ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 11, številka 4, december 2007 · ISSN 1408-2969

REPREZENTACIJA V VIZUALNI UMETNOSTI

Kendall L. Walton

Prozorne slike: o naravi fotografskega realizma

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Kendall L. Walton, »Prozorne slike: o naravi fotografskega realizma«, *Analiza: časopis za kritično misel* 11, št. 4 (2007): 99–123.

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 izvirna tiskarska datoteka številke, ki ji je bil leta 2026 dodan ta naslovni list. Strani in prelomi ustrezajo tiskani izdaji.

Kendall L. Walton
Prevedel Božidar Kante

Prozorne slike: O naravi fotografskega realizma

Fotografija in film ... zadovoljujeta, enkrat za vselej in v svojem pravem bistvu, našo obsedenost z realizmom. Fotografska podoba je sama na sebi objekt.
André Bazin, »Ontologija fotografske podobe«

Vsaka fotografija je ponaredek od začetka do konca.
Edward Steichen, »Ponarejevalci«

1

Fotografije in slike drugih vrst imajo različne odlike in pomanjkljivosti. Toda za fotografijo se običajno misli, da se še posebej odlikuje v eni razsežnosti, v razsežnosti *realizma*. André Bazin in mnogi drugi štejejo fotografijo za izjemno realistično, realistično na način ali v meri, ki je onstran dosega slik, risb in drugih »ročno narejenih« slik.

To držo spodbuja bogata izbira znanih opazk. Za fotografije zločina je bolj verjetno, da bodo dopuščene za dokazno gradivo na sodišču kot pa slike ali risbe. Nekatera sodišča poročevalcem dopuščajo, da narišejo njihova sojenja, vendar pa jim jih ne dopustijo fotografirati. Fotografije so koristnejše za izsiljevanje; risba gospoda *X* v postelji z gospodično *Y* – četudi bi to bila popolna barvna oljna slika – bi vzbudila le majhno osuplost. Fotografska pornografija je močnejša od njene naslikane različice. Objavljene fotografije žrtev katastrofe ali zasebnega življenja javnih osebnosti razumljivo izzovejo obtožbe o vdoru v zasebnost; podobne pritožbe proti objavi risb ali slik so manj verodostojne. Pričakujem, da bo večina nas priznala, da nas na splošno fotografije in slike (in primerjalno nefotografske slike) zelo različno prizadevajo. Primerjajte jedkanice Francisca Goye *Grozote vojne* s fotografijami državljanske vojne Mathewa Bradyja in njegovih družabnikov (glej, na primer, sliko 1 in 2). Težko se je upreti temu, da ne bi opisali razlike, rekoč, da imajo fotografije nekakšno

neposrednost ali realizem, ki ga jedkanice nimajo. (To ne pomeni zanikati, da so jedkanice enake ali da celo presegajo fotografije v neke druge vrste realizmu in gotovo ne pomeni trditve, da so fotografije boljše).



Slika 1: Francisco Goya, Še slabše, iz Grozot vojne, jedkanica 1810-1814, Muzej lepih umetnosti Boston



Slika 2: Timothy H. O'Sullivan, Smrt v meglenem jutru, 1883, fotografija, Kongresna knjižnica

To, da so fotografije skrajno realistični medij, utegne biti zdravorazumsko stališče, toda to stališče – kot nas spominja Edward Steichen –, nikakor ni univerzalno. Tisti, ki s tem stališčem ne soglašajo, omenjajo, kako nepodobna realnosti je fotografija in kako neverjetno je, da bi eno zamenjali z drugo. Kažejo na »izkrivljanja«, ki jih povzroči fotografski postopek in na nadzor, ki ga fotograf ima nad končnim izdelkom, na priložnosti, ki jih ima pri interpretaciji in falzifikaciji. Mnogi poudarjajo ekspresivno naravo medija in pripominjajo, da so fotografije neogibno obarvane s fotografovimi osebnimi interesi, držami in predsodki.[1] To, ali katerikoli od teh različnih premislekov dejansko pride v navzkrižj s trditvijo o izjemnem realizmu fotografije, pa je kajpada odvisno od tega, kako je to trditev treba razumeti.

Tisti, ki se jim fotografije zdijo še posebej realistične, včasih o fotografiji razmišljajo kot o nadaljnjem napredku v smeri, ki so ga mnogi izdelovalci slik naredili v zadnjih nekaj stoletjih, kot o nadaljevanju ali vrhuncu porenesančne zahteve po realizmu.[2] V tem je nekaj resnice. Taki zgodnji napredki k realizmu vključujejo razvoj perspektive in tehnike modeliranja, portretiranje običajnih in naključnih podrobnosti, pozornost do učinkov svetlobe itn. Fotografija je od samega njenega začetka obvladala perspektivo (*neki* sistem perspektive, ki nekako deluje, četudi to ni edini sistem). Prefinjenosti senčenja, gradacije svetlobe, ki jih je domala nemogoče doseči s čopičem, so postale splošna mesta. Fotografije vključujejo kot materijo kajpada najbolj svetne podrobnosti scen, ki jih portretirajo – domače kokoši, obrazne bradavice, nered umazane posode. Za fotografske podobe se lahko zlahka zdi, da so tisto, kar so vselej iskali slikarji, ki so si prizadevali za realizem.

Toda »fotografski realizem« ni nič kaj posebnega, če je to vse, kar naj bi bil: fotografije imajo zgolj *več* nečesa, kar imajo druge slike v manjših količinah. Še več, te razlike v stopnji niso razlike med fotografijami *kot takimi* in slikami ter risbami *kot takimi*. Slike so *lahko* tako realistične kot najbolj realistične fotografije, če realizem leži v prefinjenostih senčenja, vešči perspektivi itn; nekatere slike so res dejansko nerazločljive od fotografij. Ko slikarju spodleti doseči tak realizem, ki sega do fotografskih standardov, je težava zgolj tehnološka, taka, ki jo je mogoče v načelu premagati z večjo pozornostjo do podrobnosti, z večjo spretnostjo čopiča, z boljšim obvladovanjem »pravil perspektive«. Podobno, fotografije niso nujno zelo realistične na te načine. Nekatere so zamegljene in imajo slabo ekspozicijo. Mogoče je uvesti »izkrivljanja« perspektive, prefinjenosti senčenja pa odpraviti z izbiro leč ali z manipulacijo kontrasta. Zdi se, da fotografski realizem slikarju v bistvu ni nedostopen niti niso z njim avtomatsko obdarjene fotografije. Gre preprosto za to, da ga je mogoče lažje doseči s fotografskim aparatom kot s čopičem.

[1] Nemara je najboljša nedavna obramba tega drugačnega stališča obramba Joela Snyderja in Neila Walsha Allena "Photography, Vision, and Represenation«, *Critical Inquiry* 2 (jesen 1975): 143-169; vsa nadaljnja sklicevanja na to delo, okrajšano kot »PVR«, bodo vključena v samo besedilo.

[2] Glej André Bazin, »The ontology of the Photographic Image«, *What is Cinema?*, prevod Hugh Gray, 1. zv (Berkeley in Los Angeles, 1957), str. 12: vsa nadaljnja sklicevanja na to delo, okrajšano kot »OPI«, bodo vključena v samo besedilo. Glej tudi Rudolf Arnheim »Melancholy Unshaped«, *Toward a Psychology of Art: Collected Essays* (Berkeley in Los Angeles, 1967), str. 186.

Bazin in drugi vidijo veliko globlji jez med fotografijami in slikami drugih vrst. To je razvidno iz čudovito eksotičnih izjav, h katerim so se včasih zatekli, ko so poskušali označiti to razliko. Bazinova trditev, da je fotografska podoba identična s fotografiranim objektom, ni osamljen odklon. To trditev izpopolnjuje precej na široko; odmeva tudi pri Christianu Metzu in je v sozvočju s spisi mnogih drugih avtorjev.[3]

Take divje trditve je mogoče takoj zavrniti. Preprosto in očitno neresnično je, da *je*, na primer, fotografska podoba *Half Dome Half Dome*. Nemara Bazinovih besed ne bi smeli interpretirati dobesedno.[4] Vendar ne obstaja nobeno priročno očitno nedobesedno branje teh besed, v skladu s katerim bi bile te celo sprejemljive. Ali Bazin opisuje tisto, kar se gledalcu zdi, da se zgodi, ali ono, kar se dejansko zgodi? Ali pravi, da imamo, ko gledamo fotografije, vtis, smo pod iluzijo, da dejansko vidimo svet, da se fotografska podoba *Half Dome* zdi, da je *Half Dome*?

Ni nobene take iluzije. Zgolj v najbolj eksotičnih okoliščinah bi fotografijo zamenjali s fotografiranim objektom. Ploskost fotografij, njihovi okviri, zidovi, na katerih visijo, so dejansko vselej očitni in nezgrešljivi. Nepremične fotografije gibajočih se objektov so negibne. Veliko fotografij je črno-belih. Celo fotografski filmi v »živih barvah« so očitno zgolj projekcije na plosko površino in

[3] Tu je nekaj več iz Bazina:
"Zgolj fotografske leče nam lahko dajo tisto vrsto podobe objekta, ki je zmožna zadovoljiti globoko potrebo, ki jo ima človek za to, da bi jo nadomestil z več kot zgolj približkom, z neko vrsto dekala ali prenosa. Fotografska podoba je sama na sebi objekt, objekt, ki je osvobojen pogojev časa in prostora, ki ga vodijo.« [»OPI«, str. 14]
»Fotografija kot taka in objekt sama na sebi si delita skupno bit v slogu prstnega odtisa. Zato fotografija dejansko nekaj prispeva k redu naravnega ustvarjanja namesto da bi zanj preskrbela nek nadomestek.« [»OPI«, str. 15]
Glej pa tudi Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, prev. Michel Taylor (new York, 1974): »Film je 'fenomenološka' umetnost *par excellence*, označevalec je koekstenziven s celoto označenca, spektakel s svojim lastnim pomenjanjem, in se tako izogne samemu znaku« (str. 43).
Trditev, da je fotografska podoba identična s fotografiranim objektom odzvanja v opazki Helmuta Gernsheima, da »fotografski aparat prestreza podobe, čopič jih rekonstruira« (navedeno v Charles Barr, »Cinemascope: Before and After«, v »*Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ur. Gerald Mast in Marshall Cohen, 2. izd. [New York, 1979], str. 144); v reku Erwina Panofskega: »Medij filmov je fizična realnost kot taka« (»Style and Medium in the Motion Pictures«, v *Film Theory and Criticism*, str. 263) in v pogostih označbah fotografij kot »duplikatov« ali »dvojnikov« ali »reprodukcij« ali »nadomestkov« ali »surogatov« (glej, na primer, Roger Scruton, »Photography and Representation«, *CriticalInquiry* 7 [pomlad 1981]: 577-603.

