

Prostor za fotografijo

Abstract

The Space for Photography

The article discusses ways in which various interpretations of the photographic medium establish relationships with the concept of space; more precisely, the space that is hiding behind what we understand as photography. The discussion follows from the assumption that space should, at least at first glance, play a key role in photography, even though its relevance to the medium is not discussed as often as one would perhaps expect. Even more curious is the fact that in the context of photography, the concept of time is much more commonly discussed. The author shows that in photography, the concept of space can be found on various levels and in different modes, from spatial technologies such as *camera obscura* and linear perspective, which are close to the very essence of the photographic medium, to the spatial relationships that are constituted within photographic practices, as well as the social and institutional spaces in which meanings of individual photographs are constituted. In all of these cases, the concept of space tends to be reflexive - the analysis leads one to learn more about different approaches to photography than about space itself.

Keywords: photography, space, *camera obscura*, linear perspective, semiotics

Ernest Ženko is a Full Professor at the Faculty of Humanities, University of Primorska. His research is focused on philosophy of culture, aesthetics, film, media theory, and sociology of science. He publishes regularly in both Slovenian and foreign journals. He wrote two monographs (in Slovene): "Space and Art: Space between Philosophy, Art, and Science - Leonardo da Vinci, László Moholy-Nagy, and Andy Warhol" (Založba ZRC, 2000), and "Totality and Art: Lyotard, Jameson, and Welsch" (Založba ZRC, 2003). (ernest.zenko@fhs.upr.si)

Povzetek

Avtor v besedilu obravnava odnos, ki ga interpretacije fotografskega medija vzpostavljajo do pojma prostora – torej prostor, ki se skriva v ozadju tega, kar pojmujemo kot fotografijo. Izhaja iz predpostavke, da je fotografija vsaj na prvi pogled medij, v katerem igra prostor osrednjo vlogo, obenem pa naletimo na zgolj redke primere tematiziranja prostora v fotografiji. Še bolj nenavadno, morda celo paradokсно je, da veliko pogosteje v kontekstu fotografije naletimo na pojem časa. Avtor pokaže, da pojem prostora v fotografiji nastopa na različnih ravneh in na različne načine, od prostorskih tehnologij, kot sta *camera obscura* in linearna perspektiva, ki sta najbližje temu, kar bi lahko povezali z bistvom fotografskega medija, prek prostorskih razmerij in odnosov, ki se vzpostavljajo v fotografskih praksah, do socialnih in institucionalnih prostorov, v katerih se tvorijo pomeni posamičnih fotografij. V vseh teh primerih pojem prostora odslikava problematiko fotografije, saj pri analizi več izvemo o samih pristopih k fotografiji kot o prostoru samem.

Ključne besede: fotografija, prostor, *camera obscura*, linearna perspektiva, semiotika

Ernest Ženko je redni profesor za filozofijo kulture na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem. Njegova področja raziskovanja so filozofija kulture, estetika, film, teorija medijev in sociologija znanosti. Redno objavlja v domačih in tujih revijah, napisal pa je tudi znanstveni monografiji: »Prostor in umetnost: Prostor med filozofijo, likovno umetnostjo in znanostjo - Leonardo da Vinci, László Moholy-Nagy in Andy Warhol« (Založba ZRC, 2000) ter »Totaliteta in umetnost: Lyotard, Jameson in Welsch« (Založba ZRC, 2003). (ernest.zenko@fhs.upr.si)

Uvod

V pričujočem sestavku analiziramo odnos, ki ga interpretacije fotografskega medija vzpostavljajo do pojma prostora, za katerega bi lahko trdili, da se neka-ko skriva v ozadju tega, kar dojemamo kot fotografijo. Po eni strani se zdi, da je naloga relativno preprosta, saj je fotografija medij, v katerem igra (ali naj bi igral) prostor bistveno in osrednjo vlogo, vendar pa po drugi strani naletimo na zgolj redke primere tematiziranja prostora v fotografiji; dejansko pogosteje naletimo na čas in analize časovnosti.

V sodobnih interpretacijah umetnosti se delitev na prostorske in časovne umetnosti le redko pojavlja, saj vse oblike umetnosti na strani recepcije zadevajo čutno izkustvo, ki se vedno odvija tako v prostoru kot v času. Kljub temu se nekateri odzivi te zgodovinsko relevantne delitve v določenih kontekstih pojavljajo tudi še danes. Tematizacija prostora in časa v umetnosti je najprej odigrala pomembno vlogo v razpravah o klasifikaciji in hierarhiji umetnosti iz obdobja med renesanso in osemnajstim stoletjem, ki so se izoblikovale v svojevrsten žanr, imenovan *paragone* (primerjava). Tradicionalno so izhajale iz odnosa med slikarstvom in pesništvom, izraženim v enačbi, pripisani latinskemu pesniku Horaciju – *ut pictura poesis*. Sredi šestnajstega stoletja je tako beneški humanist Ludovico Dolce trdil, da so ne samo pesniki, temveč vsi pisci, slikarji; da je poezija, zgodovina in dejansko vse, kar počnejo izobraženi ljudje – slikarstvo (Lee, 1940: 197). Bolj znan je primer Leonarda da Vinci, ki med seboj primerja pesništvo in slikarstvo ter se postavi na stran slikarstva, kot tiste umetnosti, ki služi plemenitejšemu čutu (torej očesu), njena dela pa so resničnejša od poezije. Zanimiva (tudi z vidika fotografije) pa je njegova primerjava dveh vizualnih umetnosti, slikarstva in kiparstva. Po Leonardovem prepričanju kipar svoja dela izdelava tako, da se pojavljajo takšna, kot so, medtem ko je slikarstvo po drugi strani *cosa mentale*, torej stvar duševnosti, in zato stoji hierarhično nad kiparstvom, ki je samo po sebi »izjemno mehanična operacija«, pri kateri se kipar močno prepoti in umaže (Kemp, 1989: 38).

