
ПРОИЗВОДЊА ЗНАЧЕЊА У ЈЕЗИКУ ФОТОГРАФИЈЕ

Сажетак: *Развојем савремених теоријских приступа, почевши од лингвистике, преко семиотике па све до теорије визуелне културе, фотографија се више не сматра само за објективну и реалистичну визуелну репрезентацију онога што се налазило испред објектива фотоапарата у тренутку фотографисања, већ се узимају у обзир и многобројни протоколи и кодови којима је наше визуелно искуство генерисано. Иако фотографија делује уверљиво, јасно и лако разумљиво због своје „очигледне“ визуелне сличности са оним што приказује, начин на који видимо фотографију не заснива се само на нашој природној перцептивној способности. Скопички режими директно су зависни од постојећих друштвених пракси, а посебно од језика којим се служимо. Ако под језиком подразумевамо сваки систем комуникације који користи знакове организоване на одређен начин, онда и визуелне репрезентације можемо сматрати за праксе производње значења одређене визуелним језиком који ће бити предмет нашег истраживања. На фотографији видимо и распознајемо оно што је приказано не само зато што фотографија личи на то, већ и зато што она припада врсти приказа које смо научили да 'читамо' на одређен начин. Релација између фотографије и предмета није директна и природна, него конвенционална. Сличност се не заснива само на подударности њихових визуелних својстава, већ и на пракси производње значења карактеристичној за једно друштво, у коме смо као реципијенти усвојили одређене норме приказивања.*

Кључне речи: *фотографија, језик, репрезентација, знак, значење*

Увод

За медиј фотографије одувек се сматрало да омогућава непосредан и веродостојан запис реалности коју опажамо. Иако се приликом фотографисања може на различите начине кадирати и утицати на крајњи резултат, а сам фотографски снимак је подложен различитим манипулацијама, ипак се и

даље верује да он у себи задржава визуелни траг онога што је било присутно када је био начињен. Говорећи језиком семиотике, можемо рећи да је фотографија врста иконичког знака, код кога је веза између означитеља и означеног остварена путем одређене сличности, подразумевајући тако и 'природну' сличност између фотографског снимка и објекта на који се он као знак односи. Појам сличности подлеже теоријској проблематизацији у оквиру које је могуће показати да она није инхерентна фотографији, већ је установљена као друштвена конвенција. Изнећемо следеће запажање – ако фотографија репрезентује одређеног човека, никада нећемо рећи да и тај човек репрезентује ту фотографију, иако смо подразумевали да између њих постоји очигледна сличност. Већ из овог примера јасно се види да акт репрезентације није објашњив иререверзибилним концептом сличности, који је применљив само у једном смеру од визуелне репрезентације ка објекту, ако се не узме у обзир и шири интерпретативни оквир. Да би нешто било репрезентација, оно мора да стоји за нешто друго, а то постаје на основу друштвене конвенције. Када кажемо да једна фотографија личи на оно што приказује, то у ствари значи да је она урађена на основу постојећих конвенција приказивања у једном друштву. Идеја документарности као доминантне репрезентационе парадигме полази од претпоставке да је фотографија веран и поуздан визуелни запис људи, ствари или догађаја које приказује. Често се превиђа, да се фотографска слика у ствари заснива на личном приступу самог фотографа, затим на избору фотографије од стране уредника одређеног медија, интервенцијама ретушера и графичког дизајнера у постпродукцији, и на крају, на њеној интерпретацији од стране конзумента понуђеног медијског садржаја. Зато је важно нагласити да се она као и било која друга друштвена пракса реализује као процес производње значења. То се много пута потврдило у ситуацијама када су фотографије показиване људима који не припадају западној култури и цивилизацији: „Многи етнологи су говорили о искуству показивања фотографије куће, особе, или околног пејзажа људима који живе у култури у којој не постоји никакво знање о фотографији, при чему су домороци слику загледали под свим могућим угловима, или су је обртали како би испитали њену празну полеђину, покушавајући да интерпретирају распоред сивих тонова различите светлине који се налазе на парчету папира.”¹