[4] Stanleyju Cavellu je ljubše, da Bazina in Panofskega ne jemlje dobesedno. Resnica v tistem, kar pravita – tako predlaga – je, da »je fotografija *o* svetu« (»o realnosti ali naravi«), medtem ko »neka slika *je* svet.« V pojasnilu pripominja, da se »o fotografiranem področju lahko vselej vprašamo, kaj leži poleg tega področja, onstran okvira. To se na splošno ni smiselno vprašati o sliki« (*The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, razširjena izdaja [Cambridge, Mass., 1979], str. 24, 16, 24, 23). Toda fotografije imajo značilno svoje lastne (fikcijske) svetove, kot jih imajo tudi slike. Ker pa slike pogosto portretirajo dejanske scene, so – podobno kot fotografije – pogosto o realnem svetu. *Lahko* se vprašamo, kar zadeva sliko dejanske scene ko tudi fotografijo le-te, kaj obstaja v realnosti zunaj naslikanega dela. Res, lahko se tudi vprašamo, v obeh primerih, kakšen je fikcijski svet onstran okvira. Dim znotraj okvira lahko kaže (fikcijski) ogenj zunaj njega.

jih je mogoče zlahka razlikovati od »realnosti«. Fotografije so videti tisto, kar so: *fotografije*.

Ali se naše izkustvo fotografije bolj *približa* izkustvu tega, da imamo iluzijo, kot našim izkustvom slik, četudi ne dovolj tesno, da bi bilo označeno kot iluzija? Mogoče. Toda to ni tisto, kar meni Bazin. Če bi bilo, potem bi se bilo gledališče kvalificiralo celo kot bolj realistično od fotografije. Zdelo bi se, da se gledišče najbolj približa ali bolj približa k temu, da ponudi pravo iluzijo, kot to stori film. Na odru so osebe iz mesa in krvi in so bolj podobne portretiranim ljudem kot pa igre svetlobe in sence na ploskem zaslonu. Toda Bazin šteje dejstvo, da so fotografije ustvarjene »mehanično«, kot ključno za njihov poseben realizem – gledališki portreti pa niso ustvarjeni »mehanično« (glej »OPI«, str. 12 in 14). (Erwin Panofsky izrecno primerja film z gledališčem kot tudi s sliko).[5]

Zdi se, da Bazin meni, da ima fotografija svoj poseben status ravno zato, ker je fotografija, zaradi svojih mehaničnih izvorov, ne glede na to, kako izgleda. »Ne glede na to, kako nerazločna, izkrivljena ali brezbarvna, ne glede na to, kako majhno dokumentarno vrednost utegne imeti [fotografska] podoba, si deli zaradi samega procesa svojega nastajanja bit modela, katerega reprodukcija je; je model« (»OPI«, str. 15).

Da bi še dodali k zmedi, naj opozorimo, da so se trditve, ki so presenetljivo podobne Bazinovim pripombam o fotografiji in enako paradoksne, pojavile glede slike in drugih »ročno narejenih« reprezentacij, o samih stvareh, o katerih Bazin in drugi menijo, da je treba fotografijo razlikovati od njih!

»Ko pokažemo na [naslikano] podobo in rečemo 'to je človek' [je strogo govoreč to trditev mogoče interpretirati kot da pomeni, da je podoba sama na sebi član razreda 'človek' ... [Palica, ki jo otrok imenuje konj] postane konj sama na sebi, sodi v razred 'konjičkov' in lahko celo zasluži svoje lastno lastno ime.«[6]

»[Lesena taščica, postavljena v položaj krmljenja], ne pravi: taka je taščica! To *je* taščica, čeravno nekoliko nepopolna. Doda taščico k inventarju narave, tako kot so uniformirani čuvaji na razstavi Madame Tussaud, narejeni iz voska, ... mišljeni, ... da čudno povečajo osebje te institucije.«[7]

Kaj je potem posebno glede fotografije?

Obstaja neka jasna razlika med fotografijo in sliko. Fotografija je vselej fotografija nečesa, kar dejansko obstaja. Celo tedaj, ko fotografije portretirajo take nebitnosti kot volkodlake in marsovce, so navzlic temu fotografije dejanskih stvari: igralcev, odrske postavitve, kostumov. Za slike ni nujno, da slikajo aktualne stvari. Slika Afrodite, ki je narejena brez rabe modela, ne slika nič realnega.[8] Toda to nikakor ni celotna zgodba. Tisti, ki vidijo ostro nasprotje med foto-

[5] Glej Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures«, str. 248 in 260.

[6] E. H. Gombrich, "Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form«, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London, 1963), str. 2.

[7] Arnheim, "The Robin and the Saint«, *Toward a Psychology of Art* , str. 325.

[8] Glej Scruton, "Photography and Representation«, str. 579.

grafijami in slikami, očitno mislijo, da to ne obstaja nič manj, ko slike prikazujejo aktualne stvari, kot takrat, ko tega ne počnejo in celo takrat, ko gledalci v celoti ugotovijo, da prikazujejo neke aktualne stvari. Omejimo naše primere na tovrstne slike. Trditev pred nami se glasi, da so, na primer, fotografije Abrahama Lincolna na nek temeljni način bolj realistične od njegovih naslikanih portretov.

Dokazoval bom, da res obstaja temeljna razlika med fotografijami in naslikanimi portreti Lincolna, da je fotografija res posebna in da si zasluži, da jo imenujemo skrajno realistični medij. Toda vrsta realizma, ki najbolj odlikuje fotografijo, ni običajna vrsta realizma. Ima le malo opraviti z porenesančno zahtevo po realizmu v slikarstvu ali s standardnimi teoretskimi razlagami realizma. Vendar pa je ta realizem kajpada izjemno pomemben. Brez njegovega razumevanja ne moremo upati, da bomo razložili moč in učinkovitost fotografije.

2

Slikanje in risanje sta tehniki za ustvarjanje slik. Taka je tudi fotografija. Toda posebna narava fotografije bo ostala nejasna, razen če ne bomo o njej razmišljali tudi na drugačen način – kot o prispevku k videnju. Izum fotografskega aparata nam ni dal le nove metode za delanje slik in ne le slike nove vrste: dal nam je novi način videnja.

Med Bazinovimi razvrščenimi izjavami o fotografiji je primerjava filma z ogledali. To kaže v pravo smer.[9] Zrcala so pomagala videnja in nam dopuščajo, da vidimo stvari v okoliščinah, v katerih sicer ne bi bili zmožni videti; z njihovo pomočjo lahko vidimo okrog vogalov. Teleskopi in mikroskopi širijo moči našega vida na drugačne načine in nam omogočajo videti stvari, ki so preveč oddaljene ali premajhne, da bi jih videli z golim očesom. Fotografija je tudi pomagalo vida, in to še posebno spretno pomagalo. S pomočjo fotografskega aparata lahko vidimo ne le okrog vogalov in tisto, kar je oddaljeno ali majhno, temveč lahko vidimo tudi v preteklost. Ko gledamo njihove prašne posnetke, vidi-

[9] Toda Bazin je bil zmeden glede tega, katera smer je to. Zaslon, pravi, nas postavi »'v prisotnost' igralca. To stori na enak način kot zrcalo – moramo soglašati, da zrcalo prenaša prisotnost osebe, ki se v njem zrcali – vendar je to zrcalo z odloženim odsevom, tenko amalgamsko prevleko, ki ohrani podobo. .... V filmu o Manoletu ... prisostvujemo dejanski smrti slavnega matadorja« [»Theater and Cinema – Part Two«, *What is Cinema?*, str. 97-98].
Gledalci filma o matadorju očitno niso v prisotnosti matadorja niti se jim ne zdi, da so. Res, sam Bazin se strinja, ko nadaljuje:
»Medtem ko naše čustvo lahko ni tako globoko, *kot če bi bili* dejansko prisotni v areni v tem zgodovinskem trenutku, pa je njegova narava enaka. Ali ne tistega, kar *izgubimo z neposredno vpričnostjo*, znova pridobimo s pomočjo umetne bližine, ki jo preskrbi fotografska razširitev?« [Ravno tam, str. 98. kurziva je moja].
Cavell tudi predlaga primerjavo fotografij z zrcali (glej *The World Viewed*, str. 213). E. M. Zemach razpravlja o pripomočkih videnja bolj splošno (glej »Seeing, 'Seeing', and Feeling«, *Review of Metaphysics* 23 [september 1969]: 3-24).

mo zdavnaj umrle prednike. Gledati projekcijo *Titicut Follies* (1967) Frederica Wisemana v San Franciscu leta 1984 pomeni videti dogodke, ki so se zgodili leta 1967 v državni bolnišnici za kriminalce-norce v Bridgewaterju. Fotografije so *prozorne*. *Skozi* nje vidimo svet.

Moram posvariti pred tem, da bi ta predlog zvodeneli, pred tem, da bi ga vzeli za barvitega ali pretiranega ali za ne povsem dobeseden način ustvarjanja sorazmerno posvetne poante. Ne pravim, da ima oseba, ki gleda prašne fotografije, *vtis*, da vidi svoje prednike – dejansko nima vtisa, da jih vidi »v krvi in mesu«, z golim očesom. Ne pravim, da fotografija *dopolnjuje* vid tako, da nam pomaga odkriti stvari, ki jih ne moremo odkriti z vidom.[10] Naslikani portreti in jezikovna poročila tudi na tak način dopolnjujejo vid. Niti ni moja poanta, da so tisto, kar vidimo – fotografije – *duplikati* ali *dvojniki* ali *reprodukcije* objektov ali njihovi *nadomestki* ali *surogati*. Moja trditev je, da ko gledamo njihove fotografije, *vidimo*, povsem dobesedno, naše mrtve sorodnike same.

Ali to tvori razširitev običajnega angleškega pomena besede »videti«? Ne vem, evidenca je mešana.[11] Če pa je razširitev, potem je to zelo naravna razširitev. Naša teorija vsekakor potrebuje izraz, ki se nanaša tako na moje »videnje« mojega pradeda, ko gledam njegov posnetek, kot na moje videnja mojega očeta, ko stoji pred mano. Tisto, kar je pomembno, je, da prepoznamo temeljno skupnost med tema dvema primeroma, eno samo naravno vrsto, v katero oba sodita. Lahko bi rekli, da *zaznavam* svojega pradeda, vendar da ga ne *vidim*, priznavajoč način zaznavanja (»videti-skozi-fotografije«), ki je drugačen od vida – če idejo, da dejansko zaznavam svojega pradeda, vzamemo resno. Ali pa lahko poanto naredimo na nek drug način. Jaz dajem prednost drzni formulaciji: gledalec fotografije dobesedno vidi sceno, ki je bila fotografirana.

Premisleki o spolzki strmini dajejo tej trditvi neko začetno sprejemljivost. Nihče ne bo zanikal, da vidimo skozi očala, zrcala in teleskope. Kako bi potem upravičili zanikanje, da varnostniki preko televizijskega zaslona zaprtega kroga vidijo vlomilca, ki razbija okno, ali da navijači gledajo atletske dogodke, ko gledajo njihove televizijske prenose v živo? Ko pa smo že šli tako daleč, zakaj potem ne govoriti o gledanju atletskih dogodkov preko zakasnelega prenosa ali o gledanju jetnikov iz Bridgewaterja preko Wisemanovega filma? Ti zadnji primeri dejansko uvajajo neko novo prvino: omogočajo nam videnje preteklih dogodkov. Toda njihova pomembnost ni očitna. O sebi tudi ugotovimo, da govorimo o opazovanju eksplozije zvezde, ki se je zgodila pred milijoni let, preko teleskopa.[12] Ko drsimo po pobočju, naletimo tudi na razne druge razlike. Vpra-

[10] Govorjenje Siegfrieda Kracauerja, da fotografija *razkriva* realnost, je mogoče vzeti, kot da naredi to poanto (glej *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* [Fair Lawn, N. J., 1960] str. 28). Tako lahko jemljemo tudi Arnheimovo trditev, da »si film ... po svoji pravi naravi prizadeva zadovoljiti željo po zvestem poročanju o zanimivih, značilnih, vznemirljivih stvareh, ki potekajo v tem našem svetu« (*Film as Art* [Berkeley in Los Angeles, 1957], str. 34).

