ANαliZA

časopis za kritično misel

Letnik 18, številka 3, 2014 · ISSN 1408-2969

FILMSKA TEORIJA

Noël Carroll

Film kot umetnost

prevedel Božidar Kante

Citiranje: Noël Carroll, »Film kot umetnost«, *Analiza: časopis za kritično misel* 18, št. 3 (2014): 75–98.

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 izvirnih stavnih datotek in preverjena s tiskano izdajo. Številke strani ustrezajo tiskani izdaji; prelomi strani znotraj prispevka se lahko nekoliko razlikujejo.

Noël Carroll
Prevedel Božidar Kante

FILM KOT UMETNOST

Proti fotografiji

Torej zakaj so skeptiki že od začetka oporekali umetniškim akreditivom fotografij? Ali niso že v 19. stoletju obstajale fotografije – na primer, ljudi, kakršna je bila Julia Cameron Mitchell ki so bile nezatajljivo umetnine? Mnogo skeptikov pa kajpada ni bilo pripravljenih to priznati, in sicer pogosto zaradi prefinjenih razlogov.

Skeptiki glede možnosti, da bi bila fotografija umetnost, začnejo s tem, da posvečajo pozornost dejstvu, da so fotografije mehanske stvaritve. Fotografije so vzročne posledice niza fizično-kemičnih postopkov – izpostavljanja srebrnih haloidov svetlobi. Fotografija je bila goli fizični učinek delovanja surovih zakonov narave. Tako so skeptiki sklepali, da je fotografija izključevala ustvarjalni, domišljijski, subjektiven, ekspresiven prispevek fotografa. Fotografske podobe so bile – v skladu z skeptikom – avtomatske stvaritve stroja, ne pa duha. Pritisni na gumb in dobil boš sliko! Toda umetnost ni tako ustvarjena. Umetnost zahteva umetnik ki skozi delo izraža samega sebe in svojemu gradivu vtisne formo ali slog. Vend tega ne more doseči stroj, ki si suženjsko utira svojo pot skozi sosledje fizičnih stanj.

Po mnenju filozofa Benedetta Croceja, »če fotografija ni povsem umetnost, je to natanko zato, ker ostane v njej prvina narave bolj ali manj neobvladana in neizbrisljiva« na način, ki prepreči prenos umetniških intuicij in gledišč. Vizualni umetnik daje formo svojemu objektu in razvršča njegove prvine na način, temelječ na zagotavljanju posebnega učinka. Toda fotografija domnevno ne naredi nič več kot mehansko reproducira brezobličen tok realnosti, kot gre mimo leč fotografskega aparata.

Poleg tega so tak pogled na fotografijo za mnoge potrjevale najzgodnejše filmske projekcije, kakršni so bili filmski tedniki bratov Lumiere v Franciji. Imenovane *actualités,* so ti enominutni kratki posnetki zajeli ulične prizore iz domovine in tujine, poročila o potovanjih, domače zadeve, ljudske običaje, zgodovinske dogodke, vsakdanje podrobnosti in podobno. Zdelo se je, da ti filmi niso bili kaj več kot dokumentarni zapisi vsega, kar je smuknilo mimo kamer potujočih fotografov Lumiere. Ljudje so se sprehajali v in iz posnetka. Gledalce je očarala reprodukcija realnosti v vsem njenem brezobličnem vrvežu. Domnevno ni bilo tako, kot da bi nek komentar ali občutek na strani fotografov, ki so obravnavali svoj objekt, vzniknil z zaslona. Tisto, kar je bilo tam videti in se čuditi,

dokazljivo niso bilo nič več kot simulakri realnosti, mehansko reproducirani niti s posegom subjektivne umetniške interpretacije niti s formalno iznajdbo.

Na eni strani je skeptik dokazoval, da kolikor je fotografija mehanska, izključuje možnost ustvarjalnosti – tako izrazne kot formalne – s strani umetnika. Objektivni fizični postopek ni puščal nobenega prostora za subjektivni vpliv umetnika. Fotografija je bila preprosto mehanizem. Poleg tega je skeptik opozoril na to, kakšne vrste mehanizem je to. To je stroj za avtomatsko reproduciranje vsega, kar najde svojo pot do leč fotografskega aparata. V tem pogledu ni nič več kot sredstvo za zapisovanje. Ko je kamera usmerjena na ulični prizor, mehansko zapisuje realnost. In, kot trdi skeptik, kot realnost nima ekspresivnosti in forme, tako je nima niti zgolj njen mehanski zapis.

Toda kaj pa reči v primeru, ko prizor, na katerega je filmska kamera namerjena, ni vsakdanji prizor z ulice, temveč dramatična uprizoritev fikcije? Ali to ne utegne biti umetnina? Naposled, ali igralci ne izražajo svojih misli in občutkov o likih, ki jih igrajo? Skeptik to možnost kajpada zavrača, spet s poudarjanjem, da je fotografija, gibljiva ali druga, v bistvu postopek natančnega zapisovanja in zato nezmožna biti umetnost sama na sebi.

Vzemimo primer muzejske razglednice Munchove slike *Krik.* Ni umetnost sama na sebi, čeprav slika *Krik je* umetnost. Razglednica je v najboljšem primeru fotografska reprodukcija umetnine. Ni umetnina sama na sebi. Podobno, CD z Bizetovo *Karmen* ni umetnina sama na sebi; je zapis umetnine. Razglednica in CD nam dajeta dostop do že pred tem eksistirajočih umetnin, vendar nista umetnini sama na sebi. Sta medija zapisovanja, ne pa umetniška medija.

Fotografija *Krika* ne naredi umetnosti; umetnost zgolj ohranja. Fotografije in, z razširitvijo, filmi so zapisi; so bolj podobni časovnim kapsulam – časovnim zabojnikom ki sporočajo umetniške dosežke, ki so daleč od nas v prostoru in/ali času. Toda kot kozarec, v katerem se prodaja kaviar, ni sam delikatesa, tako tudi ni fotografski zapis umetnine – bodisi slike bodisi dramske fikcije – umetnina. Nihče ne bi fotografskih plošč v knjigi umetnostne zgodovine zamenjeval z umetninami, ki jih prikazujejo. Dalje, ta argument je mogoče nanesti na dramske filme. Če se za filmano dramo misli, da je umetnina, potem ni film tisti, ki se nanaša na umetnino. Prej je drama – uprizorjena ped kamero in ohranjena na filmu – tista, ki je prava umetnina. Fikcijski filmi niso umetnine po svoji lastni moči, so v najboljšem primeru suženjski, mehanski zapisi gledaliških ali dramskih umetnin – to je, zapisi umetnin, postavljenih na oder pred kamero.

Desetletja so mnogi trdili, da nemški ekspresionistični film *Kabinet dr. Kaligarija* dejansko ni bil primer filmske umetnosti, temveč zgolj mehanski zapis gledališke igre. Da, scenerija je ekspresivna, ekspresivna za nekakšno eksistencialno klavstrofobijo. Toda to, je bilo rečeno, je stvaritev dela načrtovalcev scenerije, filmski ustvarjalec je preprosto fotografiral vnaprej

ekspresivno scenerijo, ki je stala pred kamero. Podobno je ekspresivno igranje. Toda to je prispevek izvajalcev. Filmski ustvarjalci so zgolj mehansko zapisali, kar so si igralci ustvarjalno izmislili.

Kakršnokoli umetniškost je mogoče pripisati *Kabinetu*, protestira skeptik, ta sodi v uprizoritev pripovedi in k načrtu gledališke scenerije, ki se je avtomatsko vtisnila v filmsko podlago, ko se je kamera rutinsko vrtela. Gotovo, skeptik obtožuje, osvetljevanje filma ni delo umetnika. Če je v *Kabinetu* umetnost, potem je zaradi dela piscev, igralcev in načrtovalcev scenerije, ne pa ljudi, ki vrtijo kamero. Če je režiser Robert Wiene dodal umetnost k postopku, je tega zaznamoval kot režiser igralcev, ne pa kot filmski režiser kamer. Film kot tak preprosto ohranja že obstoječi dramski dosežek za zanamstvo. Sam ne ustvarja umetnosti; v najboljšem primeru naredi umetnost dostopno od drugod v prostoru in/ali času. *Kabinet dr. Kaligarija je* ravno tak kot razglednica Munchovega *Krika*, z izjemo, da se giblje.

Ker so fotografijo, mirujočo ali gibljivo, imeli za zgolj mehanski zapis ali kopiranje realnosti, je bila zanikana njena možnost ustvarjanja umetnosti. Saj se zdi razumno domnevati, da umetnost zahteva dodatek umetniškega izraza in/ali formalno artikulacijo predmeta. Zgolj kopija pa nič ne doda. V nasprotju s sliko uličnega prizora, Lumièrove *actualités* mehansko reproducirajo videz omenjene realnosti brez umetniške domiselnosti. Po drugi strani pa je umetnost tam, kjer je predmet filma fikcija, kakršna je *Kabinet dr. Caligarija*, domnevno v dramski uprizoritvi zgodbe, kot je odigrana pred kamero. Umetnost ni v delu kamere – in v filmu kot filmu. V nasprotju z gledališčem, ki ustvarja umetniške fikcije, film najboljšem primeru zapiše njihove uprizoritve.

Naj povzamem: če je film nefikcija – recimo Lumièrovi filmski tedniki – ne more biti umetnost, kajti umetnost, ustrezno tako imenovana, nudi prostor za umetniški izraz in/ali formalno domiselnost. Strojne reprodukcije ne ponujajo prostora za umetniški izraz in/ali formalno domiselnost, saj so po definiciji avtomatski mehanski prepisi tega, kako so stvari videti. Torej, kolikor so nefikcijski filmi strojne reprodukcije, ne morejo biti umetnine.

