

# KAKO GLEDAMO FOTOGRAFIJE\*

... 104

-  
VICTOR BURGIN  
-

Gotovo je jednako neobično da nam prođe dan a da ne vidimo neku fotografiju, kao i da ne vidimo ništa napisano. O kojem god da se institucionalnom kontekstu radilo – tisku, obiteljskim fotografijama, plakatima itd. – fotografije prožimaju sve oko nas, pospješujući formiranje/refleksiju/infleksiju onoga što „uzimamo zdravo za gotovo“. Svakodnevna instrumentalnost fotografije je jasna: ona prodaje, obavještava, bilježi, ushićuje. Jasna je, ali samo do točke gdje se fotografski prikazi gube u običnom svijetu koji pomažu izgraditi. Najnovija teorija prati fotografiju onkraj područja na kojem je izbrisala svoje djelovanje u tome da se „nema što objasniti“.

Nekoć je bilo posve uobičajeno (za što možemo kriviti tromost naših obrazovnih institucija) promatrati fotografiju u svjetlu „umjetnosti“ – kao izvor svjetlosti koji baca u sjenu većinu našeg svakodnevnog doživljaja fotografija. Najčešće se govori o specifičnoj nijansiranosti „povijesti umjetnosti“ do koje je doveo izum fotografskog aparata, i ta je priča smještena unutar poznatih okvira slijeda „majstora“, „remek-djela“ i „pokreta“ – što je tek djelomičan prikaz, koji se uglavnom uopće ne dotiče fotografije kao društvene činjenice.

Fotografija, kojoj je sa slikarstvom zajednička statičnost slike, a s filmom kamera, obično se smješta „između“ tih dvaju medija, no svaki od njih pristupa joj na temeljno drugačiji način. Većina ljudi na slike i filmove gleda samo kao na rezultat dobrovoljnog čina, koji posve očito podrazumijeva određeni utrošak vremena i/ili novca. Iako fotografije mogu biti izložene u umjetničkim galerijama i prodavati se u obliku knjige, većinu njih ne vidimo kao rezultat promišljenog izbora, ne dodjeljuje im se poseban prostor niti vrijeme, one su naoko (što je važna kvalifikacija) ponuđene bez naknade – fotografije se nude besplatno; dok se slike i filmovi spremno nude kritičkoj pozornosti kao objekti, fotografije se poimaju više kao okoliš. Kao besplatna i poznata kovanica značenja, koju oni među kojima cirkulira uglavnom ne primjećuju niti o njoj teoretiziraju, fotografija ima nešto zajedničko s jezikom. Međutim, iako je već dugo uobičajeno neodređeno govoriti o „jeziku fotografije“, tek je šezdesetih godina 20. stoljeća provedeno sustavno proučavanje oblika komunikacije izvan prirodnog jezika sa stajališta lingvističke znanosti; takva rana „semiotička“ izučavanja i njihove posljedice iz temelja su preusmjerili teoriju fotografije.

Semiotika ili semiologija je znanost o znakovima, s ciljem identificiranja sistemskih pravilnosti iz kojih se konstruiraju značenja. U ranoj fazi „strukturalističke“ semiologije (*Elementi semiologije* Rolanda Barthesa prvi put su objavljeni u Francuskoj 1964.)<sup>1</sup> velika se pozornost pridavala analogiji između „prirodnog“ jezika (fenomena govora i pisma) i vizualnih „jezika“. U tom se razdoblju radilo na kodovima analogije kojima fotografije označavaju predmete u svijetu, kodovima konotacije preko kojih denotacija isporučuje sekundarni sustav značenja, te „retoričkim“ kodovima jukstapozicije elemenata unutar fotografije i između različitih, ali bliskih fotografija.<sup>2</sup> Rad na području semiotike pokazao je kako ne postoji „jezik“ fotografije, odnosno jedinstveni značenjski sustav (za razliku od tehničkog aparata) o kojem ovise sve fotografije (u onom smislu u kojem svi tekstovi napisani na engleskom naposljetku ovise o engleskom jeziku); umjesto toga, postoji heterogeni sklop kodova iz kojih fotografija može crpiti. Svaka fotografija označava na temelju mnogostrukosti tih kodova, čiji broj i vrsta variraju od jedne slike do druge. Neki od njih su (barem u prvoj fazi analize) specifični za fotografiju (npr. različiti kodovi nastali oko „fokusa“ i „zamućenja“), dok drugi očito nisu (npr. „kinezički“ kodovi tjelesnih pokreta). Nadalje je važno to što se pokazalo da navodno neovisan „jezik fotografije“ nikada nije oslobođen određenosti samim jezikom. Rijetko vidimo fotografiju u upotrebi koja nema neki opis ili naslov. Mnogo je uobičajenije vidjeti fotografije koje su pridodane drugim tekstovima ili s tekstom napisanim na njima. Čak je i fotografija koja nema ništa napisano na sebi ili oko sebe ispresijecana jezikom kada je „iščitava“ promatrač (npr. slika na kojoj prevladavaju tamni tonovi nosi svu težinu značenja koje je tama zadobila u društvenoj uporabi; mnogi njezini interpretanti stoga će biti jezični, kao kada metaforički za neku nesretnu osobu kažemo da je „mračna“).