1 Herskovits, M. (1948) *Man and His Works*, New York: Alfred A. Knopf, p. 381.

Документарност фотографије

Када се говори о документарности фотографије као њеној примарној карактеристици, могуће је издвојити две основне категорије: документарност као објективну репрезентацију и документарност као субјективну интерпретацију. У првом случају, под фотографијом се подразумева директан и безличан светлосни запис који има искључиво информативну вредност. Фотографска слика као веродостојно сведочанство представља 'чињенице' о теми на коју се односи, јер се технологија фотографије сматра за инхерентно објективан медиј. Оваквом схватању је допринео настанак и развој фотографије као новог медија у првој половини XIX века, када је филозофија позитивизма напредак науке видела као стицање чињеничног знања. За фотографију се веровало да може понудити 'егзактну' и 'истиниту' слику света. У другом случају, на документарну вредност фотографије гледа се кроз призму друштвених и субјективних аспеката њеног настанка. Информациона вредност фотографије је посредована личним афинитетом фотографа, јер у тренутку када узме фотоапарат у руке, објектив престаје да буде неутрално средство стварања слике, а постаје интегрални део његове личне интенције и стваралачког процеса. Зато о 'документарности' фотографије не можемо говорити изван интерпретативног оквира за који се определио фотограф. Фотографска слика је првенствено резултат начина на који фотограф интерпретира људе, ствари или догађаје које смешта испред објектива свог фотоапарата. Међутим, значење слике зависи не само од субјективне присутности фотографа у процесу њене реализације, већ и од начина употребе саме фотографије. Контекст публикације или медија у којима се изабрана фотографија објављује заједно са текстом и другим визуелним или медијским садржајима, додатно учествује у детерминацији њеног значења. Реципијенти су као последња карика у ланцу производње значења у процесу рецепције укључени својом перцептивном способношћу гледања (погледом) и праксом интерпретације (визуелношћу), који су, како Хел Фостер (Hal Foster) подвлачи, међусобно нераздвојиве и зависне операције: „Иако бисмо поглед могли сматрати физичком операцијом, а визуелност друштвеном чињеницом, једно према другоме нису супростављени као природа култури: поглед је такође друштвена и историјска чињеница, као што визуелност укључује тело и психу. Ипак, нису идентични: разлика међу њима сигнализира разлику у оквиру визуелног – између механизма гледања и његових техника кроз историју, између самог чина гледања и његових дискурзивних одређења – разлику, многе разлике,

у начинима како гледамо, какве су нам способности и да ли нам је уопште омогућено да нешто видимо, као и како сами гледамо на то што видимо и на оно што не видимо.”² Појам ’визуелности’ свакако је шири од појма ’погледа’ и служи да репрезентује конструкцију погледа под утицајем друштва и дискурса.³ Захваљујући томе, процес производње значења постаје могућ.

Репрезентација реалности

Сматра се да је репрезентација реалног света много боље остварена фотографијом као миметичком аналогijом онога што репрезентује, него другим средствима изражавања. По том схватању, фотографска слика може трансцендирати сваки културални контекст и бити универзално разумљива: „Природност слику чини универзалним средством комуникације која обезбеђује директну, непосредовану и тачну репрезентацију ствари, пре него индиректан, непоуздан извештај о стварима. Правна дистинкција између сведочења очевица и препричавања догађаја, или између фотографије злочина и вербалног саопштења о злочину, заснива се на претпоставци да је природни и видљиви знак суштински веродостојнији него вербални извештај. Чињеница да природни знак може бити декодиран од стране инфериорнијих бића (дивљака, деце, неписмених и животиња) постаје, у овом контексту, аргумент за већу епистемолошку снагу сликовног приказивања и његове универзалности као средства комуникације.”⁴ Утисак реалистичности фотографије заснива се на процесу у коме је производња значења натурализована у објекту. Посматрачу делује да значење проналази у фотографији, а не да је оно произведено. Код традиционалног приступа сматра се да ’ствари’ постоје у природном свету; њихове материјалне карактеристике су фактори који их детерминишу и конституишу; оне имају потпуно јасна значења, независно од тога како су репрезентоване. Репрезентација се сматра за процес другоразредног значаја, који се догађа тек када су ствари у потпуности формиране и њихово значење конституисано. Међутим, од ’културалног обрта’ у друштвеним и хуманистичким наукама, о значењу се говори као нечему произведеном и конструисаном, пре него једноставно ’пронађеном’. Сагласно томе, репрезентација

2 Foster, H. (1988) *Vision and Visuality*, Seattle: Baz Press, p. IX

3 Bryson, N. (2009) *Tradition and Desire, From David to Delacroix*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 45.