[11] Dovolj naravno govorimo, da na televiziji vidimo Johnnyja Carsona, da v filmu vidimo Charlieja Chaplina in da preko telefona in plošč slišimo ljudi. Lahko tudi dovolj naravno *zanikamo*, da je neka oseba videla Johnnyja Carsona, če ga je, na primer, videla zgolj na televiziji.

šanje je, ali je katerakoli od njih dovolj pomembna, da upravičuje, da se vkopljemo z našimi nogami in priznamo temeljno teoretično razliko, tako, ki jo lahko opišemo kot razliko med »videnjem« (ali »zaznavanjem«) stvari in tem, da tega ne počnemo.[13]

Ni nujno, da mehanski pripomočki vida sploh vključujejo *slike*. Očala, zrcala in teleskopi nam ne dajejo slik. Razmišljati o fotografskem aparatu kot o drugem orodju vida pomeni ne poudariti njegove vloge pri ustvarjanju slik. Fotografije so gotovo slike, vendar ne običajne slike. So slike, skozi katere vidimo svet.

Biti prozoren ni nujno biti neviden. Mi vidimo same fotografije, ko vidimo skozi nje; jetnike v Bridgewaterju vidimo tako, da res gledamo *Titicut Follies*. Glede tega ni nič čudnega: slišimo tako zvonec kot zvoke, ki ji naredi, slišimo pa enega, tako da slišimo druge. (Bazinova pomembna trditev o identiteti bi utegnila izvirati iz tega, da mu spodleti priznati, da lahko vidimo tako fotografijo kot objekt: *tisto, kar vidimo*, so fotografije, vendar dejansko vidimo fotografirane objekte; torej morajo biti fotografije in objekti nekako identični).

Ne skrbi me dopustiti, da vidimo fotografirane objekte zgolj *posredno*, čeravno bi lahko trdili, da je tudi zaznavanje v mnogih drugih primerih enako posredno: objekte vidimo tako, da vidimo njihove zrcalne podobe ali podobe, ki jih ust-

[12] Nekaterim se zdi pojem videnja preteklosti preveč, da bi požrli in zavrnili govorjenje o videnju že zdavnaj sklenjenih dogodkov preko teleskopa kot odklonskih ali nekako kot tistih, ki jih je treba pojasniti (glej Alvin I. Goldman, »Perceptual Objects«, *Synthese* 35 [jukij 1977]: 269 in David Lewis, »Veridical Hallucination and Prosthetic Vision«, *Australasian Journal of Philosophy* 58 [september 1980]: 241-242). Če je videnje preteklosti dovoljeno, bi nas utegnilo skrbeti, da bo imetje spominske podobe nečesa štelo za njeno videnje. Zemach to posledico sprejme (glej »Seeing, 'Seeing', and Feeling«, str. 15-16). Vendar se ji je verjetno mogoče izogniti, vsaj za večino spominskih podob. Veliko, če že ne vse, spominske podobe temeljijo na naših lastnih prejšnjih prepričanjih o objektu na način, ki je ustrezno podoben načinu, kako vizualna izkustva gledalcev slike temeljijo na slikarjevih prepričanjih o objektu. Torej ne vidimo skozi spominske podobe zaradi nekega razloga, zaradi katerega ne vidimo skozi slike. Toda če naj govorimo o »videnju-skozi-fotografije«, potem utegnemo nujno dopustiti, da ko se podoba nečesa, kar smo videli prej, vendar nismo opazili, nenadoma pojavi v naši glavi, jo vidimo znova. Ne mislim, da je ta rezultat mučen. Kajti za vsakogar, kdor vidi ali kdor zavrača možnost videnja preteklosti, obstaja še en izhod. Domnevajmo, da se strinjamo, da tisto, kar imenujem »videnje-skozi-fotografije«, ni način *zaznavanja*. Lahko vedno najdemo drugačen izraz. Oster prelom med fotografijo in drugimi slikami še vedno ostaja. Lahko še vedno rečemo, da vidimo sedanje pojave preko televizijskega zaslona, vendar pa ne skozi, na primer, hkratne orise. *To* je pomembna razlika. Naš dostop do preteklih dogodkov preko njihovih fotografij pa se razlikuje na enak način od našega dostopa do njih preko slik.

[13] Spolzka strmina utegne otežiti, da bi se izognili še nadaljnjemu drsenju v drugo smeri, kot bi si želeli. Ko gledamo fosile ali odtise nog, ali vidimo ali zaznavamo stare morske organizme ali noge starih živali? Ponavljam, da za mojo poanto ni nujno, da je narejena v okviru vida ali zaznavanja. Lahko bi nam bilo ljubše uvesti nov pojem, da bi govorili, da smo »v stiku s« stvarmi, ko jih, na primer, bodisi vidimo z golim očesom bodisi vidimo njihove zrcalne podobe ali fotografije ali fosile ali odtise nog – vendar pa ne, ko vidimo njihove risbe (glej Patrick Maynard, »The Secular Icon: Photographic and the Functions of Images«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 [zima 1983]: 155-169. Torej utegne biti za našo teorijo zaželeno, da poleg tega prizna bolj omejen pojem zaznavanja ali videnja, tak, ki bolje ustreza primerom, v katerih uporabljamo vsakdanje izraze; lahko preprosto ni nobene take naravne vrste. Morali bi biti pripravljeni na možnost, da ni nikakršne zelo pomembne razlike, ki bi se vsaj približala razliki med zaznavanjem stvari v vsakdanjem pomenu in njihovim ne-zaznavanjem – tisto, kar potrebujemo, je korenita reorganizacija naših pojmov na tem področju.

varijo leče, ali svetlobo, ki jo ti objekti odbijajo ali oddajajo; stvari in dogodke slišimo tako, da slišimo zvoke, ki jih ustvarjajo. Spomnimo se znane trditve, da vidimo *neposredno* zgolj naše lastne čutne podatke ali podobe na naših retinah. Tisto, čemur bi ugovarjal, je predlog, da posredno videnje v kateremkoli od teh primerov ni dejansko *videnje*, da so *vse*, kar dejansko vidimo, čutni podatki ali podobe ali fotografije.

Skozi čutne podatke ali zrcalne podobe lahko vidimo, ne da ni jih posebej opazili (četudi v zadnjem primeru opazimo zrcalo); v tem smislu so *lahko* nevidni. Lahko ne posvečamo nobene pozornosti samim fotografskim podobam in se namesto tega osredjamo na fotografirane stvari. Toda četudi smo posebej pozorni na fotografsko podobo, lahko hkrati vidimo ali pa smo pozorni na fotografirane objekte.

Vid je pogosto način, kako spoznati svet. To ravno tako velja za videnje skozi fotografije kot za videnje na druge načine. Toda včasih spoznamo malo, če sploh kaj, o tistem, kar vidimo in včasih vrednotimo videnje povsem ločeno od tistega, kar se utegnemo naučiti. To se pogosto zgodi, ko vidimo skozi fotografije ljubljene, ki so umrli. Ne moremo pričakovati, da bomo pridobili kakršnokoli posebej pomembno informacijo z gledanjem fotografij, ki smo jih velikokrat preučevali pred tem. Vendar lahko naše ljubljene spet *vidimo*, *to* pa je za nas pomembno.

3

Kaj reči za slike? Slike niso prozorne. Ko gledamo njegov portret, ne vidimo Henrika VIII, vidimo zgolj njegovo reprezentacijo. Med sliko in fotografijo obstaja oster prelom, vrstna razlika.

Recimo, da je za osebo, ki razmišlja o tem portretu, popolnoma naravno reči, da »vidi« Henrika VIII. Toda tega ne gre jemati dobesedno. Je *fikcijsko*, ne pa resnično, da gledalec vidi Henrika VIII.[14] Enako naravno je reči, da gledalci samorogovih tapiserij vidijo samoroge. Vendar ni nobenih samorogov, torej dejansko ne vidijo nobenih samorogov. Naša raba besede »videti« sama na sebi nič ne pove.

Fotografijo, ki naj bi bila o pošasti iz Loch Nessa, so pred leti množično objavljali. Če mislimo, da pošast dejansko obstaja in da jo je fotografija ujela, bomo udobno govorili, da jo vidimo, ko gledamo to fotografijo. Toda za fotografijo se je izkazalo, da ni o pošasti, temveč (kakor se spominjam) o modelu, povlečenemu iz dna jezera, ki so ga nekoč uporabili pri ustvarjanju filma o tej pošasti. S to informacijo se spremeni naša intonacija: tisto, kar vidimo, ko gledamo fotografijo, ni pošast, temveč model. Te vrste videnje je podobno običajnemu v tem, da je mogoče videti zgolj tisto, kar eksistira.

Kaj pa reči za gledalce filma (ki je bil, domnevajmo, neposredno fikcijsko

[14] Bralec lahko dobi boljšo idejo o tem, kaj menim s »fikcijskostjo«, iz mojega članka »Fearing Fictions«, *Journal of Philosophy* 75 (januar 1978): 5-27.

delo)? Lahko govorijo, da so videli pošast, četudi trenutno niso prepričani, da taka zver obstaja. Je fikcijsko, da jo vidijo; s fotografsko pomočjo dejansko vidijo model, ki so ga uporabili pri snemanju filma. Je tudi fikcijsko, da vidijo Loch Ness, jezero. Ker pa je bil film narejen na lokaciji Loch Nessa, ga ravno tako dejansko vidijo.

Celo ko gledamo fotografije, ki niso neposredno fikcijska dela, je lahko fikcijsko, da vidimo. Ko gledam fotografijo dolgo pozabljenega družinskega srečanja, lahko pripomnim, da teta Mabel dela grimase. Teh grimas kajpada ne dela *zdaj*, morda je že dolgo mrtva. Moja raba sedanjika namiguje, da je *fikcijsko*, da dela grimase (zdaj). In je fikcijsko, da jo vidim, da dela grimase. Poleg tega skozi fotografijo dejansko vidim grimaso, ki jo je naredila ob priložnosti srečanja v davni preteklosti.

Morali bi dodati, da je fikcijsko, da vidim teto Mabel *neposredno*, brez fotografske pomoči. Če zanemarimo zelo posebne primere, potem ko gledam sliko, je fikcijsko, da nekaj vidim, je fikcijsko, da vidim ne skozi fotografijo ali zrcalo ali teleskop, temveč s prostim očesom. Smo fikcijsko v prisotnosti tistega, kar vidimo.

Eden od takih posebnih primerov je čudovit film Richarda Shirleyja *Resonant* (1969), ki je bil narejen s snemanjem negibnih fotografij (starejše ženske, njene hiše, njenih pritiklin). Včasih je to očitno: včasih, na primer, vidimo robove filmanih fotografij. Ko to vidimo, je fikcijsko, da vidimo hišo ali karkoli že skozi fotografije. Toda večina filma *Resonant* je fascinirajoče dvoumna. Fotografije niso vselej očitne. Včasih, ko to niso, je verjetno najbolje reči, da fikcijsko neposredno vidimo stvari. Včasih imamo vtis, da fikcijsko neposredno vidimo stvari, da bi kasneje ugotovili, da smo jih fikcijsko videli skozi negibne fotografije. Včasih verjetno do tega sploh ne pride. Gledalec vseskozi *dejansko* vidi negibne fotografije skozi film, ne da bi ugotovil ali pa ne, da to počne. In dejansko vidi žensko in hišo skozi fotografije, ki jih vidi skozi film.