Razumljivost fotografije nije jednostavna stvar; fotografije su tekstovi zapisani pomoću onoga što možemo nazvati „fotografskim diskursom“, ali taj diskurs, poput bilo kojeg drugog, uključuje diskurse izvan sebe te je i „fotografski tekst“, poput bilo kojeg drugog teksta, mjesto složene „intertekstualnosti“, preklapajući niz prethodnih tekstova „shvaćenih zdravo za gotovo“ u određenom kulturnom ili povijesnom stjencištu. Ti prethodni tekstovi, oni koje je fotografija pretpostavila, autonomni su; oni igraju ulogu u dotičnom tekstu, ali se ne pojavljuju u njemu, latentno su prisutni u vidljivom tekstu i u njemu će se možda iščitati samo „simptomatično“ (ustvari, poput sna kakvim ga opisuje Freud, fotografske slike u pravilu su lakonske – i taj je efekt usavršen i iskorišten u reklamiranju). Pristupajući fotografiji kao objektu-tekstu, „klasična“ je semiotika pokazala da je ideja „čisto vizualne“ slike tek rajska fikcija. Nadalje, međutim, kakva se god specifičnost može pripisati fotografiji na razini „slike“, ona je nerazmrsivo uhvaćena u specifičnost društvenih radnji koje upotrebljavaju tu sliku i njezina značenja: fotografije u novinama pomažu transformirati sirovi kontinuum

povijesnoga tijeka u proizvod „vijest“, obiteljske fotografije karakteristično služe legitimizaciji institucije obitelji, i tako dalje. U svakoj fotografskoj praksi dani materijali (povijesni tijek, egzistencijalno iskustvo obiteljskog života, itd.) transformiraju se u prepoznatljivu vrstu proizvoda, a to čine muškarci i žene koji upotrebljavaju određenu tehničku metodu i djeluju unutar određenih društvenih institucija. „Strukture“ značenja koje je rana semiotika otkrila u fotografiji ne nastaju spontano i same od sebe, nego potječu iz određenih modusa ljudske organizacije. Pitanje značenja zato neprestano treba upućivati na društvene i psihičke formacije autora/čitatelja, formacije koje su egzistencijalno istodobne i podudarne, ali se o njima teoretizira u različitim diskursima; među njima marksizam i psihoanaliza imaju najrazrađeniju semiotiku u pokušajima da se shvate odrednice povijesti i subjekta u proizvodnji značenja.