Naslednji in najbolj razvpit primer je delo Gottholda Ephraima Lessinga z naslovom *Laocoön; ali meje poezije in slikarstva* iz leta 1766 (Lessing, 1836). V njem analizira poezijo in slikarstvo z vidika razlikovanja med naravnimi in arbitrarnimi znaki, obenem pa kot prvi v razpravo eksplicitno vpelje odnos med prostorom in časom. V svoji analizi postavi v odnos čas kot formo notranjosti in prostor kot vidik zunanosti, ključna točka pa je pri tem razlikovanje med umetnostmi zaporedja in simultanosti, pri čemer sta poezija in slikarstvo ključna primera. Pri tem je treba poudariti, da se poezija in slikarstvo ne razlikujeta na materialni ravni (oz. kot *stvari na sebi*, kot bi to imenoval Kant), temveč bistvena razlika zadeva način zaznave

estetskega objekta. Medtem ko je pesnitev estetski objekt, katerega pomen se odvija v času, je pomen slike dan trenutno oz. simultano. Posledično je oseba, ki bere poezijo, aktivnejša od tiste, ki gleda sliko, na drugi strani pa je pesnik hierarhično višje od slikarja, kajti slikarstvo pokriva širši vidik dejanskosti kot vizualne umetnosti, saj lahko ustvarja tako vidno kot nevidno (npr. neposredno nas lahko opozori na moralne probleme in duševne procese), medtem ko se mora slikar zadovoljiti z vidnim (Wallenstein, 2010: 6).

Lessingov primer, ki je med drugim bistveno vplival tudi na Heglovo sistematično analizo umetnosti v *Predavanjih iz estetike*, opozori na razlog, zaradi katerega se v fotografiji pogosteje kot pojem prostora pojavlja čas. Ne zato, ker bi fotografski medij vseboval časovno komponento v svoji identiteti, kot *stvar na sebi*, temveč ker je časovna komponenta ključna za percepcijo in interpretacijo fotografije, ki jo številni kritiki povezujejo s koncepti, kot so smrt, spomin, zgodovina itn. Če se želimo v fotografskem mediju približati pojmu prostora, se moramo torej poskusiti približati fotografiji kot taki.

Fotografija (ne) obstaja

Fotografija je bila tako za njene zgodovinarje kot za kritike vedno zahteven medij. Njena identiteta, razpeta med sistemom reprezentacije in družbenim fenomenom, »je bila predmet spora vse od svojega začetka« (Batchen, 2010: 9). Posebej vroča je postala razprava o fotografiji v obdobju postmodernističnega kritizma, za katerega je značilno, da je v 70. letih 20. stoletja vzpostavil prevladujoč način razmišljanja o fotografskem mediju, ki v veliki meri – kljub zatonu postmodernizma – še vedno ostaja močno prisoten.

Kot poudarja Geoffrey Batchen, eden ključnih sodobnih avtorjev s področja fotografije, gre pri postmodernistični kritiki za »izjemno konsistenten pogled na fotografijo« (Batchen, 2010: 12), katerega značilnost je, da zanika identiteto in zgodovino fotografije kot medija, poleg tega pa odreče pomen posamezni fotografiji, saj so njeni pomeni vedno v celoti odvisni od konteksta, v katerem se ta v nekem trenutku nahaja (takšen pogled zagovarja npr. britanski kritik John Berger v *Načinih gledanja*).

Batchen (2010) v delu z naslovom *Goreč od želje* navaja predvsem tri ključne predstavnike postmodernističnega pogleda: britanskega kritika Johna Tagga, ameriškega fotografa in kritika Allana Sekulo ter britanskega fotografa in kritika Victorja Burgina. Tagg, ki se v svojih spisih v največji meri opira na strukturalni marksizem Louisa Althusserja in delo Michela Foucaulta, po njegovem mnenju na najbolj neposreden način povzame bistvo tega pogleda.

Kar se začne kazati, je pojav moderne fotografske ekonomije, v kateri tako imenovani medij fotografije nima pomena zunaj svojih zgodovinskih specifikacij. [...] Fotografija kot taka nima identitete. [...] Njena funkcija kot način kulturne produkcije je vezana na točno določene pogoje eksistence in njeni proizvodi imajo pomen in so razumljivi le v posebnih krogih, v katerih so. Gre za migotanje po polju institucionalnih prostorov. In to polje je tisto, ki ga moramo proučevati, ne pa fotografijo kot tako. (Tagg, 1988: 63)¹

To, kar Tagg opiše kot *migotanje po polju institucionalnih prostorov*, ni zgolj značilnost njegovega pogleda na fotografijo, temveč prej osnovna skupna poteza vseh treh omenjenih avtorjev oz. omenjenega pogleda kot takega. Čeprav se Sekula bolj kot na Althusserja in Foucaulta sklicuje na marksizem Györgya Lukácsa in semiotiko Charlesa Sandersa Peircea, tudi sam dojema »fotografijo kot orodje večjih zunanjih sil in fotografsko identiteto kot nekaj, kar je s temi zunanjimi silami pogojeno« (Batchen, 2010: 18–19). Obenem pa na podlagi Peirceove semiotike dokazuje tudi, da so fotografije *indeksikalni znaki*, kar pomeni, da »fotografija kot indeks ni nikoli ona sama, temveč *po sami svoji naravi* prerisovanje nečesa drugega« (ibid.).

Podobno tudi Burgin, ki v svojem delu sledi semiotiki in psihoanalizi, ne išče bistva fotografskega medija, temveč ga fotografija zanima predvsem skozi odnos do »splošne sfere kulturne produkcije« (Burgin, 1982: 9); torej do polja institucionalnih prostorov, če znova uporabimo Taggov izraz. Tako kot fotografija kot medij nima svoje lastne zgodovine (kar pomeni, da je umetnostna zgodovina ne more ustrezno interpretirati), tudi posamezna fotografija nima svojega lastnega pomena, temveč je ta »nenehno premeščan s *podob* na diskurzivne formacije, ki jih križajo in vsebujejo« (Burgin, 1982: 215–216).

