ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 15, številka 4, december 2011 · ISSN 1408-2969

FOTOGRAFIJA IN UMETNOST

Roger Scruton

Fotografija in reprezentacija

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Roger Scruton, »Fotografija in reprezentacija«, *Analiza: časopis za kritično misel* 15, št. 4 (2011): 95–116.

Prevod. Licenca Creative Commons, ki velja za arhiv revije, za prevode ne velja; pravice izvirnika pripadajo njegovim imetnikom.

Izdajatelj: Društvo za analitično filozofijo in filozofijo znanosti, Ljubljana.

Elektronska različica je bila leta 2026 rekonstruirana iz skena tiskane izdaje (OCR, ročno pregledano) in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Roger Scruton
Prevedel Božidar Kante

FOTOGRAFIJA IN REPREZENTACIJA*

Kritike in filozofe je občasno mučilo vprašanje, ali je film neodvisna umetniška forma – neodvisna, to je, od gledališča, od katerega si sposoja tako mnogo konvencij.[1] Temu vprašanju je mogoče slediti do bolj temeljnega vprašanja, vprašanja, ali je fotografija zmožna kaj reprezentirati. Dokazoval bom, da ni zmožna in da, če obstaja reprezentacija v filmu, njen izvor ni fotografski. Film je fotografija dramatične reprezentacije; ni, ker ne more biti, fotografska reprezentacija. Sledi, da če obstaja taka stvar kot filmska mojstrovina, bo to zato, ker je – kot *Divje jagode* in *Pravilo igre* – predvsem dramatična mojstrovina.

Zdi se nenavadno reči, da fotografija ni način reprezentacije. Kajti fotografija si s sliko deli lastnost, s katero slika reprezentira svet, lastnost, da si v nekem smislu deli pojavnost svojega predmeta. Res, včasih se misli, da je fotografija – ker si bolj učinkovito deli pojavnost svojega predmeta kot značilna slika -, boljši način reprezentacije. Za fotografijo se celo misli, da je *nadomestila* sliko kot način vizualne reprezentacije. Slikarji so čutili, da če je cilj slike dejansko reproducirati pojavnost stvari, potem se mora slika umakniti kateremukoli sredstvu, ki je na voljo za bolj natančno reprodukcijo pojavnosti. Zato je bilo rečeno, da slika meri na zapis pojavnosti stvari zgolj zato, da bi zajela izkustvo njihovega opazovanja *(vtisa)* in da se bo natančno kopiranje pojavnosti normalno razlikovalo od tega cilja. Tu imamo semena ekspresionizma in izvir gledišča (gledišča, ki ni le zmotno, temveč ki se je tudi izkazalo za katastrofalno za zgodovino sodobne umetnosti), da je slika nekako čistejša, ko je abstraktna in bližja svojemu bistvu kot umetnost.

Naj najprej odslovimo besedo »reprezentacija«. To besedo je seveda mogoče uporabiti za fotografijo. Želimo vedeti, ali obstaja kaka značilnost, primerno imenovana reprezentacija, ki je skupna sliki in fotografiji. In želimo vedeti, ali ima ta značilnost v vsakem primeru primerljivo estetsko vrednost, tako da lahko govorimo ne le o reprezentaciji, temveč tudi o reprezentacijski umetnosti. (Obstaja pomembna značilnost – zvok – ki je skupen glasbi in vodometom, vendar je le prva od teh ustrezno opisana kot *umetnost* zvoka).

---

* Prevod besedila: Roger Scruton: »Photography and Representation«, prevedeno iz: Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London: Methuen, 1983, str. 102–126.

[1] Glej, na primer, razpravo v Allardyce Nicoll, *Film and Theatre* (London, 1936; New York, 1972).

1.

Da bi razumeli, kaj mislim rekoč, da fotografija ni reprezentacijska umetnost, je pomembno, kolikor je le mogoče, ločiti sliko in fotografijo, tako da ne bomo razpravljali o aktualni sliki in aktualni fotografiji, temveč o idealni formi vsake, idealu, ki je bistvena razlika med njima. Idealna fotografija se razlikuje od aktualne fotografije, kot se dejansko idealna slika razlikuje od aktualne slike. Aktualna fotografija je rezultat poskusa fotografov, da umažejo ideal svoje obrti s cilji in metodami slikarstva.

Z »idealom« mislim logični ideal. Ideal fotografije ni ideal, na katerega meri ali bi morala meriti fotografija. Nasprotno, je logična fikcija, načrtovana zgolj zato, da bi zajela tisto, kar je razločevalno v fotografski relaciji in v našem zanimanju zanjo. Iz te razprave bo jasno, da ni treba, da obstaja kaj takega kot idealna fotografija v mojem smislu, bralec pa ne bi smel biti preplašen, če začenjam z opisovanjem fotografije v okvirih, ki se zdijo pretirani ali zmotni.

Idealna slika je v nekem »intencionalnem« odnosu s predmetom.[2] Z drugimi besedami, če slika reprezentira predmet, iz tega ne izhaja, da predmet obstaja, niti – če dejansko obstaja – da slika reprezentira predmet tak, kakršen je. Še več, če je *x* slika človeka, iz tega ne izhaja, da obstaja nek *posamezen* človek, čigar slika je *x*. Dalje, slika je v tem intencionalnem odnosu s svojim predmetom zaradi reprezentacijskega dejanja, umetnikovega dejanja, pri označevanju odnosa med sliko in njenim predmetom pa tudi opisujemo umetnikovo intenco. Uspešno udejanjenje te intence je v stvaritvi pojava, pojava, ki gledalca nekako vodi k prepoznavanju predmeta.

Idealna fotografija je tudi v nekem odnosu s predmetom: fotografija je fotografija *o* nečem. Toda odnos je tu vzročen, ne pa intencionalen.[3] Z drugimi besedami, če je fotografija fotografija nekega predmeta, iz tega izhaja, da predmet obstaja, in če je *x* fotografija človeka, obstaja posamezen človek, čigar fotografija je *x*. Izhaja tudi, četudi zaradi drugačnih razlogov, da je predmet v grobem tak, kakršen se pojavlja na fotografiji. Pri označevanju odnosa med idealno fotografijo in njenim predmetom, ne označujemo intence, temveč vzročni proces, in medtem ko je, kot pravilo, vpleteno intencionalno dejanje, to ni bistven del fotografskega odnosa. Idealna fotografija tudi prinaša pojavnost, vendar pojavnost ni zanimiva kot udejanjenje intence, temveč kot zapis, kako je videti aktualni predmet.

Ker je ali je lahko končna točka dveh procesov tako podobna, je tako vabljivo misliti, da sta intencionalnost enega odnosa in vzročnost drugega povsem nepomembni za položaj končanega izdelka. Zdi se, da je v obeh primerih pomemben del reprezentacije v dejstvu, da gledalec lahko vidi predmet v sliki.

[2] Glej Franz Clemens Brentano, *Psychology from an Empirical Standpoint*, (ur.) Linda McAlister (London in New York, 1973); Roderick M. Chisholm, *Perceiving* (London in Ithaca, NY, 1957), 11. poglavje in G. E. M. Anscombe, »The Intentionality of Sensation«, v R. J. Butler, (ur.), *Analytical Philosophy*, druga serija (Oxford, 1965).

[3] Mislim, da je na tem področju treba ostro razločevati neekstenzionalnost (intenzionalnost) od intencionalnosti, tako da to trditev ne prizadene noben argument v smislu, da so vzročni odnosi neekstenzionalni.

Tako cenjenje fotografij kot cenjenje slik vključuje vajo zmožnosti »videti kot« v povsem posebnem smislu, v katerem lahko vidimo *x* kot y, ne da bi verjeli ali bili v skušnjavi verjeti, da je x y.

2.

Torej bo preprosta zadeva opredeliti »reprezentacijo« tako, da je *»x* reprezentira *y«* res, le če x izraža misel o y ali če je *x* načrtovan, da nas spominja na y ali karkoli; v tem primeru odnos, ki je bil *zgolj* vzročen (odnos, ki ni bil označen v okvirih kakršnekoli misli, intence ali drugega mentalnega dejanja), ne bi nikoli zadostoval za reprezentacijo. Moramo biti seveda jasni, zakaj naj bi želeli opredeliti reprezentacijo na tak način, ne pa na drugačen. Kaj je odvisno od te odločitve? Še posebej, zakaj bi moralo biti pomembno, da je odnos med sliko in njenim predmetom intencionalni odnos, medtem ko je fotografski odnos zgolj vzročen? Zato bom začel z obravnavo našega izkustva slike in učinka, ki ga ima na to izkustvo intencionalnost odnosa med sliko in njenim predmetom. Ko cenim sliko kot reprezentacijo, jo vidim kot tisto, kar reprezentira, vendar je ne jemljem za tisto, kar reprezentira. Niti ne nujno verjamem, da tisto, kar je reprezentirano v sliki, obstaja, niti da ima, če res obstaja, videz predmeta, ki ga vidim v sliki. Predpostavimo, da neka slika reprezentira bojevnika. Dejansko ga lahko ne vidim kot bojevnika, temveč kot boga. Tu je mogoče razločevati tri »predmete« zanimanja:

1 Intencionalni predmet vida: bog (definira ga moje izkustvo).

2 Reprezentiran predmet: bojevnik (definira ga, precej grobo rečeno, slikarjeva intenca).[4]

3 Materialni predmet vida: slika.[5]

Razloček med 1 in 2 ni tako oster, kot se utegne zdeti: tak bi postal le, če bi lahko ločili »čisti pojav« slike od smisla intence, s katero je obdarjena. Tega ni moremo storiti ne le zato, ker ne moremo nikoli ločiti našega izkustva človeške dejavnosti od našega razumevanja intence, temveč tudi zato, ker imamo v primeru slike opraviti s predmetom, ki je očitno izraz misli. Torej bomo iskali ključe, kako je bila slika mišljena in kako jo je treba videti in – taka je narava »videti kot« – naš smisel tistega, kar je mišljeno, bo določal naše izkustvo tistega, kar je tam.