U svojoj strukturalističkoj fazi semiotika je gledala na tekst kao na objektivno mjesto manje ili više utvrđenih značenja, proizvedenih na temelju onih sustava značenja koji su se empirijski mogli ustanoviti kao sustavi koji djeluju „unutar“ teksta. Tako ugrubo opisana, ona je pretpostavljala neku kodiranu poruku i autore/čitatelje koji su znali kodirati i dekodirati takve poruke, ostajući pritom takoreći „izvan“ kodova – koristeći ih ili ne, uglavnom kao što bismo uzeli ili odložili neko prikladno oruđe. Otkrilo se da je takav prikaz itekako manjkav, i to zbog sljedeće činjenice: koliko god mi govorimo jezik, toliko i jezik „govori“ nas. Sve značenje, kroz sve društvene institucije – pravne sustave, moral, umjetnost, religiju, obitelj, itd. – artikulira se unutar mreže razlika, igre prisutnosti i odsutnosti konvencionalnih značenjskih obilježja koja su, kako je lingvistika pokazala, temeljno svojstvo jezika. Društvene prakse strukturirane su poput jezika, i od ranog djetinjstva „odrastanje“ znači odrastanje u sklop društvenih praksi značenja koje uključuje i jezik kao takav, i na njemu se temelje. Taj općeniti simbolički poredak mjesto je odrednica po kojima sićušna ljudska životinja postaje društveno ljudsko biće, „sebstvo“ pozicionirano u mreži odnosa prema „drugima“. Struktura simboličkog poretka kanalizira i oblikuje društveno i psihičko formiranje subjekta, i u tom smislu možemo reći da jezik, u širem smislu simboličkog poretka, govori nas. Subjekt upisan u simbolički poredak proizvod je usmjeravanja pretežno seksualnih temeljnih poriva unutar promjenljivoga sklopa heterogenih kulturnih sustava (posao, obitelj, itd.): drugim riječima, složene interakcije mnogostrukih subjektivnosti koje svaki od tih sustava pretpostavlja. Taj subjekt stoga nije utvrđeni, urođeni entitet kakav pretpostavlja klasična semiotika, nego je i sam funkcija tekstualnih operacija, beskrajn proces postajanja – takva verzija subjekta, istom kretnjom kojom odbacuje bilo kakav apsolutni diskontinuitet između govornika i kodova, također odbacuje poznatu figuru umjetnika kao autonomnoga ega, transcendirajući njegovu ili njezinu povijest i nesvjesno.

Međutim, odbaciti „transcendentni“ subjekt ne znači tvrditi da su subjekt ili pak institucije unutar kojih je oblikovan uhvaćeni u jednostavnom mehanicističkom determinizmu; institucija fotografije, iako je proizvod simboličkoga poretka, također pridonosi tom poretku. Neki raniji semiološki tekstovi, osobito oni Barthesovi, željeli su razotkriti jeziku sličnu organizaciju dominantnih mitova koji nameću značenja fotografiranim pojavama u našem društvu. U novije vrijeme teorija je počela ne samo razmatrati strukturu kojom ideologija prisvaja ono što je „izrečeno“ fotografijama, nego i ispitivati ideološke implikacije koje su upisane u izvedbu izriječja. To istraživanje usmjerava pozornost na objekt/subjekt koji se konstruira unutar samog tehničkog aparata.<sup>3</sup> Označivački sustav fotografije, poput onoga klasičnog slikarstva, istodobno prikazuje prizor i pogled promatrača, objekt i gledajući subjekt. Dvodimenzionalni analogni znakovi fotografije oblikuju se u aparatu koji je u bitnome istovjetan s renesansnom „mračnom komorom“. (*Camera obscura* kojom je Niépce izradio prvu fotografiju 1826. usmjeravala je sliku koju je oblikovala leća preko zrcala na ploču od mat-stakla – točno onako kako to čine suvremeni refleksi fotoaparati s jednom lećom.) Koji god predmet bio prikazan, način njegova prikaza u skladu je sa zakonima geometrijske projekcije, koji podrazumijevaju jedinstvenu „točku gledišta“. Upravo je taj položaj točke gledišta, koju ustvari zauzima fotoaparat, ono što se daje promatraču. Toj točki gledišta sustav reprezentacije pridodaje okvir (to se nasljeđe može pratiti unatrag od slikanja na platnu preko freske pa sve do izvorišta u konvenciji arhitektonskog projektiranja okomitim i vodoravnim gredama); djelovanjem okvira svijet se organizira u koherenciju koja mu ustvari nedostaje, u paradu slika, u niz „odlučujućih trenutaka“.

