

# Fotografija kot dopolnilo

Ernest Ženko

UP FHŠ, Oddelek za medijske študije in Inštitut za medkulturne študije  
ernest.zenko@fhs.upr.si

---

## Uvod

*I never read,  
I just look at pictures.*  
(Andy Warhol)

V pričujočem besedilu bomo izhajali iz navidez obrobne opazke, ki jo Walter Benjamin leta 1931 zapiše ob koncu svojega pregleda dotedanje poti fotografskega medija z naslovom *Mala zgodovina fotografije*. Čeprav je to kratko delo usmerjeno v nastanek in pretekli razvoj fotografije, si avtor dovoli tudi misel, ki se navezuje na njeno prihodnost: »'Analfabet prihodnosti,' tako je bilo rečeno, 'ne bo tisti, ki ne bo znal brati, marveč tisti, ki ne bo znal fotografirati.' A mar ni manj kot analfabet tisti fotograf, ki ne zna brati lastnih podob?« (Benjamin 1998, 103)

S pomočjo tega zapisa, ki nastane devetdeset let po Daguerrovi iznajdbi fotografskega postopka in devetdeset let pred našim časom, bomo skušali osvetliti kontekst in ideje, na podlagi katerih je Benjamin fotografijo povezal s pismenostjo in sklepal, da bo njen pomen v prihodnosti presegel tistega, ki ga ima pisava. V ta namen bomo pisavo interpretirali v kontekstu filozofije medijev, ki z vračanjem k njenim začetkom poišče ustrezno razumevanje prvega tehnološkega medija v Platonovem pojmu *pharmakona* in Derridajevem pojmu dopolnila.

Ob tako razvitem pogledu na pisavo v nadaljevanju obravnavamo fotografijo, pri čemer se osredotočimo na dve ključni interpretaciji, realistično in formalistično, ter pri tem skušamo ugotoviti, v kolikšni meri se fotografski medij v smislu dopolnila naslanja na logiko pisave. Na ta način lahko ugotovimo, od kod izhaja Benjaminov pogled na prihodnost fotografije in, predvsem, kje se danes ta medij nahaja glede na njegovo napoved.

## 1. Pisava

Postaviti fotografijo na podobno raven kot pisavo pomeni pripisati ji pomen, ki ga pisava nosi v kontekstu civilizacije, kot jo poznamo. Brez njene iznajdbe ne bi bilo velikih kultur, imperijev, trgovine, urbanizacije in komunikacije, ki presegajo časovne in geografske meje. Kako težko si je zamisliti civilizacijo brez pisave, bolj kot latinski izraz *civilis*, izraža znak *wenming*, ki si ga delita kitajski in japonski jezik in ki dobesedno pomeni »razsvetlitev skozi besedilo« (Liu 2010, 323).

Točnega odgovora na vprašanje, kdaj in zakaj je bila pisava razvita, še vedno ni mogoče podati, saj ključni arheološki dokazi niso na voljo in morda nikoli ne bodo. Kljub temu se zdi, da so se kulture, ki so razvile in uporabljale pisavo, močno zavedale njenega pomena, na kar nakazujejo tudi mitične razlage njenega nastanka, ki jih srečamo tako v Egiptu, Mezopotamiji, Indiji kot tudi na Kitajskem. Po mitu poseže tudi Platon, ki s svojo obravnavo pisave vpliva na številne kasnejše interpretacije tehnoloških medijev in svojo aktualnost ohranja vse do sodobnosti.

Pisava je prvi *tehnološki* medij, kar pomeni, da pri njeni rabi potrebujemo več kot zgolj biološka sredstva, ki so nam bila dana z evolucijo in ki zadostujejo v primeru ustnega komuniciranja. Obvladovanje pisave – od glinene plošče do Twitterja – vključuje dvonivojski proces, v katerem je treba (1) ustrezno pripraviti materialno površino (nosilec), ki omogoča vpis ali zapis znakov, ter (2) obvladovati koordinacijo gibov (motoriko), potrebnih za zapis znakov na nosilec. Glede na to, da je *tehnološki* medij, ne sodi v področje naravnega, temveč je pisavo moral nekdo iznajti (in ne odkriti). Glede na to, da je pisava *prvi* tehnološki medij, je tudi medije, ki ji skozi zgodovinski razvoj sledijo, mogoče meriti in ocenjevati na podlagi tega, kar velja za pisavo, predvsem ali najprej na podlagi tega, kar je o njej napisal Platon, zaradi česar je njegov dialog *Fajdros* kljub zgodovinski oddaljenosti še vedno klasično delo s področja filozofije medijev.