Niti niso, na drugi strani, dokazuje skeptik, Akcijski filmi umetnine. Spet, težava je v tem, da je film v bistvu medij za zapis. Tam, kje je rečeno, da je fikcijski film umetnost, skeptik trdi, da to zamenjuje zapis nečesa umetniškega – namreč izvedbo drame – z umetnino samo na sebi. Če je Charlie Chaplin ustvaril umetnost, ko nas je v *Zlati mrzlici* pripravil do tega, da vidimo njegov škorenj kot puranjo večerjo, je bila njegova pantomima pred kamero tista, ki sodi k muzam, ne pa posnetek le-te. Toda v tem primeru ni nobene filmske umetnosti kot take; tam je zgolj gledališka umetnost – v Chaplinovem primeru mimična igra – zajeta na filmu.

Mnogih ti skeptični argumenti proti fotografiji in filmu kajpada niso prepričali. In

med upiranjem skeptičnemu primeru, je vzletela filozofija filma. Kajti v naslavljanju skeptičnih obtožb, da filmi ne bi mogli biti umetnost na apriornih temeljih, so prijatelji filma začeli razjasnjevati načine, kako bi filmom lahko dali pravico pristnih kandidatov za status umetnin.

Nekateri teoretiki, kot Rudolf Arnheim, so pokazali, da kljub njunima mehanskima razsežnostma tako fotografija kot film nista popolni repliki tistega, kar predstavljata, in da so lahko fotografije in filmi – zaradi načinov, kako se oddaljujejo od tega, da bi bili popolni mehanski zapisi —, izrazni. Na primer, nizko-kotni kader lahko prikaže pisalni stroj kot masiven in ga tako razlaga. Sergej Eisenstein v svojem filmu *Generalna linija* uporablja take kadre, da bi podčrtal *zatiralskost* birokracije, ki uporablja tak pisalni stroj. Podobno, filmski ustvarjalec lahko uporablja izkrivljajoče leče, da bi naredil neko poanto; smejoče se obraze lahko naredimo, da so videti ostudni, s pomočjo širokokotnih leč in tako razkrijemo surovost, ki se lahko skriva pod nasmehom.

Poleg tega, kot so poudarjali teoretiki nemega filma, filma ni mogoče zvesti na gibljivo fotografijo. Urejanje je za film vsaj tako pomembno kot njegovo poznavanje. Ker pa lahko filmsko urejanje preuredi prostorsko-časovni kontinuum, vključno s sosledjem dogodkov v igri, za film ni nujno, da je suženjski zapis česarkoli – bodisi aktualnega vsakdanjega dogodka bodisi gledališke izvedbe fikcijkega dogodka. Urejanje daje filmskemu ustvarjalcu zmožnost, da ustvarjalno reuredi realnost kot tudi da domišljijsko oblikuje alternativne fikcijske svetove – vetove umetnin.

Vem podobne obravnave so sedaj prevladujoče – le stežka kdo se sedaj sprašuje, ali film je ali ni umetniška forma. Res je, nekateri trdijo, da je to bila umetniška forma dvajsetega stoletja. Kljub temu argumentov skeptikom ne bi smeli zavrniti kot nič več kot čudaški konservativizem. Skeptiki so prepoznali nekatere globoke značilnosti filma, katerih možne implikacije je navdušencem včasih spodletelo upoštevati. Tako se lahko o filmu naučimo od skeptikov, celo v postopku, ko jih poskušamo zavrniti. Tako bom v preostanku tega poglavja podrobno pregledal skeptikov primer proti možnosti filmske umetnosti, tako da bi videli, kako gre na kriva pota in kaj ima prav.

Skeptični argument

Skeptični vodilni argument proti možnosti filmske umetnosti ima tri glavne korake. Gre takole:

1. Fotografija ni umetnost.
2. Film je v najboljšem primeru fotografski zapis dela dramske umetnosti.
3. Torej, sam film ni umetnost.

Ta skeptični argument spet podpirajo trije nadaljnji argumenti, od katerih je vsak mišljen kot podpora vodilnemu argumentu. Zaradi udobnosti imenujmo te podpirajoče argumente vsakega zase takole: (1) argument vzročnosti; (2) argument nadzora in (3) argument estetskega zanimanja. Zdi se, da skeptik značilno nima dodatnega argumenta za okrepitev druge premise vodilnega argumenta. To premiso se včasih obravnava, kot da bi bila popolnoma nesporna. To kajpada ni tako in k tej luknji se bomo vrnili, potem ko bomo pregledali tri argumente v prid prve premise skeptičnega vodilnega argumenta.

Argument gole fizične vzročnosti

Odločilna za skeptični primer proti filmu je premisa, da fotografija ni umetnost. En način, kako skeptik to podpira, je s pomočjo *argumenta gole fizične vzročnosti* (odslej običajno imenovan zgolj »argument vzročnosti«). Skeptik predpostavlja, da je vse, kar je vredno, da se razvršča kot umetnost, izraz misli – izraz ideje, občutka, drže, gledišča ali artikulacija formalnega pojmovanja. Če se snežinke, ki padajo na prometno žilo, združijo tako, da je rezultat videti natanko podoben Rodinovemu kipu Balzaca, bo skeptik dokazoval (mislim pa, da se bo večina n: strinjala), da ta stvar na moji poti ni umetnina. V nasprotju z Rodinovim kipom Balzaca v našem domnevnem snežnem »kipu« ni nobenega mišljenja, izraza z formalne domišljenosti. Res, ali ga je sploh smiselno imenovati *skulptura,* saj – glede na primer, kot smo ga opisali -, ni bilo vpletenega nobenega kiparjenja. In v vsakem primeru ni stvaritev čutečega človeškega delovanja. Je naravni dogodek, rezultat ne-umnega sosledja vzrokov in učinkov, rezultat, čeprav muhasti, golega delovanja fizičnih zakonov. To, da je podoben Rodinovemu Balzacu ali – kar se tega tiče – Balzacu, je naključje.

Res, stvari ki so videti kot moj zamet, so običajno stvaritev duha – vendar ne vselej. Obstajajo sence, ki jih mečejo gore Lune in za katere, če se jih vidi z določenega kota, rečejo, da so podobne obrazu. Toda take anomalije niso celo niti predstave, kaj šele umetnine, dokazuje skeptik, saj niso stvaritve mentalnih dejanj. Niso rezultat človeških intenc, temveč golega gibanja materije. Ne izražajo misli, ker dejansko ničesar ne izražajo. Če izraz vključuje, da nekaj, kar je znotraj, kot je misel, potisnemo navzven, ti naključni zadetki nimajo znotraj nič, kar bi lahko kazali navzven. So v popolnosti stvaritev naključnih delovanj fizike, ne psihologije. Ne vključujejo nobenega misleca; ne izražajo nobenega mišljenja; niso niti prikazi niti ustrezno tako imenovane umetnine.

Toda kaj pa ima to opraviti s fotografijo, vključno z gibljivo fotografijo? Fotografija lahko nastane brez človeškega delovanja. Zamislite si fotografski aparat, ki pade z zadka tovornjaka, tako da začne delati popolnoma jasne momentke. Te podobe ne bodo zadovoljile skeptičnega merila za umetniški status, saj ne izražajo nobene misli. Kako bi lahko? Nihče ne fotografira.

Nadzorne kamere na letališču, podobno, ne zahtevajo upravljalcev; lahko so popolnoma avtomatizirane. Zato v normalnem teku stvari tega video gradiva ne štejemo za umetnost. Kajti, še enkrat, ni sprejemljivo predpostavljati, da avtomatizirana nadzorna kamera izraža kakršnokoli misel. Morda tako video gradivo lahko vzame umetnik in ga preuredi tako, da šteje kot umetnost. To je druga zgodba. Surovo nadzorno video gradivo ni umetnost, če že zaradi drugega ne, potem zato, ker je brezdušno. Torej spet: iz tega, da nam fotografska podoba x-a, mirujoča ali gibljiva, omogoča, da v njej prepoznamo *x*, ne sledi, da je podoba x-a intencionalna stvaritev. Tako lahko ta argument imenujemo tudi *argument odsotne intencionalnosti.*

Za fotografijo ni nujno, da je stvaritev intencionalnega delovalca; lahko je posledica spetosti golih fizičnih dogodkov. Na primer, lahko si zamislimo nekatere neverjetne, vendar kljub temu logično možne primerke fotografij, ki ne izražajo nobene misli. Zamislite si votlino, v katere oddaljenem delu je mlaka fotografske soi; zgoraj v stropu votline je drobna špranja, ki prepušča svetlobne žarke. Ti žarki spet delujejo kot kamera z odprtino in določajo obris sosednjega vulkana na tleh votline. »Naravna« fotografija, kakršna je ta, ki se pojavlja naključno, ne bo zahtevala niti človeškega fotografa niti človeške intence. In zaradi tega podobe, kakršna je ta, ne bomo šteli za umetniško predstavo vulkana, ne glede na to, kako lepo se zdi, da je podobna vulkanu. Kajti – ker nima fotografa – ne izraža nikakršne misli o vulkanu.

Tisto, za kar so ti primeri mišljeni, da kažejo, je, da fotografija nujno ne zahteva upravljalca fotografskega aparata. Lahko obstajajo primeri stvari, ki jih bomo pripravljeni imenovati fotografije – to je prave stvaritve postopka fotografije —, ki so rezultat sosledja fizičnih vzrokov brez kakršnegakoli človeškega posega. Fotografija, olupljena do svojega bistva, torej ne zahteva človeškega vložka in – kar je posledica – ne vključuje izraz človeške misli ali udejanjenje človeških intenc. Z drugimi besedami, izraz misli ni bistvena značilnost fotografije. Glede na svojo bistveno naravo fotografija potemtakem ni umetnost.

