PHILOSOPHY: NEW ESSAYS ON THE PENCIL OF NATURE S. WALDEN. NEW YORK, WILEY-BLACKWELL: 70-90. SLIČNOG, NO OPET NE ISTOG NAZIVA JE I TEKST GEORGEA LAWYERA VIDI: LAWYER, G (1895);, "PHOTOGRAPHY AS EVIDENCE," 41 *CENTRAL LAW JOURNAL* 92 (2). RAZLIKA U NASLOVU PROIZLAZI IZ CENTRIRANJA NA OPĆE TEME DOKAZIVOSTI U FOTOGRAFIJI, ILI ŠTO FOTOGRAFIJA DOKAZUJE SAMA PO SEBI (JER JE FOTOGRAFIJA), A NE NA KOJE NAČINE NA KOJE SU UPOTRIJEBLJENE RAZNE FOTOGRAFIJE (KAKO DEFINIRAJU COHEN I MESKIN) ILI NA KOJE OPET MOGUĆNOSTI UPOTREBE U SVRHE DOKAZA.

²² DEFINICIJU DOKAZA UZIMAM U OPĆEM SMISLU, KAO ŠTO STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY RAZLIKUJE POJAM *EVIDENCE* U FORENZICI, PRAVU, ARHEOLOGIJU, POVIJESTI ITD.. VIDI UNOS EVIDENCE: KELLY, T. (2006). "STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY ONLINE." PRISTUPLJENO: 1.5.2009, 2009, FROM [HTTP://PLATO.STANFORD.EDU/ENTRIES/EVIDENCE/](http://plato.stanford.edu/entries/evidence/).

dugom razvoju „filozofskih alatki,“ strojeva 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.²³ Stoga ću u prvom, preglednom poglavlju, u teorijskom dijelu obuhvatiti prethodne filozofske diskusije, one koje su uokvirile misao o fotografiji, te do dan danas rezoniraju teorijom, poput kanonske Platonove metafore pećine, pa i *camere obscurae*, kao preteča fotoaparata.²⁴ U filozofskoj tradiciji postoje dva različita uporišta teme dokaza. Jedno tvrdi kako fotografija redovno vara, dok drugo kako ona uvijek donosi znanje. Oba će biti posebno obrađena kroz teme filozofskog pozitivizma i pragmatizma, no i naivnog realizma, koji su paralelni pojavi tehnologija stabiliziranja svjetlosne slike. Drugi će dio istoga poglavlja dati pregled paralelnih fotografskih praksa koje produkcijski upravo negiraju dokazivost fotografije; retušima, fotomontažama, prema suptilnijoj kontekstualizaciji, te naposljetku – digitalnoj fotografiji. To poglavlje bi trebalo dati okvirni pregled kroničnog sukoba teorije i prakse fotografije, a koji je posljedica

²³ 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, PRIZMAMA OD KOJIH SE GRADE RAZNI INSTRUMENTI. NEKI OD NJIH SU POPULARNI POPUT *CAMERE LUCIDE*, *STEREOSKOPA*, MAGIČNE LANTERNE I KALEIDOSKOPA, NO TU SU I NEKI RJEĐE SPOMINJANI POPUT *ZOGRASCOPEA*, *THAUMATROPEA*, *PHENAKISTISCOPEA*, *ZOETROPE* I *PRAXINOSCOPEA*. SVI ONI DOVODE DO IZUMA FOTOGRAFIJE. VIDI UNOS MICHAEL PRITCHARD: *PHILOSOPHICAL INSTRUMENTS* HANNAVY, J. (2008). *ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY*. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE.

ZANIMLJIVO, A I VEZANO UZ SERIJE IZUMA KOJI I PRIVODE IZUMU FOTOGRAFIJE, SVE DO POJAVE AUTONOMNIH ČASOPISA ZA FOTOGRAFIJU PRVI TEKSTOVI SE OBAVLJUJU U *PHILOSOPHICAL MAGAZINE*. U NJEMU, IZMEĐU OSTALIH, JE OBJAVLJEN TEKST JEDNOGA OD IZUMITELJA FOTOGRAFIJE - TALBOTA, VIDI UNOS: A.D. MORRISON-LOW: *PHILOSOPHICAL MAGAZINE*, IBID.

²⁴ PRVO SPOMINJANJE *CAMERE OBSCURAE* 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 ATLANTICUSU, DOK POTPUNE NACRTE DAJE JOHATHAN ZAHN. VIDI DALJE: GERNSHEIM, H. AND A. GERNSHEIM (1955). *THE HISTORY OF PHOTOGRAPHY. FROM THE EARLIEST USE OF THE CAMERA OBSCURA IN THE ELEVENTH CENTURY UP TO 1914*. OXFORD UNIVERSITY PRESS: LONDON.

parcijalnih pristupa. U drugom će poglavlju biti zasebno i temeljitije izložena pitanja iz područja filozofske estetike, kao; diskusija o razlikama fotografije i slikane slike (*painting*), te analizirati razlika oba medija u pogledu prikaza realnosti, s pregledom različitih termina koje su u različita vremena upotrebljavale razne estetske teorije, kako bi kvalificirale razliku reprezentacijskog medija sa onim što je reprezentirano. U njemu će, zasebno, biti obrađeni stajališta skepticizma, relativizma i naivnoga realizma u pogledu dokazivosti fotografije; a analiza posljednjega će se nastaviti i u iduće poglavlje. U trećem poglavlju ispitat ću najradikalniju tezu, koja proizlazi iz diskusije u estetici, a na kojoj počiva tema dokaza, a ta je; kako fotografija nužno prikazuje nešto što neupitno postoji ili je postojalo. Tema će biti fotografije kao predmet filozofske ontologije, a uvesti će se i problematični primjeri poput fotografija NLO-a. Osnovno pitanje poglavlja će, dakle, biti razlika tvrdnje o fotografiji od autentičnog fotografskog iskaza. U četvrtom ću poglavlju zaći u autonomne medijske estetike, obzirom one šire analiziraju odnos fotografije i teksta, bilo kao sažetog iskaza ili opsežnijeg teksta kojega ilustriraju. Glavna će tema biti pitanje - što je dokaz čega; odnosno, da li tekst dokazuje fotografiju ili pak fotografija dokazuje tekst? Kroz tu ću temu uvesti i pojam „nepisanoga teksta“ odnosno skrivenoga teksta i namjera. U petom ću poglavlju predložiti rješenje postavljenog problema dokazivosti, korištenjem definicija fotografije kao tehnologije, za razliku od pregledane estetske i medijske definicije, a koje počivaju na prepoznavanju analogija fotografije i snimljenoga ili njenog odnosa sa tekстом. Time će se otvoriti mogućnost interpretacije raznih mogućih fotografija koje taj odnos suštinski mijenjaju. U zadnjem poglavlju ću, naposljetku, zaći u teme namjernoga u fotografiji, te uvesti pitanja etike i politike fotografije. Naime, unatoč neutralnom optičkom fenomenu, kontrola svjetla, a napose njegovo fiksiranje i stabiliziranje, rezultati je ljudske aktivnosti. Fotografiju, zaključak je ovoga istraživanja,

stvara primarno fotograf, *svjetlo-pisac*, bio on ili ona profesionalac ili amater, i to nizom odluka. Štoviše, ona ili on je stvaraju pomoću tehnologije koju je, kao i sam fotoaparat, programirao - opet čovjek sam, prema vlastitim naukama o gledanju (danas šire; *visual science*), razvijajući zasebne tehnologije. Fotografija, čak i kada na njoj, zbog tehničkih mana, ne možemo prepoznati sadržaj, rezultat je, dakle uspjela ili ne, (1) kontroliranog procesa fizičke transmisije svjetlosti, te (2) ljudskoga faktora. Oba ova uvjeta odlučuju kada fotografija može biti predložena i u dokaz čega.²⁵ Završnim poglavljima je dodan i prilog o temi autorstva fotografije iz domene teorije dokaza, a koji proizlazi iz definiranja fotografa kao autora.

Ove razrade bi, vjerujem, trebale apsorbirati sve fotografije u jedinstvenu definiciju. Da se vratim na prvu ilustraciju predloženu u analizi, takva definicija bi trebala moći objasniti i one fotografije koje su analogne sa snimljenim, no i one nastale alternacijama. Mogućnost alternacije, što je razvidno iz pregleda, naime, ovisila bi upravo o definiciji mogućnosti same tehnologije.

1.4. METODOLOGIJA; ARGUMENTI I DOKAZI

Fotografije na kojima nisu izvršene dodatne alternacije, te one koje nisu nastale slijedom apriornih odabira, dakle tri od svih trinaest kombinacija iz primjera o cvjetovima (Vidi:), redom nemaju „dodane vrijednosti,“ poput estetskih. One su, na više-manje sličan način, baždarene u takozvanim automatskim fotoaparatima. Prvo pitanje ovoga istraživanja,

²⁵ IAKO JE POSTOJALO NEKOLIKO POKUŠAJA UKLJUČIVANJA NE-NAMJERNIH ZAPISA SVJETLA, KOJI NE ISPUNJAJU PRETHODNA DVA UVJETA, U DEFINICIJU ONI SE U PRAKSI NISU ZADRŽALI. JEDAN OD POKUŠAJA JE I POJAM *PHOTOGENIE*, SUNČEVOG SLIKANJA ILI SLIKANJA SUNCEM O KOJEM PIŠE EDGAR ALAN POE, PROŠIRUJUĆI DEFINICIJU FOTOGRAFIJE I NA NENAMJERNE ZAPISE. VIDI: TRACHTENBERG, A. E. (1980). CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY, LEETE'S ISLAND BOOKS.

spomenuto u prethodnom odjeljku, ono intencionalnosti, direktno proizlazi iz podrazumijevanja takve automatike. Neki teoretičari formulirali su ga u pitanje; da li pritiskanje dugmeta na automatiziranom fotoaparatu kojega je propagirala tvrtka Kodak u svojem sloganu reklame za film u roli krajem devetnaestog stoljeća: „you press the button we do the rest“ znači i poznavati fotografiju?²⁶ Preformulirano, isto pitanje se pojavljivalo mnogo puta, redovno kod uvođenja novih automatskih tehnologija bilježenja svjetlosne slike.²⁷ Odgovori na njega su se, dakako, mijenjali kroz vrijeme. Walter Benjamin je tako na njega odgovarao pozitivno u vrijeme popularizacije Brownie kamere, dok Vilem Flusser po izumu digitalne fotografije - negativno.²⁸ U prilog prvom, Benjaminovom odgovoru, kako fotograf koji tek pritišće dugme zapravo zna što radi, obzirom je fotografija mimetičko sredstvo, ide i moralna obaveza fotografa prema samome snimanju. Fotograf, budući da živi u ovome svijetu, kojega i snima, ima svijest što radi, kada primjerice ilegalno snimi tuđu privatnost. U prilog drugome, negativnom, odgovoru naravno ide i kritika amaterizacije kroz gubitak etike slika.²⁹ Fotograf, da se zaključiti iz oba stava, za razliku od onih koji nisu vezani profesionalnom etikom, zna što smije, dok je u rukama

²⁶ 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: FORD, COLIN, AND KARL STEINORTH (1988), *YOU PRESS THE BUTTON, WE DO THE REST: THE BIRTH OF SNAPSHOT PHOTOGRAPHY*, LONDON, DIRK NISHEN PUBLISHING, 1988,

²⁷ NA FENOMEN SE PRAVOVREMENO OSVRČE I STIEGLITZ, REKAVŠI „THIS WAS THE BEGINNING OF THE „PHOTOGRAPHING-BY-THE-YARD“ ERA, AND THE RANKS OF ENTHUSIASTIC BUTTON PRESSERS, WERE ENLARGED TO ENORMOUS DIMENSIONS.“ CITIRANO IZ STIEGLITZ, A. (1897). "THE HAND CAMERA—ITS PRESENT IMPORTANCE." *THE AMERICAN ANNUAL OF PHOTOGRAPHY*: 18-27. PREUZETO SA: WWW.PHOTOKABOOM.COM (DALJNI PODACI O IZVORU NEPOZNATI). VIDI I: FLUSSER, V. M. (2000). *TOWARDS A PHILOSOPHY OF PHOTOGRAPHY*. LONDON, REAKTION.

²⁸ ČESTO JE CITIRAN BENJAMINOV PARAGRAF „THE ILLITERATE OF THE FUTURE WILL NOT BE THE MAN WHO CANNOT READ THE ALPHABET, BUT THE ONE WHO CANNOT TAKE A PHOTOGRAPH“ BENJAMIN, CITIRANO IZ BURGIN, V. (1982). *PHOTOGRAPHIC PRACTICE AND ART THEORY. THINKING PHOTOGRAPHY*. V. BURGIN. LONDON, MACMILLAN: CADAVA OVAJ PARAGRAF CITIRA NE IZOSTAVLJAJUĆI PROBLEM INTERPETACIJE SLIKE:“ 'THE ILLITERACY OF THE FUTURE,' SOMEONE HAS SAID, 'WILL BE IGNORANCE NOT OF READING OR CADAVA, E. (1992). "WORDS OF LIGHT: THESES ON THE PHOTOGRAPHY OF HISTORY." *DIACRITICS* 22(No. 3/4, COMMEMORATING WALTER BENJAMIN): 85-114.STR. 94 VIDI I FLUSSER, V. M. (2000). *TOWARDS A PHILOSOPHY OF PHOTOGRAPHY*. LONDON, REAKTION.

amatera ova igračka postala opasna. No, ovisno o tome da li smatramo da onaj koji pritišće dugme zna što radi ili ne ovisi i cjelokupna tema fotografije kao dokaza.

Ipak, vrlo je teško u fenomenalnom svijetu fotografije na pojedinačnom slučaju odlučiti da li je fotograf „znao što radi“. Debate oko motiva nekih fotografija, poput Carterove fotografije dječaka kojega proganja lešinar, traju i danas.³⁰ Štoviše, česte su debate i oko kvalitete samih uradaka u tehničkom smislu. Mnoge amaterske fotografije djeluju kao profesionalne no naravno – to vrijedi i obrnuto. Namjere i mogućnost realizacije fotografije ipak ovise od slučaja do slučaja.

Kako bi analizirala odnose fotografija i fotografskih namjera, vezano uz „znanje što radi“ analizirati ću tekstove koji bilježe takve namjere, bilo to dnevnički ili interpretativno, te analizirati tekstove o pojedinačnim fotografijama u odnosu na sam njihov predmet. Među njima, kao što je za očekivati, u usporedbi sa namjerama umjetnika i interpretacijama kritičara, mnogo je disonanca. Također, posebno ću u komparativnim analizama obraditi mimetičke odnose fotografije i snimljenoga, i to raznim verzijama; (1) kada je događaj isti, a fotografije djeluju sasvim različito (radi odabira kadra, namještanja i tako dalje...), (2) kada fotografije uistinu nalikuju ili se tek na prvi pogled čine istima, mada zapravo uopće ne prikazuju uopće objekt ili događaj, te su štoviše proizvedene na sasvim različit način. Po pitanju odnosa fotografije i slike analizirati ću, također, druge kompleksne odnose, i to; (1) razlike fotografija i slika napravljenih prema istim literarnim izvorima, te (2) razlučivost slika napravljenih prema fotografijama, kako umjetničkih tako i političkih. Dodatno ću

²⁹ VIDI: CITIRANO IZ STIEGLITZ, A. (1897). "THE HAND CAMERA—ITS PRESENT IMPORTANCE." *THE AMERICAN ANNUAL OF PHOTOGRAPHY*: 18-27. PREUZETO SA: WWW.PHOTOKABOOM.COM (DALJNI PODACI O IZVORU NEPOZNATI).

³⁰ KEVIN CARTER: DJEVOJČICA I LEŠINAR (1994, PULITZER)

analizirati i odnose (4) fotografija napravljenih prema slikanim slikama, te još paradoksalnije; (5) razlučivost fotografija i fotografija samih fotografija, ili fotografskih reprodukcija. U međusobnom uspoređivanju fotografija predmet će biti fotografije (1) iste lokacije koje snimaju različiti autori, (2) fotografije istih lokacija s različitim tipovima svjetlosti, dok će među alterniranim fotografijama biti usporednih analiza (1) nekoliko retuša iste povijesne fotografije iz istog vremena, (2) dva različita retuša iste fotografije iz različitog vremena, rađena sa sasvim različitim motivima, a također će usporedno biti analizirani fotografski (1) predlošci za fotomontaže i (2) same fotomontaže, kako bi se analizirala prepoznatljivost i prevodivost. Tim permutacijama, ili mogućnostima, trebale bi biti pokrivene 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 poglavlje, koristiti ću i praktične rekonstrukcije, odnosno *eksperimentalno-fotografske metode*.³¹ Za provjeru patvorenosti ili nepatvorenosti scene ponekad je najjednostavnije pokušati nešto ponovno snimiti. Takvim dokazom ću pristupiti slučajevima (1) kada su neke primjene obuhvaćene teorijom i/ili (2) kada dokazuju upravo suprotno od nje. U jednom od argumenata koristiti ću se i crtežom kao metodom rekonstrukcije, dok ću u drugom napraviti digitalnu rekonstrukciju. Razlog za upotrebu ovakvih, nekonvencionalnih, metoda provjere proizlazi upravo iz argumenta koje nudim za rješenje problema fotografije uzete kao dokaza, a to je

³¹ SLIČNO RADE NEKI DRUGI TEORETIČARI FOTOGRAFIJE, PRIMJERICE FOTOGRAF-TEORETIČAR ALLAN SEKULA, MARTHA ROSLER, A OKUŠAO SE I BAUDRILLARD. SEKULA DAJE PREGLED: PR. SEKULA, A. (1978). "DISMANTLING MODERNISM, REINVENTING DOCUMENTARY (NOTES ON THE POLITICS OF REPRESENTATION)." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* 19(4): 859-883. BAUDRILLARDOVA FOTOGRAFSKA PRAKSA JE PREGLEDANA U BAUDRILLARD, J. AND P. WEIBEL (1999). FOTOGRAFIEN : 1985-1998 = PHOTOGRAPHIES = PHOTOGRAPHS. OSTFILDERN-RUIT, HATJE CANTZ.

- poznavanje tehnoloških uvjeta i njihovih korištenja. Moja želja je, naime, prići različitim uzajamnim testiranjima hipoteza na analitički način, te sveobuhvatnije prići tehnologiji/medija. Motiv tog pothvata je vrlo jednostavan; spajanje područja interpretativne teorije i ključne prakse, koji se pojavljuju razdruženima u različita područja kako misli tako i prakse. Fotografija, naime, iako je potakla razvoj drugih disciplina o čemu sam dala naznake u uvodu, u većini zemalja nije prisutna kao akademska disciplina za sebe. Nju za sada najtemeljitije izučava studij kinematografije.³² No, postoji problem apsorpcije studija fotografije u tu studij pokretnih slika, obzirom dolazi do ograničenja specijalnih primjena fotografije, a time i diskurzivnog sužavanja prostora medija. Filmska kamera, za razliku od fotografije, je povijesno u rjeđoj upotrebi u medicinskoj dijagnostici, pa i političkoj kontroli, te teorije koje dolaze iz tog područja fotografiju zahvaćaju tek parcijalno. Slično je, naravno, i sa općim teorijama fotografije, razdruženima u diskusije u estetici i kulturalnim studijima. No, još je veći problem u praksi, obzirom ukoliko nije vezano uz umjetničke akademije, filmske produkcije to jest kinematografije, obrazovanje fotografa ostaje tek na zanatskom nivou, ili na radionicama amaterskih klubova.³³ Ovo bi istraživanje disciplinarnim ujedinjenjem izučavanja medija trebalo dakle zacrtati i područje studija fotografije.

1.5. CILJ ISTRAŽIVANJA I PODRUČJA PRIMJENE

³² PRVE TEORIJE PIŠU FILMSKI TEORETIČARI KRACAUER I BAZIN. VIDI: KRACAUER, S. (1960). THEORY OF FILM. NY, OXFORD UP. BAZIN, A. (SUMMER 1960). "THE ONTOLOGY OF PHOTOGRAPHIC IMAGE." *FILM QUATERLY* **13**(4): 4-9.

³³ PROBLEM NEUKLJUČIVANJA POVIJESTI FOTOGRAFIJE U OPĆE PREGLEDE POVIJESTI UMJETNOSTI ANALIZIRA BROWN U BROWN, M. W. (1971). "THE HISTORY OF PHOTOGRAPHY AS ART HISTORY." *ART JOURNAL* **31**(1): 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 SEAMON, R. (1997). "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): 245-252.

„Fotografija kao dokaz“ daje širok i iscrpan pregled primjene i teorija fotografije i van popularnih i kulturalnih okvira, u sasvim interdisciplinarnoj, a kao što je već rečeno; ne isključivo društveno-humanistički interdisciplinarnom području. Radi se o presjeku različitih područja istraživanja; umjetnosti, znanosti i tehnologije. Na metodološkom nivou ta veza je očvrsnuta dvostrukim načinom provjeravanja; primjenama prakse u kritici teorije, odnosno; fotografske rekonstrukcije teza, uz samu teorijsku interpretaciju. Namjera istraživanja je ujedinjenje diskurzivnoga prostora fotografije, odnosno misli o fotografiji, no primjene mogu biti i sasvim specifične. Rezultati istraživanja, tako, mogu biti kritički primjenjivi i u pridruženim disciplinarnim zonama, za sva područja koja se analiziraju, poput; estetike fotografije, ontologije fotografske 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 ili fotografije umjetničkog djela, u tumačenjima prema reprodukcijama koje nažalost dominiraju tom disciplinom.

2. PREGLEDNO POGLAVLJE

Za početak treba definirati razloge segregacije fotografija po pitanju dokazivosti na one u koje se sumnja i one koje djeluju nesumnjivo. Taj je problem već ilustriran primjerom kromatskih varijacija fotografije cvjetova (Vidi:). Postavilo se pitanje; odakle drugačije vrednovanje tri od trinaest fotografija? Što je, osim same sličnosti s nečim postojećim, različito kod različitih fotografskih rezultata?

Očigledno, postoji nepisani zahtjev prema fotografiji da ona nužno ili moguće opisuje nešto što postoji kako jest, da osim što indicira samo postojanje i dodatno dokumentira ili opisuje neke kvalitete. No, ovakav zahtjev često nadilazi kapacitete same tehnike. Čim je nešto snimljeno, primjerice, to djeluje „realnije.“ Tako kada netko donese fotografije s puta, one potvrđuju kako se to putovanje uistinu zbilo, kako je netko bio negdje.¹ Tada se fotografije uzimaju kao „tvrđi dokaz“ od pečata u pasošu ili putne karte, obzirom pružaju više podataka, ilustriraju neko putovanje detaljima. No, ponekad je dovoljno i samo izjaviti „posjedujem fotografije,“ kako bi se otklonila svaka sumnja kako se nešto zbilo.

Fotografija se, dakle, često uzima u argument dokaza, a on kao takav definira, no i uzima zdravo za gotovo. Nerijetko se, štoviše, fotografija koristi kao prikrpak, puka ilustracija koja doprinosi realističnosti izjave, slično strategijama mitomana koji lažne priče redovno ukrase živim detaljima. U tim su slučajevima kvalitete *realističnosti prikaza* privedene u sasvim drugačija značenja od onih koje fotografije uistinu imaju,

¹ ILI KAKO KAŽE NASLOV TEKSTA NEPOZNATOG AUTORA „HAD CAMERA DID TRAVEL“ (1980). "HAD CAMERA, DID TRAVEL." *ART JOURNAL*

primjerice kada se za ilustraciju članka o bulimiji ili anoreksiji uzme fotografija bilo koje bolesno mršave osobe. No, ta eksploatacija efekta realističnosti nije rezervirana samo za popularne medije. Ona se pojavljuje čak i - u ozbiljnim filozofskim, pa i znanstvenim argumentima.² Osim Freuda, koji je usporedio pozitivne i negativne sa svjesnim i nesvjesnim, zanimljiv je i Heiselbergov opis svijeta kvante kao svijeta granula na fotografskim pločama, koje pod različitim osvjetljavanjem, na mikro nivou, mogu prikazati različite odnose poput nužnosti, mogućnosti i slučajnosti.³ Niz autora iz teorije fizike ide i dalje, te fotografiju kao paradigmu vežu uz temu putovanja kroz vrijeme, te vremenskih koridora.⁴ Tim Maudlin, tako, uzima razliku fotografskih pozitiva i negativa kako bi razjasnio Wheeler i Feynmanove pretpostavke o kontinuiranom prostoru.⁵ U Maudlinovom mentalnom eksperimentu standardnim crno-bijelim filmom se snima drugi, razvijeni, film u trenutku kada upravo izlazi iz „vremenskog stroja.“ Taj rezultat se opet razvija i šalje nazad u vremenski stroj, koji izbacuje negativ negativa. Ovaj se rezultat tempira kako bi izašao iz stroja upravo u

² IVINS JE PRIMJERICE TVRDIO KAKO JE FOTOGRAFIJA OMOGUĆILA „THE INVESTIGATION AND TESTING OUT OF THE THEORIES AND PROBLEMS THAT UNDER THE CATCH NAMES OF RELATIVITY AND QUANTA LIE AT THE VERY BASES OF OUR MODERN PHILOSOPHIES AND METAPHYSICS OF SCIENCE”
CITIRANO IZ: WILLIAM M. IVINS, J. (1969). "PHOTOGRAPHS BY ALFRED STIEGLITZ." *THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART BULLETIN, NEW SERIES* 27(7.- PHOTOGRAPHS IN THE METROPOLITAN): 336-337.STR. 336

³ VIDI: HEISENBERG, W. (1989). *PHYSICS & PHILOSOPHY : THE REVOLUTION IN MODERN SCIENCE*, PENGUIN.. OVAJ SE ARGUMENT POKAZUJE POPRILIČNO BITAN U RAZMIJEVANJU SAME FIZIKE I KAUZALNOSTI, O NE I FOTOGRAFIJE. VEĆU PAŽNJU MU, UZ JOŠ NEKE FILOZOFE, PRIDAJE I FODOR, DEFINIRAJUĆI PODRUČJE PSIHO-FIZIKE: „BECAUSE PHYSICS CONNECTS PROTONS WITH THE LOOK OF THE PHOTOGRAPHIC PLATE AND PSYCHOPHYSICS CONNECTS THE LOOK OF THE PHOTOGRAPHIC PLATE WITH WHAT 'S IN THE BELIEF BOX, WE CAN SPECIFY THE CONDITIONS UNDER WHICH INSTANCES OF PROTON ARE REQUIRED TO AFFECT TOKENS IN THE BELIEF BOX NONSEMANTICALLY AND NONINTENTIONALLY .“CITIRANO IZ: FODOR, J. A. (1987). *PSYCHOSEMANTICS : THE PROBLEM OF MEANING IN THE PHILOSOPHY OF MIND*. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, MIT PRESS.STR. 120

⁴ VIDI DALJE: UNOS: TIME TRAVEL U: KELLY, T. (2006). "STANDFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY ONLINE."PRISTUPLJENO: 1.5.2009, 2009, FROM [HTTP://PLATO.STANFORD.EDU/ENTRIES/EVIDENCE/](http://plato.stanford.edu/entries/evidence/)

⁵ O MAUDLINOVIM TEORIJAMA VIDI DALJE U: MAUDLIN, T. (2002). *QUANTUM NON-LOCALITY AND RELATIVITY : METAPHYSICAL INTIMATIONS OF MODERN PHYSICS*. MALDEN, MASS. ; OXFORD, BLACKWELL.

onome trenutku kada je završen snimak razvijenoga negativa, stvarajući vremensku petlju, ili kontinuitet prošloga i sadašnjeg vremena. Istovremeno, dakle, vidimo i izvorni negativ i snimljeni pozitiv, što je nemoguće u kontinuiranom prostoru.⁶ Osim kroz koncept vremena, Maudlin definira fotografiju i kroz tehnološke koncepte. On tvrdi; kako će rezultat procesa biti „negativ koji je na pozitivu.“⁷ Iako je, donekle i zanemarivo, obzirom se radi o paraboli, argument u koliziji sa laborantskom praksom koja tehnologiju naziva dia-pozitivom, on otvara i drugi nivo problema. Naime, on uvodi razliku među samim tehnologijama na način logičkih a ne tehnoloških koncepata tvrdeći kako bi dvostrukom konverzijom negativi negativa bili sasvim različiti od pozitiva. Naravno takav slučaj bi vrijedio samo ukoliko bi se uistinu radilo o istoj tehnologiji. Tehnologije, za razliku od logičkih koncepata nisu isključive i distinktivne, tako postoji crno bijeli film za ručno razvijanje te crno bijeli film za strojno razvijanje i iako djeluju isto u kranjem rezultatu, oni su supstancijalno različite tehnike. U tehnologijama razvijanja se naime upotrebljavaju sasvim različite definicije boje; monokromna i RGB, od kojih potonja uopće ne definira crnu boju.⁸ Razlika je još zornija kod digitalne fotografije, koja također može proizvesti crno-bijelu fotografiju.

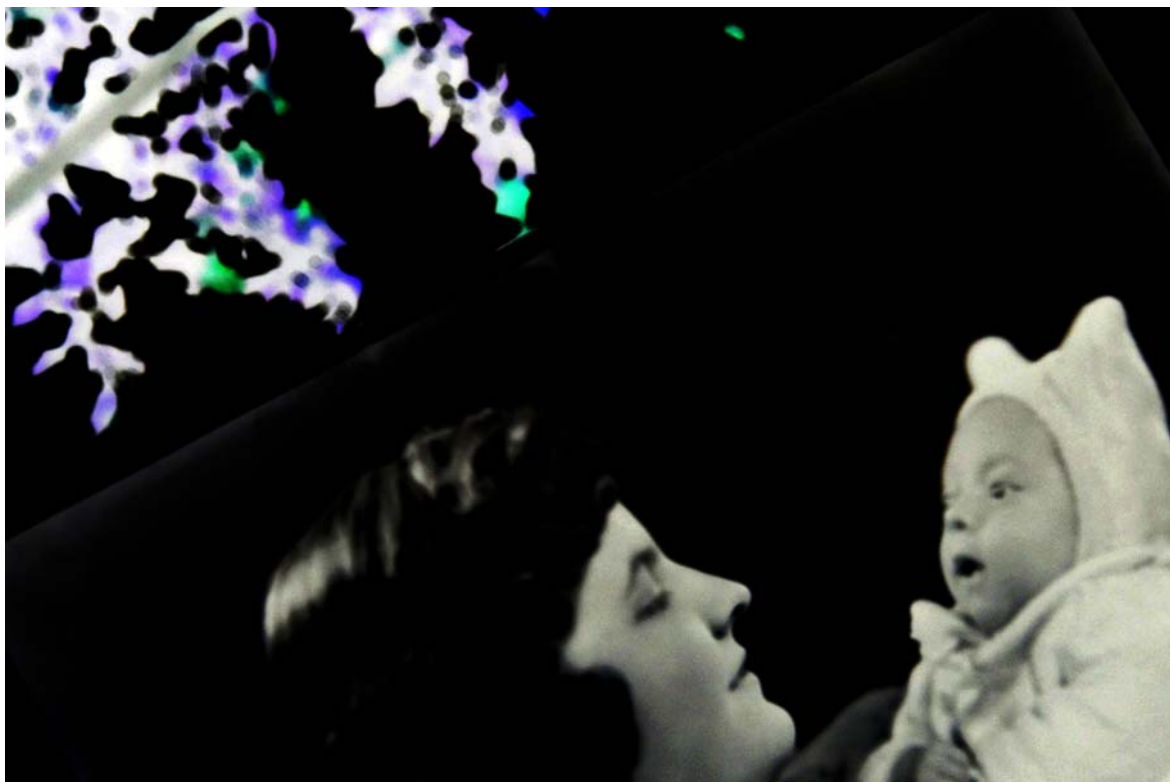
⁶ SLIČNO PARADOKSU KOJEGA JE PROIZVEO BAYARD SVOJOM FOTOGRAFIJOM (VIDI DALJE)

⁷ IBID.

⁸ TA JE PROMJENA BILA OČITA I KOD PRVIH RAZVIJANJA CRNO BIJELIH FILMOVA RAĐENIH ZA RUČNO RAZVIJANJE NA STROJEVIMA ZA KOLOR FILM. NEDOSTATAK CRNE U RGB DEFINICIJI UVJETOVAO DA SE CRNA VIDI KAO VRLO ZASIĆENA ZELENA ILI MODRA.



Il. 1 – Ana Peraica: Negativeland (2009), digitalni snimak, crno bijeli negativ presnimljen i konvertiran (1)



Il. 2 – Ana Peraica: Negativeland (2009:) digitalni snimak, Crno-bijeli Negativ presnimljen i konvertiran (2)



Il. 3 - Ana Peraica: Negativeland (2009), digitalni snimak, Crno bijeli negativ presnimljen i konvertiran (3)

Fotografije iz serije *Negativeland* (2009) koje sam snimila (Vidi: Il. 1, do Il. 3). koristeći negative na staklu moga djede vizualno nalikuju termalnim fotografijama o kojima će biti riječi kasnije, no nastale su običnom inverzijom, konvertiranjem digitalnoga formata u negativ, upravo kao što Maudlin opisuje u svom argumentu za postupak na filmu. Crna se konvertira u bijelu, te obrnuto bijela u crnu, što čini inače mračan negativ vidljivim kao pozitiv, odnosno fotografiju.⁹ Istodobno dolazi do problema konverzije ostalih boja. Plava, naime, postaje narančastom, zelena ljubičastom, narančasta zelenom, dok žuta modrom. Slično kao i u tabeli u uvodnom poglavlju (Vidi:) rezultati ovise o tehnološkim baždarenjima kolorističkog spektra. Budući 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 sistema pravila, koje bi bilo još vidljivije da je namjesto crno-bijelog negativa snimljen onaj u koloru. 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 kojeg pružaju tehnologije kolor-filma koje boju definiraju kroz RGB spektar.¹⁰ Ukoliko bi se filmom u boji snimio crno-bijeli negativ u drugom bi presnimavanju došlo bi do greške. Tamnozeleno boja bi

⁹ ISTODOBNO SE MINIMALNO INTERVENIRA POVEĆANJEM GAMA KOREKCIJE.

¹⁰ CMYK DEFINICIJA ILI CYAN, MAGENTA, YELLOW, KEY DEFINICIRA BOJE U TISKU, TE NA ZASLONU LCD TEHNOLOGIJE. RGB = RED, GREEN, BLUE JE NAJČEŠĆA DEFINICIJA STARIH TELEVIZORA SA KATODNIM CIJEVIMA. PRVA UKLJUČUJE CRNU ILI „KEY” BOJU, DOK SE KOD DRUGE ONA POSTIŽE MJEŠANJEM. 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. VIDI DALJE: JENNIFER HEADLEY: COLOR THEORY: NATURAL AND SYNTETIC U WARREN, L. (2006). ENCYCLOPEDIA OF TWENTIETH-CENTURY PHOTOGRAPHY. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE.

prešla u, primjerice, svijetlo crvenu, jer bi se promijenio sustav definicija boja, odnosno njena tehnologija.¹¹

Maudlin nije dokazao mogućnost putovanja kroz vrijeme, već samo ilustrirao način na koji bi to trebalo izgledati, iako bi takav svijet, sustavnim konverzijama, primjerice dvostrukom snimanju različitim tehnologijama, doveo moguće i do totalno nerealističnoga svijeta. U takvom putovanju kroz vrijeme možda ne bi prepoznali svijet u kojeg smo stigli, odnosno znali bi ga samo ukoliko bi poznavali kodove prevođenja. No, moguće je, taj svijet bi mogao i nalikovati na naš toliko da ne bi znali jesmo li putovali uopće. Ipak, najzanimljivije u Maudlinovom argumentu, za ovo istraživanje, je kako je sama tehnologija fotografije uzeta kao manevarski prostor dokaza; evidentnosti. Ona je u argumentu trebala pridonijeti „realističnost“, to jest „ilustrirati“ putovanje kroz vrijeme pomoću medija i inače često definiranoga u vezi sa sjećanjem.

Kao što je ilustrirano i ovim primjerom u kojem je fotografija uzeta kao manifestacija ili sam dokaz svijeta, od fotografije se u teoriji redovno očekivalo mnogo više nego što je ona bila kadra pružiti, ograničena vlastitim tehnološkim okvirima proizvodnje. No, i sama je fotografska praksa imala sasvim drugačije, pa čak i suprotne trendove od premisa koje je zadavala teorija. Taj je rascjep teorije i prakse postao gotovo paradoksalnim u doba digitalne fotografije. Fotografija se kao tehnologija mijenja mnogo brže nego pripadajuće teorije, napuštajući ne samo tehnologije, nego i vlastita opravdanja. U drugom ću dijelu ovog poglavlja, stoga, dati pregled tema u kojima fotografija ima efekt dokaza, kako bi navela na ključan problem razilaženja teorije i prakse od samih početaka povijesti fotografije.

¹¹ ZA OSNOVNE KONVERZIJE VIDI PRETHODNU TABELU (VIDI:)

PREGLED TEORIJA FOTOGRAFIJE

POVIJESNA UVJETOVANOST TEHNOLOGIJE I MISLI O FOTOGRAFIJI

Izum fotografije od samih je početaka mijenjao pristupe svijetu, dovodio do cijepanja disciplina, no i stvaranja novih. Mijenjao je, između ostaloga, i filozofiju. Kako navodi Eduardo Cadava; sa izumom fotografije jačaju razne vrste realizama; napose pragmatizam, pozitivizam i historicizam.¹² Izum se vremenski, naime smjestio upravo između objave Hegelovih radova koji apostrofiraju logičke konverzije i Comteovih spisa o pozitivističkoj filozofiji.¹³

Nekolicina filozofa je zapisala svoje misli i o *cameri obscuri*, preteći današnjeg fotoaparata, koristeći je kao metaforu za razjašnjenje ideologije ili pak percepcije. Tako o *obscuri* pišu, i to vrlo različito, Karl Marx i John Locke (vidi O), dok o fotografiji u filozofiji naturalizma George Santayana.¹⁴ Sva tri realizma, povijesni kojega zastupa Marx, empiristički kojega zastupa Locke ili onaj pragmatički Santayane, gotovo sasvim izbijaju radikalni skepticizam, tautološkim argumentom kojeg i sama fotografija nudi u dokaz sebe, upravo i samo zato „jer je 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 prodrila u druge, prethodno započete filozofske diskusije, zahvaćajući širok spektar postojećih diskusija u raznim filozofskim područjima poput metafizike, ontologije, pa i epistemologije. No,

¹² VIDI DALJE: CADAVA, E. (1992). "WORDS OF LIGHT: THESES ON THE PHOTOGRAPHY OF HISTORY." *DIACRITICS* 22(No. 3/4, COMMEMORATING WALTER BENJAMIN): 85-114. TEKST OBJAVLJEN I KAO KNJIGA SA ILUSTRACIJAMA. VIDI: CADAVA, E. (1997). *THE WORDS OF LIGHT: THESES ON THE PHOTOGRAPHY OF HISTORY*. PRINCETON, PRINCETON UNIVERSITY PRESS.

¹³ VALJA IMATI NA UMU KAKO JE TO VRIJEME U KOJEM COMTE ZAVRŠAVA COURSE ON POSITIVE PHILOSOPHY (1830-1842); A MARX THE PHILOSOPHICAL MANIFESTO OF THE HISTORICAL SCHOOL OF LAW (1842).

¹⁴ VIDI PREGLED: KOFMAN, S. (1998). *CAMERA OBSCURA : OF IDEOLOGY*. LONDON, ATHLONE PRESS. SINGER, I. (1977). "SANTAYANA AND THE ONTOLOGY OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 36(1): 39-43.

ona se diskurzivno nadovezala i na religijske paradigme kršćanstva; simboliku svjetla, kojom je započela „povijest vremena,“ a time i znanja, odnosno „prosvjetljenja.“ Istodobno fotografija se s druge strane počela upotrebljavati kao znanstveni odnosno filozofski stroj. Nekolicina autora izum fotografije stoga i ne vidi kao poseban povijesni događaj, već rezultat povijesnog razvitka kako znanstvene prakse, tako i mitološke i religijske misli, koje u njoj združene ocrtavaju novo sredstvo svjetovne kontrole; Panopticum.¹⁵

O specifičnim temama fotografije, van teorijskih i kronoloških pregleda, se počinje pisati odmah po izumu novog medija. Većina tekstova, samih izumitelja, potpuno je fascinirana novom tehnologijom, pripisujući joj karakteristike teško i blizu kapacitetima prvotne tehnologije.¹⁶ Navodna izjava Paula Delarochea kako je slikarstvo mrtvo, naravno, nije zahvatila činjeničan nestanak već trenutak velike promjene u mediju, te je isprovocirala najširu diskusiju u teoriji fotografije – o razlikama novog medija u odnosu na druge reprezentacijske umjetnosti.¹⁷ Suodnos sa slikarstvom je bio u osnovi modernističke debate o *čistoći medija*, a koja se bavila pitanjem dodatnih, umjetničkih, intervencija na fotografiji. Jedna linija je fotografske, uz dodatne slikarske tehnike ili

¹⁵ O KONTROLAMA PUTEM FOTOGRAFIJE PIŠE FOUCAULT, M. (1995). DISCIPLINE AND PUNISH : THE BIRTH OF THE PRISON. NEW YORK, VINTAGE BOOKS. PREGLED APLIKACIJA DAJE I LEVIN, T. Y., U. FROHNE, ET AL. (2002). CTRL SPACE : RHETORICS OF SURVEILLANCE FROM BENTHAM TO BIG BROTHER. KARLSRUHE, ZKM ; LONDON : MIT.

¹⁶ TAKO NA PRIMJER TEKSTOVE PIŠU SAM DAGUERRE, TALBOT, ROBINSON, EMERSON I MNOGI DRUGI. NEKE OD OVIH TEKSTOVA PRENOSI TRACHTENBERG, VIDI: TRACHTENBERG, A. E. (1980). CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY, LEETE'S ISLAND BOOKS.

¹⁷ 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 JE TO DOGODILO PRILIKOM TRAŽENJA PROCJENE UMJETNIČKOG POTENCIJALA FOTOGRAFIJE OD STRANE FRANCOIS ARAGOA, PRED SAMU OBJAVU OTKRIĆA. VIDI DALJE UNOS STEPHEN BANN: DELAROCHE, HIPPOLITE PAUL U HANNAVY, J. (2008). ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE.

druge intervencije upotrebljavala slobodno, dok je druga zagovarala nepatvorenost medija, izvornost, ali i autentičnu kritičnost dokumentarne fotografije.¹⁸

Na prijelomu sa 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, te se istodobno vježbaju mogućnosti propagande i nove, vizualne kontrole istoga društva.¹⁹ Razvoj novoga propagandnog sredstva je ako sasvim ne uvjetovao onda barem pogodovao stvaranju diktatura i režima dvadesetog stoljeća, mogućnostima distribucije iz jednoga, savršeno kontroliranoga izvora na mase kopija. Još su od Prvog svjetskog rata i formalno uvedeni fotografski nadzorni sistemi. Zračne fotografije su promijenile vojne strategije, no i centralizirale razvoj fotografske opreme. Vrhunac razvoja je bila upravo precizna prijenosna Leica tehnologija, koja je u II svjetskom ratu, između ostalih modela, proizvela danas neprocjenjivo vrijednu Luftwaffe seriju.²⁰ Nadzornoj uporabi treba pridodati i izrade foto-dokumenata, ali i špijunske fotografije, koje se šire paralelno. Iako je dominantna produkcija manifesta i programa u navedenom periodu vezana uz film, kao sredstvo masovne iluzije, zapravo je

¹⁸ USPOREDNU ANALIZU DVAJU KLJUČNA SPISA ZA OBA PROGRAMA, ROBINSONOV PIKTORIJALIZAM I EMERSONOV SOCIJALNI PRISTUP DAJE HANDY. VIDI: HANDY, E. J., B. LUKACHER, ET AL. (1994). PICTORIAL EFFECT, NATURALISTIC VISION : THE PHOTOGRAPHS AND THEORIES OF HENRY PEACH ROBINSON AND PETER HENRY EMERSON. NORFOLK, CHRYSLER MUSEUM

¹⁹ TEORIJE, PRAVOVREMENO, 1935-TE, FORMULIRA BENJAMIN U *DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT*, IZVORNO OBJAVLJENOM U *ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG*). VIDI: BENJAMIN, W. (1982). THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION. MODERN ART AND MODERNISM : A CRITICAL ANTHOLOGY. F. FRASCINA, C. HARRISON AND P. DEIRDRE. LONDON, PAUL CHAPMAN IN ASSOCIATION WITH THE OPEN UNIVERSITY, 1988: 217-221.

²⁰ DANAS ZBOG RIJETKOSTI NAJCJENJENIJA NA TRŽIŠTU ANTIKVITENTNE LEICA OPREME, DOSEŽE VRIJEDNOSTI I PREKO 150 000 \$. VEĆINU PRIMJERAKA UNIŠTILI SU SAMI VOJNICI SAMI NAKON PADA III REICHA, KAKO BI UNIŠTILI IKAKVE TRAGOVE I VEZE SA REŽIMOM. VIDI DALJE: VAN HASBROECK, P.-H. (1983). THE LEICA : A HISTORY ILLUSTRATING EVERY MODEL AND ACCESSORY. LONDON, SOTHEBY PUBLICATIONS.

u praksi fotografija bila ta koja je sistematičnije uvela nadzor nad masama, sve do izuma video-opreme.²¹

Pojava autonomne teorije fotografije, odvojeno od estetika slikarstva i filma, osim pionirskih tekstova vezanih uz distribuciju, s nekim razlogom pričekala je drugi val tehnoloških promjena; komercijalizaciju foto-opreme nakon Drugog svjetskog rata.²² Do tad je, uglavnom, pisana zajedno sa ili u kontekstu teorije filma.²³ Razlika fotografije i filma, ipak, postaje zorna u sedamdesetima... U vremenu kada u fotografiju ulazi boja tehnikom trikolora, te se automatizira fotografska oprema, može se reći, započinje nešto kao „fotografski diskurs“ i to u, i danas popularnim, tekstovima Susan Sontag i Barthesa.²⁴

Automatizacija snimanja, no i procesa razvijanja, zahtijevala je manje znanja. To je dovelo do deprofesionalizacije fotografa, obzirom namjesto samih fotografija ili fotografa, u kućanstva ulazi i – automatski fotoaparati koji ne zahtijevaju posebna predznanja o optici, a kamoli kemiji. Visoko postavljeni estetski i tehnički kriteriji, do

²¹ VIDI: LEVIN, T. Y., U. FROHNE, ET AL. (2002). CTRL SPACE :RHETORICS OF SURVEILLANCE FROM BENTHAM TO BIG BROTHER. KARLSRUHE, ZKM ; LONDON : MIT.

²² TEK NAKON DRUGOG SVJETSKOG RATA PONOVO SE PIŠE O TEORIJI FOTOGRAFIJE.

²³ O FOTOGRAFIJI I FILMU USPOREDNO PIŠU I BENJAMIN, BAZIN, TE KRACAUER. VIDI DALJE U ISTRAŽIVANJU.

²⁴ KRAUSS SE TAKODER OSVRĆE NA DOSTUPNOST TEHNIKE ŠIROKIM MASAMA, CITIRAJUĆI WALLA, KOJI GOVORI O VREMENU KADA „AVERAGE CITIZENS COME INTO POSSESSION OF „PROFESSIONAL-CLASS“ EQUIPMENT“ VIDI: KRAUSS, R. E. (1999). "REINVENTING THE MEDIUM." *CRITICAL INQUIRY* 25("ANGELUS NOVUS": PERSPECTIVES ON WALTER BENJAMIN): 289-305.STR. 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. VIDI: BARTHES, R. (1977). THE PHOTOGRAPHIC MESSAGE. *IMAGE, MUSIC, TEXT*. S. HEATH. LONDON, FONTANA: 15-32. I SONTAG, S. (1977). ON PHOTOGRAPHY. NEW YORK, FARRAR, STRAUS AND GIROUX.

tada elitnog sloja fotografa, ili „umjetnika visokih slojeva industrijske revolucije“ spuštaju se u masovnu eksploataciju.²⁵ No nova oprema omogućava i umjetnicima, koji do tada rijetko koriste fotoaparat, eksperimentiranje sa tehničkom slikom. Početno sa analizama umjetničkih radova, pojavljuje se niz društvenih kritika zasnovanih na analizama fotografije, u početku objavljivanim u časopisima poput *October* i *Afterimage*.²⁶ Analizirajući uglavnom socijalnu fotografiju, tekstovi etabliraju prvenstveno marksističku kritiku, koja napokon ulazi i u tada već stoljetne arhive policijskih, vojnih, kliničkih, pa i drugih opresivnih primjena fotografije, uviđajući i nove, dotad neobrađene, društvene probleme, primjerice rase i roda.²⁷ U posljednjoj fazi kulturalni studiji, napose medijska teorija i/ili vizualna kultura baštine marksističku kritiku, nastavljajući sa sociološkim i političkim tumačenjima fotografije i u disciplinarnim korištenjima, primjerice etnologije, sociologije, no i u dnevno-kritičkim primjenama popularne fotografije poput novinske i ratne fotografije... Novi obrat se događa sa početkom dostupnosti tehnika tamne komore, ili digitalnih tehnika alternacije fotografije, do tada rezerviranih za stručnjake, masovnom društvu. Teorija tada proučava širi efekt socio-političkih i ekonomskih promjena koje je uveo medij fotografije.

²⁵ VIDI: BOURDIEU, P. (1990). PHOTOGRAPHY : A MIDDLE-BROW ART. CAMBRIDGE, POLITY.

²⁶ IAKO SE U POVIJESTI FOTOGRAFIJE XX STOLJEĆA KAO KLJUČAN NAVODI RANIJ ČASOPIS *AFTERIMAGE* IZ GRADA KOMANIJE KODAK, ROCHESTERA, BUDUĆI DA JE OSNOVAN 1968, *OCTOBER* OKUPLJA KLJUČNE SUVREMENE TEORETIČARE FOTOGRAFIJE, OD KOJIH SU NEKI I SAMI FOTOGRAFI, POPUT ALLANA SEKULE, JOHN TAGGA, MARTHE ROSLER, ROSALIND KRAUSS, ABIGAIL SALOMON-GODEAU, JOHNA BERGERA, VICTORA BURGINA ITD.. ON OBJAVLJUJE I POSEBAN BROJ PHOTOGRAPHY 1978-ME, UBRZO NAKON OBJAVE KARDINALNIH ESEJA O FOTOGRAFIJI BARTHESE I SONTAG.

²⁷ KAO ZAČETNIK KORIŠTENJA MARKSISTIČKE KRITIKE UGLAVNOM SE UZIMA VICTOR BURGIN, IAKO JE OSNOVU KRITIKE ESTETIKE UVOĐENJEM TEMA MASOVNE UMJETNOSTI ZAPOČEO WALTER BENJAMIN.

IJEST TEHNOLOGIJE	Autori	Područje	Teme
1864 – ultraljubičasta fotografija	Autorski	Povijest	Odnos slikarstva i
1880 - infracrvena fotografija	tekstovi	umjetnosti	fotografije
1895 - X-zrake Karl Wilhelm Röntgen			
1899 – Brownie kamera	...	Politička teorija	Kritika masovnoga
1913/1914 – Leica kamera	1927 – Kracauer		društva, teme povijesnoga
1935 - Kodachrome	1935 - Benjamin		vremena i revolucije
1948 - Polaroid	...	Znanstvena fotografija	Primjene fotografije
1963 - Fotografija u boji, Kodak	...	Kulturalna teorija	Politička upotreba fotografije, implicirani sistemi kontrole
1978 -: automatski fotoaparat Konica	1977 Sontag, 1977 Barthes 1977 <i>October</i>	Estetska teorija	Problem automatizma gledanja
1984/1985 - Digitalna fotografija Canon i Pixar	...	Teorija novih medija	Filozofija fotografije
	2000 Flusser		Epistemologija
	2008 Walden		
	2008 Meskin		

Tb. 2 - Povijest tehnologije fotografije i vremenski okvir teorijskih diskusija o fotografiji

Teorije fotografije, predlažem prethodnom interpretacijom, tvore korpuse misli koji se mogu usuglasiti sa njenim tehnologijskim razvojem.²⁸ Teorije se naime kondenziraju u vrijeme velikih promjena na samome mediju (Vidi:), no i premještaju sa jednog

²⁸ 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 „TECHNOLOGIES CAN GENERALLY BE UNDERSTOOD AS AMPLIFIERS OF OUR POWERS; THAT IS, OF LOCOMOTION, OF COMMUNICATION, OF PRODUCTION, ETC., BUT HE POINTS OUT THAT WHILE A GIVEN TECHNOLOGY WILL AMPLIFY CERTAIN OF OUR POWERS, IT WILL, TYPICALLY, SUPPRESS OTHERS“ CITIRANO IZ: SAVEDOFF, B. E. (1997). "ESCAPING REALITY: DIGITAL IMAGERY AND THE RESOURCES OF PHOTOGRAPHY." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 55(2 PERSPECTIVES ON THE ARTS AND TECHNOLOGY): 201-214. STR .201 TEZI SE PROTIVI DAMISCH, TVRDEĆI KAKO TEHNOLOGIJA NIJE NEUTRALNA, NO UPRAVO U ZABORAVU TE ČINJENICE LEŽI UMJETNOST FOTOGRAFIJE. VIDI: DAMISCH, H. (1978). "FIVE NOTES FOR A PHENOMENOLOGY OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE." *OCTOBER* 5 (PHOTOGRAPHY): 70-72.

područja misli na drugo. Da je tehnologijsko – teorijska povezanost bitna vidljivo je i čitanjem teorija pisanih za stare fotografske sisteme. Naime, jednako kao što apsurdno zvuče estetske teorije o „gledanju kroz“ fotografiju uzimajući u obzir digitalne manipulacije slike, tako zvuče i spisi prvih fotografa koji još nisu poznavali metode reprodukcije same slike, čitani u kontekstu primjerice Benjaminove teorije reprodukcije.

²⁹ Ako išta, fotografska teorija je ovisna o tehnološkom statusu medija. Stoga bi valjalo dati okvirni pregled tema koje su, vezano uz razvoj tehnologije, svojevremeno preokupirale teoretičare fotografije. Tablica (Vidi:) daje pregled nekih od ključnih izuma, usporedno sa temama u fotografskoj teoriji. Iz nje je zorno kako su prve diskusije razlučivale novu tehnologiju od takozvanih „starih medija,“ dok se promjene koje je fotografija uvela u društvo izučavaju kasnije. Automatizacija opreme i masovna dostupnost, a time i slabljenje centralne moći koja kontrolira fotografskom slikom, privode pitanjima etike, dok digitalne tehnologije, sasvim logično, postavljaju pitanja patvorenosti. Ipak, valja napomenuti, kondenziranje određenih tema kao povijesnih epizoda u samoj teoriji ne znači nužno kako izučavani fenomeni ne postoje i u ranijoj fotografiji. Jednako kao što se, primjerice, državna kontrola društva putem fotografije nije razvila u vrijeme kada je izučavana, sedamdesetih, već cijelo stoljeće ranije i fotografska patvorenost nije izum digitalnog doba, već postoji od samih početaka medija.

Osim stupnja razvoja medija, u pristupu suodnosa fotografije i referentnih teorija valja uzeti u obzir i dostupnost određenih fotografskih slika. Neke teorije su vidno uvjetovane dobavljivošću određenih fotografskih proizvoda, njihovom predočavanju javnosti, izlaganju... Nije rijedak slučaj da teorije fotografije iako daju generalne definicije

²⁹ VIDI: BENJAMIN, W. (1982). THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION. MODERN ART AND MODERNISM : A CRITICAL ANTHOLOGY., F. FRASCINA, C. HARRISON AND P. DEIRDRE. LONDON, PAUL CHAPMAN & OPEN UNIVERSITY, 1988: 217-221.

isključuju neke od primjena, kao što sam već spominjala. U idućem odjeljku teorije, koje sam posložila kronološki i dovela u vezu sa razvojem tehnologije, dakle dijakronijski, analizirati ću sinkronijski, u kontekstu svojedobno dostupnih fotografskih žanrova i primjena.

2.1.2. *PARCIJALNA PRIMJENJIVOST DISCIPLINARNIH TEORIJA*

Da je većina teorija fotografije parcijalna, vjerojatno i sa razlogom što je rijetko pišu fotografi koji poznaju medij, spomenuto je nekoliko puta. Najčešće su zanemarene znanstvene i apstraktne fotografije, također je rečeno. Neki od autora, primjerice Bazin i Walton, tako, u svojim teorijama daju mjesta nadrealističkoj te ekspresionističkoj fotografiji, dok ostavljaju po strani apstraktnu fotografiju.³⁰ Apstraktne fotografije su ponekad paradoksalno isključene i iz monografija poznatih fotografa koji su u određenim periodima radili isključivo ovakve eksperimente.³¹ O takvim fotografijama,

³⁰ IAKO FOTOGRAFIJA NIKADA NIJE APSTRAKтна U SMISLU SADRŽAJA, VEĆ EVENTUALNO U FORMALNOM NAČINU PRIKAZA, POSTOJI ČITAV NIZ PRISTUPA KOJI VIZUALNO NISU RAZLUČIVI OD APSTRAKтNE SLIKE. APSTRAKCIJE NASTAJU JOŠ U DEVETNAESTOM STOLJEĆU IZUČAVANJEM POKRETA. MUYBRIDGEOVE KRONOFOTOGRAFIJE PRIKAZUJU IH SIMULTANO. OVAJ SE PREDMET RAZVIJA U KASNIJIM MODERNISTIČKIH ISTRAŽIVANJIMA FOTODINAMIZMA, NO I ZRAČNE FOTOGRAFIJE BRAĆE ARTURA I ANTONINA BRAGAGLIE, FEDELE AZARIA I FILIPPO MASOEROA, KINETIZMA OSKARA SCHLEMMERA, PETERA KEETMANA ITD. GEOMETRIJSKE APSTRAKCIJE NA NAČIN MODERNE PRAKTICIRA PAUL STRAND, SNIMAJUĆI UGLAVNOM SJENE, TE ALVIN LANGDON COBURN SVOJIM VORTOGRAFIJAMA 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 FRANCIS BRUGUIEREA I JAROMIRA FUNKEA. APSTRAKCIJA DOSEŽE VRHUNAC U PEDESETIMA U EKSPERIMENTIMA WILLIAMA KLEINA I SUVREMENIKA KOJI SE ISKLJUČIVO BAVE TEKSTURAMA I ZRNOM, TE NAPOSJETKU KEMIJSKIM EKSPERIMENTIMA EDMUNDA KESTINGA I CHARGESHEIMERA, STRYJA PIASECKOG, PIERREA CORDIERA, TE SIGMARA POLKEA. VIDI: ANNE BARTHELEMY: ABSTRACT PHOTOGRAPHY WARREN, L. (2006). ENCYCLOPEDIA OF TWENTIETH-CENTURY PHOTOGRAPHY. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE. PREGLED DAN U: GOTTFRIED JAGER, R. K., BEATE REESE (2006). CONCRETE PHOTOGRAPHY - KONKRETE FOTOGRAFIE. BIELEFELD, KERBER VERLAG. VIDI I: LEIGHTEN, P. D. (1978). "CRITICAL ATTITUDES TOWARD OVERTLY MANIPULATED PHOTOGRAPHY IN THE 20TH CENTURY." *ART JOURNAL* 37(4): 313-321.

³¹ TAKO SE APSTRAKтNI PERIOD MAN RAYA SE NE ANALIZIRA KOLIKO NJEGOVE MODNE FOTOGRAFIJE. VOJNE FOTOGRAFIJE EDWARDA STEICHENA SE GUBE PRED NJEGOVOM SOCIJALNOM FOTOGRAFIJOM. O RIJETKOSTI SPOMINJANJA ČAK I RATNIH FOTOGRAFIJA U KONTEKSTU

slično apstraktnim slikama, većina interpretatora zapravo - nema što za reći, pa ih radije ignorira. I medijska teorija, više uvjetovano njenim interesom u poruke sa jasnim kodom, nerijetko isključuje eksperimente koji mogu imati nejasan ili nedostupan kod. U medijskim analizama, štoviše ne izučava se umjetnička fotografija već mnogo više dokumentaristička fotografija, koja ima šira značenja i prepoznatljiv kod.³² Zbog disciplinarnih preferenci, i druge interpretacije isključuju različite fotografije (vidi). Političke diskusije tako ne zanimaju znanstveni i tehnički eksperimenti, estetičke diskusije koja pregledavaju odnose slikarstva i fotografije ne uzimaju u obzir patvorene fotografije, dok u epistemologiji svoje mjesto uopće ne nalaze fotografije duhova ili pak NLO-a.

UMJETNOSTI VIDI PRIMJERICE SLUČAJ STEICHENA U: SEKULA, A. (1975). THE INSTRUMENTAL IMAGE, STEICHEN AT WAR *ARTFORUM*: 26 – 35.

³² SLIČNO JE ZA BARTHESOVU TEORIJU ZAMJETIO ELKINS. ON JE PRIGOVORIO KAKO BARTHES ANALIZU TEMELJI NA „VERNAKULARNOJ 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. VIDI: ELKINS, J. (2005). "WHAT DO WE WANT PHOTOGRAPHY TO BE? A RESPONSE TO MICHAEL FRIED." PRISTUPLJENO: 1.6, 2009, SA: [HTTP://CRITICALINQUIRY.UCHICAGO.EDU/ISSUES/CURRENT/31N4ELKINS.HTML](http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/current/31n4elkins.html).

IPAK POSTOJI PROBLEM DEFINIRANJA "VERNAKULARNE FOTOGRAFIJE." TERMIN KORISTI ZA SVE FOTOGRAFIJE KOJE NISU DIREKTNO PROIZAŠLE IZ RAZVOJA FOTOGRAFIJE KAO MEDIJA, A BARTHES SE UPRAVO OSVRĆE NA POZNATE FOTOGRAFIJE IZ FOTOGRAFSKE POVIJESTI, DAKLE PO DEFINICIJI NE-VERNAKULARNE. U DRUGOME TEKSTU CAMERA DOLOROSA, ELKINS IDE DALJE TVRDEĆI KAKO JE „BARTHES'S SENSE OF PHOTOGRAPHY IS TOO DOMESTIC, TOO MUCH SLANTED TO THE VERNACULAR, THE POETIC, THE SUBJECTIVE, THE NATIVE, THE NOSTALGIC, THE ANECDOTAL, THE CANDID“ ELKINS, J. (2007). "CAMERA DOLOROSA." *HISTORY OF PHOTOGRAPHY* 31(1): 22-31. ZA DEFINICIJE VERNAKULARNE FOTOGRAFIJE VIDI: VIDI UNOS GEOFFREY BATCHEN: VERNACULAR PHOTOGRAPHY U HANNAVY, J. (2008). *ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY*. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE.

Diskusija	Fokus	Interpretirane fotografija	vrste	Isključene fotografija	vrste
Politička	Vrijeme	Povijesne, novinske, obiteljske i umjetničke	ratne, i	Znanstvene, tehnički eksperimenti	fotografije,
Estetska	Prostor	Osobne, arhitekture	turističke,	Retuš, fotomontaža	
Epistemološka	Postojanje	Sve prethodne		“Fotografije NLO-a, fotografije	duhova”, apstraktne

Tb. 3 – Obuhvaćanje primjena fotografije teorijama

Uzevši u obzir prethodno analizirane restrikcije, u ovom istraživanju ću pokušati uzeti u obzir sve navedene primjene. Restrikcije analize teorije će biti vremenske – ovisne dakle o datumu teorije i u korespondenciji sa tehnologijom fotografije danog vremena. Svakako, u argumentaciji, osim razumijevanja teorija unutar vlastitih povijesnog vremena produkcije (ovdje specifično tehnološkoga statusa fotografije), u obzir ću uzeti i postojeće, specifične i praktične primjene, bez obzira na to daje li im određena teorija mjesta ili ne.

U narednom ću dijelu dati pregled samo nekih distinktivnih fotografskih tehnika koje su gotovo redovno isključene iz definicija terena fotografije. Njih zasigurno ima više, te su im granice mnogo finije, no za uvod u problematičnost koncipiranja fotografije kao dokaza, s argumentom kako je manipulacija nad fotografijom postojala od samoga izuma, biti će dovoljne.

2.2. MATERIJALI

2.2.1 MISANOTACIJA

Paradoksalnost odnosa fotografske prakse i teorije očita je u pogledu teme fotografske „zavjere,“ koju su u raspravu o fotografiji uvele tek teorije digitalne fotografije. Naime, prva među diskutabilnim fotografijama, kakve izučavaju nove teorije, načinjena je još u vrijeme izuma fotografije. Jedan od izumitelja, koji se smatrao nepravedno zakinutim za kredit i novčanu nagradu za otkriće, načinio je prvu mis-anotaciju ispisujući prvu lažnu tvrdnju o onome što fotografija predstavlja.³³ Autor, Hippolyte Bayard, nam je ostavio Auto-portret sebe kao utopljenika iz 1840 (Vidi: Il. 4), fotografiju koja i do dan danas plijeni čistim fotografskim paradoksom. Ova fotografija je fizički objekt, obzirom osim lica u svoje značenje uvodi i vlastito naličje sa tekstom. Na licu, u prvom planu, je poluležeća figura zatvorenih očiju, s mirno preklapljenim dlanovima, dok na poledini rukom ispisan tekst koji ismijava sam medij fotografije, te njegovu dokazivost. Prema Williamu Mitchellu, taj tekst na engleskom prijevodu sa izvornog francuskog, glasi:

„The corpse which you see here is that of M. Bayard, inventor of the process that has just been shown to you. As far as i know this indefatigable experimenter has been occupied for about three years with his discovery.