Platon v svoji interpretaciji, kot že rečeno, poseže po egipčanskem mitu, v katerem kot izumitelj nastopa Tevt, ki naj bi iznašel matematiko,

astronomijo, igre na srečo in naposled tudi pisavo; ker je želel svoje iznajdbe deliti z drugimi, jih je predstavil takratnemu kralju Egipta, Tamuntu (gr. Amon), ter za vsako naštel njene koristi. Tako je pisavo pospremil z besedami: »Ta nauk [...] bo naredil Egipčane modrejše in spominsko sposobnejše, kajti iznajden je bil kot zdravilo za spomin in modrost.« (Platon 2009, 569)

A vendar, če Tevt kot izumitelj v pisavi vidi zgolj pozitivne lastnosti (kar bi v primeru novih tehnologij lahko veljalo skoraj kot pravilo), je Tamuntov pogled stvarnejši, brezinteresen, saj si ne lasti novega odkritja, zato lažje vidi tako njegove pozitivne kot tudi negativne posledice.

*Ta (iznajdba) bo namreč v dušah tistih, ki se (je) naučijo, zaradi zanemarjanja spomina povzročila pozabo, ker se bodo zaradi zaupanja v pisanje spominjali od zunaj, zaradi tujih znakov, ne pa od znotraj, sami od sebe. Torej nisi našel zdravila za spomin <mnéme>, ampak za spominjanje <hypómnesis>. In učencem pridobivaš videz modrosti, ne (njene) resnice. Veliko bodo namreč od tebe slišali, in ne da bi se poučili, se jim bo zdelo, da marsikaj poznajo, čeprav večinoma ne poznajo ničesar in se je z njimi težko družiti, ker niso postali modri, ampak navidezno modri.* (Platon 2009, 569)

Iz navedenega je bržkone razvidno, zakaj Platonovo besedilo ohranja aktualnost, saj se vsak novi tehnološki medij najprej oglašuje skozi svoje pozitivne vidike, šele zatem pa se pokažejo tudi njegovi »stranski učinki« in kompleksni vplivi na različnih ravneh, vključno z duševnimi procesi, kot učinkovito pokaže npr. Friedrich Kittler v primeru gramofona, filma in pisalnega stroja: šele razvoj omenjenih medijev omogoča konceptualni in tehnološki okvir, v katerem lahko razumemo psihoanalizo Jacquesa Lacana (Kittler 1999, 18). Glede vprašanja spomina in spominjanja, na katera opozarja Platon, se niti ni treba vračati k tehnologijam, ki so bile razvite v 19. stoletju, dovolj je razmislek o tem, kaj za spomin (v individualnem smislu) in spominjanje (v kulturnem smislu) danes pomenita internet ali Wikipedia.

Ni zanemarljivo, da Platon v svoji pripovedi uporabi izraz zdravilo – Tevt pisavo opisuje kot zdravilo za spomin in modrost, Tamunt kot zdravilo za spominjanje. Grški izraz za zdravilo je *phármakon*, ki pomeni ob enem zdravilo in strup, kar nakazuje, da je tudi pisavo treba razumeti v tem smislu – tako kot zdravilo kot tudi kot strup. Uroš Grilc v svojem komentarju dodaja: »*Phármakon*, po drugi strani, ni zvedljiv niti na strup niti na zdravilo, njegovo učinkovanje nima niti zgolj telesnega niti zgolj duševne-

ga efekta [...]. Ključni problem *pharmakona* je njegov ontološki status, saj se [...] daje kot nesubstanca. Zato ostaja *phármakon* nedoločen, njegovi učinki pa neobvladljivi. In ta ontološka ničnost je odločilni povod za Platonovo obsodbo *pharmakona*-pisave.« (Grilc 2001, 138–39)

Komentar se nanaša na prispevek, ki ga k razumevanju pisave v tem kontekstu prispeva predvsem Jacques Derrida. V delu *O gramatologiji* Derrida poleg Platona v razpravo pritegne predvsem Jeana-Jacquesa Rousseauja in iz njegovega pogleda na pisavo izpelje pojem dopolnila [*supplément*]: »Jeziki so ustvarjeni za to, da so govorjeni, pisava služi govoru le za dopolnilo ... Govor preko konvencionalnih znakov reprezentira misel, pisava na isti način reprezentira govor. Umetnost pisanja je tako zgolj posredno reprezentiranje misli.« (Rousseau v Derrida 1998, 179)

Pisava je torej dopolnilo: dopolnilo spomina pri Platonu oz. dopolnilo govora ali dopolnilo dopolnila misli pri Rousseauju. V obeh primerih pa pisava predstavlja tudi nevarnost: kot zapiše Platon, s pomočjo pisave ne pridemo do prave modrosti, temveč zgolj do navidezne modrosti, kar je razlog za skrb – da se bo navidezna modrost kazala kot prava in zasedla njeno mesto; da bo pravo modrost naredila odvečno ali jo celo izbrisala, nadomestila. Nevarnost je torej v tem, da se bo nekaj, kar je prisotnemu zunanje (kot je pisava zunanja prisotnemu govoru), iz dodatka spremenilo v nadomestek.

