

Sūzena Sontāga Par fotogrāfiju

Tulkojumu serija

Laikmetīgas mākslas centrs



TULKOJUMU SĒRIJA
LAIKMETĪGĀS MĀKSLAS CENTRS

SŪZENA SONTĀGA

Par fotogrāfiju

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

2008-3
622

43

154819

SŪZENA SONTĀGA

Par fotogrāfiju

LATVIJAS NĀCIONĀLĀ
ĢIBLOTĒKA



Sūzena Sontāga. Par fotogrāfiju

Tulkojums no:

Susan Sontag "On Photography"

© The Estate of Susan Sontag, 1973, 1974, 1977

Agatha Christie "Mrs. McGinty`s Dead"

Citāts no Agatas Kristi darba "Misis Makgintijas nāve" publicēts saskaņā ar ©1952 Agatha Christie Limited (a Chorion Company)

Tulkotāja no angļu valodas: Ieva Kolmane

Zinātniskais redaktors: Kārlis Vērpe

Literārā redaktore: Arta Jāne

Dizains: Ingrīda Zābere

Makets: Ints Vikmanis

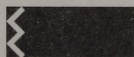
Projekta koordinatore: Elīna Hermansone

Izdevējs: Laikmetīgās mākslas centrs

Iespiests: AS "Preses nams" tipogrāfijā

LATVIJAS NACIONĀLĀ
BIBLIOTĒKA

0308104654



VALSTS
KULTŪRKĀPITĀLA FONDS

© Laikmetīgās mākslas centrs, 2008

© Ieva Kolmane, 2008

ISBN 978-9984-9829-9-1

Saints and Saints

Nikolai Stepanov

Patronage

Amor, the sacred love of the saints

Monks and the world

Eastern monks

Prayer and the world

Monks and the world

The world and the world

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHILOSOPHY

PHILOSOPHY 101

PHILOSOPHY 102

PHILOSOPHY 103

PHILOSOPHY 104

PHILOSOPHY 105

PHILOSOPHY 106

PHILOSOPHY 107

PHILOSOPHY 108

PHILOSOPHY 109

PHILOSOPHY 110

PHILOSOPHY 111

PHILOSOPHY 112

PHILOSOPHY 113

PHILOSOPHY 114

PHILOSOPHY 115

PHILOSOPHY 116

PHILOSOPHY 117

PHILOSOPHY 118

PHILOSOPHY 119

PHILOSOPHY 120

PHILOSOPHY 121

PHILOSOPHY 122

Satura rādītājs

Platona alā	11
Amerika, ieraudzīta fotogrāfijās, miglaini	39
Melanholiskie priekšmeti	65
Redzes heroika	103
Fotoevaņģēliji	137
Attēlpasaule	179
Īsa citātu antoloģija	211

1	Introduction
5	Chapter I: The History of the Book
15	Chapter II: The Structure of the Book
25	Chapter III: The Language of the Book
35	Chapter IV: The Style of the Book
45	Chapter V: The Art of the Book
55	Chapter VI: The Science of the Book
65	Chapter VII: The Philosophy of the Book
75	Chapter VIII: The Poetics of the Book
85	Chapter IX: The Criticism of the Book
95	Chapter X: The Future of the Book

Viss sākās ar vienu eseju — par dažām estētikas un arī morāles problēmām, kas rodas tamdēļ, ka fotogrāfiski attēli mūs pavada vienmēr un visur: bet jo ilgāk es gudroju, kas tie tādi — fotoattēli, jo tie vērtās arvien sarežģītāki un suģestējošāki. Tā nu viena eseja izrādījās par cēloni otrai, savukārt otrā (man par lielu mulsumu) vēl citai, un tā tālāk — esejas par fotoattēlu nozīmi un virzību brieda un vairojās —, līdz biju tikusi tiktāl, lai pirmajā esejā ieskicētā argumentācija, turpmākajās dokumentēta un no pašas pirmās atkāpusies gana tālu, būtu rezumējama, izvēršama jau teorētiskāka un būtu pieliekams punkts.

Pirmoreiz esejas (nedaudz citā veidolā) tika publicētas *The New York Review of Books* un varbūt vispār nebūtu tapušas, ja *The New York Review* redaktori, mani draugi Roberts Silverss (*Robert Silvers*) un Barbara Epšteina (*Barbara Epstein*), nebūtu mani mudinājuši ļauties fotogrāfijas radītajai apmātībai. Esmu pateicīga gan viņiem, gan savam draugam Donam Erikam Levinam (*Don Eric Levine*) par iecietīgajām konsultācijām un nesavtīgo, palīdzīgo roku.