4 Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 79.

је нешто што је део процеса стицања наших искустава, а не само њихова рефлексивна.

По Стјуарту Холу (Stuart Hall) теорије репрезентације можемо сврстати у три велике групе: рефлексивне, интенционалне и конструктивистичке.⁵ Свака од ових теорија покушава одговорити на питање: Одакле долазе значења?

Рефлексивна теорија сматра да значење лежи у самим објектима, људима, идејама или догађајима реалног света, а да језик функционише као огледало које рефлектује истинито значење које већ егзистира у свету. Визуелни језик фотографије најчешће се интерпретира из ове теоријске позиције. У складу са овом теоријом, визуелни знак има неку врсту природне сличности са формом објекта који репрезентује.

Интенционална теорија тврди супротно од рефлексивне теорије. По њој ми намећемо жељено значење свету посредством језика. Визуелни знакови фотографије значе само оно што је сам фотограф као аутор желео да они значе. Иако људи употребљавају визуелни језик како би другима покушали пренети своје лично виђење света, треба имати у виду да се комуникација не може одвијати без одређених конвенција и кодова које прихватају сви припадници једне друштвене заједнице.

Конструктивистичка теорија препознаје друштвени карактер сваког језика, па и визуелног. То значи да нити ствари поседују у себи неко инхерентно значење, нити га индивидуални корисници језика могу произвољно одредити. Ми смо ти који конструишу значења, користећи различите системе репрезентација. Сви визуелни садржаји (слике, фотографије, филмови, ...), ма колико 'реалистично' изгледали, нису ништа друго до репрезентације, а не записи или репродукције реалности. Тако ни фотографија није запис неког догађаја, већ само једна од бесконачног броја могућих његових репрезентација.

Производња значења започиње од тренутка када је дискурзивни садржај унет у семантички неутрално поље фотографије – њену фигуралност. Значења која изгледају као да су 'пронађена' у фотографији задобијају поверење гледалаца, јер гледаоци не уочавају да су она производ кода. Приближавање фотографије 'реалности' догађа се на основу њеног удаљавања од других текстова културе. Реализам се заснива на претпостављеној екстериорности означеног у односу на означитеља. На пример, када гледамо једну фотографију, ми

5 Hall, S. (2003) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practises*, London: SAGE Publications Ltd, pp. 24-25.

нисмо свесни значењског процеса који се догађа у равни визуелног текста; чини се да значење улази у слику негде из спољашње реалности коју дати визуелни текст пасивно рефлектује. Слика нас може убедити да одражава реалност само ако су трагови процеса производње значења избрисани, а независно материјално постојање означитеља прикривено.

Семиотичке теорије су омогућиле откривање дискурзивних, текстуалних и институционалних димензија визуелних репрезентација, којима је иначе додељиван натурални, универзални и трансцендентни статус. Фотографије нису природни знакови, независни од културалног кодирања. Зато ни гледање фотографије никад није ни 'природно' ни 'невино', јер је условљено историјским, географским, културалним и друштвеним околностима. Узмимо као пример перспективу, која је један од важних елемената визуелног језика. Перспектива је културална конструкција створена како би човеку помогла да што верније прикаже тродимензионални објективни свет у дводимензионалној равни слике. По законима сликовне перспективе, путеве или пруге који иду од ока посматрача треба приказивати тако да конвергирају у тачку недогледа. Међутим, по истим правилима, вертикалне линије стубова или зграда морају се приказивати паралелно, иако су по законима геометрије и оптике такође конвергентне. Колико је утицајна ова конвенција, види се и у строгим критеријумима које треба да испуне професионални фотографи архитектуре: „[...] најважнији захтев који камера за фотографију архитектуре треба да испуни је способност репродукције правих линија зграде са апсолутном прецизношћу и потпуном вертикалношћу.”⁶ Када специјални објективи не могу у потпуности „исправити” нагнуте вертикалне линије зграда, оне се онда коригују у специјалним софтверима за обраду фотографија, да би критеријум за објављивање у стручним публикацијама за архитектуру био у потпуности задовољен. Конвенција нам до те мере обликује реалност коју опажамо, да када би вертикалне линије биле приказане у 'исправној' перспективи како се нагињу једна према другој, изгледале би крајње неприродно. Очигледно је да су правила перспективе одређена друштвеним конвенцијама јер не следе очигледне оптичке законе. По Панофском (Erwin Panofsky), систем линеарне перспективе који је развијен за време италијанске Ренесансе, а доминирао је уметношћу Запада све до краја XIX века, није ни једини ни природан начин визуелне репрезентације тродимензионалног простора у дводимензионалној равни. Коришћење