Funkcije nadomestka seveda nima samo pisava; ta je kot prvi primer medijske tehnologije tisto, kar Platon tematizira v času, ko obstoj pisave nikakor še ni samoumeven, razlika v odnosu do ustnosti pa še močno vidna (Ong 2002). Grilc tako npr. opozori na Rousseaujev pogled na prisotnost zla v naravi: »Rousseau skladno s to shemo zlo vselej dojema kot zunanje in tuje naravi, ki je polna in samozadostna prisotnost.« (Grilc v Derrida 1998, 385)

Vpeljava pojma dopolnila in njegovih dveh funkcij nenazadnje lahko ponazori tudi razliko med Platonovim in Aristotelovim odnosom do posnemanja (*mimesis*) in s tem do umetnosti. Platon se postavlja na stran dopolnila, ki opravlja funkcijo golega dodatka, posnetka ali kopije resničnosti. Podobe, ki jih jetniki vidijo pred seboj v votlini, so zgolj sence čutnozaznavnih objektov, ki jih v njegovi alegoriji prenašajo neimenovani tvorci spektakla. Aristotelov pogled na posnemanje stavi na drugi pol; igralec, ki na odru igra v tragediji, opravlja funkcijo dopolnila kot nadomestka; dopolnila, ki se – nasprotno kot pri Platonu – ne oddaljuje, temveč približuje resnici s tem, ko se igralec približuje značaju.

Vendar pa niti senca niti gledališki igralec dejansko ne moreta opravljati funkcije dopolnila, kot jo lahko pisava kot tehnološki medij: prisotnost sence sovпада s prisotnostjo objekta, katerega senca je; igralec in značaj sobivata v isti osebi. Dopolnilo zahteva nekaj drugega: »Vsak izmed obeh pomenov se briše oziroma se diskretno zabriše pred drugim. Njuno skupno funkcijo pa je moč prepoznati v naslednjem: naj se dopolnilo dodaja ali se nadomešča, vedno je *zunanje*, zunaj pozitivnosti, ki se ji doda, je tuje tistemu, kar mora – da bi se ga lahko dopolnilo – biti nekaj drugega od njega.« (Derrida 1998, 180)

## 2. Fotografija

V nasprotju s pisavo, katere začetki nam uhajajo v mistično preteklost, je nastanek fotografije bližji in manj skrivnosten, kar pa ne pomeni, da so bili zaradi tega odgovori na vsa vprašanja, ki zadevajo fotografski medij in njegovo rojstvo, že podani. Nenazadnje to velja tudi za njenega iznajditelja, saj je po letu 1839, ko je bil potrjen delujoči postopek, ki ga je razvil Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851) in ga imenoval dagerotipija, kar štiriindvajset oseb trdilo, da so izumile fotografijo (Batchen 2010, 60). Vendar pa je pri obravnavi fotografije to verjetno ena manjših težav.

Ko gre za njeno interpretacijo, fotografija namreč velja za enega izmed najzahtevnejših medijev, kar fotograf in kritik John Szarkowski strne v vprašanju po njenem bistvu: »[K]aj je ta smešni medij in kaj lahko z njim naredimo[?]« (Szarkowski v Batchen 2010, 27) Ključno vprašanje, potemtakem, zadeva ontološko naravo fotografije, način njenega obstoja in s tem tudi funkcijo dopolnila, v kolikor se želimo s tem približati razumevanju odnosa do pisave.

Kar zadeva ontologijo fotografije, lahko ugotovimo, da se pogledi na to vprašanje vseskozi spreminjajo, pri različnih avtorjih srečamo različne poglede, v grobem pa lahko izpostavimo dva nasprotujoča pristopa: realističnega in formalističnega oziroma modernističnega. V nadaljevanju si bomo pogloblje pogledali logiko in funkcijo obeh ter skušali ugotoviti, kaj pomenita v kontekstu Benjaminove napovedi prihodnosti fotografskega medija.

### 2.1 Realizem

Kmalu po potrditvi Daguerrove iznajdbe se je na drugi strani Rokavskega preliva izumiteljem fotografije pridružil še William Henry Fox Talbot

(1800–1877) in skupaj z Daguerrovim nekdanjim sodelavcem Nicéphorom Niépceom (1765–1833) zaokrožil trojico tistih, ki danes (praviloma) veljajo za začetnike fotografije. Talbot je med njimi tisti, za katerega bi lahko trdili, da prvi neposredno izpostavi realistični pogled na fotografijo, čeprav je ta značilen tudi za Daguerro.