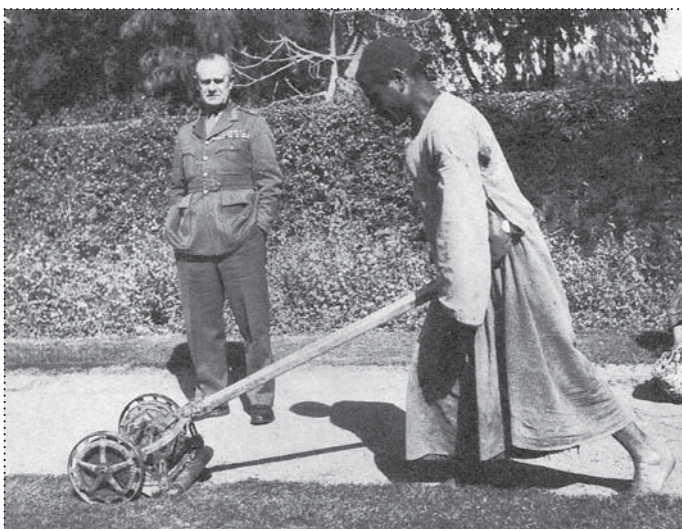
Struktura reprezentacije – točka gledišta i okvir – usko je povezana s reprodukcijom ideologije („okvir uma“ naših „točki gledišta“). Više od bilo kojeg drugog tekstualnog sustava, fotografija se predstavlja kao „ponuda koju ne možete odbiti“. Karakteristike fotografskog aparata smještaju subjekt na takav način da fotografirani objekt služi kako bi prikrio tekstualnost same fotografije – zamjenjujući pasivno primanje aktivnim (kritičkim) čitanjem. Kad se nađemo pred zagonetnim fotografijama tipa „Što je ovo?“ (obično su to poznati predmeti fotografirani iz nepoznatih kutova), postajemo svjesni da moramo odabrati iz nizova mogućih alternativa, moramo dodati informacije koje sama slika ne sadrži. Međutim, čim otkrijemo što prikazani predmet jest, fotografija se za nas istoga trenutka mijenja – ona više nije zbunjujući konglomerat

VICTOR

BURGIN

svijetlih i tamnih tonova, nejasnih rubova i dvoznačnih tijela, nego sada prikazuje neku „stvar“, kojoj pripisujemo puni identitet, biće. Kod većine fotografija koje vidimo to se dekodiranje i pripisivanje događa trenutno, nesvjesno i „prirodno“; no doista se događa – ta cjelovitost, koherentnost, identitet koje pripisujemo prikazanoj sceni ustvari su projekcija, odbacivanje osiromašene stvarnosti u korist izmišljenog obilja. Izmišljeni predmet ovdje, međutim, nije „izmišljen“ u uobičajenom smislu riječi; on je viđen, on je projicirao sliku. Analogno izmišljeno pripisivanje stvarnoga sačinjava rani i važan trenutak u konstrukciji sebstva, trenutak „zrcalne faze“ u oblikovanju ljudskoga bića koju je opisao Jacques Lacan:<sup>4</sup> između šestog i osamnaestog mjeseca dijete, koje svoje tijelo doživljava kao fragmentirano i necentrirano, projicira njegovo potencijalno jedinstvo u obliku idealnog sebstva, na temelju drugih tijela i na temelju vlastitog odraza u zrcalu; u toj fazi dijete ne razlikuje između sebe i drugih, ono jest drugo (do razdvajanja će doći tek kasnije, kroz spoznaju o spolnim razlikama, što će otvoriti svijet jezika, simboličnog poretka); oblikovala se ideja o jedinstvenom tijelu, nužna za koncept vlastitog identiteta, ali samo kroz odbacivanje stvarnosti (odbacivanje nekoherentnosti, razdvajanja).

Dvije su točke u pogledu zrcalne faze razvoja djeteta od osobitog interesa za noviju semiotičku teoriju: kao prvo, očita korelacija između oblikovanja identiteta i oblikovanja slika (u to doba vid djeteta nadmašuje njegovu sposobnost tjelesne koordinacije), što je potaknulo Lacana da govori o „imaginarnoj“ funkciji u konstruiranju subjektivnosti; kao drugo, to je činjenica da je djetetovo prepoznavanje samoga sebe u „imaginarnom poretku“, u smislu razuvjeravajuće koherentnosti, pogrešno prepoznavanje (ono što oko



JAMES JARCHÉ,  
GENERAL WAVELL  
GLEDA SVOGA  
VRTLARA KAKO  
RADI, 1941.