V tem pogledu se tisto, kar se lahko imenuje bistvena fotografija, globoko razlikuje od bistvene slike, ki jo lahko – zaradi samega argumenta – imamo za paradigmatski primer umetniškega statusa. Vse slike imajo domnevno lastnost *intencionalnosti,* kar pomeni, v skladu s skeptikom, da so slike (1) o nečem zato, ker je (2) slikar to menil. Slika je intencionalna tako v smislu, da je usmerjena na nekaj kot v smislu, da je sredstvo za misel svojega stvarnika (tako, kakršen je komentar o ali interpretacija česarkoli, o čemer je slika). Toda bistvene fotografije niso intencionalne v nobenem od teh smislov. Lahko so plod popolnoma vzročnih procesov, ki so brez kakršnegakoli intencionalnega/mentalnega posredništva. Niti ni pojav vulkana v našem umišljenem primeru prej omenjene »naravne« fotografije *o* čemerkoli; je zgolj naključen trk dogodkov z nič več vsebine, kot jo ima udar strele. Taka bistvena

fotografija ne more izraziti misli, da vulkan zbuja strahospoštovanje, kot to utegne narediti slika vulkana, kajti bistvena fotografija zamišljene vrste nima avtorja, ki bi nosil misel, medtem ko prava slika zahteva, po skeptikovem mnenju, po definiciji čutečega stvarnika.

Argument gole fizične vzročnosti se torej naposled zgosti v naslednjo obliko:

1. Če je nekaj umetnost, potem mora vključevati izraz misli.
2. Če nekaj vključuje izraz misli, zahteva mentalno razsežnost, tudi znano kot intencionalnost
3. Intencionalnost ni bistvena značilnost fotografije.
4. Torej, fotografija (vključno z gibljivo fotografijo) ni bistveno ali nujno umetnost.

Če pa fotografija v bistvu ni umetnost, potem fotografija – bodisi mirujoča bodisi gibljiva – ni umetnost kot fotografija, to je ne zaradi tega, ker je fotografija.

Dalje, medtem ko slika lahko prikaže domišljijske stvari, fotografija domnevno vselej dostavlja pojavnost nečesa, ki povsem dobesedno stoji pred fotografskim aparatom. Fotografije predstavljajo gledalcu tisto, kar filozofi imenujejo referenčno transparentni konteksti – z drugimi besedami, v tipičnem primeru je fotografija *F* učinek vzroka *V* (na primer, vulkana), tako da nam eksistenca dopušča sklepati na eksistenco *V* (vulkana ali vsaj nečesa, kar je podobno vulkanu).

Slike so, nasprotno, referenčno neprosojne. Iz slike satira, vam ne svetujejo sklepati na eksistenco satira. Slike so lahko o vsem, kar si slikar domišlja; za predmet slike ni nujno, da obstaja. Tudi to je značilnost intencionalnosti, ki se včasih imenuje intencionalna ne-eksistenca. Na drugi strani pa je moralo tisto, ki je povzročilo fotografsko podobo, obstajati in fotografija daje eno od sklepalnih osnov za potrjevanje le-tega. To je torej drug način, kako fotografiji manjka intencionalnost.

Toda slikarstvo je v veliki meri reprezentacijska umetniška forma zato, ker vključuje intencionalnost – ta značilnost slikarstva je tesno povezana z njegovo zmožnostjo, da avtorsko izraža misli, ki zadevajo njegove predmete. Namesto tega fotografija, ugledana v okviru svoje minimalne ali bistvene narave, ustvarja svoje podobe s pomočjo mehanske vzročnosti, ne pa s pomočjo intencionalnosti. Torej, fotografija kot taka – fotografija *qua* fotografija – ni reprezentacijska umetniška forma, to pa ni niti film, saj je film v osnovi treba razumeti kot zgolj gibljivo fotografijo.

Argument nadzora

Poleg argumenta vzročnosti lahko skeptik postavi v ospredje *argument nadzora*,

da bi dodelal primer proti fotografski umetnosti. Po mnenju skeptika umetnik, ki dela v nekem mediju, zahteva nadzor nad tem medijem. Zakaj? Če je umetnost izraz misli, potem – da bi jasno izrazili naše misli – potrebujemo nadzor nad vsako podrobnostjo medija. Če nimamo nadzora, lahko v rezultate vdrejo svojevoljni učinki in tako spodrežejo misel ali občutek, ki smo ga hoteli izraziti. Da bi jasno oblikovali svoje misli, moramo obvladovati prvine, ki so del predstavitve takih misli. Idealno, je rečeno, vsaka prvina v pravi umetnini bodisi služi ali bi morala služiti izrazu umetnikovih misli. Izraziti misli ali občutek pomeni razjasniti to misel ali občutek; razjasnitev misli ali občutka zahteva zmožnost izbrusiti vsako prvino, ki naredi misel ali občutek bolj določen, in zmožnost izključiti ali spremeniti vsako prvino, ki ga utegne narediti dvoumnega. To je, umetnost kot izraz ali oblikovanje misli ali občutka zahteva izpolnjen nadzor nad ustreznim medijem.

Slika pokaže zahtevano stopnjo nadzora, saj je vsaka stvar na sliki pokazno tam zato, ker jo je tja *intencionalno* postavil slikar. Kot smo torej videli, slikar – spet zaradi intencionalnosti – lahko razjasni svoje ideje ali čustva tako, da si zamišlja, karkoli pač potrebuje za izostritev svojih misli, in ga ne omejuje tisto, kar je. Fotograf, vključno s filmarjem, kajpada domnevno nima ničesar, ko se približuje tem virom. Fotograf/filmar je prepuščen na milost in nemilost tistemu, kar je, na način, kot se zdi, da ni nikoli slikar.

Kamera je podobna zrcalu; leče zajamejo vse, kar se pred njo pojavi, ne glede na to, ali se upravljalec kamere zaveda podrobnosti, ki jih zapisuje, in/ali jih namerava fotografirati. Zaradi tega mnoge zgodovinske spektakle pokvari vdor nezaželenih anahronizmov. Telefonski drog, na primer, se lahko pojavi v ozadju srednjeveške romance na presenečenje ekipe pri kameri zgolj zato, ker je bil podrobnost dejanske *mizanscene*,[*] čeprav ne tudi podrobnost, ki jo je filmar opazil ali si zaželel posneti. Ker pa je fotografija vzročni proces, če nekaj stoji pred kamero, potem fizični postopek zagotavlja – če so vse stvari enake da se bo to pojavilo na podobi ne glede na to, kaj je filmar nameraval.

Če bi se telefonski drog pojavil v ozadju slike tistega, kar bi bilo sicer videti kot srednjeveški prizor, bi predpostavili, da ga je slikar tam narisal intencionalno in potem nadaljevali z interpretacijo, kaj je slikar mislil, ko je to storil. Toda ko primerljivi anahronizmi izbruhnejo v zgodovinskih filmih, kot se to dogaja z begajočo pogostostjo, sklepamo, da so se tam pojavili zato, ker so stvari ušle izpod nadzora. Ker vemo, da je fotografski proces avtomatski in slepo spoštuje zakone kemije in optike, razumemo, da se v filmskih podobah pojavljajo stvari, ob nejevolji filmarjev, ki niso bile nikoli mišljene, da bi bile tam.

Pred filmsko kamero je tako mnogo stvari, da se utegnejo nenamerno pojaviti v končni kopiji filma. Res je, tipično obstaja preveč podrobnosti – velikih in

[*] Scenografski načrt – katera stvar je poleg katere stvari in pred nečem drugim itn.

majhnih – da bi jim filmar lahko sledil. Mnogo presenečenj se v končanem filmu pojavi nepovabljeno in filmar se preprosto mora naučiti živeti z njimi. Po drugi strani je vse na sliki domnevno tam zato, ker je to tisto, kar je mislil slikar. Slikar ni presenečen nad tem, kaj najde na svoji sliki, ker je to postavil tja on sam. Kaj bi rekli za slikarja, ki – ko gleda na svoj srednjeveški prizor – sprašuje: »Kako se je tu znašel telefonski drog?« Slikar ima končen nadzor nad tistim, kar naseljuje njegovo platno.

Tega nima fotograf/filmar. Na fotografski podobi, bodisi mirujoči bodisi gibljivi, se pojavijo podrobnosti zgolj zato, ker so bile v vizualnem polju fotografskega aparata, čeprav ni nihče od filmske ekipe pazil na njihovo prisotnost. Dalje, vselej obstaja nedoločno veliko število potencialnih napak, ki čakajo na neopreznega filmarja. V tem pogledu je treba za slikarja reči, da je uveljavil veliko več nadzora kot fotograf mirujoče ali gibljive slike.

Ker so slike ustvarjene intencionalno, slikarji uživajo tako stopnjo nadzora, tak da ni nobene stvari, katere pojavljanje na njihovih slikah bi jih presenetilo. Tod fotografe pogosto osupne tisto, kar *odkrijejo* na svojih fotografijah, ker se vzročni proces, ki ga sprožijo, razvija v izrecni pozabi vsega, kar fotograf verjame, si Želi ali meni.

Fotograf ne le da zdaleč ne izpolni pričakovanj glede ravni nadzora, ki ga slikar naprti tistemu, kar se lahko pokaže na njegovi sliki, fotograf tudi nima slikarjeve domišljijske svobode, da slika karkoli hoče – daje popolnoma neomejen s tistim, kar je – kolikor fotograf lahko predstavi tisto, kar je lahko postavljeno pred fotografski aparat. Slikar lahko za nas naslika volkodlaka; ustvarjalec filma nam lahko da zgolj fotografsko sliko človeka, ki je zlezel v volkodlakovo opremo. Slikar ima v tem pogledu večjo svobodo kot fotograf, iz česar spet sledi večji nadzor nad oblikovanjem njegovega predmeta in izrazom njegovega razmišljanja o njem.