»Sklepalno« gledišče zaznavanja, gledišče, da obstajajo nekatere stvari, ki jih v *bistvu* vidimo (čutni podatki itn.), iz česar potem *sklepamo* na eksistenco drugih stvari, je zmotno tako kot zadeva filozofske psihologije, ker ni nobenega merila za razločevanje podatka in sklepanja, kot zadeva epistemologije, saj zgolj tedaj, če včasih poznamo »izpeljane« bitnosti, lahko imamo tudi vednost o izkustvu.[6]

[4] Tu grem preko problema izbire in opisovanja ustrezne intence.
[5] Glede razločka materialno/intencionalno se opiram na Anscombovo.
[6] Najbolj slovit argument za ta sklep se pojavi v Kantovi *Critique of Pure Reason* (posebej v »Transcendentalni dedukciji«) in pri Wittgensteinu v *Philosophical Investigations*, I. del.

Poanta se nanaša tudi na intenco: ne vidimo gest in gibov drugega človeka in potem iz njih sklepamo na eksistenco intenc; nasprotno, vidimo geste kot intencionalne, to pa je pravilen opis tistega, kar vidimo. Toda seveda ne moremo izbrati, da bi videli ravno tisto, kar hočemo, kot manifestacijo intence. Naša zmožnost videti intenco je odvisna od naše zmožnosti interpretirati dejavnost kot značilno človeško, tu, v primeru reprezentacijske umetnosti, pa vključuje naše razumevanje razsežnosti in konvencij medija. Umetnost kaže »skupno vednost« kulture,[7] kot je pojasnil E. H. Gombrich; razumeti umetnost pomeni biti seznanjen z omejitvami, ki jih vsiljuje medij in biti zmožen ločiti tisto, kar gre pripisati mediju, in ono, kar gre pripisati človeku. Taka dejstva nas vodijo k temu, da govorimo o razumevanju ali nerazumevanju reprezentacijske slike.

Četudi ni prostora za popolno razpravo o pojmu »razumevanja«, ki je tu vpleteno, velja omeniti naslednjo točko: razumeti sliko vključuje razumevanje misli. Te misli v nekem smislu sporoča slika. So v osnovi slikarjeve intence, hkrati pa oblikujejo naš način videnja platna. Take misli določijo zaznavanje človeka, ki vidi z razumevanjem, in tisto, kar vidimo v sliki, moramo vsaj delno opisati v okviru našega dojemanja misli. Ne vidimo zgolj človeka na konju, temveč človeka z nekim značajem in obnašanjem. *Kar* vidimo, pa ne določajo neodvisne lastnosti predmeta, temveč naše razumevanje slike. Način, kako so oči pobarvane, je tisti, ki daje tisti občutek avtoritete, poseben položaj roke je tisti, ki razkriva aroganten značaj itn. Z drugimi besedami, lastnosti medija ne vplivajo le na tisto, kar vidimo na sliki, temveč tudi na način, kako jo vidimo. Se več, predstavljajo nam vizijo, ki je ne pripisujemo sebi, temveč drugemu človeku; o sebi razmišljamo kot o tistih, ki si delijo vizijo z umetnikom, vseprisotnost intence pa spremeni naše izkustvo od nečesa zasebnega v nekaj skupnega.

lika nam ne predstavlja le zaznavanja človeka, temveč misel o njem, misel, utelešeno v zaznavni formi.[8] Tu pa, tako kot v primeru jezika, ima misel značaj »objektivnosti in javnosti, o čemer je komentiral Frege.[9] Pojem reprezentacije »ostane uporaben natanko takrat, ko imamo sporočanje misli o predmetu; zato sta literatura in slikarstvo reprezentacijska na enak način.

3.

Idealna slika nima nobene posebne potrebe po identiteti pojavnosti in njenega predmeta. Da bi predstavil vizualno razlago vojvode Wellingtonskega, za umetnika ni nujno, da si prizadeva predstaviti natančno kopijo vojvodove pojavnosti.[10] Tu smo zares v skušnjavi, da bi popolnoma odpravili pojem

[7] Pomembnost »skupne vednosti«, njene zapletenosti kot pojava in njenega naravnega sobivanja s konvencijami je bila priznana v filozofiji jezika; glej posebej zanimivo razpravo v David K. Lewis, *Convention: a Philosophical Study* (Cambridge, Mass., 1969; Oxford, 1972).

[8] Kaj mislim z »utelešenjem« misli v zaznavanju, sem razpravljal drugje; glej mojo knjigo *Art and Imagination* (London, 1974), 7. in 8. poglavje.

[9] G. Frege, *Translation from the Philosophical Writings*, ur. in prev. P. T. Geach in M. Black (Oxford, 1952; 3. izd. New Yersey, 1980), str. 79.

[10] Tu obstaja problem »identitete pojavnosti«, ki se ga spet dotaknem v 8. razdelku.

pojavnosti, da bi razumeli sliko kot konvencionalno ali celo kvazi-jezikovno dejanje, ki je v semantičnem odnosu – odnosu nanašanja – s svojim predmetom in ki predstavlja vizualno pojavnost zgolj kot sredstvo izpolnjevanja nanašalne funkcije. Tako gledišče bi nemara bolje kot vse rivalske teorije reprezentacije razložilo vlogo intence v našem razumevanju umetnosti.[11]

Ne vem, kako daleč bi si tisti filozofi pod vplivom Gombrichovih argumentov – argumentov, ki poudarjajo mesto konvencije v našem razumevanju vizualne umetnosti – želeli prignati analogijo z jezikom. Ne vem, na primer, ali bi bila konvencija, v skladu s katero je treba barve reprezentirati z njihovimi komplementi – rdeč predmet z zaplato zelene, rumen predmet z zaplato modre – umevna za take filozofe, umevna, to je, kot način slikovne reprezentacije. Ni kajpada mogoče zanikati, da bi taka slika nekomu, ki razume to konvencijo, sporočila ravno tolikšno informacijo o njenem predmetu kot druga slika, v kateri barve kopirajo izvirnik. Mogoče si je izmisliti tudi bolj bizarne konvencije: sliko je mogoče narediti docela iz pomišljajev in krogov, ki so urejeni v skladu s slovnico vizualnega koda. Glede na prave konvencije bo taka slika štela – v skladu s teorijo nanašanja – za izjemno zvesto reprezentacijo svojega predmeta. Brali jo bodo kot nekakšno vrsto premešanega sporočila, ki ga je treba dekodirati, da bi dovolilo razumevanje tistega, kar pravi.

Vizualne povezave med sliko in njunim predmetom kajpada ne smemo obravnavati kot povsem naključne zadeve, naključne, to je, glede na kakršenkoli proces reprezentacije, ki jo slika utegne prikazovati. Kajti ne moremo zanikati, d nas reprezentacijska slika zanima predvsem zaradi vizualne povezave s svojim predmetom. Vizualni odnos med sliko in predmetom nas zanima zato, ker je t odnos tisti, s pomočjo katerega slika reprezentira. Umetnik nam predstavi način videnja (in ne zgolj kakršenkoli način razmišljanja o) svojem predmetu. (Od tod revolucionarni značaj takih slikarjev, kot sta Caravaggio in de la Tour). Zdi se, da je ta vizualni odnos tisti, ki terja pojasnitev. Slikovne reprezentacije ne moremo razložiti neodvisno od vizualnega vidika slike in še naprej pričakovati, da bo naša razlaga osvetlila problem vizualnega odnosa med sliko in njeno predmetno zadevo. In vendarle je ta odnos tisti, ki ga razume ocenjujoči gledalec. Ta ugovor kajpada ni dokončen. Zdi se, da tudi domneva, da mora biti semantična teorija umetnosti (teorija, ki gleda na reprezentacijo v okviru nanašanja) nujno tudi jezikovna teorija. Gotovo lahko obstajajo odnosi nanašanja, ki ne zrcalijo konvencij jezika, celo odnosi, ki jih je treba razumeti v bistveno vizualnih okvirih. Oglejmo si torej, kako bi lahko bilo videti tako pojmovanje nanašanja.

Ni naključje, da ima jezik slovnico. Eksistenca slovnice je nujni del jezika in del vsepomembne povezave med jezikom in resnico. Toda slovnica ima še nadaljnji pomen, vsaj kot slovnico pojmujejo zdaj. Za sodobnega logika je slovnica predvsem »tvorbena« funkcija, sredstvo za izgradnjo sestavljenih stavkov iz končnega števila jezikovnih delov. Če jo vzamemo skupaj s teorijo

[11] Nelsonu Goodmanu, najbolj pomembnemu razlagalcu semantične teorije umetnosti, uspe pomiriti njegov pristop z gledišče o fotografiji kot reprezentacijski; glej njegovo knjigo *Languages of Art* (Indianapolis, 1968; London, 1969), str. 9, opomba.

interpretacije, bo prava slovnica razložila, kako govorci jezika razumejo neskončno število stavkov na temelju razumevanja zgolj končnega števila besed.[12] Tako lahko pokažemo, kako je resnica ali neresnica stavka odvisna od nanašanja njegovih delov, pojem nanašanja v jeziku pa postane nerazločljivo povezan z idejo, da iz nanašanja besed lahko izpeljemo resničnostne pogoje stavkov. Ta »tvorbena povezava« med nanašanjem in resnico je del intuitivnega razumevanja nanašanja, ki je skupna vsem govorcem jezika.

Tu, tako mislim, najdemo presenetljivo razliko med jezikom in slikarstvom. Medtem ko utegnejo obstajati repertoarji in konvencije v slikarstvu, ni nič takega, kar bi se približalo slovnici, kot jo razumemo. V prvi vrsti, zahteva končnosti ni zadovoljena. Očitno je res, da razumemo reprezentacijski pomen, recimo, Carpaccia z razumevanjem reprezentacijskega pomena njegovih delov. Toda deli sami so razumljeni na *natanko enak način*, to je, tudi oni imajo dele, od katerih je vsak potencialno deljiv na pomenljive sestavine, in tako naprej v neskončnost. Še več, zdi se, da ni nobenega načina, kako lahko deliti sliko v slovnično pomenljive dele – nobenega načina, kako oskrbeti skladnjo, ki osami tiste dele slike, ki imajo posebno semantično vlogo. Kajti preden vidimo sliko, nimamo nobenega pravila, ki bo odločilo o poanti, in tako postane ideja o semantičnih ali skladenjskih pravilih neuporabna. Sredstva, s katerimi razumemo celotno reprezentacijo, so istovetna s tistimi, s katerimi razumemo dele. Razumevanja ne zagotavljajo niti pravila niti konvencije, temveč se zanj zdi, da je naravna funkcija normalnega očesa. Kot vidimo pomen slike, tako vidimo pomen njenih delov. To se ostro razlikuje od primera nanašanja v jeziku, kjer pomen stavka *zgradimo* iz nanašanja njegovih delov in kjer se sami deli nanašajo na način, ki je naposled konvencionalen.