The Government which has been only too generous to Monsieur Daguerre, has said it can do nothing for Monsieur Bayard, and the poor wretch has drowned himself. Oh the vagaries of human life....! ... He has been at the morgue for

³³ DESETAK IZUMITELJA I FOTOGRAFA JE ISTODOBNO DOŠAO DO OTKRIĆA SASVIM RAZLIČITIH FOTOGRAFSKIH PROCESA. DAGUERRE OBJAVLJUJE IZUM 7. SJEČNJA 1839-TE, VEĆ 20. SJEČNJA BAYARD POKAZUJE SVOJ PROCES, A NAKON TOGA, UBRZO I TALBOT 5. VELJAČE. NAVODNO JE BAYARDA U OBJAVI IZUMA SPRIJEČIO UPRAVO ARAGO. VIDI UNOS HIPPOLYTE BAYARD: HANNAVY, J. (2008). ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE. VIŠE O NAGRADI KOJU JE PRIMIO DAGUERRE VIDI NA: WOOD, R.D (1996): A STATE PENSION FOR L. J. M. DAGUERRE FOR THE SECRET OF HIS DAGUERREOTYPE TECHNIQUE, ANNALS OF SCIENCE, **54**, 489-506, [HTTP://WWW.MIDLEY.CO.UK/PENSION/PENSION.HTM#PART2_1](http://www.midley.co.uk/PENSION/PENSION.HTM#PART2_1)

several days, and no-one has recognized or claimed him. Ladies and gentlemen, you'd better pass along for fear of offending your sense of smell, for as you can observe, the face and hands of the gentleman are beginning to decay".³⁴



Il. 4 - Hippolyte Bayard): Portrait of a Self as a Drawn man (1939, izbijeljeni sprežni tisak, 18.7 x 19.3 cm, Société française de photographie, Pariz

Različito od „fotografskog paradoksa“ kojega spominje Barthes, također zasnovanog na paralelnim i dopunjujućim odnosima slike i teksta o kojem će biti riječi nešto kasnije, ovaj paradoks razapinje značenja u sasvim suprotna. Autoportret, uzet zajedno sa tekstom, naime, istodobno tvrdi kako je Bayard i živ, obzirom snima danu fotografiju, no istodobno i mrtav i to - kao snimljeni objekt. Fotografija, dakle, podsjeća na logički

³⁴ VIDI: MITCHELL, W. J. (1992). THE RECONFIGURED EYE : VISUAL TRUTH IN THE POST-PHOTOGRAPHIC ERA. CAMBRIDGE, MASS., MIT PRESS.

pseudo-paradoks „brijača“.³⁵ No, za razliku od brijača, koji je formuliran jezično, u ovaj je uključena i slika (Vidi:). Paradoks kaže; (1) da bi ova fotografija bila snimljena autor mora biti živ. Tada (2) on ne može biti mrtav, kao što tvrdi natpis, pa stoga onaj tko je prikazan (= a) ili (=b) nije Bayard, ili ako jest; tada bi Bayard trebao biti mrtav (nije 2). Kako je fizički nemoguće da Bayard bude istodobno i mrtav i živ, moguće je samo kako - autor nije Bayard (nije 1). No, on tvrdi kako upravo to nije istina. Stoga, ili laže fotografija ili laže tekst. Ili je, naposljetku tražiti rješenje upravo ono što je Bayard htio ovom fotografijom.

	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.	

Tb. 4 – Analiza paradoksa u Bayardovom autoportretu

Većina teoretičara, vidjeti ćemo, se slaže kako fotografija zapravo ne može „lagati“ obzirom ona nije iskaz, stoga jedina laž može biti ona teksta ili anotacije. Tekst precizira sliku, bez takvog preciziranja možda bismo vidjeli samo Bayarda kako spava. No, kada bi spavao fotografija opet ne bi prikazivala istinu, jer tada on opet ne može istodobno i spavati i snimati. Fotografija je naime i namještena i patvorena. Na njoj, čini se, je fotograf snimio sebe, a zapravo je fotografa zabilježila kamera koju je namjestio sam. Fotografija dakle miješa subjekte i objekte; njen subjekt je redovno skriven, te je rijetko pretpostavljen teorijski ili zahvaćen analizom. Takvu tezu podupire i cijeli žanr

³⁵ „BARBER“ ILI PSEUDO-PARADOKS BRIJAČA DERIVIRANI JE RUSSELLOV PARADOKS. ON TVRDI: „IMA JEDNO SELO U KOJEM BRIJAČ BRIJE SVE ONE KOJI SE NE BRIJU SAMI. BRIJE LI BRIJAČ SEBE?“

autoportreta kojega upravo ovim radom uvodi Bayard.³⁶ Autoportreti, naime, nerijetko privode pod sumnju autora, budući da premiještaju odnose autora i snimljenoga, a koji je opet autor, otvarajući mjesta pseudo-autoru, bilo da se radi o drugoj osobi ili emancipiranom tehnologijskom snimanju.³⁷ Istodobno, oni doslovno utvrđuju postojanje autora kao fizičke osobe, obzirom on nalikuje sam sebi.³⁸ No to se događa tek kada je jasno naznačeno tko je autor i kako je isti uistinu i objekt samoga sebe.

Misanotacije su, za razliku od takvih slučajeva, češće rezultat upravo neprepoznavanja, no i tendencioznog prepoznavanja objekta fotografije. Takve su primjerice takozvane NLO fotografije. U narednim dijelovima nešto više ću mjesta dati prirodi opisa na samoj fotografiji, koju radikalno mogu mijenjati tehnike retuša i fotomontaže.

2.2.2. *RETUŠ*

Prve autonomno fotografske, odnosno ne-tekstualne manipulacije fotografijom, pored ove bizarne priče oko otkrića i anotacije fotografije, bile su uvjetovane njenom tehničkom prirodom. Fotografski negativ, ili kao što je slučaj sa Bayardom sam pozitiv, su se, naime, osvjetljavali dugo.³⁹ I ovaj je autoportret proizvela manjkavost tada spore tehnike, koja je autoru davala, bez ugrađene automatske odgode na fotoaparatu,

³⁶ BAYARDOV AUTOPORTRET, SNIMLJEN NEDUGO NAKON OTKRIĆA FOTOGRAFIJE JE I PRVI AUTOPORTRET. U ŽANRU SU SE KASNIJE OKUŠALI NADAR I REJLANDER. VIDI DALJE UNOS SELF-PORTRAIT: U HANNNAVY, J. (2008). *ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY*. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE.

³⁷ ZA ILUSTRACIJU TEME ZANIMLJIVA JE I MAURICE GUILBERTOVA: TOULOUSE-LAUTREC SLIKA TOULOUSE-LAUTRECA IZ 1891 RAĐENA DVOSTRUKOM EKSPOZICIJOM NA KOJEM SE SLIKAR JEDNOM POJAVLJUJE KAO UMJETNIK, DOK DRUGI PUT KAO VLASTITI MODEL.

³⁸ VIDI DALJE: KISMARIC, S. (1985). "SELF-PORTRAIT: THE PHOTOGRAPHER'S PERSONA, 1840-1985." *MOMA* 37.

³⁹ ZA NIEPCEOVU FOTOGRAFIJU TREBALO JE DESETAK SATI, DOK ZA DAGEROTIPIJE OKO 20-30 MINUTA, VIDI: TRACHTENBERG, A. E. (1980). *CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY*, LEETE'S ISLAND BOOKS.

dovoljno vremena pozirati samome sebi.⁴⁰ Ista je takva sporost dovodila i do grešaka koje su se u djetinjstvu fotografije ispravljale retušem. Neki su autori, svojedobno, smatrali kako naknadne intervencije opstruiraju i samu prirodu fotografije kao realističkoga medija.⁴¹ Kracauer i Benjamin su s tim razlogom zagovarali čistoću medija.⁴² Iako su tehnike retuširanja u međuvremenu postale nepotrebne, skraćanjem vremena eksponiranja, one se nikada nisu sasvim iskorijenile. Praksa se nastavila i dalje... Sustavnim revizijama velike diktature XX stoljeća su u potpunosti eliminirale određene fotografske faktualnosti, simultano eliminiranju onih koji su bili predstavljeni na fotografijama. Takve se prakse, primjerice Sovjetskog saveza, danas izučavaju pod generalnom temom *povijesnih revizionizama*.⁴³ Revizionizam u fotografiji su najviše

⁴⁰ VRIJEME EKSPONIRANJA U BAYARDOVOM PROCESU JE BILO OKO 15 MINUTA. VIDI: HANNAVY, J. (2008). *ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY*. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE., UNOS: BAYARD, HPPOLYTE

⁴¹ CADAVA SPECIFICIRA ČESTO PREVIĐENU ČINJENICU KAKO KRACAUER I BENJAMIN NAVODE DA JE DO NESTANKA AURE DOŠLO NE SAMIM IZUMOM FOTOGRAFIJE, VEĆ KASNIJIM INTERVENCIJAMA. PRVE FOTOGRAFIJE NISU BILE REPLIKABLINE. VIDI: CADAVA, E. (1992). "WORDS OF LIGHT: THESES ON THE PHOTOGRAPHY OF HISTORY." *DIACRITICS* 22(No. 3/4, COMMEMORATING WALTER BENJAMIN): 85-114.

⁴² VIDI: LEVIN, S. K. A. T. Y. (1993). "PHOTOGRAPHY." *CRITICAL INQUIRY* 19(3): 421-436., BENJAMIN, W. (1980). *A SHORT HISTORY OF PHOTOGRAPHY. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY*. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 199-216.

⁴³ FOTOGRAFIJAMA POČINJU KONTROLIRATI VEĆ 1937. VIDI UNOS : JEFFREY SHANTZ: *SOCIALIST PHOTOGRAPHY* WARREN, L. (2006). *ENCYCLOPEDIA OF TWENTIETH-CENTURY PHOTOGRAPHY*. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE.

ZANIMLJIV KOMENTAR NA STALJINOVE POVIJESNE REVIZIONIZME, VEZANO I UZ FOTOGRAFIJE DAO JE LEON TROTSKY „YOU CAN SUPPRESS, CONCEAL AND BURN UP HISTORIC DOCUMENTS. YOU CAN EXTEND YOUR CENSORSHIP EVEN TO PHOTOGRAPHIC AND MOVING-PICTURE RECORDS OF REVOLUTIONARY EVENTS. ALL THESE THINGS STALIN IS DOING. BUT THE RESULTS DO NOT AND WILL NOT JUSTIFY HIS EXPECTATIONS. ONLY A LIMITED MIND LIKE STALIN'S COULD IMAGINE THAT THESE PITIFUL MACHINATIONS WILL MAKE MEN FORGET THE GIGANTIC EVENTS OF MODERN HISTORY.“ CITIRANO IZ: TROTSKY, L. (1997). "THE STALIN'S SCHOOL OF FALSIFICATION." *TROTSKY INTERNET ARCHIVE* FROM [HTTP://WWW.MARXISTS.ORG](http://www.marxists.org). NA PRAKSE SE OSVRĆE I ADORNO “SOLELY INDEFATIGABLY REIFIED CONSCIOUSNESS IMAGINES, OR TRIES TO PERSUADE OTHERS INTO IMAGINING, THAT IT WOULD POSSESS PHOTOGRAPHS OF OBJECTIVITY. ITS ILLUSION CROSSES OVER INTO DOGMATIC IMMEDIACY. WHEN LENIN, INSTEAD OF ENTERING INTO EPISTEMOLOGY, COMPULSIVELY AND REPEATEDLY ASSERTED AGAINST THIS THE BEING-IN-ITSELF OF COGNITIVE OBJECTS, HE WANTED TO DEMONSTRATE THE COMPLICITY OF SUBJECTIVE POSITIVISM WITH THE "POWERS THAT BE" [IN ENGLISH].“ NASTAVLJAJUĆI PISATI O LENJINU. CITIRANO IZ: ADORNO, T. W. (1973). *NEGATIVE DIALECTICS*. LONDON, ROUTLEDGE, 1990., STR 86.

eksploatirali Vladimir Iljič Lenjin i Josef V. Staljin, sustavno brišući „urotnike,“ poput Trockoga (Vidi: str. 61), no i manje bitne političke figure, kao Bogdanova i Peškova.⁴⁴ Tehnika je bila toliko prisutna da neki autori smatraju kako je upravo to konstruiranje realnosti iz fotografije utjecalo i na politički ali i estetski fenomen Socijalističkog realizma u umjetnosti, kao pobočan fotografski proizvod, slikanih slika zasnovanih na fotografijama, a koje su također služile demarkiranju realnosti (Vidi: Il. 5 do Il. 7).⁴⁵



Il. 5 – Vasilji Filipovič Ivanov”: Lenjin II) ulje na kartonu, 31x 24 cm⁴⁶



Il. 6: Autor nepoznat: Lenjinov govor na Crvenom trgu 5. Svibnja 1920., Gore:



Il. 7 – Vasilij Filippovič Ivanov”: Lenjin I) ulje na kartonu, 31x 24 Cm⁴⁷

⁴⁴ KING U FASCINANTNOM PREGLEDU COMISSAR VANISHES VIDI POČETKE PRAKSE 1917-TE. ONA KULMINIRA ATENTATOM NA ŠEFA POLICIJE SERGEJA KIROVA (1935). RAĐENE SU SVE DO DOBA NIKITE HRUŠČOVA, PEDESETIH I ŠEZDESETIH. RADI IH UGLAVNOM GRUPA IZ KREMLJA. TEHNIKE RETUŠIRANJA POLITIČKIH FOTOGRAFIJA NISU RIJETKE NI ZA DRUGE SOCIJALISTIČKE ZEMLJE; PR FOTOGRAFIJA ČEŠKIH RUKOVODILACA S KOJE JE IZBRISAN ALEKSANDAR DUBČEK (1968), FOTOGRAFIJA GRUPE ČETVORICE NA MAOVOM SPROVODU (1976) VIDI: KING, D. (1997). THE COMMISSAR VANISHES : THE FALSIFICATION OF PHOTOGRAPHS AND ART IN STALIN'S RUSSIA. EDINBURGH, CANONGATE.

⁴⁵ GROYS TVRDI KAKO JE SOCREALISTIČKO SLIKARSTVO DIREKTAN PROIZVOD TEHNIČKE PRIRODE I OGRANIČENJA FOTOGRAFIJE. OBZIROM 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 SOCREALISTIČKO SLIKARSTVO USPOREĐUJE SA PRIMITIVNIM PHOTOSHOPOM. VIDI DALJE GROYS, B. AND M. HOLEIN, EDS. (2004). DREAM FACTORY COMMUNISM: THE VISUAL CULTURE OF THE STALIN ERA TRAUMFABRIK KOMMUNISMUS: DIE VISUELLE KULTUR DER STALINZEIT, SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT, HATJE CANTZ. GROYSOVU TEZU JE RAZRADILA DICKERMAN: DICKERMAN, L. (SUMMER, 2000). "CAMERA OBSCURA: SOCIALIST REALISM IN THE SHADOW OF PHOTOGRAPHY." OCTOBER 93: 138-153.

⁴⁶ PREUZETO SA: HORVATH (1999). VIRTUAL MUSEUM OF POLITICAL ART, MEDICALNET.

*uz stepenice stoji Trocki,
dole: retuširan*

No i ove su fotografije postale temom tek u digitalno doba, kada je retuš postao modom „Photoshop ere.“⁴⁸ Slična je situacija i sa današnjom upotrebom fotomontaže.

2.2.3. FOTOMONTAŽA

Tehnike fotomontaže se, kao i one retuša, koriste od samih početaka fotografije.⁴⁹ Česta je uporaba bila upravo u pejzažnoj fotografiji, kod koje se zbog dugog osvjetljavanja nije moglo snimiti pejzaž sa istodobnim pripadajućim kadrom neba, već su se, kako bi se dobila jedinstvena fotografija, kombinirali iz dva negativa u takozvani „kombinacijski tisak“.⁵⁰ 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 po desetak negativa, gradili autonomne alegorijske scene inspirirane romanima devetnaestog stoljeća ili pak klasičnim parabolama. Istodobno su, kako bi potkrijepili praksu, razvili i vlastite teorije.⁵¹ Za razliku od Rejlandera, koji je

⁴⁷ IBID.

⁴⁸ ZA RAZNE TEHNIKE RETUŠIRANJA VIDI: PALMQUIST, P. E. E. AND R. RUDISILL (1991). PHOTOGRAPHERS : A SOURCEBOOK FOR HISTORICAL RESEARCH. BROWNSVILLE, CARL MAUTZ PUBLISHING.

⁴⁹ KAO PRVA FOTOMONTAŽA SE SPOMINJE PATENT “CARTE MOSAIQUE” ANDRE DISDERIA IZ 1863. VIDI: HANNAVY, J. (2008). ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE.

⁵⁰ 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, A HVALE JE I U THE PHOTOGRAPHIC JOURNAL IZ 1859. VIDI UNOS SKY AND CLOUD PHOTOGRAPHY U HANNAVY, J. (2008). ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE. TEHNIKU DALJINJERAZVIJAJU REJLANDER I ROBINSON, KORISTEĆI I PREKO DVADESET NEGATIVA ZA JEDINSTVEN POZITIV, VIDI PRIMJERICE TWO WAYS OF LIFE O.REJLANDERA, VIDI TAKOĐER REJLANDER, O. G. (1858)., “ON PHOTOGRAPHIC COMPOSITION WITH A DESCRIPTION OF TWO WAYS OF LIFE,” *THE PHOTOGRAPHIC JOURNAL* IV, **65**: 191–196.

⁵¹ 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: ROBINSON, H. P. (1869). PICTORIAL EFFECT IN PHOTOGRAPHY: BEING HINTS ON COMPOSITION AND CHIAROSCURO FOR PHOTOGRAPHERS, LONDON.

preferirao moralističke parabole, u kojima paradoksalno, po prvi puta, u fotografiju uvodi i golo tijelo, Robinson je bio fokusiran na dominantnu Prerafaelitsku temu - smrti, citirajući iste izvore kao i ondašnji slikari (Vidi: Il. 8 i Il. 9).⁵² Uspoređujući Robinsonovu fotografiju Lady of Shalott (Vidi: Il. 9) sa slikom Prerafaelita Millaisa pod nazivom Ophelia (vidi Il. 8), vrlo slične tematike, vidljiva su ograničenja rane fotografije. Nemogućnost istodobnog prikaza tijela Lady of Shalott u vodi i šume u pozadini zahtijevala je korištenje više negativa, čime se žrtvovala i perspektiva koju nije bilo moguće naknadno korigirati. Danas takva kombinirana pozadina djeluje kao zidna tapeta, vrlo plošno.



Il. 8 - . Sir John Everett Millais, *Ophelia* (1852), Tate Collection



Il. 9 - Henry Peach Robinson *The Lady Of Shalott* (1861). Albumen tisak Iz dva negativa, 30.4 X 25 cm, Helmut Gernsheim Collection.⁵³

Istim temama kao Robinson zabavljala se, nešto kasnije, i popularna kultura devetnaestog stoljeća, stvarajući novi žanr, Viktorijansku „ghost photography“

JEDNA OD NAJBRANIJH FILOZOFSKIH RASPRAVA NA TEMU JE TAYLOROVA, VIDI: TAYLOR, W. C. (1885). "ON COMPOSITE PHOTOGRAPHY." *PROCEEDINGS OF THE AMERICAN PHILOSOPHICAL SOCIETY* 22(120 (PART IV)): 360-362.

⁵² ZA MANJE POZNATE RADOVE REJLANDERA VIDI: SPENCER, S. (1984). "O. G. REJLANDER'S PHOTOGRAPHS OF STREET URCHINS." *OXFORD ART JOURNAL* 7(2 - PHOTOGRAPHY): 17-24.

⁵³ THE HARRY RANSOM HUMANITIES RESEARCH CENTER, UNIVERSITY OF TEXAS (ACE. NO.964:057:068) HELMUT GERNSCHEIM COLLECTION.

ili „spirit photography.“⁵⁴ Fotografija duhova bila je amalgam snimaka živih i mrtvih, također rađena metodom kombinacijskog tiska (vidi :Il. 10). No, efekt ovakvih fotografija, za razliku od preciznih Robinsonovih ili Rijlanderovih konstrukcija realnosti bio je sablastan, obzirom su se radile u masovno, nisu se korigirali detalji. Tako na pozitivima jasno vidimo kako jedna tijela idu preko drugih, i to redovno ona aplicirana kasnije, na tamnoj podlozi. Ona ostaju na granici vidljivosti, upravo kao što je duhove zamišljao popularni pokret Transcedentalizma.⁵⁵

⁵⁴ 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 POJAVIO DJEČAK KOJEGA ON NIJE POZNAVAO NITI GA JE PRETHODNO SNIMAO. VJEROJATNO JE NASTALA PRILIKOM PONOVOGA KORIŠTENJA PLOČA U TO VRIJEME. JEDAN OD NAJPOZNATIJIH FOTOGRAFA DUHOVA, WILLIAM MURNIER JE TVRDIO KAKO JE „VIDIO“ LINCOLNA, BEETHOWENA I MNOGE DRUGE, NO JAVNO JE KRITIZIRAN ZBOG PRIJEVARE. FOTOGRAFIJA DUHOVA POSTAJE MODOM U EUROPI KRAJEM DEVETNAESTOG STOLJEĆA. VIDI DALJE: GETTINGS, F. (1978), *GHOSTS IN PHOTOGRAPHS*, NEW YORK: HARMONY BOOKS,

⁵⁵ FOTOGRAFIJE DUHOVA NASTAJU POD UTJECAJEM NOVIH SPIRITUALIZAMA S KRAJA DEVETNAESTOG STOLJEĆA KOJI SE OPIRU DARVINIZMU. JEDAN OD POKRETA, TRANSCEDENTALIZAM, KOJEGA ZAČINJU MEDIJI MARGARETI I KATIE FOX IMA ZA CILJ ZABILJEŽITI PROMJENE EKTOPLAZME PRILIKOM SMRTI, A MESMERIZAM KAO JAKI POKRET U SAD-U UTJEČE NA EKSPERIMENTE O DRUGOJ REALNOSTI.



Il. 10 – Robert Boursnell: Par sa duhom preminulog obiteljskog doktora koji je umro 1880 (1893), kolodijski tisak, 10,2 x 14,6 cm, The American Museum of Photography

Fotomontaža, ipak, svojevrsni kulturalni vrhunac doseže u vrijeme Moderne, vezano uz paralelan razvoj filmskih montažnih tehnika, te pripadajućih teorija.⁵⁶ U to vrijeme ona postaje komentatorskim sredstvom radikalne ljevice, koja iz vizualnih znakova isječenih iz fotografije tvori kompleksne značenjske sustave, ponekad i cijele manifeste.⁵⁷ Fotomontaže Johna Hartfielda (Vidi: Il. 11), te one Hannah Hoch iz Drugog svjetskog rata, danas su postale kanonom revolucionarnog otpora.⁵⁸ Iste metode se koriste u ideološkom kontinuitetu i nakon rata, primjerice u dizajnu plakata u Sovjetskom savezu, kojega radi većina Modernističkih umjetnika, po nepisanoj zabrani umjetničkog eksperimenta Moderne, te ideološki propisanoga realizma.⁵⁹ Ovakve montaže uključuju niz vrlo kompliciranih zahvata, mnogo zahtjevnijih od Viktorijanskog dvostrukog eksponiranja negativa, poput; razvijanja iz različitih negativa, presnimavanja, te naknadnih intervencija na samome fotografskom tisku. Neke se od njih mogu vidjeti i na

⁵⁶ NA TU SE VREMENSKE PARALELE OSVRĆE I BENJAMIN VIDI: BENJAMIN, W. (1982). THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION. MODERN ART AND MODERNISM : A CRITICAL ANTHOLOGY. F. FRASCINA, C. HARRISON AND P. DEIRDRE. LONDON, PAUL CHAPMAN IN ASSOCIATION WITH THE OPEN UNIVERSITY, 1988: 217-221.

NJE ZANEMARIVA NI KULESHOVA PRAKTIČKA ANALIZA KORIŠTENJA FOTOGRAFIJE I FILMA. VIDI: KULESHOV, L. V. AND R. LEVACO (1974). KULESHOV ON FILM : WRITINGS BY LEV KULESHOV. BERKELEY ; LONDON, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.

⁵⁷ U DISKUSIJAMA LUKACZ – BENJAMIN – BLOCH KOJE SABIRE JAMESON NA FOTOMONTAŽU SE OSVRĆU GOTOVO SVI AUTORI. VIDI: BLOCH, E. AND R. TAYLOR (1977). AESTHETICS AND POLITICS. LONDON, NLB.

⁵⁸ VIDI: EVANS, D. AND S. GOHL (1986). PHOTOMONTAGE: A POLITICAL WEAPON. LONDON, FRASER MAKHOLM, K. (1997). "STRANGE BEAUTY: HANNAH HÖCH AND THE PHOTOMONTAGE." *MOMA* 24: 19-23. HEARTFIELD, J. (1977). PHOTOMONTAGES OF THE NAZI PERIOD. LONDON, GORDON FRASER GALLERY & UNIVERSE BOOKS.; DABROWSKI, M. (1993). "PHOTOMONTEUR: JOHN HEARTFIELD." *MOMA* 13: 12-15. VIDI I TEKST AUTORA FOTOMONTAŽA: RAOLA HAUSMANNA: CULLARS, R. H. A. J. (1998). "PHOTOMONTAGE." *DESIGN ISSUES* 14(3): 67-68

⁵⁹ VIDI PRIMJERICE: LISSITZKY, L. M. (1990). EL LISSITZKY, 1890-1941 : ARCHITECT, PAINTER, PHOTOGRAPHER, TYPOGRAPHER. EINDHOVEN, MUNICIPAL VAN ABBEMUSEUM.

Hartfieldovoj fotomontaži Hitlera u kojoj je rendgen, koji se obično koristi u negativu, razvijen u pozitiv (Vidi: Il. 11), Tu su i dodatna sredstva; snimke novaca, ali i crtež...



Il. 11 – John Hartfield: *Adolf the Superman Swallows Gold and Spouts Junk* (prije 28 Kolovoza 1932, tisak 1942), želatinski srebreni tisak, 35, 4 x 24,6 cm⁶⁰



Il. 12 – Rendgenski snimak torza

Slično kao i u vrijeme Drugog svjetskog rata, i danas se fotomontaže koriste kao retorička sredstva onih koji nemaju vlasništvo nad medijem, te su primorani reciklirati.⁶¹ Njihova pojava u nekom društvu, vrlo često, može indicirati i probleme sa slobodom govora ili tiska. No, ponekad one mogu biti upotrjebljene i kao čista politička zavjera (Vidi: str. 160)⁶² Unatoč dugoj povijesti korištenja, te vrlo masovnoj političkoj uporabi,

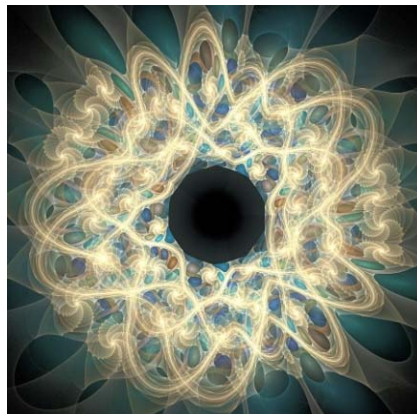
⁶⁰ U KOLEKCIJI: MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON, TEXAS.

⁶¹ VIDI DALJE: PERAICA, A. (2001). "THE MAKING AND UNMAKING OF PARA-HISTORY: OR FROM PHOTOMONTAGE TO DIGITAL SABOTAGE." *ISSUES IN CONTEMPORARY ARTS AND AESTHETICS* 12: 91-8. No, ONE SU ISTODOBNO UŠLE I U KONZUMERSKU KULTURU, VIDI: STEIN, S. A. (1981). "THE COMPOSITE PHOTOGRAPHIC IMAGE AND THE COMPOSITION OF CONSUMER IDEOLOGY." *ART JOURNAL* 41(No. 1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 39-45.

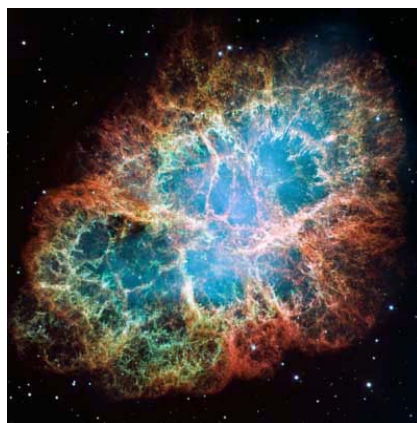
⁶² NA OVIM TERITORIJIMA, OSIM AKTIVISTIČKIH MONTAŽA FERAL TRIBUNEA, POZNATE SU I MONTAŽE GOVORA SLOBODANA MILOŠEVIĆA NA BERANEU, OBJAVLJENE U VEČERNJIM NOVOSTIMA. ZA ANALIZE OVIH SLUČAJEVA VIDI: PERAICA, A. (2001). "FROM PHOTOMONTAGE TO DIGITAL SABOTAGE." *THE ISSUES IN THE CONTEMPORARY ARTS AND AESTHETICS* 12: 91-98.

tek sedamdesetih, u vrijeme jačanja aktivističke umjetničke scene, počinje se pisati o fotomontažama.⁶³

2.2.4. DIGITALNE ALTERNACIJE



Il. 13 – Nepoznati autor: Fraktal, generativna fotografija, vjerojatno Pixel Blender



Il. 14 – The Hubble Space Telescope: eksplozija Supernova (Crab Nebula), 2005

⁶³ VIDI DALJE: ADES, D. (1976). PHOTOMONTAGE. LONDON, THAMES AND HUDSON. SOBIESZEK, R. A. (1978). "COMPOSITE IMAGERY AND THE ORIGINS OF PHOTOMONTAGE PART I - THE NATURALISTIC STRAIN." *ARTFORUM* XVII(1): 58-65., SOBIESZEK, R. (1978.). "COMPOSITE IMAGERY AND THE ORIGINS OF PHOTOMONTAGE, PART I, THE FORMALIST STRAIN." *ARTFORUM*: XVI (2) 41-43., HIEPE, R. AND C. A. HAENLEIN (1979). DADA : PHOTOGRAPHIE UND PHOTOCOLLAGE. HANNOVER, KESTNER-GESELLSCHAFT



Il. 15 – Unakrsno polarizirana optička mikro-fotografija supermolekule nastale u vodi od amfilifiličnih linearno-dentričkih kopolimera

U doba digitalizacije broj tehničkih manipulacija je, kao što je već spomenuto, porastao. No, to se nije dogodilo zbog nekakvih novih mogućnosti, već je radije bilo uvjetovano pojednostavljenjem tehnika potrebnih za retuš ili fotomontažu u jednostavne kompjuterske programe, poput Photoshopa, te naravno, opet - njihove masovne dostupnosti...⁶⁴

Metode alternacije slike koje su danas u širokoj uporabi postoje, dakle, postojale si u analognoj fotografiji, gotovo od početaka njena korištenja.⁶⁵ Jedina novina koju digitalni programi uistinu uvode jest - generativna fotografija.⁶⁶ Generativna fotografija, uz minimalan fotografski uzorak, rekonstruira ili pak sasvim konstruira plohu u matrici

⁶⁴ VIDI: RITCHIN, F. (1990). IN OUR OWN IMAGE : THE COMING REVOLUTION IN PHOTOGRAPHY : HOW COMPUTER TECHNOLOGY IS CHANGING OUR VIEW OF THE WORLD, APERTURE.

⁶⁵ HULICK USPOREĐUJE VIKTORIJANSKE SPIRITUALNE I DIGITALNE FOTOGRAFIJE. VIDI: HULICK, D. E. (1990). "THE TRANSCENDENTAL MACHINE? A COMPARISON OF DIGITAL PHOTOGRAPHY AND NINETEENTH-CENTURY MODES OF PHOTOGRAPHIC REPRESENTATION." *LEONARDO* **23**(4): 419-425. TAKOĐER VIDI I TEME ASSEMBLAGE, KOLAŽ, DADAIZAM I FOTOMONTAŽA U MANOVICH, L. (2003). PARADOXES OF DIGITAL PHOTOGRAPHY. *THE PHOTOGRAPHY READER*. L. WELLS. LONDON, ROUTLEDGE: 240-252.

⁶⁶ NAZIV GENERATIVNA FOTOGRAFIJA KORISTI SE OD ŠEZDESETIH ZA SAMOREFERENTNE, APSTRAKTNE FOTOGRAFIJE KOJE UVODE MATEMATIČKE FORMULE U FOTOGRAFIJU, KORISTEĆI SE ZNANSTVENIM APARATIMA, PRIMJERICE MIKROSKOPSKOM FOTOGRAFIJOM (TJ MAKRO OBJEKTIVIMA) ILI ISTRAŽUJUĆI KEMIJSKE PROCESSE. POKRET PREDVODI GOTTFRIED JAGER. IZ OVOGA POKRETA KREĆU PRVA ISTRAŽIVANJA KOMPJUTERSKE FOTOGRAFIJE HERBERTA FRANKEA, MANFREDA MOHRA ITD...

digitalne slike. Ona se često upotrebljavaj za retuširanje propalih dijelova fotografije, prekrivanje nečistoća površine, za matrično uvećavanje, no i sasvim autonomno.⁶⁷ Autonomna generativna fotografija, ona koja ne nastaje iz prethodne fotografske slike, već nastaje autonomnom uporabom algoritma (Vidi: Il. 13) može, uistinu, nalikovati laicima na neke ne-generirane fotografije, poput makro-fotografije (Vidi: Il. 14) ili mikro-fotografije (Vidi: Il. 15). No, uvećanjem u mikro-strukturi je uočljiva prevelika pravilnost, sve dok one nisu rađene *fuzzy* logikama. No čak i tada, korištenjem sustava viših logika, jednako kao što ih je stvorio, može ih i razotkriti kompjuterski program.⁶⁸

Iako je većina zagovornika teza o supstancijalnoj ili revolucionarnoj promjeni u novom, digitalnom, mediju tvrdila kako je nemoguće otkrivanje alternacije na krajnjem rezultatu i kako je nova fotografija „slobodnija“ – i to se pokazalo netočnim.⁶⁹ Osim što su u međuvremenu pronađeni i načini identifikacije prve od ostalih kopija ili stereotipova, upravo po uzoru na analognu fotografiju, kompjuterski su programi išli toliko daleko da su štoviše i ojačali sustave nadzora nad medijem.⁷⁰ Novi sistemi nadziranja daleko su precizniji od onih koje je poznavala analogna tehnologija.⁷¹

DANAS, U KOMERCIJALNIM PROGRAMIMA VEĆINA PARAMETARA ZA ALTERNACIJU FOTOGRAFSKE SLIKE, ISKLJUČIVŠI GENERIRANJE, MIMICIRA ANALOGNE METODE. PRECIZNIJE, SVE TEHNIKE KOJE NAVODI SAVEDOFF REKAVŠI „ELEMENTS CAN BE RESHAPED, REPOSITIONED, OR REMOVED AT WILL. IMAGES FROM DIFFERENT SOURCES CAN BE FREELY COMBINED AND BLENDED. WITH DIGITAL ALTERATION, FACES CAN BE AGED OR THE FEATURES OF SEVERAL FACES CAN BE MERGED, AS IN THE WORK OF NANCY BURSON,“ IZUČENE U VEĆ POČETKOM XX STOLJEĆA. CITIRANO IZ SAVEDOFF, B. E. (1997). "ESCAPING REALITY: DIGITAL IMAGERY AND THE RESOURCES OF PHOTOGRAPHY." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 55(2 - PERSPECTIVES ON THE ARTS AND TECHNOLOGY): 201-214. STR. 210

⁶⁷ PRIMJERICE SVI ALLEN SKINOVI DODACI.

⁶⁸ VIŠE O GENERATIVNOJ FOTOGRAFIJI VIDI: JÄGER, G. (1986). "GENERATIVE PHOTOGRAPHY: A SYSTEMATIC, CONSTRUCTIVE APPROACH." *LEONARDO* 19(1): 19-25. VIDI I FLUSSEROV KOMENTAR: FLUSSER, V. (1986). "COMMENTS ON "GENERATIVE PHOTOGRAPHY: A SYSTEMATIC CONSTRUCTIVE APPROACH"." *LEONARDO* 19(4): 357.

⁶⁹ U TRAG PATVORENIM FOTOGRAFIJAMA MOŽE SE UČI ANALIZOM RASPADA INFORMACIJA I UPISIVANJA PODATAKA „U GLAVU“ SAME FOTOGRAFIJE., TAKOZVANI EXIF, KOJEGA RAZNI PROGRAMI ČITAJU KAO JEDINSTVENI FORMAT.

⁷⁰ MANIPULIRANJE NEKIM OD DIGITALNIH FORMATA (JPG), PA I OBIČNO OTVARANJE KRZA FOTOGRAFIJU.

⁷¹ GPS SISTEMI UGRAĐENI U KAMERE NOVIJEG DATUMA, TAKO, NE KONTROLIRAJU SAMO MJESTO SNIMANJA, VEĆ I SAMOGA FOTOGRAFA.

Ipak, novim tehnologijama slike, došlo je do promjene izvornih vlasničkih, a time i kontrolnih odnosa originala i kopija, te njihovih varijanata. Nestao je jedinstveni negativ iz kojega su se razvijali pozitivni, ustupajući mjesto na prvi pogled identičnim pozitivima. Promijenio se i prostor distribucije. Nekolicina autora stoga *digitalni preokret* vidi kao civilizacijski i kulturalni obrat, sličan onome kojega je Walter Benjamin primijetio za doba mehaničke reprodukcije.⁷² Osim što parafrazira naslov Benjaminova spisa, sugerirajući novi preokret, William Mitchell upozorava na supstancijalnu promjenu u osnovi same fotografije kao dokaza po pitanju njihove vjerodostojnosti.⁷³ Zbog veličine promjena on odriče novim, digitalnim, uradcima nazivnik fotografije, nazivajući digitalnu fotografiju post-fotografijom, slično kao što ćemo kasnije vidjeti i Flusser.⁷⁴ Drugi autori razlikuju analogne i digitalne epohe čak i radikalnije. Slično kao što je slikar Delaroche najavio smrt slikarstva, prilikom prvog javnog predstavljanja otkrića fotografije, teoretičari, poput Listera bilježe kako su „the press and popular journals have reported on the „death of photography.“⁷⁵ Valja spomenuti, u vremenu nastajanja ovih tekstova digitalna fotografija je bila daleko od kvalitete analogne fotografije, čak i one snimljene i najlošijim automatskim fotoaparatom sa filmom.⁷⁶

⁷² BENJAMINOV W. DAS KUNSTWERK IM ZEITALTER SEINER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT; ORIGINALLY PUBLISHED IN ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALFORSCHUNG IZVORNO JE OBJAVLJEN 1935. VIDI: "ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION.", BENJAMIN, W. (1982). THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION. MODERN ART AND MODERNISM : A CRITICAL ANTHOLOGY. F. FRASCINA, C. HARRISON AND P. DEIRDRE. LONDON, PAUL CHAPMAN IN ASSOCIATION WITH THE OPEN UNIVERSITY, 1988: 217-221.

⁷³ VIDI: MITCHELL, W. J. (1992). THE RECONFIGURED EYE : VISUAL TRUTH IN THE POST-PHOTOGRAPHIC ERA. CAMBRIDGE, MASS., MIT PRESS.

⁷⁴ IBID.

⁷⁵ VIDI FUSNOTU: 17 VIDI DALJE: LISTER, M. (1995). THE PHOTOGRAPHIC IMAGE IN DIGITAL CULTURE. LONDON, ROUTLEDGE.

⁷⁶ TAKO SAVEDOFF PIŠE: „WITH THEIR CONTINUOUS SPATIAL AND TONAL VARIATIONS, PHOTOGRAPHS CONTAIN AN INDETERMINATE AMOUNT OF INFORMATION AND CAN BE INDEFINITELY ENLARGED TO REVEAL GREATER DETAIL. DIGITAL IMAGES, HOWEVER, CONTAIN A FIXED AMOUNT OF INFORMATION; ENLARGEMENT BEYOND THE POINT WHERE THEY REVEAL THEIR COMPONENT GRIDS CAN YIELD NO NEW DATA.“ CITIRANO IZ:

Štoviše, ono što digitalna fotografija uistinu jest promijenila je kulturalna navika uzimanja efekta realističnosti za čisti dokaz iste takve, ne nužno iste te, realnosti.⁷⁷ Danas činjenica da netko „ima fotografiju“ ne znači da istodobno može i dokazati nešto, a sumnja kako bi se moglo raditi i o alterniranom dokazu je gotovo istovremena čuđenju prema onome što je snimljeno. Naivni realizam je nadiđen trendom skepticizma neo-liberalnih ekonomija, koji je, kao što je spomenuto rastao razvojem i dostupnošću foto-tehnologija.

No, pitanje – da li se digitalnim fotografijama može „vjerovati“ podcrtava problematiku institucionalizacije fotografije kao dokumenta, te konstantnog isključivanja metoda njene alternacije kroz cijelu povijest. U tom smislu valjalo bi razlučiti dvije ključne prakse, koje se pojavljuju od samoga otkrića fotografije; one koje podcrtavaju korištenje fotografije kao dokumenta, te one koje fotografiju vide 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. U narednom ću odjeljku, stoga, dati pregled osnovnih diskusija o zadatku fotografije kao medija, a koje su vodili sami fotografi.

IE IZ PRAKSE

SAVEDOFF, B. E. (1997). "ESCAPING REALITY: DIGITAL IMAGERY AND THE RESOURCES OF PHOTOGRAPHY." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 55(2 PERSPECTIVES ON THE ARTS AND TECHNOLOGY): 201-214. STR.210 BROJ PIKSELA, PREMA CLARKVISION JE ZA 35 MM FILM = 10 MILIONA (LPM1.6 / 80 LPM). 1997, KADA SAVEDOFF PIŠE TEKST KOMERCIJALNE KAMERE SU IMALE TEK OKO 307 200 PIKSELA.

⁷⁷ TEZA SE MOŽE IŠČITATI I IZ ANALIZE DRUGIH REPREZENTACIJA. VIDI: SAVEDOFF SAVEDOFF, B. E. (1992). "TRANSFORMING IMAGES: PHOTOGRAPHS OF REPRESENTATIONS." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 50(2): 93-106.

Prethodno teorijskim komentarima o fotografiji s početka dvadesetog stoljeća, poput onih Benjamina i Kracauera, diskusija o svrsi sama medija se odvila među samim 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.⁷⁸ Općenito se ova diskusija naziva diskusijom formalista i anti-formalista.⁷⁹

'ART POUR L'ARTIZAM

Stajalište kako fotografija može i treba biti slobodna od ikakvih restrikcija i normi, te kako bi, ako išta, trebala biti autorska, svoj manifest ima u Robinsonovim spisima.⁸⁰ Robinson u fotografiji vidi mogućnost slobode i odmaka od „ružne prirode“ kakvu prikazuje primjerice socijalno orijentirana fotografija. On zapisuje; „It is the fashion to yearn for Nature, and to select her as bare, bald and ugly as she is made, as particular kind of being that which is the outcome not of nature, but of the errors of civilisation.“⁸¹ Takva, ružna priroda kakvu slikari devetnaestoga stoljeća zasigurno ne bi slikali nije

⁷⁸ “SEKULA TVRDI: ”...AND THIRD VOICE, USUALLY AFFILIATED WITH LIBERATION SPORADICALLY ARGUES FOR AN ETHICAL DIMENSION TO PHOTOGRAPHIC MEANING. THIS ARGUMENT ATTEMPTS TO FUSE THE SEPARATED SPHERES OF FACT AND VALUE, TO GRAFT A USUALLY REFORMIST MORALITY ONTO EMPIRICISM” CITIRANO IZ: SEKULA, A. (1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." ART JOURNAL 41(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25. STR. 15

⁷⁹ FORMALIZAM, ZAHTJEV ZA ČISTOĆOM MEDIJA, FORMULIRAJU KAO CILJEVE CLIVE BELL I ROGER FRY. U PRODUKCIJI ONA JE OČITA U DADA EKSPERIMENTIMA (LASZLO MOHOLY NAGY, MAN RAY...), NOVOM REALIZMU (ALBERT RENGGER-PATZSCH AND KARL BLOSSFELDT), TE KASNIJOJ „ČISTOJ FOTOGRAFIJI“ (ALFRED STIEGLITZ, PAUL STRAND, EDWARD WESTON) KOJA KREĆE OD PIKTORIJALIZMA. SLIJEDOM KONSTRUKTIVIZMA.(ALEXANDER RODCHENKO) NASTAVLJA SE I U AGITPROPU U RUSIJU.

⁸⁰ ROBINSON OBJAVLJUJE PICTORIAL EFFECTS IN PHOTOGRAPHY (1869). VIDI: ROBINSON, H. P. (1869). PICTORIAL EFFECT IN PHOTOGRAPHY: BEING HINTS ON COMPOSITION AND CHIAROSCURO FOR PHOTOGRAPHERS, LONDON.

⁸¹ CITIRANO IZ: TRACHTENBERG, A. E. (1980). CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY, LEETE'S ISLAND BOOKS STR. 92 NASTAVLJAJUĆI “IT IS NOT, HOWEVER, RETOUCHING IN ITSELF THAT IS CONDEMNABLE, BUT THE BAD RETOUCHING, AT PRESENT ALMOST UNIVERSAL, WHICH TURNS THE HUMAN FACE INTO A RESEMBLANCE OF MARBLE BUST, OR STILL WORSE, TURNIPS OR APPLE DUMPLINGS” OP. CIT. STR. 97

zanimala ovog eksperimentatora u mediju. Na tragu njegovih misli, u eksploataciji fotografije kao umjetničkog medija, najdalje su ipak su išli piktorijalisti. Korištenjem raznih materijala, poput gumenih bikromata, uljanih pigmenata, želatinastog karbona, platine razvijene glicerinom, pa i rukom slikanih foto-gravura, oni su davali fotografijama suptilne tonove i valere, ponekad sasvim dekonstruirajući fotografsku sliku.⁸² Takve fotografije težile su poetskim, prije nego li realističnim prikazima, često gradeći značenja na literarnom simbolizmu, u pokušaju da fotografiranoj realnosti privedu viša značenja, približavajući ih tako idealima suvremene umjetnosti Romantizma i Klasicizma (Vidi. Il. 9 i Il. 10).⁸³ Slobodna se uporaba fotografije i nakon piktorijalizma razvijala kao autonomna i alternativna povijest popularnih korištenja fotografije. Uglavnom je, naravno, vrvjela eksperimentima, a vrhunac je dosegla u drugoj generaciji piktorijalista okupljenih oko Alfreda Stieglitza (Vidi: Il.78), izložbenom salonu 291 kojega otvara zajedno sa Steichenom, uz popratne komentare u časopisu Camera Work (1902-1917) s kojim je napokon i fotografija počela ulaziti među službene reprezentacije umjetnosti.⁸⁴ Kao razloge njihove eskapade često se spominje i izum filma u roli, koji je doveo do porasta broja fotoamatera, a na koji su fotografi reagirali održavajući visoke estetske zahtjeve devetnaestog stoljeća - l'art pour l'artizma kao kriterija koji je fotografiju izdizao iznad masovne svrsishodne uporabe kamere. Prva

⁸² Op.Cit. Str. 14, MOJ PRIJEVOD

⁸³ PIKTORIJALIZAM JE POKRET KOJI OD 1891-1910 ZAHVAĆA SAD I EUROPU. U SAM POKRET SE UBRAJAJU I BROTHEROOD OF THE LINKED RING, NO I FOTOSECIJA. TERMIN SE KORISTI I DANAS, ZA BILO KAKVO NALIKOVANJE FOTOGRAFIJE I SLIKANIH SLIKA. VIDI: BUNNELL, P. C. (1992). "PICTORIAL PHOTOGRAPHY." *RECORD OF THE ART MUSEUM, PRINCETON UNIVERSITY* 51 (2 - THE ART OF PICTORIAL PHOTOGRAPHY 1890-1925): 2+10-15.

⁸⁴ VIDI: STIEGLITZ, P. N. A. A. (1990). "TURMOIL AT 291." *ARCHIVES OF AMERICAN ART JOURNAL* 30(No. 1/4, A RETROSPECTIVE SELECTION OF ARTICLES): 76-84. ZA TEMU RAZLAZA SA PIKTORIJALIZMOM VIDI I: JUSSIM, E. (1978). "ICONS OR IDEOLOGY: STIEGLITZ AND HINE." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* 19(4 - PHOTOGRAPHY): 680-692.

generacija, okupljena oko Camera Work u osnovi je zadržala piktorijalističke eksperimente, no već u drugoj, pod utjecajem Paula Stranda, koji zahtjeva čistoću medija pod konceptom „straight photography,“ vode se istraživanja fotografije prema novijim, modernističkim estetikama. Strand, naime, kreće ka „apsolutnoj objektivnosti,“ koju definira, prema Trachtenbergu, kao (1) kraj eksperimentalnih tehnologija sa gumom, uljem te (2) otvaranje prema novim, modernijim istraživanjima fotografije, poput apstrakcije, krupnoga plana, kojeg preuzima iz slikarstva.⁸⁵ Trachtenberg, dalje, tvrdi kako tim preokretom „Photography earned its place within that system by showing itself capable of a process similar to that implied by abstract and cubist composition, the decomposition of traditional views of the world into „form,“ and the deconstruction of naturalistic perspectival space into pure pictorial space.“⁸⁶ U Moderni fotografija počinje pratiti stilske razvoje umjetnosti, uvodeći i druge koncepte, poput Moholy-Nagyjevog objektivizma.⁸⁷ No, iako se fotografija kao medij okušala u skoro svim modernističkim -izmima, tek negdje krajem sedamdesetih i u ranim osamdesetima, upravo u vrijeme

⁸⁵ CITIRANO IZ: TRACHTENBERG, A. (1978). "CAMERA WORK: NOTES TOWARD AN INVESTIGATION." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* **19**(4 - PHOTOGRAPHY): 834-858.STR.837

⁸⁶ CITIRANO IZ: IBID. STR. 839

⁸⁷ VIDI: TRACHTENBERG, A. (1978). "CAMERA WORK: NOTES TOWARD AN INVESTIGATION." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* **19**(4 - PHOTOGRAPHY): 834-858. VIDI: NEWHALL, B. (1941). "THE PHOTOGRAPHY OF MOHOLY-NAGY." *THE KENYON REVIEW* **3**(3): 344-351. VIDI I: STRAND, D. T. A. P. (1993). "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+207.

OD STILSKIH PRAVACA, VRLO SU PROBITAČNI BAUHAUS, FUTURIZAM I NADREALIZAM. NAJBRANIJE TEKST O BAUHAUS FOTOGRAFIJI JE: (1938). "PHOTOGRAPHS OF THE BAUHAUS EXHIBITION." *THE BULLETIN OF THE MUSEUM OF MODERN ART* **5**(6. BAUHAUS EXHIBITION): 4-8. VIDI I: STALLABRASS, J. (1990). "BAUHAUS PHOTOGRAPHY. CAMBRIDGE DARKROOM." *THE BURLINGTON MAGAZINE* **132**(1051): 730-731. ZA FUTURIZAM VIDI: LISTA, G. (1981). "FUTURIST PHOTOGRAPHY." *ART JOURNAL* **41**(4 - FUTURISM): 358-364. NEŠTO VIŠE PAŽNJE NEGO FUTURIZMU, UPRAVO ZBOG AMERIČKIH IZVORA PRAVCA, PRIDAVALO SE NADREALIZMU. VIDI: KRAUSS, R. E., J. LIVINGSTON, ET AL. (1985). *L'AMOUR FOU : PHOTOGRAPHY AND SURREALISM*. WASHINGTON, D.C., CORCORAN GALLERY OF ART ; NEW YORK : ABBEVILLE PRESS., KRAUSS, R. (1981). "THE PHOTOGRAPHIC CONDITIONS OF SURREALISM." *OCTOBER* **19**: 3-34.

„krize realnosti,“ kada se medij kojemu se pripisivala tolika doza prikaza počeo podmetati kao sama realnost, fotografija ulazi među slobodne umjetničke medije.⁸⁸ Tek tada se počinje tretirati autonomno, a ne kao ishitren ispad ili tek hobi nekih poznatih umjetnika.⁸⁹

2.3.2. FORMALIZAM

Formalistička misao u fotografiji, za razliku od anti-formalističke, potaknuta je već prilikom obznanjivanja izuma fotografije, u govoru Aragoa pred Francuskim akademikima, tada pod jakim utjecajem pozitiviste Augusta Comtea.⁹⁰ Arago je, naime, tvrdio kako su fotografije „spontaneous reproduction of images of nature received by camera obscura.“⁹¹ Također je opomenuo; „if such a picture is retouch or even slightly touched, or subjected to a pressure of a roller, it is destroyed past redemption (...) but who could imagine anyone pulling apart a fine piece of lace or brushing a wing of a butterfly.“⁹² Slično gledište, koje kasnije razrađuje i Bazin, opstalo je i do danas u interpretacijama znanstvene fotografije.⁹³ Jasne zasade formalizma u vremenu Robinsona dao je Peter Henry Emerson u *Naturalistic Photography* (1889).⁹⁴ On je u

⁸⁸ PRIMJERICE. ANDY GRUNDBERG, BRUCE NAUMAN, DOUGLAS HUEBLER I DRUGI... VIDI PRIMJERICE: CAMPANY, D. (2003). ART AND PHOTOGRAPHY. LONDON, PHAIDON.

⁸⁹ VIDI PRIMJERICE DESCHIN, J. (1960). "PHOTOGRAPHY AS ART." *ART EDUCATION* 13(6): 7-10

⁹⁰ VIDI FUSNOTU 13

⁹¹ CITIRANO IZ: TRACHTENBERG, A. E. (1980). CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY, LEETE'S ISLAND BOOKS., STR. 12

⁹² IBID. STR.20

⁹³ TEKSTOVI IZ TEORIJE FOTOGRAFIJE U ZNANOSTI OBJAVLJUJU SE VRLO RANO. VIDI PRIMJERICE: MEES, C. E. K. (1931). "THE SCIENCE OF PHOTOGRAPHY." *THE SCIENTIFIC MONTHLY* 32 407-421. PRVA KONFERENCIJA PHOTOGRAPHY IN SCIENCE ODRAŽAVA SE VEĆ NAKON DRUGOG SVJETSKOG RATA, VIDI DALJE: WEDDERBURN, A. J. (1948). "PHOTOGRAPHY IN SCIENCE." *THE SCIENTIFIC MONTHLY* 66(1): 9-16.

⁹⁴ VIDI: HANDY, E. J., B. LUKACHER, ET AL. (1994). PICTORIAL EFFECT, NATURALISTIC VISION : THE PHOTOGRAPHS AND THEORIES OF HENRY PEACH ROBINSON AND PETER HENRY EMERSON. NORFOLK, CHRYSLER MUSEUM

svojim zahtjevima išao toliko daleko da uopće više nije posebno razlikovao estetske od znanstvenih fotografije budući da je kao cilj objema postavio – naturalistički prikaz.⁹⁵

Ipak, a vezano i uz takve fotografije, tvrdnje kako fotografija može stvoriti objektivnu sliku idu nauštrb autorskoga i namjernoga, one negiraju mogućnost manipulacije, među kojom i one (sub) tekstualne. To je postalo vidljivo gotovo istovremeno emancipaciji piktorijalista okupljenih oko Camera Work, napose u radu Lewisa Hinea, koji je zagovarao socijalnu fotografiju.⁹⁶ Da se i programatski objektivnim fotografijama može manipulirati, bez dodatnih intervencija, zamijetili su marksisti. Barrett je njihove teze formulirao možda najjednostavnije, rekavši „All photographs manipulate, some overtly, others subtly.”⁹⁷ Marksistička je kritika realnosti, slično Robinsonovom komentaru o ružnoj prirodi, zahvatila i fotografiju kao svoj stabilan referencijalni prostor. Fotografija, tvrde marksisti, je često ideološki pred-interpretirana, odnosno interpretativno neprobojna.⁹⁸ Čak i kada nisu u pitanju podmetnute fotomontaže, retuši ili mis-anotacije, marksistički kritičari tvrde, u analizama umjetničkih i konzumerističkih fotografija – rijetko da je koja fotografija apolitična, odnosno ne-ideološka. Stoga je opravdana Damischova definicija fotografije: „So that photography's contribution, to use the terms of classical economy, is less on the level of *production*, properly speaking, than on that of *consumption*.”⁹⁹ Upravo na nivou proizvodnje realnosti, fotografija postaje poprište

⁹⁵IBID.

⁹⁶VIDI DALJE: SMITH-SHANK, D. L. (2003). "LEWIS HINE AND HIS PHOTO STORIES: VISUAL CULTURE AND SOCIAL REFORM." *ART EDUCATION* 56(2 - WHY NOT VISUAL CULTURE): 33-37.

⁹⁷BARRETT, CITIRANO IZ BARRETT, T. (1986). "A THEORETICAL CONSTRUCT FOR INTERPRETING PHOTOGRAPHS." *STUDIES IN ART EDUCATION* 27(2): 52-60., STR.53

⁹⁸DEFINICIJA FOTOGRAFIJE KAO IDEOLOŠKOG POPRIŠTA ("IDEOLOGICAL STRUGGLE") PREUZETO IZ: BERGER, J. AND N. STANGOS (1972). SELECTED ESSAYS AND ARTICLES : THE LOOK OF THINGS. HARMONDSWORTH, PENGUIN

⁹⁹ CITIRANO IZ: DAMISCH, H. (1978). "FIVE NOTES FOR A PHENOMENOLOGY OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE." *OCTOBER* 5 - PHOTOGRAPHY: 70-72., STR. 72

bitke dva mita; onoga buržajske znanosti koja sve materijalizira, te onoga buržajske umjetnosti koja istovremeno etablira objektivnost činjenica i subjektivnost autora, tvrdio je Sekula.¹⁰⁰

No, da socijalna fotografija može sasvim promašiti svoj cilj postalo je jasno sa politički sponzoriranim projektima dokumentacija.¹⁰¹ Tako je jedan od najzornijih ali i najčešćih primjera marksističke kritike fotografije upućen izložbi Edwarda Steichena, *The Family of Man* (MOMA, NY, 1955).¹⁰² Izložba na kojoj je bilo izloženo preko 500 fotografija od 70 autora, društveno angažiranih fotografa, bila je ujedinjena konceptom sličnosti ljudskih kultura diljem svijeta, no zbog totalitarnog pristupa izlaganja kritizirana je kao pretjerano simbolička.¹⁰³ Osim zamjerki propagandne simbolike, koju je uvjetovalo

¹⁰⁰ VIDI: SEKULA, A. (1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." *ART JOURNAL* 41(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25.

¹⁰¹ REALIZMU SE OPIRE GREENBERG GREENBERG, C. (1986). *AVANT-GARDE AND KITSCH. COLLECTED ESSAYS AND CRITICISM*. C. GREENBERG. CHICAGO LONDON.

¹⁰² VIDI DALJE: STEICHEN, E. (1955). *THE FAMILY OF MAN : THE GREATEST EHOGRAPHIC EXHIBITION OF ALL TIME - 503 PICTURES FROM 68 COUNTRIES*. NEW YORK, MUSEUM OF MODERN ART, TE KASNIJI TEKST: STEICHEN, E. (1958). "PHOTOGRAPHY: WITNESS AND RECORDER OF HUMANITY." *THE WISCONSIN MAGAZINE OF HISTORY* 41(3): 159-167. NA POTONJEG SE DONEKLE NADOVEZUJE I KRAĆI PROGRAMATSKI ZAPIS O FOTOGRAFIJE. VIDI: STEICHEN, E. (1960). "ON PHOTOGRAPHY." *DAEDALUS* 89(1 -THE VISUAL ARTS TODAY): 136-137.

¹⁰³ STEICHEN TAKO SAM ZAPISUJE „THE EXHIBITION, AS THOSE WHO HAVE SEEN IT KNOW, OPENS WITH A VAST PANORAMA OF WATER AND SKY, WITH CAPTIONS FROM THE BIBLE OR ITS EQUIVALENT FROM FIVE DIFFERENT RELIGIONS OR RACES. THE FIRST IS AN EGYPTIAN INSCRIPTION ABOUT CREATION. THERE IS THE CHINESE, THE INDIAN, AND SO ON. WHILE WE CAN NOT PHOTOGRAPH THE PAST, WE DID SEEK TO BRING TO THE EXHIBITION. A DIMENSION OF THE PAST IN THE CAPTIONS THAT GO WITH THE PHOTOGRAPHIC GROUPS. WE SEARCHED THROUGH THE SCRIPTURES, THE GREAT LITERATURE, THE WORKS OF PHILOSOPHERS AND SCIENTISTS OF ALL AGES TO CULL THESE CAPTIONS. FOR INSTANCE, THE CAPTION ON THE PICTURE OF A BABY BEING BORN IS TAKEN FROM SCRIBIN: "THE UNIVERSE RESOUNDS WITH THE JOYFUL CRY I AM." NASTAVLJAJUĆI:„THEN THERE ARE PICTURES OF MOTHERS AND THEIR BABIES. THE BABIES START TO GROW, THE CHILDREN START TO GROW UP AND TO PLAY AND TO LEARN. THERE IS A SERIES OF FATHER AND CHILD, FATHERS AND SONS: A SO- CALLED SAVAGE IN AFRICA TEACHING HIS BOY TO SHOOT A POISONED HUNTING ARROW; A NEGRO FATHER LEANING WITH TENDERNESS AND CARE OVER A SICK CHILD; A FATHER GOING OFF TO WAR SAYING GOODBYE TO HIS SON; AND FINALLY A FATHER AND SON, BOTH OF THEM STRETCHED OUT ON THE SOFA, READING THE

financiranje od strane državnih službi, u sub-kontekstu su uopćeni problemi neo-kolonijalizma.¹⁰⁴ Tako Sekula ovu izložbu vidi kao iluziju s orijentalističkim predznakom.¹⁰⁵ Projekt je elementarno građen oko kulta patrijarhalne organizacije obitelji, koja bi trebala biti apoteoza SAD-a, ustvrdio je.¹⁰⁶ Češća, i preciznija zamjerka od one supsumpcije 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 siromašnih slojeva Amerike, a kako bi se ukazalo na probleme Velike Depresije. Curtis, primjerice, u ovome projektu vidi jasan politički plan i program, s namjerom sužavanja značenja fotografija na puke svrhe koje proskribira naručitelj.¹⁰⁷ Slične kritike, kao za Steichenovu izložbu, te projekt FSA upućene su i većim recentnim političkim projektima, poput izložbe o 11. rujna (9/11), no naravno i

SUNDAY NEWSPAPER.“ CITIRANO IZ STEICHEN, E. (1958). "PHOTOGRAPHY: WITNESS AND RECORDER OF HUMANITY." *THE WISCONSIN MAGAZINE OF HISTORY* **41**(3): 159-167.STR. 161-162

¹⁰⁴ UNOS PROPAGANDA U ENCIKLOPEDIJI FOTOGRAFIJE XX STOLJEĆA NAVODI JE U PROPAGANDU HLADNOGA RATA, OBZIROM JE DJELOMIČNO FINANCIRAJU „U.S INFORMATION SERVICE AND THE COCA COLA COMPANY“ VIDI: W, L., ED. (2006). *ENCYCLOPEDIA OF TWENTIETH-CENTURY PHOTOGRAPHY*, ROUTLEDGE, FRANCIS AND TAYLOR.STR. 1310 VJEROJATNO PREUZETO IZ SEKULE SEKULA, A. (1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." *ART JOURNAL* **41**(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25

¹⁰⁵VIDI: SEKULA, A. (1978). "DISMANTLING MODERNISM, REINVENTING DOCUMENTARY (NOTES ON THE POLITICS OF REPRESENTATION)." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* **19**(4): 859-883.U DRUGOM TEKSTU SEKULA PROUČAVA BLISKOSTI STEICHENOVIH TEZA I FIZIOGNOMSKIH ISTRAŽIVANJA, VIDI: SEKULA, A. (1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." *ART JOURNAL* **41**(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25.

¹⁰⁶ IBID.

¹⁰⁷ VIDI: CURTIS, J. C. (SPRING, 1986). "DOROTHEA LANGE, MIGRANT MOTHER, AND THE CULTURE OF THE GREAT DEPRESSION." *WINTERTHUR PORTFOLIO* **21**(1): 1-20.

SLIČNO RAZRAĐUJE I CARLEBACH. VIDI: CARLEBACH, M. L. (1988). "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**: 6-25.

pojedinačnim fotografijama iste tematike, koje nisu bile masivno sponzorirane kao izložbeni projekt.¹⁰⁸

Naposljetku, i rasprava o načinu upotrebljavanja fotografije postaje raspravom o estetici fotografije, privodeći nanovo temu autentične razlike fotografije i slikarstva, iz koje proizlaze naravno i njihovi zadaci. Jednako kao u filozofskim argumentima pećine i kamera-oka, i među fotografima se vodi spor oko realnosti. Taj spor, kao što je i Trachtenberg ustvrdio u komparaciji suprotstavljenih stajališta Paula Stranda i Lewisa Hinea, je u osnovi – spor o istini.¹⁰⁹ U narednom dijelu dati ću, stoga, pregled filozofskih teorija koje su prethodile, no i uvjetovale ovu debatu širim diskursima.