Ker umetnost vključuje izraz misli, so zgolj mediji, ki ponujajo visoko raven nadzora, primerni za namene ustvarjanja umetnosti. Razjasnitev misli zahteva nekakšno stopnjo plastičnosti. Da bi jasno sporočili idejo ali občutek, se morate morda oddaljiti od načina, kako je svet – bodisi tako, da mu nekaj dodate ali pa odvzamete. Fotografski mediji pa so v tem pogledu negostoljubni. Navezani so na tisto, kar je, in utelešajo podrobnosti, kot je nenameren telefonski drog, ki so za fotografa nedoumljivi. V nasprotju s sliko fotografija ni umetniška forma; manjka je tista stopnja nadzora, ki jo kaže neka nedvomna umetniška forma, kakršno je slikarstvo. In zaradi enakih razlogov so gibljive fotografije podvržene enakim zavezam kot fotografija. Torej, še enkrat, skleniti moramo, da film ni umetnost.

Argument estetskega zanimanja

Tretji skeptični argument za sklep, da fotografija/kinematografija ni umetnost, je mogoče imenovati *argument estetskega zanimanja.* Estetsko zanimanje je zanimanje, ki ga imamo za nekaj *zaradi njega samega,* to je, zaradi vrste stvari, kakršna je. Estetsko se zanimamo za roman *Iskanje izgubljenega časa,* ko nas zaposluje vrsta stvari, kakršna v bistvu je – izraz misli —, ne pa kot zbir knjig, katerih barva platnic se ganljivo razlikuje od okraskov v naši dnevni sobi.

Po skeptikovem mnenju fotografija ne more nadzorovati estetskega zanimanja zato, ker je fotografija strogo analogna z zrcalom. Ko nas zanima zrcalo, je objekt našega zanimanja karkoli se zrcali v zrcalu, ne pa samo zrcalo. Ko krtačimo svojo jakno pred zrcalom, nas zanima, ali kjerkoli obstaja kako izdajalsko znamenje šarpije. Gledamo v zrcalo, da bi se kaj naučili o naši jakni; naše zanimanje gre naši jakni, ne pa odsevu v zrcalu zaradi njega samega. Odsev v zrcalu nas zanima zaradi tega, kar nam nekaj pove o nečem drugem, namreč naši jakni. Torej zanimanje, ki ga značilno imamo za zrcalo, ni estetsko zanimanje.

Poleg tega skeptik dokazuje, da je tisto, kar je res za zrcala, res tudi za fotografije. Nas fotografije zanimajo zaradi tistega, kar kažejo – zgodovinske dogodke, krutosti, družinske poroke, mrtve sorodnike itn. – ne pa zaradi njih samih. Objekt na fotografiji je tisti – ne pa fotografija kot objekt -, ki pritegne našo pozornost.

Glede na umetnost slikanja je slika kot objekt (dejansko kot umetniški objekt) tista, ki pritegne našo pozornost, in to stori zato, ker je izraz misli. Zrcala niso izrazi misli; so optične naprave, katerih podobe so ustvarjene naravno, ne pa intencionalno. Pojave nam prenašajo avtomatsko. Nima smisla zanimati se zanje tako, kot se zanimamo za slike. Edini način, kako se zanimati za podobe v zrcalu, če naše zanimanje ni znanstveno, je dejansko ta, da nas zaposluje tisto, kar nam kažejo – kot policijski avto s plavimi utripajočimi lučmi v vzvratnem ogledalu.

Skeptik podobno dokazuje, da fotografije zapisujejo pojave, ne sporočajo misli. Fotografija x-a, na primer Osame bin Ladna – nas zanima zato, ker nas zanima način, kako je videti. Ne zanima nas sama fotografija, temveč zgolj kot mehanizem za prenašanje pojavov. Zanimanje ni estetsko, saj ni zanimanje za vrsto stvari, o kateri je fotografija, temveč prej zanimanje za osebo, čigar pojavnost nam prinaša.

Drugačen način, kako tu narediti skeptikovo poanto, je reči, da skeptik trdi, da so fotografije, ustrezno tako imenovane, *prosojne.* Videli smo že, da so fotografije referenčno prosojne v nasprotju z referenčno prosojno značilnostjo intencionalnih stvaritev. To je, obstaja vzročna povezava med fotografijo in objektom, ki jo povzroča, tako da fotografija ponuja osnove za sklepanje na eksistenco objekta na fotografiji. Moj pojav na video trakovih nadzorovanja ponuja evidenco, da sem bil na banki v noči ropa. Če so druge okoliščine enake, bo porota legitimno

sklepala, da je bilo tako. Toda poleg ponujanja tega sklepalnega zagotovila, skeptiki tudi trdijo, da je fotografija, kot se običajno uporablja – kar se je imenovalo »preprosta fotografija« —, tudi prosojna v smislu, da nam ponuja posreden zaznavni dostop do objekta, ki ga predstavlja. Kot je videnje objekta *preko* vzvratnega ogledala poseben, posreden način videnja policijskega vozila za mano, tako je fotografija poseben način videnja objekta.

To je, mi vidimo objekte *skozi* fotografije, tako kot vidimo objekte skozi zrcala. Tako so fotografije – kot zrcala – zaznavno prosojne. Toda, doda skeptik, če so fotografije zaznavno prosojne, potem ni fotografija sama na sebi tista, ki nas zaposluje. Objekt, do katerega nam fotografija daje zaznavni dostop, je tisti, ki nas zanima bodisi zaradi njega samega bodisi drugače. V obeh primerih naše zanimanje ni estetsko zanimanje. Ne zanima nas fotografija kot objekt; ne zanima nas fotografija kot umetnina, zanima nas zaradi tistega, kar kaže in kako to kaže. Poleg tega, če fotografija ne more podpreti estetskega zanimanja, zakaj potem domnevati, da je umetnina? Kajti, tak skeptik predpostavlja, umetnina je ravno tista vrsta stvari, ki predpisuje estetsko zanimanje – to je, umetnina je taka vrsta stvari, za katero se zanimamo zaradi vrste stvari (vrste objekta), kakršna je (ne pa zaradi vrste objekta, do katera nam nudi zaznavni dostop).

Predpostavimo, da je objekt fotografije nekaj zelo lepega – kot cvetoča vrtnica – take vrste, za katere pojavnost značilno rečemo, da jo cenimo zaradi nje same. Skeptik trdi, da je tu domnevno estetsko zanimanje za lepo vrtnico. Naša pozornost ni usmerjena na samo fotografijo – kot bi bila, če bi bila ta pravi umetniški objekt —, temveč na pojavnost rože, ki ji fotografija služi prosojno in mehansko. To ni, če tako rečemo, lepa fotografija, temveč fotografija lepe stvari. Lepa stvar na fotografiji pa je, če povemo po resnici, objekt našega estetskega zanimanja. Podobno, ko nam film predstavi lep razgled, je razgled tisti, ki je objekt našega estetskega zanimanja, ne pa film, ki ga domnevno zgolj posname.

Sovjetski filmski ustvarjalec Dziga Vertov je imenoval film »mikroskop in teleskop časa«. Tako kot nam aparati zaznavanja, kakršni so mikroskopi in teleskopi, omogočajo prodreti v zelo majhne in velike prostore, nam fotografski procesi omogočajo »pogledati« v preteklost, da v trenutku »premostimo« časovne razdalje. Vendar ravno tako kot v normalnem teku stvari niti mikroskop niti teleskop nista objekta našega zanimanja, razen če nismo optični tehniki ali mehaniki, enako tudi trdi skeptik, da ni to niti fotografska ali filmska podoba. Glede na te stvari menimo, da vidimo »skozi« nje; le-te so prosojne.

Povzemimo: fotografija nas ne zanima – tako kot nas zanima pravi umetniški objekt – zaradi tega, kakšen objekt je. Fotografija ne vzdržuje estetskega zanimanja zaradi same sebe. Ni primer prave reprezentacijske umetnosti. Zato film, če je v osnovi, kot kaže njegovo ime, v bistvu fotografski po naravi, potemtakem tudi ni reprezentacijska umetniška forma sama na sebi. Če se zdi, da

dani film vzbuja estetsko zanimanje – kot to počne *Kabinet dr. Kaligarija* – je to zato, ker je prosojen fotografski zapis dramske (gledališke) predstave. Je dramska predstava sama – kot je bila postavljena na oder in odigrana pred filmsko kamero —, ki zbudi naše zanimanje, tako kot so monologi Groucha Marxa, ne pa filmski zapisi le-teh, isti, ki so mesto našega estetskega zanimanja v *Animal Crackers*. Domnevati drugače pomeni zamenjavati škatlo, ki vsebuje piškotke, s samimi piškotki.

Odgovori skeptiku

Ti trije argumenti – argument vzročnosti, argument nadzora in argument estetskega zanimanja – so osnova za skeptikovo jedrnato razlago ugovorov proti možnosti, da so nekateri filmi umetnine. Ti argumenti, kakorkoli nevedni se že utegnejo zdeti, pritegnejo našo pozornost na intrigantne značilnosti filma, čeprav skeptik iz svojih zapažanj vselej ne izpelje pravilnih sklepov. Argumenti pogosto zvenijo prepričljivo, toda ali so odločilni? Preglejmo jih kritično, da bi umestili njihove morebitne pomanjkljivosti.