Zdi se torej, da ni nikakršnega upravičenja za razmišljanje o reprezentaciji v okviru nanašanja. Lahko bi kajpada vztrajali, da je odnos slike do svojega predmeta odnos nanašanja le, če iz »nanašanja« odstranimo tisto značilnost, ki nas vodi k mišljenju, da je razlaga nanašanja tudi razlaga razumevanja. Govoriti o povezavi med besedo in stvarjo kot o povezavi nanašanja pomeni pokazati, kako so določeni resničnostni pogoji stavkov, ki vsebujejo to besedo. Če govori-"10 o nanašanju pri opisovanju slik, torej ne bi smeli misliti, da s tem kakorkoli osvetljujemo *razumevanje* reprezentacije. Kaj je reprezentacija, kako jo razumemo in kako se nas dotika – za vsa ta vprašanja se zdi, da ostajajo ravno tako nejasna kot prej. Edina stvar, ki ostaja v podporo priklicevanju nanašanja, je dejstvo, da so slike lahko resnične ali neresnične. Ravno to je tisto dejstvo, ki si ga moramo zdaj ogledati.

4.

Dejstvo, da je slika lahko resnična ali neresnična, igra življenjsko vlogo v vizualnem cenjenju. Na primer, ne bi mogli razložiti realizma bodisi v slikarstvu

[12] Tu se opiram na zdaj znan primer, ki ga daje Donald Davidson v »Truth and Meaning«, *Synthese*, 17. zv. (1967), str. 304–323, ki izvira iz Fregeja in ki ga je matematično do popolnosti izdelal Alfred Tarski v svoji teoriji resnice.

bodisi v literaturi, razen če ne prikličemo pojma resnice. Spet moramo poudariti informacijo (in torej pojem nanašanja) v našem razumevanju slikarjeve umetnosti ali pa smo vsaj primorani najti neko značilnost slike, ki lahko zamenja nanašanje in ki bo pokazala, kako je vzpostavljena povezava z resnico.

Taka značilnost je bila dejansko že opisana: realizem lahko opišemo v okviru tistega, kar vidimo *na* sliki. Torej resnice ne analiziramo v okviru odnosa med sliko in svetom, temveč v okviru odnosa med tistim, kar vidimo na sliki in v svetu. Goyev portret vojvode Wellingtonskega je realističen zato, ker je figura, ki jo vidimo na sliki, podobna vojvodi Wellingtonskemu.[13] Resnica slike pomeni resnico gledalčevega zaznavanja; z drugimi besedami, »intencionalni predmet videnja« ustreza naravi predmeta. Te misli, ki poživljajo našo zaznavo, ko vidimo realistično sliko z razumevanjem, so prave misli.[14] Resnica ni lastnost slike na neposreden način, na kakršen je lastnost stavka, možnost zatrjevanja resnice za sliko pa dejansko ne odpre poti za semantično teorijo umetnosti nič bolj, kot ne odpre poti za semantično teorijo, na primer, oblakov ali za kakršenkoli drug pojav, v katerem je mogoče videti vidike.

Četudi je mogoče narediti razločke med resničnimi in neresničnimi slikami, estetsko cenjenje ostaja v nekem smislu ravnodušno za resnico svojega predmeta. Osebo, ki jo estetsko zanima *Odiseja,* ne skrbi literarna resnica narativa. Gotovo je zanjo pomembno, da je *Odiseja* podobna življenju, toda eksistenca Odiseja in realnost opisanih prizorov sta zadevi estetske ravnodušnosti. Res je, za estetsko zanimanje je značilno, da je večina njegovih predmetov v reprezentaciji domišljijskih. Kajti razen če ne bi bilo mogoče reprezentirati domišljijskih stvari, bi reprezentacija lahko bila stežka tako pomembna za nas. Pomembna je zato, ker omogoča predstavitev prizorov in likov, do katerih smo zgolj v kontemplativnih držah: prizori in liki, ki – ko so nerealni – dopuščajo, da naša praktična narava ostaja nespremenjena.

Če naj bo pojem reprezentacije estetsko pomemben, mora biti mogoče opisati estetsko zanimanje za reprezentacijo. Zgolj če obstaja kaj takega kot estetski zanimanje, ki ima za svoj predmet reprezentacijo, lahko obstaja reprezentacij ska umetnost (v nasprotju z umetnostjo, za katero se naključi, da je reprezentacijska). Običajno se reče, da je estetsko zanimanje za neko stvar zanimanje zanjo zaradi nje same: predmet ni obravnavan kot nadomestek za drug predmet; je *sam* glavni predmet pozornosti. Izhaja, da mora estetsko zanimanje za reprezentacijske lastnosti slike vključevati tudi nekakšno vrsto zanimanja za sliko in ne zgolj za predstavljeno stvar.[15]

Ena razlika med estetskim zanimanjem za sliko in zanimanjem za sliko kot nadomestkom za njen predmet je torej v vrsti razlogov, ki jih je mogoče dati za zanimanje. (Dati razloge za zanimanje pa pomeni dati razlago njegovega intencionalnega predmeta in torej za zanimanje samo). Če vprašam človeka, zakaj gleda sliko, obstaja več vrst odgovorov, kijih utegne dati. V enem primeru

[13] To je, pod pogojem, da je slika neodvisno *o* vojvodi Wellingtonskemu.
[14] Glej 8. opombo zgoraj.
[15] Od tod tradicija v filozofiji, ki se začenja s Kantom in v skladu s katero reprezentacija predstavlja grožnjo za avtonomijo umetnosti.

bodo njegovi razlogi zgolj razlogi za zanimanje za naslikano stvar: opisovali bodo lastnosti predmeta, ki ga naredijo zanimivega. Tu je zanimanje za sliko izpeljano: *je* v dejstvu, da slika razkriva lastnosti svojega predmeta. Slika je obravnavana kot sredstvo dostopa do predmeta in je torej nepotrebna, če so na voljo boljša sredstva (recimo sam predmet). S tem primerom lahko primerjamo druga dva. Prvič, obstaja primer, kjer se človekovi razlogi nanašajo zgolj na lastnosti slike – na slikovne lastnosti, kakršne so barva, oblika in linija – in ne omenjajo predmeta. Za takega človeka je slika zanimiva kot abstraktna kompozicija in je njena reprezentacijska narava zanj *popolnoma* nepomembna. Drugič, obstaja primer, kjer so razlogi za zanimanje razlogi za zanimanje za *sliko* (za način, kako je videti), četudi se bistveno nanašajo na predmet in jih kot razloge razume zgolj nekdo, ki razume nanašanje na predmet. Na primer, opazovalec se lahko nanaša na posebno gesto neke figure in na poseben način slikanja te geste kot tisti, ki razkrivata značaj predmeta (na primer, natakaričine roke na šanku v Manetevi sliki *Bar aux Folies-Bergerej*. Očitno to ni razlog le za zanimanje za predmet, temveč tudi (in predvsem) za zanimanje za sliko, saj daje razlog za zanimanje za nekaj, kar je mogoče razumeti zgolj z gledanjem slike. Tako zanimanje naravno vodi do drugega zanimanja, do zanimanja za rabo medija – do načina, kako slika predstavlja svoj predmet in torej do načina, kako slikar vidi predmet Tu se ne bi moglo reči, da se slika obravnava kot nadomestek za svoj predmet: slika *sama* je predmet zanimanja in je ni mogoče nadomestiti z naslikano stvarjo. Zanimanje ni za reprezentacijo zaradi njenega predmeta, temveč za reprezentacijo zaradi nje same. In ravno tako je zanimanje tisto, ki tvori jedro estetskega izkustva slikovne umetnosti in ki bo – če ga bolj popolnoma analiziramo – razložilo ne le vrednost tega izkustva, temveč tudi naravo in vrednost umetnosti, kije njen predmet. Naenkrat vidimo, da tako zanimanje ni in ne more biti zanimanje za literarno resnico slike.

5.

Če bi moral torej opisati, *kaj vidim* na sliki, bi bil prisiljen ne le opisati vizualne lastnosti predmeta, temveč bi moral tudi ponuditi interpretacijo predmeta, način njegovega videnja. Opis, pod katerim je viden predmet, daje celota misli, v okviru katere razumem sliko. V primeru portreta za to interpretativno misel ni nujno, da je misel o trenutni pojavnosti predmeta: ni ji treba biti misel »Izgledal je podobno temu«. Misel je lahko povezana ne s predmetom, kakršen je bil videti v kateremkoli trenutku, temveč s predmetom, kakršen je bil ali, raje, s predmetom, kakršnega je videl umetnik, daje bil. Pojavnost utegne biti prisotna zgolj zato, ker uteleša realnost, v tem primeru pa bo realnost tista, ki jo razume (ali zmotno razume) gledalec.