Posledično fotografija kot taka, kot objekt proučevanja oz. kot *stvar na sebi*, ne obstaja, zato nekateri predstavniki in predstavnice omenjenega postmodernističnega pogleda fotografijo postavljajo v navednice in jo zapisujejo kot »fotografijo«. Takšen pristop je značilen npr. za feministično teoretičarko Abigail Solomon-Godeau, ki s svojo izjavo pritrjuje zgoraj omenjenim avtorjem: »[F]otografija [je] v zadnji instanci vedno le plačanka, vedno najeta pištola.« (Solomon-Godeau v Batchen, 2010: 23)

V kontekstu interpretacij, ki v ospredje postavljajo polje institucionalnih prostorov, fotografije pa ne dojemajo kot samostojnega objekta, vrednega proučevanja, se problematika prostora v odnosu do fotografije (ali natančneje »fotografije«) po eni strani prenese na raven socialnega prostora in s tem iz fotografskega medija, in po drugi strani na problematiko fotografije kot *indeksa* v smislu preslikave iz prostora vzrokov (objektov) v prostor posledic (reprezentacij).

Kot smo pokazali že pred časom na drugem mestu (Ženko, 2000), je dominantni način izražanja prostora v vizualnih medijih (poudarek je predvsem na

¹ Prevod je deloma povzet po Tagg v Batchen, 2010: 12–13.

slikarskem mediju, ki zahteva najmanjši finančni vložek) povezan s širšo družbeno dejanskostjo, prek sledenja dojemanja prostora v različnih zgodovinskih obdobjih pa se je mogoče – v heglovski maniri – približati resnici nekega časa. Izkaže se, da je za renesanso in obdobje modernizma značilen geometrijski pogled na prostor, utemeljen najprej v linearni perspektivi in Newtonovem absolutnem prostoru ter pozneje na Einsteinovi relativnostni teoriji, ki vpelje enoten koncept prostora-časa, v obdobju postmodernizma (in postmodernosti) pa geometrijski pogled na prostor zamenja koncept socialnega prostora.² To seveda ne pomeni, da v renesansi ali modernizmu nimamo opravka s socialnim prostorom, temveč da je dominantni pogled na problematiko prostora v vizualnih medijih v teh obdobjih vezan na geometrijski in ne na socialni prostor, medtem ko s koncem modernizma dominanten postane ravno slednji in – če se vrnemo k Taggu – njegova trditev, da moramo proučevati polje institucionalnih prostorov in ne fotografije same, to v veliki meri potrjuje.

Dojemanje fotografije kot indeksikalnega znaka oz. indeksa bistvo in pomen fotografije ravno tako prenese na drugo raven, le da v tem primeru ne gre za socialni prostor, temveč za – če si privoščimo poenostavitev, ki preskoči Kantov filozofski prispevek – realni trirazsežni prostor oz. za dejanskost samo. Vprašanje odnosa med fotografijo in dejanskostjo oz. med reprodukcijo in modelom je bilo vedno v središču razprav o fotografskem mediju in anticipira sodobne razprave, ki v središču interpretacije postavljajo indeksikalni znak.

Ne nazadnje gre za problem, ki v ospredje postavlja vprašanje, ki se je zastavljalo že vse od nastanka fotografije in kateremu se je težko izognil vsak nov medij: ali je fotografija umetnost? V veliki meri je odgovor na to vprašanje odvisen ravno od tega, ali je mogoče fotografiji kot reprodukciji pripisati nekaj, česar dejanskost oz. model ne vsebuje.

Francoski fenomenolog Mikel Dufrenne v razpravi o estetskem izkustvu poudarja ravno omenjeno razliko in fotografijo primerja s (slikarskim) portretom. Poudari, da se fotografija, ki je delo umetnosti, tako kot portret, eksplicitno več ne sklicuje na model, da bi tako spodbudila predstavno zmožnost oz. imaginacijo. Umetniški portret tako kot umetniška fotografija omogoča estetsko izkustvo zaradi kakovosti realizacije (reprodukcije) in ne zaradi kakovosti izbranega modela. Kot umetnost nosi namreč v sebi dovolj lastne dejanskosti in smisla, tako da se ji ni treba sklicevati na neko drugo dejanskost. Nikakršnega dvoma ni, da je fotografija vedno fotografija nečesa (kot je tudi portret vedno portret nekoga), vendar pa je v smislu estetskega izkustva objekt fotografije vsebovan v fotografski pojavnosti in nikakršne potrebe ni, da bi predstavna zmožnost temu objektu podelila kvaziavtonomno existenco neke imaginarne entitete (Dufrenne, 1973: 362). Fotografija je torej umetnost, če lahko pokaže, da ponuja (estetsko) izkustvo, ki ga ne omogoča dejanskost kot taka.

² Prim. Ženko, 2000; predvsem tretje poglavje, ki se posveča socialnemu prostoru v obdobju postmodernosti.

Dufrennova interpretacija neposredno nasprotuje t. i. postmodernističnemu pogledu, obenem pa se močno približa drugemu polu, ki se skuša približati fotografiji kot taki in v fotografskem mediju poiskati tisto, kar tvori njegovo lastno bistvo in omogoča njegovo avtonomijo. Kot poudarja Batchen (2010: 23), takšno pojmovanje ustreza »prevladujočim umetnostnozgodovinskim programom šestdesetih in sedmdesetih let prejšnjega stoletja – zlasti slogu kritike, znanemu kot modernistični formalizem«. Zgoraj omenjena postmodernistična kritika se je formalističnemu programu zoperstavila predvsem zato, ker naj bi bil »intelektualno neploden kot tudi politično konservativen« (ibid.).