V besedilu z naslovom *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*, ki je v začetnem razvoju fotografije odigralo zelo pomembno vlogo, Talbot fotografijo po eni strani opisuje kot umetnost, ki jo natančneje opredeli z izrazom »fotogenično risanje«, po drugi strani pa poudarja, da gre pri tej umetnosti v bistvu za to, da umetnikovo roko, njegov svinčnik in oko zamenjajo sonce, svetloba oziroma narava (Talbot [1839] 2014). Talbot gre v svojem pogledu še dlje in pri opisovanju svojega dela navede primer, ki je spodbudil veliko kritik.

*Poleti leta 1835 sem na ta način naredil veliko reprezentacij svoje hiše na podeželju, ki mi je dobro služila za ta namen, zaradi njene stare in znamenite arhitekture. In verjamem, da je bila to prva stavba doslej, ki je sama narisala svojo lastno sliko. (Talbot 2014, 42)*

S tem radikalnim pogledom na fotografijo je povezan tudi pogled, ki ga še isto leto najdemo v besedilu, ki nosi naslov *The Pencil of Nature. A New Discovery*, avtor pa je neznan, čeprav je precej mogoče, da sta ga urednika (Parker in Willis 2014 [1839]) našla ravno pri Talbotu. Naslov, *Svinčnik narave*, je vsekakor skladen z njegovo vizijo fotografije (kasneje tako naslovi tudi svojo knjigo), vendar pa je v naslovu poudarjeno še nekaj drugega, kar takoj pade v oči – fotografski medij je interpretiran kot odkritje in ne iznajdba.

Še več, nakazana je tudi vloga, ki jo bo fotografija odigrala v prihodnje: »Daguerroskop in fotogenične revolucije vas bodo potiskale navzdol, vi slikarji, graverji in, ojoj!, neškodljiva rasa, risarji skic. [...] Vsaka cerkev se bo zdaj pokazala svetu brez vaše pomoči. [...] Ne govorite več o 'nastavljanju ogledala naravi' – ta ga bo nastavila sama sebi in vam pokazala kopijo svojega obraza za novčič.« Vendar pa se avtor s tem ne zadovolji: novo odkritje bo umetnike nemara res postavilo v manjvredno vlogo, toda ne za dolgo, kajti »[n]aša ljubezen – naše občudovanje umetnosti izhaja v prvi vrsti iz tega, ker je umetnost in ker je delo človeških rok« (Parker in Willis, 2014, 45, 47). Čeprav bodo rezultati, ki jih bo novi medij proizvedel, lahko izje-

mni, še vedno ne bodo delo umetnika in ljudje v njih ne bodo videli prave umetnosti.

Realistične interpretacije fotografije (čeprav bi v Talbotovem primeru lahko nemara uporabili tudi izraz »naturalistične«) niso značilne zgolj za prvo polovico 19. stoletja, pač pa so – kot rdeča nit – prisotne skozi vso njeno zgodovino, kar dokazuje tudi francoski filmski kritik André Bazin v svoji *Ontologiji fotografske podobe* ([1945] 2010, 20–21):

*Slikarjevo estetsko veselje je drugega reda kot veselje, ki ga obdaja. Mikrokozmos, ki ga ograjuje okvir slike, je po svoji snovi in esenci drugačen. Fotografirani objekt pa, nasprotno, svoj obstoj deli z obstojem modela kakor prstni odtis. S tem se fotografija resnično prišteva k naravnemu ustvarjanju, saj ga ne nadomešča z ničemer drugim.*

To je po mnenju Bazina razlog, da se fotografija kaže kot »najvažnejši dogodek v zgodovini likovnih umetnosti«, vendar pa ne zaradi svojega lastnega dobička, temveč zato, ker se na podlagi razvoja fotografije slikarstvo osvobodi spon realizma, film pa se pokaže kot »dovršitev fotografske objektivnosti v dimenziji časa« (Bazin 2010, 20–21).

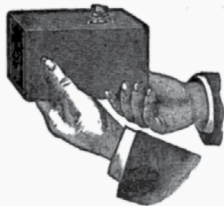
V Bazinovi metafori prstnega odtisa prepoznamo dominantno semiotično interpretacijo fotografskega medija, ki v fotografiji prepozna indeksni znak, kot ga srečamo pri Charlesu Sandersu Peirceu. Znak je zanj »nekaj, kar stoji za nekoga namesto nečesa v nekem oziru ali pristojnosti. [...] Znak stoji namesto nečesa, namreč svojega objekta.« V trihotomiji *ikona – indeks – simbol* fotografiji ustreza indeks, znak, »ki se nanaša na Objekt in ki ga označuje tako, da ta Objekt nanj resnično vpliva« (Peirce 2004, 10, 13). Na drugem mestu je Peirce še natančnejši: »Fotografija, na primer, na podlagi svoje pojavnosti ne vzbudi [v zavesti] zgolj podobe, pač pa zahvaljujoč optični povezavi z objektom predstavlja tudi dokaz, da ta pojavnost ustreza dejanskosti.« (Peirce v Hershberger 2014, 401)