RAFIJA I FILOZOFIJA

O OTKRIĆA

Teorije fotografije, počevši od Valeryja sve do danas, često se vraćaju na temu Platonove pećine.¹¹⁰ Fenomenalna pred-povijest same tehnologije očigledno je zorno skicirana u poznatom i hipercitiranom, pa gotovo i „ofucanom,“ antičkom filozofskom argumentu. Platonova parabola, osim teme zavjere u filozofiji politike, u kojoj je izvorno i pisana, opisala je, istovremeno i po prvi puta, funkcioniranje optičkoga

¹⁰⁸ VIDI PRIMJERICE; KENNEDY, L. (2003). "REMEMBERING SEPTEMBER 11: PHOTOGRAPHY AS CULTURAL DIPLOMACY." *INTERNATIONAL AFFAIRS (ROYAL INSTITUTE OF INTERNATIONAL AFFAIRS 1944-)* 79(2): 315-326

¹⁰⁹ TRACHTENBERG PIŠE: „IF STRAND FELT THE NEED TO ANSWER IN THE CHARGE OF PHOTOGRAPHY'S SHEER MECHANICALNESS OF MEANS, HINE FELT COMPELLED TO ANSWER THE CHARGE OF UNRELIABILITY OF ENDS. THE ISSUE WAS „TRUTH,“ AND THE WORRY THAT „PHOTOGRAPHS HAD BEEN FAKED SO MUCH THEY WERE OF NO USE TO THE WORK“ OF REFORM.“ CITIRANO IZ: TRACHTENBERG, A. (1978). "CAMERA WORK: NOTES TOWARD AN INVESTIGATION." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* 19(4 - PHOTOGRAPHY): 834-858. STR. 839

¹¹⁰ VIDI DALJE: VALERY U TRACHTENBERG, A. E. (1980). *CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY*, LEETE'S ISLAND BOOKS. TAKOĐER, CIELO UVODNO POGLAVLJE SONTAG, S. (1977). *ON PHOTOGRAPHY*. NEW YORK, FARRAR, STRAUS AND GIROUX.

fenomena prijenosa slike u mraku, kasnije nazvanog *camera obscura*.¹¹¹ Platon daje opis pećine kroz dijalog Glaukona i Sokrata:¹¹²

„ (...) Behold! human beings living in a underground den, which has a mouth open towards the light and reaching all along the den; here they have been from their childhood, and have their legs and necks chained so that they cannot move, and can only see before them, being prevented by the chains from turning round their heads. Above and behind them a fire is blazing at a distance, and between the fire and the prisoners there is a raised way; and you will see, if you look, a low wall built along the way, like the screen which marionette players have in front of them, over which they show the puppets.“¹¹³

Metafora istodobno daje i nacrt tehnologije, no i zavjere nadgledanja i kontrole koju danas prepoznajemo kao namjerno induciranje sekundarnih medijskih odnosno – propagandnih poruka, a koja je, naposljetku i posljedica razvoja same tehnologije. Ovaj ili sličan opis, sve do otkrića fotoaparata, no i tehnika kemijske stabilizacije slike, pojavljuje se kao alegorija „mračne sobe,“ u primarnom značenju *camera obscura*, direktne preteče foto-kamere.¹¹⁴ Upravo o njoj Karl Marx bilježi;

¹¹¹ ROGER SAYRE DIREKTNO DOVODI U VEZU PLATONOVU PEĆINU I CAMERU OBSCURU, REKAVŠI “LIKE PLATO’S CAVE, IN WHICH PROJECTED SHADOWS ARE AN ALLEGORY FOR REALITY, THE CAMERA OBSCURA PROJECTS REAL LIFE, IN FULL COLOR AND MOVEMENT, ONTO A TWO-DIMENSIONAL WALL OR SCREEN TO BE OBSERVED AND CONTEMPLATED. LIGHT ENTERS A DARKENED ENCLOSURE THROUGH AN APERTURE SUCH AS A SMALL HOLE OR A GLASS LENS, PROJECTING AN INVERTED IMAGE ONTO AN OPPOSITE WALL OR SCREEN.” VIDI SAYRE, ROGER: CAMERA OBSCURA U WARREN, L. (2006). ENCYCLOPEDIA OF TWENTIETH-CENTURY PHOTOGRAPHY. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE.

¹¹² 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 DRVODJELJEVE IZVEDBE. ČESTO SE CITIRAJU I „METAFORA SUNCA,” TE „ANALOGIJA PODIJELJENE LINIJE“, SA KRAJA VII I VIII KNJIGE (531D-534E).

¹¹³ CITIRANO IZ: PLATO AND G. M. A. GRUBE (1974). THE REPUBLIC. LONDON, PAN, 1981 VII POGLAVLJE, (514A–520A); STR. 265

¹¹⁴ SLIČAN SE OPIS POJAVLJUJE I U DANTEOVOM RAJU U KOJEM VERGILIJE PUTUJE KROZ *SPECULUM INFERNUS* (STAKLO KROZ KOJE MOŽEMO VIDJETI UTAMNJENO) DO BOŽANSKIH ILUMINACIJA. VIDI DALJE JAY, M. (1993). DOWNCAST EYES : THE DENIGRATION OF VISION IN

„If in all ideology men and their circumstances appear upside-down as in a camera obscura, this phenomenon arises just as much from their historical life-process as the inversion of objects on the retina does from their physical life-process.“¹¹⁵

Vidljiva je i sličnost Marxovog i Platonovog argumenta. Oboje tehničkoj slici, za koju se vjeruje kako nije rukotvorina, privode autoritete drugoga ovdje i višeg reda, koji kontroliraju realnost, bilo kroz pojedinačne ideje ili sustave ideologije.¹¹⁶ Takva se hijerarhija realnosti zadržala u nekim teorijskim tekstovima i do dan danas.¹¹⁷

Filozofska diskusija osamdesetih godina, u doba automatizacije fokusa (AF) kamere i pojave prvih kompaktnih fotoaparata, kao mračnu sobu definira radije fotografski laboratorij, mjesto gdje se filmovi donose, te odakle izlaze razvijeni kao fotografije, upravo zbog hipotetske mogućnosti da se u tom dijelu procesa, van kontrole fotografa-amatera, dogodi nekakva promjena na kontinuitetu prijenosa slike.¹¹⁸ Tema kontrole će se pokazati bitnom i u interpretativnim tekstovima lijeve kritike sedamdesetih i

TWENTIETH-CENTURY FRENCH THOUGHT. BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. STR. 32

¹¹⁵ CITIRANO IZ: MARX, K. AND J. ELSTER (1986). KARL MARX : A READER. CAMBRIDGE, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. STR. 27

¹¹⁶ NA TEMU IDEOLOGIJE CAMERE OBSCURE VIDI DALJE: KOFMAN, S. (1998). CAMERA OBSCURA OF IDEOLOGY. LONDON, ATHLONE PRESS. MARITAIN O LENJINOVOM KORIŠTENJU PARADIGM FOTOGRAFIJE. ZAPISUJE: "HE IS CONTENT WITH THE METAPHOR OF "REFLECTION", OR EVEN, IN THE LANGUAGE OF LENIN, OF THE "COPY" OR "PHOTOGRAPH", AND REDUCES EVERYTHING INVOLVED IN THE KNOWING PROCESS OF THOUGHT TO THE SIMPLE PARALLEL, OR THE SIMPLE REPLICA IN A MIRROR, OF WHAT IS IN THINGS." MARITAIN, J. (1990). AN INTRODUCTION TO THE BASIC PROBLEMS OF MORAL PHILOSOPHY. ALBANY, N.Y., MAGI BOOKS. STR. 165

¹¹⁷ JENKS TVRDI: „AND WE SHOULD NOTE THAT ALTHOUGH IT WAS MARX WHO FIRST IMPLICATED VISION WITH THE CONCEPT OF IDEOLOGY THROUGH HIS INVOCATION OF 'DISTORTED', 'REFRACTED' AND 'INVERTED' IMAGES STEMMING FROM THE ORIGINAL 'CAMERA OBSCURA', A PREVIOUS EPOCH HAD BEEN POLICED BY THE CHRISTIAN SIN OF 'IDOLATRY', AND BEFORE THAT PLATO WAS AWAKENED TO THE MISTAKEN IMAGES WITHIN THE CAVE.“ CITIRANO IZ: JENKS, C. (1995). VISUAL CULTURE. LONDON, ROUTLEDGE. STR. 6

¹¹⁸ ARGUMENT NEODOLJIVO SLIČI I NA ONAJ KINESKE SOBE.

osamdesetih, koji u analiziraju uvjete proizvodnje fotografija te produkciju dominantnih slika. No, idealistička zavjera se, ipak, najviše produbila u tekstovima popularnog autora Jean Baudrillarda, koji fotografiju uzima kao ključan model velike zavjere *simulakruma*, reflektirajući teme Platonovoga sistema kontrole.¹¹⁹

OGRAFIJE

Sasvim drugačiji filozofski pristup od idealističkoga je onaj empiristički, koji optički fenomen refleksije slike proučava, a time i pomaže razvoj foto-tehnologija. Razrade optike, koja dovodi do razvoja kamere, dao je filozof Rene Descartes.¹²⁰ On u *La Dioptrique*, oslanjajući se na Keplerov opis vizualne percepcije prema paradigmi *camere obscurae*, detaljno razrađuje funkcioniranje oka na način tamne komore, lišavajući temu

¹¹⁹ BAUDRILLARD TVRDI: „THE LIGHT OF PHOTOGRAPHY REMAINS PROPER TO IMAGE. PHOTOGRAPHIC LIGHT IS NOT „REALISTIC“ OR „NATURAL.“ IT IS NOT ARTIFICIAL EITHER. RATHER THIS LIGHT IS VERY IMAGINATION OF THE IMAGE, ITS OWN THOUGHT. IT DOES NOT EMANATE FROM ONE SINGLE SOURCE, BUT FROM TWO DIFFERENT, DOES ONES; THE OBJECT AND THE GAZE. CITIRANO IZ: „BAUDRILLARD, J. (4/12/2000). "PHOTOGRAPHY, OR THE WRITING OF LIGHT." PRISTUPLJENO: 1. 5. 2009, FROM [HTTP://WWW.CTHEORY.NET/ARTICLES.ASPX?ID=126](http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126).

O VEZI KONCEPATA SIMULAKRUMA I PLATONOVE TEORIJE VIDI I DELEUZA: DELEUZE, G. (1983). "PLATO AND THE SIMULACRUM." *OCTOBER* 27: 45-56. VIDI I: KRAUSS, R. (1984). "A NOTE ON PHOTOGRAPHY AND THE SIMULACRAL." *OCTOBER* 31: 49-68.

¹²⁰ KEPLER U "AD VITELLIONEM PARALIPOMENA QUBUS ASTRONOMIE PARS OPTICA TRADITVR", FRANCOFVRTI, APUD CLAUDIUM MARNIUM & HÆREDES IOANNIS AUBRII, 1604. KAŽE: " I SAY THERE IS VISION WHEN A REPRESENTATION OF THE WHOLE HEMISPHERE OF THE WORLD THAT IS BEFORE THE EYE, AND A BIT MORE, FIXES ITSELF ON THE REDDISH WHITE CONCAVE SURFACE OF THE RETINA. AS TO HOW THAT REPRESENTATION OR THAT PAINTING IS LINKED WITH THE VISUAL SPIRITS WHO HAVE THEIR SEAT IN THE RETINA AND THE NERVE, AND WHETHER IT IS TAKEN BY THE SPIRITS TO THE INTERIOR OF THE BRAIN AND APPEARS BEFORE THE TRIBUNAL OF THE SOUL OR THE VISUAL FACULTY, OR WHETHER IT IS THE VISUAL FACULTY WHO, AS A QUÆSTOR DELEGATED BY THE SOUL, DESCENDS FROM THE COURT TO THE THE VISUAL NERVE AND THE RETINA, WHICH ARE LIKE INFERIOR TRIBUNALS, AND COMES FORWARD TO MEET THE REPRESENTATION - ALL THIS, I SAY, I WILL LEAVE TO THE PHYSICISTS TO DISCUSS. BECAUSE THE OPTICIANS DON'T ENGAGE THEIR TROOPS BEYOND THAT OPAQUE INNER WALL THAT CONSTITUTES THE FIRST OBSTACLE WITHIN THE EYE." PRIJEVOD IZVORNOG TEKSTA. SA: KEPLER ON THE CAMERA EYE [HTTP://WWW.LUMEN.NU/REKVELD/WP/?P=352](http://www.lumen.nu/rekveld/wp/?p=352)

camere obscure skeptičkih, pa i paranoičkih konotacija.¹²¹ I Locke u svojim empiricističkim zapisima opisuje tamnu komoru na ovakav, neutralan način:

„17. I do not claim to teach, only to enquire. So let me say it again: external and internal sensation [= ‘sensation’ and ‘reflection’] are the only routes I can find for knowledge to enter the understanding. These alone, as far as i can discover, are the windows through which light is let into this dark room. The understanding strikes me as being like a closet that is wholly sealed against light, with only some little openings left to let in external visible resemblances or ideas of things outside. If the pictures coming into such a dark room stayed there, and lay in order so that they could be found again when needed, it would very much resemble the understanding of a man, as far as objects of sight and the ideas of them are concerned.“¹²²

Paradigma oko-kamera koju uvodi Locke, a na osnovu Descartesovoga, odnosno Keplerovog opisa, sugerira kako je prevodivost onoga što vidimo, u tehničkom pogledu, adekvatna onome što vidi kamera, te kako je ona štoviše i precizno mjerljiva. Ta

¹²¹ KEPLER OPISUJE „HOW THIS IMAGE OR PICTURE IS JOINED TOGETHER WITH THE VISUAL SPIRITS THAT RESIDE IN THE RETINA AND IN THE NERVE, AND WHETHER IT IS ARRAIGNED WITHIN BY THE SPIRITS INTO THE CAVERNS OF THE CEREBRUM TO THE TRIBUNAL OF THE SOUL OR OF THE VISUAL FACULTY; WHETHER THE VISUAL FACULTY, LIKE A MAGISTRATE GIVEN BY THE SOUL, DESCENDING FROM THE HEADQUARTERS OF THE CEREBRUM OUTSIDE TO THE VISUAL NERVE ITSELF AND THE RETINA, AS TO LOWER COURTS, MIGHT GO FORTH TO MEET THIS IMAGE – THIS, I SAY, I LEAVE TO THE NATURAL PHILOSOPHERS TO ARGUE ABOUT.“ CITIRANO IZ: ONO, H, WADE J.N ET.AL (2008): BINOCULAR VISION: DEFINING THE HISTORICAL DIRECTIONS (2009). *PERCEPTION*, 38(4) 492 – 507 KEPLER SE PROUČAVANJA ARAPSKOGA ZNANSTVENIKA AL KINDLA. VIDI DALJE: LINDBERG, D. C. (1976). THEORIES OF VISION FROM AL-KINDI TO KEPLER. CHICAGO ; LONDON, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

¹²² CITIRANO IZ: LOCKE, J. (1828). AN ESSAY CONCERNING HUMAN UNDERSTANDING ... THE TWENTIETH EDITION, ETC.. LONDON, T. TEGG. STR. 158

paradigma, na nivou metafore, česta je tema umjetnosti Moderne.¹²³ Kasnija izučavanja psihologije gledanja krenula su i dalje, tražeći razlike slika nastalih tehnologijskim monokularima od onih viđenih binokularno, posebno u Gestalt psihologiji.¹²⁴ Paradigma oko-kamera doživjela je i neke kritike.¹²⁵ Ipak, kulturalni teoretičari poput Jonathana Craryja nastavljaju je koristiti i danas.¹²⁶

3.1.3. TEORIJE I FILOZOFIJE FOTOGRAFIJE

U širem korištenju, medijska teorija jednako rabi oba, zapravo disonantna čitanja camere obscure, „dijalektički“ spajajući dvije, razdružene, vizije, mračnu i nesvjesnu tehnologije, ali i sasvim jednostavan tehnički aparat, razjašnjavajući paralelni utjecaj

¹²³ PODUDARNOŠĆU SE BAVE RAZNI AUTORI, A REDOVNO SE CITIRA VERTOVljeV KINO-EYE. VIDI: VERTOV, D. AND A. MICHELSON (1984). *KINO-EYE : THE WRITINGS OF DZIGA VERTOV*. BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.

UVID U TEMU DAJE I NEWHALL VIDI: NEWHALL, B. (1970). "PHOTO/KINO EYE OF THE 20s." *MEMBERS NEWSLETTER* 9: 1-5.

¹²⁴ GESTALT U VIZUALNOJ ANALIZI OPĆENITO ZAGOVARA ARNHEIM. ON PREUZIMA OSNOVNE PRINCIPE GESTALT ZAKONA PERCEPCIJSKE ORGANIZACIJE KAO ŠTO SU; SLIČNOST, APROKSIMATIVNOST, KONTINUITET I ZATVARANJE. VIDI: ARNHEIM, R. (1974). *ART AND VISUAL PERCEPTION : A PSYCHOLOGY OF THE CREATIVE EYE*. BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. U NEKOLIKO TEKSTOVA ZASEBNO SE OSVRĆE I NA FOTOGRAFIJU. VIDI: ARNHEIM, R. (1974). "ON THE NATURE OF PHOTOGRAPHY." *CRITICAL INQUIRY* 1(1): 149-161. I ARNHEIM, R. (1997). "THE TWO AUTHENTICITIES OF THE PHOTOGRAPHIC MEDIA." *LEONARDO* 30(1): 53-55. VIDI TAKOĐER: ZAKIA, R. D. (1993). "PHOTOGRAPHY AND VISUAL PERCEPTION." *JOURNAL OF AESTHETIC EDUCATION* 27(4 - SPECIAL ISSUE: ESSAYS IN HONOR OF RUDOLF ARNHEIM): 67-81.

ZANIMLJIVU ANALIZU PRODUKCIJE MONOKULARNIH I STEREOSKOPSKIH SLIKA DAJE I CLAIRE USPOREĐUJUĆI DUCHAMPOVE FOTOGRAFIJE I STEREOSKOPSKE STROJEVE. VIDI: CLAIR, J. (1978). "OPTICERIES." *OCTOBER* 5, 101-112.

¹²⁵ ALLEN TVRDI „IMAGES ARE INDEED FORMED ON THE RETINA OF THE EYE, BUT THEY DO NOT ANSWER FUNCTIONALLY TO THE IMAGE AT THE FILM PLANE OF A CAMERA. IN THE LIVING, ACTIVE EYE, THERE IS NOTHING THAT CAN BE IDENTIFIED AS THE RETINAL IMAGE, MEANING BY THAT A PERSISTING IMAGE THAT IS RESOLVED ON ONE DEFINITE TOPOGRAPHICAL PORTION OF THE RETINA. RATHER, THE IMAGE IS KEPT IN CONSTANT INVOLUNTARY MOTION: THE EYEBALL MOVES, THE IMAGE DRIFTS AWAY FROM THE FOVEA AND IS "FLICKED" BACK, WHILE THE DRIFTING MOVEMENT ITSELF VIBRATES AT UP TO 150 CYCLES PER SECOND.“ CITIRANO IZ: ALLEN, J. S. A. N. W. (1975). "PHOTOGRAPHY, VISION, AND REPRESENTATION." *CRITICAL INQUIRY* 2(1): 143-169. STR. 11

¹²⁶ VIDI DALJE: CRARY, J. (1990). *TECHNIQUES OF THE OBSERVER : ON VISION AND MODERNITY IN THE NINETEENTH CENTURY*. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, MIT PRESS. VIDI DALJE: WADE, N. (2005). *PERCEPTION AND ILLUSION : HISTORICAL PERSPECTIVES*. NEW YORK, SPRINGER.

nesvjesnoga i svjesnoga u čitanju fotografske slike. Ipak, prečesto korištenje paradigme pećine dovelo je i do nesuglasica šireg, kulturalnog značenju *camere obscure*, obzirom nije uvijek jasno kada bi njena značenja trebala biti ona idealističke zavjere, a kada empirističkog alata.¹²⁷ Upravo zbog teorijski prekrcanog i distorziranog značenja *Camere obscure*, čini se, Barthes svoje kardinalno djelo naziva imenom druge, u međuvremenu napuštene, tehnologije, *Camere lucide*. Lucida se izvorno sastojala od periskopa i ogledala, bez mračne međuzone, pa time i konspirativne konotacije.¹²⁸ Rastvarajući mračnu kutiju Barthes je radikalno zaokrenuo od teme fotografije općenito na interpretaciju pojedinačne fotografije, uvodeći u nju i samog gledatelja i njegov svjesni, no i nesvjesni perceptivni sklop. Zbog tog uporišta u nesvjesnom, no još preciznije - emocionalnom, Elkins je njegovo djelo prozvao *Camera Dolorosa*.¹²⁹

Ove, uvodne, teme trebale bi biti sasvim dovoljne za pregledavanje paralelne fotografske prakse koje su, kao što će se vidjeti u idućim poglavljima, bile diskriminirane teorijom. Te su se diskusije odvijale u nekoliko disciplinarnih područja, kao što je već navedeno; filozofskoj estetici i medijskoj teoriji, te uglavnom u sedamdesetima i osamdesetima, do izuma same digitalne fotografije.¹³⁰ U idućem poglavlju obradit ću prvi skup tema, onih iz filozofske estetike. Dominantna tema u tom

¹²⁷ VIDI PRIMJERICE: MITCHELL, W. J. T. (1986). *ICONOLOGY : IMAGE, TEXT, IDEOLOGY*. CHICAGO ; LONDON, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS., Crary, J. (1990). *TECHNIQUES OF THE OBSERVER : ON VISION AND MODERNITY IN THE NINETEENTH CENTURY*. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, MIT PRESS., JAY, M. (1993). *DOWNCAST EYES : THE DENIGRATION OF VISION IN TWENTIETH-CENTURY FRENCH THOUGHT*. BERKELEY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, KOFMAN, S. (1998). *CAMERA OBSCURA : OF IDEOLOGY*. LONDON, ATHLONE PRESS.

¹²⁸ *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: *THE PENCIL OF THE NATURE* (1939) DA CAPO. VIDI DALJE: TRACHTENBERG, A. E. (1980). *CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY*, LEETE'S ISLAND BOOKS

¹²⁹ VIDI: ELKINS, J. (SPRING, 2007). "CAMERA DOLOROSA." *HISTORY OF PHOTOGRAPHY* 31(1): 22-31.

području bilo je razlikovanje slikarstva i fotografije, slično debati piktorijalista i formalista s kraja devetnaestog i početka dvadesetog stoljeća. Kao što je spomenuto u uvodu disertacije; diskusije u estetici započele su tek nakon omasovljenje uporabe automatskoga fotoaparata i strojno razvijane fotografije u boji, koja je dovela do otvaranja fotografskih studija ili laboratorija za razvijanje fotografija. Tada je došlo do odvajanja procesa snimanja i razvijanja, te novi fotograf više nije trebao ikakva znanja kemije ili mehanike, što je s jedne strane uvjetovalo i porast teza o realističnosti medija, no s druge i teze o gubitku kontrole nad proizvodnjom fotografske slike.

¹³⁰ VIDI: WALDEN, S., ED. (2008). PHOTOGRAPHY AND PHILOSOPHY: ESSAYS ON THE PENCIL OF THE NATURE. NEW DIRECTIONS IN AESTHETICS. OXFORD, BLACKWELL PUBLISHING.

3. FOTOGRAFIJA KAO ZNANJE

3.1. REALIZAM: SLIKARSTVO I FOTOGRAFIJA

Još od Renesanse pa sve do otkrića stabilizacije svjetlosna zapisa, umjetnici rado koriste *cameru obscuru*. Neki od njih pridonose daljnjim tehničkim i znanstvenim istraživanjima optike, jednako kao i filozofi.¹ Stabilizacijom svjetlosnog zapisa u tamnoj komori, fotografija postaje konkurentna reprezentacijskim umjetnostima, najavio je već nekoliko puta spomenuti Delaroche obzirom slikanje rukom prema refleksnoj slici *obscure* prestaje biti potrebno.²

Fotografija se pojavila, može se reći, kao svojevrstan grand finale dotadašnjih istraživanja likovnih umjetnosti čiji je cilj, prema teleološkom argumentu povijesti umjetnosti, definiran stoljećima potrage za što prirodnijim sustavima prikaza; perspektive, svjetla, kontrasta...³ Gledano regresno, fotografija i jest vrhunac reprezentacijskih umjetnosti, koje su, sve do pojave apstraktne slike isprovocirane i samom pojavom fotografije, bile zapravo - sve likovne umjetnosti. Budući da je isti, savršeni, naturalistički prikaz bio posljedica fizikalnih, odnosno mehaničkih i optičkih, prije negoli estetskih zakona, fotografiji su se, već u samim počecima, nijekale ikakve

¹OBSCURU KORISTE DA VINCI, VERMEER I MNOGI DRUGI, VIDI: NICHOLAS J. WADE, H. O., LINDA LILLAKAS (2001). "LEONARDO DA VINCI'S STRUGGLES WITH REPRESENTATIONS OF REALITY." *LEONARDO* 34(3): 231-235. MILLS, A. A. (1998). "VERMEER AND THE CAMERA OBSCURA: SOME PRACTICAL CONSIDERATIONS." *LEONARDO* 31(3): 213-218; ZA INTERAKCIJE NASTALE PO IZUMU FOTOGRAFIJE VIDI: CARY, J. (2002). "GÉRICAUT, THE PANORAMA, AND SITES OF REALITY IN THE EARLY NINETEENTH CENTURY." *GREY ROOM* 9: 5-25.,

² KAO „REPRESENTACIJSKE UMJETNOSTI“ UGLAVNOM SE UZIMAJU VIZUALNE UMJETNOSTI, IZUZEV APSTRAKTNE SLIKE, SLIKARSTVO, KIPARSTVO I GRAFIKA, KASNIJE I FOTOGRAFIJA I FILM.

³ VIDI PRIMJERICE, GOMBRICHOVU POVIJEST UMJETNOSTI, CITIRANU I DALJE U OVOM ISTRAŽIVANJU: GOMBRICH, E. H. (1962). *ART AND ILLUSION : A STUDY IN THE PSYCHOLOGY OF PICTORIAL REPRESENTATION*, PHAIDON.

estetske kvalitete za koje se vjerovalo kako ih, s druge strane, lijepe umjetnosti posjeduju, Fotografija, tako, nije ispunila zahtjeve tradicionalnih estetika za auratičnošću i posebnost, a time i autentičnošću.⁴ Ona je bila upravo suprotno svijetu originala, neponovljivoga i apstraktnoga. Stoga vrlo ubrzo po otkriću temom rasprave postaje autorstvo, odnosno umjetnički genij, za razliku od prirodnoga. Nekim dijelom to degradiranje medija u odnosu na slikarstvo moglo je imati vezu i sa početnom nesavršenošću fotografskih tehnika, vidljivih i u usporedbi Milletove slike i Robinsonove fotomontaže (Vidi: Il. 8 i Il. 9).⁵

Kapacitet medija da prikaže realnost i suodnos takve realnosti sa slikanom reprezentacijom danas je temom različitih područja misli o fotografiji; diskusije samih autora, filozofske estetike, teorije medija, a posebno povijesti umjetnosti. No, neke su razlike među diskusijama. U filozofskoj estetici, uglavnom, se vode rasprave oko fotografske reprezentacije u odnosu na onu slikarsku. Teorije medija pak analiziraju odnose fotografije i teksta, koji se rano pridružuje u praksama prilikom objave fotografije, kao primjerice u novinskoj fotografiji, oglašavanju i tako dalje... Rasprave u povijesti umjetnosti, sasvim različito, 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

⁴TEMOM AURATIČNOSTI SE POSEBNO POZABAVIO BENJAMIN KOJI JE DEFINIRA KAO „A STRANGE WEB OF TIME AND SPACE; THE UNIQUE APPEARANCE OF THE DISTANCE, HOWEVER CLOSE AT HAND.“ CITIRANO IZ: BENJAMIN, W. (1980). A SHORT HISTORY OF PHOTOGRAPHY. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 199-216.STR. 209

⁵ VEĆ NATUKNUTO U BENJAMINOVIM TEKSTU VIDI: BENJAMIN, W. (1970). "THE AUTHOR AS PRODUCER (ADDRESS AT THE INSTITUTE FOR THE STUDY OF FASCISM, PARIS, APRIL 27, 1934)." NEW LEFT REVIEW 1/62(JULY / AUGUST): STRANICE NISU ENUMERIRANE. VEĆINA AUTORA TEORIJE FOTOGRAFIJE BAVI SE TEMAMA AUTORSTVA, VIDI DALJE: BARTHES, R. (1977). THE DEATH OF THE AUTHOR. IMAGE - TEXT - MUSIC R. BARTHES. VIDI I FOUCAULTOVU KRITIKU BARTHESA: FOUCAULT, M. (1977). WHAT IS AN AUTHOR? LANGUAGE, COUNTER MEMORY, PRACTICE. M. FOUCAULT. OXFORD, BLACKWELL, TE NORTH, M. (2001). "AUTHORSHIP AND AUTOGRAPHY." PMLA 116 1377-1385.

kasno, što je za povijest umjetnosti bilo čak i pomalo apsurdno, obzirom se fotografija izučava tek nakon što su u institucionaliziranu umjetnost ušle kasnije umjetničke forme, poput *ready-madea*, *happenings*, performansa, žive skulpture, urbane intervencije, a koje redom nakon izvedbe nastavljaju postojati tek - po fotografijama...⁶ Kako u filozofskoj estetici historiografski pristup nije toliko prisutan, kao razlike slikarstvo *versus* fotografija se analiziraju šire teme; razlike prirodne i namjerne (*intencionalne*) reprezentacije kao objektivne ili neutralne u odnosu na one ne prirodne ili subjektivne. No, one se prosljeđuju i u druga područja, epistemologiju i ontologiju fotografske slike o kojima piše, također, cijeli niz autora.⁷

U narednom ću dijelu začeti u distinktivne termine i koncepte, koji kao krajnji ishodi, gotovo proizvodi polemike u estetici razjašnjavaju specifičnu razliku fotografije od slikarstva u smislu reprezentacije. U nizu pokušaja definiranja specifične razlike dva medija, naime, našao se čitav spektar termina koji kvalificiraju, odnosno opisuju kvalitetu fotografije, u pogledu dokazivosti koju fotografija, za razliku od slike, ima. To su, kronološkim redom pojave; naturalizam, direktna reprezentacija postojanja, prozirnost, dokumentarnost, trag ili indeksikalnost. Sve te kvalitete, prema različitim teorijama, nisu u istom stupnju ili uopće karakteristične za slikarstvo. Postoje i određene disciplinarne preference korištenja navedenih pojmova. Teoretičari umjetnosti uglavnom koriste termin reprezentacionalizam, kojim indiciraju razliku među umjetničkim

⁶ ZA ANALIZU USPOREDNE POJAVE READY MADEA I FOTOGRAFIJE. U UMJETNOST VIDI IVERSEN, M. (2004). "READYMADE, FOUND OBJECT, PHOTOGRAPH." *ART JOURNAL* 63(2): 44-57.

⁷ VIDI PRIMJERICE: HESTER, M. B. (1972). "ARE PAINTINGS AND PHOTOGRAPHS INHERENTLY INTERPRETATIVE?" *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 31(2): 235-247. BROOK, D. (1983). "PAINTING, PHOTOGRAPHY AND REPRESENTATION." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 42(2): 171-180., CURRIE, G. (1991). "PHOTOGRAPHY, PAINTING AND PERCEPTION." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 49(1): 23-29

medijima nakon pojave apstrakcije.⁸ Reprezentacionalizam karakterizira sposobnost prikaza, dok ga kvalificira naturalizam, odnosno prirodnost prikaza. Termin se najčešće upotrebljava pri analizi slika nastalih prema fotografijama.⁹ Nešto labaviju, no vrlo sličnu, koncepciju semiotičari nazivaju indeksom realnosti, gdje indeks kvantificira realističnost.¹⁰ U estetici fotografije, pak, naturalizam se radikalizira konceptom objektivnosti prikaza, kojim se luče subjektivne od objektivnih predstava realnosti.¹¹ Autonoman estetski koncept je onaj „prozirnosti“, koji u diskusije uvodi Kendal Walton, pomičući sasvim estetske teze objektivnosti u epistemološko područje spoznaje.¹² Kvaliteta takve spoznaje je - da je ne-medijalizirana ili je pak medijacija zanemariva. Nekolicina autora se bavi i paradoksalnijom temom „fotografske istine,“ koja osim u epistemologiju zadire i u područje logike.¹³

⁸ VIDI PRIMJERICE: TAGG, J. (1988). *THE BURDEN OF REPRESENTATION : ESSAYS ON PHOTOGRAPHIES AND HISTORIES*. BASINGSTOKE, MACMILLAN EDUCATION., ALLEN, J. S. A. N. W. (1975). "PHOTOGRAPHY, VISION, AND REPRESENTATION." *CRITICAL INQUIRY* 2(1): 143-169, FRIDAY, J. (2001). "PHOTOGRAPHY AND THE REPRESENTATION OF VISION." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 59(4): 351-362., SCRUTON, R. (1981). "PHOTOGRAPHY AND REPRESENTATION." *CRITICAL INQUIRY* 7(3): 577-603., SAVEDOFF, B. E. (1992). "TRANSFORMING IMAGES: PHOTOGRAPHS OF REPRESENTATIONS." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 50(2): 93-106. KOD VEĆINE REVERBERIRA UTJECAJ GOMBRICHOVE: GOMBRICH, E. H. (1962). *ART AND ILLUSION : A STUDY IN THE PSYCHOLOGY OF PICTORIAL REPRESENTATION*, PHAIDON.

⁹ VIŠE O SLIKAMA NASTALIM NA OSNOVAMA FOTOGRAFIJE VIDI: RUGGLES, M. (1985). "PAINTINGS ON A PHOTOGRAPHIC BASE." *JOURNAL OF THE AMERICAN INSTITUTE FOR CONSERVATION* 24(2): 92-103.

¹⁰ VIDI: KRAUSS, R. (1977). "NOTES ON THE INDEX: SEVENTIES ART IN AMERICA." *OCTOBER* 3: 68-81.

¹¹ VIDI PRIMJERICE: WALDEN, S. (2005). "OBJECTIVITY IN PHOTOGRAPHY." *BRITISH JOURNAL OF AESTHETICS* 45(3): 258-272. DWORKIN, R. (1996). "OBJECTIVITY AND TRUTH: YOU'D BETTER BELIEVE IT." *PHILOSOPHY AND PUBLIC AFFAIRS* 25(2): 87-139.

¹² VIDI: WALTON, K. L. (1984). "TRANSPARENT PICTURES: ON THE NATURE OF PHOTOGRAPHIC REALISM." *CRITICAL INQUIRY* 11(2): 246-277. TAKOĐER VIDI: FRIDAY, J. (1996). "TRANSPARENCY AND THE PHOTOGRAPHIC IMAGE." *BRITISH JOURNAL OF AESTHETICS* 36(1): 30-42.,

¹³ VIDI PRIMJERICE: MORGAN, D. N. (1953). "ON PICTORIAL "TRUTH"." *PHILOSOPHICAL STUDIES AN INTERNATIONAL JOURNAL FOR PHILOSOPHY IN THE ANALYTIC TRADITION* 4(2): 17-24., DWORKIN, R. (1996). "OBJECTIVITY AND TRUTH: YOU'D BETTER BELIEVE IT." *PHILOSOPHY AND PUBLIC AFFAIRS* 25(2): 87-139., MITCHELL, W. J. (1992). *THE RECONFIGURED EYE : VISUAL TRUTH IN THE POST-PHOTOGRAPHIC ERA*. CAMBRIDGE, MASS., MIT PRESS.,; EATON, M. (1980). "TRUTH IN PICTURES." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND*

Kao što tvrdim i u uvodu, red pojave ovih termina je gotovo sasvim bio uvjetovan i tehničkim statusom fotografske reprezentacije u danom vremenu. Fotografija je u vrijeme Benjamina bila daleko od onoga što je danas, ne samo vizualno, već i kulturalno. Neki od pojmova kao naturalizam su stoga napušteni, kao i same tehnologije, primjerice analogne fotografske slike.

„FOTOGRAFIJA JE NAJPRIRODNIJI OPIS PRIRODE.“

Naturalizam je, kao pojam, u teoriju fotografije pristigao iz teorije i povijesti literature, specifično romana devetnaestoga stoljeća, i to u značenju preciznog i detaljnog opisa prirode.¹⁴ Zadovoljivši kriterije preciznosti opisa, novi medij gotovo konfiscira termin naturalizam, zauzvrat upuštajući sasvim novu kategoriju opisa u literaturu i literarnu teoriju – *fotografski opis*.¹⁵ Termin naturalizam se može locirati već u prvim raspravama o fotografiji devetnaestoga stoljeća, primjerice spisu matematičara i fizičara, te izumitelja reproduksijskih tehnika fotografije William Henry Fox Talbota *The Pencil of Nature* (cca. 1844/1846), u kojem on fotografiju, već i u samom naslovu, kategorizira

ART CRITICISM 39(1): 15-26.

¹⁴ VIDI PRIMJERICE: PAYNE, M. AND H. L. G. J. ADVISORY EDITORS: SIMON FRITH, DAVID A RASMUSSEN, JANERT TODD AND PETER WIDDOWSON EDS. (1996). A DICTIONARY OF CULTURAL AND CRITICAL THEORY. OXFORD MASSACHUSETTS, BLACKWELL PUBLISHERS LTD.

¹⁵ ON UTJEČE I NA ROMANE. WAREHIME TAKO ANALIZIRA RAZLIKE OPISA MEDIJA FOTOGRAFIJE U DJELIMA DEVETNAESTOG STOLJEĆA, ZAKLJUČIVŠI „THE IMBRICATION OF FIRST DEGREE REALISM (THE REFERENTIAL QUALITIES OF THE NARRATIVE) AND SECOND DEGREE REALISM (THE DISCOURSE IN THE NARRATIVE CONCERNING PHOTOGRAPHIC AND PICTORIAL REALISM) COMPLICATE THE READER'S NOTIONS OF REPRESENTATION AND OF REFERENTIALITY.“ CITIRANO IZ: WAREHIME, M. (1989). "WRITING THE LIMITS OF REPRESENTATION: BALZAC, ZOLA, AND TOURNIER ON ART AND PHOTOGRAPHY." *SUBSTANCE* 18-1, 51-57. STR.51 SLIČNO, FOTOGRAF WALKER EVANS NEKE KNJIŽEVNIKE, POPUT JAMESA I JOYCEA NAZIVA FOTOGRAFSKIM U SMISLU OPISIVANJA, SMATRAJUĆI KAKO JE FOTOGRAFSKI OPIS NAJLITERARNIJI. VIDI: EVANS, W. (1978). "PHOTOGRAPHY." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* 19(4 - PHOTOGRAPHY): 644-646. VIDI I: DUTTLINGER, C. (2007). *KAFKA AND PHOTOGRAPHY*. OXFORD, OXFORD UNIVERSITY PRESS.

kao tehničko sredstvo naturalizma, time pravdajući inovativnost tehnologije.¹⁶ Fotografija kao medij je nužno vezana uz vlastitu tehnologiju, ali i uz prirodu koju zahvaća u potpunosti, tvrdio je.¹⁷ Priroda i jest bila jedan od dominantnih motiva rane fotografije, jednako kao i slikarstva u vremenu izuma, obzirom je „bolje pozirala“ dugo vrijeme osvjetljavanja ploča. Naime, vrijeme osvjetljavanja u ranoj fotografiji bilo je predugo da bi mogla snimiti žanrovska fotografija. Skraćanjem vremena osvjetljavanja postale su vidljive i razlike fotografskog opisa; on naime nije bio adekvatan prirodi ljudskog oka, već zakonima monokularne optike. Štoviše, prirodnost prikaza nije ograničavala medij. Neki od fotografa su, naime, namjerno reducirali opise, smanjujući recimo dubinu polja, drugi ih pak povećavali van kapaciteta prirodnog ljudskog pogleda. Tako je, primjerice, Eugene Atget smanjio dubinsku oštrinu, fokusirao bliže sebi u ulici Valette (Vidi: Il. 16). Pantheon se iz ove perspektive čini daljim, a nadrealna atmosfera nepoznate daljine, sasvim je deformirala ulicu. Distorzija u opisa fotografske scene je još vidljivija usporedi li se Atgetova fotografija sa sličnom iz Atget Rephotographic Project (vidi Il. 17), posvećenog naravno Atgetu. Druga fotografija, projekta koji ponavlja Atgetove fotografije preko sedamdeset godina kasnije, fokusira sasvim drugačije, na zadnji plan u kojem je Pantheon, izoštravajući na gledatelju prethodno

¹⁶ VIDI: TALBOT, W. H. F. (1969). *PENCIL OF NATURE*, DA CAPO. TALBOT OBJAVLJUJE I ČITAV NIZ ČLANAKA O OPTICI, FOTOPAPIRU ITD. VIDI DALJE: TALBOT, H. F. (1830 - 1837). "EXPERIMENTS ON LIGHT." *ABSTRACTS OF THE PAPERS PRINTED IN THE PHILOSOPHICAL TRANSACTIONS OF THE ROYAL SOCIETY OF LONDON* **3** (1830 - 1837)., TALBOT, H. F. (1830 - 1837). "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, TALBOT, H. F. (1837 - 1843). " 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: MAYNARD, P. (1989). "TALBOT'S TECHNOLOGIES: PHOTOGRAPHIC DEPICTION, DETECTION, AND REPRODUCTION." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* **47**(3): 263-276. NIJE ZANEMARIVO KAKO JE ISTI NASLOV U PODNASLOV UZELA I RECENTNA ZBIRKA ESEJA IZ ESTETIKE WALDEN, S., ED. (2008). *PHILOSOPHY AND PHOTOGRAPHY: ESSAYS ON THE PENCIL OF THE NATURE*. NEW DIRECTIONS IN AESTHETICS. OXFORD, BLACKWELL PUBLISHING..

¹⁷ *IBID.*

nepoznato.¹⁸ No niti jedan od pogleda, ni onaj prvi Atgetov niti kasniji iz Atget Rephotographic Projecta nije prirodan ljudskom oku. Ulicu, kao što ona izgleda na Atgetovoj fotografiji, vidjeli bi tek pod velikom maglom. Oko, naime, nema kapacitet svjesno fokusirati na „ništa,“ kao što to može (nesvjesni) fotoaparat, budući da je vođeno psihološki, a ne samo mehanički. No, ni pogled kakav pruža re-fotografirana ulica nije blizu ljudskome oku, obzirom daje mnogo više detalja, koje bi oko eventualno moglo doseći gibanjem. Naturalističan opis, dakle, u ovim fotografijama postoji tek na nivou subjektivna opisa.



Il. 16 – Eugene Atget: Pantheon iz Rue Valette (1925, tisak 1978); fotografija: 17.8 x 23.7 cm: papir 24.8 x 29.4 cm NVG Collection

¹⁸ JEAN EUGENE AUGUSTE ATGET (1852-1972) JE FOTOGRAF ARHITEKTURE KOJI 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 PRINT, IZ VELIKIH 9 INČNIH (22,5CM) STAKLENIH NEGATIVA, DOK JE TISAK ALBUMEN (BJELANČEVINA), SVE DO 1920 KADA PRELAZI NA ŽELATINSKI SREBRENI TISAK. ZBOG VELIKOG FORMATA NEGATIVA, MOGUĆE JE RAZVIJANJE I DETALJA SAMIH SNIMAKA. VIDI UNOS: GORDON BALDWIN, ATGET. HANNAVY, J. (2008). ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE. VIDI I: MAYOR, A. H. (1952). "THE WORLD OF ATGET." *THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART BULLETIN, NEW SERIES* 10(6): 169-171.



Il. 17 - *Atget Rephotographic Project: Pantheon iz Rue Valette (1992)*,
<http://usfinparis.arts.usf.edu/paris/atgetrephoto.html>)¹⁹

Naturalizam kao zahtjev kvalitete, no i kvantitete fotografskog opisa, postaje još apsurdnijim uzmu li se u obzir apstraktne fotografije čiji objekt nije naoko prepoznatljiv kao priroda sama. Kod njih se može, primjerice, činiti kako fotografije pružaju ljudskom oku sasvim neprirodne poglede na nešto. O takvim fotografijama biti će više riječi nešto kasnije. Prethodno valja vidjeti kakve sve, čak i radikalnije zahtjeve od svojstva naturalnog prikaza, estetika upućuje fotografiji.

„FOTOGRAFIJA JE DIREKTNA FIZIČKA POSLJEDICA REALNOSTI.“

Neki su autori teze o naturalizmu radikalizirali, tvrdeći kako se u fotografiju upisuje zapravo - priroda sama. Gregory Currie je, tako, ustvrdio kako su za razliku od slikarske slike koja je umjetna, fotografije prirodne i štoviše - mehanički kontinuirane.²⁰ Njih proizvode ograničavajući zakon fizike. Fotografska slika je bilješka kontrolirane refleksije i loma svjetlosti o objekte, pri čemu osim u studijskim uvjetima kontrole

¹⁹ DRUGI PROJEKT ISTOG NAZIVA VODI CHRISTOPHER RAUCHENBERG. VIDI: [HTTP://WWW.LENSCULTURE.COM/RAUSCHENBERG.HTML](http://www.lensculture.com/rauschenberg.html)

²⁰ CURRIE ZAPISUJE: „REPRESENTATIONS, BOTH NATURAL AND INTENTIONAL GIVE US INFORMATION ABOUT THINGS WITHOUT GIVING US PERCEPTUAL ACCESS TO THEM. THE TWO KINDS OF REPRESENTATIONS DIFFER FROM ONE ANOTHER IN HOW THAT INFORMATION IS GENERATED.“

CITIRANO IZ: CURRIE, G. (1991). "PHOTOGRAPHY, PAINTING AND PERCEPTION." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 49(1): 23-29. STR. 25

svjetlosti, fotograf može birati eventualno način bilježenja fenomena svjetla, no ne i sam fenomen. U tom smislu je, tvrdi Currie, fotografija sličnija drugim mehaničkim reprezentacijama, termometrima ili barometrima negoli slikarstvu.²¹ Kritiku tezi o mehaničnosti fotografskog opisa uputio je Edwin Martin, uspoređujući proces fotografiranja sa seizmografskim mjerenjem kod kojega se potres ne vidi, dok istodobno postoji mehanička veza rezultata i potresa.²² Time je razdružio prirodu od same fotografije, sugerirajući kako nešto može i mimoći njen opis. I uistinu, u umjetnosti takav je slučaj čest. Jedan od primjera je i Man Rayev *rayograf* (Vidi: Il. 18), fotografski proizvod nastao bez medijacije fotoaparata, direktnim osvjetljavanjem objekata na foto-papiru.²³ Kod njega su fotografski rezultati sasvim emancipirani od prirode koju predstavljaju. Na drugačiji način, Pierre Cordier je kemijskim promjenama kao krajnji rezultat također dobivao fotografiju (Vidi: Il. 19) bez fotografske opreme. I *rayograf* i *chemigram*, kako se naziva Cordierov proces, prekidaju mehaničku vezu realnosti i fotografske slike no, krajnji rezultat je i dalje fotografija ili zapis svjetla.²⁴ Štoviše, u slučaju samog *rayografa* taj je opis precizniji od same fotografije, obzirom kopija nastaje direktnim kontaktom sa papirom, zadržavajući odnos 1:1, za razliku od klasičnih fotografija koje opis svijeta neminovno umanjuju ili pak uvećavaju. Ovakve, autorske fotografije, kao što je navođeno, redovno su izostavljene iz analiza no i teorija koje se bave fotografijom. Naime, njima autori produciraju radije negoli oponašaju realnost, upravo kao što će marksistički kritičari tvrditi za društvenu fotografiju općenito. No, sa potonjom tezom, čini se, ne bi se složio Currie.

²¹ *IBID.*

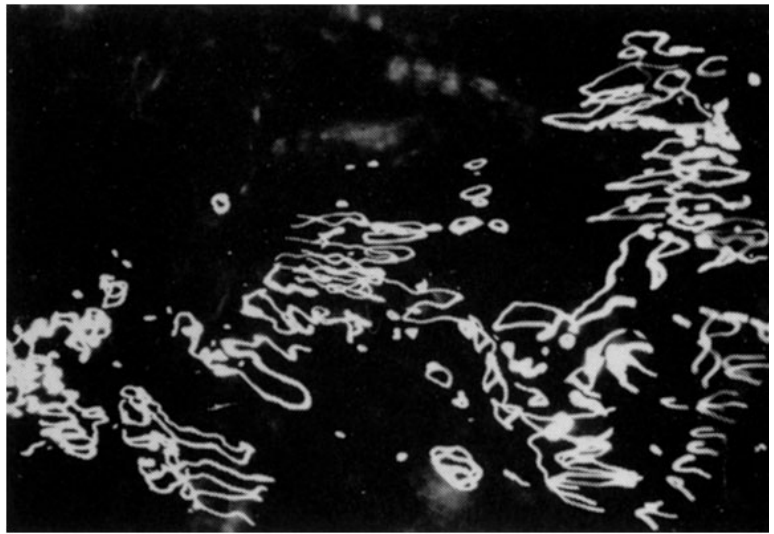
²² VIDI: MARTIN, E. (1986). "ON SEEING WALTON'S GREAT-GRANDFATHER." *CRITICAL INQUIRY* 12(4): 796-800

²³ SLIČNU METODU KORISTIO JE I TALBOT, NAZVAJUĆI JE „INDEKS PRINTOM.“

²⁴ FOTOGRAMI ILI RAYOGRAMI SU DIREKTNI OTISCI, LUMINOGRAM ZABILJEŠKA SVJETLA (VIDI I SABATTIER EFEKT PREEKSPONIRANJA), *BRULAGE* JE NAZIV TEHNIKE RASTAPANJA EMULZIJE, CHEMIGRAM ZABILJEŠKA IZMJENE NA EMULZIJI, DOK *CLICHE VERRE* FOTOGRAFSKI OTISAK CRTEŽA NA TAMNOM STAKLU. VIDI BILJEŠKU O APSTRAKTOJ FOTOGRAFIJI, FUSNOTA 30



Il. 18 – Man Ray, iz: *Les Champs Delicieux, Paris* (1922), fotogram / rayogram, želatinski srebrni tisak 22.6 X 17.4 cm



Il. 19 – Pierre Cordier: *Chemigram/Hydrogram* (1964), 20cmX25cm

3.1.1. „FOTOGRAF NUŽNO NE MORA IMATI ZNANJA O ONOME ŠTO SNIMA“

Currie je tezu o mehaničnosti produbio i u samu epistemologiju. On je ustvrdio kako fotograf ne bilježi ono što on ili ona misli da vidi, nego samo ono što je uistinu ispred kamere, dok za razliku od fotografa - slikar slika ono što misli da vidi.²⁵ On tvrdnju i radikalizira, zapisavši: „An hallucinating painter will paint the pink elephant he thinks he sees, and an hallucinating diarist will describe the same, but an hallucinating photographer will be surprised when his photograph reveals the empty room.“²⁶ Fotografija je dakle neovisna o spoznaji onoga koji je stvara. Odnosno, vjerovanja fotografa i ono što je snimano nisu nužno uzročno-posljedično povezana.²⁷ Takav je, svakako, slučaj sa NLO fotografijama. Neovisno o tome što fotograf vjeruje da vidi,

²⁵ IBID.

²⁶ CITIRANO IZ: CARROLL, N. (2000). "PHOTOGRAPHIC TRACES AND DOCUMENTARY FILMS: COMMENTS FOR GREGORY CURRIE." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 58(3): 303-306. STR.286

²⁷ ODAVDE I ZANIMLJIVA VARIJANTA KRATICE UFO (UNIDENTIFIED FLYING OBJECTS) U UNIDENTIFIED FOTOGRAFIC OBJECTS,

primjerice kako NLO postoji, on snima nešto što je vrlo moguće nešto sasvim drugo. Istina, ono što je snimio fotografa može i naknadno navesti na vjerovanje kako NLO postoji, i bez anticipacija o tome što je u tom trenutku snimao. On ne mora uopće imati ikakva apriorna vjerovanja. Da je bitno razlučiti svijest i vjerovanje fotografa pokazati će zornije idući primjer.

Curryjevo polazište teško razjašnjava situacije kada fotografove namjere i znanja utječu na, odnosno mijenjaju realnost, kao što je slučaj sa snimanjima kod kojih je namjera ili narudžba uvjetovala specifičnu fotografsku interpretaciju. Propagandnu, kontrolnu, ratnu ili vojnu fotografiju, a napose *snuff* fotografiju, pornografiju, pedofilske fotografije, postavka o neutralnosti fotografa može sasvim relativizirati.²⁸ No, u nekim je slučajevima marksističku tezu produkcije realnosti moguće i otkriti. Portret Refugee Mother (Vidi: Il.), inačice Migrant Mother Dorothee Lang o kojoj će biti riječi kasnije, te Garangerov portretu Alžirke (Vidi Il. 21 - Marc Garanger Alžirka (1960), prikazuju neke fotografske objekte. No, one istodobno više zapravo govore o samome fotografu, njegovim vjerovanjima i uvjerenjima.²⁹ Dok jedna žena gleda fotografa sa prezirom, druga je ojađena, gotovo silovana kamerom. Fotograf, čini se, u oba slučaja misli kako radi nešto drugo od onoga što uistinu radi. U oba slučaja, on ima neka uvjerenja o snimanoj realnosti koja cenzuriraju podsvjesnu kolonijalističku sliku u koju tu stvarnost uvlači. Ono što on vjeruje i realnost se ne podudara, no on svojim vjerovanjima proizvodi realnost. Odnosno, realnost se promijenila činom snimanja, makar to bilo i na fotografu sasvim nebitnom ili neosvještenom nivou.

²⁸ PRETPOSTAVKA, PRIMJERICE FOTOGRAFIJA DJECE MATEMATIČARA CHARLES DODGSONA AKA LEWIS CARROLLA KOJEM SE ČESTO PRIPISUJE PEDOFILSKA NASTRANOST JE ODNOS PREMA DJECI U VIKTORIJANSKO DOBA, KOJE POSTMAN OPISUJE KAO „PRERANO ODRASLU“, JER U DOBA INDUSTRIJALIZACIJE POČINJU RADITI U TVORNICAMA I PRIJE ŠESTE GODINE. VIDI: POSTMAN, N. (1982). THE DISAPPEARANCE OF CHILDHOOD. NEW YORK, DELACORTE PRESS.

²⁹ MARC GARANGER OVE FOTOGRAFIJE SNIMA KAO REŽIMSKI FOTOGRAF RATA U ALŽIRU 1954–1962.



IL. 20 - Howard Davies: Rohingya u izbjegličkom kampu na granici Bangladeša i Burme. Noyapara, Bangladeš. (1992)



IL. 21 - Marc Garanger Alžirka (1960)

3.1.2. „FOTOGRAFIJA JE OPTIČKO POMAGALO“

Ipak, neki autori i dalje tvrde, fotoaparatus je tek neutralno pomagalo percepcije. Tako u daljnjim zahtjevima, koji slijede iz teze o mehaničkoj vezi fotografije, postoji tvrdnja kako su fotografski aparatus dio neutralne opreme, kao i sva ostala optička pomagala, poput ogledala, mikroskopa i teleskopa.³⁰ Drugi su fotografiji spremni priznati neke razlike, primjerice mogućnost stabilizacije slike, koju foto-tehnologija, za razliku od

³⁰ VIDI: WALTON, K. L. (1984). "TRANSPARENT PICTURES: ON THE NATURE OF PHOTOGRAPHIC REALISM." *CRITICAL INQUIRY* 11(2): 246-277. TEZU RAZRAĐUJE I U: WALTON, K. L. (1984). "TRANSPARENT PICTURES: ON THE NATURE OF PHOTOGRAPHIC REALISM." *CRITICAL INQUIRY* 11(2): 246-277.

ZANIMLJIV ODGOVOR NA ČLANAK JE MARTINOV. MARTIN, E. (1986). "ON SEEING WALTON'S GREAT-GRANDFATHER." *CRITICAL INQUIRY* 12(4): 796-800. WALTON ODGOVARA U: WALTON, K. L. (1986). "LOOKING AGAIN THROUGH PHOTOGRAPHS: A RESPONSE TO EDWIN MARTIN." *CRITICAL INQUIRY* 12(4): 801-808.

ugrađene optičke ima.³¹ Kendall Walton, jedan od zagovornika ovih teza, tvrdi kako je fotoaparatus automatski sklop, zasnovan na konvencijama koje su ugrađene u fotoaparatus, slično kao i u ostaloj optičkoj opremi.³² Fotoaparatusi mogu potpomoći percepciju, vidno je kod mikroskopske (Vidi: Il. 15) no i teleskopske fotografije (Vidi: Il. 14). Štoviše, čak i suvremena automatska oprema kompaktnih fotoaparatusa ima odlike percepcijskih pomagala, poput mini-teleobjektiva.³³ No, nisu sve fotografije nastale po automatici programiranoj u fotoaparatus, niti su načinjene kako bi simulirale ljudsko gledanje. Infracrvene (Vidi: Il. 22.), ultraljubičaste (vidi Il. 24), pa i termalne fotografije (Vidi: Il. 66) omogućavaju ne bolji, nego sasvim drugačiji pogled na svijet, istodobno isključujući određeni drugi spektra. Uspoređujući fotografije nastale lomom svjetla pod kojima čovjek definitivno ne vidi, a koji omogućavaju gledanje neke nevidljive kvalitete, sa fotografijom koja je krajnji zbir (Vidi: Il. 23) svih spektara svjetla, a koja ne služi ničemu, jasno je kako fotografija, u mnogo slučajeva, ne omogućava da čovjek vidi „bolje“ nego samo – drugačije. Fotografija širokog spektra, tako, sasvim je na granici prepoznatljivoga svijeta.

³¹ MOŽE PRIGOVORITI ČINJENICOM KAKO JE MIKROSKOPSKA FOTOGRAFIJA USTALJENA ZNANSTVENA METODA. VIDI DALJE UPORABE O MIKROSKOPSKE FOTOGRAFIJE: DOWNS, T. (1944). "PHOTOGRAPHY THROUGH THE MICROSCOPE." *THE AMERICAN BIOLOGY TEACHER* 7(2): 35-37.

³² CITIRANO IZ: WALTON, K. L. (1984). "TRANSPARENT PICTURES: ON THE NATURE OF PHOTOGRAPHIC REALISM." *CRITICAL INQUIRY* 11(2): 246-277, STR. 262

³³ RAZVOJ FOTOGRAFIJE VEŽE SE NA RAZVOJ OPTIKE, A NE OBRNUTO.



IL. 22 – infracrvena fotografija



IL. 23 - fotografija punog spektra



IL. 24 – ultraljubičasta (UV) fotografija

U kritici teze kako je fotografija optičko pomagalo, preciznije nego Martin, koji uspoređuje simbolički i kodirani seizmografski zapis sa reprezentativnim i nekodiranim fotografskim zapisom, Jonathan Cohen i Aaron Meskin navode i dodatne razlike optičke opreme kao pomagala vida na različitim udaljenostima. Oni tvrde kako fotografija percepciju premješta „samo“ vremenski, no ona to ne radi i prostorno.³⁴ Iako ovaj argument zanemaruje prostorna premještanja koja nude astro-fotografije, te relativizira cijeli niz „domaćih“ fotografskih žanrova, primjerice avanturističke i turističke fotografije, pokazati će se bitnim u idućem odjeljku, u raspravi o prozirnosti fotografije, on daje zanimljivu osnovu za analizu fotografije kao dokaza.

³⁴ VIDI: MESKIN, A. C., JOHATHAN (2008). PHOTOGRAPHS AS EVIDENCE. PHOTOGRAPHY AND PHILOSOPHY: NEW ESSAYS ON THE PENCIL OF NATURE S. WALDEN. NEW YORK, WILEY-BLACKWELL: 70-90.

„*MI VIDIMO KROZ FOTOGRAFIJU*“

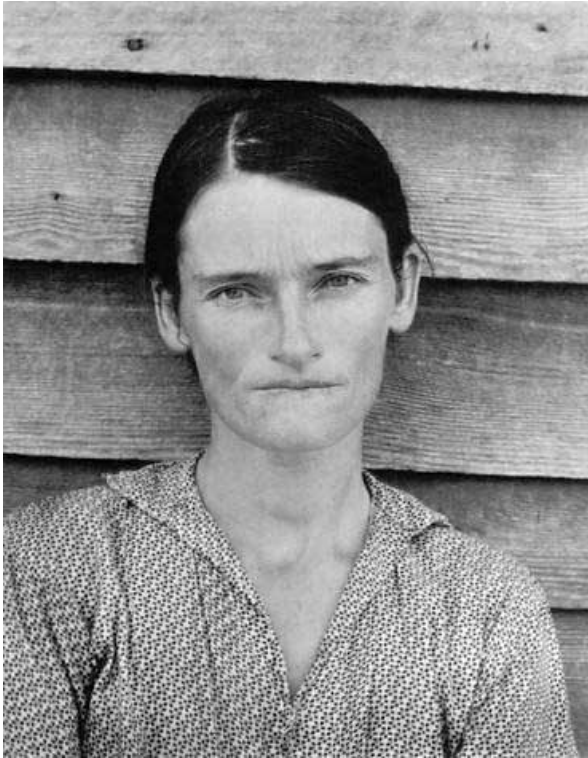
Najradikalniji zahtjev prema fotografiji, već je spomenuto, uputio je Walton u tekstu *Transparent pictures*.³⁵ On tvrdi kako su fotografije, za razliku od slika, ne samo „objektivne“ već štoviše - i „prozirne.“ Mi, dakle, ne gledamo na fotografiju nego vidimo kroz nju.³⁶ Da je teško, ipak, odlučiti što mi vidimo „kroz“, zorno je i iz rada Sherry Levine.³⁷ U seriji radova *After Walker Evans*, Levine, doslovno presnimava radove drugog fotografa, Walkera Evansa, bez ikakve dodatne intervencije. Rezultat fotografije je replika, identična fotografija, koju autorica – autorizira, obzirom je sama snima, odnosno ne samo razvija iz negativa. No, pitanje je - što mi to točno vidimo kroz fotografiju Levine ako je fotografija transparentna; Allie Mae Burroughs ili Walker Evansov papir?

³⁵ VIDI: WALTON, K. L. (1984). "TRANSPARENT PICTURES: ON THE NATURE OF PHOTOGRAPHIC REALISM." *CRITICAL INQUIRY* 11(2): 246-277.

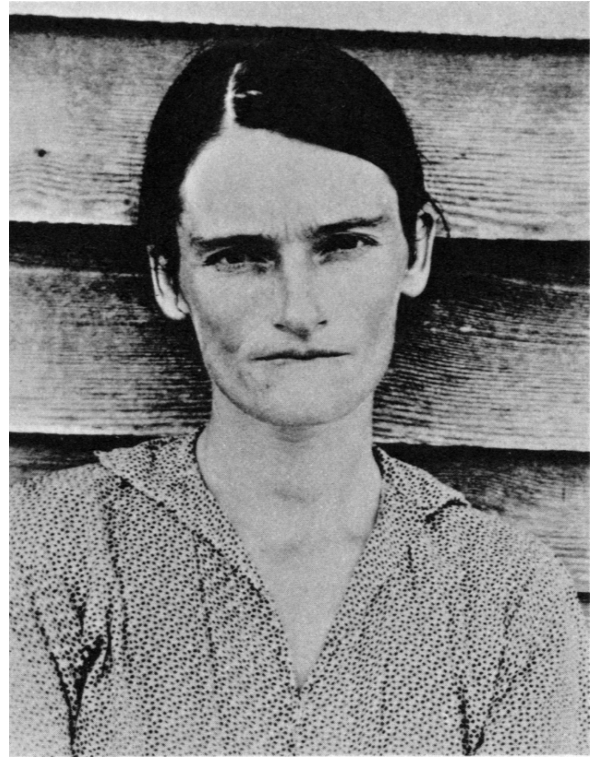
³⁶ SLIČNO TVRDI I BARTHES, ZAPISUJUĆI: „A PHOTOGRAPH IS ALWAYS INVISIBLE, IT IS NOT THAT WE SEE“ CITIRANO IZ: U BARTHES, R. (1981). *CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY*, HILL AND WANG

³⁷ RAD DIREKTNO PROIZLAZI IZ FOTOGRAFSKE TEORIJE. MOTIV EVANSOVE FOTOGRAFIJE JE OBITELJ SNIMLJENA NA FARMU, DOK JE DIREKTNO ZNAČENJE FOTOGRAFIJE LEVINE EVANSOVA FOTOGRAFIJA I NJEN KULTURALNI STATUS. FOTOGRAFSKE TEORIJE TEŽE RAZAŠNJENJU ZNAČENJA NE SAMO KROZ ODNOS FOTOGRAFIJE I ONOGA ŠTO JE SNIMLJENO VEĆ I FOTOGRAFIJA MEĐUSOBNO U SMISLU INTER-PIKTORIJALNOSTI.

VIDI DALJE: SEKULA, A. (1982). ON THE INVENTION OF PHOTOGRAPHIC MEANING. *THINKING PHOTOGRAPHY*. V. BURGIN. LONDON, MacMILLAN.



Il. 25 – Walker Evans Allie Mae Burroughs (1935-36), želatinski srebrni tisak, 24.13 x 19.21 cm, Collection Minneapolis Institute of Arts; The William Hood Dunwoody Fund



Il. 26 - Sherrie Levine: bez naziva (After Walker Evans) 1979, želatinski srebrni tisak. 9.6 x12.8 cm, <http://www.afterwalkerevans.com/>

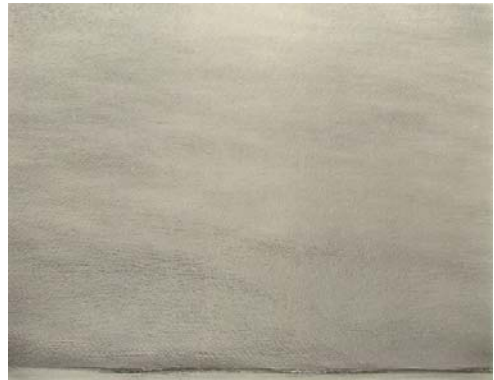
No, problem Waltonovog argumenta nije samo kod ovako radikalnih umjetničkih radova. On je interpretativno neuporabljiv kod svih fotografija koje interpretiraju svijet na način da radikalno minimaliziraju podatke o njemu. Takve su, primjerice, fotografije Ansel Adamsa Vertikale (Vidi: Il. 27) i Harry Callahanova Lake Michigan (vidi:Il. 28). Jedna je snimana u mraku dugom ekspozicijom noću, druga danju. Noćni snimak je stoga dao samo prvi plan, dok dnevni upustio višak svjetla pa jezero Michigan djeluje gotovo kao list praznoga papira.³⁸ Kroz obje fotografije teško da vidimo išta. Odnosno, da smo bili na jezeru Michigan ili u šumi u New Mexico, sami bi sigurno vidjeli mnogo

³⁸ ANSEL ADAMS TEHNIKE OPISUJE U TRILOGIJI: ADAMS, A. AND R. BAKER (1980). THE CAMERA. BOSTON, NEW YORK GRAPHIC SOCIETY, ADAMS, A. AND R. BAKER (1981). THE NEGATIVE. BOSTON LITTLE, BROWN, 1983, ADAMS, A. AND R. BAKER (1983). THE PRINT. BOSTON, LITTLE, BROWN.

više... Ipak, valja napomenuti, na osnovi Waltonove teorije, radije nego na osnovi prethodnih, počiva teorija dokaza, odnosno uvjerljivosti, bitna za mnoge discipline.