Druga runda: argument vzročnosti

Prvič, poglejmo si znova argument vzročnosti. Skeptik pravilno kaže, da ustvarjanje fotografije – pravilno tako imenovane – nujno ne zahteva intencionalnega prispevka delovalca. Fotografija, mirujoča ali gibljiva – bi lahko izvirala iz niza fizičnih dogodkov brez kakršnegakoli intencionalnega vnosa. Okvarjeni fotografski aparat se utegne vključiti, ko ga odvržemo, ali, še bolj fantastično, fotografije lahko nastanejo v naravi kot rezultat sosledja statistično neverjetnih, vendar logično možnih dogodkov, kot smo razpravljali prej v primeru naše naravne »votlinske« fotografije vulkana. Ti primeri namigujejo, da intencionalnost ni bistvena značilnost fotografij. To je, lahko obstajajo fotografije, popolnoma oropane intencionalnosti, ki so kljub temu še vedno ustrezno razvrščene kot fotografije. Toda če ni vpletene nobene intencionalnosti, potem ne morejo biti izraz misli, saj so oropane miselne vsebine (nečesa, o čemer so). Torej tisto, kar se utegne imenovati bistvene ali minimalne fotografije, nujno niso umetnine, pri čemer biti umetnina zahteva, *ex hypothesi*, biti izraz misli.

Tako obstajajo *pojmljive* fotografije, ki niso umetnine. Toda če dopustimo, da *utegnejo* obstajati taki primeri, kaj potem o dejanskih fotografijah, ne pa zgolj o pojmljivih? Ko občudujemo fotografije Edwarda Steichna kot umetnine, govorimo o dejansko obstajajočih fotografijah, ne pa zgolj o pojmljivih. Še več, ali v primerih dejansko obstajajočih fotografij, ki jih razvrščamo kot umetnine, ne verjamemo, in to z dobrim razlogom, da so na teh podobah izražene intence ustreznega fotografa? Steichnove fotografije sporočajo misli in občutke o vsebini, proti kateri usmerjajo našo pozornost, mi pa verjamemo, da je njihov

ustvarjalec menil, da naj nedvomno počnejo natanko to.

Kot je opazil Walter Benjamin, Atgetove fotografije, na primer, izražajo misli o pariški mestni krajini. Z drugimi besedami, primerne fotografije, imajo intencionalnost na način, kot to ukazuje skeptik, in omenjene fotografije bi morale zato šteti za umetnine v skladu z okvirom, ki ga narekuje skeptikov argument. Kakšno razliko naredi za umetniški status dejansko eksistirajočih fotografij, ki izražajo misli, tako kot to počnejo Atgetove fotografije, to, da obstajajo nekatere druge pojmljive fotografije, ki tega ne počnejo?

To, da nekatere fotografije izražajo misli, je dovolj za ugotovitev, da so nekatere fotografije umetnost. Dejstvo, da utegnejo obstajati pojmljive fotografije, podobne tistim, ki smo jih preučevali, ki ne izražajo misli, v najboljšem primeru kaže, da ni nujno, da morajo biti vse fotografije umetnost. Toda na eni strani nihče tega noče dokazati; celo največji navdušenec nad fotografijo bo dopustil, da ni nujno, da je ali da mora biti vsaka fotografija umetnost. Kdo misli, da so fotografije na običajnem prometnem dovoljenju umetnost?

Na drugi strani mora skeptik dokazati več kot zgolj trditev, da nekatere fotografije niso ali ne utegnejo biti umetnost. Skeptik mora dokazati, da nujno nobena fotografija ni niti ne more biti umetnost. Toda kako bo skeptik to pokazal? Tisto, kar je skeptik, sklicujoč se na pojem bistvene ali minimalne fotografije, dokazal, je, da intencionalnost ni nujno vpletena v ustvarjanje nečesa, kar bi bili voljni kategorizirati kot fotografijo. Toda iz podmene, da intencionalnost ni nujno vpletena v ustvarjanje nekaterih fotografij, logično nujno ne izhaja, da intencionalnost nujno ni vpletena v ustvarjanje nobene fotografije. Iz dejstva, da nadzorna kamera semaforja avtomatsko posname nekoga, ki se zakonu posmehuje – brez posega kakršnekoli intence – ne izhaja, da intencionalnost in intence ne vstopajo ustvarjalno v igro, ko izberem predmet moje trenutne fotografije, izberem leče, film in nastavitve zaslonke, ki si jih želim, in prilagodim svetlobo za moj namen, hkrati ko se pripravljam, da bom posnel svojo fotografijo. Zamišljati si, da mora pomanjkanje intencionalnosti v primeru nadzorne kamere implicirati pomanjkanje intencionalnosti na posnetku, ki sem ga pravkar opisal, je logična zmota (imenovana *modalna zmota,* ker je zmota v aletični modalni logiki, to je, logiki nujnosti in možnosti).

Iz dejstva, da zgolj fotografski status nujno ne zahteva intencionalnosti, ne izhaja, da je za vse, kar je razvrščeno kot fotografija, nujno, da nima intencionalnosti. Čeprav se za skeptika zdi, da predpostavlja ta sklep, pa je *non sequitur.* V strokovnem smislu je to zmota aletične modalne logike, da bi poskusili priti od (1) fotografija ni *nujno* intencionalna stvaritev k (2) *nujno,* fotografija ni intencionalna stvaritev. Vendar se zdi, da skeptik skuša zmotno narediti natanko ta sklepalni skok.

Proti skeptiku lahko dokazujemo, da čeprav nekatere pojmljive fotografije

nimajo intencionalnosti in zaradi tega niso umetnine, to še zdaleč ne namiguje, da so vse dejanske fotografije enako ogrožene. Kajti kot smo pravkar videli, če že nismo vedeli prej, nekatere dejanske fotografije dejansko imajo intencionalno vsebino in so lahko in tudi so bile intencionalno ustvarjene in tako zadovoljujejo celo skeptikova merila za umetniški status. In če so mirujoče fotografije lahko zaradi tega reprezentacijske umetnine, so to lahko tudi filmi, celo filmi, ki se jih šteje zgolj za v bistvu gibljive fotografije.

Morda bo skeptik dokazoval, da vse, kar ne zadosti tistemu, kar smo imenovali bistven ali minimalen film, ne bi smelo šteti za pristen primerek tega medija. Toda ko razsojamo o vprašanju, ali so nekatere fotografije umetnine, zakaj naj bi dali večjo težo temu, kako so lahko bile ustvarjene, v nasprotju z onim, kako so bile dejansko ustvarjene?

Poleg tega skeptik ne more sprejemljivo dokazovati, da če je v ustvarjanje dela vpletena vzročnost, potem to izključuje tisto vrsto intencionalnosti, ki se je zahteva za umetniški status. Kajti če bi to bilo tako, potem se za verjetno noben medij ne bi moglo reči, da je zmožen ustvarjati umetnost, saj imajo domala vsi neodstranljivo vzročno razsežnost. Premislite: celo čopič je orodje; ko se umetnik s čopičem enkrat dotakne platna, se sproži vzročni proces; barva se pretaka s stopnjo, ki jo določa kemični zakon. Kipar je zavezan fiziki. Orgle so kajpada stroj. Vendar v nobenem od teh primerov dejstva, da so vpleteni vzročni procesi, ne izključujejo izraza misli. Če torej v neštetih primerih že priznanih umetniških medijev njihovi vzročni ali mehanski vidiki ne izključujejo možnosti izražanja misli, zakaj potem skeptik domneva, da so zadeve s fotografijo in filmom drugačne?

Ponovni premislek o argumentu nadzora

Skeptik poudarja, da izraz misli – zanj *sine qua non* umetniškega statusa – zahteva nadzor. Če ni nobenega nadzora nad zadevnim medijem, oporeka skeptik, potem preprosto ne izražamo svojih lastnih misli. To se zdi pošteno preprečljivo. Kajti če ni sploh nobenega nadzora, potem je dvomljivo, ali je sploh bila izražena kaka misel. Dalje, če verjamete, da obstaja bistvena povezava med izrazom misli in imetjem sloga, potem če nimamo nadzora nad svojim medijem, je tisto, kar ustvarimo brez sloga, s končnim učinkom: nobenega nadzora, nobenega sloga, nobene umetnosti. Tak je argument nadzora.

Začetni odziv na argument nadzora mora biti, da je utopičen. Če je tisto, kar se zahteva za umetniški status, *popoln* nadzor nad medijem, potem bomo prisiljeni odšteti kot umetniške forme večino praks, ki jih cenimo kot take. Večina umetnikov se mora pogajati za nekakšen kompromis z medijem – se prilagoditi materialu, ki je pri roki. Gledališki režiser bo moral zasesti svojo dramo z razpoložljivimi igralci; ti ne utegnejo biti in pogosto niso natanko to, kako si je

zamišljal te like ob prvem branju besedila. Vendar bo zadevo izpeljal. Režiser nima popolnega nadzora; delovati mora znotraj parametrov, ki jih postavljajo drugi in okoliščine.

Koreograf ima podobno na voljo zgolj te plesalce in zgolj te prostore. Kakršnekoli sanje je imel o svojem plesu, jih je treba tako rekoč prizemljiti. Dejansko vsaka posamezna umetniška prvina prihaja z omejitvami. Celo pisec mora delovati znotraj meja posameznega jezika. Skladatelj mora delovati z zbirko obstoječih instrumentov, glasbenik pa mora delovati znotraj posebnosti svojega instrumenta. Arhitekti in kiparji so očitno fizično zelo omejeni v okviru stopnje odklona od prvotne smeri, ki jo imajo za uveljavljanje svoje volje na svoje materiale, medte ko mora celo slikar živeti z viri, do katerih ima dostop – kot so razpoložljive raznolikosti barve —, in njihovimi spremljajočimi lastnostmi. Čeprav kritiki lahko govorijo, kako ta ali oni umetnik nadzirata sleherni vidik svoje stvaritve, je to v glavnem žurnalistična hiperbola – fantazija dobrega počutja za nedeljske umetnosti in področje prostega časa.