6 Michael, H. (2002) *Professional Architectural Photography*, Oxford: Focal Press, p. 37.

различитих режима перспективе у различитим културама и историјским епохама потврђује тезу да су визуелне репрезентације у директној корелацији са системима вредности присутним у тим културама, због чега су као скуп репрезентацијских конвенција друштвено условљене: „Зато суштинско питање о уметничким периодима и регионима није само да ли имају перспективу, већ и коју перспективу имају”⁷. Оно што видимо на фотографијама са линеарном перспективом није само визуелна имитација просторне структуре нашег визуелног искуства, већ и одраз друштвених конвенција које обликују начин на који перципирамо свет који нас окружује.

Дуго се сматрало да се свет у коме живимо рефлектује у језику, али је развој лингвистике веома рано показао да ми свету приступамо посредством језика и да га тим чином активно обликујемо: „Искуство језика као номенклатуре заснива се на томе што његова егзистенција претходи нашем ’разумевању’ света. Речи изгледају као симболи за ствари зато што су ствари непојмљиве изван система разлика које конституишу језик. Слично томе, ове ствари изгледају као да су репрезентоване у свести, у аутономној реалности мишљења, зато што је мишљење у суштини симболичко, зависно од разлика произведених од стране симболичког поретка. Тако језик остаје ’непримећен’, потиснут због трагања за значењем и/или у искуству свести. Свет ствари и субјективности тако постају дупли гарант истине.”⁸ Откриће да значење није рефлектовано у језику, него да је у њему произведено, доводи до великог лингвистичког заокрета почетком XX века. То значи да наша искуства не претходе језику који их само описује, него врста и начин употребе језика одређује и обликује наша искуства. Наш однос према ’реалности’ више не треба да се заснива на идеји да она има своју објективну егзистенцију независну од наше интерпретације. Зато фотографија као светлосни запис те ’реалности’ не може бити ништа друго него систем визуелних знакова које сами препознајемо, повезујемо и интерпретирамо у складу са вредностима културе којој припадамо.

По Норману Брајсону (Norman Bryson) „јасно је да појам ’реализам’ не може заснивати своју валидност на било којој апсолутној концепцији ’реалног’, јер та концепција не може објаснити историјски и променљиви карактер ’реалног’ у оквиру различитих култура и периода.”⁹ Тачније је

7 Panofsky, E. (1991) *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books, p. 41.

8 Belsey, C. (2002) *Critical Practice*, London and New York: Routledge, p. 39.

9 Bryson, N. (1989) *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 8.

рећи да је 'реализам' ефекат рекогниције репрезентације која кореспондира ономе што једно друштво сматра 'Реалношћу'. Реалност не треба разумети као трансцендентну и непроменљиву датост, већ као производ људске активности у оквиру специфичних културалних ограничења. Производња 'реалности' укључује комплексан систем репрезентација и друштвених кодова који регулишу човеков однос према његовом историјском окружењу. Без процеса производње значења реалност би више личила на неку врсту униформног континуума, који би се састојао од једне безначајне и безобличне масе. Језик омогућава да свет поделимо у смисаоне елементе које међусобно можемо разликовати. Сваки пут је важно изнова нагласити да језик није пасиван медиј који рефлектује реалност, већ је производи. Ствари и догађаји у свету не поседују своја јединствена иманентна значења, која људи у процесу комуникације преносе посредством језика. Производња значења је друштвена пракса, јер је човек тај који свет чини смисленим. Због тога се не може говорити о 'универзалном визуелном искуству' које је заједничко за све културе у свим историјским епохама. Тако, на пример, у случају фотографске слике, реализам се може заснивати на идеји уверљивости коју савремено друштво бира као средство помоћу којег изражава своје постојање у визуелној форми. Историјска детерминисаност идеје уверљивости мора бити прикривена како би фотографска слика била прихваћена као рефлексија предпостојеће реалности. Када говоримо о релацији између концепта 'сличности' и фотографије, можемо отићи и корак даље. Не само што фотографија као таква није веран и пасиван одраз реалности, него она постаје критеријум на основу кога одређујемо степен остварене сличности када говоримо о визуелним репрезентацијама. Што нека репрезентација више личи на фотографију, она верније одражава реалност: „Фотографија *инкарнира* управо критерије *реализма* и *сличности* који су за нас обавезујући, услед чега, уосталом, често баш зато за неку слику тврдимо да је *особито натуралистичка*: не зато што изгледа као ствар, која ионако сваки пут изгледа друкчије, него зато што изгледа *као фотографија*. Како далеко притом иде ауторитет дефинирања оваквих слика, могао би, вјеројатно, потврдити било тко тко се једном нашао принуђеним да, како би прешао државну границу, изгледа слично својој властитој фотографији у путовници.”¹⁰