Il. 27 – Anselm Adams *Aspens: Northern New Mexico* (1958), srebrni želatinski tisak, 49.4 x 39.6 cm, Museum of Photographic Arts



Il. 28: Harry Callahan: *Lake Michigan*, 1950

3.1.3. „FOTOGRAFIJA JE (NIJEMI) SVJEDOK.“

Iako se koncept dokaza rijetko definira u diskusiji o fotografiji, te se uzima uglavnom u općim značenjima, on je u vrlo čestoj primjeni u epistemologiji.³⁹ U fotografskoj teoriji tema dokaza se odnosi na širu tvrdnju kako se nečemu vjeruje tek kada se to i vidi, odnosno - „seeing is believing.“ Walton ovu popularnu kovanicu preformulira rekavši; „It may be fictional not that viewers of the photographs are shown what they would have

³⁹ TAKO STANDFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY DEFINIRA DOKAZ KAO: „THE CONCEPT OF EVIDENCE IS CENTRAL TO BOTH EPISTEMOLOGY AND THE PHILOSOPHY OF SCIENCE. OF COURSE, ‘EVIDENCE’ IS HARDLY A PHILOSOPHER’S TERM OF ART; IT IS NOT ONLY, OR EVEN PRIMARILY, PHILOSOPHERS WHO ROUTINELY SPEAK OF EVIDENCE, BUT ALSO LAWYERS AND JUDGES, HISTORIANS AND SCIENTISTS, INVESTIGATIVE JOURNALISTS AND REPORTERS, AS WELL AS THE MEMBERS OF NUMEROUS OTHER PROFESSIONS AND ORDINARY FOLK IN THE COURSE OF EVERYDAY LIFE. THE CONCEPT OF EVIDENCE WOULD THUS SEEM TO BE ON FIRMER PRE-THEORETICAL GROUND THAN VARIOUS OTHER CONCEPTS WHICH ENJOY SIMILARLY CENTRAL STANDING WITHIN PHILOSOPHY.“ CITIRANO IZ: KELLY, T. (2006). "STANDFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY ONLINE." PRISTUPLJENO: 1.5.2009, 2009, FROM [HTTP://PLATO.STANFORD.EDU/ENTRIES/EVIDENCE/](http://plato.stanford.edu/entries/evidence/).

seen but they are actually there and can see for themselves.“⁴⁰ Česta ilustracija argumentativnosti fotografije, odnosno njene uvjerljivosti, je upravo – sudski dokaz. Jednako kao što Walton tvrdi kako je jedno „vidjeti,“ a drugo poslušati priču o zločinu, kriminolozi prigovaraju – biti na uviđaju zločina nije ni blizu šokantno kao vidjeti fotografiju istoga u dnevnim novinama, ma koliko ona realistično djelovala.

No, tezom kako su fotografije i same argumenti, na zoran i samo-evidentan način: „see it for yourself“, Walton u teoriju fotografije na velika vrata uvodi upravo temu koja je u osnovi fotografije dokaza - naivni realizam.⁴¹ Prema takvom uporištu bi sve fotografije na kojima izgleda kao da se dogodio zločin bile uistinu - fotografije zločina. Tako bi, primjerice, izgledale sasvim namještene fotografije Hippolyte Bayarda sa početka ove disertacije, pa i kasnije fotografije od kojih su možda najpoznatije one Cindy Sherman (Il. 29), ili nacionalno Zlatka Kopljara (Vidi: Il.30). Na svima njima objekti, bili oni lutke, kolege ili sami autori, insceniraju vlastitu smrt. No, upravo stoga što se radi o fotografijama, scene djeluju uvjerljivo, kao i u slučaju Maudlinovoga putovanja kroz vrijeme.

⁴⁰ CITIRANO IZ WALTON, K. L. (1984). "TRANSPARENT PICTURES: ON THE NATURE OF PHOTOGRAPHIC REALISM." *CRITICAL INQUIRY* 11(2): 246-277. STR 255

⁴¹ „SEEING IS BELIEVING“ JE KOLOKVIJALIZAM, NO NA NJEMU SEKULA GRADI KRITIČKU TEORIJU, VIDI: SEKULA, A. (1988). ON INVENTION OF PHOTOGRAPHIC MEANING. PHOTOGRAPHY IN PRINT : WRITINGS FROM 1816 TO THE PRESENT. V. GOLDBERG, ALBUQUERQUE : UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS, 1988: 452-474.



IL. 29 - Cindy Sherman: bez naziva (za Mark Morrisroe), 61x50 cm., Serija Disasters (1986–1989), 1988



IL.30 – Zlatko Kopljar: K11,(2006)

Ipak, razlikom sudskih crteža i forenzičkih fotografija se bavi nekolicina autora. Currie, tako vidi razliku slikarstva i fotografije kao razliku tragova (*traces*) i svjedočanstva (*testimony*).⁴² Upravo kapacitet svjedočenja pruža osnovu za uporabu fotografije u sudskoj praksi. No, da se upravo to „nijemo svjedočanstvo“ fotografije može alternirati, i to pred samim sudom, upozorio je već jedan od izumitelja fotografije, Talbot.⁴³ Fotografijama u sudskoj praksi se, kao što je već spomenuto, nije pridavala neka važnost upravo zbog mogućnosti *doktoriranja materijala*.⁴⁴ Uvidio je to i Scott Walden koji tezu o svjedočanstvu ilustrira usporedbom sudskoga crteža sa Polaroid ili instant fotografijom

⁴² VIDI: CURRIE, G. (1999). "VISIBLE TRACES: DOCUMENTARY AND THE CONTENTS OF PHOTOGRAPHS." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 57(3): 285-297.

⁴³ TALBOT TAKO TVRDI "SHOULD A THIEF AFTERWARDS PURLOIN THE TREASURES - IF THE MUTE TESTIMONY OF THE PICTURE WERE TO BE PRODUCED AGAINST HIM IN COURT-IT WOULD CERTAINLY BE EVIDENCE OF A NOVEL KIND." TALBOT, CITIRANO IZ SEKULA, A. (1986). "THE BODY AND THE ARCHIVE." *OCTOBER* 39: 3-64. ZA RAZLIKU UPOTREBE CRTEŽA I NOVIH MEDIJA U SUDSKOJ PRAKSI VIDI: PERAICA, A. (2004). "MEDIEN VOR GERICHT." *SPRINGERIN* 4/04: 26 - 29.

⁴⁴ 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: SCHWARTZ, H. (1996). *THE CULTURE OF THE COPY : STRIKING LIKENESSES, UNREASONABLE FACSIMILES*. NEW YORK, ZONE BOOKS ; LONDON : MIT PRESS.

kao nepatvorenim dokazom, zaobilazeći predloženom tehnologijom slike ikakve mogućnosti izmjene artefakta u tamnoj komori....⁴⁵ Ipak, fotografija može biti dokaz samo ukoliko je uistinu baždarena ili normirana kao dokumentarna, to jest ukoliko nema nikakve mogućnosti fotografske intervencije u sam proces, no i ni mogućnosti tehničke greške. Stoga za sudsku fotografiju postoji čvrst niz uputa za snimanje, počevši još davne 1938-te.⁴⁶ Štoviše, ni dan danas fotografije na sudu nisu dokaz za sebe, već se one u procesu moraju tek dokazati, odnosno uzimaju se uvjetno.

Estetske teorije naturalizma, mehaničnosti, ne-medijaliziranosti, prozirnosti, optičkog pomagala, te dokazivosti, mogu se primijeniti, kao što je komentirano i ilustrirano, samo na neke fotografije, definicije istodobno isključuju cijeli spektar drugih fotografija. Tako apstraktne fotografije nisu nimalo naturalističke, Viktorijanske fotografije mogu prikazati i ono što ne postoji, umjetničke teško da imaju namjeru dokazati išta izvan sebe.... Svaka od teorija predefinira, pozadinski „normalnu“ fotografiju, te je diskriminativna prema nekim primjenama (Vidi:).

Krajnja granica ove teze, ključna za definiranje dokazivosti u fotografiji, sadržana je u pitanju - do koje uspješnosti reprodukcije stvarnosti možemo uopće fotografije nazivati fotografijama? Ovo pitanje, postavljeno vrlo provokativno formulirao je Martin upitavši Waltona - da li su i neuspjele, presvijetljene ili posvijetljene fotografije, koje ostaju kao

⁴⁵ CITIRANO IZ: WALDEN, S. (2005). "OBJECTIVITY IN PHOTOGRAPHY." *BRITISH JOURNAL OF AESTHETICS* 45(3): 258-272. STR. 6

⁴⁶ FORENZIČNA FOTOGRAFIJA JE BILA PREDMET SUMNJE OD SAMIH POČETAKA. ONA SE VREMENOM RAZVIJALA DAJUĆI SKUP NOVIH PRAVILA ZA NJENO SNIMANJE, KAKO IH PROTIVNIČKI ODVJETNIČKI TIM NE BI ODBIO KAO DOKAZ. VIDI JEDAN OD PRVIH TEKSTOVA: SCOTT, C. C. (1938). "PHOTOGRAPHY IN CRIMINAL INVESTIGATIONS." *JOURNAL OF CRIMINAL LAW AND CRIMINOLOGY (1931-1951)*, 29(3): 383-419. SCOTT DAJE NAPUTKE ZA KADAR, OTVOR BLENDE, BRZINE ZATVARANJA, FILTERE, PA I OSJETLJIVOST FILMA KOJI MOGU PROMIJENITI SCENU ILI APOSTROIFRATI RAZLIČITE DETALJE.

čiste crne ili čiste bijele plohe, također fotografije?⁴⁷ Walton, u diskusiji sa Martinom niječe tu mogućnost, deplasirajući ih, rekavši „if they indeed deserve to be called that.”⁴⁸ Neuspjele fotografije nemaju niti naturalistički prikaz, mi uopće ne možemo znati što prikazuju, kroz njih definitivno ne vidimo ništa, te nam apsolutno ne mogu poslužiti kao optičko pomagalo, iako uistinu postoji kauzalna i mehanička veza, one ne mogu biti upotrijebljene kao dokaz ičega. Čak štoviše – samo fotograf može znati što je uopće trebalo biti na njima. S druge strane; Martinovo pitanje sadrži i odgovor kada i pod kojim uvjetima - fotografija može biti dokaz (vidi TB 6).

Zahtjev	Dokazive	Problem	Isključene
Naturalizam (opis)	Pejzažna fotografija Portretna	Umjetan u smislu apstrakcije koje uvodi tehnika	Apstraktna Znanstvena
Mehanički proizvod	Dokumentarna u širem smislu	Subjektivna fotografija, nadrealna	Tehnike rayograf, vortograf...
Ne-medijaliziranost	Dokumentarna, NLO	Interpretativna: socijalna, politička,	Snuff, pornografija
Optičko pomagalo	Znanstvena, mikro to jest makro	Rendgen, infra-crvena, ultraljubičasta	Umjetnička u širem smislu
prozirnost (transparencija)	Dokumentarna, turistička, forenzička,	Reprodukcije	Apstraktna
Dokazivost	Forenzička, sudska	Bilo koja fotografija zločina	Namještena

Tb. 5 - Uključenje i isključenje analiza fotografskih žanrova prema tezama

Fotografija može biti dokaz samo ako je 1) sigurno kako nitko ne može intervenirati u kauzalni odnos na drugačiji način od onog predviđenog načinom snimanja, odnosno uputama za snimanje dokaza. Tada fotografija može biti, iako ne nužno, optičko pomagalo. Pod istim uvjetima ona može naturalistički prikazati i ono što postoji, te nam omogućiti da ultimativno i - „vidimo kroz nju“.

⁴⁷VIDI: MARTIN, E. (1986). "ON SEEING WALTON'S GREAT-GRANDFATHER." *CRITICAL INQUIRY* 12(4): 796-800.

⁴⁸VIDI: WALTON, K. L. (1986). "LOOKING AGAIN THROUGH PHOTOGRAPHS: A RESPONSE TO EDWIN MARTIN." *CRITICAL INQUIRY* 12(4): 801-808.

Fotografija je dokaz (ako)	A: Je udovoljen zahtjev:	B: Što rezultira:
	1. Nprekinut lanac 2. Ne-medijaliziranost znanja	1. Optičko pomagalo 2. Prozirnost
		= Dokazivost

TB 6 – Zahtjevi za dokazivošću prema diskusijama u estetici

Potrebna su, dakle, barem dva garanta kako bi se povjerovalo fotografiji kao dokazu, a to su; 1) da je proces bio adekvatan i neprekinut, te b) da nije bilo namjere zloupotrebljavanja snimka u širem pogledu. U većini fotografija nastalih pomoću fotografskih tehnika koje su diskriminirane temom „obične fotografije“ a pregledanih u uvodnom poglavlju nisu zadovoljeni uvjeti 1 i 2 pod A (neprekinutosti lanca i ne-medijaliziranosti znanja). Stoga misanotirane fotografije, retuš, fotomontaža, bile one u analognom ili digitalnom obliku, ne mogu biti optička pomagala ili pak transparentne, te naposljetku, ne mogu biti - niti dokazima. No, da je teško ispuniti i ova dva zahtjeva pokazat ću na jednoj naizgled sasvim „običnoj“ fotografiji.⁴⁹ U narednih nekoliko odjeljaka baviti ću se fotografijom koja je tripot retuširana, a koja i dalje, u svakom izdanju, djeluje kao fotografija. No, za početak ću analizirati dvije snimke istoga događaja.

Na fotografiji (Vidi: Il. 31) iz David Kingovog pregleda Staljinovih retuša *The Commissar Vanishes*, je grupa ljudi, među kojima su neki eventualno nekome prepoznatljivi. Književnik Maksim Gorki i Vladimir Ilič Lenjin igraju šah na Capriju 1908-me, tvrdi anotacija.⁵⁰ Događaj je inače ostao zabilježen i u nizu šahovskih poteza, čini se nastalim

⁴⁹ VIDI: PERAICA, A. (2003). *ONTOLOGY OF THE FAKE. SUB/VERSIONS*. AMSTERDAM, ASCA (AMSTERDAM SCHOOL OF CULTURAL ANALYSIS, THEORY AND INTERPRETATION): 15.

⁵⁰ VIDI: KING, D. (1997). *THE COMMISSAR VANISHES : THE FALSIFICATION OF PHOTOGRAPHS AND ART IN STALIN'S RUSSIA*. EDINBURGH, CANONGATE.

upravo rekonstruiranjem ovih fotografija.⁵¹



Il. 31 – Nepoznati autor: Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga (1908) / 1, preuzeto iz King: Comissar Vanishes.



Il. 32 – Nepoznati autor: Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga (1908) / 2

⁵¹ NA STRANICAMA CHESSGAMES, IGRA SE NAZIVA „VLADIMIR ILYCH LENIN VS MAXIM GORKI“ POGREŠNO IDENTIFICIRAJUĆI LENJINOVOGA SUIGRAČA VIDI:

[HTTP://WWW.CHESSGAMES.COM/PERL/CHESSGAME?GID=1387603](http://www.chessgames.com/perl/chessgame?gid=1387603)

Prva fotografija (Vidi: Il. 31), već na prvi pogled, zadovoljava opće kriterije prethodnih diskusija o fotografiji. Sve djeluje „prirodno“, osim što je naravno fotografija manja od realnosti, te sasvim neprirodno crno bijela, i što uostalom i sama scena djeluje pozirano. No, mi i tada vidimo „kroz“ okvir fotografije, prema Waltonovoj teoriji, gledajući nešto što se opet dogodilo, a to je – samo poziranje. Ipak, pregledavajući sudionike scene može se uočiti - jedna je osoba ostala djelomično van kadra. Njen se identitet ne može razaznati. Okvir fotografije postaje prepreka, a noga osobe ometa gledanje igre, provocirajući pitanjem – o kome se radi? Ni na drugoj fotografiji, iz očigledno iste serija, ove osobe nema (Vidi: Il. 32). Štoviše, iako snimaju isti događaj sa nekim vremenskim odmakom, obzirom je Lenjin skinuo šešir, one djeluju sasvim različito, upravo stoga jer prikazuju različite kutove scene, a koji uvjetuju i različitu pojavnost realnosti, kao što je već zamijetio i Bertrand Russell.⁵² U fotografiju je nemoguće – zaviriti i začu.

ANALIZA

SKEPTICIZAM: „FOTOGRAFIJE NE DONOSE ZNANJE“

Problem ograničenja Waltonove teze u smislu prostora zamijetili su, već je spomenuto, Carroll i Currie. Oni smatraju kako fotografija nema kapacitet predstaviti prostorno-vremenski kontinuum, odnosno preciznije – ona ne može predstaviti prostor. Currie, štoviše, smatra kako po pitanju prostora dolazi do diskriminativne greške, a koju stvara *egocentrično prostorno vjerovanje*.⁵³ *Alocentrični prostor*, ili onaj kojim se kao

⁵² RUSSELL PIŠE: „PHOTOGRAPHIC CAMERAS IN DIFFERENT PLACES MAY PHOTOGRAPH THE ‘SAME’ EVENT, BUT THEY WILL PHOTOGRAPH IT DIFFERENTLY“ CITIRANO IZ: RUSSELL, B. (2004). SCEPTICAL ESSAYS. LONDON, ROUTLEDGE. STR.61

⁵³ VIDI: CURRIE, G. (1999). "VISIBLE TRACES: DOCUMENTARY AND THE CONTENTS OF PHOTOGRAPHS." THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM 57(3): 285-297.

gledatelji možemo gibati, naime, nije kontinuiran s našim fizičkim ili egocentričnim prostorom. Fotografije daju ograničen, zaustavljen ili jednostrani prostorni uvid. Za gledanje fotografija su, naime, potrebna neka predznanja, jasno je i pregledom fotografija neke neobične arhitekture. Mi ne možemo znati kako taj prostor uistinu izgleda. Cohen i Meskin ova predznanja svode pod „doksatički argument,“ nužnih vjerovanja o prostornim informacijama.⁵⁴ Među njima je svakako i znanje o odnosima onoga što se gleda...⁵⁵ Ilustrativnije, kada bi poznavali fotografiranu lokaciju na Capriju mogli bi rekonstruirati gdje bi točno trebao stajati fotograf. Slično bi mogli i sa fotografijom istog događaja koja je snimljena iz drugog kuta. No, u oba slučaja, čak ni usporednom analizom, ne bi saznali tko je ta osoba isključena kadrom fotografije. Ipak, činjenica da ne možemo razaznati i rekonstruirati osobu ne implicira da nismo u stanju imati druge podatke zabilježene dvjema fotografijama. Iako je fotografija ograničena, Cohen i Meskin tvrde, nužna vjerovanja zapravo nisu preduvjet za očuvanje epistemičke vrijednosti fotografije..⁵⁶ Fotografije, iako ne mogu pružiti neke od podataka, i dalje prenose neke, druge, informacije. One po tome nisu zahtjevne, odnosno – mi ne moramo imati u vidnom polju objekt kojega želimo vidjeti, znati išta o prostornom odnosu, ali mi

⁵⁴ ONI GA FORMULIRAJU KAO: „A NECESSARY REQUIREMENT FOR X'S SEEING Y IS THAT X REPRESENTS INFORMATION ABOUT THE SPATIAL RELATIONSHIP BETWEEN X AND Y“ CITIRANO IZ JONATHAN COHEN & MESKIN, A. (2004). "ON THE EPISTEMIC VALUE OF PHOTOGRAPHS." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 62(2): 197-210. STR. 198

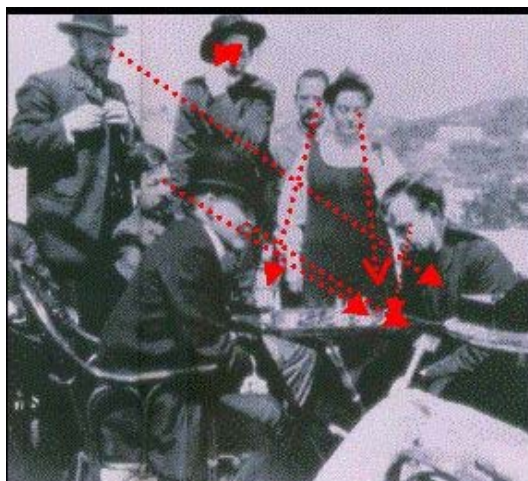
⁵⁵ FOTOGRAFIJA, PREMA INFORMACIJSKOJ TEORIJI, MOŽE ZADOVOLJITI KRITERIJ „(i) INFORMATION ABOUT THE VISUALLY ACCESSIBLE PROPERTIES OF THE REPRESENTATIONAL OBJECT“ DOK ISTODOBNO UOPĆE NE MORA (II) „INFORMATION ABOUT THE EGOCENTRIC LOCATION OF THE REPRESENTATIONAL OBJECT,“ TVRDE, OSLANJAJUĆI SE NA DRETSKEOVU NE-DOKSATIČKU TEORIJU GLEDANJA ONI ZAKLJUČUJU KAKO MI NE VIDIMO KROZ FOTOGRAFIJE. OP.CIT. STR. 204

⁵⁶ VIDI: MESKIN, A. C., JOHATHAN (2008). PHOTOGRAPHS AS EVIDENCE. PHOTOGRAPHY AND PHILOSOPHY: NEW ESSAYS ON THE PENCIL OF NATURE, S. WALDEN. NEW YORK, WILEY-BLACKWELL: 70-90.

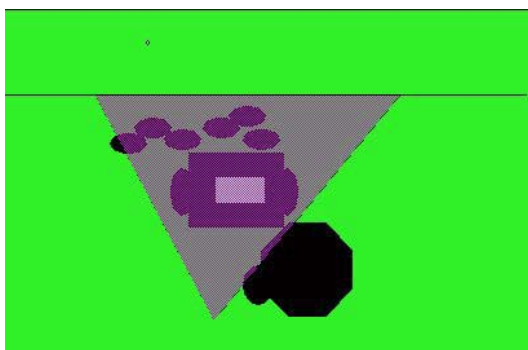
dobivamo i dalje - neke informacije.⁵⁷ Čak i da prostor ne znamo, na osnovu onog vidljivoga dijela, dakle, možemo zaključiti kako se radi o terasi uz vodu, koju ogradauje zidić. Štoviše, prostor same scene može se rekonstruirati (Vidi: Il. 34) analizom fokusa, usporedbom perspektivnih očišta u monokularnoj konstrukciji prostora, no i analizom dodatne optičke opreme koja je moguće iskrivila te odnose.⁵⁸ U rezu kadra, tako, može se primijetiti cenzura, neke osobe isključene su kadriranjem kao nebitne, ili sa možda nekim drugim razlogom. Fotograf, nadalje, gradi simbolički odnos među protagonistima, snimajući ih u jasnoj piramidalnoj odnosno hijerarhijski značenjskoj kompoziciji, u fokus stavljaajući akciju koju želi dodatno naglasiti – igru šaha (Vidi: Il. 35). On, dakle, interpretira situaciju kako kadrom tako i kompozicijom. Da je tako vidljivo je pomicanjem osi rakursa, kojim se bitno mijenja i značenje same fotografije. Takvom se intervencijom gubi piramidalna struktura, te fotografija prestaje biti balansirana, a u nju ulazi osoba koja je početno bila isključena cenzurom kadra. Neznatnim pomakom osi udesno, fotografija više ne interpretira odnose nastale igrom šaha, već gotovo da sugerira Gorkijevu kontrolu nad Lenjinom. Gorki tada nadgleda šahovsku igru, u kojoj je prethodno bio tek pobočni akter.

⁵⁷ 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 DOGAĐA ČESTO U SVIM SLUČAJEVIMA U KOJIMA MI ŽELIMO INFORMACIJE O GLEDANOME, A NE ISPUNJAMO UVJETE POZNAVANJA VLASTITOG ODNOSA PREMA NJIMA. IBID.

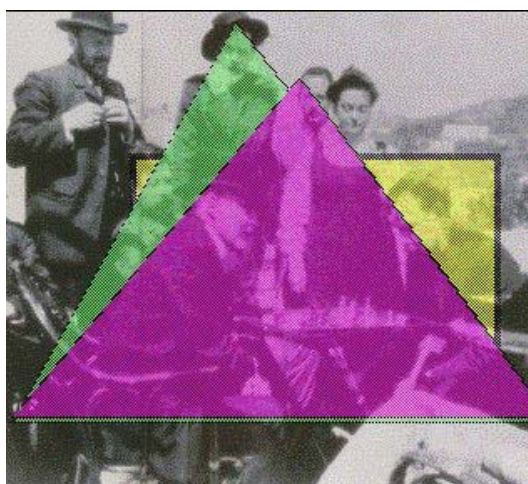
⁵⁸ TAKO DALJE TVRDI: „PHOTOGRAPHS CAN SERVE, ALONG WITH INFORMATION FROM OTHER SOURCES, IN AN INTERFERENCE TO EGOCENTRIC INFORMATION. IF I KNOW WHERE AND WHEN THE SHOT WAS TAKEN, AND WHERE AM NOW (AND WHAT THE TIME IS NOW) I MAY INFER THAT THE SCENE DEPICTED STANDS IN A CERTAIN SPATIOTEMPORAL RELATION TO MY CURRENT TIME SLICE“ CURRIE, CITIRANO IZ JONATHAN COHEN & MESKIN, A. (2004). "ON THE EPISTEMIC VALUE OF PHOTOGRAPHS." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 62(2): 197-210 .STR. 206



Il. 33 - Analiza dinamike na igri šaha



Il. 34 – Egocentrični prostor fotografa iz fotografije igre šaha



Il. 35 – Značenjski odnosi na fotografiji igre šaha

Iz analizirane fotografije, jasno je, postoji prostor koji je kontinuiran za samoga fotografa. On se u realnom prostoru može pomaći, odabrati iz kojega kuta će snimati. No, upravo njegove odluke kod gledatelja postaju ograničenjem, to jest - mi vidimo

isključivo egocentrični prostor fotografa. Može se zaključiti; fotografije nose informacije o egocentričnom prostoru, te iskustvo alocentričnoga prostora, no isključivo ono - fotografa. One prenose banalni podatak „kad biste bili ovdje vidjeli biste, uz pomoć (ove optičke opreme, te pod sljedećim tehničkim uvjetima) - sljedeće.“

Za razliku od prostornog, vremensko izmještanje je univerzalno, ono progresivno raste od trenutka snimanja kako za fotografa tako i za gledatelja. Fotografija se dakle dogodila negdje, u vremenu koje je konstantno veće. Analizama detalja, poput mode, no i lica sudionika, moguće je približno ustvrditi o kojem se vremenu radi.



Il. 36 - Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga (1908), original



Il. 37 - Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga (1908), retušem izbrisana figura



Il. 38 - Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga (verzija Album Lenin, 1939), retušem izbrisane dvije figure i noga

Ipak, ovakve analize neće donijeti znanje već dezinformacije, za sve one događaje koji se nisu dogodili, a postoje na fotografskim slikama. Postoje, naime, čak tri verzije iste fotografije (vidi Il. 36 do Il. 38) od kojih dvije falsificiraju okvire samoga događaja retušem. Obje su bile dokadrirane i retuširane od strane slavnih Staljinovih radionica foto-retuša, kako bi ilustrirale nova izdanja revidirane povijesti.⁵⁹ Svakom se objavom

⁵⁹ NA IZVORNOJ FOTOGRAFIJI ŠAHOVSKJE NA CAPRIJU IZ TRAVNJA 1908 SLIJEVA NADESNO STOJE; VLADIMIR BAZAROV, MAKSIM GORKI, ZINOVI PEŠKOV I NATALIJA BOGDANOVA, DOK IVAN LADIŽNIKOV, VLADIMIR ILIČ LENJIN I ALEKSANDER BOGDANOV SJEDJE. BOGDANOV JE UBRZO NAKON OVE FOTOGRAFIJE POSTAO POLITIČKI SUPARNIK LENJINU. 1909 OSNOVAO JE ŠKOLU NA CAPRIJU NA KOJOJ PREDLAŽE UVOĐENJE SOCIJALIZMA KAO RELIGIJE RADA, NA LENJINOVO ZAPREPAŠTENJE. DRUGE IDEJE, POPUT ONE O PROLETKULTU (PROLETERSKOJ KULTURI) BILE SU OPČEPRIHVACENE, NO, PREMA JANSSENS UPRAVO SU ONE BILE RAZLOG UVOĐENJA CENZURA PREMA BOGDANOVIZMU. POSTOJAO JE STRAH PREMA BOGDANOVIZMU KOJI BI UVEO NA VELIKA VRATA ZNANSTVENE, FILOZOFSKE A TIME I POLITIČKE DEVIJACIJE PROLETKULTA. 1923 JE UHAŠEN KAO ČLAN RADNIČKE OPOZICIJE. ZINOVI PEŠKOV JE BIO BRAT PRVOG VOĐE BOLJEVIKA, IZ OKTOBARSKE REVOLUCIJE 1917, JAKOVA SVERDLOVA. IMIGRIRAO JE U FRANCUSKU GDJE JE POSTAO PRVI OFICIR U PRVOM SVJETSKOM RATU, NO PROTJERAN JE IZ FRANCUSKE LEGIJE STRANACA, TE OPET ISELIO U KINU, GDJE JE POSTAO VOJNIM SAVJETNIKOM CHIANG KAI-SHEKA, OSTAJUĆI PRIJATELJ SA DE GAULLEOM I RADIVŠI ZA FRANCUSKU TAJNU POLICIJU (DEUXIEME BUREAU). VLADIMIR BAZAROV, IZVORNI TEORETIČAR BOLJEVIZMA POSTAO JE MANJŠEVIK. OSUĐEN JE NA POZNATIM PROCESIMA 1931, TE JE STRELJAN 1937. NATALIJA BOGDANOVA BILA JE ŽENA ALEKSANDRA BOGDANOVA, DOK JEDINO NA LADIŽNIKOVA NEMA DALJNJIH PODATAKA.

U ALBUMU LENJIN (MOSKVA, 1939), DVIJE GODINE NAKON UBOJSTVA BAZAROVA I PEŠKOVA OBOJE SU IZREZANI I RETUŠIRANI. GORKI, IAKO SE USPROTIVIO PODIZANJU VLASTI 1917, JE OSTAO NA SLICI. U KASNIJOJ VERZIJI ISTE FOTOGRAFIJE, ONOJ MOSKOVSKOGA INSTITUTA MARKSIZMA I LENJINIZMA PEŠKOV SE POJAVIO OPET, NO NA MJESTU BAZAROVA JE NACRTAN STUP. VIDI: KING, D. (1997). THE

dokazivalo nešto sasvim drugo, i to ne samo – tko je prisustvovao igri šaha, činjenično, toga dana na Capriju. Nekim su se konstelacijama, upravo na način sugeriran premještanjem osi sugerirale i druge konotativne veze odnosa među sudionicima, sa jasnim političkim implikacijama. Kod svih takvih fotografija fotograf uopće nije vidio „u danom trenutku sa danoga mjesta“ ono što mi vidimo gledajući fotografije. Njegov egocentrični prostor je promijenjen, dok ga mi i dalje doživljavamo, makar i kao ograničenje. Može se zaključiti - jednako kao što je fotografija sposobna dati informacije, ona je sposobna i dezinformirati.

Postoje tri načina kojima se može prići takvim fotografijama. Jedna je zaniijekati kako je fotografija ikada mogla donositi znanja, koji se izložilo prethodno. Drugi je prizvati na vlastitu naivnost i nepoznavanje uvjeta, a treći – proglasiti fotografiju zavjerom. Sva tri stajališta su legitimna kako u pojedinačnim primjerima analize, tako i u teorijskim interpretacijama fotografije kao medija. U narednim odjeljcima više ću pažnje usmjeriti na relativizaciju i skepticizam kao filozofska stajališta.

RELATIVIZAM „VJEROVANJE U TOČNOST FOTOGRAFIJE OVISI O VJEROVANJIMA DRUGOGA REDA“

Analizom prostornoga premještanja egocentričnog prostora može se prići epistemičkoj vrijednosti fotografije. Walden je, opet u analizi Waltonovog teksta, dao neka uporišta takve analize.⁶⁰ On tvrdi kako vjerovanja u objektivnost fotografije možemo podijeliti na dva reda.⁶¹ Prvi su vjerovanja u samu objektivnost fotografije, dok drugi čine sva

COMMISSAR VANISHES : THE FALSIFICATION OF PHOTOGRAPHS AND ART IN STALIN'S RUSSIA. EDINBURGH, CANONGATE.

⁶⁰ VIDI: WALDEN, S. (2005). "OBJECTIVITY IN PHOTOGRAPHY." *BRITISH JOURNAL OF AESTHETICS* 45(3): 258-272.

⁶¹ ODNOSI SE NE DEFINICIJU VJEROVANJA PRVOG I DRUGOG REDA. WALDEN JE DEFINIRA KAO "THE OBJECTIVITY THESIS DISTINGUISHES BETWEEN A FIRST-ORDER PERCEPTUAL BELIEF AND THE WARRANT PROVIDED FOR IT BY A SECOND-ORDER BELIEF ABOUT THE CONDITIONS OF IMAGE FORMATION. BUT TO HAVE A BELIEF IS TO ACCEPT THE CONTENT OF THE BELIEF AS TRUE, AND SUCH ACCEPTANCE, PRESUMABLY, REQUIRES WARRANT. SO IT MIGHT BE OBJECTED THAT THE THESIS IS INCOHERENT INsofar AS IT PRESUPPOSES A SEPARATION OF THESE BELIEF

prateća vjerovanja koji potpomažu ona prva. U red vjerovanja drugog reda, koja potpomažu vjerovanje u objektivnost fotografije spadaju primjerice i prethodno analizirani zahtjevi; zahtjev za neprekinutošću lanca i zahtjev za ne-medijaliziranosti znanja. Mi dakle vjerujemo kako nitko nije, namjerno ili ne, prekinuo spoznajni lanac, te kako nema mogućnosti izmjene znanja, no ni greške, u tehničkom procesu. No, ukoliko nije tako, odnosno ukoliko se poruše vjerovanja drugog reda, neminovno padaju i ona prvoga, u samu objektivnost, tvrdi Walden.⁶² Da su se ona i kulturalno porušena u doba informacijske to jest digitalne fotografije ustvrdila je i Barbara Savedoff.⁶³ No, kao što je već navedeno u uvodu, gotovo sve intervencije digitalne fotografije, a koje ruše njen kapacitet dokazivosti, postojale su i ranije. Pitanje je stoga na osnovu kojih uvjerenja je fotografija mogla djelovati kao dokaz, odnosno pružati uvjerenja drugoga reda? Na to će pokušati pitanje odgovoriti sljedeći dio, koji se osvrće na naivni realizam kao legitimno polazište interpretacije dokazivosti fotografije.

3.2.3. NAIVNI REALIZAM: „SVAKA INTERVENCIJA NA FOTOGRAFIJI JE ANTI-FOTOGRAFSKA“

Walton je tvrdio kako su sve alternacije fotografije „monkey job“, dok je fotografe koji su koristili retuš ili fotomontažu nazvao „darkroom photographers.“⁶⁴ Očito i iz citiranoga isječka, njemu je tamna komora bila misterij, neki nepoznati dio procesa razvijanja i fiksacije slike. Ona se umetnula između objekta snimljenoga na fotografiji i same fotografije. Takav opis komore vraća, naravno, na izvorne filozofske teme koje su

AND WARRANT COMPONENTS. BUT THIS APPARENT INCOHERENCE TRADES ON AN AMBIGUITY IN THE NOTION OF WARRANT. PERCEPTUAL BELIEFS CAN HAVE MULTIPLE SOURCES OF WARRANT. “IBID. STR. 262 (FUSNOTA)

⁶² IBID.

⁶³ VIDI: SAVEDOFF, B. E. (1997). "ESCAPING REALITY: DIGITAL IMAGERY AND THE RESOURCES OF PHOTOGRAPHY." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 55(2 PERSPECTIVES ON THE ARTS AND TECHNOLOGY): 201-214.

⁶⁴ WALTON, K. L. (1986). "LOOKING AGAIN THROUGH PHOTOGRAPHS: A RESPONSE TO EDWIN MARTIN." *CRITICAL INQUIRY* 12(4): 801-808.

prethodile otkriću fotografije, prisutne u Platonovom opisu pećine ili Marxovoj paradigmi svijeta kao tamne komore. No, razlog Waltonove teze može biti i taj što je u vrijeme njena zapisivanja došlo je do odvajanja fotografa-amatera od fotografa-profesionalaca. Drugi mahom postaju „laboranti“ obzirom amateri, koji snimaju mnogo fotografija, ne poznaju ili ne posjeduju tehnike za razvijanje fotografije. Fotografije razvijene u različitim laboratorijima, sa različitim strojevima i koje su izradili drugi „laboranti“ svakako su bile sasvim različite. Fine i precizne parametre namještao je svatko prema vlastitim nahođenjima, a ne prema tvorničkim standardima.⁶⁵ U velikom broju slučajeva, upravo zbog različitog kalibriranoga stroja – fotografi čak nisu provlačili film kroz svoj stroj, ukoliko je bio razvijen na drugome ili drugom kemijom. Stoga nije čudno kako se izumom „ready made“ („idiot“) kamere ponovno javlja rubni psihološki argument u kojem netko - nekoga vara ili mu pak daje neka znanja, premještajući argumente s područja epistemologije u etiku, uvođenjem „Zlog Demona“, dobrog Boga, pa i naposljetku autentičnog argumenta iz estetike fotografije - moralnoga znanstvenika koji pomaže slijepoj djevojci i tako dalje..⁶⁶

⁶⁵ Osim osjetljivosti, izražene u ASA ili ISO standardima, postoje razlike i filmova na različitim tržištima, pr Kodakovi filmovi za sjever i jug Europe imaju različite količine osjetljivosti na toplinu svjetla (u Kelvinima).

⁶⁶ U Waldenovoj paraboli o slijepoj Heleni neurokirurg omogućava gledanje slijepoj djevojci – pružajući joj vlastite vizualne date, 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 Vidi: WALDEN, S. (2005). "OBJECTIVITY IN PHOTOGRAPHY." *BRITISH JOURNAL OF AESTHETICS* 45(3): 258-272. WALTON ZAKLJUČUJE: TAKVE FOTOGRAFIJE KAO NI SLJEPICI NE GLEDAJU („SEE“). S OVIM SE NIJE SLOŽILO NEKOLIKO TEORETIČARA, ZADAJUĆI VIŠE KRITERIJA ZA PERCEPCIJU. KAKO BI RAZLUČIO DALJE WALTONOV ODNOS GLEDANJA FOTOGRAFIJE I SVIJETA. NIGEL WARBURTON TAKO IZDVAJA ČETIRI RAZLIČITE INSTANCE PROCESA GLEDANJA OPĆENITO KAO NUŽNE UVJETE ZA TVRDNJU TRANSPARENCIJE U FOTOGRAFIJI. NORMALAN PROCES GLEDANJA, TVRDI ON, UVJETUJU: (1) VIRTUALNA SIMULTANOST, ODNOSNO ISTODOBNOST, GLEDANJA I DOGAĐAJA, (2) VREMENSKA KONGRUENTNOST DUŽINE PERCEPCIJE, ODNOSNO VRIJEME U KOJEM SE ONA DOGAĐA, (3) OSJETLJIVOST NA PROMJENE I FINALNO; (4) POZNAVANJE KAUZALNOG ODNOSA GLEDANJA ILI SVIJEST O SAMOM PROCESU. VIDI: WARBURTON, N. (1997). "AUTHENTIC PHOTOGRAPHS." *BRITISH JOURNAL OF PHOTOGRAPHY* 37(129-137). FRIDAY, U KRITICI WARBURTONA, DOKAZUJE KAKO NIJEDAN OD OVIH UVJETA NIJE NUŽAN, OBZIROM (AD1) POSTOJE UVJETI U KOJIMA PERCEPCIJA PRIRODNO KASNI, (AD2) KAKO RAZLIKA DUŽINA GLEDANJA U ORIGINALNOM I PROCESU GLEDANJA FOTOGRAFIJE NEMAJU NIKAKVE VEZE, (AD3)

Pitanje – „tko je koga razvio“ čini se, ipak, uvodi dublje probleme u teoriju o prozirnosti. Kao što je pokazao slučaj fotografija Sherry Levine, teško je ustvrditi što to mi vidimo kroz fotografiju. Štoviše, ukoliko nemamo dodatne mogućnosti provjere znanja o realnosti, na način kakav je izložen u uvodnom poglavlju primjerom konverzija boja cvjetova, jako je teško dokazati na osnovu čega bi fotografija mogla biti realna i kauzalno ovisna o realnosti. Skeptički argument može ići i dalje te proglasiti cijelu realnost zavjerom, Tada bi i Waltonova teza kako mi gledamo kroz fotografije bila dijelom iste zavjere. Tada niti fotografija niti realnost koja je snimljena ne bi bili provjerljivi. Gregory Currie slično Descartesov argument o varanju Zlog demona primjenjuje i na teoriju prozirnosti, osvrćući se na Malebrancheovu verziju; „suppose that Malebranche was right and there are no genuine causal powers in natural objects. God mediates the scene and our visual experiences, acting, in his benevolence, so as to maintain counterfactual dependence.“⁶⁷

FOTOGRAFIJE SU SUBJEKTI PERCEPTUALNIH ISKUSTAVA (AD4) RAZLOG NIJE NUŽAN. VIDI: FRIDAY, J. (1996). "TRANSPARENCY AND THE PHOTOGRAPHIC IMAGE." *BRITISH JOURNAL OF AESTHETICS* 36(1): 30-42. GLEDANJE FOTOGRAFIJE, IPAK, TEK DJELOMIČNO ZADOVOLJAVIA I OVE UVJETE, BUDUĆI DA DEFINITIVNO NIJE SIMULTANO GLEDANJU REALNOSTI, ODNOSNO 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, FOTOGRAFIJE NISU OSJETLJIVE NA PROMJENE REALNOSTI, ODNOSNO U NJIMA NEMA DALJNJEG PROTOKA DOGAĐAJA, I NAPOKON – SVIJEST O ONOME ŠTO SE GLEDA NIJE U KONTINUIRANOM PROSTORU I VREMENU, VEĆ MOŽE BITI RADIKALNO NEPOVEZANA S PRETHODNIM ISKUSTVIMA GLEDANJA. POJEDNOSTAVLJENO, ON TVRDI KAKO GLEDANJE FOTOGRAFIJE I DOGAĐAJA NIJE ISTODOBNO, VREMENSKI, TE PROSTORNO KONTINUITETNO, TE VRLO VJEROJATNO NITI SPOZNAJNO. CURRIE ANALIZIRA „DISKRIMINATIVNE GREŠKE“ KOD PRIRODNE PERCEPCIJE, KOJE SE MEĐUSOBNO ISPRAVLJAJU; 1) EGOCENTRIČKE INFORMACIJE KOJE ONA, ZA RAZLIKU OD FOTOGRAFIJE, PRUŽA ONOME TKO PERCIPIRA, DEFINIRAJUĆI NJEGOVU LOKACIJU ILI DAJUĆI KRIVE PODATKE, 2) SIMULTANOST PERCEPCIJE KOJA NE POSTOJI KOD FOTOGRAFIJE, 3) VREMENSKE ODNOSI KOJI UVJETUJU ODREĐENI DOGAĐAJ. VIDI: CURRIE, G. (1991). "PHOTOGRAPHY, PAINTING AND PERCEPTION." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 49(1): 23-29.

⁶⁷ CITIRANO IZ: CURRIE, G. (1991). "PHOTOGRAPHY, PAINTING AND PERCEPTION." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 49(1): 23-29. STR. 25

No, Waltonova teza tvrdi kako nas fotografije, jednako kao i sama realnost, mogu dovesti u zabludu samo i isključivo po pitanju naših vjerovanja, no ne i onoga što one prikazuju, jer one prikazuju što mogu prikazati, dok mi (mis)interpretiramo.⁶⁸

Može se zaključiti i općenitije; fotografija može biti tek dodatni, ali ne i osnovni dokaz u opisu realnosti, obzirom ima uporište u drugom redu vjerovanja. Slično je istakao i Warburton, rekavši: „With most of photography we have very little knowledge of the causal chain set up from image to object...”⁶⁹

Primjer takvih fotografija, kod kojih ne poznajemo sve potrebne uvjete, su one NLO-a. U idućem poglavlju ću se osvrnuti upravo na fotografije, za koje se vjeruje i tvrdi kako dokazuju da nešto postoji, no kod kojih je ista tvrdnja opravdana cirkularno, vjerovanjem u fotografiju samo, „zato što je – fotografija,“ za razliku od slikarstva.⁷⁰

⁶⁸ VIDI: WALTON, K. L. (1986). "LOOKING AGAIN THROUGH PHOTOGRAPHS: A RESPONSE TO EDWIN MARTIN." *CRITICAL INQUIRY* 12(4): 801-808.

⁶⁹ IBID.

⁷⁰ VIDI PRIMJERICE MESKIN, A. C., JOHATHAN (2008). PHOTOGRAPHS AS EVIDENCE. PHOTOGRAPHY AND PHILOSOPHY: NEW ESSAYS ON THE PENCIL OF NATURE S. WALDEN. NEW YORK, WILEY-BLACKWELL: 70-90

FOTOGRAFIJA KAO ONTOLOŠKI DOKAZ

„FOTOGRAFIJA MOŽE SNIMITI SAMO ONO ŠTO POSTOJI“

Već je George Santayana u tekstu pisanom početkom dvadesetog stoljeća, no objavljenom tek u šezdesetima, razradio temu automatske ili neutralne slike, koja potpuno reflektira (ogledava, reproducira, replicira, oživljava, bilježi...) realnost, istodobno je uopće ne mijenjajući.¹ Fotografija, osim što predstavlja realnost, tvrdi on, je i njena savršena kopija.² Slično rigidan stav je izrazio i Bazin.³ Oba su se autora dijelom nadovezala na Platonovu temu *mimesis*a, koji više nego o estetici zapravo govori o ontologiji fotografske slike.⁴ Santayana tako tvrdi da fotografija prikazuje - samo ono što postoji.⁵ Naime, dok slikarstvo ima kapacitet prikazati nešto što ne postoji, fotografija je

¹ VIDI: SINGER, I. (AUTUMN, 1977). "SANTAYANA AND THE ONTOLOGY OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 36(1): 39-43. SLIČNE STAVOVE IMA I WALTON, USPOREDI DEBATU: WALTON, K. L. (1984). "TRANSPARENT PICTURES: ON THE NATURE OF PHOTOGRAPHIC REALISM." *CRITICAL INQUIRY* 11(2): 246-277. I., MARTIN, E. (1986). "ON SEEING WALTON'S GREAT-GRANDFATHER." *CRITICAL INQUIRY* 12(4): 796-800., TE WALTON, K. L. (1986). "LOOKING AGAIN THROUGH PHOTOGRAPHS: A RESPONSE TO EDWIN MARTIN." *CRITICAL INQUIRY* 12(4): 801-808.

² IBID.

³ VIDI: BAZIN, A. (1960). "THE ONTOLOGY OF PHOTOGRAPHIC IMAGE." *FILM QUATERLY* 13(4): 4-9.

⁴ ZA RAZLIKU OD SANTAYANE KOJI, UPRAVO ZBOG VISOKOG INDEKSA REALNOSTI U FOTOGRAFIJI, NJU KATEGORIZIRA KAO „MINOR ART“ (NIŽU UMJETNOST), BAZIN JOJ, U HIJERARHIJI UMJETNOSTI PRIDAJE VIŠE MJESTO. BAZIN TVRDI KAKO “ORIGINALITY IN PHOTOGRAPHY AS DISTINCT FROM ORIGINALITY IN PAINTING LIES IN THE ESSENTIALLY OBJECTIVE CHARACTER OF PHOTOGRAPHY” CITIRANO IZ: BAZIN, A. (1960). "THE ONTOLOGY OF PHOTOGRAPHIC IMAGE." *FILM QUATERLY* 13(4): 4-9. STR.7 NASTAVLJAJUĆI “PHOTOGRAPHY CAN EVEN SURPASS ART IN CREATIVE POWER“ OP.CIT. STR.8 SLIČNO VIDI I SCRUTON: SCRUTON, R. (1981). "PHOTOGRAPHY AND REPRESENTATION." *CRITICAL INQUIRY* 7(3): 577-603.

⁵ IBID.

apsolutno ovisna o realnosti.⁶ I štoviše, tvrdi on, ono što je snimljeno je upravo „identično“ objektu.⁷

Zanimljivo, oboje teze o naturalizmu i nužnom referentu realnosti su svojevremeno referirale na crno-bijele fotografije. Štoviše, tada ni optički sistemi na kamerama nisu dozvoljavali snimanja na velikim udaljenostima ili blizinama... Obzirom nisu mogle predstaviti ni boje, rane fotografije, iz današnjeg gledišta, teško su nalikovale na fizičku realnost. Radije, one su producirale sasvim novu, do tada nepoznatu sliku; umanjenoga, crno-bijeloga svijeta, promatranoga monokularno. Naturalizam fotografije, dakle, bio je uvjetovan zanemarivanjem nekih njenih kvaliteta, poput veličine, boje, perspektive. Istodobno on se jedino mogao zasnivati na taktičkom sistemu preciznoga mapiranja detalja u odnosu na cjelinu, te obrnuto i naravno prepoznatljiv i naučen kod.

„AKO NEŠTO POSTOJI - TO SE MORA MOĆI SNIMITI“

Dalje od Santayanine i Bazinove sugestije iz domene estetike, u čistoj ontologiji, naivno-realistička teza se razvila i dublje, u samu ideju kako fotografija ne može fokusirati na ništa što nema i fizičke karakteristike objekta.⁸ To jest, tvrdio je Barthes -

⁶ SLIČNO TVRDI I CURRY. VIDI PRETHODNO POGLAVLJE.

⁷ SLIČNO I RUDOLF ARNHEIM SMATRA KAKO SE OBJEKT „DIREKTNO UTISKUJE U FOTOGRAFIJU“. STOGA ON FOTOGRAFIJI PRIDAJE I KAPACITET GOVORENJA ISTINE. VIDI: ARNHEIM, R. (1992). *TO THE RESCUE OF ART: TWENTY-SIX ESSAYS*, BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. SLIČNU TEZU, RAZLIKUJUĆI FOTOGRAFIJE OD DRUGIH REPREZENTACIJA POPUT SLIKA, JUMBO PLAKATA, ZNAKOVA, PA I FOTOGRAFIJA, IZRAŽAVA I SAVEDOFF. VIDI U: SAVEDOFF, B. E. (1992). "TRANSFORMING IMAGES: PHOTOGRAPHS OF REPRESENTATIONS." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 50(2): 93-106. OPREČNE STAVOVE IMAJU ALLEN I SNYDER TVRDEĆI KAKO FOTOGRAFIJA NIJE DIREKTNO VEZANA UZ REALNOST, VEĆ JE SLIČNIJA UMJETNOSTI, VIDI: ALLEN, J. S. A. N. W. (1975). "PHOTOGRAPHY, VISION, AND REPRESENTATION." *CRITICAL INQUIRY* 2(1): 143-169.

⁸ FOTOGRAFIJA NASTAJE LOMOM SVJETLOSTI O OBJEKTE.

fotografski referent nije moguće nego - nužno realan.⁹ Iz te nužne veze se može deducirati i druga tvrdnja, još banalnija od prethodne; „ako nešto postoji - ono mora moći biti snimljeno“, koju je sugerirao Zola, a koja se, prije nego filozofski, kulturalno podvukla kroz argumente dokaza postojanja duhova, NLO-a... i tako dalje..¹⁰ Ako igdje, onda je upravo u njima fotografija podmetnuta kao argument o postojanju nečega, no miješajući je za sekundarnu poruku, onu sadržaja prikazanoga.¹¹



IL. 39 – nepoznati autor: „NLO,“ bez podataka



IL.40 nepoznati autor: „NLO,“ bez podataka



IL.41 nepoznati autor: „NLO,“ bez podataka

3.2. „FOTOGRAFIJA JE DOKAZ JER JE FOTOGRAFIJA“

Pretpostavke kako fotografije jesu dokaz, a koje počivaju na podrazumijevanju da one uopće mogu biti dokaz - jer su fotografije, su tautološke. One su podržane sistemom koji prejudicira vjerovanja drugoga reda ili ih jednostavno duplicira. Fotografija tako opravdava samu sebe. Kako bi pokazala da vjerovanje kako fotografija pokazuje nešto što postoji počiva na naivno realističkim ali i tautološkim argumentima, analizirati ću,

⁹ VIDI: BARTHES, R. (1981). CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY, HILL AND WANG. SLIČNO TVRDI I SANTAYANA. VIDI: SINGER, I. (1977). "SANTAYANA AND THE ONTOLOGY OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 36(1): 39-43.

¹⁰ STAV JE IZRAZIO I ZOLA, REKAVŠI: „YOU CANNOT CLAIM TO HAVE REALLY SEEN SOMETHING UNTIL YOU HAVE PHOTOGRAPHED IT.“ CITIRANO IZ: WAREHIME, M. (1989). "WRITING THE LIMITS OF REPRESENTATION: BALZAC, ZOLA, AND TOURNIER ON ART AND PHOTOGRAPHY." *SUBSTANCE* 18-1: 51-57., STR. 52

¹¹ STOGA UFO (UNIDENTIFIED FLYING OBJECTS) ČESTO PREVOĐEN I KAO UNIDENTIFIED PHOTOGRAPHIC OBJECTS.

kroz narednih nekoliko poglavlja, tri osnovna stajališta iz epistemologije; skepticizam, relativizam i realizam, a u kontekstu potonjega i popularnu varijantu realizma; naivni realizam. Osnovne postavke ovih teorija svesti ću podvesti pod tvrdnje; (1) kako fotografije ne mogu donijeti nikakva znanja, (2) kako je vjerovanje u točnost fotografije uvjetovano drugim vjerovanjima, te (3) kako je svaka intervencija na fotografiji u osnovi anti-fotografska. Prva, skeptička teza, sumnju sprovodi do krajnjih granica te fotografiju priznaje eventualno kao dokaz da je nešto, što se ne mora uopće biti prepoznatljivo, nekada postojalo, obzirom je fotografija rezultat fizičkoga kontinuiteta. Druga, relativistička, tvrdi kako fotografija ne može pokazati ništa drugo osim fotografova zanimanja, te kako o njegovim namjerama ovisi i ikakvo znanje promatrača. Treća, realistička, definira fotografiju terminima istine odnosno laži. Između ovih pristupa, dakako, velik je spektar varijacija. Kako bi sažela problem različitih pristupa predloženih definicija analizirati ću jedan, vrlo zanimljiv, primjer političke subverzije u kojem je fotografija korištena kao politički dokaz, te u s njim analogiji razraditi na druga dva polazišta. Tema će biti fotografija Libijskoga MIG-a koju prenosi William Mitchell u *Reconfigured Eye*.¹² Analizirati ću fotografiju upravo kao što je reproducirana u knjizi, a to je fotografija u fotografiji, kako bi mogla odvojeno analizirati; (1) samu fotografiju, te (2) meta-fotografiju kojom je prva fotografija predstavljena. Autorova odluka da ponudi ovakvu ilustraciju u dodatne argumente nevjerojatnoj situaciji, pokazati će se, također proizlazi iz osnovnih problema fotografije; nemogućnosti njene precizacije. Mitchell, naime, u tekstu analizira problem fotografije Libijskog MIG-a, a diskusiju ilustrira meta-fotografijom, na kojoj vidimo prvu, fotografiju MIG-a u rukama neke osobe (Vidi: Il. 42).

¹² VIDI: BERGER, J. AND N. STANGOS (1972). *SELECTED ESSAYS AND ARTICLES : THE LOOK OF THINGS*. HARMONDSWORTH, PENGUIN.



IL. 42 – Slučaj Libijskoga MIG-a na sjednici UN-a (preuzeto iz W. Mitchell, *Reconfigured Eye*, 1992)

Prva fotografija, ona aviona, je vizualno problematična, uopće nije jasno što je prikazano na njoj. No, za nju se, prenosi Mitchell, tvrdilo kako prikazuje– vojni avion. 1989-te godine, kada je snimljena, Američka mornarica ju je uzela za opravdanje vojne akcije u kojoj su srušena dva Libijska aviona pod pretpostavkom kako se radilo o vojnim

MIG-floggerima. Libija je zatražila hitnu osudu akcije pred Vijećem UN-a, tvrdeći kako avioni nisu uopće bili naoružani, to jest nisu bili vojni. Kako bi dokazao da libijski ambasador Ali Sunni Muntasser „laže“ – Američki ambasador pri UN, Vernon Walters je na sjednici od 6 siječnja 1989, prikazao fotografiju (vidi Il. 42). postavivši pitanje koje prenosi Mitchell; „do you think this is a bouquet of roses hanging under the wing?“¹³ Libijski predstavnik je odgovorio kako se radi o falsifikatima, to jest fabriciranim činjenicama „directed in the Hollywood manner.“¹⁴ Ambasadori su se međusobno optužili za – laž, no dok je jedan interpretirao pojedinačnu fotografiju, drugi je tezu zasnovao na kritici sama medija.

Oba stava; kako nešto postoji zato jer postoji fotografija istoga, te kako fotografija može biti patvorena definiraju granične mogućnosti fotografije kao dokaza, obzirom definiraju kategorije istine i laži. No, one su međusobno uvjetovane obzirom se mora logički pretpostaviti čim se fotografija vidi kao predstava „istine.“¹⁵ Jer, kao što tvrdi i Umberto Eco – ukoliko fotografija može prikazati istinu, tada je sposobna prikazati i laž.¹⁶ Takvu su konspirativnu mogućnost davno predstavili filozofi politike u argumentima u kojima tehnologija zauzima centralno mjesto ilustracije ideologije, argumentima pećine, camere obscure, camere lucide... Teorija istine u fotografiji čini nezanemariv dio diskusije o samoj istini. U tekstu Truth Austin tvrdi kako reprodukcija, u odnosu na istinu, može biti vjerna, no ne i točna, uspoređujući fotografiju sa fonografskim zapisom.¹⁷ U ideji da se istina može vezati samo uz tvrdnje, no ne i vizualne reprezentacije, slažu se i vizualni

¹³ IZJAVA AMBASADORA, CITIRANO IZ: MITCHELL, W. J. (1992). THE RECONFIGURED EYE : VISUAL TRUTH IN THE POST-PHOTOGRAPHIC ERA. CAMBRIDGE, MASS., MIT PRESS., STR 23

¹⁴ IBID.

¹⁵ PREGLED DAJE EATON. VIDI: EATON, M. (1980). "TRUTH IN PICTURES." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 39(1): 15-26.

¹⁶ VIDI: ECO, U. (1990). LIMITS OF INTERPRETATION. BLOOMINGTON AND INDIANAPOLIS, INDIANA UNIVERSITY PRESS.

teoretičari.¹⁸ Kako bi razumjeli složenost odnosa tvrdnji i fotografije, no i onih istine i laži, potrebno je dekonstruirati polazišta dvaju senatora pri UN.

PRIRODNOST I MEHANIČNOST OPISA DOVOLJAN JE RAZLOG ZA TVRDNJU KAKO POSTOJI FOTOGRAFIRANO

Obzirom se na fotografiji o kojoj je riječ ne može razaznati avion, odnosno kako fotografija nije oštra i ne daje dokaze o čemu se radi, može se sa jednako uvjerenja kako je mrlja u pitanju i avion, ptica, a možda i – NLO. Čak i da na fotografiji jest avion mi ne znamo čiji je, kojeg tipa, niti gdje se nalazi, što bi eventualno neka druga fotografija i mogla prikazati. Stoga Američki senator koristi retorički argument zasnovan na reprezentacijskoj teoriji. On definira kvalitete aviona za kojega se prvotno jedva uopće može ustvrditi – kako uopće jest avion.¹⁹ Američki senator, pojednostavljeno tvrdi: „obzirom leteći objekti ne nose cvijeće, ono što je na letećem objektu nije cvijeće; već radije drugi teret“, iz čega zaključuje kako se radi o – avionu. Nevalidnim zaključkom on sa egzistencijalne tvrdnje on preskače na opis. Naravno, osim pitanja radi li se uopće o avionu, pod sumnju se može staviti i tvrdnja da nešto, bilo to ptica ili avion, nosi „bukete cvijeća“ ili bombe. Štoviše, na oba nivo argumenta, onoga postojanja aviona te njegovih sekundarnih kvaliteta može se primijeniti i kritika Roschacheovoga testa.²⁰

¹⁷ VIDI: AUSTIN, J. L. (2001). TRUTH. THE NATURE OF TRUTH : CLASSIC AND CONTEMPORARY PERSPECTIVES. M. P. LYNCH. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, MIT PRESS: 25-41.

¹⁸ VIDI: GOMBRICH, E. H. (1960). ART AND ILLUSION : A STUDY IN THE PSYCHOLOGY OF PICTORIAL REPRESENTATION. PHAIDON, PANTHEON BOOKS. VIDI DALJE: EATON, M. (1980). "TRUTH IN PICTURES." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* **39**(1): 15-26.

¹⁹ TEORIJE LAŽI U VIZULANOJ KULTURI OBRADUJU GOMBRICH I ECO. VIDI: GOMBRICH, E H. (1962). ART AND ILLUSION : A STUDY IN THE PSYCHOLOGY OF PICTORIAL REPRESENTATION, PHAIDON. VIDI I ECO, U. (1990). LIMITS OF INTERPRETATION. BLOOMINGTON AND INDIANAPOLIS, INDIANA UNIVERSITY PRESS.

²⁰ PUNIM IMENOM „RORSCHACH INKBOLT TEST“ (OKO1921), 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

Kod tog testa također se na osnovu neodređenih formi izvlače određeni vrijednosni zaključaci. Iako se test koristi za kliničku psihološku evaluaciju pacijenata, dijagnoze poremećaja osobnosti i razmišljanja poput psihoze, on se nerijetko koristi i kao provjerljivi slučaj relativizma u vizualnim studijima.²¹ Kritike zamjeraju testu; kako se u njemu (a) na osnovu nespecifičnih materijala izvlače, a što ne bi smjeli, konkretni zaključci, (b) kako na rezultate može utjecati i samo vođenje i interpretacija onoga koji testira, (c) kako se testovi teško mogu provjeriti drugom ili vanjskom metodom, te kako; (d) sam test može ovisiti o vanjskim uvjetima, jednako kao i (d) o kulturalnim normama. Preciznije i aplicirano na slučaj koji se analizira; prepoznavanje onoga što je predstavljeno na fotografiji „Libijskoga MIG-a;“ (a1) ne može biti validan dokaz za išta, obzirom je fotografija neoštra, (b1) interpretacija ovisi i o namjeri korištenja u rangui dokaza, (c1) sadržaj fotografije je teško verificirati, primjerice, usporedbom sa pravim avionom), (d1) ista fotografija bi u prostorno i vremensko različitim kulturama mogla značiti nešto sasvim drugo, poput; anđela, ptice, aviona, NLO-a, i tako dalje... Za provjeru ovih teza može se uzeti u obzir i sam Rorschachov test (Vidi: Il.63). Jedna od tablica tako nekome može nalikovati na kukca, pticu ili avion, no jednako tako i na Libijski MIG. Naime, kako tvrdi dio komentara osnovnoga Rorschachovog testa, prepoznavanje može imati veze sa političkim namjerama i svrhama šireg konteksta

PROMJENE MIŠLJENJA. VIDI DALJE: HERSEN, M. AND W. H. SLEDGE (2002). *ENCYCLOPEDIA OF PSYCHOTHERAPY*. AMSTERDAM ; LONDON, ACADEMIC.

²¹ RUDOLF ARNHEIM, POZIVAJUĆI SE NA WOELLFLINA, NA OSNOVU METODE RORSCHACHEOVOGA TEKSTA ZAKLJUČUJE NA PROJEKTIVNOST OSOBE U INTERPRETACIJI. VIDI: ARNHEIM, R. (1992). *TO THE RESCUE OF ART: TWENTY-SIX ESSAYS*, BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS.

interpretacije, ili; u kontekstu same slike: „idiolekata, leksikona i sub-kodova.“²²

Odnosno, na fotografiji se prepoznaje ono u što se - već prethodno vjeruje.

Sličan je slučaj i kod popularnih fotografija NLO-a. Bez obzira koliko puta se, navodno, NLO uspio zabilježiti fotografskim aparatom, skeptici po pitanju postojanja NLO-a neće povjerovati kako se radi o letećem tanjuru, već će prikazani predmet dekonstruirati u razne sisteme zavjera te eventualno prepoznati neke druge objekte, primjerice dječje igračke, avione i tako dalje.... Tako i fotografija Libijskog MIG-a, sa stanovišta Američkoga senatora, može dokazati eventualno - kako postoje ideologije u kojima je ta fotografija opravdana i dokaziva. Rasprava oko te fotografije, dakle, eventualno ima kapacitet dokazati postojanje različitih i međusobno isključivih uporišta interpretacije, koja su rezultati osobne ili društvene mašte ...²³

Ipak, u kritici Rorschachovog testa, može se pronaći i korigir pomoću kojega bi se eventualno moglo postaviti uvjete pod kojima bi određena fotografija mogla biti ilustracija, no i dokaz, određenog iskaza. Ukoliko bi se, tako, dokazalo postojanje NLO-a, van fotografskih dokaza, dio iskaza o fotografijama NLO-a bi postao provjerljiv. No, istodobno same fotografije ne bi postale točne sve dok putnici istih NLO-a ne bi potvrdili kako su to uistinu njihova vozila. Kod fotografije aviona takvi su zahtjevi nešto manje radikalni. Ne sumnjamo, naime, u postojanje aviona kao prijevoznog sredstva, te

²² BARTHES TVRDI: „THE IMAGE, IN ITS CONNOTATION, IS THUS CONSTITUTED BY AN ARCHITECTURE OF SIGNS DRAWN FROM A VARIABLE DEPTH OF LEXICONS (OF IDIOLECTS); EACH LEXICON, NO MATTER HOW 'DEEP', STILL BEING CODED, IF, AS IS THOUGHT TODAY, THE *PSYCHE* ITSELF IS ARTICULATED LIKE A LANGUAGE; INDEED, THE FURTHER ONE 'DESCENDS' INTO THE PSYCHIC DEPTHS OF AN INDIVIDUAL, THE MORE RARIFIED AND THE MORE CLASSIFIABLE THE SIGNS BECOME - WHAT COULD BE MORE SYSTEMATIC THAN THE READINGS OF RORSCHACH TESTS? THE VARIABILITY OF READINGS, THEREFORE, IS NO THREAT TO THE 'LANGUAGE' OF THE IMAGE IF IT BE ADMITTED THAT THAT LANGUAGE IS COMPOSED OF IDIOLECTS, LEXICONS AND SUB-CODES.” BARTHES, R. (1980). RHETORIC OF THE IMAGE. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 269-285.