Kritika formalizma in esteticizma je v tem obdobju prizadela tudi druge vizualne medije in med avtorje, ki so se v nekem trenutku znašli na »konservativni strani«, so tako spadali tudi tisti, ki se sicer primarno niso posvečali fotografiji, kot npr. francoski filmski kritik André Bazin ali ameriški umetnostni kritik Clement Greenberg. Predvsem zadnji je bistveno pripomogel k interpretaciji modernistične umetnosti, ki temelji na samokritiki svojih lastnih postopkov ter učinkov in katere naloga je ugotoviti, katere značilnosti ji pripadajo oz. so lastne le njej sami. Najbolj natančno je Greenberg to prepričanje izrazil v kratkem prispevku z naslovom *Modernistično slikarstvo* (1988). V skladu z njegovim prepričanjem mora vsaka umetnostna zvrst prek samokritike (po modelu, ki ga je v filozofiji vzpostavil Immanuel Kant) pokazati, da ima v družbi nenadomestljivo mesto, in si tako nazaj pridobiti status, ki ga je v sodobnem svetu izgubila.

Umetnost se je lahko rešila tega razvrednotenega statusa le tako, da je pokazala, da je doživetje, ki ga ponuja, vredno samo po sebi, in da ga ne omogočajo kakšne druge dejavnosti. Pokazalo se je, da mora to demonstrirati vsaka umetnostna zvrst na lastno odgovornost. [...] Vsaka od umetnosti je s pomočjo zanjo značilnih postopkov morala določiti učinke, ki so zanjo posebni in ekskluzivni. (Greenberg, 1988: 15)

Tako kot vsak drug medij, si mora tudi fotografija prizadevati za samokritiko, samorazumevanje in iskanje svojega lastnega bistva. To se lahko navezuje, kot smo videli pri Dufrennu, na specifično estetsko izkustvo, ali pa, kot npr. pri Bazinu, na doseganje tega, kar imenuje »pravi realizem«, in pod tem dojema potrebo »po izražanju konkretnih pomenov in bistva sveta« (Bazin, 2010: 16). Fotografski medij je zaradi svoje objektivne narave edini, ki to lahko doseže.

Pomembno vlogo pri uveljavljanju modernističnega formalizma so poleg teoretikov odigrali tudi nekateri kuratorji in njihove vplivne razstave. Dela za eno izmed njih z naslovom *The Photographer's Eye* je leta 1966 za MoMO izbral John Szarkowski, ki se je podpisal tudi pod istoimenski katalog (Szarkowski, 2007). Prepričanje, ki ga v veliki meri povezuje z Greenbergom, je mogoče strniti v stališče, da fotografija dejansko obstaja, težava je zgolj v tem, kako to dejanskost opredeliti (Batchen, 2010: 26). Ko v pogovoru povzema svoje delo, poudarja, da je kot kurator v MoMI sledil »občemu generičnemu problemu ugotavljanja tega, kaj je ta

smešni medij in kaj lahko z njim naredimo, in tega, kakšni so njegovi potenciali« (Szarkowski v Batchen, 2010: 27).

Vendar pa vprašanj, ki v kontekstu fotografskega medija zadevajo prostor, ni mogoče ustrezno obravnavati, ne da bi obenem zajeli tudi širši kontekst, ki vodi k nastanku fotografije; torej, z drugimi besedami, ne da bi se ozrli na prostor za fotografijo in se osredinili na prostorske tehnologije, ki v nekem trenutku omogočijo nastanek tega smešnega medija.

Prostorske tehnologije

Vajeni smo, da se številni (še vedno aktualni) problemi kot tudi poskusi njihovega reševanja najprej pojavijo v antiki pri grških mislecih. Optični problemi, ki združujejo po eni strani fizikalni opis svetlobe in njenih značilnosti, po drugi pa geometrijske rešitve, pri tem niso nikakršna izjema. Uveljavljeni pogled tega časa se od današnjega, ki ga povezujemo z Newtonom in njegovimi nasledniki, razlikuje predvsem v vlogi, ki jo pripisujejo božanskemu čutilu – očesu. Čeprav stari vedo, da svetloba potuje v ravni črti, z izjemo materialističnih filozofov, kot so atomisti, večina tedanjih avtorjev verjame, da se svetlobni žarki ne širijo od predmeta oz. vira svetlobe proti očesu, temveč nasprotno: od očesa proti objektu. Torej, »[s]amo oko je tako delovalo kot reflektor, katerega žarki so srečevali oziroma urejali vidni svet in nato vpisovali pridobljene podatke v um« (Kittler, 2010: 50).

Prvi prostorski odnos, na katerega tako naletimo, je torej povezan s smerjo (vektorjem) aktivnosti, kar pomeni tudi ustvarjalnosti. Aktivno in ustvarjalno oko je v antiki tisto, ki podatke vidnega sveta preoblikuje v urejeni kozmos; aktivna vloga je torej na strani subjekta, pri čemer objekt ostaja pasiven, inerten. Vprašanje smeri aktivnosti v procesu pogleda, v odnosu med gledajočim in gledanim, ostaja odprto vse do renesanse, saj tudi Alberti v *Traktatu o slikarstvu* (1540) meni, da je ta razprava, ki je bila v antiki precej pomembna, dejansko zelo zahtevna in se z njo v svojem delu ne bo ukvarjal (Hershberger, 2014: 25).

Vsekakor pa antični pogled, v skladu s katerim se svetloba giblje od očesa k objektu, s čimer očesu pripisuje aktivno in ustvarjalno vlogo, neposredno nasprotuje začetnikom fotografije in njihovim naslednikom, ki v fotografskem mediju prepoznavajo predvsem sredstvo, s katerim je mogoče mehansko reproducirati vidni svet, ne da bi fotografirajoči subjekt pri tem imel kakršnokoli aktivno oz. ustvarjalno vlogo. Enega najzanimivejših primerov opiše William Henry Fox Talbot, eden od pionirjev fotografije, v delu z naslovom *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by Which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil* iz leta 1839 (Talbot v Hershberger, 2014: 42).