Zdaj smo razkrili glavni vir zmede, ki zastruplja pisanja o fotografiji in filmu: neuspeh, da bi priznali in jasno razlikovali med posebno vrsto videnja, ki se dejansko pojavlja, in običajno vrsto videnja, ki se dogaja zgolj fikcijsko, med tem, da gledalec *dejansko* vidi nekaj *skozi fotografijo*, in tem, da *fikcijsko* vidi nekaj *neposredno*. Nejasno zavedanje obojega, pomešano v čarovniškem kotlu, bi nas lahko razumljivo zapeljalo v nesmisel, da je gledalec dejansko v prisotnosti objekta.

4

Oglejmo si zdaj nekaj znanih spodbijanj ideje, da se fotografija bistveno razlikuje od slike in da obstaja nekaj posebno realističnega glede fotografij. Nekatere imajo neko vrednost, ko so usmerjena proti nekaterim različicam te trditve. Nepomembna pa so, ko je ta trditev izražena v okviru prozornosti.

Ugovor, da fotografija ni veliko podobna dejanski sceni in da izkustvo gledanja fotografije ni veliko podobno izkustvu opazovanja scene v običajnih okoliš-

činah, je zlahka zavrnjen. Videti neposredno in videti s pomočjo fotografije – to sta dva različna načina zaznavanja. Ni nobenega razloga za pričakovanje, da sta izkustvi videnja v teh dveh načinih podobni. Videti nekaj skozi mikroskop ali skozi izkrivljajoče zrcalo ali pod vodo ali v posebnih okoliščinah osvetlitve ni veliko podobno videti taisto stvar neposredno ali v normalnih okoliščinah – vendar to ni nikakršne razlog za zanikanje, da videnje v teh drugih načinih *ni videnje*. Poanta ni, da »nam fotografija kaže ... 'tisto, kar bi bili videli, če bi bili sami tam.'« Ugovori Joela Snyderja in Neilla Allena *temu* pojmovanju so dobro zajeti, vendar so neprimerni. (»PVR«, str. 149, glej tudi str. 151-152). Lahko je *fikcijsko* ne to, da je gledalcem fotografij pokazano tisto, kar *bi bili* videli, temveč to, da so dejansko tam in sami vidijo. Tu zmedo spet povzroča to, da tega ne razlikujemo od dejstva, da gledalci dejansko vidijo preko fotografije.

Če bi poanta zadevala to, kako so fotografije videti, potem ne bi bilo nobene bistvene razlike med fotografijami in slikami. Kajti slike so lahko dejansko neraz-ločljive od fotografij. Predpostavimo, da vidimo superrealistični *Avtoportret* Chucka Closa (slika 3) in mislimo, da je fotografija in smo kasneje poučeni, da je slika. Odkritje nas šokira. Naše izkustvo slike in naša drža do nje sta podvržena globokemu preoblikovanju, preoblikovanju, ki je veliko globlje in pomembneje kot sprememba, ki se zgodi, ko odkrijemo, da je tisto, kar je bilo najprej, na primer, vzeto za jedkanico, dejansko risba s peresom in črnilom. To je bolj podobno odkritju, da je čuvaj v muzeju voščenih lutk zgolj še ena voščena lutka. Čutimo, da smo nekako manj »v stiku s« Closem, ko smo poučeni, da njegov portret ni fotografski. Če je slika slika nagca in če se nam zdi golota stvar, ki nas spravlja v zadrego, se naša zadrega lahko nekako odpravi, če ugotovimo, da je bila golota ujeta z barvo, ne pa na film. Moja teorija razloži šok. Najprej mislimo, da (dejansko) vidimo portretirano osebo. Potem ugotovimo, da je ne vidimo, da je zgolj fikcijsko, da jo vidimo. Seveda se nam lahko celo po tej ugotovitvi še naprej mogoče *zdi*, kot da dejansko vidimo to osebo (s pomočjo fotografije), če se nam slika še naprej zdi, da je fotografija. (V primeru golote utegne to razložiti, zakaj se še naprej nadaljujejo nekateri od naših izvirnih občutkov nelagodja).[15]



Slika 3: Chuck Close, Avtoportret, akril na platnu, 1968. Zbirka Walker Art Center, Minneapolis

Tu imamo primer *prave* iluzije. Res se nam zdi, kot da vidimo nekoga preko medija fotografije in najprej smo prevarani. To ni vrsta iluzije, ki je tako pogosto pripisana gledalcem navzlic silni evidenci, da se domala nikoli ne zgodi. Ne zdi se nam, da vidimo osebo

[15] Tu imamo analogni primer: predpostavimo, da ponosni starši slišijo tisto, kar jemljejo za posnetek Johnnyjevega igranja na klavir in potem zvedo, da gre dejansko za nekoga drugega, ki posnema Johnnyjevo igranje na klavir. Starši so mislili, da so preko posnetka slišali Johnnyjevo igro, vendar je



Slika 4: John de Andrea, Moški z rokami okrog ženske, vinilni mnogobarvni kip, fotografija

neposredno, kot tisto, ki stoji naravnost pred nami.

Prave iluzije imamo tudi tedaj, ko dejansko vidimo skozi fotografijo, toda tisto, kar vidimo skozi njo, ni tisto, kar se zdi, da je. Slika 4 je fotografija, skozi katero ne vidimo ljudi, temveč kip v naravni velikosti (glej Sliko 4). Take vrste iluzij so splošna mesta v filmu in pomembno prispevajo k izkustvom gledalcev. Detektiv v filmu preseneti dva zavratna morilca, potegne pištolo, sproži in onadva padeta. Gledalcu se zdi, da te dogodke vidi preko filma. *Dejansko* vidi nekega človeka, igralca, ki se približa dvema drugima, potegne pištolo in sproži. Vendar ne vidi, da eden *ubije* druga dva, saj tisto, kar je bilo fotografirano, ni bil dejansko uboj – naboji so bili slepi, kri pa kečap. Scena je še vedno *videti*, kot da bi bila dejanski uboj, ki je bil posnet. Očitni premisleki proti ideji, da se je uboj zgodil *v prisotnosti gledalca*, niso pomembni za iluzijo, ki sem jo opisal. Ostri robovi osvetljenega pravokotnika, očitna ploskost zaslona, nejasnost nekaterih podob, pomanjkanje barve ne naredijo ničesar, da bi ga obvarovali pred tem, da se gledalcu ne bi zdelo, da vidi dejanski uboj preko njegovega *fotografskega filma*.

Obstajajo nekatere superrealistične slike – *As I* Douglasa Bonda (Slika 5), na primer – ki imajo razločne fotografske slogovne poteze, vendar precej očitno niso fotografije. Njihov fotografski značaj je bolj pretvarjanje kot iluzija. Gledalcu se ne zdi, da vidi skozi fotografije, vendar utegne biti fikcijsko, da vidi. Lahko je fikcijsko, da je *As I* fotografija skozi katero vidimo skupino, ki se sprehaja pred mestno hišo v Pasadeni.

Razprava o tem, ali je fotografija posebna, se včasih vrti okrog vprašanja, ali so fotografije posebno *natančne*. Nekateri se pritožujejo, da fotografije običajno ponarejajo barve in izkrivljajo prostorske relacije, da bo fotografija konja, ki teče, konja portretirala bodisi kot liso, kar ni, bodisi kot zamrznjenega, kar tudi ni – seveda pa obstaja možnost retuširanja v temnici. Preostane nam, da vidimo, v kakšnem smislu so fotografije lahko nenatančne. Vendarle gotovo utegnejo biti zavajajoče, posebej za gledalce, ki jim niso znane ali niso seznanjeni s fotografijami določene vrste.

Toda zakaj bi to moralo biti pomembno? Lahko smo prevarani, ko vidimo stvari

neposredno. Če lahko lažejo fotografski aparati, lahko lažejo tudi naše oči. Videti nekaj skozi izkrivljajoče zrcalo pomeni še vedno to videti, četudi smo o tem zavedeni. Vidimo tudi skozi meglo, skozi obarvane vetrobrane in skozi nefokusirane mikroskope. »Izkrivljanja« ali »nenatančnosti« fotografij niso nikakršen razlog za zanikanje, da vidimo skozi nje (glej, na primer, Sliko 6).

Da bi podčrtali neodvisnost natančnosti in prozornosti, si oglejmo gledališki portret aktualnih dogodkov, naturalistični prikaz dogodkov na sodišču, ki so, na primer, vodili do zločina. Portret je lahko popolnoma natančen. Porotniki lahko iz njega dobijo veliko pravilnih informacij in nikakršne zmotne informacije. Vendar gotovo ne vidijo dogodka skozi prikaz.

Ali je razlika med fotografijami in drugimi slikami preprosto v tem, da so fotografije *na splošno* natančnejše (ali manj zavajajoče) navzlic priložnostnim spodrsljajem, da je fotografski proces »bolj zanesljiv mehanizem« od mehanizma risanja ali slikanja in da torej obstaja boljši *prima facie* razlog za zaupanje fotografijam? Dvomim. Oglejmo si svet, v katerem so zrcala tako fleksibilna, da se njihove oblike nenehno, drastično in nenapovedljivo spreminjajo.[16] Zdi se, da ni nobenega razloga za zanikanje, da ljudje skozi ta zrcala vidijo navzlic nezanesljivosti mehanizma. Nemara mehanizem ni mehanizem, ki bi ustvarjal *vednost*.[17] Če neka oseba gleda v ogledalo in si oblikuje prepričanja na podlagi tistega, kar vidi, o stvareh, ki se v njem zrcalijo, in če se za ta prepričanja zgodi, da so resnična, potem nemara njegova prepričanja ne tvorijo *vednosti*. Toda to ne pomeni, da ne *vidi* zrcaljenih stvari.

Nekateri ugovori se osredjajo na idejo, da fotografije dolgujejo svoj poseben status svojim »mehanskim«, »avtomatičnim« izvorom, medtem ko so slike »narejene z roko«. Za tisto,



Slika 5: Douglas Bond, As I, akril na platnu, 1967, Fotografija



Slika 6: André Kertész, Izkrivljenje # 157, 1933

[16] Ta primer je soroden Lewisovemu primeru ohlapne vrvi (glej Lewis, »Veridical Hallucination and Prosthetic Vision«, str. 244).

[17] Glej Goldman, "Discrimination and Perceptual Knowledge«, *Journal of Philosophy* 73 (18. nov. 1976):

kar je bistveno, se domneva, da je vpletenost *osebe* v ta proces. Več piscem je uspelo namigniti, da fotografij ne naredijo ljudje.[18] Za izreden realizem fotografij se v vsakem primeru šteje, da ne izvira iz tega, kako so videti, temveč iz tega, kako nastanejo.