JAMES JARCHÉ,  
GENERAL WAVELL  
WATCHES HIS  
GARDENER AT  
WORK, 1941

KAKO GLEDAMO  
FOTOGRAFIJE

107

ovdje vidi kao samo-sebstvo upravo je ono što nije slučaj). U kontekstu takvih razmatranja sami „pogled“ je u novije vrijeme postao predmetom teorijske pozornosti. Uzmemo li jedan primjer – a to je fotografija *General Wavell gleda svoga vrtlara kako radi*, koju je izradio James Jarché 1941. godine – danas je prilično lako iščitati neposredne konotacije paternalističkog imperijalizma upisanog u tu 35 godina staru sliku i utvrđenog njezinim opisom (general gleda svoga vrtlara). Prva analiza objekta-teksta razotkrila bi konotacijske suprotnosti koje konstruiraju ideološku poruku. Na primjer, kao prvo i očito, to je zapadno/istočno, pri čemu ovaj potonji pojam obuhvaća značajke radikalne „drugosti“; ili pak smještanje dvojice muškaraca unutar implicirane opreke kapital/rad. Kako god bilo, čak i uz prisutnost takvih očiglednosti nameće se druga očiglednost – upravo „prirodna“ ležernost prizora koji nam se predstavlja razoružava takvu analizu, karakterizirajući je kao suvišni odgovor. No suvišna proizvodnja uglavnom se nalazi na strani ideologije, a ideološka moć fotografije ukorijenjena je upravo u njezinoj očitijoj ingenioznosti – naše uvjerenje da slobodno izabiremo način na koji ćemo shvatiti fotografiju prikriva suučesništvo na koje smo nagnani samim činom gledanja. Pratimo li novije radove s područja teorije filma,<sup>5</sup> i preuzmemo li njihovu terminologiju, možemo identificirati četiri temeljna tipa gledanja u fotografiji: pogled kamere dok fotografira „pro-fotografski“ događaj; pogled gledatelja dok gleda fotografiju; „intra-dijegetski“ pogledi koje razmjenjuju ljudi (glumci) prikazani na fotografiji (i/ili pogledi glumaca prema predmetima); te pogled koji glumac može usmjeriti prema fotoaparatu.

U tumačenju koje implicira naslov Jarchéove fotografije, general gleda vrtlara, koji taj pogled prima vlastitim

pogledom, uperenim submisivno u tlo. U dodatnom čitanju, generalov bi se pogled mogao protumačiti kao da je usmjeren prema fotoaparatu, odnosno prema gledajućem subjektu (reprezentacija izjednačava pogled kamere s onim subjektove točke gledišta). Taj potpuno frontalni pogled, poza koju pred kamerom gotovo redovito zauzimaju ljudi koji nisu profesionalni modeli, pogled je koji obično dobijemo kad gledamo sebe u zrcalu. Pozvani smo uzvratiti ga pogledom opremljenim narcisističkom identifikacijom (prevladavajuća alternativa takvoj identifikaciji s fotografskim slikama je voajerizam). Generalov pogled uzvraća našem u izravnoj crti, dok vrtlarov siječe tu crtu. Lica skrivenog u sjeni (rad je ovdje doslovce bezličan), vrtlar odsijeca generala (našu moć i autoritet u zamišljenoj identifikaciji) od gledajućega subjekta; osjećaj tog pokreta pojačan je slikom kosilice – instrumenta amputacije – koja sažima aluzije na kosu, a kroz tu poziciju (fotografije su ipak tekstovi izgrađeni na koincidencijama) i na penis (korelati: strah bijelaca od seksualnosti crnaca/strah od kastracije). Čak i kada se odvratimo (kao što uvijek moramo) od takvog suvišnog čitanja i vratimo doslovnom „sadržaju“ slike, nailazimo na isti lik: radnik „se isprječuje“ između generala i mira njegova vrta, crni čovjek doslovno uznemirava. Takve nadslojene odrednice, na koje ovdje možemo ukazati samo u glavnim crtama, djeluju u skladu s empirijski ustanovljivim konotatorima objekta-teksta kako bi pokazale da je vrtlar neumjestan, prijetnja, uljez na onome što je vjerojatno njegova zemlja – materijalna razmatranja odlaze dalje od empirijskih u višestrukoj određenosti ideologije. Učinak reprezentacije (novačenja subjekta u proizvodnji ideološkog značenja) iziskuje da se pozornica reprezentiranoga (fotografije kao objekta-teksta) susretne s pozornicom reprezentirajućega (gledajućeg

LEE FRIEDLANDER,  
HILLCREST,  
NEW YORK, 1970.