V kolikor je fotografija (v tem primeru gre za individualno fotografijo kot objekt) indeksni znak, dokaz oziroma podoba, ki je delo narave same, ne ustreza temu, kar velja za pisavo – fotografija ni dopolnilo, ker glede na naravo ni nekaj drugega od nje. Je v vzročno-posledičnem odnosu do narave in v tem smislu na isti strani, del narave same. V nasprotju s slikarstvom, kot to lahko vidimo tudi pri Bazinu, fotografija potemtakem ni na ravni pisave niti na ravni subjektivnega izraza, na kar lahko sklepamo tudi iz trditve, ki jo srečamo pri Jeanu-Françoisu Lyotardu, ki zapiše, da so filozofi

in slikarji »bratje in sestre v pisanju« (Lyotard 1991, 128). Fotografija v tem smislu, tudi če ji pripnemo ime umetnost, ni plod subjektivne ustvarjalnosti, temveč naravne nujnosti ali bolje – je delo naprave, aparata. Kot zapiše Vilém Flusser, fotografski aparat zaseda posebno mesto: »V tem pogledu fotoaparat kot prototip aparatov, ki so za sedanjost in neposredno prihodnost postali tako odločilni, ponuja primerno izhodišče za splošno analizo aparatov.« (Flusser 2010, 25)

George Eastman, ustanovitelj podjetja Kodak, je za promocijo svojih fotoaparátov leta 1889 oblikoval slogan za promocijsko kampanjo, ki je znantno pripomogel k njihovi prodaji (Bellis 2019): *You press the button, we do the rest* (Vi pritisnete gumb, mi naredimo ostalo). Eastman v svojem oglaševanju ni zavajal in tudi nadaljevanje opisa drži, gre za fotografsko kamero, ki jo lahko kdor koli uporablja brez navodil, in ko posname v naprej naloženi film, kamero prinese v laboratorij, kjer opravijo vse ostalo – razvijejo film in izdelajo fotografije.

**THE KODAK CAMERA.**



*“You press the button,  
we do the rest.”*

The only camera that anybody can use without instructions. Send for the Primer, free.

The Kodak is for sale by all Photo Stock Dealers.  
Price, \$25.00—Loaded for one hundred pictures.

**THE EASTMAN DRY PLATE AND FILM CO., ROCHESTER, N. Y.**

Slika 1: Oglas za Kodakov fotoaparat za množično uporabo

## 2.2 Formalizem

V kolikor sprejmemo realistično interpretacijo fotografije, za katero lahko trdimo, da je bila dominantna vsaj do pojava digitalne fotografije, je Benjaminovo napoved, da bo v prihodnosti nepismen tisti, ki ne bo znal fotografirati, težko ustrezno osmisliti. Fotografija ni tehnološki medij, ki bi bil na ravni pisave, nima svoje avtonomne in inherentne logike in ne zahteva dolgotrajnega in naporenega učenja, saj lahko fotografira vsakdo, treba je samo pritisniti na gumb.<sup>1</sup> Kako naj torej razumemo to, kar trdi Benjamin?

<sup>1</sup> Kako zelo bode v oči nepismenost, nakaže primer iz popularne kulture: dejstvo, da Léon, naslovni junak filma *Léon: The Professional* (scenarij in režija: Luc Besson,



Nobena skrivnost ni, da je Benjamin tako v tem besedilu kot tudi v spisu »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, pod vplivom vsestranskega madžarskega umetnika in predavatelja na Bauhausu, Lászlá Moholy-Nagyja (Kaplan 1995, 139–40). Moholy-Nagy, ki se je s fotografijo ukvarjal v praktičnem in teoretskem smislu, ta tehnološki medij razume kot sredstvo, katerega ustvarjalni potencial še ni povsem razvit: »Fotografska kamera nam je ponudila izjemne zmožnosti, ki smo jih šele pričeli izkoriščati« (Moholy-Nagy 1969, 7). Fotografija je potemtakem medij, pred katerim se prihodnost šele odpira, vendar le v primeru, da se ne vrača k preživetim izraznim načinom, ki ga povezujejo s slikarstvom, temveč se usmeri k temu, kar je specifično fotografsko.