Glede tega se strinjam. Zakaj vidimo Lincolna, ko gledamo njegovo fotografijo, vendar pa ne tedaj, ko gledamo njegov naslikan portret? Odgovor zahteva razlago *videnja* (ali bolje, razlago zaznavanja na splošno). Jaz bi soglašal z nekakšno različico vzročne teorije: videti nekaj pomeni imeti vizualna izkustva, ki jih na določen način povzroča tisto, kar je videno. Lincoln je (skupaj z drugimi okoliščinami) povzročil svojo fotografijo in tako vizualna izkustva tistih, ki so jo videli. Toda to še ne odgovori na naše vprašanje. Kajti Lincoln je povzročil tako svoj portret kot tudi svojo fotografijo. Razlika leži v načinu tega povzročanja.

Če stvari povežemo, dobimo tole: del tistega, kar je videti nekaj, pomeni imeti vizualna izkustva, ki jih ta nekaj povzroča na popolnoma mehanski način. Objekti povzročajo svoje fotografije in svoja vizualna izkustva pri gledalcih mehanično; tako vidimo objekte skozi fotografije. Nasprotno, objekti ne povzročajo slik mehansko, temveč na bolj »človeški« način, na način, ki vključuje umetnika, torej ne vidimo skozi slike.

Ugovori skačejo na plan. Fotografije *delajo* ljudje: »[Fotografska] podoba je oblikovana, ni naravna stvar« (»PVR), str. 151). Zdi se, da fotografi in slikarji samo uporabljajo različna orodja pri oblikovanju svojih slik – eni uporabljajo fotografski aparat, drugi čopič. V kakšnem smislu so torej naša vizualna izkustva povzročena mehansko, ko gledamo fotografije, ne pa, ko gledamo slike?

Tisti, ki ugovarjajo, pogosto dodajajo, da nam fotografije ne predstavljajo stvari, kakršne dejansko so, temveč prej fotografovo pojmovanje ali interpretacijo le-teh, da tisto, kar dobimo od fotografije, ni naš lasten pogled na svet, temveč fotografov. Fotografija ima, nič manj kot slika, subjektivno gledišče.[19]

Vse to zgreši tarčo. Način, kako stvari povzročijo moja vizualna izkustva, ko jih vidim, ni način, ki izključuje vzročno vlogo za človeška bitja. Ljudje mi pogosto *kažejo* stvari in na druge načine napeljujejo, da vidim na ta ali drug način. Zadevajo tisto, kar lahko vidim ali kako to vidim – s prižiganjem ali ugašanjem

[18] William Henry Fox Talbot, izumitelj kalotipa, je za Lacock Abbey v Wiltshiru zahteval priznanje, da je to prva zgradba, »za katero je bilo doslej sploh znano, da je naslikala svojo lastni sliko« (*The Pencil of Nature* [London, 1844-1846], op. k plošči 15). Bazin pripisuje fotografiji, da »popolnoma zadovoljuje naš apetit po iluziji z mehanično reprodukcijo, v kateri človek nima nobene vloge. ... Prvič je avtomatsko ustvarjena podoba sveta brez ustvarjalnega vmešavanja človeka« (»OPI«, str. 12, 13). »Temeljna posebnost fotografskega medija«, pravi Arnheim, je dejstvo, da »sami fizični objekti vtisnejo svojo podobo s pomočjo optičnega in kemičnega dejanja svetlobe« (»On the Nature of Photography«, *Critical Inquiry* I [september 1974]: 155).

[19] Glej H. Gene Blocker, "Pictures and Photographs«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (zima 1977):
»Fotografije se najbolj gotovo *ne* izognejo subjektiviteti ...
Z izbiro predmeta, kota, količine in smeri svetlobe, ozadja, ostrine fokusa in kontrasta svetlo-temno – na vse te načine fotograf predstavi objekt s subjektivnega gledišča, ki izraža občutje in razpoloženje« (str. 158).

luči, s pihanjem dima v moje oči, s konstrukcijo in izdelavo razpoložljivih očal, zrcal in teleskopov. Zakaj ne reči, da mi fotografi z delanjem fotografij kažejo stvari in mi tudi omogočajo, da jih vidim? To gotovo ne pomeni, da jih *jaz* dejansko ne vidim.

Ko gledam, lahko nemara res dobim smisel pojmovanja ali interpretacije tistega, kar vidim, nekoga drugega. Če mi nekaj pokažete, vem, da menite, da je to vredno pokazati. Z gledanjem se učim, ko drugi vplivajo na moje gledanje, katere stvari so objekti njihovih strahov in fetišev, kaj cenijo in kaj grajajo. Morda ni neprimerno govoriti, da vidimo stvari »skozi njihove oči«. Vendar dejansko vidim tiste stvari tudi sam. Fotografija je lahko neznansko ekspresiven medij – *Izkrivljenje # 157* (Slika 6) Andréa Kertészija je gotovo eskpresivno – toda ta ekspresivnost ne naredi fotografije neprozorne. Če je ekspresivnost znak *umetnosti*, so akreditivi fotografije nevprašljivi. Leni Riefenstahl v *Zmagoslavju volje* s skrbno izbiro in urejanjem »interpretira« za nas srečanje nacistične stranke leta 1934; to srečanje predstavlja tako, da ga razlaga. Iz tega ne sledi, da mi sami ne vidimo Hitlerjevega letala, ki se spušča skozi oblake, tisoče marširajočih trup in pozdravljajočih gledalcev in Hitlerja, ki ima tirade, četudi film goji napačne predstave o stvareh, ki jih vidimo, in nas, na primer, napeljuje k prepričanju, da so ljudje, ki jih vidimo, bili bolj navdušeni glede Hitlerja, kot so dejansko bili. Lahko se zavedamo, celo živo zavedamo, tako medija kot ustvarjalca, ne da bi eden ali drugi blokirala naš pogled na objekt.

Zadnja skrb je, da fotografija uporablja »konvencije«, konvencije, ki so vgrajene v konstrukcijo fotografskega aparata in v naše tehnike fotografskega procesiranja.[20] Dokazuje se, da ni nič svetega glede sistema, uporabljenega v fotografiji; preprosto se je zgodilo, da smo v fotografski postopek vključili sistem perspektive, kakršnega smo pač vključili. Ali to ne pomeni, da konvencije fotografije stopijo med gledalca in fotografirane objekte, da gledalec mora poznati »jezik« fotografije in »brati« njegove simbole in da zato zanj ne moremo reči, da vidi objekte skozi fotografije? Sploh ne. Lahko imamo konvencijo v smislu, da morajo biti zrcala, uporabljena v določenih kontekstih, na določen način izkrivljena (na primer, konveksna zrcala, ki voznikom omogočajo, da vidijo okrog nevarnih ovinkov). Konvencijo je treba razumeti ali pa jo mora nekdo ponotranjiti, da bi ustrezno »bral« zrcalne podobe. Navzlic temu vidimo stvari skozi zrcala.

5

Ko smo zdaj te ugovore utišali, je čas, da se neposredno lotimo vprašanja, kaj je o fotografijah, kar jih naredi prozorne. Razlog, zakaj vidimo skozi fotografije, ne pa skozi slike, je povezan z razliko v tem, kako pridemo do informacije iz slik teh dveh vrst. Predpostavimo, da se iz osrednje afriške džungle pojavi raziskovalec s kopico fotografij dinozavra, ki naj bi bile posnete v goščavi in neposredno razvite. Fotografije (skupaj z ozadnjo informacijo) nas lahko prepričajo, da obstaja dinozaver, ki se skriva v džungli. Predpostavimo, alternativno, da se raziskovalec pojavi s šopom skic dinozavra, ki so bile domnevno narisane

[20] Glej ravno tam, str. 161 in "PVR«, str. 156 in 164-165.

na podlagi življenja na terenu. Spet smo lahko prepričani o eksistenci dinozavra. Morda so fotografije bolj prepričljive kot risbe, vendar to ni nujno. To ni bistvena razlika med njimi; *lahko* imamo boljši razlog, da zaupamo risbam kot pa fotografijam. Pomembna razlika je, da se v primeru skic opiramo na prepričanje ustvarjalca skic, da obstaja dinozaver na način, na kakršnega se ne opiramo v primeru fotografij.

Risbe nam kažejo, kar je bilo v džungli, tako da kažejo tisto, za kar je umetnik *mislil*, da je bilo tam. Imamo razlog za verjetje, da je umetnik hotel narisati tisto, kar je videl in da je kompetenten risar. Ker skice kažejo dinozavra, sodimo, da je mislil, da ga je videl. Ko ga vzamemo za zanesljivega opazovalca, sodimo, da je bil dinozaver, za katerega je mislil, da ga je videl, dejansko tam. Zaupamo *njegovi* sodbi – naša informacija o dinozavru je iz druge roke.

Ni se nam treba opirati na fotografovo sodbo na enak način. Lahko sklepamo, da je prepričan glede dinozavra, vedoč, da je gledal skozi objektiv, ko je bila slika posneta. Lahko celo domnevamo, da fotografije eksistirajo ali so take, kakršne so, zato ker je bil prepričan, da je obstajal dinozaver – lahko domnevamo, da je pograbil fotografski aparat, kjer ga je pograbil, in da je tlesknil zaklop, ko je to storil, zato ker je mislil, da je ugledal dinozavra. Toda za našo sodbo o eksistenci dinozavra ni potrebnih nobenih takih sklepov ali domnev. Celo če vemo ali sumimo, da ni videl dinozavra, da je, na primer, pustil fotografski aparat na stativu z vključenim avtomatskim sprožilnim mehanizmom, lahko še vedno sklepamo na eksistenco dinozavra iz fotografij. Če nas fotografije *dejansko* prepričajo, da je verjel o dinozavru, to storijo zato, ker nas prepričajo, da je *obstajal* dinozaver, ne pa narobe.

Oblikovati moramo določene domneve, če naj zaupamo fotografijam: da je bil fotografski aparat določene vrste, da v procesu ni bilo prevare itn. To utegne zahtevati, da sprejmemo zatrjevanja fotografa; nemara mu moramo zaupati. In lahko se zgodi, da nas speljejo na led. Zlahka je videti, da *take* vrste opora na fotografa ne pomeni, da ne vidimo skozi njegove fotografije. Da bi zaupal evidenci svojih čutov, moram vselej oblikovati določene domneve o le-teh in o okoliščinah, v katerih delujejo: da nanje ne vplivajo droge, ki povzročajo halucinacijo, da jih zli nevrokirurg ne hrani z lažnimi informacijami itn. Pri oblikovanju teh domnev se lahko oprem na besedo nekoga drugega; lahko se posvetujem z dobrotljivim zdravnikom. Če mi zagotovi, da sistem deluje normalno in sistem deluje normalno, potem vidim (ali zaznavam) navzlic temu, da se opiram nanj.