LEE FRIEDLANDER,  
HILLCREST,  
NEW YORK, 1970



VICTOR

BURGIN

subjekta) u „bešavnom spoju“. Takva integracija postiže se unutar sustava Jarchéove slike, gdje se upisana ideologija iščitava iz položaja subjekta, koji je od temeljno središnje važnosti; na fotografiji *Hillcrest, New York* Leeja Friedlandera (1970.) taj je položaj i sam ugrožen. Napad dolazi iz dvaju glavnih izvora: kao prvo, sustav perspektive točke iščezavanja, koji unovačuje subjekt kako bi se dovršio, ovdje je djelomično potkopan dvoznačnim odnosima lika i tla – tek kada se donekle svjesno potrudimo, ono što vidimo na toj fotografiji može se organizirati u smislu koherentnog i jedinstvenog mjesta/(prizora); kao drugo, zrcalo kao sredstvo koje je središnje za sliku ovdje stvara temeljnu dvoznačnost. Raspolovljena glava i ramena uzdižu se iz donjeg središnjeg okvira; sustav reprezentacije naviknuo nas je da svoju točku gledišta izjednačavamo s pogledom kamere, pa stoga i puni frontalni zrcalni odraz sa samim sobom; ovdje, međutim, nema dokaza (poput odraza fotoaparata) za to gledamo li u fotografov odraz ili odraz neke druge osobe – raščetvoreni lik ima nerazjašnjeni status „zamišljenog“ ja/“drugoga“. Na Friedlanderovoj slici spoj tehničkog fotografskog aparata i sirovog fenomenološkog tijeka gotovo pa nije uspio zajamčiti subjektivni učinak fotoaparata – koherentnost utemeljenu u ujedinjavajućem pogledu jedinstvenog, punktualnog subjekta. Gotovo, ali ne sasvim – slika (pa stoga i subjekt) ostaje „dobro komponirana“ (što joj je zajedničko s Jarchéovom slikom, iako drugačije od nje). Itekako dobro znamo što je to „dobra“ kompozicija – umjetničke akademije znaju kako to poučavati – ali ne i zašto ona to jest; „znanstvena“ objašnjenja slikovne kompozicije uglavnom samo ponavljaju što je ona u mnoštvu različitih opisa (npr. onih Gestalt-psihologije). Razmatranja načina na koji gledamo fotografije možda nam pomognu rasvijetliti to pitanje i vrte nas na temu naše karakteristične upotrebe fotografija, od koje smo



krenuli.

Gledati fotografiju duže od određenog vremena znači izazivati frustraciju; slika koja nam je na prvi pogled pružila užitak postupno postaje veo iza kojega sad želimo baciti pogled. Nije slučajno to što se fotografije upotrebljavaju tako da ne možemo u njih predugo gledati; koristimo ih na takav način da se možemo igrati s dolaskom i odlaskom naše vlasti nad prizorom/(viđenim) (služenik jednog muzeja nacionalne umjetnosti slijedio je posjetitelje sa štopericom i otkrio kako su svakoj pojedinoj slici posvetili u prosjeku deset sekundi – što odgovara prosječnoj duljini snimka u klasičnim holivudskim filmovima). Ostati dugo uz jednu sliku znači riskirati gubitak svoje imaginarne vlasti pogleda, prepustiti je tom odsutnom drugom, kojemu po pravu pripada – fotoaparatu. Slika tada više ne prima naš pogled, uvjeravajući nas u našu temeljno središnju ulogu, nego umjesto toga izbjegava naš pogled i potvrđuje svoju vjernost drugome. Kako otuđenje prodiru u našu opčinjenost slikom, možemo odvratiti pogled ili okrenuti stranicu te na taj način iznova pridati autoritet svome gledanju. („Poriv za ovladavanjem“ sastavni je dio skopofilije, seksualno motiviranog uživanja u gledanju.)