Formalistični pristop, ki vodi k »čisti fotografiji« in v katerem prepoznamo temeljno strategijo modernizma, terja razumevanje in obvladovanje medija, ki presega njegovo »vsakdanjo« rabo in se tako nanaša predvsem na vlogo fotografije v kontekstu modernistične umetnosti. Moholy-Nagy, ki v besedilu, ki je predstavljalo navdih Benjaminu, zapiše, »tisti, ki se ne bodo spoznali na fotografijo, bodo v prihodnosti nepismeni« (Moholy-Nagy v Kaplan 1995, 139), s tem ne meri na realistično interpretacijo fotografije. Pred očmi ima veliko več kot zgolj indeksni znak; zanima ga, če si izposodimo izraz, ki ga uporabi Susan Sontag v delu *O fotografiji*: sam »heroizem videnja«. Moholy-Nagy je zgolj eden izmed tistih, ki delujejo v tem kontekstu: »Od izuma fotografske kamere se po svetu širi svojevrsten heroizem: heroizem videnja. [...] V dvajsetih letih 20. stoletja je fotograf že spadal med moderne junake, tako kot letalec in antropolog – pri tem pa mu niti ni bilo treba nujno oditi od doma.« (Sontag 2001, 86–87)

Moholy-Nagy izpostavlja razliko med slikarstvom in fotografijo ter poudarja pomen abstraktne fotografije (velja za enega izmed začetnikov fotograma, fotografije brez fotografske kamere) in specifičnost fotografskega videnja, ki se razlikuje tako od običajnega kot tudi slikarskega. Fotografska kamera ne omogoča reproduciranja dejanskosti, kot jo vidimo, temveč veliko več; v delu *Vision in Motion* (Moholy-Nagy 1947, 207–8) tako našteje osem primerov fotografskega videnja: abstraktno (fotogram), natančno (zapis, reportaža), hitro (stroboskopska fotografija), počasno (fiksiranje gibanja v času), intenzivirano (makro ali mikrografija, infrardeča foto-

1994), ne zna brati in pisati, močno prispeva k sočutju gledalca do lika (Jean Reno), ki se preživlja kot poklicni morilec, obenem pa deluje kot nadrealistična premestitev – Léon sodi v kontekst, v katerem je nepismenost verjetna, torej je verjetno tudi vse, kar se dogaja v filmu.

grafija), penetrirajoče (radiografija), simultano (fotomontaža) in popačeno (npr. prizme ali ogledala).

Čeprav fotografija ne more preseči svoje tematske snovi in s tem vizualnosti (fotografija je vedno fotografija nečesa in s tem ujeta v logiko indeksnega znaka), je njen rezultat v tem kontekstu drugo glede na tisto, kar fotografira – ne tematska snov, temveč čista vizualnost. »Etos fotografije«, zapiše Sontag sledeč Moholy-Nagyju, je v tem, da nas »izšola v ,intenzivnem videnju« (Sontag 2001, 92).

Številni fotografi v Benjaminovem času poudarjajo pomen lastnega početja in ameriški fotograf Edward Weston je med tistimi, ki to izrazijo najneposredneje: fotografi po njegovih besedah čistijo čute, drugim razodevajo svet okrog njih »in jim pokažejo, kar so njihove lastne nevidne oči prezrle«. Fotografski medij mora odigrati svojo vlogo tudi v skoraj nietzschejanskem prevrednotenju vrednot: »Stari ideali se rušijo vsenaokrog, precizno, brezkompromisno videnje fotografske kamere pa je – in bo čedalje bolj – svetovna sila v vnovičnem ovrednotenju življenja.« (Weston v Sontag 2001, 93)

Westonu, Moholy-Nagyju pa tudi Henryju Cartier-Bressonu in drugim modernističnim fotografom (in fotografinjam) fotografija pomeni nov način videnja, ki pa ni dan in se ne pojavi sam od sebe. Prav tako ga ni mogoče udejanjiti s pritiskom na gumb; fotografski medij od fotografa zahteva učenje in delo, brez česar ni mogoče obvladati fotografskega jezika. Če je v realistični interpretaciji fotografija del naravnega sveta, »spontana reprodukcija«, kot jo imenuje Daguerre, si v modernizmu predvsem prizadeva za avtonomijo, ki se izraža skozi formalni jezik vizualnega in temelji na novem načinu fotografskega videnja.

Benjaminova napoved je v tem kontekstu veliko razumljivejša. Tako kot številni drugi v tem času svoje upe stavi na avantgardistični modernizem, ki v vseh oblikah umetnosti obljublja revolucijo, ki ne bo spremenila zgolj podobe umetnosti, temveč tudi celotno družbo. Ali z drugimi besedami, ne ponuja zgolj spremembe funkcije dopolnila, temveč obljublja revolucijo v tem, kar dopolnjuje.