Ena najbolj pomembnih razlik med fotografijo in portretom, kot se tradicionalno prakticira, je v odnosu vsakega do časa. Značilno za fotografijo je, da se o njej – ker je razumljena v okviru vzročnega odnosa s svojim predmetom – misli, kot da razkriva nekaj trenutnega o svojem predmetu – kako je bil predmet videti v nekem posameznem trenutku. Ta smisel za trenutek pa se v fotografiji redko

kdaj izgubi zaradi razlogov, ki bodo v kratkem očitni. Portretno slikarstvo kajpada skuša zajeti smisel časa in reprezentirati svoj predmet kot raztegnjen v času, celo v procesu prikazovanja posebnega trenutka njegove eksistence. Portretura ni umetnost trenutnega, njen cilj pa ni zgolj zajeti minljivo pojavnost. Cilj slike je dati vpogled, stvaritev pojavnosti pa je pomembna v glavnem kot izraz misli. Medtem ko je vzročen odnos odnos med dogodki, ni nobenih takih omejitev glede predmetne teme misli. To morda delno razloži pogosto izražen komentar, da je resna umetnost portreture umrla z nastopom fotografije in da reprezentacijska umetnost, kolikor še vedno sledi idealu realizma, ni zmožna zajeti, kot bi realist moral zajeti, smisla minljivosti časa.[16]

Fotograf kajpada lahko meri na to, da zajame tisto minljivo pojavnost, ki daje najbolj zanesljiv pokaz značaja njegovega predmeta. Lahko poskuša najti v trenutnem nek *mak* tistega, kar je stalno. Vendar obstaja velika razlika med podobo, ki je znak nečesa stalnega, in podobo, ki je izraz tega. Izraziti stalno pomeni dati glas misli o njegovi naravi. Dati znak stalnega pomeni ustvariti nekaj, iz česar je mogoče izpeljati njegove lastnosti. Človek lahko ostane tiho, ko se od njega zahteva, da brani svojega prijatelja, iz te tišine pa sklepam na krivdo njegovega prijatelja. Vendar ta človek gotovo ni izrazil misli, daje njegov prijatelj kriv. Podobno lahko fotografija da znake tega, kar je stalno kljub dejstvu, da ni zmožna tega izraziti.

6.

Idealna fotografija, kot sem omenil prej, je v vzročnem odnosu s svojim predmetom in svoj predmet »reprezentira« z reprodukcijo njegove pojavnosti. V razumevanju nečesa kot idealne fotografije jo razumemo, kot da uprimerja ta vzročni proces, proces, ki izvira iz »predstavljenega« predmeta in ima za svojo končno točko izdelavo kopije pojavnosti. S »kopijo« pojavnosti mislim objekt, tako daje tisto, kar na njem vidi človek z normalnimi očmi in razumom (intencionalni objekt vida), kolikor je le mogoče podobno onemu, kar se vidi, ko tak človek opazuje sam predmet pod nekim kotom v neki točki njegove zgodovine. Osebi, ki preučuje idealno fotografijo, je dana zelo dobra ideja, *kako je bilo r kaj videti.* Rezultat je, da iz preučevanja fotografije lahko izve, kako je nekaj 1 lo videti, na način, da bi to utegnil poznati, če bi ga dejansko videl.

Za idealno fotografijo ni niti nujno niti celo mogoče, da bi morala fotografova intenca vstopiti kot resen dejavnik v določanje, kako se fotografijo vidi. Naenkrat je spoznana za tisto, kar je – ne kot interpretacija realnosti, temveč kot predstavitev, kako je nekaj bilo videti. V nekem smislu je gledanje fotografije nadomestek za gledanje same stvari. Oglejmo si, na primer, najbolj »realističnega« od vseh fotografskih medijev, televizijo. Zdi se težko bolj sporno reči, da sem videl nekoga na televiziji – to je, da sem *ga* videl pri

[16] Mislim na nedavne vaje v »fotografskem« realizmu takih slikarjev, kot sta Ken Danby in Alex Colville. Pojavili so se tudi bolj tradicionalni slogi realizma v odprtem nasprotju tako z kliničnimi linijami fotografske šole in z brezvsebinskimi podobami abstraktnega ekspresionizma. Tu so priča slike Davida Inshawa in Roberta Lowa.

gledanju televizije – kot reči, da sem ga videl v zrcalu. Televizija je podobna zrcalu: ne toliko uničuje, kot olepšuje tisto izdelano vzročno verigo, ki je naravni proces vizualnega zaznavanja.

Seveda ni treba opredeliti predmeta fotografije v okviru tega vzročnega procesa, saj bi bilo predmet mogoče prepoznati na kakšen drug način. Toda dejstvo ostaja, da *se*, ko rečemo, da je *x* fotografija y-a, nanašamo na ta vzročni odnos, predmet pa je normalno razumljen ravno v okviru tega vzročnega odnosa. Naj vsaj rečemo, da je predmet tako opredeljen za moj logični ideal fotografije: to je vse, kar moj argument zahteva.

Prvič, izhaja, da predmet idealne fotografije mora obstajati; drugič, da se mora pojaviti v grobem tako, kot se pojavi na fotografiji, in, tretjič, da je njegova pojavnost na fotografiji njegova pojavnost v posameznem trenutku njegove eksistence.

Prva od teh značilnosti je neposredna posledica dejstva, da je odnos med fotografijo in njenim predmetom vzročen. Če je *a* vzrok b-ja, potem je eksistenca b-ja zadostna za eksistenco a-ja. Fotografija nima tiste lastnosti »intencionalne ineksistence«, ki je značilna za sliko. Idealna fotografija torej ni zmožna reprezentirati nič nerealnega; če je fotografija fotografija človeka, potem obstaja nek posamezen človek, katerega fotografija je.

Seveda lahko posnamem fotografijo zastrte gole ženske in jo imenujem *Venera*, toda kolikor je to mogoče razumeti kot vajo iz fikcije, o tem ne bi smeli razmišljati kot o fotografski reprezentaciji Venere. Z drugimi besedami, proces fikcijske reprezentacije se ne pojavi v fotografiji, temveč v predmetu: *predmet* je tisti, ki reprezentira Venero; fotografija ne dela ni več, kot širi svoj vizualni značaj na druge oči. To ne pomeni, da je model (ne da bi sama vedela) delujoča

Venera. Ni ona tista, ki reprezentira Venero, temveč fotograf, ki jo uporablja v svoji reprezentaciji. Toda reprezentacijsko dejanje, dejanje, ki uteleša reprezentacijsko misel, je opravljeno, preden je bila fotografija sploh posneta. Kot bomo videli, je ta Akcijska nezmožnost fotografije zelo pomembna v našem razumevanju filma, vendar tudi resno omejuje estetski pomen »reprezentacije« v fotografiji. Kot smo videli prej, ima reprezentacija v umetnosti poseben pomen natanko zaradi možnosti, da jo lahko razumemo – v smislu razumevanja njene vsebine – medtem ko smo ravnodušni ali pa nas ne skrbi njena literarna resnica. Zaradi tega fikcijska reprezentacija ni zgolj pomembna oblika reprezentacije umetnosti, temveč njena primarna oblika, oblika, skozi katero estetsko razumevanje najde svoj glavni način izraza.

do bi si lahko želel dokazovati, da je moj primer poseben, da so tudi drugi načini ustvarjanja fikcijskih reprezentacij, ki so v bistvu fotografski. Z drugimi besedami, za fotografa ni nujno, da ustvari neodvisno reprezentacijo, da bi bila njegova fotografija fikcijska. Predpostavimo, da naj bi posnel fotografijo pijanega potepuha in jo poimenoval *Silen.* Ali to ne bi bila fikcijska fotografija, dejansko primerljiva s sliko Silena, na kateri je bil pijani potepuh uporabljen za model?

Ta primer, ki ga dolgujem Richardu Wollheimu, je zanimiv, vendar ne dokazuje, tako mislim, tistega, kar trdi. Oglejmo si vzporeden primer: ko najdem pijanega potepuha na ulici, pokažem nanj in rečem »Silen«. Sporno je, ali moja a naredi potepuha za reprezentacijo, toda če to stori, to stori zaradi tega, ker te povabim, da o njem misliš na ta način. Izrazil sem reprezentacijsko misel: zamisli si to osebo kot Silena. Misel pa sem sklenil z dejanjem pokaza na njen omotičen predmet. Dejanje pokaza bi lahko bilo ob drugi priložnosti opravljeno s fotografskim aparatom (ali okvirom ali zrcalom ali s katerimkoli drugim sredstvom, ki osami tisto, kar kaže).

Fotografski aparat torej ni uporabljen za reprezentacijo nečesa, temveč da bi nanj pokazal. Predmet, enkrat umeščen, igra svojo posebno vlogo v neodvisnem procesu reprezentacije. Fotografski aparat za ta proces ni bistven: ravno tako dobro bi rabil gestikulirajoči prst. Če primer kaže, da so fotografije lahko reprezentacije, potem kaže enako za prste. Sprejeti ta sklep pomeni ne moči razločevati med tistim, kar je naključno, in onim, kar je bistveno v izrazu reprezentacijske misli. Pomeni odpreti pot teoriji, da je vse, kar igra neko vlogo v izrazu misli, samo reprezentacija. Tako gledišče ne razloži estetskega pomena reprezentacij. Iz tega tudi in še bolj resno kajpada izhaja, da ni nobenega razločka med reprezentacijsko in nereprezentacijsko umetnostjo. Pojem reprezentacije, ki ga predpostavljam, dela tak razloček in ga dela zaradi zelo dobrih razlogov. Taki dvomljivi primeri me ne spravljajo v skušnjavo, da bi ga opustil. Poanto bi lahko zašilili, rekoč, da je slika – podobno kot stavek – *popoln* izraz misli, ki jo vsebuje. Slika je zadostno sredstvo reprezentacijske misli in mogoče ni nobene boljše poti, kako izraziti, kaj slika pove. Zaradi tega se o reprezentaciji lahko misli kot o intrinzični lastnosti slike in ne le zgolj kot o lastnosti nekega procesa, katerega del je slika.

Oglejmo si tudi drugo zgoraj omenjeno značilnost: predmet idealne fotografije se mora v grobem pojaviti tak, kakršen se pojavlja na fotografiji. Po svoji pravi naravi lahko fotografija »reprezentira« zgolj skozi podobnost. Zgolj zato, ker fotografija deluje kot vizualni opomnik za svoj predmet, smo v skušnjavi reči, da reprezentira svoj predmet. Če ne bi bilo zaradi te podobnosti, bi bilo iz fotografije nemogoče videti, kako je bil predmet videti, razen s pomočjo znanstvene vednosti, ki bi bila irelevantna za kakršnokoli zanimanje za vizualni vidik fotografije. Tu naredite primerjavo z elektronskim mikroskopom, ki na debelejši trak odtisne kodificirano navedbo atomske strukture kristala. Ali je to reprezentacija atomske strukture? Če je, zakaj potem ne bi mogli reči, da nam vsak vzročni odnos, ki nam omogoči sklepati na naravo vzroka iz lastnosti njegovega učinka, ponudi reprezentacijo vzroka v učinku? Tak pojem reprezentacije bi bil zares nezanimiv. Torej ni mogoče, da bi morala idealna fotografija reprezentirati predmet, razen če ne pokaže, kako je bil videti v nekem trenutku v svoji zgodovini, in ga še vedno *reprezentirati* na način, kot idealna fotografija reprezentira karkoli. Kako bi lahko dejansko osmislili idealno fotografijo, ki reprezentira svoj predmet *kot* drugačen, kot je bil videti? To bi lahko storili le, če bi lahko tudi rekli, da fotografija včasih reprezentira svoj predmet tako, kot se pojavlja, to je, če bi lahko rekli, da je tu reprezentacija

»reprezentacija kot«. Vendar si oglejmo ta stavek: *x* je idealna fotografija y-a kot z-ja. Zdi se, da nimamo nobenih sredstev za izpolnitev opisa »z«, nobenih sredstev, to je, za izpolnitev zgolj z nanašanjem na fotografski proces, ne pa, recimo, na neko neodvisno dejanje reprezentacije, ki je pred njo ali za njo. Kdo bi lahko rekel, da je v fotografiji medij izgubil vso svojo pomembnost: lahko nam predstavi tisto, kar vidimo, vendar nam ne more povedati, kako ga videti.