10 Majetschak, S. Pravila vidljivosti – o razlikama između umjetničkih i uporabnih slika (prev. Nina Matetić Pelikan), u: *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, (ured.) (2009), Zagreb: Centar za vizualne studije, str. 66.

Сликовни заокрет

Због свог вишемедијског и масовног присуства у култури и друштву, фотографија се све више изучава као доминантан феномен визуелне културе. По Виљему Мичелу (W. J. T. Mitchell), ми живимо у тренутку у коме је дошло до промене основне парадигме којом интерпетирамо свет зато што је наступио заокрет ка доминацији слике (*pictorial turn*), уз напуштање дотадашње превласти лингвистичког модела (*linguistic turn*) који је 1967. године у збирци есеја *The Linguistic Turn: Recent Essays in the Philosophical Method* прокламовао Ричард Рорти (Richard Rorty). Он је историју филозофије сагледао као низ 'заокрета' код којих су нова интересовања потискивала стара. Последњи заокрет који Рорти идентификује је 'језички заокрет', који карактерише употреба лингвистичких приступа у изучавању различитих друштвених и културалних феномена који се посматрају као посебне врсте текстуалности и дискурзивности. Пут ка сликовном заокрету је отворен онда када је у иконологији препознат утицај идеологије, као неупитног скупа вредности одређене друштвене заједнице или историјске епохе. 'Сликовни заокрет' се фокусира на улогу визуелних феномена, посебно фотографије, у успостављању културалних вредности, друштвених односа и личних идентитета. У добу сликовног заокрета, догађаје производимо кроз режиме визуелизације који се не заснивају само на ономе што видимо и начину на који гледамо, већ и на употреби језика визуелне комуникације у културалном контексту у коме се налазимо. Зато важност неког догађаја више није одређена само на основу његове историјске или друштвене релевантности, него и по начину на који је он визуелно произведен. Заокрет ка визуелности има за последицу да слика постаје стварнија од свог референта. Оно што је приказано мање је важно од слике саме. Слика више не открива природу 'реалног' света већ сама постаје свеprisутна реалност. Зато се за већину људи догодило само оно што је понуђено у медијима. Након визуелног заокрета, слике се више не свде на природни знак, који је аналогично директно повезан са објектом на који се односи. Поглед више није невин. Визуелни феномени се не могу узимати за очигледне чињенице, јер захтевају сложен процес дешифровања, декодирања, истраживања и интрепретације. Поглед је културално условљен: „Између субјекта и света је уметнута свеукупност дискурса који граде визуелност као културални конструкт, и чине визуелност различитим од погледа, појма који се односи на непосредовано визуелно искуство. Између мрежњаче ока и света уметнут је параван од знакова, који се састоји од вишеструких

дискурса погледа уграђених у друштвену арену. [...] Слично томе, када учим да гледам 'друштвено', што ће рећи када почнем артикулисати своје очно искуство у складу са кодовима рекогниције који до мене долазе из мог друштвеног окружења, уметнут сам у системе визуелних дискурса који су видели свет пре мене, а наставиће да га гледају и после мене."¹¹ Савремени човек ступа у интеракцију са светом који га окружује највише посредством чула вида и визуелних медија. Зато многи теоретичари користе појам окулароцентризма како би описали доминантност визуелног искуства у одређеном друштвеном и културалном окружењу.¹² Више не изненађује појава да у савременим друштвима веома честе праксе скопичких режима изједначавају виђење са знањем. Крис Џенкс (Chris Jenks) примећује: „У свакодневном искуству ми непрекидно мешамо појмове 'видети' и 'знати', јер у конверзацији користимо општа лингвистичка места као што су 'да ли видиш?' или 'видиш ли шта мислим?' као додатне исказе који траже конфирмацију, или када под мишљењима људи подразумевамо њихове 'погледе'."¹³