Način, kako zaupamo fotografu, ko nas njegove fotografije prepričajo o eksistenci dinozavra, se znatno razlikuje od načina, kako se opiramo na umetnika, ko nas prepričajo njegove skice. Obe množici slik sta protidejstveno odvisni od scene v džungli. V obeh primerih bi slike, če bi bila scena drugačna – če, na primer, ne bi bilo nobenega dinozavra –, bile drugačne (drugačna pa bi bila tudi naša vizualna izkustva, ko bi jih gledali). To je razlog, v obeh primerih, glede na to, da so slike take, kakršne so, zakaj lahko sodimo, da je bila scena taka, kakršna je bila. Toda zakaj so ti protidejstveniki resnični? Razlika v sceni bi naredila razliko v skicah zato, ker bi naredila razliko v umetnikovih prepričanjih (in torej v načinu, kako je skiciral in ali je sploh skiciral). Toda to ni tisto,

zakaj bi razlika v sceni naredila razliko v fotografijah. *Fotografije* bi bile drugačne, če bi bila scena drugačna, *celo če* bi bil fotograf prepričan in bi tako zgrabil in naredil posnetek s svojim fotoaparatom, kakor je dejansko storil. Predpostavimo, da ustvarjalec slik – umetnik ali fotograf – halucinira dinozavra, ki ga poskuša portretirati. Umetnikove skice bodo navzlic temu kazale dinozavra, fotografije pa ne. Tisto, kar skice kažejo, je odvisno od onega, za kar umetnik misli, da vidi ne glede na to, ali ima prav ali ne; aktualna scena v džungli je na *ta* način nepomembna, kako njegove slike izgledajo. Toda če fotograf misli, da vidi dinozavra in v skladu s tem deluje, je tisto, kar njegove fotografije kažejo, določeno z onim, kar dejansko stoji pred njim, ne glede na to, kaj on misli. Umetnik nariše svojo halucinacijo, fotografski aparat pa se izogne fotografovi halucinaciji in zajame tisto, kar je v džungli.

Prepričanje neke osebe se lahko ustrezno utemeljuje na prepričanju nekoga drugega, celo če ta oseba ne ugotovi, da je tako utemeljeno. Če je tisto, kar me prepriča o dinozavrovi eksistenci slika, ki jo jemljem za fotografijo, utegnem zmotno domnevati, da je moje prepričanje neodvisno od ustvarjalca slike in da vidim dinozavra. Moji razlogi za moje prepričanje ne vključujejo njegovega prepričanja. Toda odsotnost dinozavra bi še vedno naredila razliko na sliki zgolj zato, ker bi naredila razliko v umetnikovem prepričanju. Moje prepričanje je, ne da bi vedel, (ustrezno) odvisno od njegovega in nimam prav, ko mislim, da vidim dinozavra.

Močne povezave med zaznavanjem in prepričanjem ne zahtevajo vse teorije.[21] Ni nam treba predpostaviti take vezi. Bistvena razlika med slikami in fotografijami je razlika v načinu, kako so te – ne pa prepričanja tistih, ki jih vidijo –, utemeljene v prepričanjih njihovih ustvarjalcev. Fotografije so protidejstveno odvisne od fotografirane scene, četudi ostajajo prepričanja (in druge intencionalne drže) fotografa nespremenjena.[22] Slike, ki so protidejstveno odvisne od portretirane scene, to odvisnost izgubijo, ko ostajajo prepričanja (in druge intencionalne drže) slikarja nespremenjene. Tako prepričanja kot vizualna izkustva, ki jih gledalec izpelje iz slike, so odvisna od prepričanj ustvarjalca slike, na katerekoli način že je od njih odvisna tudi sama slika. Gledalec mora, da bi videl skozi sliko naslikano sceno, imeti vizualna izkustva, ki niso odvisna od prepričanj ustvarjalca slike na način, kot so od njih odvisne slike. Vprašanji, ali mora imeti gledalec, da bi videl sceno, prepričanja o njej in o tem, kakšna povezava utegne obstojati med njegovimi vizualnimi izkustvi in njegovimi prepričanji, lahko pustimo odprti.[23]

[21] Glej Fred I. Dretske, *Seeing and Knowing* (Chicago, 1969), 2. pogl.

[22] V nekaterih primerih pomembna pogojna protidejstvena odvisnost, ki razločuje neprozorne slike od prozornih, lahko ni toliko v povezavi s *prepričanji* ustvarjalca slike kot z njegovim vizualnim izkustvom ali njegovimi mislimi ali njegovimi intencami.

[23] Fotografije so lahko v posebnih primerih vzročno, vendar ne protidejstveno odvisne od scene. Potem lahko ni nobenega upanja, da bi se o sceni poučili iz fotografije: fotografija bi bila taka, kakršna je, četudi bi bila scena drugačna. Toda še vedno *vidimo* sceno skozi fotografijo. Zaznavanje je treba razumeti v okviru vzročnosti, ne pa protidejstvenikov, če se prvo ne skrči na zadnje (glej William K. Goosens, »Causal Chains and Counterfactuals«, *Journal of Philosophy* 76 [september 1979]: 489-495).

Znan par primerov iz znanstvene fantastike lahko pomaga, da nekatere prepriča, da sem na pravi poti.[24] Predpostavimo, da nevrokirurg pretrga povezavo Heleninih oči z njenimi optičnimi živci in postavi napravo, s katero lahko po svoji volji vzpodbuja optične živce. Zdravnik potem spodbuja Helenine živce na načine, ki ustrezajo tistemu, kar ona vidi, z rezultatom, da ima »vizualna« izkustva, ki so podobna tistim, ki bi jih normalno imela, če bi uporabila svoje lastne oči. Dodajmo še domnevo, da je zdravnik vesten, tako da Heleno krmi s pravilno informacijo in da ima ona vse razloge, da mu zaupa. *Zdi se*, da Helena vidi stvari, njena vizualna izkustva pa povzročajo stvari, za katere se zdi, da jih vidi. Vendar jih dejansko ne vidi; zanjo vidi zdravnik. To je zato, ker so njena vizualna izkustva na opisan način utemeljena na njegovih. Zgolj zato, ker razlike v scenah delajo razlike v zdravnikovih prepričanjih, te razlike delajo tudi razlike v njenih vizualnih izkustvih.

Primerjajmo s tem pacienta, ki mu naredijo transplantacijo obeh oči, ali pacienta, ki je opremljen z umetnimi protetičnimi očesi. Ta pacient *dejansko* vidi. Se na ustrezen način ne opira na nikogaršnja prepričanja o stvareh, ki jih vidi, čeravno so njegova vizualna izkustva dejansko odvisna od dela kirurga in darovanja presajenih oči ali od izdelovalca protetičnih oči. Pacienti z očesno mreno v realnem življenju dolgujejo svoja vizualna izkustva drugim. Vsa naša vizualna izkustva so odvisna od dejanj opustitve onih, ki so se vzdržali tega, da bi spremenili ali uničili naše vizualne organe. Očitno nas ta dejstva ne oslepijo.

6

Intuicije, na katere se sklicujem, so iste vrste kot intuicije, ki so v temelju Griceovega razlikovanja med *naravnim* in *nenaravnim* pomenom.[25] Pikice pomenijo$_N$ (pomenijo naravno) ošpice, pravi on, zvonenje avtobusnega zvonca pa pomeni$_{NN}$ (pomeni nenaravno), da je avtobus poln. Grice bi nedvomno rekel, da če je raziskovalec res zajel na film dejanskega dinozavra, njegove fotografije pomenijo$_N$, da je tam dinozaver. Ena značilnost naravnega pomena je naslednja: iz dejstva, da nekaj pomeni$_N$, da *p*, sledi *p*.[26] Črni oblaki pomenijo (pomenijo$_N$) dež, le če jim dejansko sledi dež. Če dežja ni, potem to ni tisto, kar so pomenili oblaki. To nam daje smisel, v katerem so fotografije nujno popolnoma natančne. Če tam ni bilo nobenega dinozavra, potem fotografija ne pomeni$_N$, da je tam bil dinozaver, ne glede na to, kako izgleda. Nekdo, ki bi dovolj vedel o fotografskem aparatu, uporabljenem v posnetku fotografije, o tem, kako je bil obdelan film in poznal druge ustrezne okoliščine, bi lahko s popolno natančnostjo sklepal o fotografiranih objektih. Vendar fotografij od drugih slik ne razlikuje zgolj to. Če bi domnevno dovolj vedel o umetniku – o njegovih prepričanjih, željah, držah, zmožnostih in podobnem ali o njegovi fiziološki zgradbi – bi lahko iz njegovih risb natančno sklepal o tem, kaj je bilo pred njim,

[24] Ta primera sta prevzeta iz Lewisa, »Veridical Hallucination and Prosthetic Vision«, str. 243-244. Toda Lewis med tema primeroma ne vidi kake ostre razlike.

[25] Glej H. P. Grice, "Meaning«, *Philosophical Review* 66 (julij 1957): 377-388.

[26] Glej ravno tam, str. 377.

ko je risal (glej »PVR«, str. 159-162). Toda Griceovo razločevanje pokaže razliko med dvema primeroma. *Skica* dinozavra ne *pomeni*$_N$, da je tam bil dinozaver, četudi je bil. Skica ni nujno na tak način natančna.

Bistvena natančnost fotografij jim očitno ne preprečuje, da bi bile zavajajoče. Ta natančnost namesto tega zadeva to, kako opisujemo naše napake in kako o njih razmišljamo. Oglejmo si fotografski portret Twiggy, narejen s pomočjo konkavnega zrcala, za katerega se zdi, da jo kaže z velikim trebuhom. Če so gledalci zavedeni, se to ne zgodi zaradi razhajanja med tistim, kar slike pomenijo$_N$, in realnostjo. Njihova napaka zadeva tisto, kar slika pomeni$_N$. Slika ne pomeni$_N$, da je Twiggy debela, temveč da je koščata, kot lahko ugotovi nekdo, ki pozna to ogledalo.

Razmišljati o fotografijah kot nujno natančnih pomeni razmišljati o njih kot tistih, ki so posebno blizu dejstvom. Ne pomeni razmišljati o njih kot posrednikih med nami in dejstvi, kot o stvareh, ki imajo svoje lastne pomene, ki lahko ali pa ne ustrezajo dejstvom in o katerih se nam je treba odločiti, ali jim bomo zaupali ali ne. Pravilno interpretirati fotografijo *pomeni* doumeti dejstva.

Snyder in Allen trdita, da ima način, kako je fotografija narejena, »le malo opraviti z načinom, kako je normalno interpretiramo« (»PVR«, str. 159). Verjetno bi rekla, da interpretiramo fotografijo Twiggy, kot da »pomeni«, da je debela, ne glede na dejstvo, da je bila narejena z izkrivljajočim zrcalom. V tem je nekaj resnice. Lahko *vzamemo*, da fotografija pomeni$_N$, da je Twiggy debela; lahko se nam *zdi*, kot da pomeni$_N$ to. Twiggy se nam lahko zdi debela, ko jo vidimo skozi to fotografijo. Fotografija morda tudi stori, da je *fikcijsko*, da je debela in utegne celo pomeniti$_{NN}$, da je debela. Nobeno od teh dejstev nas ne sili, da bi zanikali, da slika ne pomeni$_N$, da je Twiggy debela, temveč da je koščata. Fotografije so kot nosilke *naravnega* pomena nujno natančne. Naša ugotovitev, da so to – celo ko smo negotovi ali pa se motimo o tem, kaj pomenijo$_N$ –, pa globoko zadeva naše izkustvo fotografij,

Iz dejstva, da nekaj pomeni$_{NN}$ *p*, ne sledi *p*. Namesto tega je povezano s pojmovanjem, da *nekdo* z njim meni *p*. O nenaravnih simbolih se razmišlja kot o posrednikih, ki stojijo med nami in dejstvi. To, kaj simboli pomenijo, ugotovimo, iz česar se naučimo, kaj je bilo z njimi menjeno (za kar ni treba, da je isto, kar simboli pomenijo) in moramo potem presoditi, ali je tisto, kar menijo, resnično. O našem dostopu do stvari preko nenaravnih simbolov razmišljamo kot o manj neposrednem kot o našem dostopu preko naravnih simbolov.