Treh zgoraj omenjenih značilnosti se *moramo* zavedati, če naj cenimo značilne učinke fotografije. Ko gledamo idealno fotografijo, vemo, da vidimo nekaj, kar se je dejansko zgodilo in ga vidimo tako, kot je bilo videti. Zato bo naša drža do fotografije potemtakem značilno drža radovednosti, ne radovednosti o fotografiji, temveč o njenem predmetu. Fotograf se naslavlja na našo željo po vednosti o svetu, vednosti o tem, kako so stvari videti ali kako se zdijo. Fotografija je sredstvo za cilj, da vidimo njen predmet; na sliki je na drugi strani predmet sredstvo za cilj svoje lastne reprezentacije. Fotografija je prozorna za svoj predmet in če privlači naše zanimanje, to dela zato, ker deluje kot nadomestek za stvar, ki jo kaže. Če se torej fotografija zdi nekomu lepa, je to zato, ker le-ta najde nekaj lepega na njenem predmetu. Slika utegne biti po drugi strani lepa celo tedaj, ko reprezentira grdo stvar.

7.

Kdo bi lahko sprejel splošno razliko, ki sem jo nakazal med estetskim zanimanjem in držo radovednosti, in tudi sprejel implikacijo, da je nekaj reprezentacija le, če je zmožno nositi nanašanje na svoj predmet, ne da bi bilo zgolj nadomestek zanj. Lahko bi seveda še vedno dokazoval, da je mogoče, da nas zanima fotografija *kot* fotografija in bi se mu – ne le njen predmet – zdela lepa.

Vendar kaj pomeni zanimanje za fotografijo kot fotografijo? Fotografija lahko nekoga seveda estetsko zanima čisto abstraktno – zanimanje za fotografijo kot konstrukcijo iz linij in oblik (ko kdo, na primer, hoče ceniti *Rayogrammes* Mana Raya). Lahko nas čisto abstraktno estetsko zanima karkoli; fotografija je zgolj reprezentacijska umetnost, če je naše zanimanje za fotografijo kot fotografsko »reprezentacijo« neka vrsta estetskega zanimanja.

Vrnimo se k prejšnji razpravi o reprezentaciji v slikarstvu. Zdi se, da obstaja *prima facie* protislovje med tem, če rečemo, da nas stvar zanima zaradi nje sape, in med tem, da rečemo, da me stvar zanima kot reprezentacija nečesa drugega. Pri poskusu pomiritve teh dveh zanimanj je nujno, prvič, omejiti mesto resnice v estetskem zanimanju. Resnica je estetsko pomembna, zgolj če jo je mogoče razumeti kot resnico v predstavljeni situaciji, ne pa kot »resnico dejstev«. Z gledišča estetskega zanimanja je vselej nepomembno, da bi moral obstajati poseben predmet, ki je predstavljen predmet ali, če tak predmet obstaja, da bi moral obstajati, kot je portretiran. To seveda ne pomeni reči, da estetsko zanimanje ne zahteva, da so stvari na splošno v grobem take, kot so pokazane, vendar pa je to druga zadeva.

Kot sem že rekel, to je v nasprotju z značilnim načinom, kako nas zanimajo fotografije. Vedoč, kar vemo o fotografijah, je vsaj naravno, da bi nas morale zanimati tako zato, ker so resnične do dejstev, kot zato, ker nam povedo koristne stvari o njihovih predmetnih zadevah. Zdi se torej, da se čustvene ali »estetske« lastnosti fotografije skušajo neposredno izpeljati iz lastnosti tistega, kar »reprezentirajo«: če je fotografija žalostna, je to običajno zato, ker je žalosten njen predmet; če je fotografija ganljiva, je to zato, ker je ganljiv njen predmet itn. Velja razmisliti, zakaj ne bi mogla obstajati fotografija mučeništva, ki bi bila drugačna kot grozljiva. Naša radovednost tu ne bi bila nič drugačna od naše radovednosti za samo dejanje. Zato bi bilo ravno tako težko (in morda ravno tako tudi pokvarjeno), če bi nas estetsko zanimala fotografija, kot bi bilo zanimanje za realno situacijo. Nasprotno, slika mučeništva je lahko spokojna, kakršna je Mantegnino veliko *Križanje v* Louvru. Slika ima čustvene kvalitete kljub kvalitetam njenega predmeta. V primeru fotografije – recimo žrtve neke nesreče – našo držo določa vednost, da so stvari takšne. Našo držo naredi praktična vednost o vzročnem odnosu med fotografijo in predmetom. To ne pomeni zanikati, da nas fotografija lahko zanima zaradi nje same in da hkrati ohranjamo ustrezno distanco do njenega predmeta, celo tedaj, ko slika prizor agonije ali smrti. Toda pravo vprašanje je, ali nas lahko tako zanima fotografija, ne da bi nas enako zanimal njen predmet? Me lahko estetsko zanima fotografija umirajočega vojaka, ki ni tudi estetsko zanimanje za vojakovo smrt? Ali, raje, lahko ohranim ločitev zanimanj in me še naprej zanima »reprezentacijski« vidik fotografije? Če imamo distanco do fotografije zgolj zato, ker imamo distanco do njenega predmeta, potem še vedno nismo naredili pomembne razlike, ki jo želim poudariti, med zanimanjem za reprezentacijo in zanimanjem za predmet. Zdi se nujno pokazati, da fotografija *lahko* sama na sebi ustvari to ostro ločitev zanimanj, ki je v resnem slikarstvu vsepovsod očitna. Oglejmo si tudi fotografije starega Londona. Kako je mogoče ločiti naše zanimanje za njihovo lepoto od zanimanja za lepoto Londona, kakršen je bil? Ustrezen odziv na fotografijo je tu obžalovanje (kot ni ali vsaj ne normalno ustrezen odziv na Canaletta). »To je tako, kako je bil videti!« je osrednji znak našega čustva.

Oglejmo si potem razloge, ki jih je mogoče dati v odgovor na vprašanje »Zakaj to gledaš?« Pri fotografiji kdo omenja značilnosti predmeta, pri sliki omenja zgolj opazljiv vidik, zajet na sliki. To je v bistvu tisto, kar razlikuje zanimanje za reprezentacijo kot nadomestek od zanimanja za reprezentacijo zaradi nje same. Predpostavimo torej, da kdo želi dokazovati, da *ni* neogibno, da fotografije, celo idealne fotografije, obravnavamo, kot sem opisal. Poglejmo si, kakšne utegnejo biti posledice takega stališča.

8.

Zamislimo si, da obravnavamo fotografije kot reprezentacije na ravno tak način kot obravnavamo slike, tako da je njihova reprezentacijska narava sama predmet estetskega zanimanja. Kakšne so posledice, če preučujemo fotografije na tak način, da ni pomembno, ali je njihov predmet dejansko obstajal ali da je bil

dejansko videti kot stvar, ki jo vidimo na sliki? Tu nas ne zanima predmet, temveč njegov način predstavitve. Če tako zanimanje za fotografijo *lahko* obstaja, predlaga, da utegne fotografija včasih biti izraz reprezentacijske misli, ne pa zgolj simulaker svojega predmeta.

Zanimanje za predmet zaradi njega samega, za predmet kot celoto, mora zajemati zanimanje za podrobnosti. Kajti če ni nič, *zaradi* česar kdo motri predmet, kot so pogosto dokazovali, ni nobenega načina, kako vnaprej določiti, da gledamo tiste značilnosti, ki so pomembne, ne pa onih, ki niso pomembne za naše zanimanje.[17] Ravno to je tisti razlog, da ne moremo ostati zadovoljni z naravo, temveč moramo imeti umetniška dela kot predmete estetske sodbe. Umetnost ponuja medij, prozoren za človekovo intenco, medij, za katerega se lahko zastavi vprašanje »Zakaj?« za vsako opazljivo značilnost, celo če se včasih izkaže, da je nanj nemogoče odgovoriti. Umetnost je izraz natanko enakega racionalnega impulza, kot si da duška v estetskem zanimanju; je torej edini predmet, ki popolnoma zadovolji to zanimanje.

Torej mora fotograf, ki meri na estetsko pomenljivo reprezentacijo, tudi meriti na to, da nadzira podrobnost: »podrobnost« je tu razumljena v širokem smislu »kakršnegakoli opazljivega dejstva ali značilnosti«. Toda tu leži sveža težava. Vzročni proces, katerega žrtev je fotograf, postavi domala vsako podrobnost zunaj njegovega nadzora. Celo če, recimo, intencionalno uredi vsako gubo na obleki svoje osebe in pikolovsko zgradi, kot so to enkrat delali studijski fotografi, scenarij, bo to še vedno stežka pomembno, saj se zdi, da obstaja malo načinov, kako je mogoče take intence razkriti na fotografiji. Prvič, v fotografiji pogrešamo vse, razen najbolj grobih značilnosti sloga, pa vendarle je slog tisti, ki nas prepriča, da vprašanje »Zakaj to in ne ono?« dopušča tako plodno raziskovanje v primeru slike. Slog nam omogoča odgovoriti na to vprašanje zgolj z nanašanjem na vidike slike, raje kot na značilnosti, ki so estetsko nepomembne ali ki se nikakor ne *kažejo* na tistem, kar se vidi.[18] Iskanje pomena v fotografiji je torej pristriženo ali onemogočeno: ni nobenega smisla v zanimanju za podrobnost, saj ni ničesar, kar lahko pokaže podrobnost. Podrobnost, podobno kot sama fotografija, je za svoj predmet prosojna. Če je fotografija zanimiva, je to zgolj zato, ker je tisto, kar portretira, zanimivo, ne pa zaradi načina, kako je portretiranje izvedeno.