Vendar pa kot dopolnilo fotografski medij vedno predstavlja nevarnost, na katero pri pisavi opozarja že Platon – nevarnost, da bo dopolnilo postalo nadomestek. Kot je kmalu pokazal čas, se upi modernizma niso uresničili. Optimizem glede znanosti in tehnologije, ki je v središču pojmovanja fotografije na šoli Bauhaus, se po drugi svetovni vojni ni nadaljeval, s tem pa je v veliki meri svojo vlogo izgubil tudi pogled na fotografsko

videnje, ki ga je zagovarjal Moholy-Nagy. Obenem se je z zatonom modernizma izgubilo tudi avantgardistično navdušenje nad revolucionarnim potencialom umetnosti, ki se je vedno bolj približevala logiki novih množičnih medijev, dokler se s postmodernizmom meja med obema oblikama ni zabrisala.

Formalizem in modernizem, ki sta zagovarjala čistost in avtonomijo medija, sta ohranjala napetost med fotografskim in vsakdanjim videnjem, z naslednjo generacijo pa je ta razlika domala izginila in če so modernistični fotografi skušali razvijati svojo specifično (in obenem heroično) fotografsko videnje, se s koncem modernizma fotografija demokratizira in fotografi ne poudarjajo več (elitističnega in izključujočega) heroizma videnja. Hkrati pa je to proces, v katerem fotografiranje postaja vedno dostopnejše in v katerem se vse spreminja v fotografije, saj smo, kot zapiše Sontag, »pofotografirali že praktično vse« (Sontag 2001, 7).

Fotografija v tem smislu znatno pripomore k vizualnemu obratu, ki, v nasprotju z jezikom, v ospredje postavlja vizualno podobo, le da na način nelagodja, kot v primeru Debordovega spektakla: »Podobe o svetu se dokončno izpopolnijo v svetu osamosvojene podobe, kjer je lažnivec nagal samega sebe« (Debord 1999, 29), ali Baudrillardovega simulakra: »[P]odoba nima nobene zveze s katero koli realnostjo: je svoj lastni čisti simulaker« (Baudrillard 1999, 15). V obeh primerih dopolnilo opravlja funkcijo nadomestka, pri čemer je realnost svoje mesto prepustila simulaciji. Razumevanje spektakla ali simulakra kot bistvene opredelitve sodobne družbe nujno terjaja upoštevanje vloge, ki jo je pri tem odigrala fotografija, obenem pa je v tem mogoče videti tudi realizacijo prihodnosti, ki jo omenja Benjamin: »Fotografije nas učijo novega vizualnega koda, s tem pa spreminjajo in širijo naše pojme o tem, kaj je vredno pogleda in kaj imamo pravico gledati. Fotografije so slovnica in, kar je še pomembnejše, etika videnja.« (Sontag 2001, 7)

## Zaključek

Ne moremo vedeti, kako si je Benjamin predstavljal prihodnost fotografije, lahko pa verjamemo, da bi ga današnja vloga in pomen tega medija presenetila. Po eni strani je fotografiranje postalo tako vseprisotno množično početje, da je težko oceniti njegove meje; ocenjeno je bilo, da je bilo v letu 2017 posnetih težko predstavljaljivih 1,2 bilijona fotografij, predvsem na račun pametnih telefonov (Cakebread 2017). O tem, da je fotografija popularna, torej ni nikakršnega dvoma. Zato nemara toliko bolj presenečata trditvi,

ki ju srečamo v teoriji in kritiki: prva pravi, da je fotografija kot umetnost mrtva; druga, da ne obstaja.

Obe trditvi sta, čeprav se zdi, da gre za paradoks, povezani s prejšnjo ugotovitvijo. Fotografija ob tolikšni količini posnetkov ne more ponuditi več ničesar novega, zato lahko v kontekstu umetnosti, kjer novo in drugačno tudi po koncu modernizma še vedno igra odločilno vlogo, le sledi usodi, ki je že desetletja pred tem doletela slikarstvo. Tako se je izgubila tudi fotografija kot specifični individualni izraz, in sicer v obeh pomenih, tako v smislu individualnega subjektivnega izraza kot tudi v smislu individualne fotografije. T. i. družbenokritični ali postmodernistični pristop (Batchen 2010, 12–23) k fotografiji poudarja, da fotografija kot taka ne obstaja, gre zgolj za fotografiranje, ki jih umeščamo v zgodovinske in družbene kontekste. V tem primeru lahko sklepamo, da ima ustrezno dožemanje družbenozgodovinske situacije prednost pred fotografskim videnjem, poznavanje medija pa prednost prepušča družbeni kritiki. Poleg tega je v dobi pametnih telefonov, ki so prevzeli vlogo tradicionalnih (tako analognih kot digitalnih) fotografskih kamer, v teoriji fotografije vse prisotnejši pogled, ki posamični fotografiji odreka obstoj na podlagi ontoloških predpostavk. Osnovna enota in nosilec identitete v tem smislu ni več fotografija kot rezultat enkratnega dejanja fotografiranja, temveč nikoli končani tok (*flow*) fotografij na družbenih oziroma družabnih omrežjih.