Risbe in slike so včasih nenaravni simboli – vendar ne vselej. Pieter Brueghel verjetno ni hotel, da bi se gledalci *Otroških iger* naučili, katere igre so se igrale v 16. stoletju tako, da bi prepoznali njegovo intenco, da naj tako delajo. Pomen slike je še vedno dovolj podoben nenaravnemu pomenu, da mi vidimo njeno razliko od fotografij. Prepričanja o otroških igrah v 16. stoletju, ki jih ta slika vzbuja, so utemeljena na *prepričanjih* slikarja, če že ne na njegovih komunikacijskih intencah.

7

Razločevanje med prozornimi in neprozornimi slikami bo izzvalo raznoterost zanimivih primerov. Nekateri izmed njih kažejo, da to razločevanje ne čisto

sovpada z našim običajnim razlikovanjem med fotografijami in nefotografskimi slikami. Nekateri primeri predlagajo, da obstajajo *stopnje* prozornosti, medtem ko drugi predlagajo, da je slika lahko prozorna v določenih *vidikih*, neprozorna pa v drugih vidikih. V nekaterih primerih vprašanje, ali je slika prozorna verjetno nima določnega odgovora.

Obstajajo slike, ki so jih narisali ali naslikali ljudje, vendar na takšen ali drugačen mehanski način. Lahko prislonimo košček prozornega papirja na okno in sledimo obrisom objektov, ki jih vidimo skozi okno. Lahko kopiramo fotografijo, kar je mogoče narediti, ne da bi celo prepoznali, o čem je ta fotografija, ali slikamo preko fotografije in najdemo ustreznico svetlobi vsake točke izvirnika.[27] Lahko uporabimo usmerjevalni svetlomer in kvadratke mreže napolnimo z odtenki sive, ki ustrezajo branjem, ki jih daje glede raznih delov scene ali pa lahko prebijemo brez svetlomera in ocenimo svetlost z golim očesom. Obstajajo tudi »trotelji«, ki so narejeni avtomatsko, medtem ko se duh tistega, ki je »troteljna« naredil, ukvarja z drugimi rečmi.[28] Nekatere take mehansko izvršene risbe so verjetno prozorne.[29]

Ali so kake fotografije, ki so neprozorne? Kaj pa glede fotografij, ki so izmišljene povečini v temnici – s kombiniranjem negativov, retuširanjem, z izžiganjem neželenih podob, manipulacijo, osvetlitvijo in kontrastom, uporabo filtrov itn (glej, na primer, Sliko 7)? Nekateri so trdili, da so take fotografske konstrukcije bistveno podobne slikam.[30] Umetnik v temnici ima ravno toliko nadzora nad končanim izdelkom, kot ga imajo slikarji; njegovo delo se ne zdi nič bolj mehansko ali manj človeško, čeravno so njegova orodja in materiali drugačni. Zdi se, da paradigme prozornih slik ne bi bila dela profesionalnih fotografov, temveč priložnostni posnetki in domači filmi, ki so ji naredili otročji starši in turisti s široko odprtimi očmi s pomočjo Kodaka.



Slika 7: Jerry Uelsmann, Simbolna sprememba, 1961, fotografija

Fotografske konstrukcije se dejansko pomembno razlikujejo od trenutnih posnetkov, toda

[27] V sredini 19. stoletja ni bilo neobičajno naslikati portrete čez fotografije (glej Aaron Scharf, *Art and Photography* [Harmondsworth, 1968], str. 44).

[28] Zadnja dva primera dolgujem, vsakega zase, Robertu Howellu in Georgeu Wilsonu.

[29] Čas je za priznanje, da primer Chucka Closa (Slika 3) ni tako jasen, kot sem namignil. Close je mnogo svojih del naredil tako, da je fotografijo projiciral na platno in potem slikal preko nje. Če je tako nastal njegov *Samoportret*, potem utegne biti njegova neprozornost vprašljiva. Moja poanta kajpada ni prizadeta. Če bi bil *Samoportret* naslikan na običajen način, bi bil dokončno neprozoren, gledalec, ki pride do prepričanja, da je bil tako naslikan, potem ko je domneval, da je fotografija, pa doživi šok, ki sem ga opisal.

[30] Scruton pripominja, da če fotograf še naprej "stvari preslikava ali vanje kaj vnaša, da bi popravljal, spremenil ali *posnemal slog drugega slikarja*, kakor ga je volja ..., je tako postal slikar«. (»Photography

pomešati jih s slikami – to bi bila velika napaka. Obstaja skrajni primer »fotografije«, ki je narejena tako, da fotografski papir točko za točko osvetlimo z bliskavico, da bi, na primer, naredili prikaz Lincolna v pointilističnem slogu. *To* je risba z bliskavico; skozi sliko ne vidimo Lincolna. Toda vzemimo manj običajne tehnike v temnici, kakršna je kombinacija negativov in manipulacija s kontrastom. Skozi njeno fotografijo vidimo osebo ne glede na to, kako svetlo ali temno je natisnjena – celo če »falzificira« svetlost osebe ali svetlost odnosov njenih delov – četudi lahko ne vidimo *stanja stvari*, da je na določen način osvetljena. Če je bila fotografija, ki očitno kaže Deng Xiaopinga v pogovoru z Jaserjem Arafatom, narejena s kombinacijo negativov vsakega od njiju, gledalec ne vidi dogodek njihovega pogovarjanja, celo če sta se pogovarjala, ko sta bili dve fotografiji posneti. Vendar *dejansko* vidi Denga in *dejansko* vidi Arafata. Večina fotografskih konstrukcij je prozorna v nekaterih od svojih delov ali v določenih vidikih. Če gledalec ne ve, kako je bila fotografija narejena, ne bo vedel, kaj skozi njo vidi in česa ne vidi. Vendar bo verjetno ugotovil, da vidi *nekatere* od stvari ali dogodkov ali stanj stvari, ki jih slika portretira, celo če ne ve, katere vidi, ta ugotovitev pa pomembno obarva njegovo izkustvo. Njegovo izkustvo je podobno izkustvu videnja bele oblike in ugibanju, ali vidi duha.

Vrhu tega se lahko gledalcu *zdi*, da vidi vse, kar fotografija portretira, celo če ne vidi in celo če ve, da ne vidi. Za mnoge fotografske konstrukcije se zdi, da so prozorne celo v vidikih, v katerih niso, to pa jim daje nekakšno vrsto realizma, ki ga očitne nefotografske slike nimajo.

Gledalec *Simbolne spremembe* (Slika 7) Jerryja Uelsmanna ima le stežka vtis, da kajpada vidi roko zlito z obrazom; preveč je očitno, da je bila slika narejena iz dveh negativov. V drugih primerih lahko sofisticirani gledalci presojajo preprosto na podlagi gladkosti fotografije, da je zanjo verjetno, da je bila tako ali drugače zmanipulirana v temnici, čeravno ne prepoznajo šivov. Posledica je, da utegne biti njihov vtis o tem, da vidijo skozi sliko, oslabljen. To je eden izmed razlogov, zakaj so nekateri filmski ustvarjalci namenoma poskušali posnemati surovost domačih filmov in uporabljali ročne kamere, namerno slabo fokusiranje itn (na primer, *Shadows* [1960] Johna Cassavetesa). Te tehnike žrtvujejo vsakršno možnost ustvarjanja iluzije, da so si gledalci *iz oči v oči* z liki – kar je vsekakor stežka živa možnost –, v prid bolj prepričljive iluzije, da like vidijo *skozi fotografije*. To pomiri neposrednost, ki se zahteva za take tehnike – občutek, ki ga ponudijo glede intimnosti s portretiranimi objekti –, z očitnim smislom domiselnosti, ki ga vzbudijo – s tem, da privlečejo pozornost na medij. Poudarjanje medija se običajno šteje kot način distanciranja ocenjevalcev od portretiranega sveta. V tem primeru ima ravno nasproten učinek.

8

Začenja nastajati neko pojmovanje narave zaznavanja: zaznavati stvari pomeni biti v *stiku* z njimi na določen način. Mehanska povezava z nečim, podobna tisti od fotografije, šteje za stik, medtem ko človeško posredovana povezava, kakr-

šna je tista od slike, ne šteje za stik. Zaznavni stik s stvarmi ima precej manj opraviti s pridobivanjem znanja o njih, kot se včasih domneva.

Morda se približujemo *nujnemu* pogoju za to, da vidimo skozi slike in za zaznavanje na splošno, vendar smo daleč od tega, da bi imeli zadostni pogoj. Zamislite si stroj, ki je občutljiv za svetlobo, ki izžareva iz scene in ne ustvarja slik, temveč natančne besedne opise scene. Strojni natisi gotovo niso prozorni; ko jih gledamo, ne *vidimo* scene, ki jo je stroj prevedel v besede. Vendar so natisi narejeni ravno tako mehansko kot fotografije.

Lahko je reči, da je razlog, zakaj ne vidimo skozi take mehansko ustvarjene opise, ta, da jih ne *vidimo kot* sceno, ki jo opisujejo; nemara jih nismo sposobni videti na ta način. Če nam spodleti videti fotografijo kot Dwighta Eisenhowerja ali kot osebo ali kot karkoli razen zbira pack na ravni površini, bi lahko zanikali, da vidimo Eisenhowerja skozi fotografijo. Morda dejansko ne vidimo Eisenhowerja, razen če ga ne na nek ustrezen način *opazimo* (četudi ni nujno, da ga prepoznamo kot Eisenhowerja ali celo kot osebo). Toda to nam ne pomaga brez razlage *videti-kot* in pojasnila, zakaj bi to, da ne vidimo opisov kot scene, moralo ustvariti razliko. Niti ne bo pomagalo izjaviti, da so lahko prozorne zgolj *slike*, ne pa predstave drugih vrst. Moramo vedeti, zakaj strojni natisi nimajo statusa slik in zakaj neslike ne morejo biti prozorne.

Raziskovanje stvari s preučevanjem njihovih slik (bodisi fotografij bodisi risb) je presenetljivo analogno njihovemu raziskovanju tako, da jih gledamo neposredno, in v disanalogiji z njihovim raziskovanjem s preučevanjem njihovih opisov. Ena taka analogija zadeva tisto, kar je lahko in tisto, kar je težko ugotoviti, in kakšnim napakam je podvržen raziskovalec. Števnika »3« in »8« včasih zlahka zamenjamo drugega z drugim. Ko torej beremo o drevesu, ki je dejansko visoko 85 čevljev, potem lahko zlahka štejemo, da je visoko 35 čevljev. Ta napaka je veliko bolj verjetna kot napaka, da mislimo, da je visoko 85,00001, ne pa 85 čevljev. Nasprotno je res, ko gledamo na drevo neposredno ali pa preučujemo njegovo sliko. *House* je zlahka zamenjati s *horse* ali *hearse*, ko naša informacija pride od besednega opisa, kot je zlahka zamenjati *cat* s *cot*, *madam* z *madman*, *intellectuality* z *ineffectuality* itn. Ko smo s stvarmi soočeni neposredno ali preko slik, so hiše bolj primerne za zamenjavo s skednji ali drvarnicami, mačke s kužki itn.