²³ VIDI ANALIZU SNOVA I RORCHACHEOV TEST U BAARS, B. J. AND J. B. NEWMAN (2001). ESSENTIAL SOURCES IN THE SCIENTIFIC STUDY OF CONSCIOUSNESS. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, MIT. STR 479 I DALJE

možemo vrlo opravdano vjerovati u postojanje Libijskih MIG-ova, obzirom postoje druge fotografije koje to svjedoče ili ih je pak netko drugi vidio. No, iako možemo imati oba vjerovanja, to ne znači da se nužno na fotografiji koja je stavljena pod sumnju, nalaze niti avion, kamoli Libijski avion. Jednako kao i sa fotografijama NLO-a, ova fotografija bi trebala vanjske dokaze postojanja onoga o čemu nešto tvrdi, kao što su primjerice; druge fotografije aviona iz iste serije, na kojima se vidi i lokacija, te neke indikacije o vremenu snimanja. Trebala bi eventualno i vanjske dokaze poput izjava svjedoka koji bi morali biti poprilično informirani. No, ukoliko bi postojao precizan radarski snimak - ova fotografija uopće ne bi niti bila potrebna, pokazati ću u narednom dijelu izlaganja. Naime, činjenica da (moćna) američka vojska nema radarski snimak nego lošu fotografiju, ukoliko to uopće jest fotografija, podržava sumnju Libijskoga senatora, koju ću jednako kao i argumente američkoga dekonstruirati u narednom odjeljku.

„AKO FOTOGRAFIJA MOŽE PRIKAZATI ISTINU, TADA MOŽE PRIKAZATI I LAŽ“

Argument libijskog predstavnika pri UN je mnogo složeniji od onoga američkog predstavnika, iako se to na prvi pogled 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, on ostavlja netaknut problem kapaciteta medija da „govoriti istinu.“ Njegov argument se zaustavlja na tehnološkoj definiciji koju je jednom formulirao fotograf Levis Wickes Hine: „While photographs may not *lie*, liars may photograph“²⁴

²⁴ HINE, CITIRANO IZ: BURKE, P. (2001). EYEWITNESSING : THE USES OF IMAGES AS HISTORICAL EVIDENCE. LONDON, REAKTION. STR. 21

VIDI TAKODER: HINE, L. W. (MAR., 1906). "THE SCHOOL CAMERA." *THE ELEMENTARY SCHOOL TEACHER* 6(7): 343-347.

Za početak, prethodno diskusiji o intencijama, trebalo bi razložiti iskaz kojemu se pridaje vrijednost istine, odnosno alternativno - laži. On se čini vrlo problematičan, obzirom u sebi sadrži niz tvrdnji koje se uopće ne mogu razaznati na ovoj fotografiji, a teško bi i na ijednoj. Naime, prvobitni iskaz Američkoga senatora, kojega on pridružuje fotografiji, tvrdi kako postoji nešto kao (1) Libanonski – (2) ratni – (3) avion – (4) na Mediteranu – (5) četvrtoga siječnja 1989.“ Ove su tvrdnje djelomično ispisane. Tako su mrlji, koja bi trebala predstavljati avion, u lijevome uglu pridruženi opisi dijelova aviona.

Zanimljiv pokušaj razrješenja dijela sumnji koje nastaju nemogućnošću fotografije da prikaže precizan prostor i vrijeme, daje i sam Mitchell. Na meta-fotografiji otisnutoj u knjizi, ambasador SAD-a, ispred kojega je tabla sa vidno ispisanim imenom njegove zemlje, drži fotografiju na kojoj je pak ispisano „Libyan MIG-23 Flogger.“ Fascinantan pothvat „otklanjanja svake sumnje“ postiže se prikazom samoga senatora Waltersa, širenjem kadra, sa jasno vidljivom „etiketom“ zemlje predstavnice pri UN, a sama rekonstruirana fotografija uzeta je kao – fotografski citat. Fotografija u Mitchellovoj knjizi, osim što daje višak informacija, obzirom senator jest Američki, a ispod još i dodatno piše Amerika, ima čak i dodatnu tekstualnu anotaciju „Photographs used as evidence: US Ambassador Vernon Walters, at the United Nations Security Council on January 9, 1989, exhibits a blurred picture to support his claim that a Libyan MIG-23 shot down by US fighters had been armed. Fred R. Conrad/NYT Pictures“²⁵ Ova anotacija doslovno ponavlja ono što se vidi na slici. Uloga teksta na samoj fotografiji, pa i u njejoj okolini prilikom objave je očita; ona precizira one podatke koji se na samoj fotografiji nisu vidljivi, oslanjajući se na one koji su pak vidljivi. Tekstualni višak služi kao „osigurač,“ to jest – iako meta-fotografija sadrži više podataka ona je i dalje

²⁵ OP.CIT. STR. 23

ograničena medijem koji neke stvari jednostavno ne može precizirati. Ova, meta-fotografija ne uspijeva tako prikazati isključeni kontekst (United Nations Security Council) niti precizno vrijeme (9. Siječanj.). Ona ne može niti prepričati okvirnu situaciju koja je prethodila događaju podizanja ove fotografiji u zrak („to exhibit his claim”), kao niti onu posljedičnu („shot down”).²⁶ Fotografije teško mogu precizirati vrijeme, dok ga istodobno premještaju, osim u slučajevima gdje je naravno snimljen ispravan sat sa datumom. Za to se, osim ispisom datuma na digitalnim fotografijama koje se lako mogu falsificirati, koristi - tekst.

Već je Benjamin analizirao naziv fotografije kao „sidrište“ njena značenja, proučavajući foto-novele, žanr koji prikazuje serije događaja koje fotografija sama ne može, popularan u Americi 1936-37.²⁷ Kulturalni problem objave u kojem je fotografija postala čistom ilustracijom teksta razradio je Barthes u inicijalnim analizama novinarske fotografije.²⁸ Današnji kulturni primat teksta nad slikom, uveden upravo preko naslova (opisa, taga...) potisnuo je sliku pred riječi, posebno na Internetu, sasvim u drugi plan. Fotografije se traže isključivo prema nazivu i kontekstu.²⁹ Kako je većina zlouporaba fotografija kao dokaza upravo vezana uz tekst i misanotacije u idućem ću poglavlju

²⁶ IPAK VAŽNO JE SPOMENUTI DA ZA RAZLIKU OD FOTOGRAFIJE LIBIJSKOGA MIG-A, MITCHELLOVA META-FOTOGRAFIJA IMA GARANCIJE U JAVNOSTI I PREPOZNATLJIVOSTI DOGAĐAJA, VREMENA SAME SJEDNICE, TE PROSTORA U KOJEM SE ODVILA. ŠTOVIŠE, U RED GARANCIJA IDU I SAM AUTOR, NO I IZDAVAČ KNJIGE KOJI ISTINITOST OVOGA PODATKA.

²⁷ BENJAMIN, W. (1982). THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION. MODERN ART AND MODERNISM : A CRITICAL ANTHOLOGY. F. FRASCINA, C. HARRISON AND P. DEIRDRE. LONDON, PAUL CHAPMAN & OPEN UNIVERSITY, 1988: 217-221.

²⁸ TAKO BARTHES TVRDI: "ANCHORAGE IS THE MOST FRAGMENT FUNCTION OF LINGUISTIC MESSAGE AND (...) COMMONLY FOUND IN PRESS PHOTOGRAPHS AND ADVERTISEMENTS. THE FUNCTION OF RELAY IS LESS COMMON (...) HERE TEXT AND IMAGE STAND IN COMPLEMENTARY RELATION; THE WORDS, IN THE SAME WAY ON THE IMAGES, ARE FRAGMENTS OF A MORE GENERAL SYNTAGM AND THE UNITY OF MESSAGE IS REALIZED AT A HIGHER LEVEL, THAT OF THE STORY, THE ANECDOTE, THE DIEGESIS..." CITIRANO IZ: BARTHES, R. (1980). RHETORIC OF THE IMAGE. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 269-285. STR 275-276.

²⁹ PRVI PROGRAMI PRETRAŽIVANJA PUTEM PREPOZNAVANJA SLIKE POPUT VIZSEEK I TINEYE POJAVILI SU SE TEK 2007.

analizirati teme odnosa fotografije i teksta. Poseban dio, dakako, biti će tema „nepisanoga teksta“ ili konteksta u kojega su fotografije stavljene.

FOTOGRAFIJA KAO ISKAZ

Ključan koncept s kojim su započela promišljanja o fotografiji u danas formiranim kulturalnim studijima, za razliku od prethodno izložene diskusije u estetici, je bio – vrijeme (Vidi:). Vremenski je isječak ograničen samim postavkama tehnologije fotoaparata, odabranog trenutka okidanja, brzinama osvjetljavanja kao što su tisućinka sekunde ili pak dvadesetinka, no i samom starošću fotografije, koja se, za razliku od prostornoga premještanja – raspinje od točke snimanja do sadašnjosti u kojem poprima značenje memorije, uspomene. Upravo je vremensko produbljivanje, koje može nadići čak i granice osobnoga i društvenoga sjećanja, nadživjevši osobe pa i cijela društva, u pozadini čestih referenca na smrt u fotografiji, no i samih primjena fotografije u pogrebne svrhe.¹

Smrt se u fotografskoj praksi pojavljuje sa samim izumom tehnologije, u već spomenutom Bayardovom autoportretu koji fingira suicid, a razvija Piktorialističkim temama smrti preuzetim iz literature, da bi kao motiv kulminirala u popularnim Viktorijanskim umetanjima umrlih u fotografije živih na način duhova, opstajući, u nešto manjem spektru i u danas prisutnoj praksi snimanja sprovoda, posmrtnih oglasa no i umjetničkim fotografskim serijama poput one Disasters Cindy Sherman koje evociraju popularnu temu televizijskih trakavica - forenzičke fotografije, pa čak i Kopljarevim portretima mrtvih umjetnika-suvremenika.² Velik utjecaj na ove fotografije,

¹ RAZNE PRAKSE POPUT SNIMANJA POKOJNIKA U KREMATORIJU, UDOVICA, NO I KORIŠTENJA FOTOGRAFIJE U POGREBNIM CEREMONIJAMA ITD. PREGLEDAVA BRADBURY, M. (1999). REPRESENTATIONS OF DEATH : A SOCIAL PSYCHOLOGICAL PERSPECTIVE. LONDON, ROUTLEDGE.

² PRVA POSTMORTEM FOTOGRAFIJA SNIMLJENA JE DVIJE GODINE NAKON NAKON IZUMA FOTOGRAFIJE. VIDI: UNOS BETH ANN GUINN: POSTMORTEM PHOTOGRAPHY U: HANNAVY, J. (2008). ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY. NEW YORK ; LONDON,

paradoksalno, imaju upravo znanstvene foto-tehnologije, koje omogućavaju viđenje „druge realnosti“.

U teoriji, Sigmund Kracauer je jedan od prvih spominjao odnose smrti i fotografije kao elementarne, dok se Benjamin osvrnuo na „rigor mortis“ u smislu totalnog efekta mrtvačnice u fotografiji, a koji nadilazi pojedinačne prakse fotografiranja mrtvoga tijela.

³ On je posebno vidljiv na fotografijama koje Benjamin naziva niti-umjetničke niti-forenzičke prakse.⁴ Čak je i Andre Bazin, inače zagovornik hladnog objektivizma fotografije, koristio metaforu „posmrtna maske“ za cijelu tehnologiju.⁵ On proizlazi iz činjenice kako fotografija, kao direktan fizički otisak postojanja, ostaje i nakon snimljenih osoba... I Sontag se osvrnula na efekt balzamiranja, prepričavajući strah Američkih indijanaca od mogućnosti oduzimanja duše fotografijom, poizvanjštenjem

ROUTLEDGE.

MEĐU BIZARNIM PRAKSAMA SCHWARTZ BILJEŽI I ONU ISACA WETHERBYJA KOJI KORISTI DAGEROTIPIJE KAKO BI SNIMIO MRTVE U MRTVAČNICI, TE POTOM POSTHUMNO NASLIKAO NJIHOVE PORTETE. VIDI PRIMJERICE: SCHWARTZ, H. (1996). *THE CULTURE OF THE COPY : STRIKING LIKENESSES, UNREASONABLE FACSIMILES*. NEW YORK, ZONE BOOKS ; LONDON : MIT PRESS. NA NEKE OD TIH PRAKSI OSVRNUO SE I BENJAMIN, NO NIJE DEFINIRAO O ČIJIM SE FOTOGRAFIJAMA RADI. VIDI: BENJAMIN, W. (1980). *A SHORT HISTORY OF PHOTOGRAPHY. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY*. A. E. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 199-216. USPOREDNU ANALIZU UMJETNIČKE I FORENZIČKE FOTOGRAFIJE DAJE HUTCHINGS, P. J. (1997). "MODERN FORENSICS: PHOTOGRAPHY AND OTHER SUSPECTS." *CARDOZO STUDIES IN LAW AND LITERATURE* 9(2): 229-243.

³ VIDI: CADAVA, E. (1992). "WORDS OF LIGHT: THESES ON THE PHOTOGRAPHY OF HISTORY." *DIACRITICS* 22(No. 3/4, COMMEMORATING WALTER BENJAMIN): 85-114. LEVIN, S. K. A. T. Y. (1993). "PHOTOGRAPHY." *CRITICAL INQUIRY* 19(3): 421-436. VIDI I BENJAMIN, W. (1980). *A SHORT HISTORY OF PHOTOGRAPHY. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY*. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 199-216.

⁴ IBID.

⁵ VIDI: BAZIN, A. (1960). "THE ONTOLOGY OF PHOTOGRAPHIC IMAGE." *FILM QUARTERLY* 13(4): 4-9

sjećanja.⁶ Ipak, teoriju najsistematičnije razvija Barthes u temi „memento mori,“ umrloga trenutka, u spisu *Camera Lucida*.⁷

Fotografija je, uistinu, postala medijem poizvanjštenja sjećanja, od vrlo osobnih događaja poput vjenčanja, rođenja i sprovoda, no i društvenih bilješki povijesti. Veliki dio njih, vidljivo je gotovo sto sedamdeset godina nakon izgradnje velikih fotografskih arhiva, je i izgubio sva značenja u kontekstu događanja i ljudskih afera. Akteri, no ponekad i lokacije i događaji, ako nisu zapisani, ostaju nepoznati. Fotografije umiru kao i ono što je na njima predstavljeno. Otud slijedi i razlika fotografije kao tehnike sjećanja i sama sjećanja.

FOTOGRAFIJA I POVIJEST

Već prilikom otkrića fotografije Oscar Wendel Holmes dagerotipiju naziva „mirror with a memory.“⁸ U najranijem tekstu koji obrađuje temu povijesnosti, jednostavno nazvanom Fotografija, Sigmund Kracauer (1927), u duhu tada dominantne njemačke filozofije vremena analizira razlike fotografske reprezentacije vremena od historicizma kao pogleda na povijesno vrijeme.⁹ Historicizam, historiografska teorija koja je predlagala interpretacije povijesnih događanja kroz ritam uzoraka i trendova u devetnaestom, pa i dvadesetom stoljeću, se pojavljuje istovremeno samom tehničkom

⁶ VIDI SONTAG, S. (1977). *ON PHOTOGRAPHY*. NEW YORK, FARRAR, STRAUS AND GIROUX.

⁷ VIDI : BARTHES, R. (1980): *LA CHAMBRE CLAIRE*, VIDI: BARTHES, R. (1981). *CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY*, HILL AND WANG. NEKI AUTORI VIDE VEZU BARTHESOVOG SPISA SA AUGUSTINOVIM TEMAMA VREMENA. VIDI : HAVERKAMP, A. (1993). "THE MEMORY OF PICTURES: ROLAND BARTHES AND AUGUSTINE ON PHOTOGRAPHY." *COMPARATIVE LITERATURE* 45(3): 258-279.

⁸ VIDI: SEKULA, A. (1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." *ART JOURNAL* 41(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25. VIDI DALJE: SILVERMAN, R. J. (1993). "THE STEREOSCOPE AND PHOTOGRAPHIC DEPICTION IN THE 19TH CENTURY." *TECHNOLOGY AND CULTURE* 34(4 -SPECIAL ISSUE: BIOMEDICAL AND BEHAVIORAL TECHNOLOGY.): 729-756.

⁹ LEVIN, S. K. A. T. Y. (1993). "PHOTOGRAPHY." *CRITICAL INQUIRY* 19(3): 421-436.

izumu fotografije, a kao što je spomenuto, i paralelno drugim dvjema vrstama realizama, pragmatizma i pozitivizma obrađenih u prethodnim poglavljima.¹⁰ Kracauer definira historicizam upravo pomoću razlike sa fotografijom, zapisavši: „Photography presents a spatial continuum, historicism seeks to provide the temporal continuum. According to historicism the complete mirroring of a temporal sequence simultaneously contains the meaning of all that reoccurred within that time.“¹¹ Historicizam je, stoga, neselektivan, teži univerzalnim zakonima povijesti, dok je fotografija pojedinačna.¹² No, ta je pojedinačnost kod fotografije neselektivna, za razliku od sjećanja, tvrdi dalje Kracauer, zapisavši: „Photography grasps what is given as a spatial (or temporal) continuum, memory images retain what is given only insofar as it has significance.“¹³ Razlika povijesti i fotografije leži, zaključuje, u razlici sjećanja i fotografije.¹⁴ Fotografije su prostorni kontinuiteti, ali i umanjene verzije svijeta, za razliku od sjećanja koje teži ekspanziranju, tvrdi on.¹⁵

Razlika fotografije i historiografije je vidljiva na klasičnoj fotografiji Iwo Jime, iz nešto kasnijeg perioda od Kracauerovog teksta, koju uzimam radije nego istovremene fotografije Španjolskog rata.¹⁶ Postoje, kao što je poznato, dvije verzije. Autentičnu

¹⁰ ZA RAZLIKU HISTORIZMA I HISTORICIZMA VIDI: POPPER, K. R. (1957). *THE POVERTY OF HISTORICISM*. ROUTLEDGE AND KEGAN PAUL: LONDON.

¹¹ VIDI: LEVIN, S. K. A. T. Y. (1993). "PHOTOGRAPHY." *CRITICAL INQUIRY* 19(3): 421-436., STR.425

¹² *IBID.*

¹³ *IBID.* STR.427

¹⁴ *IBID.*

¹⁵ DANAS ZNANSTVENICI, ZBOG INTERAKCIJE FOTOGRAFIJE I SJEĆANJA, NAPOSE MOGUĆNOSTI FOTOGRAFIJE DA PRODUCIRA SJEĆANJA, OVU RAZLIKU VIDE KOMPLEKSNIJOM. VIDI PRIMJERICE: 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](http://www.psychologicalscience.org/pdf/ps/PHOTOGRAPH_FALSE_MEMORY.PDF).

¹⁶ VIDI: NELSON, C. (1997). "THE AURA OF THE CAUSE: PHOTOGRAPHS FROM THE SPANISH CIVIL WAR." *THE ANTIOCH REVIEW* 55(3 - TELLING: WRITER AS CHEF): 305-326.

fotografiju događaja je snimio zapovjednik Louis R. Lowery, USMC (Vidi: Il. 43), no ona se nije svidjela stožeru te su naručili drugu od novinara Associated Pressa Jima Rosenthala (Vidi: Il. 43). Obzirom je sam događaj već prošao Rosenthal je morao ponoviti scenu. Njegova je fotografija dobila Pulitzerovu nagradu te iste godine, te ušla u školske i povijesne udžbenike kao ilustracija samog događaja, dok je Loweryjeva fotografija, kao i sam autor zaboravljena.¹⁷



Il. 43 – Zapovjednik Louis R. Lowery: Podizanje zastave u Iwo Jima, (23 2 1945)



Il. 44 - Joe Rosenthal: Podizanje zastave u Iwo Jima, (23 2 1945)

Za razliku od povijesnoga falsifikata Lenjinovoga govora na Crvenom trgu, ili u više navrata retuširane Lenjinove igre šaha u prisutnosti Maksima Gorkoga, dvije Iwo Jime nisu naknadno dorađene, retuširane ili montirane. Ipak, jedna je patvorena u smislu izvornosti događaja, namještena slično onima Sherman ili Kopljara koje prikazuju zločine, no ona je, za razliku od njih, podastarta i prihvaćena kao povijesni artefakt.¹⁸

¹⁷ VIDI VIŠE U: ROSLER, M. (1990). IN, AROUND, AND AFTERTHOUGHTS (ON DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY). THE CONTEST OF MEANING: CRITICAL HISTORIES OF PHOTOGRAPHY. R. BOLTON. CAMBRIDGE, MIT PRESS.

¹⁸ 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: NANCY YAKIMOSKI CONSTRUCTED REALITY U HANNAVY, J. (2008). *ENCYCLOPEDIA OF NINETEENTH-CENTURY PHOTOGRAPHY*. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE.

Ipak, za razliku od ostalih namještenih fotografija ova prikazuje događaj koji se uistinu dogodio, iako ne pred tom kamerom. Namještene fotografije falsificiraju povijest, kako privatnu tako i javnu primijetio je i Kracauer.¹⁹

Slično diskusijama u estetici koje su često prizivale fotografije predaka, Waltonovom djedi, a i kasnije Barthesovoj majci, Kracauer se osvrće na namještenu fotografiju bake u njenoj mladosti koju gledaju njeni unuci, ne prepoznajući je. Oni se, naime, ne sjećaju mlade djevojke već starice, te im je fotografija problematična obzirom se nema na što odnositi, u njihovom kontekstu interpretacije. Kracauer tvrdi kako arhivske fotografije, koje nemaju veze sa povijesnom pripovijesti, gube značenje. Tako se, čini se, dogodilo i sa onom autentičnom fotografijom Iwo Jime.²⁰ No Kracauer ide i dalje, tvrdeći; fotografije su nešto drugo od sjećanja, obzirom nemaju vlastiti narativ.²¹ One su isječci, te se za dosezanje koherencije povijesti moraju zapravo uništiti sve fotografije koje dokazuju - suprotno.

Slične teze, upravo u komentaru Kracauerovog teksta razvija i Walter Benjamin, apsorbirajući Marxove teze o nadilaženju povijesti u samu teoriju fotografije.²² Fotografija, po njegovom viđenju, postaje modelom ukidanja povijesnog vremena, a ne povijesnog opravdanja uzoraka. Benjaminove teze, isprovocirane promjenama do kojih je dovela industrijalizacija, no i kasnijim posljedicama poput pojave velikih diktatura dvadesetog stoljeća, su sukladno vremenu, modernistički radikalne. Izum fotografije,

¹⁹ IBID.

²⁰ IBID.

²¹ IBID.

²² VIDI DALJE: BENJAMIN, W. (1982). THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION. MODERN ART AND MODERNISM: A CRITICAL ANTHOLOGY. F. FRASCINA, C. HARRISON AND P. DEIRDRE. LONDON, PAUL CHAPMAN IN ASSOCIATION WITH THE OPEN UNIVERSITY, 1988: 217-221.

tvrdi on, doveo je do fatalna efekta; estetizacije same politike, uvođenjem autohtono estetskog *l'art pour l'artizma*.²³ Podrivajući, naime, koncepte tradicionalne estetike, poput; genija, kreativnosti, vječnih vrijednosti, upravo tehnologijama reprodukcije, fotografija je pitanja podrijetla doslovno gurnula u politiku, i to onu - fašizma.²⁴ Osim programatskoga teksta u kojem navodi teme koje će kasnije obraditi mnogi teoretičari; odnosna estetike i politike, te razlike koje uvode novi mediji, Benjamin gradi i sustav povijesne analize kroz paradigmu fotografske slike.²⁵ Fotografije, prema njemu, postaju „koridori vremena“ (*passagen*) koje spajaju zabilježeno prošlo i sadašnje vrijeme percipiranja, stvarajući prostor definiran kao; „crossed space-time.“²⁶ Zbog njih je povijest fotografija isprekidana, gotovo nemoguća, za razliku od pisane. Naime, mi smo ili u nemogućnosti predstavljanja ili bilježenja vremena.²⁷ Prava povijest je van kontrole volje i traumatska, zasnovana na nemogućem sjećanju.²⁸ Primjer takve povijesti je i

²³ IBID. VIDI I EAGLETON, T. (1990). THE IDEOLOGY OF THE AESTHETIC. OXFORD, BLACKWELL.; BUCK-MORSS, S. (AUTUMN, 1992).

"AESTHETICS AND ANAESTHETICS: WALTER BENJAMIN'S ARTWORK ESSAY RECONSIDERED." *OCTOBER* 62: 3-41.

²⁴ BENJAMIN, W. (1982). THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION. MODERN ART AND MODERNISM : A CRITICAL ANTHOLOGY. F. FRASCINA, C. HARRISON AND P. DEIRDRE. LONDON, PAUL CHAPMAN & OPEN UNIVERSITY, 1988: 217-221.

²⁵ PUNO PUTA CITIRANA JE TVRDNJA: „HISTORY BREAKS DOWN INTO IMAGES, NOT INTO STORIES“ CITIRANO IZ: BUCK-MORSS, S. (1989). THE DIALECTICS OF SEEING : WALTER BENJAMIN AND THE ARCADES PROJECT. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, MIT PRESS. STR 67

²⁶ VIDI BENJAMIN, W. AND R. TIEDEMANN (1999). THE ARCADES PROJECT. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, BELKNAP PRESS.

²⁷ CADAVA SUMIRA: „RATHER, IT IS ALWAYS AS IF WE WERE SUSPENDED BETWEEN BOTH: EITHER SOMETHING HAPPENS THAT WE ARE UNABLE TO REPRESENT (IN WHICH CASE ALL WE HAVE ARE IMAGES THAT SUBSTITUTE FOR REALITY), OR NOTHING HAPPENS BUT THE PRODUCTION OF HISTORICALLY MARKED FICTIONAL IMAGES. IN EITHER CASE, THE IMAGE IS A PRINCIPLE OF ARTICULATION BETWEEN LANGUAGE AND HISTORY“ CITIRANO IZ: CADAVA, E. (1992). "WORDS OF LIGHT: THESES ON THE PHOTOGRAPHY OF HISTORY." *DIACRITICS* 22(No. 3/4, COMMEMORATING WALTER BENJAMIN): 85-114.STR.164

²⁸ BENJAMIN PIŠE: "HISTORY IN THE STRICT SENSE IS AN IMAGE FROM INVOLUNTARY MEMORY, AN IMAGE WHICH SUDDENLY OCCURS TO THE SUBJECT OF HISTORY IN THE MOMENT OF DANGER. THE HISTORIAN'S CREDENTIALS REST ON A SHARPENED AWARENESS OF THE CRISIS THAT THE SUBJECT OF HISTORY HAS ENTERED AT ANY GIVEN MOMENT ... HISTORIOGRAPHY CONFRONTS THIS CONSTELLATION OF DANGERS. IT HAS TO TEST ITS PRESENCE OF MIND IN GRASPING FLEETING IMAGES" CITIRANO IZ: BENJAMIN, W. (1980). A SHORT HISTORY OF PHOTOGRAPHY. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 199216

Povijest fotografije koju je napisao sam Benjamin.²⁹ Ona je jasna samo u primjerima fotografija, dok su interpretativne veze među samim fotografijama labave i gotovo nasumične.

Benjaminov, a i Kracauerov pristup temelji se, prije nego na dilemi sustava reprezentacije, karakterističnoj za estetske diskusije o razlikama fotografije i slikarstva, na temama vremena koje proizlaze iz odnosa riječi i slike, te kapaciteta oboje u predstavljanju povijesti. Analizirajući kontekst vremena i njegova subjektiviteta, Benjamin uvodi i paradigmu svjesno – nesvjesno koju istovremeno, kao širi teorijski koncept, etablira Sigmund Freud, prepoznajući je i na fotografijama suvremenika, Atgeta (Vidi: str.94). Freud se osvrće i na podsvjesno u samoj fotografiji, uzimajući je

²⁹ BENJAMINOVA KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE OBJAVLJENA JE 1931, A PREVEDENA KAO SMALL ILI SHORT HISTORY OF PHOTOGRAPHY. PISANA JE FRAGMENTARNO. BENJAMIN, W. (1980). A SHORT HISTORY OF PHOTOGRAPHY. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 199-216 VIDI I KASNIJI TEKST U KOJEM OPET PREGLEDAVA POVIJEST FOTOGRAFIJE: BENJAMIN, W. (1969). "PARIS: CAPITAL OF THE NINETEENTH CENTURY." *PERSPECTA* 12: 165-172.

kao samu paradigmu psihoanalize.³⁰ U praksi Moderne, naravno, nadrealistička fotografija poput onih Man Raya sasvim eksploatira taj pristup.³¹

Ipak, medijska teorija ne definira fotografiju, za razliku od estetske, u svezi za realnošću, već je kontekstualizira vremenski, analizirajući odnos pojedinačne fotografije i njene publike, gledatelja i njegovog ili njenog nesvjesnog. Fotografija u ovim teorijama i dalje predstavlja neku realnost, no neprobojnu, zbog istodobnog uplitanja nesvjesnoga, traumatskoga, koji iskače između fotografije i realnosti u samom činu gledanja. To odvajanje racionalnoga, razjašnjivoga i nepredvidljivoga, subjektivnoga i podsvjesnoga dublje zahvaća Barthes konceptima konotacije i denotacije, a kasnije i studiuma i punctuma.

KONOTACIJA I DENOTACIJA

³⁰ FREUD SPECIFICIRA: „IN ORDER TO FORM A PICTURE OF THIS VICISSITUDE, LET US ASSUME THAT EVERY MENTAL PROCESS... EXISTS TO BEGIN WITH IN AN UNCONSCIOUS STAGE OR PHASE AND THAT IT IS ONLY FROM THERE THAT THE PROCESS PASSES OVER INTO THE CONSCIOUS PHASE, JUST AS A PHOTOGRAPHIC PICTURE BEGINS AS A NEGATIVE AND ONLY BECOMES A PICTURE AFTER BEING FORMED INTO A POSITIVE. NOT EVERY NEGATIVE, HOWEVER, NECESSARILY BECOMES A POSITIVE; NOR IS IT NECESSARY THAT EVERY UNCONSCIOUS MENTAL PROCESS SHOULD TURN INTO A CONSCIOUS ONE. THIS MAY BE ADVANTAGEOUSLY EXPRESSED BY SAYING THAT AN INDIVIDUAL PROCESS BELONGS TO BEGIN WITH TO THE SYSTEM OF THE UNCONSCIOUS AND CAN THEN, IN CERTAIN CIRCUMSTANCES, PASS OVER INTO THE SYSTEM OF THE CONSCIOUS.“ CITIRANO IZ: CADAVA, E. (1992). "WORDS OF LIGHT: THESES ON THE PHOTOGRAPHY OF HISTORY." *DIACRITICS* 22(No. 3/4, COMMEMORATING WALTER BENJAMIN): 85-114.STR. 105-106. BENJAMIN RAZVIJA FREUDOVU RAZLIKU SVIJESNO – NESVIJESNO U SAMU MEDIJSKU TEORIJU, TVRDEĆI KAKO JE FOTOGRAFIJA SLIČNA PSIHOANALIZI, OBZIROM MOŽE PRIKAZATI OKU NEDOSTUPNO, REKAVŠI: „THROUGH THESE METHODS ONE MUST LEARN OF THIS OPTICAL UNCONSCIOUS, JUST AS ONE LEARNS OF THE DRIVES OF THE UNCONSCIOUS THROUGH PSYCHOANALYSIS.“ CITIRANO IZ: BENJAMIN, W. (1980). A SHORT HISTORY OF PHOTOGRAPHY. *CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY*. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 199216. STR. 203. FREUD SE NE BI SLOŽIO SA OVOM INTERPRETACIJOM, TVRDI KRAUSS, KOJA UZ KOREKCIJE KORISTITI TERMIN „OPTICAL UNCONSCIOUS.“ VIDI: KRAUSS, R. E. (1993). THE OPTICAL UNCONSCIOUS. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, MIT PRESS.

³¹ MAN RAY U PREGOVORU VLASTITOGA KATALOGA PRIMJERICE, PIŠE O NESVIJESNOM I SLOBODI. VIDI: RAY, M. AND JANUS (1982). MAN RAY. LONDON, COLLINS, 1984. VIDI TAKOĐER: FULLER, J. (1976-1977). "ATGET AND MAN RAY IN THE CONTEXT OF SURREALISM." *ART JOURNAL* 36(2): 130-138.

U Retorici slike Barthes opisuje „fotografski paradoks,“ slično podvajanju dviju realnosti, svjesne i nesvjesne, kako je već sugerirao Freud, a na osnovu njega zapisao i Benjamin.³² Taj se paradoks sastoji od istodobne prisutnosti dvije poruke; one neutralne, prirodne ili „denotirane“ i one angažirane, kulturalne ili „konotirane.“³³ Banalno govoreći; jedna pristizhe izvana, dok druga mijenja značenja - iznutra. Denotacija ili primarno značenje, prema Barthesu, je čista logička definicija onoga što se gleda, dok konotacija nastaje kao posljedica same interpretacije ili participacije gledatelja, te ona uključuje i stil ili povijesnost slike.³⁴ Konotacija je stoga karakteristična za sve reprezentacijske umjetnosti, obzirom sadrži specifičan kod „very likely constituted either by a universal symbolic order or by a period rhetoric, in short by a stock of stereotypes (schemes, colours, graphisms, gestures, expressions, arrangement of elements)“.³⁵ No, dok je denotacija kontinuirana poruka, upravo ona odnosa realnosti i fotografije razrađenog u estetici, konotacija počiva na različitim diskontinuitetima koje upisuje kultura.³⁶ Kultura, obzirom uvjetovana vremenom i civilizacijskim promjenama, dinamizira kontinuitetne odnose, istodobno, u nekim slučajevima sasvim zahvaćajući i preuzimajući i samu logičku denotaciju.³⁷ Taj raskol između dva tipa poruka kojega vidi Barthes, na tragu Freuda i Benjamina, uočljiv je na fotografijama koje su se kanonizirale u kulturi, napose onima koje su se kanonizirale kao opća mjesta sa univerzalnim

³² VIDI: BARTHES, R. (1980). RHETORIC OF THE IMAGE. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 269-285.

³³ CITIRANO IZ: BARTHES, R. (1977). THE PHOTOGRAPHIC MESSAGE. IMAGE, MUSIC, TEXT. S. HEATH. LONDON, FONTANA: 15-32. STR. 28

³⁴ IBID.

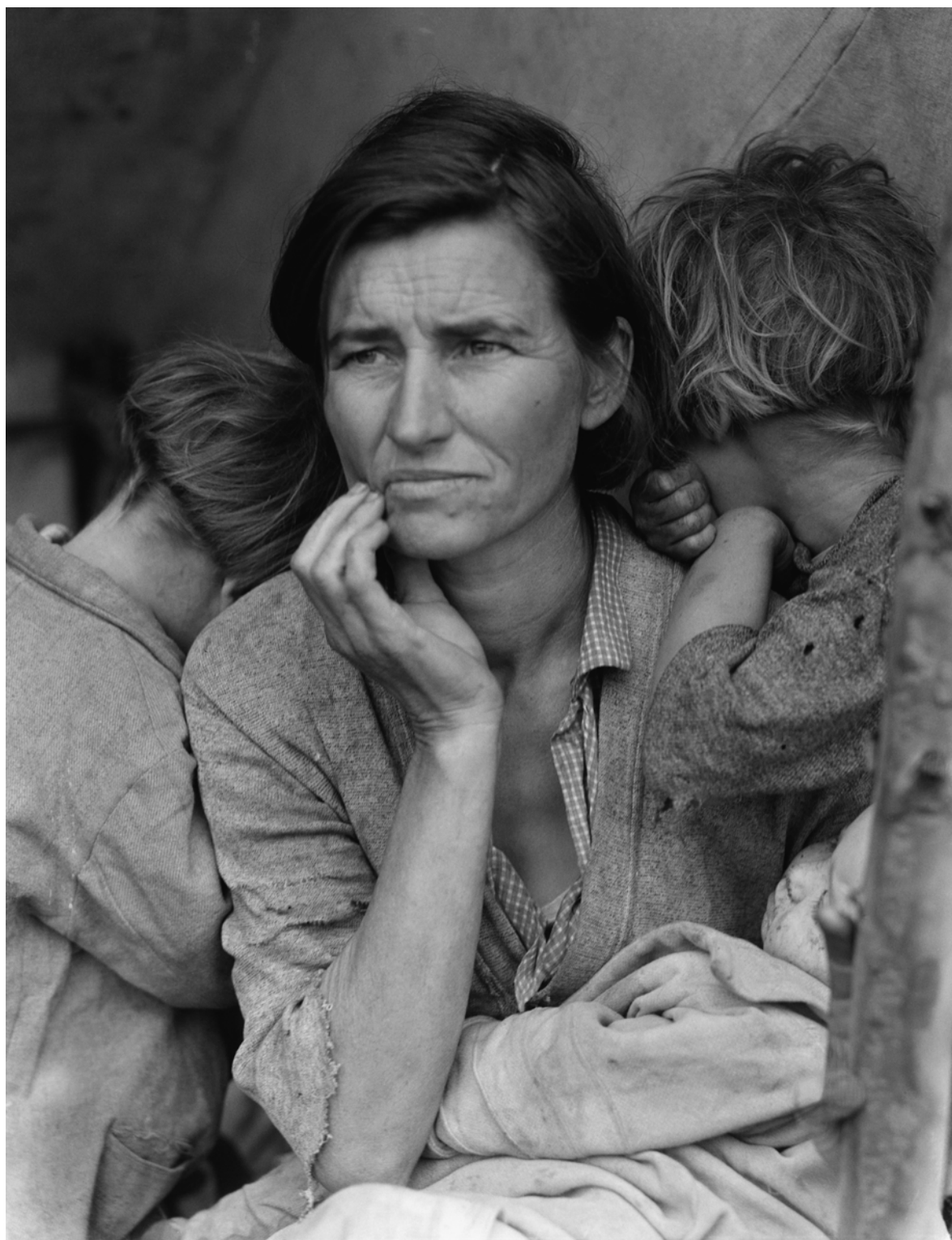
³⁵ CITIRANO IZ: IBID. STR. 18

³⁶ IBID.

³⁷ IBID.

značenjem, a koje različite kulture eventualno dekodiraju različito. Kod njih upravo kulturalna, univerzalna simbolička ili pak specifična značenja otežavaju denotaciju.

Takav je slučaj, primjerice i sa jednom od najreproduciranijih fotografija dvadesetog stoljeća, *The Migrant Mother* Dorothee Lang, iz 1936-te. Gledanje ove fotografije, gotovo definitivno uvjetuje kultura, a ne njena sličnost sa realnošću.



Il. 45 - Dorothea Lange: The Migrant Mother (1936, tisak 195-1959), 33.1 x 26 cm, želatin srebrni tisak, National Gallery of Canada

Na fotografiji su predstavljeni majka i troje djece od kojih najmlađe spava na rukama, dok je drugo dvoje okrenuto leđima. Majka djeluje napeto i zabrinuto, u iščekivanju... U fokusu je njen izraz lica, te ruka koja očigledno površno-nesvjesnim pokretom dotiče lice koje gleda u daljinu. Pogled je upućen nečemu što izmiče kadru, no i prirodi fotografije kao dvodimenzionalnog medija. On je usmjeren naime van okvira, negdje lijevo od fotografinje. Smjerom pogleda, čini se, i sama tema fotografije izmiče promatraču. Istodobno, ona je dublje sugerirana obzirom nije samo majka pogledala u nešto, nego je i dvoje djece okrenulo glavu također od nečega. „To nešto“ djeluje strašno i zabrinjavajuće... Kako na fotografiji obitelji nedostaje otac, postavlja se pitanje dali je to možda on? No, od njega djeca, valjda, ne bi okretala glavu, osim ukoliko više. No, da više, beba u naručju vjerojatno ne bi tako mirno spavala. Tema je, čini se, nešto sasvim drugo, nešto što ne radi buku, dok istodobno straši, nešto što moguće i zabrinjava... Dekodiranje „toga nečega“ moglo bi biti vrlo individualno, stoga ću u narednim dijelovima pokušati rekonstruirati vlastita viđenja.

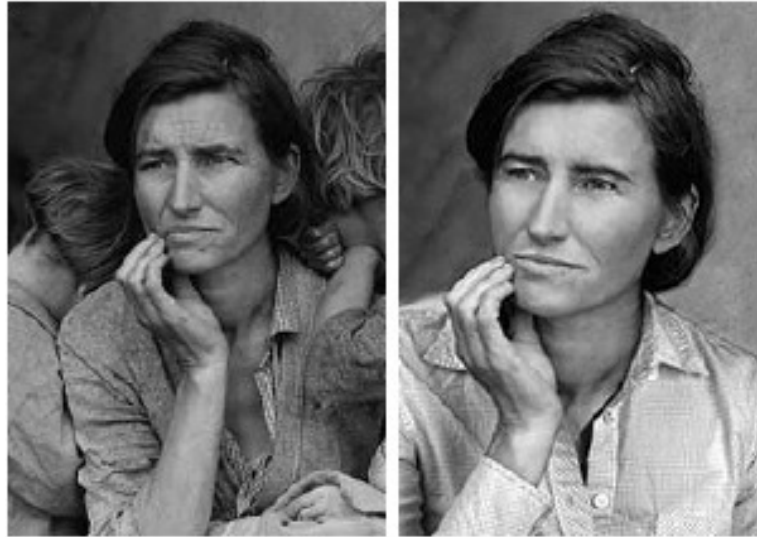
Ovu sam fotografiju prvi puta vidjela u doba socijalizma, kada su dakako okolnosti gledanja, no i moja znanja o toj specifičnoj fotografiji, bile sasvim različite od onih koje imam danas. Tada mi je fotografija donekle podcrtavala dominantnu ideologiju vremena, djelovala pristupačno, upravo nekako „socijalistički“. Komunistički vizualni kanoni preferirali su upravo takvu, socijalnu, sliku, pa se ona u mnoštvu drugih fotografija radnika nije ničim izdvajala, osim možda tehničkim kvalitetama snimka i nekako drugačijom prljavošću djece s periferije. Viđala sam takve radnice koje su dolazile sa sela u socijalističke tvornice gradskim autobusima. Djelovale su gotovo jednako mršavo, no ne i toliko zabrinuto. Tek sam u kasnijim, ratnim, vremenima na

istoj fotografiji prepoznala i brigu. Ipak, ta se briga, u distribuciji ratnih slika sa čestim snimkama vrisaka majki koje gube vlastitu djecu, nije činila nimalo zabrinjavajućom, dapače, gotovo je sasvim izgubila snagu. Ono strašno, nerastumačivo ispred majke svakako nije bio rat. U kasnija vremena, doba prodora neoliberalnoga društva slika, u kojima su se rijetko mogle vidjeti izgladnjele i mršave mlade bjelkinje, obzirom je taj izgled bio rezerviran za crnkinje iz dalekih krajeva, u društvu koje je uljuljkalo u vlastite mitove o sigurnosti, ova je fotografija djelovala paradoksalno. U to vrijeme negdje, valjda kao potreba neo-liberalnoga uljepšavanja i rastućih industrija ljepote, pojavila se i kolor verzija iste fotografije, retuširana i manje izražajna (Vidi: Il. 46 i Il. 47).³⁸ Majka sa djecom više nije zabrinjavala niti podsjećala.



Il. 46 – *Migrant Mother* (1936) i John Boero: kolorizirani derivativ *Migrant Mother* (2008)

³⁸ POSTOJE I „ULJEPŠANE“ WALKER EVANSOVE BORROUGHS OBITELJI, TAKOĐER IZ FMA PROJEKTA, NO I MNOGE DRUGE.



Il. 47 – *Migrant Mother* (1936) i *Popular Photography Magazine: Migrant Mother Shers her Wrinkles* (2005)

Danas, u vrijeme Recesije, za čiju ilustraciju se često uzima i ova fotografija, kao i Evansova fotografija Allie Mae Burroughs, ista fotografija izmučene žene iz vremena kada su SAD zadnji puta bile zahvaćene turbulentnim spiralom ekonomske destabilizacije, ima sasvim 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 samo zato - jer je fotografija. No, sama je ponovljivost konteksta nije interpretirala, već je radije ostavila fotografiju neinterpretiranom, na nivou ilustracije, ili „koridora.“ Stoga bi valjalo pokušati interpretirati samu fotografiju.

Barthesovo razlikovanje konotacije od denotacije na pristupu ovoj fotografiji nudi mogući model. Njegovom metodom, naime, mogu se razlučiti činjenična znanja od raznih povijesnih (mis) interpretacija. Na jednoj strani tako ostaju puke činjenice kako ja „prepoznajem“ zabrinutu majku s troje prljave djece, dok s druge sve činjenice koje nemaju veze sa mojom interpretacijom, kao što su informacije o samoj fotografiji. No – 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.³⁹ Bilo je to u vrijeme Velike Depresije, post-recesijskoga doba u Americi. Majka na fotografiji je sezonska radnica na poljima graška. Ona nije ni žena rudara u socijalizmu, kao što nije ni izbjeglica nekoga rata. No, jame mogu prepoznati niti taj prostor, niti povijesno vrijeme, kamoli uvjete rada u polju graška. Podaci fotografiju udaljavaju, čineći fotografiju zapravo manje prepoznatljivom i poznatom, manje univerzalnom...

Tek 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 žena na fotografiji, Florence Thompson.⁴⁰ U vrijeme snimanja imala je 32 godine, te sedmero djece, od kojih se na slavenj fotografiji pojavljuje tek troje. Ona djeluje umornije i starije nego što sam i najcrnjim scenarijima mogla pretpostaviti...

Više nego identifikacija mjesta i vremena, te same osobe, zbunjuje što je fotografija jedna u nizu od pet, odnosno šest fotografija, obzirom je autorica jednu povukla iz serije pred samu objavu (Vidi: II.48 do II.53.). Fotografije su snimane približavanjem motivu, od pregledno pejzažne prema portretu u krupnom planu. Zadnja i najbliža fotografija sasvim je koncentrirana na psihološki trenutak; taj čudan pogled u daljinu. No, tim su približavanjem iz kadra sasvim nestali i precizni opisi lokacije, vidljivi na prethodnim fotografijama, poput prljavog šatora, te svih detalja vidljivih u prednjim planovima kao; kerozinske lampe, praznih tanjura, prljave odjeće. Nestala su čak i starija djeca, jer je koncentracija stavljena na one najmlađe i najranjivije... Svi oni bili bi bitni za interpretaciju zadnje fotografije, kako bi onemogućili pripisivanja drugih značenja,

³⁹ SVI PODACI IZ: CURTIS, J. C. (SPRING, 1986). "DOROTHEA LANGE, MIGRANT MOTHER, AND THE CULTURE OF THE GREAT DEPRESSION." *WINTERTHUR PORTFOLIO* 21(1): 1-20.

⁴⁰ *IBID.*

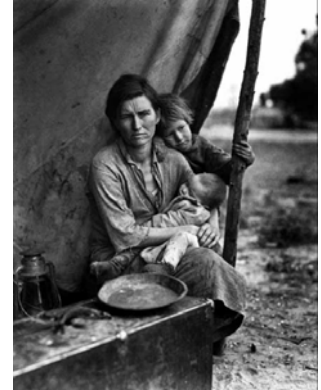
poput socijalizma ili rata. No, autorica je odlučila o isključivanju nekih postojećih uvjeta, koncentriranjem na one iz koje se može iščitati univerzalnija i podsvjesno prepoznatljivija poruka kako majka zabrinuto gleda odrasliju djecu.



IL.48 - Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/1



IL. 49 - Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/ 2



IL. 50 - Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/ 3



IL. 51 - Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/ 4



IL. 52 -- Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936)/ 5



IL.53 - Dorothea Lange: *The Migrant Mother* (1936/, 6

Estetsko kadriranje, kojim se često kontrolira realnosti, u socijalnoj fotografiji poprima značenje cenzure.⁴¹ Takav bi bio slučaj sa propagandnom fotografijom koja, eventualno, ne bi uključila kante za smeće, već izolirala „podoban“ isječak snimljenoga, falsificirajući izvještaj o lokaciji.⁴² Slično skrivenim namjerama turističke fotografije i socijalne često uvjetuje naputak, odnosno preskriptivna cenzura objave. U njoj je kadar redovito interpretativan, odnosno ideološki. No, osim kadra, u slučaju *Migrant Mother*,

⁴¹ VIDI: KRAUSS, R. (1979). "STIEGLITZ/"EQUIVALENTS"." *OCTOBER* 11(11 - ESSAYS IN HONOR OF JAY LEYDA): 129-140.

⁴² VIDI PRIMJERICE: THORDIS ARRHENIUS (2005.). JOHN RUSKIN'S DAGUERREOTYPES OF VENICE. *ACSYS NATIONELLA FORSKARKONFERENS FÖR KULTURSTUDIER*. NORRKÖPING, KONFERENSRAPPORT PUBLICERAD ELEKTRONISKT PÅ WWW.EP.LIU.SE/ECP/015/.

neki autori tvrde, namještena je i scena.⁴³ Iz kadra su isključena neka djeca, a čini se, dvoje mladih je nagovoreno okrenuti zatiljak fotoaparatu, kako se ne bi vidjelo kreveljenje koje bi eventualno promijenilo ozbiljan i donekle depresivan ton fotografije.

Frapantno, sve što sam vidjela u fotografiji, bilo je u koliziji sa informacijama o njoj. U nedostatku podataka, Barthesovim konceptima, konotacija je preuzela denotaciju, nadomjestila je... No, ona je i dovela do samog problema, zapravo pitanja - zašto se u određena vremena, ne samo određenim udaljenostima, neke slike čine bližima, odnosno značenjski protočnijima, dok druge daljima? Iako se i kroz moju analizu provukao čitav spektar udaljenosti, poput; geografske udaljenosti (jugoistočne Europe i Amerike), povijesne udaljenosti (od Recesije, od siromaštva socijalizma, pa i slike radnika), informacijske udaljenosti (donedavno pojma Recesije, pa i meni malo jasnih uvjeta Velike Depresije, New Deal-a i tako dalje.....), no i emocionalne udaljenosti (od vrste događaja), značenje „pogleda u daljinu“ sam u početku vidjela bliskim. Kasnijim tekstom Barthes je uveo razliku između općeg znanja i nečega što nas zaokupi, kojom bi ove dileme eventualno mogla rastumačiti.

STUDIUM I PUNCTUM

Barthes kasnijim analizama luči odnose koji sudjeluju u interpretaciji fotografije novim terminima, *studium* i *punctum*.⁴⁴ Studium definira kao nezainteresiran, te u analizi aktivan prilikom utvrđivanja autorovih namjera; informiranja, prikazivanja, iznenađenja, navođenja na označavanje, provociranja želje.⁴⁵ On iznenađuje rijetkošću, neobičnošću

⁴³ CURTIS, J. C. (1986). "DOROTHEA LANGE, MIGRANT MOTHER, AND THE CULTURE OF THE GREAT DEPRESSION." *WINTERTHUR PORTFOLIO* 21(1): 1-20.

⁴⁴ BARTHES, R. (1981). *CAMERA LUCIDA: REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY*, HILL AND WANG.

⁴⁵ CITIRANO IZ: BARTHES, R. AND S. SONTAG (1993). *A BARTHES READER*. LONDON, VINTAGE., STR. 80

prikaza, dokazivošću neke teze, tehnikom ili pak sretnim pronalaskom.⁴⁶ Za razliku od njega punctum, kako ga definira, je detalj, parcijalan objekt, detonator koji zaokupi pažnju, ono čega se kasnije i sjećamo, no on je za razliku od studiuma - sasvim slučajan.

⁴⁷ U slučaju moje recepcije majke emigrantkinje punctum je bilo pitanje upravo onog čudnog pogleda.⁴⁸ On je omogućio interpretativni most između uloge radnice u različitim društvima, te mi ju približio preslagujući slike bliže socijalističke ideologije, pada i nestanka slike radnika.⁴⁹ On je, slično, djelovao i na nivou prepoznavanja sličnosti Migrant Mother sa Bogorodicom u čitanjima drugih autora, zbog koje ona u nekim tekstovima i dobiva naziv – Migrant Madona. Punctum, dakle, pristiže iz samog interesa i zanimanja za temu, te za njene specifične razlike. Njega je, za razliku od konotacije – nemoguće sasvim izreći, tvrdi Barthes. To je upravo „ono nešto.“ No, tvrdi Barthes, za razliku od studiuma, punctuma ni sam fotograf uopće nije svjestan.⁵⁰ Odnosno, ni Lange nije bila svjesna tog čudnog pogleda kada ga je snimala. Barthes taj stav apostrofira tvrdnjom kako fotograf „could not *not* photograph the partial object at the same time as total object.“⁵¹ Fotografkinja je, dakle, tek uvjetno referirala na univerzalni zapadni

⁴⁶ BARTHES NE RAZLIKUJE STUDIUMA I PUNCTUMA MEDUSOBNO, OSIM PO PITANJU IDIOSINKRATIČNOSTI I PREDVIDLJIVOSTI, VEĆ GA RADIJE RAZLIKUJE SA ELEMENTOM ŠOKA ČESTIM U NOVINSKOJ FOTOGRAFIJI, REKAVŠI „THE PHOTOGRAPHIC „SHOCK“ (QUITE DIFFERENT FROM THE PUNCTUM) CONSISTS LESS IN TRAUMATIZING THAN IN REVEALING WHAT WAS SO WELL HIDDEN.“ CITIRANO IZ: BARTHES, R. (1981). CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY, HILL AND WANG. STR. 32 ŠOK POSTOJI NA NIVOU TRAUMATSKE SLIKE, KAO SUSPENZIJA ZNAČENJA UVODEĆI OPERACIJE PODSVJESNOGA. ŠOKANTNE SE FOTOGRAFIJE BRZO ZABORAVE, UPRAVO STOGA ŠTO IM NEDOSTAJE PUNCTUM. IBID.

⁴⁷ IBID.

⁴⁸ CITIRANO IZ: BARTHES, R. (1981). CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY, HILL AND WANG.STR. 27 i 32

⁴⁹ KAO ŠTO SAM VEĆ OBRADIVALA U TEKSTU PERAIKA, A. (2006). "EIN WANDEL IN DER REPRÄSENTATION DES ARBEITERS VOM SOZIALISTISCHEN REALISMUS ZUM »SOROS-REALISMUS« (A SHIFT OF REPRESENTATION OF WORKER: FROM SOCIAL REALISM AND „SOROS REALISM“). ." SPRINGERIN HEFTE FÜR GEGENWARTSKUNST 12(3): 30-32.

⁵⁰ BARTHES, R. (1981). CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY, HILL AND WANG.,

⁵¹ CITIRANO IZ: IBID. STR.47 NA ISTI PARAGRAF, TEZU „NOT *not*“ OSVRĆE SE I FRIED, U ANALIZI CHARDINOVIH RADOVA I PITANJA ANTI-TEATRALNOSTI. U ODGOVORU NA FRIEDOV TEKST, ELKINS USTVRĐUJE KAKO JE BARTHESOV PUNCTUM – NEPRECIZAN KONCEPT VIDI: FRIED,

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 zahvaćenih zemalja sa kraja devedesetih. Studium, za razliku od punctuma, opet i za razliku od denotacije, luči „infra-znanje,“ koje se prepoznaje, no istodobno se ne može opisati drugačije nego jezikom teksta.⁵² On je uvijek kodiran, za razliku od punctuma, kojega Barthes opisuje kao idiosinkratičnog, nepredvidljivog i nekomunikabilnog, autentično fotografskog.⁵³ I upravo taj odnos teksta i fotografije ometa značenja fotografije, obraditi ću u narednom odjeljku.

TEKST I FOTOGRAFIJA

Izvučena van konteksta i objavljena na drugim mjestima, primjerice kao ilustracija tekstova o Recesiji, i fotografija Migrant Mother gubi izvornu značenjsku vezu sa snimljenom osobom. Jednom se ona, tako, naziva Migrant Madona, drugi puta se ne spominje godina, a treći put naručitelj. Sve te anotacije uvjetuju i značenja fotografije. Istodobno, razne se interpretacije, koje sam ponudila u početku, sužavaju navođenjem izvorna naziva fotografije; „Dorothea Lange (1936): Migrant Mother, US Farm Security Administration.“ One sprječavaju mogućnost misinterpretacije. Preciziranjem značenja

M. AND G. COURBET (1990). COURBET'S REALISM. CHICAGO ; LONDON, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS.;FUSNOTA 282-283 I FRIED, M. (2005). "BARTHES'S PUNCTUM."PRISTUPLJENO: 1.6., 2009, SA

[HTTP://WWW.UCHICAGO.EDU/RESEARCH/JNL-CRIT-INQ/ISSUES/DATE/V31/31N3FRIED.HTML](http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/issues/date/v31/31n3fried.html).I ELKINS, J. (2005). "WHAT DO WE WANT PHOTOGRAPHY TO BE? A RESPONSE TO MICHAEL FRIED."PRISTUPLJENO: 1.6, 2009, SA

[HTTP://CRITICALINQUIRY.UCHICAGO.EDU/ISSUES/CURRENT/31N4ELKINS.HTML](http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/current/31n4elkins.html)

⁵² BARTHES TVRDI “DESCRIPTION OF THE PHOTOGRAPHY IS LITERALLY IMPOSSIBLE; TO DESCRIBE CONSISTS PRECISELY ON JOINING THE DENOTED MESSAGE A RELAY OR SECOND-ORDER MESSAGE DERIVED FROM A CODE WHICH IS THAT OF LANGUAGE AND CONSTITUTING IN RELATION TO THE PHOTOGRAPHIC ANALOGUE, HOWEVER MUCH CARE TAKES TO BE EXACT, A CONNOTATION; TO DESCRIBE IS THUS NOT SIMPLY TO BE IMPRECISE OR INCOMPLETE, IT IS TO CHANGE STRUCTURES, TO SIGNIFY SOMETHING DIFFERENT FROM WHAT IS SHOWN” CITIRANO IZ: BARTHES, R. (1977). THE PHOTOGRAPHIC MESSAGE. IMAGE, MUSIC, TEXT. S. HEATH. LONDON, FONTANA: 15-32. STR.18

⁵³ *IBID.*

fotografije u pratećem tekstu pozabavio se već Benjamin, tvrdeći kako će bez te osnovne literarizacije fotografije nastaviti plutati u povijesnom vremenu.⁵⁴ Fotografije, naime, same ne daju podatke o vlastitom vremenu nastanka, dok istodobno mogu prikazati detalje neke protekle epizode vremena. Stoga Barthes u anotaciji ne vidi problem pretekstualizacije i sužavanja značenja slike na tekst, već sasvim suprotno - precizacije i ponavljanja denotacije, baš kao što je to bilo vidno na Mitchellovoj varijanti Libijskoga MIG-a.⁵⁵ Tekstom se govori ono što već postoji na fotografiji.

No, kako tekst može precizirati fotografiju, jednako joj tako može i radikalno promijeniti značenja, jasno je iz duge prakse misanotacija. Fotografija može biti upotrijebljena u razne svrhe, obzirom su fotografije višeznačne, tvrdi Barthes.⁵⁶ Te, „parazitske poruke,“ kako ih naziva, posebno su vidljive u novinskoj kontekstualizaciji, gdje tekst ne interpretira fotografije već mu one služe kao ilustracije.⁵⁷ Novinski tekst, dakle, ima represivnu ulogu, čak i kada nije u blizini same fotografije, obzirom konstruira kontekst. Čak i ime novine, njen politički plan, može promijeniti značenja fotografije.⁵⁸ Ista fotografija u New York Timesu i Slobodnoj Dalmaciji svakako ne znači isto.

⁵⁴ BENJAMIN TAKO NAGLAŠAVA ULOGU TEKSTUALNOGA ISPISA REKAVŠI „AT THIS POINT CAPTIONS MUST BEGIN TO FUNCTION, CAPTIONS WHICH UNDERSTAND THE PHOTOGRAPHY WHICH TURNS ALL RELATIONS OF LIFE INTO LITERATURE, AND WITHOUT WHICH ALL PHOTOGRAPHIC CONSTRUCTIONS MUST REMAIN BOUND IN COINCIDENCES.“ CITIRANO IZ :BENJAMIN, W. (1980). A SHORT HISTORY OF PHOTOGRAPHY. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 199-216.,STR.215

⁵⁵ BARTHES, R. (1980). RHETORIC OF THE IMAGE. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 269-285.

⁵⁶ VIDI: BARTHES, R: RHETORIC OF THE IMAGE U BENJAMIN, W. (1980). A SHORT HISTORY OF PHOTOGRAPHY. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. A. E. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 199-216

⁵⁷ PRETHODNO JE SLIKA RAZJAŠNJAVALA TEKST, TVRDI BARTHES. BARTHES, R. (1977). THE PHOTOGRAPHIC MESSAGE. IMAGE, MUSIC, TEXT. S. HEATH. LONDON, FONTANA: 15-32.

⁵⁸ SLIČNO NAVODI I BARTHES, SPOMENUVŠI KAKO SE ZNAČENJE FOTOGRAFIJE MIJENJA AKO JE OBJAVLJENA U KONZERVATIVNOJ L' 'AURORE ILI KOMUNISTIČKOME L' HUMANITE. IBID.

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 vidno kako na fotografiji nedostaje jedan član; otac. Istodobno su nestala izvorna značenja, ona Velike Depresije. Nije teško zamisliti ni druge tekstove u kojima bi se ova fotografija mogla koristiti kao ilustracija, pa čak i dokaz. Ona bi se mogla naći kao ilustracija i na mjestima koje nemaju nikakvu izvornu vezu sa snimljenom scenom, primjerice; temama nataliteta, pa čak i nasilja unutar obitelji ili alkoholizma.

No, prema Barthesu nije moguće precizno sastaviti tekst niti same fotografije. On naime tvrdi kako je opis fotografije nemoguć, rekavši „the description of the photograph is literally impossible, *to describe* consists precisely in joining to the denoted message a relay or second-order message derived from a code which is that of language and constituting in relation to the photographic analogue, however much care one takes to be exact, a connotation; to describe is thus not simply to be imprecise or incomplete, it is to change structures, to signify something different to what is shown.“⁵⁹ Vjerojatno s tim razlogom i Walker Evans odbija anotirati svoje fotografije, ostavljajući upravo izvornu višeznačnost fotografije.⁶⁰ Drugačiji pristup ima Lewis Hine, koji preporuča precizaciju nekoliko stavki; gdje, kada i prema kojem autoritetu, gotovo novinarski uvjetujući čitanje, kako bi se izbjegle misinterpretacije.⁶¹

⁵⁹ CITIRANO IZ: BARTHES, R. (1977). THE PHOTOGRAPHIC MESSAGE. IMAGE, MUSIC, TEXT. S. HEATH. LONDON, FONTANA: 15-32. STR 18-19

⁶⁰ VIDI: TAGG, J. (JAN., 2003). "MELANCHOLY REALISM: WALKER EVANS'S RESISTANCE TO MEANING." *NARRATIVE* 11(1): 3-77.

Barthesove ranije definicije konotacije i denotacije često, u općim pregledima, miješaju se za kasnije studiuma i punctuma.⁶² Razlog leži vjerojatno i u njegovoj usporedbi denotacije i traumatske slike, a koju nalazi u samoj srži samoga punctuma.⁶³ No, dok se konotacije mogu mijenjati, tvrdi Barthes, tekst o punctumu je nemoguće napisati.⁶⁴ Ipak, objema metodama Barthes definira disonantno područje u kojem bilo denotacija i konotacija ili studium i punctum miješaju značenja, akoje postaje očigledno temom trick fotografije.

PORUKA BEZ KODA I TRICK EFEKTI

Paradoks fotografije Barthes produbljuje, strukturalistički tvrdeći kako ona nije samo spoj denotativne i konotativne poruke, već i poruke bez koda to jest. savršenoga analogna, te poruke koja ima kod; a koja je proizvod kulture. Razlog pojave druge je što fotografija „nema vlastiti jezik.“ Fotografija je heterogeni prostor različitih kodova, te joj značenje pristiže sa konotativnog plana koji ju kolonijalizira.⁶⁵ Konotacija intervenira u denotativni plan; odabirom, tretmanom, kadrom.... To je očito i površnim pregledom serije fotografija Lange. Ona se približava i zakida informacije kako bi kadrom istakla neke druge.

⁶¹ TRACHTENBERG TAKO U PREDAVANJIMA HINEA NALAZI NA NEKOLIKO MODALITETA KORIŠTENJA TEKSTA: (1) „BACKED WITH“ KOJA PODRŽAVA I KONFIRMIRA SLIKU, KAO TIPIČAN PREGLEDNI ISPIS, (2) UOPĆENI ISPIS, (3) ONAJ KOJI ZAHTJEVA RAZMIŠLJANJE. VIDI: TRACHTENBERG, A. (1978). "CAMERA WORK: NOTES TOWARD AN INVESTIGATION." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* 19(4 - PHOTOGRAPHY): 834-858.STR. 840

⁶² VIDI: PAYNE, M. AND H. L. G. J. (1996). A DICTIONARY OF CULTURAL AND CRITICAL THEORY. OXFORD MASSACHUSETTS, BLACKWELL PUBLISHERS LTD; REPRESENTATION

⁶³ VIDI: BARTHES, R. (1977). THE PHOTOGRAPHIC MESSAGE. IMAGE, MUSIC, TEXT. S. HEATH. LONDON, FONTANA: 15-32

⁶⁴ VIDI: BARTHES, R. (1980). RHETORIC OF THE IMAGE. CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. A. TRACHTENBERG, LEETE'S ISLAND BOOKS: 269-285.

⁶⁵ OVO ANALIZIRA I BURGIN VIDI: BURGIN, V. (1982). LOOKING AT PHOTOGRAPHS. THINKING PHOTOGRAPHY. V. BURGIN. LONDON, MACMILLAN: 142-154.

Do prve objave fotografije Migrant Mother došlo je i do nekih izmjena na samoj fotografiji. Približavajući se subjektu, te kadrom eliminirajući neke elemente Lange, navodno, nije primijetila trbuh majke u kadru zadnje fotografije u seriji, upravo one poznate kao Migrant Mother.⁶⁶ Problem je riješio urednik Walker Evans, uklonivši ga retuširanjem negativa te dodatnim kadriranjem fotografije. Fotografija je, iako vrlo suptilno, intervenirana. No za ovu direktnu intervenciju u značenje Barthesova teorija će teško pomoći. Barthes, naime, prepoznaje intervenciju tek kao zamjenu konotativnoga i denotativnoga plana, kojim se ne mijenja analogna struktura poruke, već isključivo naša vjerovanja o njoj. On tvrdi kako su sve izmjene na fotografiji nastale interveniranjem konotacije na denotativni plan, usporedivo sa destabilizacijom vjerovanja drugog reda iz diskusije u estetici.⁶⁷ Za primjer takve zamjene planova analizira fotomontažu koja prikazuje Senatora Tydingsa i komunističkoga lidera Earla Browdera - zajedno, a koja je zamalo dovela do senatorovog gubitka političke funkcije.