Le malo umetniških form – če sploh kaka – udejanja fantazijo popolnega nadzora. Ali bi morali potem reči, da noben medij ni zmožen ustvarjati umetnosti? Bolj razumna smer je gotovo znižanje naših pogledov – zahtevati zgolj to, da medij dopušča svojim praktikantom zadosten nadzor, ne pa popolnega nadzora. Toda ta prilagoditev potem ponovno uokvirja pogoje razprave – namreč: ali filmski medij dopušča dovolj nadzora za filmskega ustvarjalca, da bi zaščitil intencionalno vsebino, to je izrazil misli in občutke ter/ali formalno strukturiral svoj predmet.

Na to lahko začnemo oblikovati pozitivni odziv tako, da se spomnimo nekaterih poant, ki smo jih naredili v postopku zavrnitve argumenta vzročnosti. Pripomnili smo, da ima fotograf na voljo številne spremenljivke, ki mu omogočajo, da artikulira in tako izrazi svoje misli. Lahko izbere svoj predmet, na primer. Gotovo ni naključno statistično sovpadanje tisto, ki pojasnjuje nezatajljivo konsistenco dela Diane Arbus. Fotograf lahko tudi izbere vrsto fotografskega aparata, leče, filme, odprtost zaslonke in učinke osvetlitve, za katere določi, da so primerni za karkoli misli in/ali čuti, da namerava izraziti. Poleg tega pa lahko fotograf tudi ustvari okolje fotografije – jo inscenira, vzpostavi pravo oddaljenost predmeta od fotografskega aparata, izbere rekvizite, kostume in make up ter pogosto dejansko tudi same modele, ki se potem postavljajo v teh regalih v poze.

Fotograf pogosto naredi niz fotografij danega predmeta in se naposled posveti tisti iz niza alternativ, ki najbolj udejanja njegovo pojmovanje. In ko je film enkrat posnet, lahko še nadalje natančneje razjasni svoj izraz z uporabo z lestvico laboratorijskih postopkov, vključno s tiskom na različne papirje, obrezovanjem, s popravljanjem podobe s pomočjo odstranjevanja pomanjkljivosti itn.

Na vsakem koraku v ustvarjanju fotografije obstajajo izbire, ki jih je mogoče

narediti, od katerih bo vsaka modulirala izraz misli in/ali občutek, utelešen na fotografiji. Odločitev za eno od teh alternativ, ne pa za drugo – za širokokotne leče, ne pa za povečevalne – utegne narediti razliko, ki z večjo natančnostjo izraža vsebino in/ali lastnosti misli in/ali občutkov, ki si jih fotograf prizadeva sporočiti. Ali ne bi moralo to šteti za zadosten nadzor medija, da bi zagotovilo obravnavo fotografije kot reprezentacijske umetniške forme?

En razlog za tako mišljenje je, da obstaja presenetljiv inventar korelacij med mnogimi priznanimi spremenljivkami za izrazno spreminjanje slik in tistimi, ki veljajo glede na fotografijo, vključno z izbiro predmeta, osvetlitve, velikosti, okvira itn. Poleg tega že vemo, da so se variacije v teh izraznih razsežnostih izkazale za dovolj bogate za razlikovanje misli in občutkov, ki jih misli izraziti August Sandler, od tistih Roberta Mapplethorpa.

To, ali medij dopušča zadosten nadzor, da ga je mogoče kategorizirati kot reprezentacijsko umetnost, je mogoče preveriti s preizkusom, ali za nas obstaja dovolj alternativnih spremenljivk za artikulacijo, da bi prepoznali različne slogovne ali ekspresivne profile. To, da lahko osamimo slogovne in izrazne kontraste med fotografijami Cindy Sherman in Walkerja Evansa in potem v nadaljevanju te povežemo z izrazom različnih misli, močno podpira domnevo, da ima fotografija stopnjo nadzora, ki je zadostna za uvrstitev medija med tiste, ki so zmožni ustvarjanja umetnosti.

Slog ali forma umetnine je ansambel izbir, ki delujejo za udejanjenje njene poante ali smotra – na primer, izraza misli in/ali občutka. Nadzor je potreben, da bi umetnina imela slog in da bi izrazila misli. Raven nadzora je funkcija tega, da imamo na voljo niz artikulacijskih izbir, tako da izbira ene od teh strategij glede na zadevno spremenljivko, ne pa druge, naredi slogovne in/ali izrazne razlike, saj je izbira iz polja alternativnih prvin s kontrastnimi lastnostmi in asociacijami tista, ki razjasnjuje misli in oposeblja slog.

Fotografija ima več izraznih kanalov, polnih alternativnih, primerjalnih strategij konstrukcij na vsaki ravni artikulacije. To bogastvo izbir ponuja fotografu potrebna ustvarjalna sredstva, da s strateškimi odločitvami izpolnjuje svoje intence. Poleg tega se je to izkazalo za več kot zadosten nadzor za umetniške namene, saj nam je omogočilo umestiti razhajajoče se »avtorske intencionalnosti« Mana Rayja, Nan Goldin, Wengie in Moholy-Nagyja.

Poleg tega ponuja filmska podoba celo več vzvodov za slogoven nadzor in izbiro kot mirujoča fotografska podoba. Na primer, gibanje kamere dopušča kamermanu možnost, da raziskuje razporeditev in izločanje te ali one podrobnosti za namene posebne pozornosti. Niti eden niti drug medij kajpada ne dopuščata popolnega nadzora. Toda, kot je pokazano, dejanski argument je o vprašanju, ali relevantni medij dovoljuje zadosten nadzor. In zaradi razlogov, ki smo jih pravkar našteli, lahko proti skeptiku vztrajamo, da se za fotografijo in film zdi, da

zadovoljujeta zahtevano raven nadzora, ki jo upravičeno pričakujemo od reprezentacijske ali drugačne umetniške forme.

Nazaj k argumentu estetskega zanimanja

Platon je ponižal resnost mimetičnega slikarstva in pesništva tako, da ju je postavljal v analogijo z zrcali. Skeptik podobno omalovažuje prizadevanja mirujoče ali gibljive fotografije za status umetnosti z zatrjevanjem, da so fotografski aparati le malo več kot zrcala, ki neumetniško zrcalijo vse, kar zaide v njihovo obzorje. Kajti če so fotografije in filmi podobni zrcalom, potem ne izražajo misli nič bolj, kot to počne steklo na sprednji strani vaše sobe za medicinsko kopel. Zrcalo trguje zgolj s pojavi, ne pa z intencionalnostjo. Če sta torej fotografija in film strogo podobna zrcalom, potem nam ni do njiju zaradi njiju samih; zanju se estetsko ne zanimamo. Nasprotno, zanju nam gre ali nas estetsko zanimata zaradi objektov, ki nam jih kažeta. Ne gre mi za kegljanje na ledu, sepijasto fotografijo moje ljubljene stare mame kot fotografije, temveč za spomin na Nanny.

Zmožnost filma in fotografije, da nam ponudita okno v preteklost, se imenuje »fotografska prosojnost«. Pojmovanje fotografske prosojnosti ponuja temelj za skeptikovo trditev, da fotografija in film nista reprezentacijski ali drugačni umetniški formi zato, ker nista zmožni usmerjati naše pozornosti na vrsto objektov, kakršna sta sama na sebi. Zato niti fotografija niti film ne moreta podpirati estetskega zanimanja. Kajti če sta prosojna, potem vidimo skozi njiju in naše zanimanje pristane na pojavu tistega, česarkoli podoba sta že. Če je fotografija fotografija inavguracije predsednika Busha, potem je moje zanimanje zanimanje za njegovo inavguracijo. Domnevno zame ni smiselno, da me zanima fotografija kot taka, saj je prosojna – to je, mi vidimo skoznjo.

Vendar se zdi, da obstaja dvomljiva predpostavka v osnovi skeptikove polemike, namreč, da če je mirujoča ali drugačna fotografija prosojna, potem je nevidna. Tu

»nevidna« pomeni nekaj podobnega, kot videti objekt skozi fotografijo je *ravno kot* videnje zadevnega objekta iz oči v oči. To je, človekovo oko ne odkrije posredujočega delovanja fotografije, ker pa je domnevno ne vidimo, se tudi zanjo ne zanimamo, pri čemer je *fotografija* fotografija kot taka – fotografija kot objekt pozornosti zaradi nje same in ne zgolj podoba nekega drugega objekta.

Vendar čeprav dopuščamo, da so fotografije prosojne, iz tega ne izhaja, da so nevidne. Dejansko celo niti vsa zrcala niso nevidna tako, kot namiguje skeptik. Ko gledam v eno od tistih konveksnih zrcal, ki nam omogočajo videti okrog vogalov na parkiriščih, utegnem preko njega videti avtomobil, ki drvi proti meni, vendar kajpada vidim tudi izkrivljanje v zrcalu. Tako zrcalo je stežka nevidno, čeprav je prosojno; iz prosojnosti ne izhaja nevidnost. Toda skeptikov argument

iz estetskega zanimanja proti fotografijo doseže privlačnost le, če so fotografije nevidne; domnevati, da so preprosto prosojne, ni dovolj. Poleg tega je primer nevidnosti fotografskega posredovanja celo še bolj neverjeten od primera nevidnosti posredovanja zrcala.

Skozi večino zgodovine fotografije – tako mirujoče kot gibljive – je bila večina fotografij črno-bela. Ta značilnost fotografij je bila stežka nevidljiva. Videnje fotografije s krvjo poškropljenega telesa nadvojvode Ferdinanda ni bilo *zgolj kot* videnje mrtvega telesa, ki strmi v vaš obraz. Vsakomur je bilo očitno, da je bila odsotnost barve značilnost fotografskega posredujočega procesa.