'Читање' фотографије

Када гледамо фотографију, ми је у ствари видимо као скуп знакова које карактеришу визуелни означитељи. Они су део површине фотографске слике, на којој није могуће једнозначно и без тешкоћа одредити основне знаковне јединице као носиоце значења. Елементе од којих се састоји визуелни језик фотографије карактерише континуалност и међусобно претапање, без јасно видљивих линија њиховог разграничења. Фотографија је као визуелни текст нелингвистички семиотички систем, који се разликује од лингвистичког, што увек треба имати у виду: „А ипак, језик и слике припадају двама различитим медијима, па ако бинарна опозиција између то двоје није ни на који начин одржива, у сваком случају не по стандардима логике, разлика у начину изражавања и комуницирања између царства визуалног и онога лингвистике превише је очигледна да би се могла оспорити."¹⁴ Сличност између вербалног и визуелног језика могла би се изразити на следећи начин: као што речи повезане по

11 Bryson, N. The Gaze in the Expanded Field, in: *Vision and Visuality*, Foster, H. (ed.) (1988), Seattle: Baz Press, pp. 91-92.

12 Jay, M. (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, p. 3.

13 Jenks, C. (2003) *Visual Culture*, London: Routledge, p. 3.

14 Bal, M. Čitanje umjetnosti? (prev. Miloš Đurđević), u: *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ured. Purgar, K. (2009), Zagreb: Centar za vizualne studije, str. 164-165.

граматичким правилима чине реченицу, тако и ликовни елементи повезани по правилима композиције чине неку врсту ликовне 'реченице'. Да бисмо је разумели, прво је морамо прочитати. Читање можемо дефинисати као активност у којој читалац ознаке које има пред собом препознаје као знакове и повезује у текст са одређеним значењем. Важно је уочити да читању фотографије претходи идентификација и именовање визуелних знакова од којих се она састоји, што већ захтева 'култивисано' предпостојеће знање без кога читање није могуће. Гледање и разумевање фотографије неодојиво је од активности читања визуелног текста као чина рецепције у оквиру кога се реализује њено значење: „Држим да сваки чин гледања *јест* – не само, не искључиво, али увијек и – читање, једноставно зато што без процесуирања знакова у синтактичке низове, који одзвањају на подлози референцијалног оквира, слика не може имати значење.”¹⁵ Идеја 'читања визуелног текста', која је потиснула синтагму 'гледање слике' и користи лингвистичку терминологију у истраживању процеса интерпретације визуелног искуства, долази из семиотике: „[...] заступат ћу концепцију о читању слика која није одређена лингвистичком инвазијом визуалности, нити је посве идентична с оним што је повијест умјетности конструирала као своје уже подручје. Ова је концепција читања од тога истодобно шира и ужа. Метода, односно скромније речено процедура, блиска је обичном читању које смјера откривању *значења*, а функционира помоћу засебних видљивих елемената који се зову *знакови* и којима се приписује значење; такво приписивање значења, односно *тумачење*, подвргнуто је правилима која се зову *кодрави*; субјект односно агент тог приписивања, читатељ или проматрач, кључни је елемент тог процеса.”¹⁶ Иако теоријска истраживања још нису показала како је могуће разумевање и интерпретација слика ван рефлексије у језику, Мичел се такође супроставља лингвистичком империјализму који заступа схватање да је парадигма језика адекватна да објасни феномен слике, као и да се визуелне репрезентације могу сматрати за једну врсту језика који је сличан вербалном језику. Специфичност слике је у томе што 'језик' којим она 'говори', односно начин на који се она 'чита', другачије утиче на реципијента од вербалног језика.

Брајсон посебно истиче да слике није довољно само 'гледати' већ их треба научити и 'читати', јер је визуелни текст скуп знакова сазданих и интерпретираних у складу са правилима и конвенцијама одређеног медија или облика

15 Исто, стр. 172.

16 Исто, стр. 162.