⁶⁶ CURTIS, J. C. (1986). "DOROTHEA LANGE, MIGRANT MOTHER, AND THE CULTURE OF THE GREAT DEPRESSION." *WINTERTHUR PORTFOLIO* 21(1): 1-20.

⁶⁷ VIDI: BARTHES, R. (1977). *THE PHOTOGRAPHIC MESSAGE. IMAGE, MUSIC, TEXT.* S. HEATH. LONDON, FONTANA: 15-32. O OVOJ FOTOMONTAŽI TAKODER VIDI: MITCHELL, W. J. (1992). *THE RECONFIGURED EYE VISUAL TRUTH IN THE POST-PHOTOGRAPHIC ERA.* CAMBRIDGE MASSACHUSETTS MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY THE MIT PRESS.

*Il.54 – Nepoznati Autor:
komunistički Lider Earl
Browder, (1938)*

*Il.55 – Nepoznati Autor:
Senator Millard Tydings,
(1940)*

*Il.56 – Young Democrats for
Butler: fotomontaža sa pamfleta
"From the Record," (1950)*

Barthes zaključuje kako je uspješnost ove, a i drugih fotomontaža, ovisna o kodu specifičnome samo za neke kulture; primjerice došaptavanju kao familijarnosti dviju figura.⁶⁸ U drugim kulturama iste geste mogu značiti nešto sasvim drugo. Tako primjerice došaptavanje na Balkanu može značiti i urotu, dok je u većini civiliziranih zemalja ono znak nekulturnog ponašanja u javnosti. U interpretaciji eliminacije trbuha retuširanjem mogu se, također, pronaći neki elementi različitog čitanja kulturalnog koda. Trbuh na fotografiji bi mogao konotirati kako je majka nešto jela no i da je podbuhla od gladi. No, sasvim drugačije „pogled u daljinu sa lagano poduprtom bradom“ nemoguće je interpretirati pomoću kulturalnih kodova. Za razliku od fotografije došaptavanja senatora i vođe opozicije, ovo ponašanje nije distinktivno socijalno, već radije psihološko, a psihologija je, tvrde psiholozi, univerzalnija od kulture. Majka migrantkinja je bez obzira na kulturu u kojoj se čita fotografija uvijek umorna, zamišljena

Osim što se značenja sužavaju kontekstualiziranjem umjetnikovih namjera, značenja nekih fotografija, pa i ove ovisna su i o direktnoj narudžbi ili svrsi, kao što će biti izloženo u sljedećem odjeljku.

5.4. SVRHA

⁶⁸ VIDI: BARTHES, R. (1977). THE PHOTOGRAPHIC MESSAGE. IMAGE, MUSIC, TEXT. S. HEATH. LONDON, FONTANA: 15-32.

Fotografija Migrant Mother, kao što je spomenuto, je snimljena unutar projekta FSA (1935-1942) koji je zahtijevao sasvim poseban pristup.⁶⁹ Projekt je bio namijenjen građanskoj publici koja čita dnevne novine, a ta je publika, prema riječima osnivača Roya Strykera - srednji građanski stalež, no nikako onaj na samim fotografijama.⁷⁰ Njegov cilj je bio distribuirati što više fotografija sa ruralnoga područja Amerike kako bi se time podržao Rooseveltov New Deal, koji je trebao završiti Veliku Depresiju.⁷¹ Fotografije su bile usmjerene, dakle, vrlo posebnim svrhama, te je puka okolnost 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. U slučaju FSA, tako, nisu mogle biti snimljene scene koje bi relativizirale cilj projekta i promijenile turobnu estetiku podastrtu u dokaz Velike Depresije, primjerice vesele dječje igre. Fotografije su štoviše često, upravo zbog jasna programa i falsificirale zatečeno stanje. Tako je, primjerice, na fotografiji FSA projekta Arthura Rothsteinovoj Negroes (1937) snimljena crnačka populacija prethodno primanju pomoći, iako je pomoć bila već pristigla u kamp. Štoviše, tvrde neki istraživači, upravo na toj fotografiji prikazana obitelj više nalikuje izvornim Afričkim plemenima nego američkoj zajednici.⁷² Drugi poznati primjera su dvije fotografije Russell Leea. Na jednoj od njih je tako snimljen „udovac,“ dok se na drugoj

⁶⁹ VIDI CURTIS, J. (2003). "MAKING SENSE OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY." HISTORY MATTERS: THE U.S. SURVEY COURSE ON THE WEB PRISTUPLJENO: 1.7., 2009, FROM [HTTP://HISTORYMATTERS.GMU.EDU/MSE/PHOTOS](http://historymatters.gmu.edu/mse/photos)

⁷⁰ IBID.

⁷¹ DEPARTEMENT OF AGRICULTURE'S FARM SECURITY ADMINISTRATION (FSA) 1938-ME ABSORBIRA HISTORICAL SECTION OF THE RESETTLEMENT ADMINISTRATION (RA) KOJEGA OSNIVA REXFORD TUGWELL, SAVJETNIK FRANKLINA ROOSEVELTA KOJI ANALIZIRA AGRARNE FENOMENE VJERUJUĆI KAKO JE ISKORIŠTENOST ZEMLJE UZROK SIROMAŠTVA NA SELU. VIDI: CARLEBACH, M. L. (1988). "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: 6-25.

⁷² IBID.

ukazala i supruga.⁷³ Ovakve fotografije nisu svjedočanstva vlastitog vremena u dokumentarnom, već radije u ideološkom pogledu. One su, prema Curryjevoj definiciji o tragovima i svjedočanstvima u dokumentarnom žanru; zapravo simulacije, a ne dokumenti.⁷⁴ Problem simulacije socijalne fotografije već je prepoznao i suvremenik FSA Beaumont Newhall.⁷⁵ Nju je svojevremeno uvelike uvjetovala pojava novinske fotografije, napose zbog novonastalog odnosa teksta i slike u konstrukciji priča za čitatelje.

U idućem poglavlju krenuti ću u ispitivanje teza o neprekinutost mehaničkog lanca između realnosti i fotografije, a zasnovanih na usporedbama .fotografije i slike u filozofskoj estetici, odnosno interakcijama fotografije i teksta u kulturalnim analizama predloženim u ovom poglavlju.

⁷³ VIDI: CURTIS, J. (2003). "MAKING SENSE OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY." HISTORY MATTERS: THE U.S. SURVEY COURSE ON THE WEB PRISTUPLJENO: 1.7., 2009, FROM [HTTP://HISTORYMATTERS.GMU.EDU/MSE/PHOTOS](http://historymatters.gmu.edu/mse/photos)

⁷⁴ 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.

⁷⁵ VIDI : NEWHALL, B. (1938). "DOCUMENTARY APPROACH TO PHOTOGRAPHY." *PARNASSUS* **10**(3): 2-6

6. „FILOZOFIJA FOTOGRAFIJE“

Kroz prethodna tri poglavlja pregledani su dominantni teorijski pristupi fotografiji, sa uporištima u različitim područjima; estetici, ontologiji, te naposljetku i u vizualnoj kulturi, a koji se fotografijom bave u odnosima spram drugih medija; najčešće slikarstva ili teksta. Takvi pristupi redom stavljaju pretežak zahtjev na fotografiju; a taj je - oslikavanja realnosti odnosno prenošenja poruke, podrazumijevajući pod fotografije tek znanstvene i novinske fotografije, dok istodobno zanemarujući apstraktne ili umjetničke koje ne odražavaju zacrtani cilj niti rezultat. Oni, također, ne daju dovoljno uporišta za interpretaciju raznih povijesnih tehničkih mogućnosti fotografije, a time ni digitalne fotografije danas.

Zanimljivo, u većini teorijskih nacрта izostavljen je upravo fotograf ili šire; autor.¹ No, i tamo gdje je spomenut, on nema odviše bitno mjesto. Tako, prema Barthesovoj teoriji fotograf ne poznaje vlastiti rad, obzirom nije svjestan punctuma, dok ukoliko intervenira u vlastite fotografije prema Waltonovu on postaje „monkey.“² Ipak, ustvrdilo se prethodnim poglavljima, fotograf je jedini garant neprekinutosti lanca bilježenja svijetla, ali istodobno i autor lanca transmisije poruke. Stoga bi predložila temeljitiju razradu odnosa fotografije i samog fotografa.

¹ „THE PHOTOGRAPHIC IMAGE (...) IS A PRODUCT OF THE HUMAN LABOR...“ DAMISCH, H. (1978). "FIVE NOTES FOR A PHENOMENOLOGY OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE." *OCTOBER* 5 (PHOTOGRAPHY): 70-72, STR 70

² VIDI BARTHES, R. (1981). *CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY*, HILL AND WANG. I WALTON, K. L. (1986).

"LOOKING AGAIN THROUGH PHOTOGRAPHS: A RESPONSE TO EDWIN MARTIN." *CRITICAL INQUIRY* 12(4): 801-808.

Važnost uloge fotografa u stvaranju vlastite fotografije je, osim naravno samih fotografa, u teoriji prvi istakao Vilem Flusser koji, za razliku od Barthesa koji tek imenuje „Photography-according-to-the-Photographer,“ istu i razvija u sustav.³ Flusser razlikuje *apparatschika* (fotografa) od samog *aparata* (fotoaparat), slično razdjeli agenata koju je uveo Barthes mapirajući *operatora* (fotografa), *spectrum* (snimano), te *spectatora* (gledatelja).⁴ No, dok Barthes fotografiju promatra iz perspektive zadnjega u lancu, gledatelja, osvrćući se na pojedinačne fotografije, Flusserova teza radije deducira fotografiju iz prethodnih uvjeta, krenuvši sa početka lanca proizvodnje, te ne dajući mjesta posebnim slučajevima ili fotografijama. Slično, opet, kao Barthes i Flusser smatra kako je danas fotografija postala ilustracijom teksta, dočim je prije tekst objašnjavao fotografiju.⁵ No, on ide i dalje, pripisujući tekstu potpuno izvorište tehničke slike. Fotografija je, dakle, proizvod teksta.⁶ No, taj tekst nije povijesno i kulturalno već tehničko i znanstveno znanje, smatra Flusser. On daje precizne parametre operatici.⁷ Fotografija je, dakle, proizvod dugog razvoja tehničkih znanja, a ne prirode, te su u nju upisane, naravno i sve ljudske nemogućnosti. Stoga ona uvlači u vlastiti diskurs sva promišljanja koja prethode njenom izumu. U svakoj pojedinačnoj fotografiji participiraju sve prethodne teorije, tako i Platonova pećina, koja privodi tehničkome tamnu komoru u fotografiji. No, ona nije jedina ideologija fotografije, već je prema

³ TERMIN „PHOTOGRAPHY-ACCORDING-TO-THE-PHOTOGRAPHER“ UVODI BARTHES. VIDI: BARTHES, R. (1981). CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY, HILL AND WANG, STR.9.

⁴ FLUSSER, V. M. (2000). TOWARDS A PHILOSOPHY OF PHOTOGRAPHY. LONDON, REAKTION. I BARTHES, R. (1981). CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY, HILL AND WANG.

⁵ BARTHES TAKO NAVODI: "TEXT HAS A "REPRESSIVE VALUE AND WE CAN SEE THAT IT IS THIS LEVEL THE MORALITY AND IDEOLOGY OF A SOCIETY ARE CLOSE TO ALL INVESTED." BARTHES, R. (1977). IMAGE, MUSIC, TEXT. LONDON, FONTANA

⁶ IBID.

⁷ FLUSSER TVRDI KAKO JE FOTOGRAFIJA INFORMACIJA OD SAMIH POČETAKA. VIDI: FLUSSER, V. M. (2000). TOWARDS A PHILOSOPHY OF PHOTOGRAPHY. LONDON, REAKTION.

Flusseru u pitanju mnogo paralelnih ideologija.⁸ Iako pluralitetnim ideologijama Flusser podupire marksističku teoriju zavjere obscure, on razlikuje sasvim drugačiju ontološku sliku svijeta u kojoj sudjeluje i fotoaparat;

“Ontološki, tradicionalne slike su apstrakcije prvog stepena, ukoliko apstrahuju iz konkretnog sveta, dok su tehničke slike apstrakcije trećeg stepena: one apstrahuju iz tekstova, koji apstrahuju iz tradicionalnih slika, koje pak apstrahuju iz konkretnog sveta. Istorijski, tradicionalne slike su predhistorijske, a tehničke “posthistorijske” (u smislu prethodnog poglavlja). Ontološki, tradicionalne slike označavaju fenomene, dok tehničke slike označavaju pojmove”⁹

U duhu tehnološkog determinizma, Flusser tvrdi kako za fotografiju nije bitan njen kapacitet prikaza realnost, već upravo lingvističko kodiranje programa u samu sliku, a kojeg omogućavaju tehnologije, no odabir ipak radi sam fotograf.¹⁰ Aparat pruža pregršt mogućnosti, ali on je i dalje programiran, a time i kontroliran od strane raznih ideologija.¹¹ On neke stvari – ne može ili ne treba moći. Fotoaparat dakle nije samo fizički predmet, već je ovisan o programu koji postaje sve kompleksniji, po čemu se

⁸ VIDI PRVO POGLAVLJE; KAMERA-OKO.

⁹ OČITO POD UTJECAJEM HEGELA I MARXA, NO DIREKTNO FUKUYAME, FLUSSER RAZVIJA TEZU O TEHNIČKOJ SLICI KAO KRAJU POVIJESTI. VIDI: IBID. FLUSSER, V. M. (2000). TOWARDS A PHILOSOPHY OF PHOTOGRAPHY. LONDON, REAKTION. STR. 14 TEZU NADALJE RAZRAĐUJE U TEKSTU O FOTOGRAFIJI POVIJESTI FLUSSER, V. (2002). PHOTOGRAPHY AND HISTORY. WRITINGS. V. FLUSSER, ANDREAS. MINNEAPOLIS, MINN. ; LONDON, UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS: 126-131.

¹⁰ IBID.

¹¹ FLUSSER NASTAVLJA: „SLEDSTVENO TOME, FOTOGRAFIJE BI TREBALO ODGONETATI KAO IZRAZ SKRIVENIH INTERESA MOĆNIKA INTERESA „KODAKOVIH“ AKCIONARA, VLASNIKA REKLAMNIH AGENCIJA, KLJUČNIH LJUDI IZA AMERIČKOG INDUSTRIJSKOG SISTEMA, INTERESA CJELOKUPNOG AMERIČKOG IDEOLOŠKOG, VOJNOG I INDUSTRIJSKOG KOMPLEKSA.“ CITIRANO IZ: FLUSSER, V. (1999). ZA FILOZOFIJU FOTOGRAFIJE. BEOGRAD, FOTO ARTGET / KULTURNI CENTAR SRBIJE. STR. 66

razlikuju industrijska i postindustrijskoga društva.¹² Ideologija koju idealisti vide u funkcioniranju camere obscure postoji, no tek na nivou programa, na osnovu kojega funkcionira i sam fotoaparat, njegovih zadanih vrijednosti.¹³ Ipak, u pojedinačnim uporabama fotografiju stvara fotograf, iako uvijek i samo unutar zadanih okvira koje je omogućila ideologija. Upravo stoga, tvrdi Flusser, za analizu fotografije i njenih učinaka nije potrebno samo prepoznati i dekodirati značenja predstave slika promatrača, već je prvenstveno potrebno krenuti od fotoaparata koji kodira sliku, proizvođača slika, to jest fotografa, same geste fotografiranja prema distribuciji i recepciji fotografije. Ovo polazište uključuje, dakle, i namjerno i tehničko, kao bitne stavke u proizvodnji fotografije. Upotreba fotografije kao dokaza zasniva se upravo na namjernom, odnosno intencionalnom odabiru određene primjene unutar samoga medija.¹⁴ Kako bi ilustrirala razliku svakoga od segmenata koje Flusser smatra bitnima, te proučila promjenjivost

¹² VIDI DALJE U: FLUSSER, V. (1986). "THE PHOTOGRAPH AS POST-INDUSTRIAL OBJECT: AN ESSAY ON THE ONTOLOGICAL STANDING OF PHOTOGRAPHS." *LEONARDO* 19(4): 329-332.

¹³ PRIMJERICE PROGRAMI CRNO BIJELE ILI MANIJEJSKE LOGIKE, PROGRAMI KEMIJSKIH KOLOR DEFINICIJA ITD... VIDI PRIMJERICE FLUSSER, V. (1999). ZA FILOZOFIJU FOTOGRAFIJE. BEOGRAD, FOTO ARTGET / KULTURNI CENTAR SRBIJE. VIDI I: FLUSSER, V. M. (2000). TOWARDS A PHILOSOPHY OF PHOTOGRAPHY. LONDON, REAKTION.STR. 40-41

¹⁴ ŠTO BI PREMA DRETSKEU BILO MJEŠANJE METAREPREZENTACIJE ZA REPREZENTACIJE REPREZENTACIJA FOTOGRAFIJE DRETSKE RAZLIKUJE METAREPREZENTACIJE I REPREZENTACIJE REPREZENTACIJA: „METAREPRESENTATIONS ARE NOT MERELY REPRESENTATIONS OF REPRESENTATIONS. THEY ARE REPRESENTATIONS OF THEM AS REPRESENTATIONS. IF WE THINK OF A PHOTOGRAPH AS A (PICTORIAL) REPRESENTATION (OF WHOMEVER OR WHATEVER IT IS A PICTURE), WE CAN REPRESENT THIS PHOTOGRAPH IN A VARIETY OF DIFFERENT WAYS. WE CAN REPRESENT IT AS A PIECE OF PAPER, AS A PIECE OF PAPER WEIGHING 2 GRAMS, AS RECTANGULAR, AND AS HAVING CERTAIN COLORED AREAS ON ITS SURFACE. WE CAN ALSO REPRESENT IT AS A PICTURE OF CLYDE (OR, SIMPLY, AS OF CLYDE WHERE "CLYDE" IS UNDERSTOOD TO BE A DESCRIPTION OF WHAT THE PICTURE IS A PICTURE OF - ITS REPRESENTATIONAL CONTENT). IN DESCRIBING IT AS A PICTURE OF CLYDE, I REPRESENT THE OBJECT AS A REPRESENTATION. I THUS PRODUCE A METAREPRESENTATION . A DESCRIPTION OF THE PICTURE AS WEIGHING 2 GRAMS IS NOT A METAREPRESENTATION. IT REPRESENTS A REPRESENTATION, BUT NOT AS A REPRESENTATION. A PICTURE OF A PICTURE THAT DOES NOT REPRESENT THE PICTURE AS A PICTURE⁷ IS NOT A METAREPRESENTATION OF THE PICTURE.“ CITIRANO IZ: DRETSKE, F. I. (1995). NATURALIZING THE MIND. CAMBRIDGE, MASS. ; LONDON, MIT PRESS. STR. 43.

njegovog čisto teorijskoga naputka, napravila sam fotografski eksperiment, kojim ću kroz naredne segmente analizirati postavke tehnološke definicije.

6.1. FOTOAPARAT

Koliko je bitno čime je fotografija snimana bilo je vidljivo i kod Bayardovog Autoportreta sebe kao utopljenika i Langeine Migrant Mother, no još i više kod znanstvenih fotografija, koje očigledno ne možemo interpretirati bez znanja o uporabljenim tehnologijama i njihovim kodovima svjetlosti. Fotografije mogu, naime, sasvim nalikovati jedna na drugu, dok istodobno biti sasvim drugačijeg izvora, a time i značenja, vidjelo se kod usporedbe makro-fotografije sa generativnom fotografijom. No, pitanje—dali je tehnički moguće snimiti ono što od fotografije očekujemo, te pod kojim uvjetima, redovno ostaje postrance površnih interpretacija. Tako se nerijetko tehnička ograničenja medija vide kao estetska kvaliteta. Primjerice, Daguerreov čovjek koji drži nogu na klupi na Pariškoj aveniji često se opisuje kao „splin“ praznih pariških avenija, dok je zapravo bio rezultatom tehnološke manjkavosti.¹⁵ Snimljeni čovjek je morao stajati jako dugo na lokaciji, u istoj pozi, dok je istom ulicom sigurno prošlo mnogo ljudi koje kamera nije zabilježila. Daguerrotipija zbog dugog vremena osvjetljavanja, naime, ne može zabilježiti trenutak. Slično, morbidna crta na fotografijama Matthew Bradyja ili u aranžiranim fotografijama mrtvih tijela Alexander Gardnera, uvjetovana je dugim osvjetljavanjima rane ratne fotografije, koja tehnički nije mogla prikazati scene same bitke.¹⁶ Takvih je primjera mnogo...

¹⁵ JEAN LOUIS MANDE DAGUERRE: BOULEVARD DU TEMPLE (1838-1839)

¹⁶ ALEXANDER GARDNEROVA DEAD REBELL SHAPSHOOTER PRIMJERICE DOKAZANO JE PREODJENUTO ISTO TIJELO SA DRUGE RATNE STRANE.

VIDI: MITCHELL, W. J. (1992). THE RECONFIGURED EYE : VISUAL TRUTH IN THE POST-PHOTOGRAPHIC ERA. CAMBRIDGE, MASS., MIT PRESS.

Za dokaz nemogućnosti interpretacije, ukoliko se ne poznaju tehnički uvjeti, ne mora se ići tako daleko. Slično se, naime, događa i sa izmjenama fotografske opreme danas. Ista lokacija snimljena različitim kamerama, postavljenim na slične parametre (vidi Il. 57 - Il.59) može izgledati sasvim različito. Tako prva fotografija koju sam snimila (Vidi: Il. 57) popularnom „idiot“ ili kompaktnom kamerom Canon Powershot A460, ne nalikuje nimalo na onu snimljenu Panasonicovim Lumixom DMC-LX2 (Vidi: Il. 58). Slično, obje uopće nisu nalik trećoj, snimljenoj Nikonom D90 na koju je montiran analogni objektiv od 38 mm. Razlika među njima je tehničke prirode, no, tvrdi Flusser i ideološke.¹⁷ Iza robnih marki navedenih fotoaparata događa se borba prestiža i masovne potrošnje. Tvornica Leica, koja je proizvela Panasonicovu optiku, je poznata po optici koja je uvela revoluciju u svijet fotografije, još pred drugi svjetski rat.¹⁸ Upravo zbog razvoja vojne tehnologije, njeni su izuzetno skupi objektiv postali pojmom elitne fotografije.¹⁹ Za razliku od Leice, Canon je kasnija i masovna tržišna marka, koja svoj status ne opravdava povijesnim referencama. Nikon je pak tržišno negdje između ove dvije kamere, te svoje reference uglavnom temelji na tehničkim izumima za masovnu potrošnju.

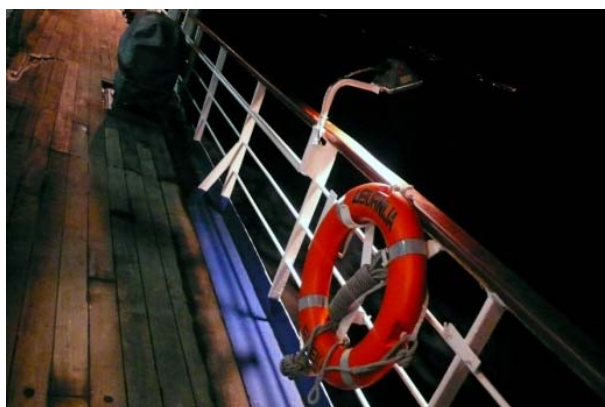
¹⁷ IBID.

¹⁸ VIDI: VAN HASBROECK, P.-H. (1983). THE LEICA : A HISTORY ILLUSTRATING EVERY MODEL AND ACCESSORY. LONDON, PUBLISHED FOR SOTHEBY PUBLICATIONS BY PHILIP WILSON.

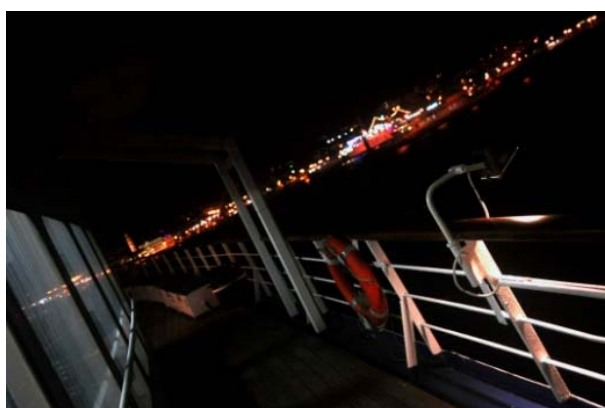
¹⁹ I DANAS BREND LEICA ČINE TRI SEGMENTA; FOTOGRAFIJA, GEOSISTEMI I MIKROSISTEMI.



Il. 57 – Ana Peraica (2007): Liburnija 2007:03:10



Il. 58 - Ana Peraica (2008): Liburnija 2008:06:20



Il.59 – Ana Peraica (2009): Liburnija 2009:05:15

Tri fotografije zabilježene su na istome mjestu, gotovo u isto doba dana, pri polasku broda iz luke, no tu prestaju sve sličnosti. Među njima neka je gledateljima vjerovatno melankoličnija, druga racionalnija, treća nemoguća, pretpostavljam upravo redom kojim su snimljene. Paradosalno, zatvorenija blenda, nastala ograničenjem samoga fotoaparata,

tehničkim nedostatkom stvara atmosferu, dok je kamera koja je sposobna dati više detalja „ohladila“ ili racionalizirala sliku detaljnim opisima. Treća fotografija je, kapacitetom opisa, te viškom detalja, učinila snimljeno gotovo nemogućom. I drugi efekti, poput razmazane slike kod koje nije jasno dali se pomakao brod ili fotoaparat, rezultati su manjkavosti kamere, a nikako namjere. Štoviše, nijedna greška nije nastala kao rezultat moga odabira, već sasvim suprotno, nisam posjedovala drugi fotoaparat.

Estetiku fotografske slike uvjetuje i posjedovanje opreme, sasvim različito od slikarstva. Fotografija kao tehnologija skoro pa doslovno ilustrira Marksističku tezu o „vlasniku tehnologije“ kao generatoru ideologije. No, kod fotografije se može zabilježiti i korolar toj tezi. Nije, naime, bitno tko je vlasnik samog fotoaparata, primjerice vojska, nego čemu on služi, obzirom je fotoaparat sam po sebi aparat koji proizvodi. Može se i sa vojnom opremom snimati nešto sasvim drugo od onoga za što joj je predviđena svrha.²⁰ Tako, je i ovdje jedna kamera bila posuđena, što ne umanjuje problem njene slike, no niti je uvećava. O fotografiji, naime, ne odlučuje samo fotoaparat već i sam fotograf.

6.2. ČIN SNIMANJA

Flusser je, za razliku od prethodnika, tvrdio kako fotograf ne bira samo cilj i objekt, već i ostale elemente slike.²¹ Iako nije dao precizan spektar elemenata, neke od njih, koji su

²⁰ GDJE NASTAVLJA TVRDNJU SONTAG KAKO JE FOTOGRAFIJA „FETIŠ“ I „KAPITALISTIČKO DOBRO“. VIDI SONTAG, S. (1977). ON PHOTOGRAPHY. NEW YORK, FARRAR, STRAUS AND GIROUX. DALJE O TEMI FETIŠA VIDI: METZ, C. (1985). "PHOTOGRAPHY AND FETISH." *OCTOBER* 34: 81-90. VIDI I: SINGER, B. (1988). "FILM, PHOTOGRAPHY, AND FETISH: THE ANALYSES OF CHRISTIAN METZ." *CINEMA JOURNAL* 27(4): 4-22.

²¹ TAKO BAZIN TVRDI "THE PERSONALITY OF THE PHOTOGRAPHER ENTERS INTO THE PROCEEDINGS ONLY IN HIS SELECTION OF THE OBJECT TO BE PHOTOGRAPHED AND BY WAY OF THE PURPOSE HE HAS IN MIND" BAZIN, CITIRANO IZ: BAZIN, A. (1960). "THE ONTOLOGY OF PHOTOGRAPHIC IMAGE." *FILM QUARTERLY* 13(4): 4-9, STR.7 RAZJAŠNJAVAJUĆI KAKO "STILSKE ODLIKE I NEMAJU PREVIŠE ULOGE U FOTOGRAFSKOM KAPACITETU.

bitni za razvoj filozofije fotografije, u praktičnoj analizi, razradio je Thierry de Duve.²² Na temi Barthesova „fotografskog paradoksa“ obrađenog u prethodnom poglavlju, de Duve analizira tehničke preduvjete koji stvaraju percepciju, a time i uvjetuju fotografiju. Analizirajući razlike „snapshot“ i portretne fotografije, kao brze i spore fotografije, on definira dvije vrste fotografije; od kojih prva vrsta bilježi događaj ukraden iz svijeta realnosti, dok druga stvara sliku koja u sebi ima upisan proces žaljenja, upravo kao što je to primijetio i Barthes za novinsku i portretnu fotografiju.²³ Tu su naravno i dodatne tehničke mjere pri snimanju, koje normiraju i razlike poput one „oštro vs van fokusa.“ odnosno razlikuju površinsku i referencijalnu fotografiju. On ih prikazuje tabelarno:

²² VIDI: DUVE, T. D. (1978). "TIME EXPOSURE AND SNAPSHOT: THE PHOTOGRAPH AS PARADOX." *OCTOBER* 5 (PHOTOGRAPHY): 113-125.

²³ ON KAŽE: „WHEREAS THE SNAPSHOT REFERS TO THE FLUENCY OF TIME WITHOUT CONVEYING IT, THE TIME EXPOSURE PETRIFIES THE TIME AND THE REFERENT AND DENOTES IT AS DEPARTED.“ *IBID.* STR. 117

		SNAPSHOT	TIME EXPOSURE
SIGNIFIER Photograph SUPERFICIAL („Image“)	SERIES	Abrupt artifact ex: press photograph	Natural evidence ex: funerary portrait
		Theft of life	Protracted life
		Unperformed movement	—
		Possible posture	
		Singular event: gestalt	Recurrent time
		„the gallop of the horse“	systole _diastole
		DEATH not anymore	LIFE
		Not yet	
		HERE	NOW
		Pin-pointed space sharpness	Potential time out-of-focus
REFERENTIAL („reality“)	SERIES	TRAUMA: too early blow	MOURNING: Presence (memory)
		MANIA	hyper-cathexis
		Fluency of life impossible	DEPRESSION
		Posture performed movement	State of death
		Continous happening: flow	Bygone past
		„the horse gallop“	
		LIFE: present (or past) teme	DEATH: time-absent: O
		FORMERLY	THERE
		TRAUMA: too late anti-catharsis	MOURNING: absence (reality)
			de-cathexia

Tb. 7 – De Duveova tabela efekata²⁴

U prilog de Duveovoj tezi, svakako, idu razni zapisi fotografa, primjerice, Stieglitzov naputak za umjetničku fotografiju koji prednost daje dugoj ekspoziciji, a ne velikim brzinama.²⁵ Ipak, iako de Duveova teorija uspijeva razjasniti rani problem podvajanja teorije fotografije na praktičnu i umjetničku fotografiju, upravo kod debate piktorijalista i socijalnih fotografa, ona se pokazuje ograničenom za razumijevanje sama medija.

²⁴ Op.Cit. STR. 117

²⁵ STIEGLITZ KAŽE: „THE RELIABILITY OF THE SHUTTER IS OF GREATER IMPORTANCE THAN ITS SPEED. AS RACEHORSE SCENES, EXPRESS TRAINS, ETC, ARE RARELY WANTED IN PICTURES, A SHUTTER WORKING AT A SPEED OF ONE-FOURTH TO ONE-TWENTY-FIFTH OF A SECOND WILL ANSWER ALL PURPOSES.“ CITIRANO IZ: STIEGLITZ, A. (1897). "THE HAND CAMERA—ITS PRESENT IMPORTANCE." *THE AMERICAN ANNUAL OF PHOTOGRAPHY*. 18-27.STR.2

Za primjer je dovoljno uzeti fotografiju koja nije niti-događaj niti-slika, odnosno koja nije novinska ili portretna, kao što je slučaj sa tri fotografije koje sam snimila. Tu upravo lošija oprema automatski „odlučuje“ na duže osvjetljavanje jer nema dovoljnu osjetljivost, niti otvor blende. Dakle, ona razmazana i podsvijetljena, snimljena kompaktnom kamerom, prema de Duveovoj teoriji bila bi – umjetnička fotografija. Estetiku, čini se, uvjetuju i ograničenja tehnike, kao sama ograničenja programa fotoaparata. No, estetska ograničenja može zadati i naručilac fotografije, kao što je bilo obrađeno u prethodnom poglavlju samim svrhama, no da to mogu biti i distribucije biti će obrađeno u idućem poglavlju.

6.3. DISTRIBUCIJA

Osvrćući se na svrhe fotografije Flusser, opet za razliku od Barthesa, tvrdi kako bi svako dekodiranje kulturalnoga konteksta koji uvjetuje svrhu dovelo do zapadanja u beskonačni regres. No, tek bi tada uistinu dekodirali fotografiju.²⁶ Ukoliko se ne poznaju osnovni uvjeti stvaranja, tvrdi Flusser, tema fotografija ostaje nepoznata, a time i sva njena značenja. Slikovitije; ja sam tri fotografije snimila upravo radi dokaza teze u ovome poglavlju fotografije, koji služi mojoj disertaciji, koja opet služi mom zaposlenju, koje opet služi stabilnim financijama, koje opet služe životu i tako dalje... Niz motiva može ići u nedogled. Neki od njih su razjašnjivi i iz finalnih svrha, no ukoliko su one nepoznate, tada iz distribucije slike. Distribucija, također, mijenja značenja fotografije, vidljivo je bilo i kod FSA narudžbi. Iako možda i nije napravljena za neke svrhe u koje se fotografija može privesti, postoje uvijek primjene kod kojih ista fotografija govori radikalno više ili manje, no i one u koje se apsolutno ne može iskoristiti. To je sasvim

²⁶ CITIRANO IZ FLUSSER, V. (1999). ZA FILOZOFIJU FOTOGRAFIJE. BEOGRAD, FOTO ARTGET / KULTURNI CENTAR SRBIJE, STR. 42

očigledno analizom različitih distribucija dviju naizgled sličnih fotografija - odjeće poginulih.

Na fotografiji Luciana Toscana vidi se krvava odjeća hrvatskog vojnika (Vidi: Il. 60), dok na plakatu Ajne Zlatar i Anura Hadžiomerspahića odjeća svučena prilikom ekshumacije žrtava u Srebrenici (vidi Il.61). Među njima malo je vizualnih razlika. Obje prikazuju odjeću poginuloga, jedna krvavu, a druga u stanju raspadanja. Pored odjeće, na objema su predstavljeni i znakovi robnih marki. No, one su, razlučivo je iz svrha, snimljene iz sasvim različitih motiva. Toscanijev plakat je lansiran kao provokativna reklama Benetton kampanje, te je lijepljen po oglasnim tablama u svim velikim gradovima u kojima se marka reklamirala. Plakat Zlatar i Hadžiomerspahića je pak rađen sa namjerom osvještavanja i lijepljen isključivo u Sarajevu, za vrijeme Sarajevskog filmskog festivala.²⁷ Osim korištenja motiva u reklamne svrhe i sama distribucija slika u prostore gdje takve slike nisu aktivne politički može biti moralno upitna. Tek prema distribuciji možemo razlikovati komercijalne i aktivističke primjene ratnih slika.

²⁷ RAZGOVOR ANA PERAIĆ I ANUR HADŽIOMERSPAHIĆ: DEATH AND ADVERTISING, VICTIMS SYMPTOM (2007)

[HTTP://VICTIMS.LABFORCULTURE.ORG/SITE/INTERVIEWS/DEATH-AND-ADVERTISING](http://victims.labforculture.org/site/interviews/death-and-advertising)



Il. 60 – Luciano Toscani: Benetton kampanja



Il.61- Anur Hadžiomerspahić i Ajna Zlatar: Identify, poster u javnom prostoru

Značenja fotografija sasvim su različita ovisno o njihovom mjestu objave, tvrdio je Barthes.²⁸ Dalje od te izjave, on nije dao previše pažnje samoj distribuciji fotografije, iako se pokazalo, još od Drugog svjetskog rata, kako je masovna distribucija omogućila plasiranje poruka iz ideoloških centara prema nepismenim masama, vršeći jak utjecaj na društvo.²⁹ No, slično slučaju libijskoga MIG-a, čak se i iz Barthesove teme može razaznati nešto i o samoj fotografiji na osnovu njene distribucije.

6.4. FOTOGRAFIJA

Tek razlikovanjem fotografije kao tehnologije moguće je rekonstruirati drugi dio dokaza, onih koji idu u prilog upravo skeptičnom libijskom senatoru pri UN, u slučaju fotografije libijskoga MIG-a. Postoji cijeli niz načina kojima se može stvoriti gotovo identična slika onoj koja je predložena kao fotografija Libijskoga MIG-a, a koja bi i dalje izgledala kao fotografija, iako se kod njene proizvodnje ne bi upotrijebili originalni i kontrolirani fotografski procesi. Do iste „slike“ moglo je dovesti nekoliko različitih tehnika, mrljanje po foto-papiru (Vidi: Il.62), retuširanje negativa, direktno osvjetljavanje papira bez negativa... Ona je čak mogla nastati i kao posljedica tehničke greške, poput oštećenja ili mrlje na stroju za uvećavanje, ali i čistim slučajem, primjerice da se noćna leptirica zalijepila na stroj za uvećavanje. Mogla je nastati oštećenjem papira ili naposljetku, zaprljanog objektiva fotoaparata. Intervencije na fotografiji mogu biti; pred-fotografske poput namještanja scene, fotografske, kao kod snimanja i razvijanja, te post-fotografske kada se intervenira na samoj fotografiji, primjerice tekstem. No, one mogu biti naposljetku i pseudo-fotografske u slučajevima kada metode

²⁸ VIDI PRETHODNO POGLAVLJE.

²⁹ VIDI: BENJAMIN, W. (1982). THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION. MODERN ART AND MODERNISM : A CRITICAL ANTHOLOGY. F. FRASCINA, C. HARRISON AND P. DEIRDRE. LONDON, PAUL CHAPMAN & OPEN UNIVERSITY: 217-221.

njene proizvodnje nisu dio standardnog lanca proizvodnje fotografije, poput slikanja, crtanja i tako dalje....



*Il.62 - Ana Peraica (2008)
Crtež Libijskoga MIG-a
(olovka na papiru)*



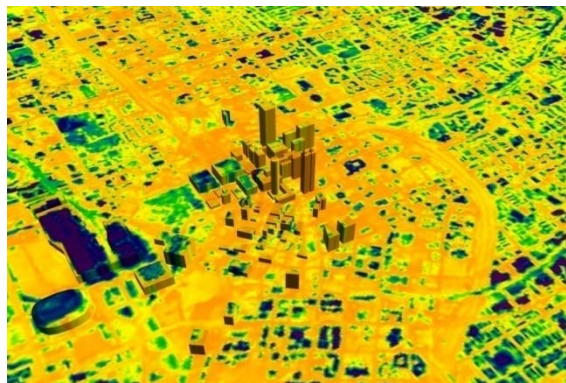
*Il.63 – Rorschachov test 01
(okrenut naopako)*



*IL.641 – Ana Peraica (2009):
Galebovi u Rijeci (21.4.2009)*

Ukoliko fotografija libijskoga MIG-a jest rezultat rada sa fotoaparatom, morali bi se moći primijeniti striktni zakoni opisa tehnologije. Fotografski aparati, naime, ograničeni su tehnički na određene opise svjetova, koje Flusser naziva ideologijama (u množini).³⁰ Oni su baždareni kako na otvoru svjetlosti, tako i na brzini okidanja, te naravno kapacitetom osjetljivosti. Najevidentniji argument za to su usporedni testovi suvremene foto-tehnike, na kojima se, kao u eksperimentu prethodnog dijela ovoga poglavlja, jasno daju kapaciteti fotografskog opisa svijeta prema mjerljivim parametrima. Tehničke mogućnosti, dakle, definiraju mogućnosti opisa svijeta koji se prikazuje. To je vrlo zorno i logički; ako je fotografija na UN sjednici vojna onda ona može nastati i podlijetanjem aviona ispod drugoga aviona, obzirom vojska, pretpostavljam, posjeduje potrebnu opremu.

³⁰ *IBID.*



Il. 65 – Zračna fotografija

Il. 66 – Nepoznati autor: termalna zračna fotografija

Razvoj tehnologije vojne fotografije, napose one zračne, daleko je ispred razvoja popularnih tehnologija. Zračna fotografija se, spomenuto je, razvila tijekom prvog svjetskog rata, radikalno mijenjajući odnose na bojnim poljima.³¹ Milijuni snimaka su omogućili novu perspektivu i preglednost bojnog polja, do tada nepoznatu.³² U drugom svjetskom ratu fotografije iz zraka su sasvim zavladaile bojnim poljima, unoseći nove tehnologije, poput one Leica.³³ Prema kulturalnim kritičarima toga doba te su tehnologije utjecale i na pojavu apstraktne umjetnosti.³⁴ Ključan razvoj vojnih tehnologija, pa čak i kontrole sistemima satelitskih snimaka koji automatski registriraju promjene, odvio se dakle mnogo prije snimka ove, upitne, fotografije aviona,

³¹ PRVU FOTOGRAFIJU IZ ZRAKA, NADLETANJEM BOSTONA, SNIMA UMJETNIK GASPARD FELIX TOURNACHON POZNATIJI KAO NADAR, 1858-TE. 1864-TE OBJAVLJUJE KNJIGU ISKUSTAVA LES MEMOIRES DU GEA. VEĆ 1909 TEHNOLOGIJA OMOGUĆAVA DA FOTOAPARAT NOSE LETJELICE, RAKETE, PA ČAK I PTICE. NADAR JE SVOJA ISKUSTVA ZAPISAO U : NADAR, FELIX G. F. T., THOMAS REPENSEK (1978). "MY LIFE AS A PHOTOGRAPHER." *OCTOBER* 5 (PHOTOGRAPHY): 6-28. ZA KOMENTARE VIDI KRAUSS, R. (1978). "TRACING NADAR." *OCTOBER* 5 – (PHOTOGRAPHY).

ZA STATISTIKE U 1. SVJETSKOM RATU VIDI SCHWARTZ, H. (1996). *THE CULTURE OF THE COPY : STRIKING LIKENESSES, UNREASONABLE FACSIMILES*. NEW YORK, ZONE BOOKS ; LONDON : MIT PRESS JEDAN OD PRVIH TEORIJSKIH TEKSTOVA NA OVU TEMU JE FAIRCHILD. VIDI: FAIRCHILD, S. M. (1927). "AERIAL PHOTOGRAPHY. ITS DEVELOPMENT AND FUTURE." *ANNALS OF THE AMERICAN ACADEMY OF POLITICAL AND SOCIAL SCIENCE* 131(AVIATION): 49-55.

³² TAKO ZAPISUJE I JUNGER U TEKSTU IZ TOGA DOBA NASSAR, E. J. A. (1993). "WAR AND PHOTOGRAPHY." *NEW GERMAN CRITIQUE* 59(SPECIAL ISSUE ON ERNST JUNGER): 24-26. STEICHEN SAM ZAPISUJE „TO ILLUSTRATE WHAT I MEAN BY RESPONSIBILITY, LET ME DRAW ON MY OWN EXPERIENCE IN TWO WORLD WARS. IN WORLD WAR I, I WAS IN COMMAND OF ALL AERIAL PHOTOGRAPHY UNDER BILLY MITCHELL, A FORMER MILWAUKEEAN LIKE MYSELF. I HAD FIFTEEN PHOTOGRAPHIC SECTIONS IN MY COMMAND, AND THIRTY-TWO SQUADRONS WERE EMPLOYED IN DOING NOTHING BUT TAKING PICTURES. IT WAS ALL VERY PRIMITIVE; WE HAD TO IMPROVISE EVERYTHING. BUT WE MADE OVER A MILLION PHOTOGRAPHS.“ CITIRANO IZ: STEICHEN, E. (1958). "PHOTOGRAPHY: WITNESS AND RECORDER OF HUMANITY." *THE WISCONSIN MAGAZINE OF HISTORY* 41(3): 159-167.STR.159

³³ VIDI PRIMJERICE: KEENEY, L. D. (1999). *GUN CAMERA : WORLD WAR II : PHOTOGRAPHY FROM ALLIED FIGHTERS AND BOMBERS OVER OCCUPIED EUROPE*. SHREWSBURY, AIRLIFE, 2000.

³⁴ VIDI: STEIN, G. (1945). *WARS I HAVE SEEN*. [S.L.], BATSFORD.

predstavljene na sjednici UN-a.³⁵ Zračna fotografija (Vidi: Il. 65), o kojoj se eventualno radi, se u vremenu debate o fotografiji snimala na posebnom, većem (230 mm) visoko-kontrastnom, te visoko-rezolucijskom filmu, nerijetko i infra-senzitivnom filmom kako bi fokus „prošao kroz“ atmosferu. Za baratanje, dakako, bilo je potrebno posebno obrazovanje.³⁶ Zbog neobične perspektive, naime, zračne fotografije zahtijevaju posebnu interpretaciju ili korekciju fotogrametrijskim metodama, takozvanim *ortophoto* tehnikama.³⁷ Kod njih je evidentna greška monokularnog pogleda kakvog pruža fotografija, a ona može utjecati i na samo prepoznavanje objekta. Pregledom američkog priručnika za fotografiju iz iste godine kada je snimljena ova fotografija mogu se, finalno, otkloniti svake sumnje kako bi amaterska fotografija prikazana na sjednici UN mogla biti neka od zračnih fotografija američkih snaga, osim ukoliko se nije dogodio – fotografski fuš. A to bi, uz nedostatak radarske slike, tek poremetilo sustave vjerovanja drugoga reda, u cijelu američku vojnu tehnologiju koju podupiru postojanja radarskih, satelitskih i drugih snimaka. Pitanje radije postaje; gdje su nestali adekvatni radarski dokazi? Takvo pitanje bi zadrlo u sam motiv fotografije, kojega je nemoguće pronaći. Ipak, analiza krajnje distribucije fotografije odgovara barem na dio njih.

³⁵ SATELITSKI SNIMAK JE AUTOMATIZIRAN. PRVA TAKVA FOTOGRAFIJA SNIMLJENA JE 1959 (US SATELIT EXPLORER 6), DOK JE PRVA SATELITSKA FOTOGRAFIJA MJESECA SNIMLJENA 1959 (SSSR SATELIT LUNA 3) SATELITSKA FOTOGRAFIJA UVODI U DISKURS SASVIM NOVU TERMINOLOGIJU KAO ŠTO NAVODI CRANDALL; „MILITARIZED LANGUAGE WAS ONE OF POSITIONING, TRACKING, IDENTIFYING, PREDICTING, TARGETING, AND INTERCEPTING/CONTAINING.“ CITIRANO IZ: CRANDALL, J. (6/15/1999) ANYTHING THAT MOVES: ARMED VISION C-THEORY, DOI. VIDI I: VIRILIO, P. AND S. R. LOTRINGER (1997). PURE WAR. NEW YORK, SEMIOTEXT(E).

³⁶ VIDI: 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 DEVELOPEMENT (IAPD).

³⁷ KOD ZRAČNE FOTOGRAFIJE SE VIDI DEVIJACIJA OBJEKATA ŠTO SU BLIŽI, OBIZIROM ZEMLJA NIJE RAVNA ORTOPHOTO JE REZULTAT KOREKCIJE ZRAČNE FOTOGRAFIJE ZA PRIMJENU U KARTOGRAFIJI

Fotografija je snimljena, i to van ikakve sumnje, sa ciljem opravdanja vojnog manevra. Vojna fotografija je usmjerena, uvijek i isključivo, protiv mogućega neprijatelja. Ideologija koja postoji iza ovakve fotografije je ponajprije – neprijateljska, te kao i ostali vojni manevri nastaje nišanjem.³⁸ Štoviše, dok se civilna fotografija distribuira, vojne fotografije su pod striktnim zakonima vojne tajne, te su vojni fotografi rijetko imenovani.³⁹ Idući dio posvetiti ću stoga posvetiti upravo ovakvim autorima u odnosu na umjetničke fotografe.

FOTOGRAFIJA KAO POLITIČKO SREDSTVO

Argument kojega želim uvesti, kako bi razriješila problem fotografije kao dokaza unutar pregledanih teorija, u dodatak Flusserovoj teoriji je da; analogno odnosima primarnih i sekundarnih vjerovanja, odnosno denotativnoga i konotativnoga u fotografiji, postoje – *primarni i sekundarni autor*. Primarni autor bi bio onaj koji je tek „okinuo“ fotografiju, dok sekundarni ili autoritet onaj koji je uvjetovao nastanak upravo takve fotografije, bilo direktnom narudžbom ili indirektno programom same opreme, pa i šire; kulturalno i politički. Svi su oni među-uvjetovani, te izmiču i prebacuju odgovornost za kreiranje

³⁸ CRANDALL TVRDI: „WHERE THE TERRESTRIAL IMAGE HAS AN OBJECT, THE AERIAL IMAGE HAS A TARGET. THIS TARGET IS NOT NECESSARILY AN OBJECT TO BE DESTROYED, BUT SIMPLY AN OBJECT UPON WHICH A MILITARIZED SEEING- APPARATUS HAS DIRECTED ITS GAZE, LOCKED ONTO IN ITS VIEWFINDER.“ CITIRANO IZ: CRANDALL, J. (6/15/1999) ANYTHING THAT MOVES: ARMED VISION *C-THEORY*, DOI:

³⁹ OSIM NADARA, GOWIN EMMET, EDWARD STEICHEN, DON McCULLIN, TE FUTURISTI FEDELE AZARI I FILIPPO MASOERO VAN ZRAČNIH SNAGA, VIDI: SEKULA, A. (1988). ON INVENTION OF PHOTOGRAPHIC MEANING. PHOTOGRAPHY IN PRINT : WRITINGS FROM 1816 TO THE PRESENT. V. GOLDBERG, ALBUQUERQUE : UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS, 1988 (1990 [PRINTING]): 452-474.

dokaza jedan drugome. Tako bi jednima bio kriv fotograf što nije snimio kvalitetnu fotografiju aviona, dok drugima sam ratni mehanizam koji je generirao fotografiju čak i onda kada nije bilo dokaza.

7.1. FOTOGRAFIJA I JEZIK POLITIKE

Krenuvši od najdaljeg, sekundarnog autora, kao što je već spominjano uz izum fotografije, u filozofskim teorijama uz efekt prelamanja svjetla veže se i moć, te razni sistemi kontrole. U funkcioniranje fotoaparata ugrađeni su temelji znanosti, poput optike i mehanike. Oni postaju očiti, tvrdi Burgin, upravo pri odabiru fokusa, kadra, točke gledanja, no i same odluke o snimanju, koje redom interpretiraju događaj.¹ Spektar promjena ovisi o mogućnostima samoga fotoaparata, ali i vjerovanjima vezanim uz tehnologiju, čije funkcioniranje je duboko upisano prvenstveno u našu političku svijest. Štoviše, većina termina fotografije, koji govore upravo o tim odlukama fotografa, svoj put nalazi i u politički govor, direktno sugerirajući, i u samoj jezičnoj praksi, kako je fotografski aparat, no i misao o njemu, postao političkim sredstvom zavjere.

Termin „fotografski opis,“ kao što je spomenuto u raspravi o naturalizmu, zamijenio je kategorije poput naturalističkoga ili realističkoga opisa.² Tako kvalificiran opis se ne pojavljuje samo u književnosti. On ima i diskurzivnu ulogu rezoniranja dokazivosti na mjestima na kojima nešto uopće nužno nije dokaz, već samo služi diskurzivnom uvjeravanju. Bilo je to vidljivo i u paradigmi putovanja kroz vrijeme, analiziranoj u

¹ VIDI: SEKULA, A. (1982). ON THE INVENTION OF PHOTOGRAPHIC MEANING. THINKING PHOTOGRAPHY. V. BURGIN. LONDON, MACMILLAN.

² VIDI DALJE: ARMSTRONG, N. (1999). "FICTION IN THE AGE OF PHOTOGRAPHY." *NARRATIVE* 7(1): 37-55.

prvom poglavlju ove disertacije.³ No, još više je vidljivo u implementaciji tehničkoga fotografskog govora u samu politiku.

Teoretičar fotografije i fotograf Allan Sekula je zamijetio frekventno korištenje nekih tehničkih termina fotografije u političkom govoru.⁴ Tako termini „frame“, „perspective“, „viewpoint“, „framework“, „focus“, koje Burgin smatra čistim odlukama fotografa, 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.⁵ 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 tema Europskih integracija.⁶ Uz pretpostavku kako se radi o anglicizmima koji se zadržavaju specifičnim, uglavnom tehničkim svrhama neprevedeni, zanimljiva je i paralelna pojava termina u općem značenju u oba jezika, hrvatskom i engleskom. Zamjenom ili prevođenjem termina u njihove izvorne definicije, umjesto značenja sama koje bi trebalo proviriti, nazire se jak i vrlo sustavan ideološki aparat vezan uz samu fotografiju. On je štoviše nevezan uz jezik primjene, upravo stoga što se

³ VIDI MAUDLINOVE TEORIJE U: . UVOD.

⁴ VIDI: SEKULA, A. (1982). ON THE INVENTION OF PHOTOGRAPHIC MEANING. THINKING PHOTOGRAPHY. V. BURGIN. LONDON, MACMILLAN; SEKULA, A. (1988). ON INVENTION OF PHOTOGRAPHIC MEANING. PHOTOGRAPHY IN PRINT : WRITINGS FROM 1816 TO THE PRESENT. V. GOLDBERG, ALBUQUERQUE : UNIVERSITY OF NEW MEXICO PRESS, 1988 (1990 [PRINTING]): 452-474.

⁵ PRETRAŽUJE ISTODOBNU 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.

⁶ NA DATUM: 1. VELJAČE 2009

pojavljuje na jednak način u različitim jezicima.⁷ 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 ekonomske točke gledišta i sustava vrijednosti, te u okviru integracijskih procesa osigurati reproduciranje vrijednosti zemalja članica.“⁸

Navedeni paragraf, osim pretraživanih pojmova, uz termine optike i fotografije uvodi i jedan novi, koji se uglavnom veže uz medij tiska, no naravno upotrebljava i za sve ostale reproduktivne medije; reproduktivnosti.⁹ Zanimljivo je pogledati koju djelatnu ili performativnu ulogu u govoru ili tekstu takvi termini imaju za posljedicu.¹⁰ Učinak ili „akcija“ tih pojmova, 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; vjerodostojnosti, objektivnosti, dokazivosti, pa čak i – nesumnjive istine ... Tekst u kojima se primjenjuje dobiva tako ozbiljan, precizan, te tehnički

⁷ TEZA BI SE MOGLA DODATNO RAZRADITI PARALELNIM ANALIZAMA NEKOLIKO JEZIKA, NO MOŽE SE VEĆ UZETI KAO INDIKACIJA U USPOREDBI OVA DVA.

⁸ PROJEKT: HRVATSKA I EUROPSKA UNIJA - STANJE I PERSPEKTIVE VODITELJ: ALEKSANDAR BOGUNOVIĆ EKONOMSKI FAKULTET, ZAGREB [HTTP://ZPROJEKTI.MZOS.HR/PUBLIC/C-PRIKAZ_DET.ASP?PSID=5-01&OFFSET=40&ID=2879](http://zprojekti.mzos.hr/public/c-prikaz_det.asp?psid=5-01&offset=40&id=2879)

⁹ MERRIAM WEBSTER NALAZI POJAM “REPRODUCTION” U UPOTREBI OD 1659 U PODRUČJIMA, 1. GENETIKA, 2. MEDIJSKA TEORIJA PREMA; (2007). MERRIAM-WEBSTER'S DICTIONARY AND THESAURUS. SPRINGFIELD, MASS., MERRIAM-WEBSTER ; COLCHESTER : TBS.

¹⁰ KAKO ONI DJELUJU VIDI PERFORMATIVNO U: AUSTIN, J. L., J. O. URMSON, ET AL. (1976). HOW TO DO THINGS WITH WORDS. LONDON, OXFORD UNIVERSITY PRESS.

informiran prizvuk, iako sam smisao uopće ne mora biti takav.¹¹ Prijevodom termina u kolokvijalna značenja tekst gubi na 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, prevođenjem 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, poremetivši zapravo sistem misli (ili ideologiju) koji drži rečenice na okupu.¹²

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 ekonomske (točke promatranja) i sustava vrijednosti, te u okviru integracijskih procesa osigurati (tiskanje ili printanje) vrijednosti zemalja članica.

¹¹ BERGER TVRDI: "EVERY PHOTOGRAPHY IS IN FACT A MEANS OF TESTING, CONFIRMING AND CONSTRUCTING A TOTAL VIEW OF REALITY. HENCE THE CRUCIAL ROLE OF PHOTOGRAPHY IN IDEOLOGICAL STRUGGLE. HENCE THE NECESSITY OF OUR UNDERSTANDING A WEAPON WHICH WE CAN USE AND WHICH CAN BE USED AGAINST US" CITIRANO IZ: BERGER, J. AND N. STANGOS (1972). SELECTED ESSAYS AND ARTICLES : THE LOOK OF THINGS. HARMONDSWORTH, PENGUIN. STR. 3 /PDF

¹² SLIČNO TVRDI I BURGIN NAZIVAJUĆI FOTOGRAFIJU „CONTINGET REPRESSION OF CONTENT PRACTICE“ VIDI: BURGIN, V. (1982). PHOTOGRAPHIC PRACTICE AND ART THEORY. THINKING PHOTOGRAPHY. V. BURGIN. LONDON, MACMILLAN.

Može se zaključiti – fotografija se kao tehnologija uzima za opravdanje same sebe i u kolokvijalnom govoru. Upotrijebljena u političke svrhe, ona opravdava samu sebe, no nerijetko i aktivan manevar dane politike. U narednim analizama, stoga, dati ću više mjesta upravo vezama fotografije i politike.

7.2. KONTROLA PUTEM FOTOGRAFIJE

U doba izuma fotografije, kao jednom od čuda industrijske revolucije, jača „buržujaska“ klasa. Ona postaje upravo umjetnošću srednjeg sloja, analizirao je Bourdieu.¹³ Fotografija je brzo postala popularnom među slojevima koji do tada nisu naručivali umjetnost, te su, barem na ovaj način, mogli doći do reprodukcija ili jeftinijih verzija žanra samodopadnosti, o čemu svjedoči i Baudelaire, kritizirajući narcizam novonastale klase.¹⁴ Jačanje srednjih slojeva koji se žele odvojiti od nižih, no i mimikirati više, očito je i u žanru fotografskog portreta. Većina ranih portreta, napose novih formi obiteljskih portreta služi, tako, prikazivanju društvenog staleža, onoga koji ne poznaje drugačiji

¹³ VIDI: BOURDIEU, P. (1990). PHOTOGRAPHY : A MIDDLE-BROW ART. CAMBRIDGE, POLITY. TEŽU RAZVIJA I U BOURDIEU, P. B. A. M.-C. (1965). "LE PAYSAN ET LA PHOTOGRAPHIE." REVUE FRANÇAISE DE SOCIOLOGIE 6(2): 164-174.

SLIČNO TVRDI I SEKULA "PHOTOGRAPHY IS HAUNTED BY TWO CHATTERING GHOSTS: THAT OF BOURBOIS SCIENCE AND THAT OF BOURGEOIS ART" CITIRANO IZ: SEKULA, A. (1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." *ART JOURNAL* 41(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25.STR. 15. VIDI TAKODER: ROSEN, J. (1987). "THE PRINTED PHOTOGRAPH AND THE LOGIC OF PROGRESS IN NINETEENTH-CENTURY FRANCE." *ART JOURNAL* 46(4 - THE POLITICAL UNCONSCIOUS IN NINETEENTH-CENTURY ART): 305-311.

¹⁴ ON KAŽE „FROM THAT MOMENT ONWARDS, OUR LOATHSOME SOCIETY RUSHED, LIKE NARCISSUS, TO CONTEMPLATE ITS TRIVIAL IMAGE ON THE METALLIC PLATE.“ CITIRANO IZ: TRACHTENBERG, A. E. (1980). *CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY*, LEETE'S ISLAND BOOKS.STR 86. INTEGRALNI TEKST U: BODLER), C. B. Š. (1979). *SALON 1846. SABRANA DELA. C. KOTEVSKA. BEOGRAD, NARODNA KNJIGA. 4. (SLIKARSKI SALONI): 79-193. ZBOG KRITIČKOGA PRISTUPA BLOOD U BAUDELAIREU VIDI UPORIŠTE KRITIKE FOTOGRAFIJE KAO KRITIKE DRUŠTVA SLIČNOM ONOME SONTAG. VIDI: BLOOD, S. (1986). "BAUDELAIRE AGAINST PHOTOGRAPHY: AN ALLEGORY OF OLD AGE." *MLN* 101(4-FRENCH ISSUE): 817-837. I BAUDELAIRE I SONTAG S TAKO ČESTO UZIMAJU ZA PRIMJERE ANTI-FOTOGRAFIJE.*

način osim skupoga medija na kojem pozira, simulirajući „gospodsko držanje“, spomenuo je i Barthes.¹⁵ Ukočen stav, bio je uvjetovan i tehnički. Dugo vrijeme osvjetljavanja je zahtijevalo veliku samodisciplinu modela, no istodobno pružalo i efekt umjetničkosti.¹⁶ Zbog dodatnih intervencija na fotografijama, one sasvim. prestaju sličiti na osobu koju predstavljaju.¹⁷

U ranoj povijesti upotrebe fotoaparata vidljive su i druge veze politike i tehnike. Na sam izum fotografije društveni teoretičari nadovezuju razne kulturne, političke i socijalne promjene, no i spektre misli, kao što je već spomenuto; pragmatičkog, pozitivističkog i političkog realizma. Već Benjamin, na tragu Kracauera, vidi u kapacitetima distribucije fotografije i opći model masovnog društva.¹⁸ Istodobno joj se pripisuje i jačanje sistema nadzora, najčešće od strane nacionalnih država.¹⁹ Na nacrtima Platonove Države i Benthamovoga Panopticonu, uz pomoć tehnologije fotografije, totalitarna kontrolna moć se sasvim ugrađuje u društvo.²⁰ Česta paradigma, ona kamera-oka koja se pojavljuje u nizu radova kako fotografske tako i filmske umjetnosti, sugerira jačanje sistema

¹⁵ ZANIMLJIVE PARAGRAFE O TEATRIČNOSTI POZIRANJA PIŠE BARTHES. VIDI: BARTHES, R. (1981). *CAMERA LUCIDA : REFLECTIONS ON PHOTOGRAPHY*, HILL AND WANG.

¹⁶ VIDI: DUVE, T. D. (1978). "TIME EXPOSURE AND SNAPSHOT: THE PHOTOGRAPH AS PARADOX." *OCTOBER* 5 (PHOTOGRAPHY): 113-125.

¹⁷ EMERSON BILJEŽI I RAZLOGE: „REMEMBER WHY ALL PORTRAIT PHOTOGRAPHS ARE SO UNLIKE THE PEOPLE THEY REPRESENT. BECAUSE THE PORTRAIT LENS AS OFTEN USED GIVE FALSE DRAWING OF THE PLANES AND FALSE TONALITY, AND THEN COMES ALONG THE RETOUCHER TO PUT ON THE FIRST PART OF THE UNIFORM, AND HE IS FOLLOWED BY THE RIGGRUTTER AND BURNISHER WHO COMPLETE THE DISGUISE.“ VIDI: EMERSON U EMERSON, P. H. AND P. H. D. O. N. P. EMERSON (1973). *NATURALISTIC PHOTOGRAPHY FOR STUDENTS OF THE ART. THE DEATH OF NATURALISTIC PHOTOGRAPHY*, NEW YORK, ARNO PRESS. VIDI I: DANTO, A. (2008). *THE NAKED TRUTH. PHILOSOPHY AND PHOTOGRAPHY: ESSAYS ON THE PENCIL OF THE NATURE*. F. L. WALTON. OXFORD, BLACKWELL PUBLISHING: 284-309.

¹⁸ VIDI: BENJAMIN, W. (1982). *THE WORK OF ART IN THE AGE OF MECHANICAL REPRODUCTION. MODERN ART AND MODERNISM : A CRITICAL ANTHOLOGY*. F. FRASCINA, C. HARRISON AND P. DEIRDRE. LONDON, PAUL CHAPMAN IN ASSOCIATION WITH THE OPEN UNIVERSITY, 1988: 217-221.

¹⁹ VIDI: BURGIN, V. (1982). *PHOTOGRAPHIC PRACTICE AND ART THEORY. THINKING PHOTOGRAPHY*. V. BURGIN. LONDON, MACMILLAN.

nadgledanja.²¹ U teoriji neki autori, poput Michel Foucaulta, tako, vežu nastanak fotografije uz nestanak privatnosti i jačanje primjene totalnog sistema nadzora - Panopticuma, odnosno konkretizaciju zatvora, no i općem modelu suvremenog društva kontrole i nadzora.²²

Da je fotografija od samih početaka sredstvo radikalne kontrole dokaza, pa čak i opravdanja, spomenula je Sontag, navodeći kako su 1871 policijske snage u Parizu snimale ubojstva Communarda.²³ Zasebne tehnologije vojna nadgledanja se počinju razvijati još u vremenu prvoga svjetskog rata, mijenjajući sliku svijeta, prvo sa zračnim fotografijama, a zatim i sa Španjolskim ratom odakle stižu prve civilne reportaže s bojišta; kao formati koji su ponuđeni na znanje civilima.²⁴ Tako se istodobno odašilju poželjne slike, no i producira čitav spektar nepoželjnih slika nastalih jačanjem kontrole.

²⁰ VIDI: LEVIN, T. Y., U. FROHNE, ET AL. (2002). CTRL SPACE : RHETORICS OF SURVEILLANCE FROM BENTHAM TO BIG BROTHER. KARLSRUHE, ZKM ; LONDON : MIT.