Ni treba reči, da nas lahko zanima ta vidik neke fotografije – opazujoč, ali so bile črne in bele v močnem in surovem kontrastu in ali so bile prefinjeno porazdeljene vzdolž sive lestvice. Poleg tega bi fotograf lahko intencionalno načrtoval fotografijo na tak način, da bi nagradil pozornost na fotografske značilnosti, kakršna je ta. To je, fotografi bi lahko naredili fotografije, ki bi lahko podprle imetje estetskega zanimanja za take objekte zaradi njih samih. Skratka, ni nobenega razloga za dvom, da fotograf ne more izpolniti skeptikovega izziva v skeptikovem lastnem okviru.

Fotografija je lahko prosojna, toda čeprav je taka, je mogoče še vedno zanimiva zaradi načinov, kako medij kaže poglede na objekte, ki se v različnih vidikih oddaljujejo od načinov, v katerih bi se ti objekti pojavljali »fotografsko nepodprtemu« ali »normalnemu« vidu. Za fotografa – celo v skladu s tezo prosojnosti – ni nujno misliti, da izgine; za podobo ni nujno, da se sesuje v objekt, katerega podoba je. Tako je torej možno imeti zanimanje za fotografski objekt zaradi njega samega – estetsko zanimanje, to je, za fotografski umetniški objekt. Imetje estetskega zanimanja za fotografijo kot objekta zaradi njega samega bo poleg tega posebej primerno tam, kjer je bila fotografija načrtovana, da opogumi tako zanimanje.

Če smo voljni reči, da skozi fotografije vidimo objekte, je potem taka vrsta videnja – kot videnje skozi zrcalo – posredno, ne pa neposredno. Dalje, posredno »fotografsko videnje« je drugačno po vrsti kot neposredno videnje – videnje, ki vključuje bližnje srečanje tretje vrste, iz oči v oči spopad z objektom pozornosti.

Fotografije, na primer, dvignejo objekt iz njegovega naravnega konteksta in ga ponovno uokvirijo ali izločijo ter nam pogosto omogočijo, da objekt vidimo na novo na načine, ki so nam zanikani v rutinskih srečanjih z njimi iz oči v oči. Fotografije zamrznejo objekt v trenutku in potencialno razkrijejo njegove vidike, ki utegnejo biti drugače tipično zakriti v vsakdanjem življenju. In objekt, naslikan na fotografiji, je odsoten pred opazovalcem in kliče priložnost za temeljito preiskovanje tistega v »realnem življenju«, kjer je objekt prisoten pred opazovalcem, kar utegne biti nevarno, neusmiljeno, neobčutljivo, neolikano ali zmedeno. Poleg tega je ta značilnost odsotnosti tista, ki lahko ustvari nostalgijo

kot ustrezen čustveni odziv na nekoga ali nekaj, prikazano na fotografiji, medtem ko bi bila nostalgija nesmiseln odziv, če bi bilo le-to »pred našimi očmi«.

Zaradi razlik med fotografskim videnjem in videnjem iz oči v oči lahko značilnosti fotografskega medija potujijo objekte, katerih pojavnost sporočajo. Potujitev pa po svoji strani lahko rabi kot umetniška strategija za izražanje misli o ustreznih objektih, osebah, dogodkih, dejanjih in mestih, ujetih na film. Čeprav se za fotografije reče, da so prosojne, njihova oddaljenost od videnja iz oči v oči ali neposrednega videnja pušča odprto možnost umetniške potujitve in potemtakem izraza misli in občutkov. Dalje, če fotografija s pomočjo značilnosti fotografskega medija izraža misel in/ali čustvo o svojem objektu, potem nas lahko zanima fotografija *qua* fotografija – to je, lahko nas estetsko zanima na način, kot fotografija v i ki mobilizira značilne lastnosti svojega medija, da bi izrazila misel.

Z drugimi besedami, za naše zanimanje ni treba domnevati, da ga vpije zgolj r javnost objekta, kot nam ga je prenesla fotografija. Potujitvene vire fotografske medija je mogoče vpreči tako, da izražajo misli o prikazanih objektih, ta proces pa lahko zato povzroči estetsko razglabljanje o načinu, kako je vrsta objekta, kakršna je fotografija, porodila misel. To, da fotografije lahko potujijo, odpre zanje možnost izražanja misli o objektih, ki jih prikazujejo, v nasprotju s tistim, kar skeptik domneva o domnevni prosojnosti fotografije. Še več, proces izražanja misli nam ne da zgolj prenovljenega zanimanja za objekt, o katerem fotografija komentira, temveč tudi zanimanje za samo fotografijo, saj se opazovalci sprašujejo, kako je raznim značilnostim medija uspelo vzbuditi misel.

Podobno kot mirujoča fotografija, ima gibljiva filmska fotografija spoštovanja vreden repertoar sredstev, ki se razhajajo z neposrednim zaznavanjem objektov iz oči v oči. Ta vključujejo bližnje posnetke, širokokotne in ozkokotne posnetke, leče različnih vrst, filtre, premikajočo se kamero, alternativne oddaljenosti kamere itn. Vsako od teh sredstev omogoča izraz misli in/ali občutka o objektih, prikazanih na fotografijah. Če so take fotografije prosojne, so lahko kljub temu izrazne, saj ni nobenega koherentnega stališča o prosojnosti, iz katerega bi izhajalo, da je mirujoča ali gibljiva fotografska podoba prikladno neločljiva od tistega, česar podoba je. Toda to je ravni tisto, za kar se zdi, da zahteva argument estetskega zanimanja, ki ga predlaga skeptik. To pa je preprosto neprepričljivo.

Skeptik dokazuje, da je estetsko zanimanje zanimanje, ki ga imamo za objekt zaradi vrste stvari, kakršen je objekt. Fotografije ne nudijo estetskega zanimanja, kajti kakršnokoli zanimanje, ki ga imamo za fotografije, mirujoče ali gibljive, se strne v zanimanje, ki ga imamo za objekte, katerih fotografije so. O tem je treba reči dve stvari.

Prvič, kot je bilo že poudarjeno, fotografije nas lahko zanimajo *ga* fotografije zaradi načinov, kako so izkoristile fotografski (ali filmski) medij, da bi izrazile

misel ali občutek.

Mi si kajpada lahko želimo oporekati skeptikovemu pojmovanju estetskega zanimanja. Za skeptika se zdi, da mora biti estetsko zanimanje za objekt o vrsti objekta, kakršen je; tako mora biti to zanimanje za načine in materiale, ki obsegajo objekt. Estetsko zanimanje za oljno sliko mora biti tako, ki opazi, kako je bila oljna barva uporabljena za doseganje nekega učinka. Za to se zdi, da iz tega izhaja, da estetsko zanimanje za umetnino zahteva notranjo vednost o lastnostih načinov in materialov umetniških form, v katerih je ustvarjen objekt.

Vendar se to zdi preveč skrajno stipulativno pojmovanje tega, kaj šteje za estetsko zanimanje. Gotovo se estetsko zanimam za film, če me prevzamejo njegove izrazne lastnosti. Na primer, mislim, da se mnogi gledalci legitimno estetsko zanimajo za številko »tople čokolade« v *Polarnem ekspresu*, pri čemer je to zanimanje vzeto v njegovem nalezljivem obilju in dobrem duhu. Pa vendarle dvomim, da le malo gledalcev, vključno z mano, kaj veliko razume, kako je bil narejen. Kajti čeprav lahko nismo zmožni biti zainteresirani za objekt v okviru neznanskega tehničnega dosežka, kakršen je, bi bila naša zanimanja še vedno estetska v običajnem smislu tega izraza.

Poleg tega bi morala biti pomembnost tega za perspektive imetja estetskega zanimanja za fotografijo izrazita. Fotografija, mirujoča in gibljiva, lahko izkazuje izrazne lastnosti objektov, ki bi sicer šli mimo neopaženi, posebej v neposrednih, iz oči v oči, srečanjih z omenjenimi objekti v vsakdanjem izkustvu. Ljudi te lastnosti zelo pogosto prevzamejo, kot razkriva mojster fotografije ali filmar, kakršen je Gregg Toland. Torej je zmotno namigovati, da fotografije, mirujoče ali gibljive, ne morejo nagraditi estetske pozornosti in ohranjati estetskega zanimanja.

Kaj pa o skeptikovi drugi premisi?

Doslej smo se prepirali s prvo premiso skeptikovega vodilnega argumenta. To je bila precej zapletena vaja, saj skeptik podpira ta začetni korak z izdelanim množtvom premislekov. Toda skeptikov primer je odvisen tudi od resnice druge premise argumenta – namreč, da je film v najboljšem primeru fotografija (gibljiva fotografija) dramske predstave. Skeptik brez te premise ne more ekstrapolirati tistega, za kar domneva, da so omejitve fotografije, na primer filma. To je, brez te druge premise se argument, da film ne more biti umetnost, spotakne.

Na srečo za oris naših zadržkov glede druge premise v skeptikovem argumentu ni treba, da je tako kompleksen kot spodkopavanje njegovega zagovora prve premise, saj skeptik predstavi le malo glede motivacije za trditev, da filmi niso nič več kot gibljive fotografije dramskih predstav. Zdi se, da skeptik to

obravnava kot samorazvidno, kar je res izjemno, saj se zdi tako otipljivo zmotno.

Filmi niso zgolj *fotografije* dramskih predstav zaradi bolečega očitnega razloga, da filmi niso zgolj fotografije. Fotografija ni edina sestavna prvina, ki zajema film. Poleg tega obstaja, med drugim, najbolj opazno tudi urejanje. Tako celo če bi vsi argumenti proti fotografiji na koncu zmagali, teh ugovorov ne bi bilo mogoče prenesti na primer proti filmu, ker urejena razsežnost filma lahko izraža misli in občutke, ni prosojna, lahko pospeši bolj kot zadostno raven umetniškega nadzora in lahko podpira lokus estetskega zanimanja, tako v skeptikovem ožjem smislu kot v širšem, bolj običajnem smislu. Sekvenca Odeške stopnice iz Eisensteinovega filma *Križarka Potemkin* izraža gledišče o dogodku, za katerega ni verjetno domnevati, da bi ga lahko prinesla kaka stacionarna lega kamere glede na aktualni dogodek v letu 1905. Nemara se bo skeptik pričkal, da urejanje dejansko ni filmska umetnost, temveč nekaj drugega. Zanikanje, da je urejanje značilno prvina filma se kajpada izogne vprašanju. Vendar tudi vabi vprašanje: če ne film kaj drugega?