Vendar domnevajmo, da bi fotograf mogel intencionalno uveljavljati na svoji podobi ravno tisto vrsto nadzora, ki se uveljavlja v drugih reprezentacijskih umetnostih. Vprašanje je, »Kako daleč je mogoče razširiti ta nadzor?« Gotovo bo obstajalo neskončno število stvari, ki so zunaj njegovega nadzora. Prah na rokavu, pege na obrazu, gube na roki: take majhne podrobnosti bodo vselej z začetka odvisne od prejšnje situacije predmeta. Ko fotograf vidi fotografsko ploščo, si lahko še naprej želi zahtevati svoj nadzor, izbrati tu ravno to barvo, ravno to število gub ali to teksturo kože. Lahko nadaljuje s slikanjem stvari zunaj

[17] Glej na primer Stuart Hampshire, »Logic and Appreciation«, v William Elton, (ur.), *Aesthetics and Language* (Oxford, 1954; New Jersey, 1970).
[18] Glej zanimivo razpravo Richarda Wollheima »Style now«, v Bernard William Smith, (ur.), *Concerning Contemporary Art* (Oxfors in New York, 1975).

ali znotraj, da bi jih popravil, spremenil ali *naredil pastiš*, kot mu je ljubo. Vendar je seveda zdaj postal slikar natanko s tem, da je vzel reprezentacijo resno. Fotografija je bila skrčena na nekakšno vrsto okvira, okrog katerega slika, okvira, ki mu vsiljuje povečini nenujne omejitve.[19]

Z drugimi besedami, ko si fotograf prizadeva za reprezentacijsko umetnost, se zdi, da se neogibno giblje od tistega ideala fotografije, ki ga opisujem, k idealu slike. To je mogoče najbolje videti, če si natančno ogledamo, kaj naj bi se primerilo, če naj bi bila fotografija v celoti reprezentacijska umetnost – če naj kaže vse tiste vidike reprezentacije, ki jo razločujejo od zgolj kopiranja in ki ji podeljujejo njeno enkratno estetsko privlačnost. Nihče ne bi mogel zanikati, da si je fotografija že od svojega nastanka postavila umetniške ideale in se skušala vzpostaviti kot reprezentacijska umetnost. Višek tega procesa – ki ga je mogoče videti v takih fotografijah, kot je »Jesen« Henryja Peacha Robinsona – gre najti v tehnikah fotomontaže, ki so jo uporabljali nadrealisti in futuristi (in posebej taki umetniki kot László Moholy-Nagy in Hannach Höch). Tukaj je lahko naše zanimanje za rezultat popolnoma ravnodušno do eksistence in narave izvornega predmeta. Toda to se zgodi natanko zato, ker so bile fotografske figure tako razsekane in preurejene v končni izdelek, da ne bi bilo mogoče reči v nobenem normalnem smislu, da *so fotografije* svojega predmeta. Predpostavimo, da bi iz fotografije vzel figure Jane, Philipa in Paula in jih potem, ko sem jih izrezal, uredil v montaži, popravil in jih prilagodil, dokler ni končni rezultat zadovoljiv za mojo željo. Lahko bi se zelo upravičeno reklo, da končni rezultat reprezentira, recimo, spor ljubimcev, vendar to ni fotografija spora. Spor reprezentira zato, ker je v natanko enakem intencionalnem odnosu do spora, ki bi ga utegnila kazati slika. Res je glede vseh namenov in smotrov slika, razen da se je zgodilo, da je uporabila fotografske tehnike v izpeljavi svojih figur. Kolikor lahko imamo figure še vedno za fotografije, so fotografije Jane, Philipa in Paula, ne pa fotografije spora ljubimcev. (Seveda je lahko dejstvo, da *so* to fotografiji estetsko pomembno. Z uporabo figur, izrezanih iz medija množične produkcije, so lahko mišljeni, na primer, nekateri ironični komentarji).

Zgodovina umetnosti fotografije je zgodovina zaporednih poskusov prekiniti verigo, s katero je fotograf vklenjen, da vsiljuje človekovo intenco med predmet in pojavnost, tako da je predmet lahko opredeljen tako z intenco kot ugledan v njenem okviru.[20] Je zgodovina poskusa, da bi zgolj simulaker spremenili v izraz reprezentacijske misli, poskus odkriti skozi tehnike (od kombinacijskega tiska do leč z mehkim fokusom) tisto, kar je bilo dejansko že znano.[21] Tu in tam je res, da so fotografi s fotografijo skušali ustvariti popolnoma fikcijske prizore in so svoje modele in okolje uredili, kot jih kdo utegne na odru, da bi ustvarili narativni prizor z reprezentacijskim pomenom. Toda, kot sem dokazoval, iz tega izhajajoča fotografija ne bi bila reprezentacija. Proces reprezentacije se je zgodil, preden je bila posneta fotografija. Fotografija reprezentacije ni nič bolj reprezentacija kot je slika človeka človek.

[19] Na ta argument namiguje B. Croce, *Estetica*, 10 izd. (Bari, 1985), str. 20.
[20] Glej, na primer, Aaron Scharf, *Creative Photography* (London, 1975) in Rudolf Arnheim, *Film as Art* (California, 1957; London, 1958).
[21] Glej posebej Henry Peach Robinson, *The Elements of a Pictorial Photograph* (London, 1896).

9.

Lahko bi imeli občutek, da sem se izogibal vprašanju, ko sem dopuščal zgolj en način, na katerega lahko fotografija pridobi reprezentacijski pomen, način, ki fotografijo neogibno vodi k temu, da se podredi ciljem slike. Kdo bi lahko dokazoval, da fotograf ne izbira svojega predmeta naključno, niti ni ravnodušen do gledišča, s katerega ga fotografira, ali do kompozicije, v katero je postavljen. Dejanje fotografije utegne biti ravno tako definirano z estetskimi intencami kot dejanje slike. Fotografija bo načrtovana tako, da bo pokazala svoj predmet v posebni luči in s posebnega gledišča in ko počne tako, lahko razkrije stvari o njem, ki jih normalno dejansko ne opazimo in ki jih morda nismo mogli opaziti, razen zaradi fotografije. Tako ukrepanje vodi k učinkom, ki so popolnoma ustrezni za umetnost fotografije, ki ima zato svoj poseben način prikazovanja sveta. Zakaj to ni dovolj, da bi fotografiji dali status reprezentacijske umetnosti?

Ne mislim, da bi me tak ugovor moral pripraviti do tega, da popravim svoj argument. Saj bi se natanko enako lahko reklo za zrcalo. Ko nekoga vidim v zrcalu, vidim *njega*, ne njegove reprezentacije. To ostaja tako tudi, če je zrcalo izkrivljajoče in celo če je zrcalo postavljeno tja, kjer je, intencionalno. Ta intenca je lahko celo podobna intenci v fotografiji: dati enkraten in omembe vreden pogled na predmet, pogled, ki razkriva »resnico« o njem, ki bi sicer ne bila opažena. Lahko bi si celo zamislili umetnost zrcal, umetnost, ki bi vključevala držanje zrcala visoko v zrak na tak način, da tisto, kar se vidi v zrcalu, je s tem postopkom narejeno za zanimivo ali lepo.

Ta umetnost zrcal utegne – kot umetnost fotografije – včasih vključevati reprezentacijo. Utegne, na primer, vključevati reprezentacijo Venere ali Silena na način dveh vrst »fikcijskih« fotografij, ki sem ju obravnaval prejle. Toda reprezentacija ne bo lastnost *zrcala.* Ni mogoče, da bi lahko nekoga – preprosto držeč zrcalo pred njim – naredili za reprezentacijo njega samega. Saj naposled, bodisi da gledam njega bodisi zrcalo, je v obeh primerih *on* tisti, ki ga vidim. Če naj zrcalo postane izraz reprezentacijske misli, mora biti tudi ono denaturirano: kakor fotomontaža, mora biti osvobojeno vzročne verige, ki ga povezuje s svojim predmetom. Lahko bi morda začeli videti resnico v opisu dagerotipije Oliverja Wendalla Holmsa kot »zrcala s spominom«.[22] Ravno tako zrcalo je bilo tisto, ki je vodilo k padcu lorda Lambtona.

Torej ni pomembno, koliko estetskih intenc je v osnovi dejanja fotografije. Ni pomembno, da so predmet, njegovo okolje, dejavnost ali svetloba zavestno urejeni. Pravo vprašanje je, »Kaj je treba storiti, da bi iz tega izhajajočo podobo naredili za reprezentacijo?« Obstajajo podobe, ki so reprezentacije (slike), in podobe, ki niso (zrcala). V kateri razred sodi fotografija? Dokazoval sem, da naravno sodi v zadnji razred. Fotografijo je mogoče *narediti,* da sodi v prvi razred tako, da jo naredimo za glavno sredstvo reprezentacijske misli. Toda potem se moramo tako vmešati v odnos med fotografijo in njenim predmetom, da neha biti fotografija svojega predmeta. Ali to ni dovolj za pokaz, da ni zgolj

[22] Holmes, naveden v Beaumont Newhall, *History of Photography* (New York, 1964; London, 1972), str. 22.

moj ideal fotografije tisti, ki mu ne uspe biti način reprezentacije, temveč tudi, da reprezentacije ni mogoče nikoli doseči zgolj s fotografijo?