Neugodan osjećaj koji prati predugo gledanje neke fotografije dolazi od svijesti o jednookom perspektivnom sustavu reprezentacije kao sustavnoj varci. Leća slaže sve informacije u skladu sa zakonima projekcije, koji postavljaju subjekt kao geometrijsku točku izvorišta prizora u imaginarnom odnosu sa stvarnim prostorom, ali činjenice se nameću kako bi dekonstruirale prvotnu reakciju: oko/(ja) se ne može pomaknuti unutar prikazanog prostora (koji se nudi upravo takvom pokretu), može se micati samo preko njega, do točaka na kojima susreće okvir. Subjekt će neizbježno postati svjestan pravila okvira, ali to se može odgoditi različitim strategijama, koje uključuju „kompozicijska“ sredstva za pomicanje oka s ruba okvira. „Dobra kompozicija“ stoga možda nije ništa više ili manje od niza sredstava za produljenje naše zamišljene vlasti nad točkom gledišta, naše samopotvrde, sredstva odgađanja priznanja autonomije okvira i autoriteta drugoga koje on označava. „Kompozicija“ (pa i beskonačan diskurs o kompoziciji – formalistička kritika) stoga je sredstvo produljenja te imaginarne sile, stvarne moći ugađanja koju ima fotografija, i možda je zbog toga preživjela tako dugo, u mnoštvu racionalizacija, kao kriterij vrijednosti u likovnoj umjetnosti općenito. Dio novije teorije<sup>6</sup> filmu daje prednost kao kulminaciji rada na „stroju za ispunjavanje želja“, a u tom projektu fotografija, prema tom gledištu, sačinjava samo jedan povijesni trenutak; na tamu kina ukazivalo se kao na uvjet za umjetnu „regresiju“ promatrača; film se uspoređivao s hipnozom. Moguće je, međutim, da aparat koji je želja konstruirala za sebe utjelovljuje sve te aspekte suvremenog zapadnog društva, za koje su situacionisti odabrali ime spektakl: aspekte koji tvore integrirani zrcalni režim, uključen u međusobnu razmjenu energija, a ne razvučen u međusobnoj izolaciji duž nekakvog historicističkog napretka; želji ne treba materijalna tama u kojoj će uprizoriti svoja zamišljena zadovoljenja; sanjarenje također može imati snagu hipnotičke sugestije. Upravo zbog svoje stvarne uloge u konstruiranju imaginarnoga, pogrešnih prepoznavanja koja su nužna za ideologiju, itekako je važno spasiti fotografiju iz vlasti tog poretka. Za razliku od estetike 19. stoljeća, koja još dominira većim dijelom poučavanja o fotografiji, kao i većinom tekstova o fotografiji, rad na semiotici pokazao je kako fotografiju ne treba svoditi na „čistu formu“ niti na „prozor u svijet“, kao što ona nije ni prolaz do prisutnosti autora. Činjenica od primarne društvene važnosti je ta da je fotografija mjesto rada, strukturiran i strukturirajući prostor u kojemu čitatelj upotrebljava sve one kodove (i biva upotrebljavan od njih) koji su mu poznati kako bi shvatio. Fotografija je jedan od označavajućih sustava u društvu koji proizvodi ideološki subjekt u istom pokretu u kojem oni „komuniciraju“ svoje prividne „sadržaje“. Stoga je važno da teorija fotografije uzme u obzir proizvodnju tog subjekta, jer složena sveukupnost njegovih odrednica nijansirana je i obuzdana u njihovu prolazu kroz fotografije i preko njih.

<sup>1</sup> Na engleskom jeziku objavio Jonathan Cape (London, 1967).

<sup>2</sup> Za pregled tog rada i njegovu primjenjivost na fotografiju vidjeti: Victor Burgin, „Photographic Practice and Art Theory“, *Studio International* (srpanj – kolovoz 1975.).

<sup>3</sup> Vidi: Jean-Louis Baudry, „Ideological Effects on the Basic Cinematographic Apparatus“, *Film Quarterly* (zima 1974./75.).

<sup>4</sup> Objavljeno na engleskom pod naslovom „The Mirror-phase as Formative of the I“, *New Left Review* (rujan – listopad 1968.).

<sup>5</sup> Svatko blizak recentnoj filmskoj teoriji prepoznat će do koje su mjere moje opaske o tome utemeljene. Časopis *Screen* središnje je mjesto o tom radu na engleskom jeziku (osobito članak: Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, *Screen* (16/3, jesen 1975.).

<sup>6</sup> Vidjeti osobito: Jean-Louis Baudry, „The Apparatus“, *Camera Obscura* (jesen 1976.).

\* PRIJEVOD TEKSTA VICTORA BURGINA *LOOKING AT PHOTOGRAPHS*, KOJI JE IZVORNO OBJAVLJEN U ZBORNIKU TEKSTOVA VICTOR BURGIN (UR.), *THINKING PHOTOGRAPHY*, PALGRAVE MACMILLAN, NEW YORK, 1982., 142–154, U OVOM JE IZDANJU OBJAVLJEN LJUBAZNOŠĆU AUTORA.