Poleti leta 1835 sem tako naredil veliko število reprezentacij svoje hiše na podeželju, ki je dobro služila temu zaradi stare in izjemne arhitekture. In verjamem, da je bila to sploh prva znana stavba, ki je sama *narisala svojo lastno podobo*.

Iz razprav, ki so sledile Talbotovi trditvi, je razvidno, da gredo interpretacije fotografije v dve nasprotni smeri. Tisti, ki sledijo zastavitvi Talbota, kot npr. Elisabeth Eastlake, predlagajo, da bi bilo smiselno raziskati, »v kolikšni meri bi lahko sonce nastopalo kot umetnik« (Eastlake v Hershberger, 2014: 62) ali to vlogo namesto soncu prepustijo svetlobi ali sami naravi. Na drugi strani pa tisti, ki bi želeli tudi v kontekstu fotografije ohraniti vlogo fotografa kot avtorja in umetnika, temu pogledu močno nasprotujejo, in kot npr. Peter Geimer trdijo, da »angleška podeželska hiša ne more proizvesti svoje lastne podobe«, kar pomeni, da je »Talbot nedvomno napačno sklepal, ko je trdil, da 'ni umetnik tisti, ki naredi podobo, temveč je to podoba, ki ustvari *sama sebe*'« (Geimer v Hershberger, 2014: 429; poudarek v izvirniku). Značilnost fotografskega medija potemtakem ni v enem ali drugem pogledu, eni ali drugi smeri aktivnosti, temveč predvsem v tem, da njegovo zgodovino vseskozi prečka razcep, ki mu je mogoče slediti v preteklost vse do antičnih avtorjev in prve omembe principa, na podlagi katerega deluje *camera obscura*.

V dominantnem pogledu, ki v interpretaciji gledanja daje prednost (aktivnemu) očesu pred (pasivnim) objektom, in kjer svetlobni žarki izhajajo iz očesa in se ste-kajo v objekt pogleda, ima eden od naravnih objektov prav posebno mesto. Kot zapiše v *Državi* Platon, je »sonce tisto, ki določa leta in letne čase, ki vlada vidnemu svetu in je počelo vsega, kar je mogoče videti« (Platon, 1995: 208). Vendar sonce ni zgolj tisto, ki omogoča, da vidimo objekte vidnega sveta, temveč obenem tudi onemogoča, da bi ga videli kot objekt, saj gledanje v sonce navsezadnje vodi v slepoto. Sonce torej naredi vidno vse, razen sebe (Kittler, 2010: 51).

Kljub temu so bili antični matematiki zmožni reševati eno najtežjih ugank, ki jih ponuja zgodnje naravoslovje – napovedovati prihodnje sončeve mrke, česar pa ni mogoče izpeljati, če sonca ni mogoče videti kot objekt (napovedovanje luninih mrkov se v tem primeru izkaže za veliko lažjo nalogo). Rešitev, ki omogoča videti sonce, predstavi okrog leta 350 pr. n. št. Aristotel. V zbirki spisov z naslovom *Problemata*, ki obravnavajo nerešena vprašanja, véliki antični sistematik opiše sončev mrk, pri katerem mesec (navidezno) prečka površino sonca, obenem pa predlaga način opazovanja, pri katerem je sončeva svetloba filtrirana do te mere, da je sonce mogoče opazovati s prostim očesom. Sončev mrk naj bi tako opazovali na zadnji steni zatemnjene sobe, ki bi imela v prednji steni luknjico.

Aristotel je tako pojasnil način delovanja katerekoli *camere obscurae*, čeprav se je sam osredinil le na poseben primer: sonce. Šele njegovi nasledniki, arabski matematiki, kot sta al-Kindi in Alhazen, so začeli konstruirati delujoče modele, ki jih je bilo mogoče preveriti tudi pod splošnejšimi empiričnimi pogoji: »Namesto božanskega sonca so uporabili preprosto voščeno svečo, ki je pošiljala svojo

svetlobo skozi medij majhne odprtine in reproducirala svojo lastno podobo v sobi.« (Ibid.) *Camera obscura* v smislu koncepta je tako prišla iz Grčije v zahodno Evropo prek arabskega sveta, pri čemer so arabski matematiki že eksperimentirali z različnimi koti svetlobe kot tudi z različnimi objekti, katerih sence so se kot podobe pojavljale na zadnji steni zatemnjenega prostora. Še več, *camera obscura* naj bi botrovala nastanku trigonometrije, nove vrste matematike, v kateri se pojavljajo kotne funkcije, ki jih je mogoče z novim modelom empirično realizirati (Kittler, 2010: 52).

Tako je bila *camera obscura* že pred svojim prihodom v zahodno Evropo – njen opis srečamo v poznem srednjem veku pri Rogerju Baconu – zameetek matematično-fizikalne mehanske priprave, ali z drugimi besedami prostorske tehnologije, ki se skozi določen proces postavi na mesto aktivnega subjekta (oziroma ga zamenja). Obrat smeri aktivnosti, ki Talbota v prvi polovici 19. stoletja vodi v presenetljivo trditev, da je »podeželska hiša naslikala sama sebe«, je torej potencialno na delu že v času, ko je dejansko še vedno prevladujoč nasprotni pogled.

Čeprav je bil Leonardo prvi, ki je v renesansi opisal delovanje *camere obscurae* ter vzpostavil povezavo med »očesom *camere obscurae*« in človeškim očesom, je prehod od *camere obscurae* h kameri, ki še ni fotografska kamera v pravem pomenu, ker z njo ni mogoče fiksirati podob, uporabljaja pa že leče, leta 1589 prvi opisal italijanski »univerzalni znanstvenik in mag« (Kittler, 2010: 53) Giovanni Battista della Porta v drugi izdaji dela *Magica naturalis* (Snyder in Allen v Hershberger, 2014: 271). Porta je tudi predlagal, naj bi zatemnili okna sobe in pustili luknjico na tisti strani, ki gleda na osvetljeni del ulice, s čimer bi na nasprotni steni zagledali sence mimoidočih ljudi in domačih živali, lebdečih na svojih glavah. Skratka, dobili bi praktično realizacijo platonove votline.