Zadnja primerjava: označim neko točko, s katere je mogoče dobiti poseben pogled na ulico. Pred to točko potem postavim okvir. Okvir premaknem tako, da so z izbrane točke vidni le nekateri deli ulice, drugi pa so izrezani. To naredim z vsemi veščinami, ki so mi na voljo, tako da je tisto, kar se vidi v okviru, kolikor se le da ugajajoče: za zgradbe znotraj okvira se zdi, da so v harmoniji, grd stolp, ki dominira nad ulico, je iz pogleda izrezan, središče kompozicije je majhna ozka ulica med dvema klasičnima fasadama, ki bi sicer lahko bili neopaženi itn. Tu sem opisal dejavnost, ki je opredeljena z estetskimi intencami, kot vse druge stvari znotraj izkustva normalnega fotografa. Toda kako je mogoče dokazovati, da tisto, kar vidim v okviru, ni sama ulica, temveč njena reprezentacija? Sam predlog je nesmiseln.

10.

Tu bi kdo utegnil ugovarjati, da reprezentacija naposled ni intrinzična lastnost niti slike niti opisa. Reprezentacija je odnos; predmet je mogoče opisati kot reprezentacijo le, če ga ena oseba uporablja za to, da bi nekaj reprezentirala drugi osebi. V skladu s tem pogledom ne obstaja nič takega kot »biti reprezentacija«, obstaja zgolj »imeti reprezentacijsko rabo«. Če pa bi bilo to res, bi bili moji argumenti zaman. Fotografije so ravno toliko in ravno tako malo reprezentacije kot slike, geste, zrcala, etikete in karkoli drugega, kar lahko igra svojo vlogo v komunikacijskem procesu.

Ugovor je resnejši in zrcali dobro znani spor v teoriji pomena. Pomen, pravijo nekateri, je lastnost stavka, drugi, na primer H. Paul Griče, dokazujejo, da je pomen predvsem odnos med izjavo in govorcem.[23] Toda celo za Gricea ostaja razloček med izjavami, ki so artikulirane, in izjavami, ki niso artikulirane. Stavk je treba razločevati od prikimavanj glave v tem, da so vpleteni v in uprimerjajo slovnico, skozi to slovnico pa jih je mogoče razumeti neodvisno od konteksta njihove rabe. Stavek, ko je artikuliran, lahko stoji sam kot glavni izraz m sli. Za stavke (in njihovo vsebino) nastane nekakšno zanimanje, ki je neodvisno od kakršnekoli neposredne vpletenosti v komunikacijsko dejanje. Pomen je mogoče brati v stavku in ga ni treba izpeljati iz obkrožajočih okoliščin.

Slika, ko je popolnoma artikulirana, lahko podobno pritegne pozornost kot glavni izraz procesa misli. Mogoče jo je razumeti v osami od posebnih okoliščin njene stvaritve, kajti vsaka in vse značilnosti slike so lahko tako rezultat intencionalnega dejanja kot hkrati stvaritev intencionalnega predmeta. Zanimanje za intencionalni predmet postane zanimanje za misel, ki jo sporoča. Slikar lahko napolni svoje platno s pomenom na ravno tak način, kot utegne pisec napolniti svojo prozo. To je tisto, kar naredi slikarstvo in literaturo za reprezentacijski umetnosti: sta umetnosti, ki ju je mogoče ceniti takšni, kakršni sta sami na sebi, in hkrati razumeti v okviru opisne misli, ki jo artikulirajo.

[23] »Meaning«, *Philosophical Review*, LXVI (1957), str. 377–388.

V fotografiji lahko imamo namerno stvaritev podobe. Še več, fotografijo lahko uporabim kot reprezentacijo: fotografijo Lenina lahko uporabim kot njegovo reprezentacijo na način, kot bi bil utegnil uporabiti stisnjeno pest ali krompir ali fotografijo Hitlerja. Vprašanje je, kaj naredi podobo *samo na sebi* za glavno sredstvo reprezentacijske misli? Želim dokazati, da je podoba lahko namerna, ne da bi bila ustrezno artikulirana. Podoba postane artikulirana, ko (a) se tvorec podobe lahko resno loti naloge sporočanja misli zgolj s podobo in (b) ko gledalec lahko vidi in razume podobo v okviru procesa misli, ki jo izraža. Da bi zadovoljili (a), zahtevamo slikarski pristop do podrobnosti; da bi zadovoljili (b), moramo odvrniti gledalčevo pozornost od vzročnega odnosa, ki je razlikujoča značilnost fotografije. Na en in drug način, vztrajnost tega odnosa – z drugimi besedami, vztrajnost *fotografske* podobe – lahko zgolj ovira reprezentacijo. Ne more nič prispevati k njenemu dosežku. To je nemara tisto, kar je mislil James Joyce, ko je napisal v svoj pariški notes iz leta 1904 naslednje:

> »Vprašanje: Ali je lahko fotografija umetniško delo? Odgovor: Fotografija je nagnjenje čutne materije in je lahko tako razpoložena za estetski cilj, vendar ni človekovo nagnjenje čutne materije. Zato ni umetniško delo.«

Če je Joyce z »umetniškim delom« mislil tisto, kar mislim jaz z »reprezentacijo«, potem je očitno prišel do iste stvari. Lastnost reprezentacije, kot sem jo označil jaz, je rezultat zapletenega vzorca intencionalne dejavnosti in predmet visoko specializiranih odzivov. Kako lahko fotografija pridobi to lastnost? Moj odgovor je, da to lahko stori le tako, da spremeni natanko tiste vidike, ki fotografijo razločujejo od slike. Kajti le če fotografija spremeni tiste vidike, se lahko fotograf loti misli in odzivov gledalcev. Le tedaj torej fotografija postane pravo *sredstvo* reprezentacijske misli.

11.

Fotografija ni reprezentacija, niti ni reprezentacija takrat, ko je uporabljena v filmu. Film je dramatična reprezentacija in katerekoli reprezentacijske lastnosti mu pripadajo, mu pripadajo zaradi reprezentacije, ki je opravljena v dramatičnem dejanju, to je, zaradi besed in dejavnosti igralcev v filmu. *Ivan Grozni* ne reprezentira Ivanovega življenja zato, ker je bila kamera usmerjena *vanj*, temveč zato, ker je bila usmerjena v igralca, ki *je igral vlogo* Ivana. Kamera gotovo ima svojo vlogo v predstavljanju dejanja, skoraj enako veliko, kakršno ima aparat produkcije na odru. Usmerja pozornost publike na to ali ono značilnost in tudi ustvarja svoje posebne učinke atmosfere. Pravilna raba kamere lahko ustvari zanimanje za položaj, ki ne bi mogel biti prikazan na odru. Zato fotografija dopušča razširitev dramatične reprezentacije na področja, na katerih prej ne bi bila možna, ravno tako kot je glasba, ki ni reprezentacijska umetnost, Wagnerju prvič omogočila ustvariti gledališko reprezentacijo kozmične teme.[24]

(Poglejte si, na primer, kamero v Bergmanovi *Personi*, kjer je uporabljena, da ustvari dramatični položaj med dvema likoma, od katerih eden nikoli ne govori.

[24] Glej moj prispevek »Representation in Music«, v *The Aesthetic Understanding* (London, 1983).

Tako mojstrstvo je nemara redko, vendar je obstajalo kot ideal že od zgodnjih dni filma). Kljub temu proces fotografije dejansko ne *ustvarja*, zato, ker ne more *ustvarjati* reprezentacije. Tako dokumentarni filmi nikakor niso reprezentacije svojih predmetnih zadev. (Kar ne pomeni, da ne morejo vključevati udejanjenja izdelanih estetskih idej: domala ni treba omeniti filma o berlinski olimpiadi Leni Riefenstahlove). Filmski zapis dogodka ni njegova reprezentacija, nič bolj kot ni zapisovanje koncerta reprezentacija njegovega zvoka. Kot morajo vsi soglašati, reprezentacija v filmu vključuje *dejanje* na enak način, kot igra vključuje dejanje. Dejanje je razumljeno, ko publika ugotovi, da fotografirana figura poskuša naslikati pustolovščine, dejanja in občutke, ki niso njeni lastni, so pa vendarle kljub temu prava predmetna zadeva estetskega zanimanja. Iz tega izhaja, da so temeljne omejitve, ki se jim film kot umetniška forma mora pokoravati – tiste omejitve, ki so sestavni del njegove prave narave kot reprezentacijske umetnosti -, dramatične omejitve, ki vključujejo reprezentacijo lika in dejanje. (»Dramatično« tu ne pomeni »gledališko«, temveč je uporabljeno v pomenu, ki mu ga je dal Henry James, ko je govoril o romanu kot obliki dramatične umetnosti). Da bi mu uspelo kot filmu, mora film imeti resnične like in mora biti v skladu z njimi; režiser ne sme nič bolj nekaznovano sentimentaliti, kot lahko to počne romanopisec ali dramatik. Pravi vir slabosti večine filmov je kajpada v dejstvu, da sijajne nepomembnosti fotografije zasenčijo sentimentalnost dramatičnega cilja.

Fotografija, daleč od tega, da bi dramatično reprezentacijo naredila lažjo, jo dejansko dela bolj težavno. Možnost dramatičnega uspeha v filmu je res oddaljena; glede tega obstajata dva razloga. Prvi in nekako plitek razlog je, da filmski režiser fotografira nekaj, kar bodisi je bodisi se dela, da je del aktualnega sveta. Iz tega izhaja, da lahko zgolj z največjo težavo sporoči svoji publiki usta zen smisel podrobnosti. Publiki značilno ni dano nobeno merilo relevantnost nobeno merilo, ki določi, na kaj je treba biti pozoren. Ali je bilo mišljeno, d publika opazi človeka na uličnem vogalu, premik obrvi, barvo dežnega plašča Macintosh, znamko avtomobila? V vsaki filmski podobi ostajajo nešteta taka vprašanja neodgovorjena. Za to obstajajo razni razlogi. Film je, v prvi vrsti, določen glede na vse svoje podrobnosti; četudi je dramatična reprezentacija, ne more obstajati v več kot eni predstavi. Zato značilnosti interpretacije ni mogoče ločiti od značilnosti dejanja: tak razloček ne obstaja. Zgolj razumevanje reprezentacije kot celote je tisto, s katerim pridem do tega, da vidim, na kaj bi moral biti pozoren. Dalje, kamerman deluje v nenehni težavi, da bi napravil kak komentar na dejanje. Težavo je mogoče rešiti, toda njena rešitev je neizbežno groba v primerjavi s preprostejšimi sredstvi odra; groba zato, ker mora tako ustvariti nerelevantnosti, kot nas hkrati prepričati, da jih zanemarimo. (Oglejte si, na primer, ritualizirani ekspresionizem *Plavega angela* ali *Kabineta doktorja Caligarija.* Celo *Siegfried* Fritza Langa vsebuje reminiscence tega manierizma *commedie dell'arte*, s katerim igralec skuša odvrniti pozornost publike od neskončne nepomembnosti podrobnosti k dramatičnemu pomenu celote. Novejši režiserji so se kajpada osvobodili teh gledaliških omejitev ekspresionizma; rezultat je, da so se vsaj počutili srečne pri zanemarjanju problema, četudi ga niso mogli rešiti).