комуникације. Да би посматрач видео оно што слика репрезентује, није довољно да у процесу рецепције само пасивно прими визуелне информације као импресије. Он мора да има активну улогу у креирању свог естетског искуства на основу распознавања, повезивања и организовања визуелних знакова као смислених елемената којима додељује одређена значења: „Ипак се мора рећи: слика је уметност сачињена не само од пигмената на површини, већ и од знакова у семантичком простору. Значење слике никада није уписано на њеној површини као што су то потези четкицом; значење се јавља из сарадње између знакова (визуелних или вербалних) и интерпретатора. А 'читање' овде није нешто 'екстра', опциони суплемент слици која је комплетна и сама себи довољна. Оно је исто толико фундаментални елемент као боја, и не постоји гледалац који посматра слику а да није већ укључен у њену интерпретацију, чак (посебно) гледалац који посматра 'чисту форму'.”¹⁷ У том смислу, гледати фотографију дословно значи видети мрље различитих боја или сивих нијанси. Читати фотографију као одређену тему је конструисати значење у процесу рецепције визуелног текста који настаје на основу препознавања ликовних облика као знакова од којих је тај визуелни текст сачињен. Процес читања визуелног текста као знаковног поретка укључује многе претпоставке које се, како читање одмиче, проверавају, допуњују и ревидирају. Да би читалац препознао знакове који чине визуелни текст и повезао их у смисаону целину, мора активирати многе ресурсе претходно стечених знања и различите кодове културе којој припада. Посматрач је увек активан у начину на који формира своје визуелно поље. Сlike се не могу гледати као издвојени естетски објекти, јер је њихова перцепција и интерпретација зависна од постојећих друштвених норми. Брајсон ову тезу појашњава: „Моја способност да препознам слику нити укључује изоловано поље перцепције креатора слике, нити упућује на такав закључак. Она је, заправо, способност која претпоставља упућеност у оквиру друштвених, што ће рећи, друштвено конструисаних, кодова рекогниције. Најважнија разлика између појмова 'перцепција' и 'рекогниција' је та, што је последњи друштвен.”¹⁸

У савременој естетици, појам приказивања се може разматрати са две основне теоријске позиције: есенцијалистичке

17 Bryson, N. (2008) *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, London: Reaktion Books, p. 10.

18 Bryson, N. *Semiology and Visual Interpretation*, in: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, Bryson, N., Holly, M. A. and Moxey, K. (eds.) (1991), Cambridge: Polity Press, p. 65.

и релативистичке. Есенцијалистичка теорија се заснива на ставу да између фотографије и предмета који приказује постоји одређен степен визуелне сличности, заснован на есенцијалним својствима фотографије као такве. Релативистичке теорије тврде да идеја визуелне сличности није довољна да би се утврдило да ли слика нешто приказује, већ треба узети у обзир и низ друштвених и културалних фактора који учествују у чину репрезентације. Критика есенцијалистичке теорије долази из лингвистике у којој се појам репрезентације одређује као производња значења посредством језика. Језици могу користити знакове који се односе на објекте, људе и догађаје у тзв. 'реалном' свету. Међутим, они се могу односити и на имагинарне ствари и светове фантазија или апстрактне идеје које нису део видљивог материјалног света. На пример, апстрактна фотографија је настала као снимак конкретне реалности, али када у процесу читања постане систем визуелних знакова, значење које јој гледалац додељује више не одговара значењу предлошка на основу кога је настала. Не постоји директан однос, рефлексивност, имитација или једнозначна кореспонденција између визуелног језика фотографије и реалног света. Свет није на прецизан начин рефлектован у огледалу визуелног језика, јер визуелни језик не функционише као огледало. Знакови могу преносити значење само ако знамо кодове који нам омогућавају да наше појмове преведемо у визуелни језик. Ови кодови су од пресудне важности за процесе производње значења и репрезентације. Они не постоје у природи, већ су резултат друштвених конвенција и представљају основу на којој се заснива наша способност читања и креирања визуелних текстова.