S prihodom v Evropo se problemi, povezani s *camera obscura*, prekrizajo z razvojem in interpretacijo druge, a nič manj pomembne prostorske tehnologije – linearne perspektive. O odkritju (ali izumu) perspektive v italijanskem *quattrocentu* obstaja zelo obsežna literatura, ki identificira najpomembnejše akterje: Brunelleschi (izumitelj oz. odkritelj, praktik); Alberti (prvi teoretski interpret) in Massaccio (prvi slikarski praktik), do danes pa so bili raziskani njeni brezštevni vidiki, od tehničnega, estetskega, psihološkega, religioznega, političnega do ekonomskega.

Izhodiščem perspektivnega prostora lahko sledimo v pozni srednji vek, ki izkazuje občudovanje nad metafizičnimi implikacijami svetlobe, razumljene prej kot božanski *lumen* kot pa zaznavna *lux*. Posledica tega je tudi razumevanje harmonije med matematičnimi zakonitostmi optike in *Božjo voljo*, ki jo simbolizira ravno linearna perspektiva. Tudi ko religiozne temelje te povezave zamenja objektivni naravoslovni pogled, optični red ostane nespremenjen in iz njega se rodi nov (newtonovski) koncept prostora, ki ima enake geometrijske lastnosti, je linearen, abstrakten in enoten (ter brez konkurence).

Nikakršnega dvoma ni, da je linearna perspektiva odigrala izjemno pomembno vlogo v zahodnem slikarstvu, a kot zapiše Bazin v *Ontologiji fotografske podobe*:

Izvirni greh zahodnega slikarstva je perspektiva. Niépce in Lumière sta njegova odrešenika. Fotografija je uresničila aspiracije baroka in likovno umetnost osvobodila njene obsedenosti s podobnostjo. Kajti slikarstvo si je zaman prizadevalo ustvariti iluzijo. Najsi je bil slikar še tako spreten, je njegovo delo vselej neizogibno obremenjevala določena subjektivnost. (Bazin, 2010: 17)

Bazin ni edini, ki poveže perspektivo, slikarstvo in fotografijo v enotno konstelacijo, še bolj radikalen pogled srečamo pri Petru Galassiju, ki v katalogu k razstavi z naslovom *Pred fotografijo (Before Photography, 1981)*, zapiše: »Skrajni izvori fotografije – tako tehnični kot estetski – ležijo v izumu linearne perspektive v petnajstem stoletju.« (Galassi, 1981: 2) Po njegovem prepričanju je fotografija nastala kot posledica sprememb v slikarskih strategijah, njeni zametki pa so bili prisotni že ob nastanku perspektive.

Kdo je avtor?

Ker torej linearna perspektiva kot ista prostorska strategija povezuje tako slikarstvo kot fotografijo, je vredno opozoriti na razliko, ki se nanaša na realizacijo perspektive kot preslikave iz treh v dve razsežnosti prosotora, in na ključno vprašanje, kdo je v primeru fotografije avtor? Je to sonce, angleška podeželska hiša ali narava? Ali je to fotograf oz. fotografinja? Bazin se v omenjenem besedilu očitno postavi na stran, ki kot avtorja izključuje človeka. Slikar ni mogel ustvariti iluzije, ker ga je omejevala subjektivnost: »Fotografija v popolnosti poteši našo lakoto po iluziji s pomočjo mehanične reprodukcije, iz katere je človek izključen.« (Bazin, 2010: 17)

Čeprav Bazina lahko uvrstimo med pisce, ki v zgornji delitvi zagovarjajo modernistični formalizem, podoben pogled srečamo tudi med postmodernističnimi kritiki, pa tudi med avtorji, ki ne spadajo na nobenega od omenjenih polov. Vrsta avtorjev, med njimi Joel Snyder in Neil Walsch Allen, se s takšno interpretacijo ne strinja.

Po njunem mnenju je dejanje ali natančneje proces fotografiranja v vsakem posameznem primeru povezan z vrsto odločitev, ki zadevajo fotografsko opremo in njeno rabo (Snyder in Allen v Hershberger, 2014: 271). Fotograf ali fotografinja se lahko sprejemanju takšnih odločitev natančno in detaljno posveti pri vsaki fotografiji, ki jo posname (in nato razvije oz. dodatno obdela), lahko pa nekatere ali celo vse odločitve prepusti kameri ali fotografskemu studiu, v vsakem primeru gre še vedno za odločitve. Nekatere od teh odločitev zadevajo prostorske odnose, kot sta npr. izbira mesta fotografiranja (ki odloča o gledišču fotografirane

podobe) ali pa količina detajlov, ki se pojavljajo na fotografiji. Z rabo ustreznega objektiva je namreč mogoče doseči ostrino najmanjših detajlov ali pa narediti fotografijo inherentno »mehko« in brez jasno izraženih detajlov. Z izbiro ustrezne opreme (vrste objektiva, fotografske kamere itn.) in njihovo rabo (izbiro goriščne razdalje, odprtine zaslonke itn.) je mogoče določiti, v katerem intervalu bodo izostreni objekti, ki ležijo pred ravnino ostrenja (t. i. globinska ostrina) in za njo, in kateri ne bodo ostri, s čimer bo na fotografiji dosežen želeni učinek, npr. zabrisano ozadje in poudarjena podoba portretirane osebe.

Položaj kamere vpliva na to, ali je objekt ali skupina objektov, ki se nahaja v vidnem polju kamere, na levi ali na desni strani, pred nekim drugim objektom ali za njim. Izbira položaja kamere, skupaj z izbiro objektiva, odloča o velikosti in položaju posamičnih objektov tako v medsebojnih odnosih kot v odnosu do celotnega slikovnega prostora. Četudi je perspektiva kot tehnologija, ki skuša »fotografsko oko« približati človeškemu očesu, fotografskemu mediju inherentna, še vedno bistveno vlogo odigra fotografski subjekt.