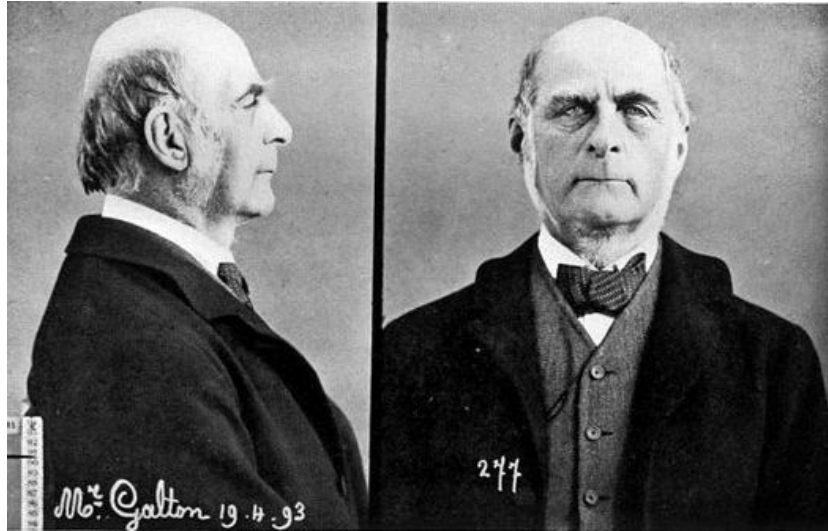
²¹ NA TEMU OKA KONCENTRIRAJU SE U FOTOMONTAŽAMA; EL LISSITZKY AUTOPORETR (1927), MAN RAY: TEARS (1930), TE U FILMU: FERNAND LEGER: BALLET MECHANIQUE (1924), DZIGA VERTOV: THE MAN WITH THE MOVIE-CAMERA (1929), BUNUEL DALI: CHIEN ANDALOU (1929), JEAN COCTEAU: BLOOD OF A POET (1930) KOJE KOMENTIRA DELEUZE: „BUT THE EYE IS NOT THE TOO-IMMOBILE HUMAN EYE, IT IS THE EYE OF THE CAMERA, THAT IS AN EYE OF THE MATTER, A PERCEPTION SUCH AS IT IS IN MATTER, AS IT EXTENDS FROM A POINT WHERE AN ACTION BEGINS TO THE LIMIT OF THE REACTION, AS IT FILLS THE INTERVAL BETWEEN THE TWO, CROSSING THE UNIVERSE AND BEATING IN TIME O ITS INTERVALS. THE CORRELATION BETWEEN A NON-HUMAN MATTER AND A SUPERHUMAN EYE IS THE DIALECTIC ITSELF, BECAUSE IT IS ALSO THE IDENTITY OF A COMMUNITY OF MATTER AND A COMMUNISM OF MAN. AND MONTAGE ITSELF CONSTANTLY ADAPTS THE TRANSFORMATIONS OF MOVEMENTS IN THE MATERIAL UNIVERSE TO THE INTERVAL OF MOVEMENT IN THE EYE OF THE CAMERA RHYTHM.” CITIRANO IZ: DELEUZE, G. (1986). CINEMA 1 : THE MOVEMENT-IMAGE. LONDON, ATHLONE. TAKOĐER TEMU VOYEURISTIČKOGA OKA OBRADUJE I SONTAG KROZ FILMSKU KULTURU, NA PRIMJERIMA BLOWUPA (1966), PEEPING TOMA (1969). VIDI I: GARTENBERG, J. (1990). "AN EYE ON FILM: THE PHOTOGRAPHER AS VOYEUR." *MOMA* 2(4): 5+22.

²² VIDI: FOUCAULT, M. (1995). DISCIPLINE AND PUNISH : THE BIRTH OF THE PRISON. NEW YORK, VINTAGE BOOKS

²³ CITIRANO IZ: SONTAG, S. (1977). ON PHOTOGRAPHY. NEW YORK, FARRAR, STRAUS AND GIROUX. STR 15

²⁴ VIDI TRACHTENBERG, A. (WINTER, 1985). "ALBUMS OF WAR: ON READING CIVIL WAR PHOTOGRAPHS." REPRESENTATIONS, 9(SPECIAL ISSUE: AMERICAN CULTURE BETWEEN CIVIL WAR AND WORLD WAR I): 1-32.

I portret dobiva i novu, represivnu formu – fotografije za kontrolne dokumente upravo nižih slojeva.²⁵



IL. 67 – Galton: Fotografija identiteta (Galton na fotografiji), (1893
) *The Life, Letters, and Labors of Francis Galton*, vol. 2, ch. 13,
tabla LII, Wikimedia

Prve sustavne kontrolne fotografije, one zatvorskih recidivista, snimio je Alphonse Bertillion 1893., no prema pučkim pjesmama koje bilježe kako policijske kontrole posjeduju fotoaparate, takvi snimci su postojale i ranije.²⁶ Praksa eugenike, fotometrijske i antropometričke metode koju razvija Francis Galton (Vidi: Il. 67), primjenjujući fotografske kompozite; analizira topometrijske sličnosti od interesa državne kontrole; poput onih rase, obiteljske sličnosti, stežući rasistički aparat.²⁷ Neke od tih praksi su i

²⁵ VIDI: SEKULA, A. (1986). "THE BODY AND THE ARCHIVE." *OCTOBER* 39: 3-64. TAKOĐER I U SEKULA, A. (1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." *ART JOURNAL* 41(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25. O RECENTNOM RAZVOJU FIZIONOMSKO I KRIMINALNE FOTOGRAFIJE U UMJETNIČKE FORME VIDI: PANZER, M. (1997). "DOES CRIME PAY?" *ARCHIVES OF AMERICAN ART JOURNAL* 37(3/4): 17-24

²⁶ SEKULA CITIRA PJESMU: „THE NEW POLICE ACT WILL TAKE DOWN EACH FACT THAT OCCURS IN ITS WIDE JURISDICTION AND EACH BEGGAR AND THIEF IN THE BOLDEST RELIEF WILL BE GIVING A COLOR TO FICTION.” KOJU PRENOSI IZ CITIRANU IZ HELMUT AND ALISON GERNSHIEM, L. J. M. DAGUERRE, NEW YORK, DOVER, 1968, p. 105. CITIRANO IZ: IBID.

²⁷ O GUNTHEROVIM I SANDEROVIM FIZIOGNOMIJAMA VIDI VIŠE U: SEKULA, A. (1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." *ART JOURNAL* 41(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25. VIDI I: BAKER, G. (1996). "PHOTOGRAPHY BETWEEN NARRATIVITY AND

radikalno opresivne, kao u slučaju Marc Garangerovih fotografija žena u Alžiru, kojima fotograf skida velove i burke kako bi ih snimio za osobne karte.²⁸ Fotografija za dokumente i općenito, iz godine u godinu postaju zahtjevnija i kompliciranija, no i opresivnija upravo preciznošću.²⁹ Uspoređivanjem pravila za snimanje fotografije za dokumente danas i onih sa početka povijesti fotografije vidljivo je i jačanje kontrole države nad pojedincem.³⁰ Takve fotografije i općenito dovode do, kako tvrdi Sekula, odvajanja novog tijela društva; ono kriminalaca, no i stvaranja nove birokracije fotografije - foto-arhive.³¹ U praksu ulaze i taksonimične primjene fotografije, u područjima fiziognomije i frenologije, koje uzajamno razvijaju disciplinu kriminologije.³² One učvršćuju metričke metode pozitivizma, instalirajući novi među srednjim slojevima društva – istraživača i znanstvenika, koji početno analiziraju upravo niže slojeve, izdižući se iznad njih.³³ Zanimljivu crticu o tome daje i Benjamin, koji u primjenama fotografije vidi same paradigme društva, rekavši:

STASIS: AUGUST SANDER, DEGENERATION, AND THE DECAY OF THE PORTRAIT." *OCTOBER* 76(1): 72-113.

²⁸ VIDI: PANZER, M. (1997). "DOES CRIME PAY?" *ARCHIVES OF AMERICAN ART JOURNAL* 37(3/4): 17-24., EILERAAS, K. (2003).

"REFRAMING THE COLONIAL GAZE: PHOTOGRAPHY, OWNERSHIP, AND FEMINIST RESISTANCE." *MLN* 118. 807-840.

²⁹ NAJVIDLJIVJE U, PRIMJERICE, AMERIČKOM VIZNOM SISTEMU.

³⁰ SEKULA ZAPISUJE: „BERTILLON INSISTED ON A STANDARD FOCAL LENGTH, EVEN AND CONSISTENT LIGHTING, AND A FIXED DISTANCE BETWEEN THE CAMERA AND THE UNWILLING SITTER. THE PROFILE VIEW SERVED TO CANCEL THE CONTINGENCY OF EXPRESSION; THE CONTOUR OF THE HEAD REMAINED CONSISTENT WITH TIME. THE FRONTAL VIEW PROVIDED A FACE THAT WAS MORE LIKELY TO BE RECOGNIZABLE WITHIN THE OTHER, LESS SYSTEMATIZED DEPARTMENTS OF POLICE WORK. THESE LATTER PHOTOGRAPHS SERVED BETTER IN THE SEARCH FOR SUSPECTS WHO HAD NOT YET BEEN ARRESTED, WHOSE FACES WERE TO BE RECOGNIZED BY DETECTIVES ON THE STREET. „ CITIRANO IZ: SEKULA, A. (1986). "THE BODY AND THE ARCHIVE." *OCTOBER* 39: 3-64.p.29

³¹ „THE CAMERA IS INTEGRATED INTO A LARGER ENSEMBLE: A BUREAUCRATIC- CLERICAL-STATISTICAL SYSTEM OF "INTELLIGENCE."“ CITIRANO IZ: IBID. SLIČNO KASNIJE RAZRAĐUJE I FLUSSER U TEMI BIROKRACIJE FOTOAPARATA. VIDI: FLUSSER, V. M. (2000). TOWARDS A PHILOSOPHY OF PHOTOGRAPHY. LONDON, REAKTION.

³² VIDI: SEKULA, A. (1986). "THE BODY AND THE ARCHIVE." *OCTOBER* 39: 3-64.

³³ VIDI: GREEN, D. (1984). "VEINS OF RESEMBLANCE: PHOTOGRAPHY AND EUGENICS." *OXFORD ART JOURNAL* 7(2): 3-16.

„The tradition of bourgeois society may be compared to a camera. The bourgeois scholar peers into it like the amateur who enjoys the colorful images in the viewfinder. The materialist dialectician operates with it. His job is to set a focus [festzustellen]. He may opt for a smaller or wider angle, for harsher, political or softer historical lighting-but he finally adjusts the shutter and shoots. Once he has carried off the photographic plate-the image of the object as it has entered social tradition-the concept assumes its rights and develops it.“³⁴

Owens, stoga, fotografiju definira socijalno-kritički, kao „discourse of the others,“ medij koji govori o drugima.³⁵ Fotografijom se predstavlja sebe drugima, no i kontrolira viđenje drugih, pa i njihove živote. Upravo zbog ovog dvostrukog efekta, fotografija kao medij je odigrala centralno mjesto u raznim temama Postmoderne, te interdisciplinarnoj kritičkoj kulturalnoj teoriji. Nju analiziraju i diskutiraju politički, feministički, psihoanalitički, socijalni, te teoretičari mnogih drugih disciplina. Oni u različitim fotografijama vide konkretizaciju i davanje forme ideologijama "obitelji", "seksualnosti" "konzumacije," "produkcije," "vlasti," "tehnologije," "prirode," "komunikacije," te "povijesti".³⁶

Komercijalizacija fotografske opreme, do današnjih dana nije dovela samo do konzekventne sumnje u fotografiju kao mogući dokaz, već i njeno potpuno iskorištavanje u iste svrhe. Današnja dostupnost opreme, naime, omogućila je, nakon vojnih špijunskih primjena i novi fenomen civilne kontrole, poput paparazzi i

³⁴ BENJAMIN VIA CADAVERA, E. (1992). "WORDS OF LIGHT: THESES ON THE PHOTOGRAPHY OF HISTORY." *DIACRITICS* 22(No. 3/4, COMMEMORATING WALTER BENJAMIN): 85-114.STR 86-87.

³⁵ OWENS U FOSTER, H. (2002). *THE ANTI-AESTHETIC : ESSAYS ON POSTMODERN CULTURE*. NEW YORK, NEW PRESS.

³⁶ VIDI: SEKULA, A. (1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." *ART JOURNAL* 41(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25.STR.15

detektivske fotografije, ali i nadgledanja među običnim građanima, poput stalkerske fotografije.³⁷ Spomenuvši paparazzi fotografiju i naravno probleme koje je u protekloj dekadi takva fotografska aktivnost izazvala, probleme fotografije kao dokaza završiti ću razradom iz domene fotografske etike, na način na koji je skicirala Sontag.³⁸

7.3. ISTINA, ETIKA I POLITIKA

Već je Barthes spomenuo kako politika utječe na konotacije fotografije, odnosno kako je njihovo zajedničko područje u smislu označitelja konotacije upravo ideologija, koja nikada nije jedinstvena. Ova pretpostavka je najzornija na povijesnoj fotografiji, među čijim slučajevima se može prepoznati inscenirana fotografija, još od vremena prvog svjetskog rata.³⁹ Takve su i već spomenute prve ratne fotografije koje aranžiraju tijela na bojnome polju, no i one Rosenthalove Iwo Jime, kao i one koje naručuje projekt FSA. Takva fotografija „kultivira memoriju,“ tvrdi John Taylor.⁴⁰ Ona odvaja fotografiju od historiografije, čineći fotografiju izlišnom, kao što je već davno spomenuo Kracauer⁴¹

³⁷ OVAJ FENOMEN BILJEŽI SE VEĆ NA PRIJELOMU IZ 19-OG U 20-TO STOLJEĆE. VIDI: MENSEL, R. E. (1991). "KODAKERS LYING IN WAIT": AMATEUR PHOTOGRAPHY AND THE RIGHT OF PRIVACY IN NEW YORK, 1885-1915." *AMERICAN QUARTERLY* 43(1): 24-45.

³⁸ SONTAG TEZE RAZVIJA KROZ NIZ TEKSTOVA; VIDI: SONTAG, S. (1977). ON PHOTOGRAPHY. NEW YORK, FARRAR, STRAUS AND GIROUX. SONTAG, S. (2002). "LOOKING AT WAR: PHOTOGRAPHY VIEW OF DEVASTATION AND DEATH." *THE NEW YORKER* DECEMBER 9: 82-99. VIDI I: SONTAG, S. (2003). REGARDING THE PAIN OF OTHERS. LONDON, HAMISH HAMILTON. OD ZANIMLJIVIJH RECENZII VIDI VIDI: ARNHEIM, R. (SUMMER, 1978). "ON PHOTOGRAPHY BY SUSAN SONTAG." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 36(4): 514-515.

³⁹ PRIMJERICE, DVIJE VERZIJE POZNATE FOTOGRAFIJE ROBERTA CAPPE DEATH OF A REPUBLICAN (1937) VIDI: TAYLOR, J. (1999). "REVIEW: WAR, PHOTOGRAPHY AND EVIDENCE WAR AND PHOTOGRAPHY. A CULTURAL HISTORY BY CAROLINE BROTHERS." *OXFORD ART JOURNAL* 22(1): 158-165. ILI DVIJE VERZIJE IWO JIME, ORIGINALNA LOWERYEVA I NAMJEŠTENI ROSENTHALOVA KOJA JE DOBILA I PULITZEROVU NAGRADU.

⁴⁰ TAYLOR TVRDI: „BEARING WITNESS IS THE WORK OF MEMORY, A CULTIVATION OF HISTORICAL SENSE AND FEELING. THE CULTIVATED MEMORY IS OFTEN SEEN AT WORK IN THE PRESS: THE PROCESS OF REMEMBERING USES THE 'TRUTH EFFECT' OF DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY, ANCHORED BY CAPTIONS AND SURROUNDED BY OTHER INFORMATION.“ CITIRANO IZ: IBID. STR.6

⁴¹ LEVIN, S. K. A. T. Y. (1993). "PHOTOGRAPHY." *CRITICAL INQUIRY* 19(3): 421-436.

Zanimljivo istraživanje u prilog tezi o uvjetovanju memorije kroz fotografije daju Stephen Lindsay i drugi.⁴² Fotografija, zbog svoje naturalističnosti, tvrde, ima sposobnost uvjeravanja, na svjesnom i podsvjesnom nivou. Na činjenici potonjeg, svakako, počiva i oglašavanje, no i propaganda. U radikalne primjere potonjih bi se svakako podvukle i intervencije na fotografijama, montaže i retuši, pa i revizionistički pristupi fotografiji u Sovjetskom savezu, manje poznati na Zapadu.⁴³

7.4. FOTOGRAFIJA KAO ORUŽJE

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, te naposljetku fotomontaže koja je uglavnom bila sredstvo radikalnih lijevih kritičara. Ta su politička uporišta bila očigledna i kod diskusije piktorijalista i socijalne fotografije. Fotografija, čak i kada nije izmijenjena, analiziralo se, može biti sredstvom propagande. Od samih početaka dvadesetog stoljeća, slučaja Steichenove izložbe *The Family of Man*, projekta FSA preko Joel Meyerowitzove „11 Rujna,“ sponzori i producenti izložbi su same države ili njihove agencije. One redom zacrtavaju jasne programe ili samim financiranjem istiskuju kritike.⁴⁴ Fotografije ilustriraju

⁴² 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](http://www.psychologicalscience.org/pdf/ps/PHOTOGRAPH_FALSE_MEMORY.PDF).

⁴³ VIDI: ROSLER, M. (1994). "NEGOTIATING NEW (HIS)STORIES OF PHOTOGRAPHY." *ART JOURNAL* **53**(2 CONTEMPORARY RUSSIAN ART PHOTOGRAPHY): 53-57.

⁴⁴ VIDI PRIMJERICE: KENNEDY, L. (2003). "REMEMBERING SEPTEMBER 11: PHOTOGRAPHY AS CULTURAL DIPLOMACY." *INTERNATIONAL AFFAIRS (ROYAL INSTITUTE OF INTERNATIONAL AFFAIRS 1944-)* **79**(2): 315-326

politička stajališta i u novinama ili kao samostalni patriotski albumi.⁴⁵ John Tagg je, upravo sa ovim razlozima, radikalizirao stav o vrijednosti fotografije koja ovisi o autoritetu kao garantu.⁴⁶ Istinosna vrijednost fotografije je, tvrdi on, povijesna (odnosno; politička), a ne epistemička.⁴⁷ Tako piše. „What gave photography its power to evoke a truth was not only the privilege attached to mechanical means in industrial societies, but also its mobilisation within the emerging apparatus of a new and more penetrating form of the state.“⁴⁸

Ipak, Barthes tvrdi kako interpretativno zapravo izmiče kontekstu razjašnjenja/ili izlaganja, obzirom je svaku fotografiju moguće je konotirati kao desničarsku odnosno ljevičarsku. On kaže: „no photograph has ever convinced or refuted anyone (but the photograph can „confirm“) insofar as political consciousness is perhaps non-existent outside *logos*: politics is what allows *all* languages.“⁴⁹ Stoga, ukoliko je moguća politička funkcija denotacije ona se sastoji od efekta šoka i traumatske slike. Trauma suspendira jezik, tvrdi Barthes, ona blokira značenja.⁵⁰ Odnosno, takva fotografija nema svoje vrijednosti osim blokiranja konotativnoga plana.

⁴⁵ ODLIČNU ANALIZU GRADNJE ZNAČENJA U OVIM ALBUMIMA DAJE TRACHTENBERG. VIDI: TRACHTENBERG, A. (1985). "ALBUMS OF WAR: ON READING CIVIL WAR PHOTOGRAPHS." *REPRESENTATIONS*, 9 (AMERICAN CULTURE BETWEEN CIVIL WAR AND WORLD WAR I): 1-32.

⁴⁶ VIDI: TAGG, J. (1988). *THE BURDEN OF REPRESENTATION : ESSAYS ON PHOTOGRAPHIES AND HISTORIES*. BASINGSTOKE, MACMILLAN EDUCATION.

⁴⁷ *IBID.*

⁴⁸ NJIH POVIJESNO USTVRĐUJE OBNAVLJANJE DRUŠTVENOGA PORETKA NAKON EKONOMSKOGA SLOMA I POSLJEDIČNIH USTANAKA KASNIH 1840-1918, VIDI: *IBID.*

⁴⁹ VIDI: BARTHES, R. (1977). *THE PHOTOGRAPHIC MESSAGE*. *IMAGE, MUSIC, TEXT*. S. HEATH. LONDON, FONTANA: 15-32.STR.30

⁵⁰ *IBID.* O TOME I BERGEROVA CRITICA O RADU MARKETE LUSKACOVE. VIDI: BERGER, J. (1985). "SUMMONSED BY THE DEAD." *THE THREEPENNY REVIEW* 3.

Danas je šokantno u fotografiji nešto sasvim drugo. Teme koje su bile rijetke u Barthesovoga doba, do objave drugog spisa Sontag postale su dominantne. U Sontaginom spisu *On Photography* (1977) tek je indicirana tema ratnoga izvještavanja, dok u narednima razrađena kao temeljni problem.⁵¹ Osnovni problem etike slika, prema Sontag, leži u dilemi da; „the person who intervenes cannot record; the person who is recording cannot intervene,“ čime fotograf samim činom snimanja pristaje na stanje događanja pred njim, a tuđa bol ostaje samo na nivou teme i estetike njegove slike.⁵² U kasnijem tekstu, kao gostujući kritičar ona razrađuje tezu kroz povijesne ratne fotografije.⁵³ Ratne fotografije, tvrdi Sontag, nemaju kapacitet koji im se pripisuje; sablažnjivost koja je nužno anti-ratna. One same po sebi mogu eventualno prikazati bezumlje destrukcije, a time i sasvim izmaknuti pitanje odgovornosti. Štoviše, u većini slučajeva, tvrdi Sontag, njihova interpretacija čak zaoštrava rat.⁵⁴ Često dolazi do apsurdna, naime, da se ista fotografija koristi kao sredstvo propagande na dvije zaraćene strane ili pak supstancijalno različito interpretira. Upravo stoga što je svaku fotografiju moguće interpretirati „ljevičarski“ i „desničarski,“ neki autori, poput Rosler vide problem u liberalnim društvima, koja fotografijama ne upućuju kritike, niti je interpretiraju.⁵⁵ Ambivalencija prema ratnoj fotografiji dovodi do globalnog fenomena

⁵¹ ONA TVRDI "THERE IS AN AGGRESSION IMPLICIT IN EVERY USE OF THE CAMERA." VIDI: SONTAG, S. (1977). *ON PHOTOGRAPHY*. NEW YORK, FARRAR, STRAUS AND GIROUX. ZANIMLJIVO KAKO UPRAVO POD OVIM NAZIVOM JEDAN OD NAJPOZNATIJIH FOTOGRAFA 1. I 2 SVJETSKOG RATA, EDWARD STEICHEN TAKOĐER PIŠE SVOJ TEKST (VIDI BIBLIOGRAFIJU).

⁵² *IBID.* STR. 12

⁵³ VIDI: SONTAG, S. (2002). "LOOKING AT WAR: PHOTOGRAPHY VIEW OF DEVASTATION AND DEATH." *THE NEW YORKER* **DECEMBER 9**: 82-99.

⁵⁴ *IBID.*

⁵⁵ ROSLER TVRDI: „LIBERAL DOCUMENTARY BLAMES NEITHER THE VICTIMS NOR THEIR WILLFUL OPPRESSORS UNLESS THEY HAPPEN TO BE UNDER THE INFLUENCE OF OUR OWN GLOBAL ENEMY, WORLD COMMUNISM.“ ROSLER, M. (1990). IN, AROUND, AND AFTERTHOUGHTS (ON DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY). THE CONTEST OF MEANING: CRITICAL HISTORIES OF PHOTOGRAPHY. R. BOLTON. CAMBRIDGE, MIT PRESS

ratnoga turizma i fotografske agresije.⁵⁶ 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.⁵⁷



Il. 68 – Gleb Garanich, (Reuters).: Zaza Rasmadze drži tijelo brata Zviadi, nakon ruskog bombardiranja Gori u Gruziji. (2008), *World Press Photo*



Il. 69 – Nepoznati Američki Vojnik: Napad psom na Iračanina, Abu Ghraib zatvor, Irak (2004), *NY Times*

Moralna odgovornost fotografa najčešće se analizira na fotografiji Kevina Cartera (Vidi: Il. 70).⁵⁸ U njoj hvatanje fotografskog „trofeja“ zorno ide nauštrb ljudske pomoći unesrećenom djetetu kojega proganja lešinar. Fotograf namjesto da tjera pticu - snima fotografiju. Opće moralne odgovornosti nestaju pred profesionalnom etikom „istine.“ Ipak, ista fotografija može biti i običan fotografski konstrukt ili inscenirani studijski snimak (Vidi: Il. 71). Iz usporedbe dviju fotografija, nagrađene i meta-fotografije koja je razjašnjava, jasnije je kako – ukoliko je fotografija istinita, odnosno transparentna:

⁵⁶ VIDI: SONTAG, S. (2003). REGARDING THE PAIN OF OTHERS. LONDON, HAMISH HAMILTON.

⁵⁷ SONTAG NASTAVLJA „JUST AS THE CAMERA IS A SUBLIMATION OF THE GUN, TO PHOTOGRAPH SOMEONE IS SUBLIMATED MURDER – A SOFT MURDER, APPROPRIATE TO SAD, FRIGHTENED TIME“ CITIRANO IZ: SONTAG, S. (1977). ON PHOTOGRAPHY. NEW YORK, FARRAR, STRAUS AND GIROUX. STR.14-15

⁵⁸ VIDI: PERAICA, A. (2009). VICTIMS SYMPTOM (PTSD AND CULTURE). AMSTERDAM, INSTITUTE FOR NETWORKED CULTURE.

fotograf proizlazi kao moralno odgovorno biće. Alternativno, ako je ona konstrukt i polje fikcije, tada isti zahtjev prestaje.

No, u društvu kojega prema Abigail Solomon Godeau karakterizira „power without responsibility“ teško je razlučiti tko je uistinu odgovoran.⁵⁹ U mnogo slučajeva to može biti i sam fotograf, ne samo sekundarni autor, u ovom slučaju naručilac, časopis, pa i publika radi koje se navodno fotografija i traži. Dapače svi oni mogu poslužiti samo za prebacivanje odgovornosti.



Il. 70 – Kevin Carter: *Vulture* (1994), Pulitzer Award



Il. 71 – Autor nepoznat: Rekonstrukcia Carterove fotografije u studiju

Problemu komodifikacije ovakvih slika bio je posvećen projekt Victims Symptom (PTSD and Culture).⁶⁰ Centralna tema projekta bila je komercijalizacija, a i time moralna obezvrijeđenost ratne fotografije, odnosno normiranje fotografije kao dobra razmjene na unosnom tržištu informacija. Osnovna kritika, osim masovnom iskorištavanju fotografija katastrofe, bile one ratne, civilne ili prirodne, bila je upućena širem području kulturalne produkcije, tada očitoj na giga-spektaklu izdanja

⁵⁹ VIDI: SOLOMON-GODEAU, A. (1991). PHOTOGRAPHY AT THE DOCK : ESSAYS ON PHOTOGRAPHIC HISTORY, INSTITUTIONS, AND PRACTICES. MINNEAPOLIS, UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS.

⁶⁰ VIDI: VICTIMS SYMPTOM (PTSD AND CULTURE), [HTTP://VICTIMS.LABFORCULTURE.ORG](http://victims.labforculture.org)

Venecijanskog bijenalea.⁶¹ U užoj i specifičnoj kritici, ona je bila upućena kulturnim manifestacijama i produkcijama poput World Press Photo, koje već godinama dodjeljuju nagradu, može se reći „najkrvoločnijoj fotografiji“ (Vidi:Il. 68) “⁶² Začudo, prokomentirao je jedan od kritičara, ona nije dodijeljena Abu Ghraib (Vidi:Il. 69) fotografijama mučenja iračkih vojnika.⁶³ Odlična zamjedba kako se u tim fotografijama, a koje nisu niti vojne niti nezavisno novinarstvo, pojavljuje sasvim nov tip fotografije, fotografija nasilja, može raščistiti problem. Takve fotografije, naime, mogu izgledati gotovo jednako novinskoj fotografiji, no njihova je razlika upravo u elementima koji su se pokazali bitnim za analizu fotografije; opremi, fotografu i distribuciji.

7.5. FOTOGRAFIJA I ETIKA PRIVATNOSTI

Upitala sam nedavno jednog profesionalnog ratnog fotografa, zagovornika „prava na slobodu informacija“ da li bi se isto pravo odnosilo i na raspačavanje fotografija prijevare u braku i sličnih koje fotografski atelijeri razvijaju dnevno.⁶⁴ On se žestoko protivio mogućnosti u kojoj bi nečija privatnost, bez dozvole njenog vlasnika, vjerojatno imajući u vidu i neke vlastite fotografije, bila distribuirana javnosti. Istodobno nije smatrao kako se to odnosi na druge fotografije nesreća u javnom prostoru koje

⁶¹ PREMA KONCEPCIJI « Pensa con i sensi-*Senti* con la mente » KUSTOSA ROBERTA STORRA

⁶² WORLD PRESS PHOTO SE DODJELJUJE NAJBOLJOJ NOVINSKOJ FOTOGRAFIJI OD 1955-TE GODINE. VIDI: [HTTP://WWW.WORLDPRESSPHOTO.ORG/](http://www.worldpressphoto.org/)

⁶³ KOJIMA SE, POKUŠAVAJUĆI ANALIZIRATI ZADNJU KNJIGU SUSAN SONTAG, ZAČUDIO UREDNIK MEDICINSKOGA ČASOPISA, TVRDEĆI KAKO U NJIMA NEMA NITI SLOBODE TISKA, NITI PROPAGANDE, NEGO SU ČISTA BILJEŠKA UŽITKA MUČENJA. VIDI: HOEY, J. (2004). "PHOTOGRAPHS AT WAR, REGARDING THE PAIN OF OTHERS." *CMAJ CANADIAN MEDICAL ASSOCIATION* 171(7).

⁶⁴ U PROBLEME FOTOGRAFSKE ETIKE ULAZI I „LABORANTSKI“ DIO FOTOGRAFIJE, UPRAVO ONAJ DARK ROOM PHOTOGRAPHERS KOJEGA SPOMINJE WALDEN. PROŠIRENO ON SE ODNOSI I NA CIJELI SISTEM RAZVIJANJA FOTOGRAFIJA KOJE, SLIČNO KAO U MEDICINI, ŠTITE ORIGINALNE TVORCE. FOTOGRAFSKI OBRTI, PODRAZUMIJEVA SE, SU ČUVAJU PRIVATNOST SVIH FOTOGRAFIJA OSIM U SLUČAJEVIMA KRŠENJA ZAKONA. TA VRSTA KODEKSA NE POSTOJI ZA FOTOGRAFIJU, NAPOSE ONU KOJA SE NAMJERNO GENERIRA KAO DOKAZ; BILO POVIJESNI, SUDSKI ILI ZNANSTVENI.

eventualno degradiraju i dehumaniziraju žrtvu, također bez njenog pristanka, kao primjerice na Garangerovim kontrolnim fotografijama, pa i portretima koje netko nije htio dati (Vidi:Il. 21)). Žrtve postaju žrtvama još jednom, sada žrtvama kamere, odnosno one se re-viktimiziraju, dok fotografija ističe „hrabrost“ fotografa.⁶⁵

Fotografije u suvremenom kapitalizmu imaju paradoksalno etičko opravdanje; za njih se pretpostavlja kako služe podizanju svijesti, no istodobno se konzumiraju.⁶⁶ Gledatelji nastavljaju živjeti u moralnoj apatiji, ili moguće i u potpunom moralnom defektu, odmah nakon suočenja sa ratnom fotografijom koja izaziva moralne osude. 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 - onih drugih osoba. Taj efekt Trachtenberg opisuje kao prevrat u kojem „modernist notion of photography as a privileged source of new „truth“ was itself tainted and poisoned by its complicity with the slick voyeurism, and the aggressive self-indulgence and narcissism engendered by consumer capitalism.“⁶⁷ Fotografije se, dakle, koriste pod izlikom svrha dokaza, postajući istodobno tek tržišnom robom. U njima se često kreditiraju amoralne potrebe društva koje istovremeno sankcionira druge vrste iskorištavanja fotografijom; primjerice tržište dječje pornografije, paparazzi fotografije...⁶⁸ Pravo nad informacijama

⁶⁵ NA OVAJ ODNOS ŽRTVA – AGRESOR UPUĆUJE ROSLER U ROSLER, M. (1990). IN, AROUND, AND AFTERTHOUGHTS (ON DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY). THE CONTEST OF MEANING: CRITICAL HISTORIES OF PHOTOGRAPHY. R. BOLTON. CAMBRIDGE, MIT PRESS. RAZRAĐENO U: PERAICA, A. (2009). CORPSES ON THE PLATO'S SKY ARTS AND MATHEMATICS BETWEEN THE POLITICAL USE FUNCTION AND THE POLITICS OF REVENGE SPLIT: 10.

⁶⁶ VIDI: BERGER, J. (1980). ABOUT LOOKING. LONDON, WRITERS AND READERS. TE; CAMPBELL, D. (DEC., 2003). "CULTURAL GOVERNANCE AND PICTORIAL RESISTANCE: REFLECTIONS ON THE IMAGING OF WAR." *REVIEW OF INTERNATIONAL STUDIES* 29 (GOVERNANCE AND RESISTANCE IN WORLD POLITICS): 57-73

⁶⁷ VIDI: TRACHTENBERG, A. (1978). "CAMERA WORK: NOTES TOWARD AN INVESTIGATION." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* 19(4 - PHOTOGRAPHY): 834-858. STR. 835

o privatnom životu nekih pojedinaca postalo je bitnije od prava na privatnost, a u nekim, tragičnim slučajevima i prava na život.

Prvi slučaj kriminalizacije nekih fotografskih žanrova, kao primjerice paparazzi fotografije, dobila je Jackie Kennedy Onassis, tužbom protiv talijanskog fotografa Donalda Galelle.⁶⁹ Novom vrstom kriminala, posebno nakon pogibjelji Ladi Di u jurnjavi automobilom pred potjerom fotografa, bavi se novonastali dio prava definirajući - fotografski kriminal.⁷⁰ Zadiranje u privatnost, paradoksalno, zakonski luči privatan od javnog prostora, supsumirajući pravo osoba isključivo pod privatne objekte, odnosno vlasničke odnose. Osobe su zaštićene samo kada su - u privatnim prostorima.⁷¹ 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.⁷² 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 konclogor, te one koje su

⁶⁸ VIDI DALJE: MIRABELLI, E. (1985). "LOOKING AND NOT LOOKING: ORNOGRAPHIC AND NUDE PHOTOGRAPHY." *GRAND STREET* 5(1): 197-215.

⁶⁹ VIDI: GALELLA V. ONASSIS, CASE : 487 F.2d 986, 993 (2d CIR. 1973).

⁷⁰ VIDI PRIMJERICE: (1998). "HARVARD LAW REVIEW." *PRIVACY, PHOTOGRAPHY, AND THE PRESS* 111(4): 1086-1103

⁷¹ IBID.

⁷² VIDI: ROSLER, M. (1990). IN, AROUND, AND AFTERTHOUGHTS (ON DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY). THE CONTEST OF MEANING: CRITICAL HISTORIES OF PHOTOGRAPHY. R. BOLTON. CAMBRIDGE, MIT PRESS.

namještene par dana kasnije, nemaju posebne vizualne razlike.⁷³ Iako su Nacističke fotografije vlastitih zločina bile tajne i zabranjene, te se nisu smjele distribuirati, dok su druge rađene isključivo sa namjerom distribucije u što većim anti-propagandnim tiražama poslijeratnoga perioda, danas one djeluju gotovo jednako.⁷⁴ Na osnovu same fotografije nemoguće je saznati s motivom snimanja. Ipak, na osnovi distribucije, moguće je razlučiti dokaz Nacističkog zločina od njegove ilustracije. Dokaz zločina su isključivo one fotografije koje su Nacisti snimili sami, budući da su nastale kao arhivske fotografije, dok su sve druge namještene i nastale sa svrhom propagande.

U tekstu Arthura Dantoa, do kojega je naposljetku dovela ova analiza teme dokazivosti, postavljen je problem.⁷⁵ Danto analizira dva portreta Candy Darling, Richard Avedonov koji doslovno razotkriva jedinoga transvestita u grupnom portretu, te portret Petera Hujara, koji ga snima samrtnoj postelji kao divu (Vidi: Il. 72).⁷⁶ On tvrdi, sasvim suprotno od onoga što tvrdim ja, kako je druga fotografija, osobe koja projicira sliku o sebi - moralna, za razliku od prve, koja je degradira. Između pozirane fotografije i one koja djeluje nepozirano velike su razlike. Prva – na kojoj je Candy snimljena upravo na način na koji to želi, je prema Dantou etična, dok druga, na kojoj se očigledno više uopće ne odupire ničemu; smrti, pa ni kameri, u analogiji; neetična s obzirom da na njoj nije producirna samo-slika (*self-image*) transvestita. Danto smatra kako Candy Darling uopće ne izgleda kako je bilježi fotoaparati, te dovodi u pitanje autentičnost portreta koji

⁷³ VIDI: MICHELSON, N. L. A. (1999). "NOTES ON THE IMAGES OF THE CAMPS." *OCTOBER* 90: 25-35.

⁷⁴ NACISTIČKE FOTOGRAFIJE SU RIJETKE, NEPOZNATA SU IMENA KAMERMANA. ZA RAZLIKU OD NJIH, NOVA SE DOKUMENTACIJA NARUČIVALA OD POZNATIH IMENA, PRIMJERICE HITCHCOCKA. *IBID*,

⁷⁵ VIDI: DANTO, A. (2008). THE NAKED TRUTH. *PHILOSOPHY AND PHOTOGRAPHY: ESSAYS ON THE PENCIL OF THE NATURE*. F. L. WALTON. OXFORD, BLACKWELL PUBLISHING: 284-309.

⁷⁶ HUJAROVA FOTOGRAFIJA CANDY DARLING ON HER DEATHBED (1974), PRIKAZUJE TRANSVESTITA POZNATOG IZ FILMOVA ANDYJA WARHOLA, GERARDA MALANGE, PA I NEDAVNO NAN GOLDIN.

su snimani van kapaciteta vida ljudskog oka, sa ASA 160, f22 brzinom od 30.⁷⁷ Polje je zatvoreno, a detalji su manje vidljivi, osim većih planova, pa tekstura koja bi mogle destruirati idealni uvid, nema. Takve postavke fotoaparata istodobno stvaraju atmosferičnost, no obzirom bilježe tek dio grimase, u pomaku od tridesetinke sekunde, oni nisu realne ljudskome oku.⁷⁸



Il. 72 – Peter Hujar: Candy Darling ((1974)/1), 37.5 x 37.5 cm, sa Christie's Auction



Il. 73 – Peter Hujar: Candy Darling ((1974)/2)

Za razrješenje ove dileme odlučio je slučaj. Naime, slično tri tipa fotografija iz Holokausta, i Kojar je snimio različite fotografije istoga motiva. Druga iz serije Hojarovih fotografija Candy Darling, koja vjerojatno nije bila namijenjena javnosti, pojavila se na Internetu (Il. 73). Ta fotografija scenu daje u krupnijem planu. Smrt se ne čini teatričnom na način veličanstvene pozornice teatra života, kao na prvoj. Na njoj nema niti cvijeća, a ni plahta nije zategnuta do senzualnog oblika tijela. Ni ruke više nisu u igri kao u modnoj fotografiji već ugrane ispod popluna, grijući tijelo. Nikakva glamura nema ni u načinu na koji stoji jastuk. On više nije namješten kao za kakvu igru,

⁷⁷ *IBID.* VIDI I ZABILJEŠKU 17

⁷⁸ *IBID.*

izmaknut ostavljajući prostora i za drugu osobu, već nabijen ispod glave i prelomljen kako bi se osoba mogla njime poduprijeti i pomoći, za uzimanje hrane ili lijeka. Naposljetku i samo lice djeluje apatično, odsutno, nestalo i bez ikakva izraza. Bez obzira na brzinu okidanja u odnosu na promjene izraza lica, o kojoj piše Danto, u vezi prve fotografije, ono djeluje kao da se ne pomiče u dužem vremenu. Ono je zaustavljeno, ukočeno. Nije razlučivo radi li se o samoj smrti osobe ili o smrti duha transvestita kojega izvori opisuju kao vrlo živu osobu.⁷⁹ Drugo tumačenje potkrepljuje i navodno zadnja poruka, u kojoj Candy piše: „Unfortunately before my death i had no desire left for life . . . I am just so bored by everything. You might say bored to death. (D)id you know i couldn't last. I always knew it. I wish i could meet you all again.”⁸⁰

Problem dvije fotografije se može razlučiti na dva segmenta za analizu; sam čin fotografiranja i tehničke odnose koji uvjetuju realističnost ili umjetničkost, te distribuciju, koju Flusser uzima kao ključnu za razumijevanje fotografije.⁸¹ Iz razlaganja tema proizlazi kako etičnost portreta ne leži toliko u činu fotografiranja, koliko u namjeri distribucije slike. Tako je, primjerice, veliku kritiku, napose obitelji velike teoretičarke doživjela i Ann Liebovitz po objavi fotografija umiruće partnerice Susan Sontag, a koja se oštro protivila industriji smrti. Pristanak na fotografiranje bio je uvjetovan osobnim odnosom, vjerojatno s pretpostavkom istih ciljeva. Slično je doživjela i kćer Diane Arbus koja je otpustila majčin ciklus fotografija retardiranih

⁷⁹ NEWTON, J: (1997) :ANDY WARHOL SUPERSTAR, FRANCESCA PASSALACQUA AND D.E. HARDY HARDY MARKS PUBLICATIONS, HONOLULU, HAWAII.

⁸⁰ IBID.

⁸¹ VIDI: FLUSSER, V. M. (2000). TOWARDS A PHILOSOPHY OF PHOTOGRAPHY. LONDON, REAKTION.

osoba, a za kojeg se ne poznaju razlozi nastanka.⁸² I šire gledano, i sama zarada na ovakvim fotografijama, moralno je upitna.⁸³

No, štoviše, i vrlo radikalno, o samoj distribuciji ovisi i točnost fotografije. Takav je slučaj i kod fotografija Nacističkih logora. Upravo one fotografije koje su rađene i spremljene u arhivu, te nisu namijenjene distribuciji i propagandi, su ključne za razumijevanje nacističkog zločina, obzirom su rađene neutralno, dok su sve fotografije namijenjene news reelovima i „osvještavanju,” iako dokumentarne, nastale pod preskripcijom i uvjetovane razumijevanjem predviđene publike, kakav god cilj imale. Upravo ta mala količina Nacističkih fotografija govori što se dogodilo, za razliku od onoga što mi mislimo kako se dogodilo ili pak 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 tu.“ Iz obje teme daju se izvući i zaključci ove disertacije.

ZAKLJUČAK

8.1. „SIGURNO JE SAMO KAKO JE - FOTOGRAF BIO TAMO“

Do vremena kada je Trachtenberg zamijetio probleme dvaju dominantnih polazišta za interpretaciju fotografije; onoga koji je uspoređuje sa slikarstvom i onoga koji je

⁸² DISKUSIJU O RADOVIMA ARBUS RAZVIJAJU SA SASVIM RAZLIČITIH UPORIŠTA COLEMAN I MALCOLM COLEMAN, A. D.(1995). “*WHY I’M SAYING NO TO THIS NEW ARBUS BOOK*,” *NEW YORK OBSERVER*, 9: 37 (2 OCTOBER) I MALCOLM, J. (1997) ““ARISTOCRATS,”” IN DIANA AND NIKON: ESSAYS ON PHOTOGRAPHY. NEW YORK: APERTURE, RADOVE JE COPYRIGHTIRALA KČER, NE OMOGUĆIVŠI ŠIRU DOSTUPNOST NITI ZA ZNANSTVENE RADOVE.

⁸³ POČETNO, OVAKVI SE PORTRETI KORISTE ZA ISTRAŽIVANJA FIZIOGNOMIJE KOJA VODE EUGENICI, NO NAKON DRUGOG SVJETSKOG RATA POSTAJU KURIOZITET, PA NAPOSJETKU I IZVOR ZARADE.

uspoređuje sa tekstom još se nije pojavila autonomna teorija ili filozofija fotografije.¹ Stoga on ističe posljedicu kojom „in the absence of a theory of medium *as such*, the achievement of status as art rings hollow. Aesthetic definitions of photography provide, as Victor Burgin remarks, only a „partial account which leaves the social fact of photography very untouched.“² Iz toga je zaključio i kako je: „The quarrel is not between a picture that is formalist and a picture that is humanist, but between a viewing which is passive, and a reading that is active and reflexive.“³ Jedan pristup je, dakle, teorijski, dok drugi interpretativan. Iz jednoga, opet, slijedi vjera u fotografsku tehnologiju, dok iz drugoga kritički stav. Allen, slično prepoznaje 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.⁴

Za razliku od medijske definicije, koja uvodi subjektivne planove, estetska diskusija fotografije promatra fotografije redovno kao neutralne, dok naposljetku ontološka diskusija ima problem upravo u dokazivanju kako fotografija jest dokaz, vidjelo se u analizama ovoga istraživanja. Među njima, niti diskusija u estetici niti ona u ontologiji ne obraćaju pažnju na doradene fotografije kao fotografije. Česte manipulacije fotografijama, i prethodno digitalnoj eri, pokazuju ipak kako se ne manipulira zapravo fotografijama, već radije vjerovanjima u fotografiju. Osjećaj prijevara, prema estetičarima vezan je uz destabilizaciju vjerovanja drugoga reda, onih koji podržavaju vjeru u fotografiju, ili u prijevodu na terminologiju medijske teorije - iz kulturalnih

¹ TRACHTENBERG, A. (1978). "CAMERA WORK: NOTES TOWARD AN INVESTIGATION." *THE MASSACHUSETTS REVIEW* 19(4 - PHOTOGRAPHY): 834-858.

² CITIRANO IZ: IBID. STR. 836

³ OP.CIT.STR. 857

⁴ VIDI: ALLEN, J. S. A. N. W. (1975). "PHOTOGRAPHY, VISION, AND REPRESENTATION." *CRITICAL INQUIRY* 2(1): 143-169.

VIDI TAKODER: ALLEN, R. (1993). "REPRESENTATION, ILLUSION, AND THE CINEMA." *CINEMA JOURNAL* 32(2): 21-48.

simbola koji zauzimaju denotativni prostor pridajući poruci bez koda značenja koja izvorno nema.⁵ Slažu se obje teorije - 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 izlučiti osnovna vjerovanja u odnosu na posljedična. Osnovna bi bila; vjerovanje u neprekinutost mehaničkog bilježenja svjetla, te vjerovanje kako je fotograf neutralan, odnosno kako nema razloga nešto prikazati na drugačiji način.

Flusser analizira ove stavke, koje teorija redovito zapušta ili banalizira; tehnologiju fotoaparata i fotografove namjere. Time on daje preduvjete kako bi se namjerno i diskontinuitetno u proizvodnji fotografije moglo vidjeti u analizi. Premještanjem pažnje sa interpretativnoga pristupa fotografiji užega, popularnog spektra na proizvodnju fotografija, uvodi se i novi korpus fotografija prethodno zanemarenih u općim teorijskim pristupima. Tehnički gledano; postoje samo oscilacije na nivou reprezentacije, ovisno o uporabljenim tehnologijama.⁶ Neke od njih imaju zadan spektar pravila, koji pristiže od programera ili naručitelja, dok druge ne, odnosno mogu se razlikovati primarni i sekundarni autor). No, kako je, za razliku od tehnologija, namjere teško razlučiti analiza

⁵ JEDINI PRAKTIČNI NAPUTAK KOJEGA JE DAO BARTHES ZA PROBLEM ALTERNACIJE FOTOGRAFIJE JE POD TEMOM *PHOTOGENIA*; PROMJENE LITERARNOG ZNAČENJA FOTOGRAFIJE.

⁶ KAO ŠTO SE MOŽE VIDJETI IZ KONDENZACIJE DISKUSIJA O FOTOGRAFIJI, IZUM FOTOGRAFIJE I OSNOVNU DISKUSIJU O FOTOGRAFIJI KAO UMJETNOSTI ILI TEHNOLOGIJI, IZUM FOTOGRAFIJE U BOJI I DISKUSIJU U ESTETICI FOTOGRAFIJE O TRANSPARENCIJI, TE IZUM DIGITALNE FOTOGRAFIJE I DISKUSIJU U PODRUČJU NOVIH MEDIJA; TEHNOLOGIJE UVJETUJU FOTOGRAFIJU, TE I SAMU MISAO O NJOJ. NA OVO SE OSVRĆE I MAYNARD KOJI PROMIŠLJA KAKO „TECHNOLOGIES CAN GENERALLY BE UNDERSTOOD AS AMPLIFIERS OF OUR POWERS; THAT IS, OF LOCOMOTION, OF COMMUNICATION, OF PRODUCTION, ETC., BUT HE POINTS OUT THAT WHILE A GIVEN TECHNOLOGY WILL AMPLIFY CERTAIN OF OUR POWERS, IT WILL, TYPICALLY, SUPPRESS OTHERS“ CITIRANO IZ: SAVEDOFF, B. E. (1997). "ESCAPING REALITY: DIGITAL IMAGERY AND THE RESOURCES OF PHOTOGRAPHY." *THE JOURNAL OF AESTHETICS AND ART CRITICISM* 55(2 PERSPECTIVES ON THE ARTS AND TECHNOLOGY): 201-214. STR. 201

OVOJ SE TEZI PROTIVI DAMISCH, TVRDEĆI KAKO TEHNOLOGIJA NIJE NEUTRALNA, NO UPRAVO U ZABORAVU TE ČINJENICE LEŽI UMJETNOST FOTOGRAFIJE. VIDI: DAMISCH, H. (1978). "FIVE NOTES FOR A PHENOMENOLOGY OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE." *OCTOBER* 5 (PHOTOGRAPHY): 70-72.

se može sprovesti tek preko distribucije. Općenito postoji nekoliko općih vidova distribucije fotografija, kao što su; novine i knjige, galerije, znanstveni radovi, politički dokumenti, te naravno privatne svrhe. Njihovi autori i garanti sasvim su drugačije raspoređeni.

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

Tb. 8 – Tablica participacije u intervencijama prema primjeni fotografije

Jasno je kako umjetničke fotografije počivaju na velikim ili potpunim umjetničkim slobodama, te stoga nemaju skup pravila, dok dokumentarne ili povijesne podrazumijevaju određena pravila, istodobno ne isključujući autorske intervencije. Za razliku od njih policijske, vojne, pa i medicinske fotografije podliježu strogim pravilnicima uporabe, te ne postoji autor, ili je on dominantno sekundaran. Vodeći se diskusijom marksista, 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 i tako dalje, imaju isključivo primarnog autora. Slično, fotografije koje se koriste kao dokazi imaju isključivo sekundarnoga autora, te kod njih onaj koji „okida dugme“ nema veliku ulogu, obzirom nije autor.

Najveći problem, kako je cijelo ovo istraživanje pokazalo je podjela autorstva i suodnos primarnoga i sekundarnog autora u dokumentarnoj i povijesnoj fotografiji, koje nemaju zadan sistem pravila korištenja tehnologije, dok istodobno zadaju teme i diskurse, odnosno žanrove, kod kojih se često pojavljuju i autorske intervencije ili umjetničke fotografije. Kod takvih fotografija potrebno je zaći u analizu odnosa primarnoga i sekundarnog autora, bilo kao narudžbe ili nesvjesnoga djelovanja u skladu sa određenim

žanrom ili ideologijom. To postaje očigledno usporedimo li nekoliko portreta pregledanih kroz ovo istraživanje. I ultraljubičasta fotografija na kojoj žena pozira, socijalna fotografija Dorothee Lang (Vidi: Il.48) ili Walkera Evansa (vidi.II. 25), pa i Daviesov (vidi Il.), kao i Galtonov portret (Vidi: 189), ili onaj Garangerov (vidi.II. 21) su portreti. No, ultraljubičasta fotografija služi analizi termalnih poremećaja i prokrvljenosti kože, dok Galtonove i Garanterove fotografije služe isključivo policijskoj kontroli. Sve su one rađene 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, vidljivog u tipu fotografije, no ne i stroga pravila. Upravo u takvim, povijesnim i dokumentarnim fotografijama se i javlja problemi sa dokazivošću fotografije. One dokaz s jedne strane impliciraju, a s druge ga, zbog nepostojanja sistema pravila, ne mogu potpuno etablirati.

Moguće su, unutar labavo zadanih pravila razne slobode i intervencije kojih sam autor uopće ne mora biti svjestan. U nastanku fotografije ne sudjeluju isključivo racionalni, već i nesvjesni procesi, odnosno oni iracionalni. Veliki broj fotografija koje su balast, poput neuspjelih fotografija, rezultat je upravo primarnih unutrašnjih stanja; nepažnje, rastresenosti, te emocionalnog pritiska. No, i one uspjele mogu to biti također, kao što tvrde i marksisti, zbog ugrađenoga ili naručenog sistema slika. Fotograf, a jednako tako i fotoaparat mogu biti tek dijelovi mehanizma. Poblje, iako fotografije ne mogu prikazati unutrašnja mentalna stanja fotografa, poput halucinacija, u nastanku fotografije participira cijeli sklop kojega tvori sekundarni autor, a kojih je on eventualno svjestan ili ne.

Zaključno; iako fotografija nije neupitna u njenoj ontološkoj kvaliteti kako „nešto postoji ili je postojalo,“ kao ni slučaju kvaliteta upisanih u definicije fotografije kao znanja „da ste bili ovdje vidjeli biste sljedeće,“ ona je nesumnjiva po pitanju kako je „fotograf bio tamo,“ koje implicira moralnu i političku odgovornost. Fotograf, za razliku od slikara ne može opovrgnuti kako je nešto uistinu i gledao, vidio i snimio.⁷ Dali je nešto dokaz ili nije ovisi o rasporedu primarnog i sekundarnog autora, kao garanta dokazivosti, što je vrlo očigledno kod naručenih političkih, namještenih fotografija, pa naposljetku i onih interveniranih. Takvi odnosi mogu biti svjesni ili nesvjesni. No, autor fotografije postoji na osnovi moralne i političke odgovornosti. Svjesno ili nesvjesno, naravno, kategorizira tek vrste „ubojstva“ kao što je navela Sontag. Ona su učinjena, adekvatno, sa namjerom ili naručeno, iz strasti ili pak - u nehaju.

U dodatku ovom istraživanju, tekstu u objavi, pregledati ću pojedinačnu temu fotografskoga kao autorskoga, a koje proizlazi iz ovoga istraživanja.

⁷ U TEMI ODNOSA ESTETSKOGA I MORALNOGA, ODNOSNO ESTETSKOGA I POLITIČKOGA VIDI DALJE: BLOCH, E. AND R. TAYLOR (1977). AESTHETICS AND POLITICS. LONDON, NLB. EAGLETON, T. (1990). THE IDEOLOGY OF THE AESTHETIC. OXFORD, BLACKWELL, TE. RANCIÈRE, J. (2004). THE POLITICS OF AESTHETICS : THE DISTRIBUTION OF THE SENSIBLE. NEW YORK ; LONDON, CONTINUUM.

9.1. DODATAK 1 - „TEK FOTOGRAF“

IMENA FOTOGRAFA U SOCIJALISTIČKIM I POST-SOCIJALISTIČKIM NARATIVIMA ZASNOVANIM NA IMENIMA AUTORA¹

Ako je u ijednoj od disciplina bilo bitno „tko“ - to je u povijesti umjetnosti. Povijest anonimnosti logički se nadovezuje na ona imena. Paradoksalno djeluje, no potpisi umjetnika postali su bitni otprilike u istom trenutku kada su na povijesnu scenu stupile nove tehnologije koje su uništile vrijednost originala nauštrb poruke. Po prvi puta naslov izumitelja su pribavili samo brži.² Drama otkrića je prikazana i na Bayardovom Autoportretu sebe kao utopljenika, koji je zarana tematizirao prirodu fotografije u smislu dokazivosti.³

Da li su fotografi bili istodobno i umjetnici bilo je temeljno pitanje žućnih diskusija koja se zahuktala između devetnaestog i dvadesetog stoljeća.⁴ Naime, tradicionalne estetike devetnaestog stoljeća nisu bile sposobne objasniti ovu novu „alatku mimesisa,“ jer bi konzistentno, prema Platonovoj teoriji, kao njihovom uvriježenom polazištu, fotografija pala na samo dno estetskih vrijednosti. Fotografija je istodobno bila sposobna, zaustavljanjem vremena, prikazati vječno, u svijetu ne samo promjene, nego i njena

¹ PRIJEVOD TEKSTA ORIGINALNO OBJAVLJENOG POD PERAICA, A: MERELY A PHOTOGRAPHER U: MILEVSKA, S: RENAMING MACHINE, LJUBLJANA, 2009

² PRIMJERICE; JEAN LOUIS MANDE DAGUERRE, NIEPCEHOR NIEPCE, HYPPOLITE BAYARD...

³ HYPPOLITE BAYARD: SELF PORTRAIT AS A DRAWNED MAN (1840), DIREKTNi POZITIV

⁴ VIDI: TRACHTENBERG, A. E. (1980). CLASSIC ESSAYS ON PHOTOGRAPHY, LEETE'S ISLAND BOOKS

ubrzanja potaknutog industrijskom revolucijom. Pružajući dublji uvid u stvarnost, ona je istodobno iziskivala promjenu tema u estetici.

U početku potpisi fotografa i njihovih atelijera, baštinjeno iz lijepih umjetnosti, na samim naličjima fotografije. Ubrzo su počeli nestajati, premjestivši se sa vidljive prednje strane na naličje. Porastom kopiranja i zbog velikih količina, kasnije se koristi žig, kako bi eventualno i sam žig postao logo na kuvertama i naposljetku albumima u kojima se fotografije predaju. Osamdesetih godina, u vrijeme izuma kolor fotografije i stroja za razvijanje, masovne multiplikacije, pojavljuju se i teze o „nestanku autora“.⁵ Adekvatno, fotografski atelijeri, kako su se nazivale radionice fotografije od devetnaestoga stoljeća, mijenjaju naziv u - studio.

Prvi slučajevi tužbi za autorstvo javljaju se krajem devetnaestog stoljeća. U slučaju U.S. Supreme Court case *Burrow-Giles Lithographic Company v. Sarony* (1883) fotograf Burrow je tužio litografsku kompaniju za povredu copyrighta i autorskih prava reproduciranjem njegovog portreta Oscara Wildea.⁶ Argument kojega podastire litografska tvrtka tvrdeći da je litografija, ali i fotografija - reprodukcija samo lica Wildea, a ne jedna druge, nije pomogao razrješenju slučaja.

FOTOGRAFIJA IZMEĐU POLITIKA

Vezano uz potonje pitanje, autora fotografije, postoji velika razlika među fotografijama u kapitalizmu i onima u socijalizmu, upravo po pitanju prava autora. Copyright nije bio u praksi u socijalizmu, na način na koji je djelovao u kapitalizmu, koji je na osnovu slike

⁵ VIDI FUSNOTU 5

⁶ EILERAAS, K. (2003). "REFRAMING THE COLONIAL GAZE: PHOTOGRAPHY, OWNERSHIP, AND FEMINIST RESISTANCE." *MLN* 118: 807-840.

sagradio vrijednosni sustav kojega bi ovdje nazvala - "kapitalizmom slike," razlikujući striktno dva sistema produkcije slika.⁷ Većina fotografa socijalizma je bila nepoznata ili nebitna. Njihove fotografije su se distribuirale slobodno, bez restrikcija copyrighta, pod uvjetom da su bile – ideološki odobrene. Čak i kad nisu bile odobrene – mijenjalo ih se ili su se adaptirale kako bi ispunile ideološku konzistenciju, izgubivši izvorne veze sa autorom, pa i sa prvim zahvaćanjem događaja.⁸ Mnogo je objavljenih fotografija retuširano, izrezano, do mjere da bi i u najtemeljitijem pokušaju autorizacije bilo nemoguće razlučiti krađu od adaptacije na način *pastichea* i *hommagea*.⁹ Takav je bio slučaj sa većinom socijalističkih retuša. Odmah po padu socijalizma većina ovih slika postala je komercijalna na dominantnom tržištu – onome povijesti, no opet u kontekstu kapitalizma slika.¹⁰ Nepotpisane, hiper-producirane, one su bile neiskorišteno dobro koje je raslo, gotovo divlje i nekultivirano, spremno za branje. No, neki su radovi nestali još i ranije.

Zanimljivo je, stoga, usporediti dva narativa nestanka kao uzorke; poznatu Kordinu fotografiju Chea čije kopiranje je izbjeglo kontroli autora već u šezdesetima i fotografiju

⁷ TEMU EKONOMIJE SLIKA ZAPOČINJE SONTAG, VIDI: SONTAG, S. (1977). ON PHOTOGRAPHY. NEW YORK, FARRAR, STRAUS AND GIROUX. RAZRAĐUJE JE, U UŽOJ FOTOGRAFSKOJ TEORIJI SEKULA. VIDI: SEKULA, A. (SPRING, 1981). "THE TRAFFIC IN PHOTOGRAPHS." *ART JOURNAL* 41(1 - PHOTOGRAPHY AND THE SCHOLAR/CRITIC): 15-25. ŠIRU TEORIJU DAJE JAMESON REKAVŠI „THAT THE ULTIMATE FORM OF COMMODITY REIFICATION IN CONTEMPORARY CONSUMER SOCIETY IS PRECISELY THE IMAGE ITSELF" VIDI: JAMESON, F. (1990). SIGNATURES OF THE VISIBLE. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE. TAKOĐER LISTER, M. (1995). THE PHOTOGRAPHIC IMAGE IN DIGITAL CULTURE. LONDON, ROUTLEDGE. ZA RAZLIKE DVIJE EKONOMIJE VIDI PERAICA, A. (2009). "CRVENI PERISTIL: DISINTEGRATION OF REVOLUTION (1968-2008)." *PAVILION* 13(SOCIAL MEDICINE).

⁸ VIDI: KING, D. (1997). THE COMMISSAR VANISHES : THE FALSIFICATION OF PHOTOGRAPHS AND ART IN STALIN'S RUSSIA. EDINBURGH, CANONGATE.

⁹ KONCEPTI IZ JAMESON, F. (1999). POSTMODERNISM, OR, THE CULTURAL LOGIC OF LATE CAPITALISM. DURHAM, DUKE UNIVERSITY PRESS.

¹⁰ VIDI: GRŽINIĆ, M. (2004). SITUATED CONTEMPORARY ART PRACTICES: ART, THEORY AND ACTIVISM FROM (THE EAST OF) EUROPE... FRANKFURT AM MAIN/LJUBLJANA, REVOLVER AND ZRC PUBLISHING.

koja se nedavno pojavila u mnogo kolekcija, bez suglasnosti s autorom ili njegovim nasljednicima – fotografiju Peristila obojanoga u crveno Zvonimira Buljevića iz 1968.¹¹ Ova dva, gotovo sinkrona, događaja pokazuju odvojene faze konfiskacije: 1) nestanak kopije (zbog određene benevolentnosti autora, dominantne ideologije), 2) demarkaciju značenja (obično proširenjem, generalizacijom, relativizacijom), 3) institucionalizaciju kopije od strane neke institucije umjetnosti, te posljedično, 3) promjenu značenja i de-autorizaciju izvornog autora. U okviru narativa o anonimnosti, dakle, postoje dvije tendencije; institucionalizacija umjetnika putem fotografije, no i de-valoracija fotografa iste.. Jedna obuhvaća drugu na način; pisanja – brisanja.

8.2.1. *TEK TRBULJAK*

Postoje okvirni razlozi takva odnosa a koji su vezani i uz isključenje teme anonimnosti iz oficijelnih pregleda umjetnosti, no i njeno kasnije institucionaliziranje.¹² U šezdesetima, vremenu koje se često teorijski osvrtao na problem autora, postojali su i umjetnički radovi pod grupnim imenima, pseudonimima ili pod alternativnim identitetima.¹³ Radovi nisu institucionalizirani pravodobno, no kako neki i nisu bili načinjeni za trajanje, kao jedini dokaz je ostala fotografija. Za suvremene svrhe institucionalizacije u svjetsku povijest umjetnosti, po padu socijalizma, prilažu se bilo kakvi dokumenti o postojanju rada, te se fotografije institucionaliziraju namjesto samih radova.

¹¹ VIDI: PERAICA, A. (2009). "COMMERCIALIZATION OF IMAGES OF REVOLUTION (1968 - 2008) A CASE STUDY OF IMAGE COPYRIGHT AND POST-SOCIALISM " *PAVILION 13*(MEDICINE SOCIALE): 78-86.

¹² VIDI: PERAICA, A. (2006). ANONYMOUS ARTIST, NAMELESS HERO, UNKNOWN HISTORY (A MOTIF OF DUCHAMP'S VARIABLE X IN CROATIAN HISTORY OF ART). EAST ART MAP. IRWIN. LONDON / LOS ANGELES, AFTERALL PUBLISHING / MIT PRESS DISTRIBUTION 163 - 174.

¹³ ZA PREGLED TEMA VIDI FUSNOTU 5

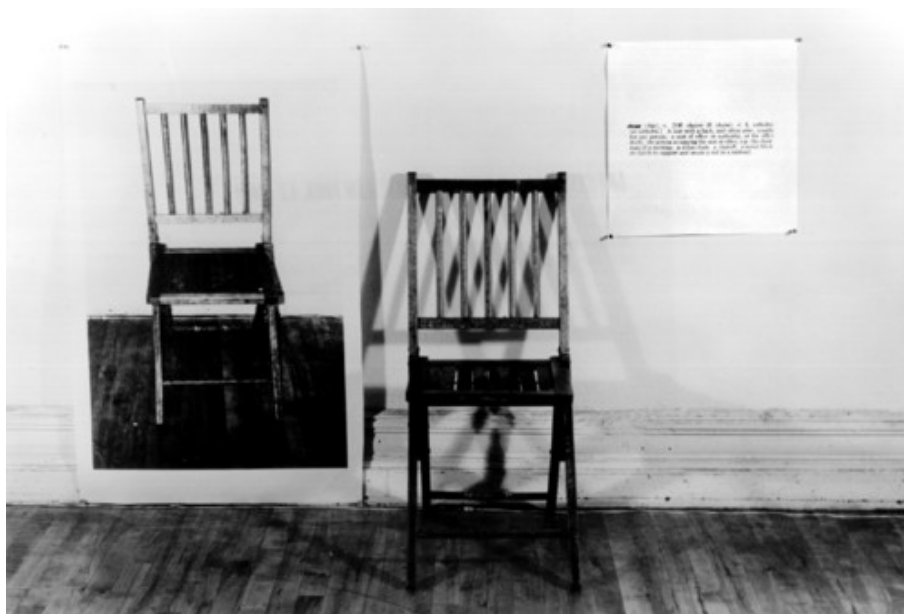
Takav je slučaj i sa radom Grupe Penzioner Tihomir Simčić.¹⁴ Grupa dobiva ime po penzioneru koji je otisnuo kvaku, ne znajući, u glinu koja je bila namještena s druge strane vrata haustora. Jedan od dva autora imenovana pod grupu, Braco Dimitrijević, je naknadno tvrdio kako je drugi, Goran Trbuljak "samo fotografirao" rad Grupa Tihomir Simčić (1969 -1970), kojega čine njih dvojica. Ovaj argument možda je najbolje razlučio Marko Golub:

"Točno, Trbuljak je u toj situaciji bio samo fotograf koji je zabilježio trenutak kad je Tihomir Simčić ulaskom u haustor ostavio otisak kvake na komadu gline s kojom je Dimitrijević vrebao iza vrata. No vrijedi i obratno: Dimitrijević je, na koncu, «samo držao glinu.»¹⁵

8.2.2. TEK DOKUMENT

¹⁴ CITIRANO IZ: ZURIC AND PARTNERS: UPOZORENJE O POVREDI AUTORSKIH PRAVA SLOBODANA BRACE DIMITRIJEVIĆA (2005)

¹⁵ CITIRANO: IZ GOLUB, M. "BRACO DIMITRIJEVIĆ I "THE POST-HISTORIC TIMES"." LIKOVNOST, 2009, FROM [HTTP://WWW.RADIO101.HR/?SECTION=2&PAGE=6&ITEM=755](http://www.radio101.hr/?SECTION=2&PAGE=6&ITEM=755).