Закључак

Иницијални опажајни доживљај фотографије, као њено прво читање, нераздвајив је од интерпретативног оквира у коме је посматрамо, јер фотографија сама по себи нема никакво значење. Тек када визуелне форме које имамо пред собом интерпретирамо као систем визуелних знакова које карактерише плуралитет значења, отворили смо могућност за цео низ различитих читања која премештају визуелне елементе, модификују њихове релације, креирају зоне интензивне видљивости, али и зоне слепих мрља и празнина, једне елементе фотографије истичу као значајне, а друге маргинализују. Усмеравањем пажње на значење, фотографија нестаје док је читамо, јер у том процесу више не постоји невина визуелна површина нетакнута од погледа гледаоца/читаоца. Ако фотографија жели да буде савршена репрезентација, онда мора да порекне своју материјалност. Тек када престанемо да видимо фотографију као сиров материјал, можемо угледати

оно што она приказује. Фотографија заправо не постоји ни пре читања, јер је оно што називамо фотографијом визуелни текст, који се као такав конституише тек у чину рецепције. Читање фотографију одређује као место иницијализације њених потенцијалних значења, али крајња тачка у којој би досегнули до коначног значења фотографије, не постоји. Фотографија је, као што смо већ рекли, систем визуелних знакова, који се као сваки текстуални ентитет максимално опире да изрази, носи или прими само једно стабилно и одређено значење. Зато процес читања може бити окончан, али не и затворен. Дискурс који омогућава да видимо фотографију као смислену целину, транспонира је у визуелни текст који се чини као да је 'написан' на површини фотографије. Са једне стране, читањем се фотографија конституише као значењски објекат, а са друге, читање превазилази границе фотографије и упућује нас на друге визуелне, вербалне и медијске текстове, као и на саму културу којој припадамо.

ЛИТЕРАТУРА:

- Bal, M. Čitanje umjetnosti? (prev. Miloš Đurđević), u: *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ured. Purgar, K. (2009), Zagreb: Centar za vizualne studije.
- Belsey, C. (2002) *Critical Practice*, London and New York: Routledge.
- Bryson, N. The Gaze in the Expanded Field, in: *Vision and Visuality*, Foster, H. (ed.) (1988), Seattle: Baz Press.
- Bryson, N. (2008) *Looking at the Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, London: Reaction Books.
- Bryson, N. Semiology and Visual Interpretation, in: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, eds. Bryson, N., Holly, M. A. and Moxey, K. (1991), Cambridge: Polity Press.
- Bryson, N. (2009) *Tradition & Desire, From David to Delacroix*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bryson, N. (1989) *Word and Image, French painting of the Ancien Régime*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Foster, H. (1988) *Vision and Visuality*, Seattle: Baz Press.
- Hall, S. (2003) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practises*, London: SAGE Publications Ltd.
- Herskovits, M. (1948) *Man and His Works*, New York: Alfred A. Knopf.
- Jay, M. (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.

Jenks, C. (2003) *Visual Culture*, London: Routledge.

Majetschak, S. Pravila vidljivosti – o razlikama između umjetničkih i uporabnih slika (prev. Nina Matetić Pelikan), u: *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, ured. Purgar, K. (2009), Zagreb: Centar za vizualne studije.

Michael, H. (2002) *Professional Architectural Photography*, Oxford: Focal Press.

Mitchell, W. J. T. (1986) *Iconology: image, text, ideology*, Chicago: The University of Chicago Press.

Panofsky, E. (1991) *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books.

Rorty, R. (1992) *The Linguistic Turn – Essays in Philosophical Method*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Milan Radovanović

Alfa BK University, Academy of Arts, Belgrade

THE PRODUCTION OF MEANING THROUGH LANGUAGE OF PHOTOGRAPHY

Abstract

By developing modern theoretical approaches, starting from linguistics, through semiotics to the theory of visual culture, photography is no longer considered as an objective and realistic visual representation of what was in front of the camera lenses at the moment of taking a picture, because it is also necessary to take into account protocols and codes that generate our visual experience. Although the photograph looks convincing, clearly and easily understandable because of its “apparent” visual similarity to what it shows, the way we view the photograph is not based solely on our natural perceptual ability. Scopic regimes are directly dependent on existing social practices, especially the language we use. If by language we mean any communication system that uses signs organized in a certain way, then visual representations can be considered as a practice of producing meanings determined by the visual language that will be the subject of our research. In the photograph we see and recognize what is depicted not only because photograph resembles it, but also because it belongs to the type of representation that we have learned to ‘read’ in a certain way. The relationship between the photograph and the object is not direct and natural, but conventional. Similarity is not based solely on the matching of their visual properties, but also on the practices that are involved in the production of meaning.

Key words: *photography, language, representation, sign, meaning*