Podobno je do pogleda, ki v fotografiji vidi izključno mehanski vzročno-posledični odnos, ki ne potrebuje človeka, kritičen tudi Douglas R. Nickel, ki kot izhodišče svoje kritike vzame fotografijo, interpretirano kot indeksikalni znak; torej semiotični pristop, ki ga vpelje ameriški filozof, matematik in logik Charles Sanders Peirce.

Peirce vpelje znak kot »nekaj, kar stoji za nekoga namesto nečesa v nekem pogledu ali pristojnosti. [...] Znak stoji namesto nečesa, namreč svojega *objekta*.« (Peirce, 2004: 10) Znaki se v njegovi teoriji uvrščajo v trihotomije, ki se naprej delijo v tri kategorije; pri interpretaciji vizualnih medijev, vključno s fotografijo, se je kot najprimernejša izkazala druga trihotomija, ki opredeljuje relacijo znaka do njegovega objekta.

Glede na drugo trihotomijo lahko Znak imenujemo *Ikona*, *Indeks* ali *Simbol*.

Ikona je znak, ki se nanaša na Objekt, ki ga denotira zgolj na podlagi svojih značilnosti, ki jih ima ne glede na to, ali takšen Objekt dejansko obstaja ali ne. [...] Vsaka stvar [...] je Ikona nečesa, dokler je podobna tej stvari in jo uporabljamo kot njen znak.

Indeks je znak, ki se nanaša na Objekt in ki ga označuje tako, da ta Objekt nanj resnično vpliva. Če na Indeks vpliva Objekt, si ta nujno z njim deli neko skupno Kvaliteto in prav glede na to se nanaša na Objekt. Zato vključuje neke vrste ikono, vendar Ikono posebne vrste; in ni le gola podobnost s svojim Objektom, celo v tistih pogledih ne, ki ga delajo za znak, temveč je dejanska modifikacija tega s strani Objekta.

Simbol je znak, ki se nanaša na Objekt, ki ga denotira na podlagi zakona, ponavadi asociacije splošnih idej, kar povzroči, da Simbol interpretiramo kot nanašajoč se na ta Objekt. Zato je neka splošnost ali zakon [...]. Ne le da je sam splošen, tudi Objekt, na katerega se nanaša, je splošne narave. (Peirce, 2004: 13–14)

Ikona torej reprezentira na podlagi podobnosti oz. prepoznavnih skupnih kvalitet; simbol po drugi strani ne reprezentira na podlagi podobnosti, temveč navade, konvencije ali strinjanja. Indeks, zadnji element v delitvi, je znak, ki nastane na podlagi dejanskega vpliva referenta (oz. objekta) – objekt znak modificira. Podobnost ni pogoj za nastanek indeksa, potrebna je zgolj modifikacija na podlagi odnosa med vzrokom in učinkom.

Peirce na drugem mestu indeks poveže s fotografijo. Indeks je

dejanska stvar ali dejstvo, ki je znak svojega objekta na podlagi dejanske povezave z njim. [...] Fotografija, na primer, na podlagi svoje pojavnosti ne zbudi [v zavesti] zgolj podobe, temveč je zahvaljujoč optični povezavi z objektom tudi dokaz, da ta pojavnost ustreza dejanskosti. (Peirce v Hersberger, 2014: 401)

Kot poudari Nickel (v Hersberger, 2014: 401), Peirce ne trdi, da je nastanek indeksikalnega znaka razlog, zaradi katerega fotografija v svoji pojavnosti ustreza svojemu subjektu, temveč da indeks lahko na podlagi sklepanja priključ v zavest zavedanje o obstoju stvari, ki ga je povzročila. Po njegovem mnenju Peirce tudi ni nameraval znakov klasificirati na podlagi kategorij, temveč predvsem podati logičen opis kvalitet, ki jih imajo znaki. Predvsem pa se kvalitete v njegovi zastavitvi med seboj ne izključujejo: Peirce opiše fotografijo kot podobo, ki posnema svoj subjekt (torej nastopa kot *ikona*) in nastopa kot zaznana povezava s svojim izvorom (nastopa kot *indeks*) – je torej hkrati tako ikona kot indeks. Ne nazadnje bi, če na fotografiji na bi prepoznali podobnosti z objektom, fotografija težko bila vidni dokaz za njegov obstoj.

Največjo težavo vidi Nickel v sodobnih interpretacijah fotografije kot rezultata (avtonomne) tehnične naprave, ki neodvisno od zavestnega zaznavajočega subjekta proizvaja indeksikalne znake, pri čemer indeks nastopa »ne kot preprosto vzročni odnos, temveč predvsem kot neposredno ujemanje subjekta in podobe« (ibid.). Posledično se izraz *indeks* pojavlja sinonimno z izrazi, kot sta *sled* ali *vtis*, takšna metaforična raba pa ponuja logično sklepanje, v skladu s katerim gibanje enega objekta zaznamuje drug objekt na podlagi neposrednega fizičnega stika. Ta pogled pa je v primeru razumevanja fotografije zavajajoč, kajti ne glede na to, kaj fizično povzroči fotografijo, ne gre pri fotografskem procesu niti za vtis niti za sled. Če s kladivom udarimo po steni, lahko v steni naredimo luknjo, vendar pa ta, čeprav je indeksikalni znak, ne spominja na kladivo (ibid., op. 6).

* * *

Kot smo videli, pojem prostora v fotografiji nastopa na različnih ravneh in na različne načine, od prostorskih tehnologij, kot sta *camera obscura* in linearna perspektiva, ki sta najbližje temu, kar bi lahko povezali z bistvom fotografskega medija,

prek prostorskih razmerij in odnosov, ki se vzpostavljajo v praktičnih fotografskih praksah, do socialnih in institucionalnih prostorov, v katerih se tvorijo pomeni posamičnih fotografij.