Benjaminova napoved, s katero smo pričeli razpravo, se je potemtako v naslednjih devetdesetih letih tako uresničila kot tudi ne. Tako kot pisavo tudi fotografski medij uporablja (vsaj v razvitih deželah) velika večina ljudi in v tem smislu sta oba medija danes primerljiva. Lahko bi trdili, da smo se svet sicer naučili gledati skozi filter fotografije in ga naposled prepuščili reprezentaciji in simulaciji, vendar pa se ob tem dejansko nismo naučili fotografskega videnja, ki so ga modernisti razumeli kot bistveni vidik fotografije. Fotografijo dojemamo predvsem v kontekstu realistične reprezentacije in Kodakova mantra – pritisnite na gumb, ostalo prepustite nam – se je v tem smislu izkazala za bistveno. Fotografski aparat je iz nas naredil fotografski avtomat.

## Viri in literatura

### *Literatura*

Batchen, G. 2010. *Goreč od želje: zasnovanje fotografije*. Ljubljana: Studia humanitatis.

- Baudrillard, J. 1999. *Simulaker in simulacija: popoln zločin*. Ljubljana: ŠOU Študentska založba.
- Bazin, A. (1945) 2010. *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!
- Benjamin, W. 1998. *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost.
- Debord, G. 1999. *Družba spektakla: komentarji k družbi spektakla. Panegirik*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba.
- Derrida, J. 1998. *O gramatologiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Flusser, V. 2010. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: ZSKZ Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta.
- Grilc, U. 2001. *O filozofiji pisave: na poti k Derridaju*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Hershberger, A. E., ur. 2014. *Photographic Theory: An Historical Anthology*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Kaplan, L. 1995. *László Moholy-Nagy: Bibliographical Writings*. Durham; London: Duke University Press.
- Kittler, F. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Liu, L. H. 2010. »Writing.« V *Critical Terms for Media Studies*, ur. W. J. T. Mitchell in M. B. N. Hansen, 310–26. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Liotard, J.-F. 1991. *The Inhuman*. Cambridge: Polity Press.
- Moholy-Nagy, L. 1947. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald.
- Moholy-Nagy, L. 1969. *Painting Photography Film*. London: Lund Humphries.
- Ong, W. J. 2002. *Orality and Literacy*. London; New York: Routledge.
- Peirce, C. 2004. *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*. Ljubljana: Krtina.
- Platon. 2009. *Zbrana dela*. Ljubljana: KUD Logos.
- Sontag, S. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- Talbot, W. H. F. (1839) 2014. »Some Account of the Art of Photogenic Drawing.« V *Photographic Theory: An Historical Anthology*, ur. A. E. Hershberger, 38–43. Oxford: Wiley Blackwell.
- Willis, N. P., in T. O. Porter, ur. 2014. »The Pencil of Nature: A New Discovery.« V *Photographic Theory: An Historical Anthology*, ur. A. E. Hershberger, 44–47. Oxford: Wiley Blackwell.

## *Spletni viri*

Bellis, M. 2019. »The History of Kodak.« Nazadnje posodobljeno 5. oktobra 2019. <https://www.thoughtco.com/george-eastman-history-of-kodak-1991619>.

Cakebread, C. 2017. »People Will Take 1.2 Trillion Digital Photos This Year – Thanks to Smartphones.« Nazadnje posodobljeno 1. septembra 2017. <https://www.businessinsider.com/12-trillion-photos-to-be-taken-in-2017-thanks-to-smartphones-chart-2017-8>.

## **Summary**

### *Photography as a Supplement*

Taking a note about the future of photography from Walter Benjamin's "Short History of Photography" as a point of departure, we analyse the relationship between writing and photography in the context of Plato's *Phaedrus* in Jacques Derrida's *Grammatology*. Benjamin's photographic dictum, according to which the illiterate of the future will be the person ignorant of the photographic camera, is contextualised and related to the history of writing on the one hand, and the history of the photographic medium, on the other. If writing can at best be grasped as a supplement of speech, then photography can also be seen as a supplement, in this case, of nature itself. Due to the complex nature of the photographic medium, however, there is no singular answer to the question of the supplement. In case of its realistic interpretation, photography functions not as a supplement, but as nature itself. Therefore, only through formalist/modernist interpretation can photography be understood as a supplement, nevertheless, constantly faced with a threat that after its end, the supplement will transform to a replacement, and substitute our world for a representation. As the popularity and use of photography in contemporary world shows, Benjamin was partially right, we use it as much as writing, even though we never developed a photographic vision, as he would probably expect.