Niti ni mogoče bogatega repertoarja tehnik, ki so na voljo sodobnemu filmarju za koordinacijo zvoka z vizualnimi sestavinami filma, omejiti na fotografski vidik medija. Ko filmski ustvarjalec grozljivke-suspenza *The Descent* uvede strašenje, zvoke izven zaslona, kako je čustvena tesnoba, ki jo izziva, preprosto pripisljiva fotografiji? *Frisson* se ne bi pojavil brez zvoka. Zvočni načrt filma pa očitno ni del njegove fotografske razsežnosti.

Skratka, film ima veliko več razsežnosti kot le fotografsko. Torej celo če bi bila fotografija/kinematografija umetniško tako omadeževana, kot namiguje skeptik, še vedno ne bi sledilo, da je film primerljivo onesposobljen kot igralec v igri umetnosti.

Toda druga težava s skeptikovo drugo premiso je, da predpostavlja, da je trak podob filma izključno fotografski. V glavnem je bilo to nedvomno za večino filmske zgodovine res za večino filmov. Vendar ni *nujno* res za filmske podobe, kot ugotovimo, ko razmišljamo o razvoju novih filmskih tehnologij, kakršni so računalniško ustvarjeni mati. Kot je videti v *Sky Captain and the World of Tomorrow*, }da ne omenimo nedavna nadaljevanja *Star Wars* in *Lord of the Rings*, je mogoče ustvariti brez prvotnega zatekanja k posredovanju tradicionalne fotografije/kinematografije celotna mesta, armade in zračne flote. Te stvari je mogoče izsesati iz prsta, digitalno izdelati, če hočete. Res, v bodočnosti bodo verjetno celotni igrani filmi izdelani na računalniku. Pravim, da je to verjetno, če že ne zaradi drugega, potem zato, ker je to ekonomsko vabljivo. Producentom ne bo treba vleči zasedbe in posadke na draga mesta, težavne, dobro plačane igralce pa bo mogoče upokojiti v prid digitalno sintetiziranih. Lahko vidim, da se producentom že smeji.

Poleg tega skeptik lahko reče, da to niso dejansko filmi, saj ne temeljijo na

celuloidu. Vendar dvomim, da se bo večina ljudi obotavljala imenovati filme pripovedi, ki so videti kot filmi minulih časov. Še vedno jih bodo imenovali *film* iz istega razloga, zaradi katerega imenujejo kavbojke »leviske«, kopirne stroje »kseroksi« in cole »koka«. *Film* je bilo eno od prvih imen, ki smo jih imeli za to vrsto stvari in bo ostalo ravno tako, kot še naprej kličemo tiste stvari »ziperji« po njihovem iznajditelju.*

Čeprav bi lahko bilo natančneje imenovati optične stvaritve, ki jih je omogočila računalniška tehnologija, in karkoli bodo nove iznajdbe v bodočnosti izvrgle na konico, »gibljive podobe«, bo večina ljudi, tako napovedujem, še naprej brez razlikovanja imenovala pripovedi gibljivih slik – kakorkoli že so producirane – *filmi* v čast prvega medija , ki je naredil te gibljive spektakle popularne.

Vendar se je pomembno spomniti, da fotografski film ni edini sistem dostave za tisto, kar imenujemo film (znan tudi kot gibljive slike) v širšem smislu. Ker pa nekateri od teh sistemov dostave nikakor ne potrebujejo fotografskega filma, je zmotno domnevati, da je dramski film fotografija dramske predstave. Lahko je računalniško ustvarjena predstava sama na sebi. Poleg tega je bila to vselej logična možnost za filmski medij, čeprav množična produkcija takih del čaka prihodnost

Dalje, moralo bi biti očitno, da se z računalnikom ustvarjeno upodabljanje ne sooča z nobenim izzivom, ki jih skeptik usmerja na golo fotografijo. Tako upodabljanje lahko ničesar ne zrcali niti ni mogoče vselej reči, da je prosojno, saj včasih ustvari svoje lastne objekte. Tisto, kar se pojavlja na zaslonu, je ravno tako pod nadzorom specialistov za računalniško ustvarjene podobe, kot je tisto, kar se pojavlja na platnu, pod nadzorom slikarja. Niti ne obstaja nobeno vprašanje, ali lahko računalniško ustvarjeno upodabljanje izraža misli. To lahko počne tako, kot to počne slikar.

Na tej točki lahko skeptik zavrne trditve na osnovi tega, da računalniško ustvarjene podobe in vse, kar jim je podobno in bo iznajdeno v prihodnosti, dejansko ni film, temveč morda animacija ali celo slikarstvo. Toda na tej točki je skeptik v nevarnosti, da zapusti pravo filozofsko razpravo o napredujoči praksi ustvarjanja gibljivih slik in si v najboljšem primeru privošči staro in predvsem besedno razpravo o nekaterih njihovih najbolj zgodnjih stopnjah.

Skratka, druga premisa skeptikovega vodilnega argumenta je ravno tako težavna kot prva. Zato se zdi na tej točki v dialektiki pošteno reči, da je skeptikom spodrsnilo uveljaviti njihovo gledišče. Tako lahko še naprej delimo zdravorazumsko prepričanje, da (nekateri) filmi (nekatere gibljive slike ali

* Na primer, dvomim, da se bo kdo, vključno tako z običajnimi kot informiranimi gledalci, obotavljal imenovati zadnji razdelek Kiarostamijevega *Okusa češnje* iz leta 1997 »film« zgolj zato, ker je bil posnet na videu. »Film« je postal druga način poimenovanja »gibljive slike«, ne glede na izvor njegovega materialnega procesa produkcije. Ali tako vsaj domnevam.

gibljive podobe) niso umetnost. Breme, da dokaže nasprotno, pada na skeptika.

Če povzamemo, skozi to poglavje smo se spopadali z načenjanjem argumentov skeptikov, ki trdijo, da umetnosti ni mogoče narediti s sredstvi filma. Čeprav se mnogim bralcem ta razprava že od začetka lahko ni zdela posebej živa, je treba upati, da so v skeptikovi razlagi tožbene zadeve prišle na dan številne zanimive in hevristično dragocene trditve o fotografiji in na fotografiji utemeljene kinematografije – take, kakršna je njuna domnevna prosojnost. Kot bomo videli v naslednjih poglavjih, bodo te trditve še naprej nastopale v drugih razpravah, ki zadevajo gibljive podobe.

Razprava, ali je film ali, natančneje, gibljiva podoba umetnost, je kajpada do nadaljnjega zaprta. Gibljive slike so lahko umetnost. To je pomembno nedvoumno ugotoviti od samega začetka, saj dvomim, da bi nas sploh zanimalo razviti filozofijo gibljivih slik, če ne bi bilo res, da se je ta posebna tehnologija (ali mnoštvo tehnologij) razvilo v pristno umetniško prakso.

Predlagano branje

Če je katera od tem v tem poglavju zbudila vaše zanimanje in opogumila vaše zanimanje, da bi ji sledili globlje, naj vam ponudim nekaj nadaljnjih branj v vaš premislek. Če se vam zdi skeptično stališče o možnosti, da je film umetnost, vredno še enkrat pogledati, je mogoče njegovo daleč najbolj sofisticirano različico najti v »Photography and Representation« Rogerja Scrutona v njegovi knjigi *The Aesthetic Understanding* (South Bend, IN: St. Augustine Press, 1998, str. 119- 148. Razpravo o zgodovinskem ozadju predsodka proti fotografiji in potem kinematografiji kot umetnosti je mogoče najti v prvem poglavju knjige Noëla Carrolla *Problems of Classical Film Theory* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988). Še posebej učinkovit in izjemno zgodovinsko vpliven odgovor na tradicionalne obtožbe, da niti fotografija niti film nista umetnost je knjiga *Film as Art* neprekosljivega Rudolfa Arnheima (Berkeley, CA: University of California Press, 1956).

Močni odgovori argumentom Rogerja Scrutona vključujejo Berysa Gauta »Cinematic Art«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60:4 (jesen 2002), str. 299- 312 in Dominica McIverja Lopesa »The Aesthetics of Photographic Transparency«, *Mind 122:447* (julij 2003), str. 433-448.

Ideja o fotografski prosojnosti je razvita v Patricku Maynardu, »Drawing and Shooting: Causality in Depiction«, *Journal of Aesthetica and Art Criticism* 44:2 (zima 1985/1986), str. 115—129 in Kendallu Waltonu, »Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism«, *Critical Inquiry* 11:2 (december 1984), str. 246-277. Kendall Walton je odgovoril na kritike svojega stališča v članku »On Pictures and Photographs: Objections Answered«, v *Film Theory and*

Philosophy, ur. Richard Allen in Murray Smith (Oxford: Oxford University Press, 1997).

Od klasičnih filmskih teoretikov je avtor, ki je prišel najbližje do oblikovanja stališča o »prosojnosti« Andre Bazin. Glej njegov članek »The Ontology of the Photographic Image«, v *What is Cinema?*, 1. zv., prev. Hugh Gray (Berkeley, CA: University of California Press, 1967). Glej tudi Stanley Cavell, *The World Viewed* (Cambridge, MA: Harvard Univesity Press, 1971, 1974, 1979).