Bilo bi veliko prehitro skleniti, da so preprosto razlike te vrste tiste, ki izključujejo raziskovanje scene skozi mehansko ustvarjene opise kot tisto, s katerim sceno vidimo. Različne napake so verjetne, ko vidimo v okoliščinah zamegljene razsvetljave, od tistih, ki so verjetne z svetlo razsvetljavo. (V zamegljeni svetlobi je še posebej težko ugotoviti barve; obrise je lahko lažje razlikovati v taki kot pa v jasni svetlobi). Če bi obstajalo kaj takega kot »videnje-skozi-opise«, bi pričakovali, da se bodo napake, ki smo jim podvrženi, ko vidimo na tak način, razlikovale od tistih, ki smo jim podvrženi, ko vidimo na druge načine. Obstaja globlja poanta, ki jo je treba narediti – poanta o zaznavanju na sploh, ne zgolj o videnju.

Obstajajo pomembna ustrezanja med načinom, kako zaznavamo (bodisi neposredno bodisi s pomočjo fotografij), in načinom, kako svet je (ali kako mislimo,

da je, vendar bom to svarilo začasno odložil na kasnejši čas). Ne mislim, da se rezultati zaznavanja prilegajo dejstvom o svetu, da stvari imajo lastnosti, ki jih zaznavamo, da jih imajo. Niti ne mislim, da so naši percepti ali čutni podatki podobni tistemu, česar percepti ali čutni podatki so. Nasprotno, struktura zaznavanja ima pomembne analogije s strukturo realnosti. V *tem* smislu zaznavamo svet, kakršen je.

Napake, ki jim je podvržen tisti, ki zaznava, ustrezajo podobnostim med samimi stvarmi. Stvari, ki jih je mogoče zlahka zaznavno zamenjati, težko razločiti, so stvari, ki so si v nekem pogledu dejansko podobne druga drugi, bolj podobne kot stvari, ki jih je manj zlahka zamenjati. Drevo, visoko 85 čevljev, je veliko bolj podobno drevesu, ki je visoko 85,00001 čevljev, kot drevesu, ki ima v višino 35 čevljev. Hiše so bolj podobne skednjem in drvarnicam kot konjem in mrliškim vozovom. Stvari z različnimi niansami rdeče so bolj podobne druga drugi (v barvi) kot zelenim stvarem. Stopnja podobnosti dejansko razloži verjetnost zamenjave. Ravno zaradi podobnosti med 85 in 85,00001 čevlja visokimi drevesi je tako težko razlikovati med njimi. Ustrezanje med podobnostjo in zaznavno zamenljivostjo je za pojem zaznavanja, tako predlagam, intrinzična. Proces razločevanja šteje za zaznaven le, če je njegova struktura tako analogna strukturi sveta. Ko zaznavamo, smo tako v tesni povezavi s tistim, kar zaznavamo. To seže vse do razlaganja našega občutka bližine stvarem, ki jih vidimo skozi fotografije.

Nismo pa podobno tesno povezani s svetom, ko ga raziskujemo skozi opise, celo mehansko ustvarjene opise. Opisi premešajo odnose realne podobnosti. Hiše niso veliko podobne konjem ali mrtvaškim vozovom. Težava razlikovanja med hišo in mrtvaškim vozom, ko beremo o njej, ni posledica narave hiše in mrtvaških vozov, temveč dejstev o besedah, ki jih uporabljamo za njihove opise. O besedah razmišljamo kot o tistih, ki se postavijo med nas in tistim, o čemer beremo, kot tistih, ki blokirajo naš pogled nanje na način, kakor fotografije in čutni podatki ne blokirajo našega pogleda na tisto, česar fotografije ali čutni podatki so. Struktura razlikovanja s pomočjo mehansko ustvarjenih opisov ne ustreza strukturi sveta in se torej ne označuje kot zaznavanje.

Ali so si stvari, ki so zlahka zamenljive v zaznavanju, *dejansko* podobne v nekem pogledu? Znanstveno raziskovanje utegne predlagati drugače. Zaznane barve ne natanko ustrezajo valovnim dolžinam odbite svetlobe. Okolja, ki jih čutimo podobno ali celo kot nerazločljivo mrzla, se utegnejo znatno razlikovati v temperaturi s kompenziranjem razlik v vlažnosti in vetrovnosti. Kdo bi to lahko vzel, kot da pomeni, da je ustrezanje med tem, kako nas stvari zadevajo zaznavno, in onim, kako so stvari same na sebi, manj kot popolno. Ali pa bi kdo lahko prepoznal lastnosti – vidne barve in zaznavni hlad –, ki so različne od valovnih dolžin odbite svetlobe in temperature in glede na katere so ustrezanja veljavna. O zlahka zamenljivih objektih vsekakor *razmišljamo* kot o podobnih navzlic našemu zavedanju znanstvenih dejstev. In nemara je to tisto, kar je intrinzično za zaznavanje. Če bi znanstveno raziskovanje razkrilo množične zlome v domnevnih ustrezanjih in če ne bi – po premisleku o teh rezultatih – nič več razmišljali o zlahka zamenljivih stvareh kot podobnih, dvomim, da bi ali da bi morali še naprej govoriti o njihovem *zaznavanju*.

Nekateri dvomijo o same pojmu realne podobnosti. Podobnost je, pravijo, zgolj zadeva tega, kako o stvareh razmišljamo; podobnost je odvisna od nekogaršnje »pojmovne sheme«. V tem primeru bo moralo biti tisto, kar mislimo o podobnostih – kakšne podobnosti obstajajo glede na nekogaršnjo pojmovno shemo – tisto, kar ustreza težavi zaznavnega razlikovanja. To pa bo dovolj. O hišah ne razmišljamo kot posebej podobnih konjem ali mrtvaškim vozovom, torej razlikovanje s pomočjo mehansko ustvarjenih opisov ni zaznavno.

Zakaj menimo, da so stvari, ki jih počnemo, podobne? Včasih, tako predlagam, natanko zato, ker jih je mogoče zlahka zamenjati (ko se preučujejo na načine, ki sicer štejejo za zaznavne). To, da o njih razmišljamo kot o stvareh, ki so podobne druga drugi, se zgodi ravno zato, ker je vizualno razlikovanje med pobarvanimi odkruški raznih odtenkov rožnate sorazmerno težko. Tako za dejstva o naših razlikovalnih zmožnostih lahko rečemo, da ustvarijo podobnosti – podobnosti glede na našo pojmovno shemo, ki je po sedanjem predlogu edina vrsta, ki obstaja –, in tako vzpostavijo ustrezne korelacije.[31]

Zdaj se zdi, kot da bi mehansko ustvarjeni opisi lahko bili v pravih okoliščinah prozorni. Predpostavimo, da smo za raziskovanje sveta regularno uporabili napravo, ki ustvarja opise. Morda bo to prizadelo način, kako mislimo o podobnostih in tako spremenilo našo pojmovno shemo. Take lastnosti bi lahko prepoznali kot *hišost-vidno-skozi-napravo-ki-ustvarja-opis* in *mrtvaško-vozovnost-vidno-skozi-napravo-ki-ustvarja-opis* in te lastnosti imeli za analogne vidnim barvam kot značilnosti samih stvari, zaradi katerih so si lahko podobne, ne pa zgolj kot zmožnosti, ki nas zadevajo preko naprav. V tem primeru bi bila težava razločevanja s pomočjo naprav, ki ustvarjajo opise, v korelaciji s tistim, o čemer razmišljamo kot o podobnostih. Tako bi bili upravičeni razmišljati o sebi, kot da vidimo skozi opise in bi lahko – posebej če ni ničesar glede »realne« podobnosti med stvarmi razen tega, da o njih razmišljamo kot o podobnih –, dejansko videli skoznje. Nemara bi bili potem mehansko ustvarjeni opisi prozorni.

Hitro smo se zapletli v nekatere najgloblje probleme, ki jih ima ponuditi filozofija. Navzlic temu bi moralo biti iz naših pravkaršnjih razmišljanj jasno, da obstajajo take vrste temeljne razlike med slikami in opisi, ki mehansko ustvarjenim slikam – fotografijam – sprejemljivo dopuščajo, da so prozorne, četudi, razen v primeru neobičajnih okoliščin, kakršne so pravkar zamišljene, mehansko ustvarjeni opisi to niso. Ta izziv prozornosti fotografij se razprši.

Naučili smo se, da je treba zaznavni stik s svetom razločevati od dveh različnih nezaznavnih dostopov do sveta: od dostopa, ki ga posredujejo opisi, kot tudi od dostopa preko druge osebe. Običajna primerjava med videti nekaj in biti poučen o nečem to dvoje zamenjuje. Ko nam nekdo sceno opisuje, smo od nje dvojno oddaljeni. Stik je prekinjen tako s posegom osebe, pripovedovalca, kot z besedno obliko pripovedovanja. Sam zaznavni stik je mogoče posredovati – z

[31] Za to se zdi, da obrne na glavo naš prejšnji predlog, da so podobnosti med stvarmi tiste, ki naredijo, da je med njimi težko zaznavno razlikovati. Vendar si lahko po potrebi izbiramo. Tisto, kar šteje za podobnost za nas, kakšne vrste podobnosti obstajajo glede na našo pojmovno shemo, je določeno (vsekakor delno) z onim, katera razlikovanja je zlahka narediti in katera so težka glede na naše običajne načine tistega (kar sicer šteje kot) zaznavanje. Dejstvo, da so določene stvari v teh vidikih podobne, pojasnju-

ogledali ali s televizijo ali fotografijami. Toda *to* posredovanje je sredstvo za *ohranjanje* stika. Gledalci fotografije so v zaznavnem stiku s svetom.

9

Kaj je fotografski realizem? Prozornost ni celotna zgodba. Realizem je pojem z mnogimi obrazi, fotografija pa nosi več kot enega od njih. Ne smemo pozabiti, kako spretna je fotografija pri portretiranju prefinjenosti teksture, sence in odseva, kako z lahkoto zajame zmedene trivialnosti vsakdanjega življenja, kako vešče uporablja perspektivo. Zmožnost fotografije, kakršna se zdaj izpolnjuje za »razkrivanje realnosti«, je še posebej pomembna. Fotografska evidenca je pogosto zelo zanesljiva – od tod njena uporabnost pri sodnih procesih in zgodbah o izsiljevanju. To kajpada ni avtomatska posledica »mehaničnosti« fotografskega procesa. Prej izvira iz dejstva, da se je zgodilo, da so našo fotografsko opremo in postopke v določenih vidikih standardizirali. (Seveda niso standardizirani v vseh pogledih, torej moramo biti selektivni glede tega, kakšne sklepe potegnemo iz fotografij. Na primer, na podlagi fotografije običajno lahko povemo malo razen močnih približkov o absolutni osvetlitvi scene, saj je hitrost zaklopke, filma in odprtost leč tako spremenljiva).

Toda raznih drugih talentov fotografije ne gre zamenjevati z ali celo dopustiti, da zasenčijo njeno izredno zmožnost, da nas postavi v zaznavni stik s svetom, zmožnost, ki jo terja celo nejasen in slabo eksponiran posnetek, ki prikazuje malo podrobnosti in ponuja malo informacije. Ravno to – prozornost fotografije – je tisto, kar je najbolj značilno fotografsko in kar tvori najbolj pomembno upravičenje, da govorimo o »fotografskem realizmu«.