Za prostorske tehnologije namreč velja, kot zapiše Jonathan Crary, sledeč Gillesu Deleuzu, da so presečišče diskurzivne formacije in materialne prakse ter jih »ne moremo zreducirati bodisi na tehnološki bodisi diskurzivni objekt« (Crary, 2012: 33). Oba zgoraj predstavljena pogleda na fotografijo, tako formalistični kot postmodernistični, sta tako obliki redukcionistične interpretacije, ki v svojem bistvu sledita isti logiki – iskanju izvora fotografije (bodisi v tehnološkem mediju bodisi v ustreznih družbenih pogojih), ki mu sledita konsistentna interpretacija in zanikanje relevantnosti nasprotnega pogleda.

Celovita rešitev iz zagate, ki jo pomeni pojem prostora, ki nastopa »za fotografijo«, se pravi kot njen pogoj oz. podlaga za interpretacijo, v skladu z redukcionističnimi pristopi tako ni mogoča, saj gre v enem primeru za sklicevanje na geometrijski, v drugem pa na socialni prostor. Z nastankom računalniško ustvarjenih podob, ki se »radikalno razlikujejo od mimetičnih zmožnosti filma, fotografije in televizije« (Crary, 2012: 1), se ta razmerja spremenijo, in ne spadajo več v kontekst vizualnih medijev, katerih podlaga je bila oblikovana v devetnajstem stoletju. Kljub temu pa tudi v tem primeru številni avtorji danes posegajo po drugačnih pristopih, med katerimi je najbolj obetavna arheologija medijev (Parikka, 2012).

Ta se ukvarja z vprašanji, ki so v osnovi historična, vendar pa se obenem odmikajo od iskanja singularne točke izvora, identitete in linearnega razvoja nekega medija; diskontinuitetam daje prednost pred kontinuiteto kot tudi prelomom pred monolitnimi strukturami in obrobni medijem pred dominantnimi. Zato so, kot smo skušali pokazati, tudi za razumevanje prostora v kontekstu fotografije pomembna vprašanja sorodnih medijev in preloma z njimi (kot npr. slikarstva ali filma), avtorstva, reprezentacije in ne nazadnje tudi dominantnih interpretacij (kot je fotografija kot indeksikalni znak). S tem vprašanja prostora v »tem smešnem mediju« še zdaleč nismo zaprli, prav nasprotno, razvoj tehnologije v smer digitalizacije in računalniško podprte fotografije zahteva, da se k njemu znova vrnemo.

Literatura

- ARNHEIM, RUDOLPH (2014): On the Nature of Photography. V *Photographic Theory. An Historical Anthology*, A. E. Hershberger (ur.), 264–268. Malden in Oxford: Wiley Blackwell.
- BATCHEN, GEOFFREY (2010): *Goreč od želje: zasnovanje fotografije*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- BAZIN, ANDRÉ (2010): *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!
- BURGIN, VICTOR (UR.) (1982): *Thinking Photography*. London: MacMillan.
- CRARY, JONATHAN (2012): *Tehnike opazovalca. Videnje in modernost v devetnajstem stoletju*. Ljubljana: Sophia.

- DUFRENNE, MIKEL (1973): *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press.
- EASTLAKE, LADY (ELISABETH) (2014): Photography. V *Photographic Theory. An Historical Anthology*, A. E. Hershberger (ur.), 61–66. Malden in Oxford: Wiley Blackwell.
- GALASSI, PETER (1981): *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art.
- GARRETT, ALBERT (1972): On Space and Time in Art. *Leonardo* 5(4): 329–331.
- GREENBERG, CLEMENT (1988): Modernistično slikarstvo. *Likovne besede* 6/7: 14–21.
- HERSHBERGER, ANDREW E. (UR.) (2014): *Photographic Theory. An Historical Anthology*. Malden in Oxford: Wiley Blackwell.
- KITTLER, FRIEDRICH (2010): *Optical Media*. Cambridge: Polity Press.
- KEMP, MARTIN (UR.) (1989): *Leonardo on Painting*. New Haven in London: Yale University Press.
- LEE, RENNELAER W. (1940): Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. *The Art Bulletin* 22(4): 197–269.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM (1836): *Laocoon; or The Limits of Poetry and Painting*. London: J. Ridgway & Sons.
- MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ (1969): *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphries.
- NICKEL, DOUGLAS R. (2014): "Impressed by Nature's Hand": Photography and Authorship. V *Photographic Theory. An Historical Anthology*, A. E. Hershberger (ur.), 399–405. Malden in Oxford: Wiley Blackwell.
- PARIKKA, JUSSI (2012): *What is Media Archaeology?* Cambridge in Malden: Polity.
- PEIRCE, CHARLES SANDERS (2004): *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*. Ljubljana: Krtina.
- PLATON (1995): *Država*. Ljubljana: Založba Mihelač.
- SNYDER, JOEL IN NEIL A. WALSCH (2014): Photography, Vision, and Representation. V *Photographic Theory. An Historical Anthology*, A. E. Hershberger (ur.), 269–275. Malden in Oxford: Wiley Blackwell.
- SOLOMON-GODEAU, ABIGAIL (1994): *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SZARKOWSKI, JOHN (2007): *Photographer's Eye*. New York: The Museum of Modern Art.
- TAGG, JOHN (1988): *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London: Palgrave MacMillan.
- TALBOT, WILLIAM HENRY FOX (2014): Some Account of the Art of Photogenic Drawing. V *Photographic Theory. An Historical Anthology*, A. E. Hershberger (ur.), 38–43. Malden in Oxford: Wiley Blackwell.
- WALLENSTEIN, SVEN-OLOV (2010): Space, Time, and the Arts: Rewriting the Laocoon. *Journal of Aesthetics & Culture* 2(1). Dostopno na DOI: 10.3402/jac.v2i0.2155.
- ŽENKO, ERNEST (2000): *Prostor in umetnost: prostor med filozofijo, likovno umetnostjo in znanostjo – Leonardo da Vinci, László Moholy-Nagy in Andy Warhol*. Ljubljana: Založba ZRC.