V gledališču je položaj drugačen. Nujne omejitve odra in konvencije odrske predstave, ki izvirajo iz dejstva, da igra obstaja neodvisno od svoje predstave, nudijo močan reprezentacijski medij, ki precedi dramatično dejanje. Nekdo, ki pozna to konvencijo, bo naenkrat videl, kaj je pomembno in kaj ni. Simbolizem v gledališču je torej jasen in neposreden, medtem ko je na platnu prepogosto nejasen, zlosluten in psihološko oddaljen. Oglejte si, na primer, *Mrk*, kjer kameri, ki si znova in znova prizadeva komentirati, uspe zgolj napihniti pomembnost materialnega okolja, ki ni v skladu s sentimenti likov. Učinek je narediti podobo popolnoma polaščajočo se, medtem pa hkrati osiromašiti psihologijo.

Zaradi tega razloga se bo moralo tisto, kar pogosto šteje za fotografski komentar v filmu, ustrezneje opisati kot fotografski učinek. Kamera utegne ustvariti vzdušje – je lahko izrazno sredstvo – vendar ni sposobna narediti kakršnekoli natančne ali tehtne analize tistega, kar kaže. Oglejte si tehnike montaže, ki so jih za tak učinek uporabili Rusi. Eisenstein dokazuje, da obstaja natančna vzporednica med tehniko montaže in zaporedno strukturo verza.[25] Na primer, vsaka podoba, ki jo Milton predstavlja v naslednjem odlomku, ustreza natančnemu in nedvoumnemu posnetku:

»... prišli

so slednjič tja, kjer s severa prikazal

izza obzorja se je svet ognjen

od roba pa do roba, pred očmi

kot bojno polje razprostrt in v bližnjem

pogledu naježen od brezštevilnih

pokončnih žarkov togih sulic, gneče

čelad in ščitov z drznimi napisi,

hitečih polkov Satanovih sil

z drvečo naglico ...«

(Lahko opazimo kinematografsko sredstvo »in bližnji pogled« ter zelo eisensteinovsko kvaliteto podobe, ki mu sledi). Trditev je, da lahko vsaki Miltonovi podobi najdemo filmski posnetek, ki »nekako pove isto stvar«; popolna montaža bo tvorila dramatično enotnost v natanko enakem smislu in zaradi istega razloga kot Miltonove vrstice. Režiser bo počel nekaj analognega pesniku: pozornost bo usmeril na skrbno izbrane podrobnosti, da bi ustvaril enoten izraz prevladujočega razpoloženja.

Treba je kajpada opozoriti, da bo vsak posnetek v montaži tudi predstavil neskončno mnogo podrobnosti, ki *niso* načrtovane kot predmeti pozornosti. Posnetek, ki ustreza »gneči čelad« bo – med drugimi – zajel tudi to idejo, vendar bo tudi povedal veliko več, kar je irelevantno. Ne bo se zmožen izogniti temu, da

[25] Glej Sergei Eisenstein, »Word and Image«, *The Film Sense* (London, 1983).

bi pokazal, na primer, *vrsto* čelad, material, velikost in njeno obliko. Ko kamera tako konkretizira misel, ne prepušča nič domišljiji. Rezultat tega je, da je podrobnost, ki je zares pomembna – gneča satanskih čelad – v nevarnosti, da se izgubi. To je bil razlog, da je Eisenstein razvil tehnike kontrasta in kompozicije, da bi učinkoviteje nadzoroval pozornost svoje publike. To, da so režiserji, ki so sledili, le redkokdaj znova odkrili poetičnost *Ivana Groznega*, je priča njegove genialnosti. Celo pri Eisensteinu seveda pridejo komentarji predvsem z dramo, ne pa s podobo. Celotno prizadevanje fotografije je v izrazu in učinku. Dovolj zanimivo pa je, da do najbolj jasnih primerov fotografskega komentarja v filmu pride, kjer je vzročni odnos med podobo in predmetom še enkrat zamenja intencionalni odnos. Oglejmo si naslednjo sekvenco iz *Križarke Potemkin;*

1 *Naslov*: »In uporniška križarka je odgovorila na brutalnost tirana z obstreljevanjem mesta«.

2 Počasi in namerno obračajoča se topovska kupola.

3 *Naslov*: »Cilj – gledališče Odessa«.

4 Skupina iz marmorja na vrhu gledališke stavbe.

5 *Naslov*: »V generalovem štabu«.

6 Strel iz topa.

7 Zelo kratka strela na marmornato figuro Kupida nad vrati stavbe.

8 Močna eksplozija; vrata se majejo.

9 Trije kratki streli: kamniti lev spi; kamniti lev z odprtimi očmi; besen kamniti lev.

10 Nova eksplozija, vrata se raztreščijo.[26]

Tu imamo eno izmed Eisensteinovih najbolj presenetljivih vizualnih metafor. Kamniti lev se postavi na svoje noge in rjove. Ta osupljiva podoba (nemogoč mimogrede, zunaj omejitev tihega platna) deluje kot močan komentar nemoči carskega sijaja natanko zato, ker nas osupne tako, da prepoznamo skrito misel. Vendar vemo, da to ne more biti fotografija kamnitega leva, ki rjovi. Je, nasprotno, intencionalna protipostavitev nepovezanih podob, je intenca, da bi videli, in tista, ki določi naše razumevanje sekvence. Seveda je obžalovanja vredno, da bi se taka umetnost morala podvreči plehkemu ustvarjanju mita, razkritega v naslovih tega scenarija; to ne spremeni dejstva, da je to – če tu obstaja umetnost -, umetnost, ki je v bistvu fotografska.

Drugo in globljo poanto, ki jo želim omeniti, je skrajno težko izraziti v okviru, ki bi bil sprejemljiv za sodobnega analitičnega filozofa. Poskušal bom, da me to ne bi preveč odvračalo.[27] Fotografija ostaja – natanko zato, ker ne reprezentira, temveč v najboljšem primeru lahko izkrivlja – neogibno poročena z ustvarjanjem iluzij, z ustvarjanjem življenju podobnih *podobnosti* stvari v svetu. Taka umetnost, podobno kot umetnost voščenih figur, je umetnost, ki nudi pripravljeno zadovoljstvo za fantazijo, ko pa to počne, ukinja cilje umetniškega

[26] Obravnavano v V. I. Pudokvin, *Writings*, prev. I. Montagu (London, 1954), str. 88.
[27] Poanto sem obširneje in bolj strogo izdelal v svojem prispevku »Fantasy, Imagination and the Screen«, v *Aesthetic Understanding*.

izraza. Dramska umetnost je lahko pomembna le, če je – na neki ravni – realistična, toda da bi bila realistična, mora najprej prepovedati izraz tistim navadam neresnosti in izpolnjevanja želja, ki igrajo tako pomembno vlogo v naših življenjih. Če ne more storiti tega, ji bodo največji učinki drame – taki, kakršne opažamo v grških, Racinovih in Shakespearovih tragedijah – zanikani. Umetnost je v osnovi resna; ne more ostati zadovoljna z zadovoljstvom fantazije, niti ne more počivati na tistem, kar nas prevzame, medtem ko se popolnoma izogiba vprašanju njenega pomena. Kot pravi Freud v nekem drugem kontekstu, umetnost ponuja pot od fantazije nazaj k realnosti. Ko ustvari reprezentacijo nečesa nerealnega, nas prepriča, da spet obravnavamo tiste vidike realnosti, za katere imamo v nuji vsakdanje eksistence tako močne motive, da se jim izognemo.[28]Konvencija v umetnosti, kot je videl Freud, je velika uničevalka fantazij. Preprečuje pripravljeno *realizacijo* prizorov, ki nas prevzamejo, in nadomešča izdelavo refleksijske misli z ustvarjanjem zgolj podobnosti.

Film je bil od začetka posvečen ustvarjanju fantazij. Ustvaril je svetove, ki so tako izrecno podobni našemu lastnemu svetu v njihovih najmanjših podrobnostih, da smo pomirjeni s sprejemom njihove realnosti in prepričani, da spregledamo vse, kar je banalno, groteskno ali vulgarno v položajih, ki jih reprezentirajo. Film se je izkazal za preveč prepričljivega na ravni zgolj realizacije in je tako imel malo motiva za raziskovanje pomena svojega predmeta. Je popolnoma prevarantski v svoji neposrednosti, tako da se lahko celo resni kritiki literature dajo voditi za nos v mišljenje, da film, kakršen je *Sunset Boulevard*, izraža o idejo, namesto da bi preprosto prežali na stereotipne fantazije svoje publike.

Še več, film nam – podobno kot voščene lutke – ponuja pripravljena sredstva za realizacijo situacij, ki nas prevzamejo. Našo fantazijo lahko naslovi neposredno, ne da bi bil odvisen od kakršnegakoli vmesnega procesa misli. To je gotovo tisto, kar razločuje prizore nasilja, ki so tako popularni v filmu, od konvencionaliziranih smrtnih muk gledališča. In gotovo je to, da nam fotografija predstavlja objekt sle, ne pa njegovega simbola, tudi tisto, kar dela fotografijo nezmožno, da bi bila erotična umetnost: zato zadovoljuje fantazijo želje, daleč preden ji je uspelo razumeti ali izraziti njeno dejstvo. Medij fotografije je, bi lahko rekli, inherentno pornografski.

[28] Glej *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ur. James Strachey, 24. zv. (London, 1953–1974; New York, 1976), IX. zv., str. 153; XI. zv., str. 50; XII. zv., str. 224; XII. zv., str. 187–188; XIV. zv., str. 375–377; XX. zv., str. 64.