Il. 74 – Nepoznati autor: Joseph Kosuth: *One and Three Chairs* (1965), MOMA



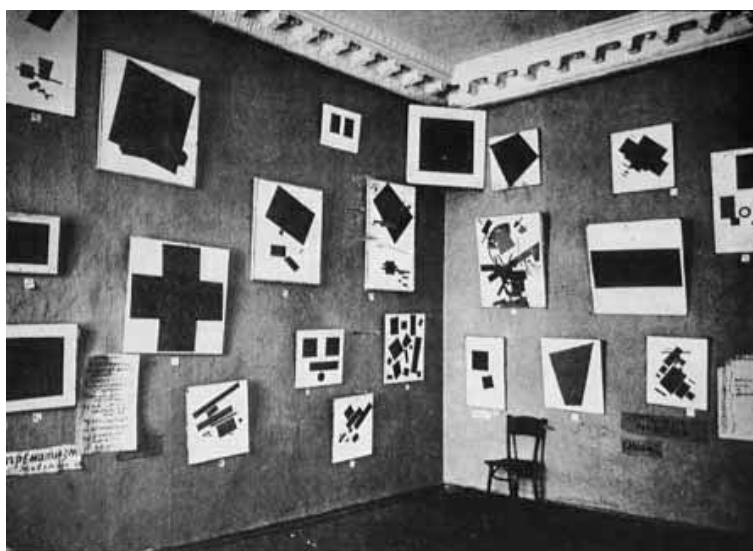
Il. 75 – Nepoznati autor: Joseph Kosuth: *One and Three Chairs* (1965)/2, Centre Pompidou

Iako, a napose u ovakvim slučajevima, postaje zorno da, –kada ne bi bilo fotografije tada ne bi bilo niti bilješke o radu do današnjeg vremena, anotacije reprodukcija rijetko sadrže imena fotografa. Oblik izvorne sintakse rečenice, koja precizira tko je što napravio (“autor fotografije – autor fotografiranoga rada: tema”), često je konfuzan. On postaje jasniji uzmu li se u obzir neke od fotografija umjetničkih radova koje su često reproducirane u pregledima povijesti umjetnosti.

Upitavši studente kolegija Vizualne kulture što oni vide gledajući Joseph Koshutovu *One and Three Chairs* (1965); oni odgovaraju, vrlo predvidljivo; stolicu, definiciju i fotografiju (Vidi: Il. 74 i Il. 75), iako je na stolicu nemoguće sjesti.¹⁶ Takav tip odgovora

¹⁶ IAKO NITI JEDNA OD FOTOGRAFIJA KOSUTHOVE INSTALACIJE ONE AND THREE CHAIRS IZ RAZLIČITIH VREMENA NIJE POTPISANA KAO FOTOGRAFIJA, ONA SE ČESTO UZIMA KAO PARADIGMA KONCEPTUALNE FOTOGRAFIJE, OBZIROM JE JEDAN OD SEGMENTA DEFINICIJE UPRAVO

je vrlo čest i u samoj struci povijesti umjetnosti, koja nerijetko propušta naglasiti činjenicu kako opisuje reprodukcije, a ne same radove. Ispuštanje korektnog meta-opisa u smislu nivoa reprodukcije čini povijest umjetnosti potpuno fikcionalnim poljem, koje se više oslanja na fotografije negoli na realne artefakte. Ilustracije se emancipiraju u samu disciplinarnu virtualnu realnost. Uistinu, neki mogu misliti, ili čak biti uvjereni, kako su vidjeli pravu Mona Lisu dok su cijelo vrijeme suočeni sa različitim reprodukcijama.¹⁷ Jednom suočeni sa originalom nastaje problem sličan onome kojega odlično ilustrira Goran Đorđević.¹⁸ Reprodukcije nadomještaju, no i radikalno deformiraju znanja o umjetnosti. One su subjektivan, mada tehnički uvjetovan opis.



Il. 76. Fotografija Izložbe Kazimira Malevicha 0,10 The Last Futurist Show (1915/5, Petrograd)

FOTOGRAFIJA STOLICE. VIDI UNOS ERIN SCHWARTZ: CONCEPTUAL PHOTOGRAPHY U: WARREN, L. (2006). *ENCYCLOPEDIA OF TWENTIETH-CENTURY PHOTOGRAPHY*. NEW YORK ; LONDON, ROUTLEDGE.

¹⁷ NAPOSE KOD CRNO BIJELIH REPRODUKCIJA, ŠTO JE RANO PRIMJETIO MALLRAUX. VIDI: MALRAUX, A., S. GILBERT, ET AL. (1967). [ESSAIS DE PSYCHOLOGIE DE L'ART. VOL. 1.] *MUSEUM WITHOUT WALLS*. [A REVISED AND ENLARGED EDITION OF "LE MUSEE IMAGINAIRE"] TRANSLATED ... BY STUART GILBERT AND FRANCIS PRICE. [WITH ILLUSTRATIONS.], STR. 252. SECKER & WARBURG: LONDON; PRINTED IN FRANCE.

¹⁸ GORAN ĐORĐEVIĆ, NA SVOJOJ PRVOJ IZLOŽBI RADI FALSIFIKATE POZNATIH UMJETNIČKIH RADOVA, PREMA REPRODUKCIJAMA KOJE POSTOJE U KATALOGU. VEĆINA IH JE CRNO BIJELA, TE FALSIFIKATI STOGA Prenoše tu međusku razliku. VIDI: DIMITRIJEVIĆ, B. AND D. SRETENOVIĆ, EDS. (2003). *INTERNATIONAL EXHIBITION OF MODERN ART FEATURING ALFRED BARR'S MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK _SERBIAN AND MONTENEGRIAN PAVILLION AT 50TH VENICE BIENNALE*. BEOGRAD.



Il. 77: (Goran Đorđević) .Fotografija Izložbe Kazimira Malevicha 0,10 The Last Futurist Show (1985, Beograd i 1986, Ljubljana)

8.2.3. Tek Stieglitz



Il.78 – Alfred Stieglitz (291): *The Fountain* (R.Mutt), prijedlog za izložbu *Society of Independent Artists* (1917) *The Blind Man*, Vol. 2, Svibanj 1917, New York (u pozadini izložba Marsden Hartleya *The Warriors*)



Il. 79 – Edward Weston: *Excusado* (1923), želatinski srebrni tisak, 24.13 x 19.21 cm, SFMOMA

Paradoks, nažalost, postaje većim kada je u pitanju tko je uistinu autor. Korektan odgovor na pitanje tko je autor rada na ilustraciji (Vidi: Il.78) bi bio Stieglitz, ili „prema Stieglitzu,” a ne Duchampu, iako se fotografija najčešće koristi za ilustraciju Duchampova rada. No, odgovor postaje jasnijim razmišljajući koga citira Weston u fotografiji *Excusado* (Vidi: Il. 79)? Ukoliko se, naime, pristaje, da kao što je obrađeno u prethodnim poglavljima, Levine citira Evansa, a ne fotografira Mae Burroughs (Vidi:str.II. 25), tada Weston citira Stieglitza, a ne Duchampov ready-made.¹⁹ Naime, radi se o citatu „via-via.“ Nažalost, precizna anotacija rada nije bitna ni autorima ni urednicima koji s druge strane vole dopisivati vlastita imena na početke knjiga ili tekstova, te izložbi. Ono što se u drugoj disciplini naziva akademskim nepoštenjem, uvodi se na duge staze u interpretaciju fotografije, sve do pojave medijskih studija.

¹⁹ IAKO STIEGLITZOV RAD RANO POSTAJE TEMOM KRITIČKIH INTERPRETACIJA. VIDI PRIMJERICE: MILLIKEN, W. M. (1935). " ALFRED STIEGLITZ, PHOTOGRAPHER AN APPRECIATION " *THE BULLETIN OF THE CLEVELAND MUSEUM OF ART* 22(3): 32-34.

No, problem može biti produciran sa još jedne druge strane. Kolekcionarski, danas, djeluje spektakularno posjedovati rad nekog anonimnoga umjetnika. Radikalno, imena autora u bizarnim kolekcijama, ako ista nisu neka posebna, mogu i „zagaditi” kolekciju, učiniti ju manje atraktivnom i prevesti ju u nabranje rijetko distinktivnih imena umjetnika. Takav je slučaj sa izlaganjem artefakata fotografije, za ove svrhe nazvanih “dokumentacijom,” a koji izvorno nisu stvoreni u dokumentacijske svrhe samog događaja, bojanja Peristila u crveno. Fotografije su snimljene, radije, za svrhe dokumentacije Konzervatorskoga zavoda, u kojem djeluje fotograf Buljević. Namjera njihove distribucije je jasna, pa stoga autor i ne zahvaća kadrom prisutne autore, već opseg pretpostavljene devastacije.

Deklariranjem grupe koja nije postojala te pridavanjem autorstva proglašenoj grupi, taj se događaj nastavio pojavljivati u pregledima na osnovi dokumentacije, radije negoli kontinuirane umjetničke biografije ijednog od sudionika, pa čak i ijednog drugog zajedničkog rada. No, u slučaju Buljevića situacija oko autorstva je radikalnija nego kod Trbuljaka, obzirom je poznati fotograf i pisac izguran kao samo netko tko je zabilježio događaj studenata od kojih je tek jedan postao kameraman, pokazujući tako potrebu za senzacionalizmom. Takav je bio slučaj nedavne izložbe “When I close my eyes I see a movie” u Varšavi, pa i u kolekciji Sudac.²⁰

²⁰ IZLOŽBA WHEN I OPEN MY EYES I SEE A MOVIE (2008) CRVENI PERISTIL NAZIVA AUTOROM, KAO I MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI U ZAGREBU NA IZLOŽBI NEW ART PRACTICE 1966-1978. KOLEKCIJA SUDAC, TAKOĐER NA WEB STRANICI NAVODI KAKO POSJEDUJE RADOVE CRVENOGA PERISTILA, NE FOTOGRAFA ZVONIMIRA BULJEVIĆA.



Il. 80: - Zvonimir Buljević: fotografija Peristila obojanog u crveno, Split, DIA pozitiv, (1968)/1



Il. 81 - Zvonimir Buljević: fotografija Peristila obojanog u crveno, Split, DIA pozitiv, (1968)/2



Il. 82 - Zvonimir Buljević: fotografija Peristila obojanog u crveno, Split, DIA pozitiv, (1968)/3

8..2.4. TEK BIO TAMO

Kako se ispostavilo, na trgu toga jutra su bila samo dva “očevica,” Zvonimir Buljević koji je snimio dijapozitive i moj otac, Dražen Perajica, koji je snimao crno bijeli film za

svrhe našeg atelijera, lociranog na istom trgu, te ova situacija postaje još kompliciranijom na epistemičkom nivou. Naime, fotografija nam ne daje samo iluziju postojanja davno nestale realnosti, zavaravajući iluzijom kako smo gledajući “bili tamo.²¹” Izvještavanje putem fotografije, danas često u upotrebi kriticizma umjetnosti iz druge ruke, niječe izvornu poziciju autora. Ono uništava izvornost odnosa “događaj – svjedok” uvođenjem mase promatrača koji mijenjaju originalnu tajnost događaja. Na mjesto razumijevanja intervencije zamišljene anonimnom uvodi se opis događaja kao ime autora, istodobno niječući jedinog deklariranog autora; fotografa kao svjedoka i uostalom i jedinu publiku.

8.2.5. *TEK USPOMENA*

Performance umjetnost, happeninzi, javne intervencije... Izvedeni u skrivenim, tajnim uvjetima ili pak pred malom, probranom, publikom, reproducirani bez imena izvornih svjedoka postaju fikcijama kod kojih možemo vjerovati da ih je netko vidio, obzirom je to sve što je barem sigurno sa fotografijom, no teško ćemo moći znati kako. I na kraju jedino što mogu znati je priča koja odjekuje mojim ušima, koju mi je ispričao moj otac.

“Dida je pokucao na vrata, vikao je da se probudim, otvorio sam oči i vidio da je cila soba crvena, ne bi vjerovala koliko je bila crvena. Pomislio sam da je neka nuklearna kataklizma. Htio je da nešto snimim. Uzeo sam kameru i otišao

²¹ ZANIMLJIV KOMENTAR U REVIZIJI OVOGA ARGUMENTA KAŽE „A PHOTOGRAPH SHOWS US "WHAT WE WOULD HAVE SEEN" AT A CERTAIN MOMENT IN TIME, FROM A CERTAIN VANTAGE POINT IF WE KEPT OUR HEAD IMMOBILE AND CLOSED ONE EYE AND IF WE SAW WITH THE EQUIVALENT OF A 150-MM OR 24-MM LENS AND IF WE SAW THINGS IN AGFACOLOR OR IN TRI-X DEVELOPED IN D-76 AND PRINTED ON KODABROMIDE #3 PAPER. BY THE TIME ALL THE CONDITIONS ARE ADDED UP, THE ORIGINAL POSITION HAS BEEN REVERSED: INSTEAD OF SAYING THAT THE CAMERA SHOWS US WHAT OUR EYES WOULD SEE, WE ARE NOW POSITING THE RATHER UNILLUMINATING PROPOSITION THAT, IF OUR VISION WORKED LIKE PHOTOGRAPHY, THEN WE WOULD SEE THINGS THE WAY A CAMERA DOES.“ CITIRANO IZ: ALLEN, J. S. A. N. W. (1975). "PHOTOGRAPHY, VISION, AND REPRESENTATION." *CRITICAL INQUIRY* 2(1): 143-169

*vani. Bilo je nevjerojatno - Slaven, Pave, Dena... oni su bili tamo. A Buljac (Zvonimir Buljević, op.a) je doša posli zabilježiti što su učinili spomeniku. Kad je vidija, otrča je doma po dijapozitive, a ja sam imao samo crno bijeli film. Slaven nije htio vidjeti te fotografije... Samo šest sam ih vidio tamo.*²²

Izgubila sam fotografiju koju je snimio moj otac, ili se možda „skrila negdje na sigurno mjesto“ rekao bi on. Nisam je mogla pronaći ni kad se snimao film o Crvenom Peristilu u proljeće 2008. Bio je tužan. Izgubila sam i oca par mjeseci kasnije. Ali sad, kada pomislim – možda je i dobro što se skrila. Jer Kordina, Trbuljakova, Buljevićeva su nestale u fikcionalne priče izgubivši imena vlastitih autora kao svjedoka i autora.

²² TRANSCRIPT SNIMKE.

POPIS CITIRANE I REFERIRANE LITERATURE

- (2007). Merriam-Webster's dictionary and thesaurus. Springfield, Mass., Merriam-Webster ; Colchester : TBS [distributor].
- (1998). „Privacy, Photography, and the Press.“ *Harvard Law Review* **111**(4): 1086-1103.
- (1980). "Had Camera, Did Travel." *Art Journal* **39**(3 - Printmaking, the Collaborative Art): 207-208.
- (1938). "Photographs of the Bauhaus Exhibition." *The Bulletin of the Museum of Modern Art* **5**(6 . Bauhaus Exhibition): 4-8.
- (1948). "Photography in Science." *The Scientific Monthly* **66**(2): 180-182.
- (1930). "Photography of the Stars: "A Classic of Science"." *The Science News-Letter* **18**(499): 282-284.
- (1905). "Evidence: Photograph: X-Ray." *Michigan Law Review* **3**(5): 409-410.
- Adams, A. and R. Baker (1980). The Camera. Boston, New York Graphic Society,
-----..(1981). The Negative. Boston Little, Brown, 1983,
-----.. (1983). The Print. Boston, Little, Brown
- Adams, R. (1992). "Why Can't Photographers Explain?" *American Art*, **6**(1): 12-15.
- Ades, D. (1976). Photomontage. London, Thames and Hudson.
- Adorno, T. W. (1973). Negative Dialectics. London, Routledge, 1990.
- Allen, J. S. a. N. W. (1975). "Photography, Vision, and Representation." *Critical Inquiry* **2**(1): 143-169.
- Allen, R. (1993). "Representation, Illusion, and the Cinema." *Cinema Journal* **32**(2): 21-48.

- Armstrong, N. (1999). "Fiction in the Age of Photography." *Narrative* 7(1): 37-55.
- Arnheim, R. (1974). "On the Nature of Photography." *Critical Inquiry* 1(1): 149-161.
- .. (1974). *Art and Visual perception : a psychology of the creative eye*. Berkeley, University of California Press.
- .. (1978). "On Photography by Susan Sontag." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36(4): 514-515.
- .. (1992). *To the Rescue of Art: Twenty-Six Essays*. , Berkeley: University of California Press.
- .. (1997). "The Two Authenticities of the Photographic Media." *Leonardo* 30(1): 53-55.
- Austin, J. L., J. O. Urmson, et al. (1976). *How to do Things with Words*. London, Oxford University Press.
- Baars, B. J. and J. B. Newman (2001). *Essential Sources in the Scientific Study of Consciousness*. Cambridge, Mass. ; London, MIT.
- Baker, G. (1996). "Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait." *October* 76(1): 72-113.
- Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio : Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, Ill. ; London, University of Chicago Press.
- .. M. and N. Bryson (2000). *Looking in : the Art of Viewing*. Amsterdam, G+B Arts International ; Abingdon : Marston.
- Barrett, T. (1986). "A Theoretical Construct for Interpreting Photographs." *Studies in Art Education* 27(2): 52-60.
- .. (1977). *The Death of the Author*. Image - Text - Music R. Barthes.
- .. (1977). *The Photographic Message*. Image, Music, Text. S. Heath. London, Fontana: 15-32.

- .. (1980). Rhetoric of the Image. Classic Essays on Photography. A. Trachtenberg, Leete's Island Books: 269-285.
- .. (1981). Camera Lucida : Reflections on Photography, Hill and Wang.
- .. and S. Sontag (1993). A Barthes Reader. London, Vintage.
- Baudrillard, J.(4/12/2000). "Photography, Or The Writing Of Light."Pristupljeno: 1. 5. 2009, from <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126>.
- Baudrillard, J. and P. Weibel (1999). Fotografien : 1985-1998 = Photographies = Photographs. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz.
- .. (1994). Simulacra and Simulation. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Bazin, A. (1960). "The Ontology of Photographic Image." *Film Quarterly* **13**(4): 4-9.
- Benjamin, W. (2006). O fotografiji i umetnosti. Beograd, Foto Adget / Kulturni centar Beograda.
- .. and R. Tiedemann (1999). The Arcades project. Cambridge, Mass. ; London, Belknap Press.
- .. (1982). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Modern art and Modernism : a Critical anthology.. F. Frascina, C. Harrison and P. Deirdre. London, Paul Chapman in association with the Open University, 1988: 217-221.
- .. (1980). A Short History of Photography. Classic Essays on Photography. A. E. Trachtenberg, Leete's Island Books: 199-216.
- .. (1970). "The Author as Producer (address at the Institute for the Study of Fascism, Paris, April 27, 1934." *New Left Review* **1/62**(July / August): not enumerated.
- Berger, J. (1980). About Looking. London, Writers and Readers.
- .. and N. Stangos (1972). Selected Essays and Articles : the Look of Things. Harmondsworth, Penguin.

- Bloch, E. and R. Taylor (1977). *Aesthetics and Politics*. London, NLB.
- Blood, S. (1986). "Baudelaire Against Photography: An Allegory of Old Age." *MLN* **101**(4-French Issue): 817-837.
- Bodler, C. B. Š. (1979). *Salon 1846. Sabrana dela*. C. Kotevska. Beograd, Narodna knjiga. 4-Slikarski saloni: 79-193.
- Bourdieu, P. (1990). *Photography : a Middle-Brow Art*. Cambridge, Polity.
- , B. a. M.-C. (1965). "Le paysan et la photographie." *Revue française de sociologie* **6**(2): 164-174.
- Brogowski, L. (1989). "'Idioms': A Silent Face of Photography." *Leonardo* **22**(2): 159-163.
- Clair, J. (1978). "Opticerics." *October* **5**: 101-112.
- Brook, D. (1983). "Painting, Photography and Representation." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **42**(2): 171-180.
- Brown, M. W. (1971). "The History of Photography as Art History." *Art Journal* **31**(1): 31-36.
- Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, Mass. ; London, MIT Press.
- , (1992). "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered." *October* **62**: 3-41.
- Bunnell, P. C. (1992). "Pictorial Photography." *Record of the Art Museum, Princeton University* **51** (2 - The Art of Pictorial Photography 1890-1925): 2+10-15.
- Burgin, V. (1982). *Looking at photographs. Thinking photography*. V. Burgin. London, Macmillan: 142-154.
- , (1982). *Photographic Practice and Art Theory. Thinking photography*. V. Burgin. London, Macmillan: 239p.

- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing : the Uses of Images as Historical Evidence*. London, Reaktion.
- Bryson, M. B. a. N. (1991). "Semiotics and Art History." *The Art Bulletin* **73**(2): 174-208.
- Cadava, E. (1997). *The Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton, Princeton University Press.
- (1992). "Words of Light: Theses on the Photography of History." Source: *Diacritics* **22**(No. 3/4, Commemorating Walter Benjamin): 85-114.
- Calhoun, K. S. (1998). "Personal Effects: Rilke, Barthes, and the Matter of Photography." *MLN* **113**(No. 3, German Issue): 612-634.
- Campany, D. (2003). *Art and Photography*. London, Phaidon.
- Campbell, D. (2003). "Cultural Governance and Pictorial Resistance: Reflections on the Imaging of War." *Review of International Studies Governance and Resistance in World Politics*(29): 57-73.
- Carlebach, M. L. (1988). "Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration." *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* **8**: 6-25.
- Carroll, N. (2000). "Photographic Traces and Documentary Films: Comments for Gregory Currie." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **58**(3): 303-306.
- Cartier-Bresson, H. (1998). *Tete a Tete*. London, Thames & Hudson.
- Coleman, A. D.(1995). "Why I'm Saying No To This New Arbus Book," *New York Observer*, **9**: 37 (2 October)
- Cornelius, F. D. (1977). "Transmitted Infrared Photography." *Studies in Conservation* **22**(1): 42.
- Crandall, J. (6/15/1999) *Anything That Moves: Armed Vision C-theory*, DOI:

- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer : on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass. ; London, MIT Press.
- . (2002). "Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century." *Grey Room* **9**: 5-25.
- Cullars, R. H. a. J. (1998). "Photomontage." *Design Issues* **14**(3): 67-68.
- Currie, G. (1999). "Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **57**(3): 285-297.
- . (2000). "Preserving the Traces: An Answer to Noël Carroll." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism and Art Criticism* **58**(3): 306-308.
- . (1991). "Photography, Painting and Perception." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **49**(1): 23-29.
- Curtis, J. (1989). *Mind's Eye, Mind's Truth : FSA photography reconsidered*. Philadelphia, Temple University Press.
- . (2003). "Making Sense of Documentary Photography." *History Matters: The U.S. Survey Course on the Web* Pristupljeno: 1.7., 2009, from <http://historymatters.gmu.edu/mse/Photos>.
- . (1986). "Dorothea Lange, Migrant Mother, and the Culture of the Great Depression." *Winterthur Portfolio* **21**(1): 1-20.
- 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, M. (1993). "Photomonteur: John Heartfield." *MoMA* **13**: 12-15.
- Damisch, H. (1978). "Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image." *October* **5** (Photography): 70-72

- Danto, A. (2008). The Naked Truth. Philosophy and Photography: Essays on the Pencil of the Nature. F. L. Walton. Oxford, Blackwell Publishing: 284-309.
- Deleuze, G. (1983). "Plato and the Simulacrum." *October* **27**: 45-56.
- .. (1986). Cinema 1 : the Movement-Image. London, Athlone.
- Descartes, R., J.-R. Armogathe, et al. (1986). Discours de la methode ; plus La dioptrique ; Les meteores ; et La geometrie. Paris, Fayard.
- Deschin, J. (1960). "Photography as Art." *Art Education* **13**(1).
- Dickerman, L. (2000). "Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography." *October* **93**: 138-153.
- Didi-Huberman, G. and J. M. Charcot (2003). Invention of hysteria : Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière. Cambridge, Mass. ; London, MIT Press.
- Dimitrijević, B. and D. Sretenović (2003). International Exhibition of Modern Art featuring Alfred Barr's Museum of Modern Art, New York Serbian and Montenegrin Pavillion at 50th Venice Biennale. Beograd.
- Downs, T. (1944). "Photography through the Microscope." *The American Biology Teacher* **7**(2): 35-37.
- Duve, T. d. (1978). "Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox." *October* **5** (Photography): 113-125.
- Dretske, F. I. (1995). Naturalizing the Mind. Cambridge, Mass. ; London, MIT Press.
- Dworkin, R. (1996). "Objectivity and Truth: You'd Better Believe it." *Philosophy and Public Affairs* **25**(2): 87-139.
- Eagleton, T. (1990). The Ideology of the Aesthetic. Oxford, Blackwell.
- Eaton, M. (1980). "Truth in Pictures." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **39**(1): 15-26.

- Eco, U. (1990). *Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Eileraas, K. (2003). "Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership, and Feminist Resistance." *MLN* **118**, 807-840.
- Elkins, J. (2005). "What Do We Want Photography to Be? A Response to Michael Fried." *Pristupljeno*: 1.6, 2009,
<http://criticalinquiry.uchicago.edu/issues/current/31n4elkins.html>.
- (2007). "Camera Dolorosa." *History of Photography* 31(1): 22-31.
- Emerson, P. H. and P. H. D. o. n. p. Emerson (1973). *Naturalistic Photography for Students of the Art. The Death of Naturalistic Photography*, New York, Arno Press.
- Evans, D. and S. Gohl (1986). *Photomontage : a Political Weapon*. London, Fraser.
- Evans, W. (1978). "Photography." *The Massachusetts Review* **19**(4 - Photography): 644-646.
- Fairchild, S. M. (1927). "Aerial Photography. Its Development and Future." *Annals of the American Academy of Political and Social Science* **131**(Aviation): 49-55.
- Ferris, A. (2003). "Disembodied Spirits: Spirit Photography and Rachel Whiteread's "Ghost". *Art Journal* **62**(3): 45-55.
- Flusser, V. (1986). "Comments on "Generative Photography: A Systematic Constructive Approach"." *Leonardo* **19**(4): 357.
- (1986). "The Photograph as Post-Industrial Object: An Essay on the Ontological Standing of Photographs." *Leonardo* **19**(4): 329-332.
- (1999). *Za filozofiju fotografije*. Beograd, Foto Artget / Kulturni Centar Srbije.
- (2002). *Photography and History. Writings*. V. Flusser, Andreas. Minneapolis, Minn. ; London, University of Minnesota Press: 126-131.

- (2000). *Towards a philosophy of photography*. London, Reaktion.
- Ford, Colin, and Karl Steinorth (1988), *You Press The Button, We Do The Rest: The Birth of Snapshot Photography*, London, Dirk Nishen Publishing, 1988,
- Foster, H. (1985). *Recodings : Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press.
- (2002). *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*. New York, New Press.
- 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 Developement (IAPD).
- Foucault, M. (1977). What is an Author? Language, Counter Memory, Practice. M. Foucault. Oxford, Blackwell.
- (1995). *Discipline and Punish : the Birth of the Prison*. New York, Vintage Books.
- Frascina, F., C. Harrison, et al. (1982). *Modern Art and Modernism : a Critical Anthology* : edited by Francis Frascina and Charles Harrison with the assistance of Deirdre Paul. London, Paul Chapman in association with the Open University, 1988.
- Freeland, C. (2007). "Portraits in Painting and Photography." *Philosophical Studies An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* **135**: 95--109.
- Freitag, W. M. (1979-1980). "Early Uses of Photography in the History of Art." *Art Journal* **39**(2): 117-123.
- Friday, J. (1996). "Transparency and the Photographic image." *British Journal of Aesthetics* **36**(1): 30-42.
- (2002). *Aesthetics and Photography*, Ashgate.
- (2001). "Photography and the Representation of Vision." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **59**(4): 351-362.

- Fried, M. (2005). "Barthes's Punctum."Pristupljeno: 1.6., 2009, from <http://www.uchicago.edu/research/jnl-crit-inq/issues/date/v31/31n3fried.html>.
- , and G. Courbet (1990). Courbet's realism. Chicago ; London, University of Chicago Press.
- Frizot, M. (1998). A New History of Photography. [Great Britain], Ko\0308nemann.
- Fuller, J. (1976-1977). "Atget and Man Ray in the Context of Surrealism." *Art Journal* **36**(2): 130-138.
- Gartenberg, J. (1990). "An Eye on Film: The Photographer as Voyeur." *MOMA* **2**(4): 5+22.
- Gernsheim, H. and A. Gernsheim (1969). The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era. London, Thames and Hudson.
- Gettings, F. (1978): Ghosts in Photographs, New York: Harmony Books,
- Goldberg, V. e. (1981). Photography in Print : Writings from 1816 to the present. NY, Simon and Schuster.
- Golub, M. "Braco Dimitrijević i "The Post-Historic Times"." Likovnost, 2009, from <http://www.radio101.hr/?section=2&page=6&item=755>.
- Gombrich, E. H. (1962). Art and Illusion : a Study in the Psychology of Pictorial Representation, Phaidon.
- Green, D. (1984). "Veins of Resemblance: Photography and Eugenics." *Oxford Art Journal* **7**(2): 3-16.
- Greenberg, C. (1986). Avant-Garde and Kitsch. Collected Essays and Criticism. C. Greenberg. Chicago London.
- Groys, B. and M. Holein, Eds. (2004). Dream Factory Communism: The Visual Culture of the Stalin Era Traumfabrik Kommunismus: Die Visuelle Kultur der Stalinzeit, Schirn Kunsthalle Frankfurt Hatje Cantz.

- Gržinić, M. (2004). *Situated Contemporary Art Practices: Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*. . Frankfurt am Main/Ljubljana, Revolver and ZRC Publishing.
- Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York ; London, Routledge.
- Handy, E. J., B. Lukacher, et al. (1994). *Pictorial effect, Naturalistic Vision : the Photographs and Theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*. Norfolk, Va., Chrysler Museum.
- Haverkamp, A. (1993). "The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography." *Comparative Literature* **45**(3): 258-279.
- Heartfield, J. (1977). *Photomontages of the Nazi Period*. London, Gordon Fraser Gallery & Universe Books.
- Heisenberg, W. (1989). *Physics & Philosophy : the Revolution in Modern Science*, Penguin.
- Hersen, M. and W. H. Sledge (2002). *Encyclopedia of Psychotherapy*. Amsterdam ; London, Academic.
- Hester, M. B. (1972). "Are Paintings and Photographs Inherently Interpretative?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **31**(2): 235-247.
- Hiepe, R. and C. A. Haenlein (1979). *Dada : Photographie und Photocollage*. Hannover, Kestner-Gesellschaft.
- Hine, L. W. (1906). "The School Camera." *The Elementary School Teacher* **6**(7): 343-347.
- Hoey, J. (Sept. 28, 2004). "Photographs at War, Regarding the Pain of Others." *CMAJ Canadian Medical Association* **171**(7).
- Horvath (1999). *Virtual Museum of Political Art*, Medicalnet

- Hulick, D. E. (1990). "The Transcendental Machine? A Comparison of Digital Photography and Nineteenth-Century Modes of Photographic Representation." *Leonardo* **23**(4): 419-425.
- Jäger, G. (1986). "Generative Photography: A Systematic, Constructive Approach." *Leonardo* **19**(1): 19-25.
- Jameson, F. (1990). *Signatures of the Visible*. New York ; London, Routledge.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes : the Denigration of Vision in Twentieth-century French thought*. Berkeley, University of California Press.
- Jenks, C. (1995). *Visual Culture*. London, Routledge.
- Jonathan Cohen & Meskin, A. (2004). "On the Epistemic Value of Photographs." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **62**(2): 197-210.
- Jussim, E. (1978). "Icons or Ideology: Stieglitz and Hine." *The Massachusetts Review* **19**(4 - Photography): 680-692.
- Keeney, L. D. (1999). *Gun camera : World War II : Photography from allied fighters and bombers over occupied Europe*. Shrewsbury, AirLife, 2000.
- Kelly, T. (2006). "Stanford Encyclopedia of Philosophy online." Pristupljeno: 1.5.2009, 2009, from <http://plato.stanford.edu/entries/evidence/>.
- Kennedy, L. (2003). "Remembering September 11: Photography as Cultural Diplomacy." *International Affairs* (Royal Institute of International Affairs 1944-) **79**(2): 315-326.
- Kepler, J. and W. H. Donahue (2000). *Optics : Paralipomena to Witelo & optical part of astronomy*. Santa Fe, N.M., Green Lion Press.
- King, D. (1997). *The Commissar Vanishes : the Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. Edinburgh, Canongate.

- King, W. R. (2002). Scruton and Reasons for Looking at Photographs. Arguing about art : contemporary philosophical debates. A. Neill and A. Ridley. London, Routledge: 215-223.
- Kismaric, S. (1985). "Self-Portrait: The Photographer's Persona, 1840-1985." *MOMA* **37**.
- Kofman, S. (1998). Camera obscura : of Ideology. London, Athlone Press.
- Krauss, R. (1977). "Notes on the Index: Seventies Art in America." *October* **3**: 68-81.
- , (1979). "Stieglitz/"Equivalents"." *October* **11**(Essays in Honor of Jay Leyda): 129-140.
- , (1981). "The Photographic Conditions of Surrealism." *October* **19**: 3-34.
- , (1984). "A Note on Photography and the Simulacral." *October* **31**: 49-68.
- , (1993). The Optical Unconscious. Cambridge, Mass. ; London, MIT Press.
- , (1999). "Reinventing the Medium." *Critical Inquiry* **25**("Angelus Novus": Perspectives on Walter Benjamin): 289-305.
- , J. Livingston, et al. (1985). L'amour fou : Photography and Surrealism. Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art ; New York : Abbeville Press.
- Kuleshov, L. V. and R. Levaco (1974). Kuleshov on film : writings by Lev Kuleshov. Berkeley ; London, University of California Press.
- Lawyer, G (1895): "Photography as Evidence," 41 *Central Law Journal* **92** (2)
- Leighen, P. D. (1978). "Critical Attitudes toward Overtly Manipulated Photography in the 20th Century." *Art Journal* **37**(4): 313-321.
- Levin, S. K. a. T. Y. (1993). "Photography." *Critical Inquiry* **19**(3): 421-436.
- Levin, T. Y., U. Frohne, et al. (2002). Ctrl Space : rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother. Karlsruhe, ZKM ; London : MIT.

- Lindberg, D. C. (1976). *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*. Chicago ; London, University of Chicago Press.
- Lissitzky, L. M. (1990). *El Lissitzky, 1890-1941 : architect, painter, photographer, typographer*. Eindhoven, Municipal Van Abbemuseum.
- Lista, G. (1981). "Futurist Photography." *Art Journal* **41**(4 - Futurism): 358-364.
- Lister, M. (1995). *The Photographic Image in Digital Culture*. London, Routledge.
- Locke, J. (1828). [An essay concerning human understanding ... The twentieth edition, etc.]. London, T. Tegg.
- Lukacs, G. and R. Livingstone (1980). *Essays on Realism*. London, Lawrence and Wishart.
- Malcolm, J. (1997) 'Aristocrats,' Essays on Photography. Diana and Nikon New York: Aperture,
- Makholm, K. (1997). "Strange Beauty: Hannah Höch and the Photomontage." *MOMA* **24**: 19-23.
- Malraux, A., S. Gilbert, et al. (1967). [Essais de psychologie de l'art. vol. 1.] *Museum without walls*. [A revised and enlarged edition of "Le Musee imaginaire"]. Secker & Warburg: London. pp. 252..
- Manovich, L. (2003). *Paradoxes of Digital Photography*. The photography reader. L. Wells. London, Routledge: 240-252.
- Maritain, J. (1990). *An Introduction to the Basic Problems of Moral Philosophy*. Albany, N.Y., Magi Books.
- Martin, E. (1986). "On Seeing Walton's Great-Grandfather." *Critical Inquiry* **12**(4): 796-800.
- Marx, K. and J. Elster (1986). *Karl Marx : a Reader*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Maudlin, T. (2002). *Quantum Non-Locality and Relativity : metaphysical intimations of modern physics*. Malden, Mass. ; Oxford, Blackwell.
- Maynard, P. (1972). "Depiction, Vision, and Convention." *American Philosophical Quarterly* **9**(3): 243-250.
- (1983). "The Secular Icon: Photography and the Functions of Images." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **42**(2): 155-169.
- (1985). "Drawing and Shooting: Causality in Depiction." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **44**(3): 115-129.
- (1989). "Talbot's Technologies: Photographic Depiction, Detection, and Reproduction." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **47**(3): 263-276.
- (1994). "Seeing Double." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **52**(2): 155-167.
- (1996). "Perspective's Places." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **34**(1): 23-40.
- Mayor, A. H. (1952). "The World of Atget." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* **10**(6): 169-171.
- Mees, C. E. K. (1931). "The Science of Photography." *The Scientific Monthly* **32**: 407-421.
- Mensel, R. E. (1991). "'Kodakers Lying in Wait: Amateur Photography and the Right of Privacy in New York, 1885-1915.'" *American Quarterly* **43**(1): 24-45.
- Meskin, A. C., Johathan (2008). *Photographs as Evidence. Photography and Philosophy: New Essays on the Pencil of Nature* S. Walden. New York, Wiley-Blackwell: 70-90.
- Metz, C. (1985). "Photography and Fetish." *October* **34**: 81-90.
- Michelson, N. L. a. A. (1999). "Notes on the Images of the Camps." *October* **90**: 25-35.

- Mileaf, J. A. (2002). "Poses for the Camera: Eadweard Muybridge's Studies of the Human Figure." *American Art* **16**(3): 31-53.
- Milliken, W. M. (1935). " Alfred Stieglitz, Photographer an Appreciation " *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* **22**(3): 32-34.
- Mills, A. A. (1998). "Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations." *Leonardo* **31**(3): 213-218.
- Mitchell, W. J. (1992). *The Reconfigured Eye : visual truth in the post-photographic era.* Cambridge, Mass., MIT Press.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology : image, text, ideology.* Chicago ; London, University of Chicago Press.
- Morgan, D. N. (1953). "On Pictorial "Truth"." *Philosophical Studies An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* **4**(2): 17-24.
- Nadar, F. G. F. T., Repensek, T. (1978). "My Life as a Photographer." *October* **5** (Photography): 6-28.
- Nassar, E. J. A. (1993). "War and Photography." *New German Critique* **59**(Special Issue on Ernst Junger): 24-26.
- Nelson, C. (1997). "The Aura of the Cause: Photographs from the Spanish Civil War." *The Antioch Review* **55**(3 - Telling: Writer as Chef): 305-326.
- Newhall, B. (1938). "Documentary Approach to Photography." *Parnassus* **10**(3): 2-6.
- (1941). "The Photography of Moholy-Nagy." *The Kenyon Review* **3**(3): 344-351.
- (1970). "Photo/Kino Eye of the 20s." *Members Newsletter* **9**: 1-5.
- Nicholas J. Wade, H. O., Linda Lillakas (2001). "Leonardo da Vinci's Struggles with Representations of Reality." *Leonardo* **34**(3): 231-235.
- North, M. (2001). "Authorship and Autography." *PMLA* **116**: 1377-1385.

- O'Connor, E. (1995). "Pictures of Health: Medical Photography and the Emergence of Anorexia Nervosa." *Journal of the History of Sexuality* **5**(4): 535-572.
- Olin, M. (2002). "Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification." *Representations* **80**: 99-118.
- Ono, H, Wade J.N et.al (2008): Binocular Vision: Defining the historical directions (2009). *Perception*, **38**(4) 492 – 507
- Palmquist, P. E. E. and R. Rudisill (1991). Photographers : a sourcebook for historical research. Brownsville CA, Carl Mautz Publishing.
- Panzer, M. (1997). "Does Crime Pay?" *Archives of American Art Journal* **37**(3/4): 17-24.
- Payne, M. and H. L. G. J. (1996). A Dictionary of Cultural and Critical Theory. Oxford Massachusetts, Blackwell Publishers Ltd.
- Peraica, A. "War Profiteers in Art."Pristupljeno: 1.3, 2009, from <http://www.mail-archive.com/nettime-l@bbs.thing.net/msg04212.html>.
- (2001). "The making and unmaking of para-history: or from photomontage to digital sabotage. ." *Issues in Contemporary Arts and Aesthetics* **1**(12): 91-8.
- (2001). Sabotaged Narrative - Consensus over Forgery', ASCA mini conference: 1ß.
- (2002). Ontology of the Fake, ASCA mini conference: 10.
- (2003). From Malevic to Malevic and back again. ASCA mini conference. ASCA University of Amsterdam, ASCA mini conference: 10.
- (2003). Ontology of the Fake. Sub/versions. Amserdam, ASCA (Amsterdam School of Cultural Analysis, Theory and Interpretation): 15.
- (2004). "Medien von Gericht." *Springerin* **4/04**(Bend X, Heft 4, Winter 2004): 26 - 29.

- .. (2004). "Osteuropäische Copymanie." *Springerin* 2/4(Heft X, Bend 4, Summer 2004): 26 -30.
- .. (2006). Citation, Falsification, expropriation (East and West). ENIGMA objekta : zbornik teorijskih tekstova Enigma of an Object : a collection of theoretical writings. G. Karabogdan and N. Klobučar. Rijeka, Muzej Moderne i Suvremene Umjetnost, Rijeka
- .. (2006). Anonymous Artist, Nameless Hero, Unknown History (a Motif of Duchamp's Variable X in Croatian History of Art). East Art Map. Irwin. London / Los Angeles, Afterall Publishing / MIT Press Distribution 163 - 174.
- .. (2006). "Ein Wandel in der Repräsentation des Arbeiters Vom Sozialistischen Realismus zum »Soros-Realismus« (A shift of representation of worker: From Social Realism and „Soros Realism“). ." *Springerin* 12 (3): 30-32.
- .. (2009). "Commercialization of Images of Revolution (1968 - 2008) A case study of image copyright and post-socialism " *Pavilion* 13(Medicine Sociale): 78-86.
- .. (2009). Corpses on the Plato's Sky Arts and Mathematics between the Political Use Function and the Politics of Revenge Split: 10.
- .. (2009). "Document of What? Historical nonsenses in WW2 documentary film and photography." *Afterimage Journal*(Media literacy):
- .. (2009). Merely a Photographer. Re-naming Machine. S. Milevska. Ljubljana, P.A.R.A.S.I.T.E. Institute.
- .. (2009). Victims Symptom (PTSD and Culture). Amsterdam, Institute for Networked Culture.
- Peres, M. R. (2007). Focal Encyclopedia of Photography : digital imaging, theory and applications, history, and science. Amsterdam ; London, Focal.
- Plato and G. M. A. Grube (1974). The Republic. London, Pan, 1981.

- Popper, K. R. (1957). *The Poverty of Historicism*, Routledge and Kegan Paul: London.
- Postman, N. (1982). *The Disappearance of Childhood*. New York, Delacorte Press.
- Pulkkinen, M.-L. a. A., Jukka (1998). "Expressed Emotion In The Narrative Context Of Family Photographs." *Contemporary Family Therapy* **20**(3): 291-314.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics : the distribution of the sensible*. New York ; London, Continuum.
- Ray, M. and Janus (1982). *Man Ray*. London, Collins, 1984.
- Regimes, T. I. f. t. S. o. T. (2009). "Photography from the Czechoslovakian Security Services Archive." 1.9.2009, from <http://www.ustrcr.cz/en>.
- Rejlander, O. G. (1858):, "On Photographic Composition with a Description of Two Ways of Life," *The Photographic Journal* **IV** (65) 191–196.
- Ritchin, F. (1990). *In our Own Image : the coming revolution in photography : how computer technology is changing our view of the world*, Aperture.
- Rosen, J. (1987). "The Printed Photograph and the Logic of Progress in Nineteenth-Century France." *Art Journal* **46**(4 - The Political Unconscious in Nineteenth-Century Art): 305-311.
- Rosenblum, W. R. a. N. (1976-1977). "The Art Historian and the Photographic Image." *Art Journal* **36**(2): 139-142.
- Rosler, M. (1990). In, *Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)*. The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography. R. Bolton. Cambridge, MIT Press.
- (1994). "Negotiating New (His)Stories of Photography." *Art Journal* **53**(2 Contemporary Russian Art Photography): 53-57.
- Ruggles, M. (1985). "Paintings on a Photographic Base." *Journal of the American Institute for Conservation* **24**(2): 92-103.

- Russell, B. (2004). *Sceptical Essays*. London, Routledge
- Savedoff, B. E. (1992). "Transforming Images: Photographs of Representations." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **50**(2): 93-106.
- (1997). "Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **55**(2 Perspectives on the Arts and Technology): 201-214.
- Schwartz, H. (1996). *The Culture of the Copy : Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York, Zone Books ; London : MIT Press.
- Schwenger, P. (2000). "Corpsing the Image." *Critical Inquiry* **26**(3): 395-413.
- Scott, C. C. (1938). "Photography in Criminal Investigations." *Journal of Criminal Law and Criminology* (1931-1951), **29**(3): 383-419.
- Scruton, R. (1981). "Photography and Representation." *Critical Inquiry* **7**(3): 577-603.
- Seamon, R. (1997). "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): 245-252.
- Sekula, A. (1975). „The Instrumental Image, Steichen at War“ *Artforum*: 26 – 35.
- (1982). On the Invention of Photographic Meaning. Thinking Photography. V. Burgin. London, MacMillan.
- (1981). "The Traffic in Photographs." *Art Journal* **41**(1 - Photography and the Scholar/Critic): 15-25.
- (1978). "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)." *The Massachusetts Review* **19**(4): 859-883.
- (1986). "The Body and the Archive." *October* **39**: 3-64.

- Silverman, R. J. (1993). "The Stereoscope and Photographic Depiction in the 19th Century." *Technology and Culture* **34**(4 -Special Issue: Biomedical and Behavioral Technology.): 729-756.
- Singer, I. (1977). "Santayana and the Ontology of the Photographic Image." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **36**(1): 39-43.
- Singer, B. (1988). "Film, Photography, and Fetish: The Analyses of Christian Metz." *Cinema Journal* **27**(4): 4-22.
- Smith, L. (1992). "'The Seed of the Flower': Photography and Pre-Raphaelitism." *The Huntington Library Quarterly* **55**(1): 37-53.
- Smith-Shank, D. L. (2003). "Lewis Hine and His Photo Stories: Visual Culture and Social Reform." *Art Education* **56**(2 - Why Not Visual Culture): 33-37.
- Sobieszek, R. (1978.). "Composite Imagery and the Origins of Photomontage Part I, The Formalist Strain." *Artforum*: 41-43.
- (1978). "Composite Imagery and the Origins of Photomontage Part i The Naturalistic Strain." *Artforum* **XVII**(1): 58-65.
- Solomon-Godeau, A. (1991). Photography at the dock : essays on photographic history, institutions, and practices. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Sonesson, G. (1989). Semiotics of Photography. On tracing the index. . Rapport 4 från Semiotik-projektet. . Lund, Department of art history.
- Sontag, S. (1977). On Photography. New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (1988). "Italy: One Hundred Years of Photography." *The Threepenny Review* **32**: 24-25.
- (2002). "Looking at War: Photography View of Devastation and Death." *The New Yorker* December 9: 82-99.
- (2003). Regarding the Pain of Others. London, Hamish Hamilton.

- Stallabrass, J. (1990). "Bauhaus Photography. Cambridge Darkroom." *The Burlington Magazine* **132**(1051): 730-731.
- Steichen, E. (1955). *The Family of Man : the greatest photographic exhibition of all time - 503 pictures from 68 countries*. New York, Museum of Modern Art.
- (1958). "Photography: Witness and Recorder of Humanity." *The Wisconsin Magazine of History* **41**(3): 159-167.
- (1960). "On Photography." *Daedalus* **89**(1 -The Visual Arts Today): 136-137.
- Stein, G. (1945). *Wars I have seen*. Batsford.
- Stein, S. A. (1981). "The Composite Photographic Image and the Composition of Consumer Ideology." *Art Journal* **41**(1 - Photography and the Scholar/Critic): 39-45.
- 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.
- Stieglitz, A. (1897). "The Hand Camera—Its Present Importance." *The American Annual of Photography*: 18-27.
- , P. N. a. (1990). "Turmoil at 291." *Archives of American Art Journal* **30**(No. 1/4, A Retrospective Selection of Articles): 76-84.
- Strand, D. T. a. P. (1993). "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+207.
- Svetlana Alpers, E. A., Carol Armstrong, Susan Buck-Morss, Tom Conley, Jonathan Crary, Thomas Crow, Tom Gunning, Michael Ann Holly, Martin Jay, Thomas, Dacosta Kaufmann, Silvia Kolbowski, Sylvia Lavin, Stephen Melville, Helen Molesworth, Keith

Moxey, D. N. Rodowick, Geoff Waite, Christopher Wood "Visual Culture Questionnaire." (1996), *October*. **77**: 25-70.

Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation : essays on photographs and histories*, Macmillan.

----- (2003). "Melancholy Realism: Walker Evans's Resistance to Meaning." *Narrative* **11**(1): 3-77.

Talbot, H. F. (1830 - 1837). "Experiments on Light. [Abstract] " Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London, **3**, 298.

----- (1830 - 1837). "On the Optical Phenomena of Certain Crystals.." Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London, **3**.

----- (1837 - 1843). " Note Respecting a New Kind of Sensitive Paper.." Abstracts of the Papers Printed in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London **4**: 134.

----- (1969). *Pencil of nature*. [S.l.], da Capo.

Taylor, J. (1999). "Review: War, Photography and Evidence War and Photography. A Cultural History by Caroline Brothers." *Oxford Art Journal* **22**(1): 158-165.

Taylor, W. C. (1885). "On Composite Photography." *Proceedings of the American Philosophical Society* **22**(120 (part IV)): 360-362.

Thordis Arrhenius (2005.). John Ruskin's Daguerreotypes of Venice. ACSIS nationella forskarkonferens för kulturstudier. Norrköping, Konferensrapport publicerad elektroniskt på www.ep.liu.se/ecp/015/.

Trachtenberg, A. (1978). "Camera Work: Notes toward an Investigation." *The Massachusetts Review* **19**(4 - Photography): 834-858.

- , (1985). "Albums of War: On Reading Civil War Photographs." *Representations*, 9(Special Issue: American Culture Between Civil War and World War I): 1-32.
- , (1980). *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books.
- Trotsky, L. (1997). "The Stalin's School of Falsification." Trotsky Internet Archive from <http://www.marxists.org>.
- Van Hasbroeck, P.-H. (1983). *The Leica : a history illustrating every model and accessory*. London, Sotheby Publications by Philip Wilson.
- Virilio, P. and S. r. Lotringer (1997). *Pure War*. New York, Semiotext(e).
- , and J. Rose (1994). *The Vision Machine*, B. F. I. Pub.
- Zakia, R. D. (1993). "Photography and Visual Perception." *Journal of Aesthetic Education* 27(4 - Special Issue: Essays in Honor of Rudolf Arnheim): 67-81.
- Wade, N. (2005). *Perception and illusion : historical perspectives*. New York, Springer.
- Walden, S., Ed. (2008). *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of the Nature*. New directions in aesthetics. Oxford, Blackwell Publishing.
- Walden, S. (2005). "Objectivity in photography." *British Journal of Aesthetics* 45(3): 258-272.
- Walton, K. L. (1984). "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism." *Critical Inquiry* 11(2): 246-277.
- , (1986). "Looking Again through Photographs: A Response to Edwin Martin." *Critical Inquiry* 12(4): 801-808.
- Warburton, N. (1997). "Authentic Photographs." *British Journal of Photography* 37(129-137).
- Warehime, M. (1989). "Writing the Limits of Representation: Balzac, Zola, and Tournier on Art and Photography." *SubStance* 18 (1): 51-57.

Wedderburn, A. J. (1948). "Photography in Science." *The Scientific Monthly* **66**(1): 9-16.

Wike, L (2000): Photographs and Signatures: Absence, Presence, and Temporality in Barthes and Derrida, *In[Threshold Of The Visible]Visible Culture An Electronic Journal For Visual Studies*, http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/wike.htm

William M. Ivins, J. (1969). "Photographs by Alfred Stieglitz." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series **27**(7.- Photographs in the Metropolitan): 336-337.

Wood, R.D (1996): A State Pension for L. J. M. Daguerre for the secret of his daguerreotype technique, *Annals of Science* **54**, 489-506

POPIS ILUSTRACIJA

Il. 1 – Ana Peraica: Negativeland (2009), digitalni snimak, crno bijeli negativ presnimljen i konvertiran (1).....	43
Il. 2 – Ana Peraica: Negativeland (2009:) digitalni snimak, Crno-bijeli Negativ presnimljen i konvertiran (2).....	43
Il. 3 - Ana Peraica: Negativeland (2009), digitalni snimak, Crno bijeli negativ presnimljen i konvertiran (3).....	43
Il. 4 - Hippolyte Bayard): Portrait of a Self as a Drawned man (1939, izbijeljeni sprežni tisak, 18.7 x 19.3 cm, Société française de photographie, Pariz.....	57
Il. 5 – Vasilji Filipovič Ivanov”: Lenjin II) ulje na kartonu, 31x 24 cm	61
Il. 6: Autor nepoznat: Lenjinov govor na Crvenom trgu 5. Svibnja 1920., Gore: uz stepenice stoji Trockij, dole: retuširan.....	61
Il. 7 – Vasilij Filippovič Ivanov”: Lenjin I) ulje na kartonu, 31x 24 Cm.....	61
Il. 8 - . Sir John Everett Millais, Ophelia (1852), Tate Collection.....	63
Il. 9 - Henry Peach Robinson The Lady Of Shalott (1861). Albumen tisak Iz dva negativa, 30.4 X 25 cm, Helmut Gernsheim Collection.....	63
Il. 10 – Robert Boursnell: Par sa duhom preminulog obiteljskog doktora koji je umro 1880 (1893(, kolodijski tisak, 10,2 x 14,6 cm, The American Museum of Photography.....	66
Il. 11 – John Hartfield: Adolf the Superman Swallows Gold and Spouts Junk (prije 28 Kolovoza 1932, tisak 1942), želatinski srebreni tisak, 35, 4 x 24,6 cm.....	67
Il. 12 – Rendgenski snimak torza.....	67
Il. 13 – Nepoznati autor: Fraktal, generativna fotografija, vjerojatno Pixel Blender.....	68
Il. 14 – The Hubble Space Telescope: eksplozija Supernova (Crab Nebula), 2005.....	68

Il. 15 – Unakrsno polarizirana optička mikro-fotografija supermolekule nastale u vodi od amfilifiličnih linearno-dentričkih kopolimera.....	69
Il. 16 – Eugene Atget: Pantheon iz Rue Valette (1925, tisak 1978); fotografija: 17.8 x 23.7 cm: papir 24.8 x 29.4 cm NVG Collection.....	94
Il. 17 - Atget Rephotographic Project: Pantheon iz Rue Valette (1992), http://usfinparis.arts.usf.edu/paris/atgetrephoto.html).....	95
Il. 18 – Man Ray, iz: Les Champs Delicieux, Paris (1922), fotogram / rayogram, želatinski srebrni tisak 22.6 X 17.4 cm.....	97
Il. 19 – Pierre Cordier: Chemigram/Hydrogram (1964), 20cmX25cm.....	97
Il. 20 - Howard Davies: Rohingya u izbjegličkom kampu na granici Bangladeša i Burme. Noyapara, Bangladešš. (1992).....	99
Il. 21 - Marc Garanger Alžirka (1960).....	99
Il. 22 – infracrvena fotografija.....	101
Il. 23 - fotografija punog spektra.....	101
Il. 24 – ultraljubičasta (UV) fotografija.....	101
Il. 25 – Walker Evans Allie Mae Burroughs (1935-36), želatinski srebrni tisak, 24.13 x 19.21 cm, Collection Minneapolis Institute of Arts; The William Hood Dunwoody Fund	103
Il. 26 - Sherrie Levine: bez naziva (After Walker Evans) 1979, želatinski srebrni tisak. 9.6 x12.8 cm, http://www.afterwalkerevans.com/	103
Il. 27 – Anselm Adams Aspens: Northern New Mexico (1958), srebrni želatinski tisak, 49.4 x 39.6 cm,Museum of Photographic Arts.....	104
Il. 28: Harry Callahan: Lake Michigan, 1950.....	104
Il. 29 - Cindy Sherman: bez naziva (za Mark Morrisroe), 61x50 cm:, Serija Disasters (1986–1989), 1988.....	106

II.30 – Zlatko Kopljarić: K11,(2006).....	106
II. 31 – Nepoznati autor: Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga (1908) / 1, preuzeto iz King: Commissar Vanishes.....	110
II. 32 – Nepoznati autor: Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga (1908) / 2.....	110
II. 33 - Analiza dinamike na igri šaha.....	114
II. 34 – Egocentrični prostor fotografa iz fotografije igre šaha.....	114
II. 35 – Značenjski odnosi na fotografiji igre šaha.....	114
II. 36 - Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga (1908), original.....	115
II. 37 - Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga (1908), retušem izbrisana figura	116
II. 38 - Lenjin igra šah na Capriju u prisutnosti Gorkoga (verzija Album Lenin, 1939), retušem izbrisane dvije figure i noga.....	116
II. 39 – nepoznati autor: „NLO,“ bez podataka.....	124
II.40 nepoznati autor: „NLO,“ bez podataka.....	124
II.41 nepoznati autor: „NLO,“ bez podataka.....	124
II. 42 – Slučaj Libijskoga MIG-a na sjednici UN-a (preuzeto iz W. Mitchell, Reconfigured Eye, 1992).....	126
II. 43 – Zapovjednik Louis R. Lowery: Podizanje zastave u Iwo Jima, (23.2.1945).....	139
II. 44 - Joe Rosenthal: Podizanje zastave u Iwo Jima, (23.2.1945).....	139
II. 45 - Dorothea Lange: The Migrant Mother (1936, tisak 195-1959), 33.1 x 26 cm, želatin srebrni tisak, National Gallery of Canada.....	146
II. 46 – Migrant Mother (1936) i John Boero: kolorizirani derivativ Migrant Mother (2008)	148

II. 47 – Migrant Mother (1936) i Popular Photography Magazine: Migrant Mother Shers her Wrinkles (2005).....	149
II.48 - Dorothea Lange: The Migrant Mother (1936)/1.....	152
II. 49 - Dorothea Lange: The Migrant Mother (1936)/ 2.....	152
II. 50 - Dorothea Lange: The Migrant Mother (1936)/ 3.....	152
II. 51 - Dorothea Lange: The Migrant Mother (1936)/ 4.....	152
II. 52 -- Dorothea Lange: The Migrant Mother (1936)/ 5.....	152
II.53 - Dorothea Lange: The Migrant Mother (1936/, 6.....	152
II.54 – Nepoznati Autor: komunistički Lider Earl Browder, (1938).....	160
II.55 – Nepoznati Autor: Senator Millard Tydings, (1940).....	160
II.56 – Young Democrats for Butler: fotomontaža sa pamfleta "From the Record,"(1950)	160
II. 57 – Ana Peraica (2007): Liburnija 2007:03:10.....	169
II. 58 - Ana Peraica (2008)::Liburnija 2008:06:20.....	169
II.59 – Ana Peraica (2009): Liburnija 2009:05:15.....	169
II. 60 – Luciano Toscani: Benetton kampanja.....	175
II.61- Anur Hadžiomerspahić i Ajna Zlatar: Identify, posteru u javnom prostoru	175
II.62 - Ana Peraica (2008) Crtež Libijskoga MIG-a (olovka na papiru).....	177
II.63 – Rorschachov test 01 (okrenut naopako).....	177
II.641 – Ana Peraica (2009): Galebovi u Rijeci (21.4.2009).....	177
II. 65 – Zračna fotografija.....	179
II. 66 – Nepoznati autor: termalna zračna fotografija.....	179
II. 67 – Galton: Fotografija identiteta (Galton na fotografiji), (1893) The Life, Letters, and Labors of Francis Galton, vol. 2, ch. 13, tabla LII,Wikimedia.....	189

Il. 68 – Gleb Garanich, (Reuters): Zaza Rasmadze drži tijelo brata Zviadi, nakon ruskog bombardiranja Gori u Gruziji. (2008), World Press Photo.....	196
Il. 69 – Nepoznati Američki Vojnik: Napad psom na Iraćanina, Abu Ghraib zatvor, Irak (2004), NY Times.....	196
Il. 70 – Kevin Carter: Vulture (1994), Pulitzer Award.....	197
Il. 71 – Autor nepoznat: Rekonstrukcia Carterove fotografije u studiju.....	197
Il. 72 – Peter Hujar: Candy Darling ((1974)/1), 37.5 x 37.5 cm, sa Christie's Auction..	202
Il. 73 – Peter Hujar: Candy Darling ((1974)/2).....	202
Il. 74 – Nepoznati autor: Joseph Kosuth: One and Three Chairs (1965), MOMA.....	217
Il. 75 – Nepoznati autor: Joseph Kosuth: One and Three Chairs (1965)/2, Centre Pompidou.....	217
Il. 76. Fotografija Izložbe Kazimira Malevicha 0,10 The Last Futurist Show (1915/5, Petrograd).....	218
Il. 77: (Goran Đorđević) .Fotografija Izložbe Kazimira Malevicha 0,10 The Last Futurist Show (1985, Beograd i 1986, Ljubljana).....	219
Il.78 – Alfred Stieglitz (291): The Fountain (R.Mutt), prijedlog za izložbu Society of Independent Artists (1917) The Blind Man, Vol. 2, Svibanj 1917, New York (u pozadini izložba Marsden Hartleya The Warriors).....	220
Il. 79 – Edward Weston: Excusado (1923), želatinski srebrni tisak, 24.13 x 19.21 cm, SFMOMA.....	220
Il. 80: - Zvonimir Buljević: fotografija Peristila obojanog u crveno, Split, DIA pozitiv, (1968)/1.....	222
Il. 81 - Zvonimir Buljević: fotografija Peristila obojanog u crveno, Split, DIA pozitiv, (1968)/2.....	222

II.82 - Zvonimir Buljević: fotografija Peristila obojanog u crveno, Split, DIA pozitiv, (1968)/3.....	222
--	-----

POPIS TABELA i GRAFIČKIH PRIKAZA

Tb. 1 – Korekcije boje u crno-bijeloj, kolor film i digitalnoj fotografiji.....	XXVIII
Tb. 2 - Povijest tehnologije fotografije i vremenski okvir teorijskih diskusija o fotografiji....	51
Tb. 3 – Obuhvaćanje primjena fotografije teorijama.....	55
Tb.4 – Analiza paradoksa u Bayardovom autoportretu.....	58
Tb. 5 - Uključenje i isključenje analiza fotografskih žanrova prema tezama.....	108
TB 6 – Zahtjevi za dokazivošću prema diskusijama u estetici.....	109
Tb. 7 – De Duveova tabela efekata	172
Tb. 8 – Tablica participacije u intervencijama prema primjeni fotografije.....	208

LISTA SKRAĆENICA

Reference unutar teksta označene su sljedećim znakovima:

Il. – Ilustracija, kao: (vidi IL XX)

Tb. – tabela, kao (Vidi: TB X)

O – odjeljak, kao (Vidi: O X.x.y.)

- *Osim kada je u pitanju tekst, svaka referenca koja nije u istome odjeljku referirana je brojem stranice, kao (Vidi: str .xx)*

BIOGRAFIJA AUTORA

Ana Peraica je poslijediplomske studije odslušala na Jan Van Eyck Akademiji u Maastrichtu, te na Sveučilištu u Amsterdamu. Doktorat s temom „Fotografija kao dokaz“ je obranila na internacionalnom studiju Filozofija i Suvremenost, Filozofskog fakulteta u Rijeci.

Objavila je dvadeset radova kategoriziranih kao znanstvenih, a jednako toliko i radova u stručnim inozemnim časopisima i zbornicima, od toga većinu na njemačkom i engleskom jeziku, te nekoliko na talijanskom, bugarskom, ruskom, i drugim jezicima. Uredila je dva zbornika, *Žena na raskrižju ideologija* (Split, 2008) i *Victims Symptom – PTSD and Culture* (Amsterdam, 2009), te objavila jednu knjigu *Sub/versions* (Berlin, 2009) u kojoj je kompilirala stručne eseje objavljene u časopisima Springerin, Afterimage, Pavilion i drugima.

Članica je stručnih društava AICA, IKT, ISAST, ISEA, ULUPUH, HZSU te redovno sudjeluje na znanstvenim i stručnim konferencijama u inozemstvu. Također, autor je pet programa kolegija od kojih su tri u praksi, te je član Leonardo Education Foruma (LEF) za implementaciju interdisciplinarnoga istraživanja umjetnosti, znanosti i tehnologije. Kao predavač gostovala je na sveučilištima u Amsterdamu, Danube-Beč, Aristotle – Tessaloniki te raznim akademijama. Aktivno organizira internacionalne izložbe i konferencije, te žirira i selektira od sredine devedesetih.