S. S.

1977. gada maijā

Das ist die erste Seite -- der erste Absatz
des ersten Kapitels, das ich heute
schreiben wollte. Ich habe heute
nicht so viel Zeit, wie ich
gewöhnlich habe. Ich habe
heute nur ein paar Stunden
frei. Ich habe heute nur
ein paar Stunden frei. Ich
habe heute nur ein paar
Stunden frei. Ich habe heute
nur ein paar Stunden frei.

Ich habe heute nur ein paar
Stunden frei. Ich habe heute
nur ein paar Stunden frei.
Ich habe heute nur ein paar
Stunden frei. Ich habe heute
nur ein paar Stunden frei.
Ich habe heute nur ein paar
Stunden frei. Ich habe heute
nur ein paar Stunden frei.

Platona alā

Cilvēks ir neglābjami iesprostots Platona alā, jo-projām — pa vecam, kā ieradis, — tiksmīnādamies par ne vairāk kā patiesības attēlojumu. Tomēr fotogrāfijas mums nemāca gluži to pašu, ko senākie, amatnieciskākie attēli. Vispirms mums visapkārt ir milzum daudz citu attēlu, kas prasa, lai pievērsam tiem uzmanību. Inventarizācija sākās 1839. gadā un kopš tā laika fotografēts teju viss pēc kārtas, vismaz rodas tāds iespaids. Tieši fotografējoša redzokļa negausība groza tos nosacījumus, pie kādiem radis alā — mūsu pasaulē — ieslodzītais cilvēks. Fotoattēli, mācot mums apgūt jaunu vizuālu kodu, groza un paplašina mūsu priekšstatu par to, uz ko vērts skatīties un ko esam tiesīgi vērot. Tie kalpo kā saredzēšanas gramatika un, jo svarīgāk, ētika. Visbeidzot, fotogrāfiskā pasākuma gara grandiozākais vainagojums ir sajūta, ka spējam satilpināt galvā visu pasauli — kā attēlu antoloģiju.

Kolekcionēt fotoattēlus nozīmē vākt kopā pasauli. Kinofilmas un televīzijas pārraides iegaismojas uz sienām, nozib un dzied, kamēr sastindzinātā fotogrāfijā attēls vienlaikus ir arī priekšmets — ne sevišķi smags, lēti pagatavojams, viegli pārnēsājams, krājams, uzglabājams. Godāra *Karabinieros* (*Jean-Luc Godard: Les Carabiniers*, 1963) divi pakūtri lumpenzemnieki

tiek savervēti karaļa armijā, noticejuši apsolījumam, ka varēšot laupīt, izvarot un slepkavot, ar ienaidnieku izrīkoties, kā vien ienāk prātā, un tā iedzīvošoties bagātībā. Bet koferī ar kara trofejām, ko uzvarētāji Mikelandželo un Uliss pēcāk pārved mājās, viņu sievas uziet tikai pastkartes — simtiem pastkaršu ar pieminēkliem, lielveikaliem, zīdītājiem, dabas brīnumiem, transporta līdzekļiem, mākslasdarbiem un citām pirmšķirīgām vērtībām no visām pasaules malām. Godāra jociņš ir fotogrāfiskā attēla apšaubāmās burvības spilgta parodija. Iespējams, fotoattēli ir paši noslēpumainākie no visiem tiem priekšmetiem, kas saveido vai sablīvē vidi, kuru esam ar mieru atzīt par moderno pasauli. Fotoattēlos tiešām tiek sagūstīts pieredzējums, un fotokamera ir ideāls uztvērīgas apziņas ierocis.

Fotografēt nozīmē piesavināties to, kas tiek fotografēts. Tas ir, — iedibināt starp sevi un pasauli noteiktas attiecības, kas līdzinās izziņai un līdz ar to — arī varai. Šobrīd tik bēdīgi slavenais aicinājums atsvešināties, kas ieradina cilvēku abstrahēt pasauli drukātā tekstā, domāts tam, lai uzjundītu faustiskās enerģijas pārpalikas un iedragātu psihi, bez kā nav iedomājama mūsdienīgas, neorganiskas sabiedrības būve. Tomēr druka, šķiet, vērs pasauli izvilkumā un mentālā objektā ne gluži tik nodevīgi kā fotogrāfisks attēls, kas pašlaik cilvēkam sniedz lielāko daļu zināšanu par to, kā uzlūkot pagātni un tikt klāt tagadnei. Tas, kas uzrakstīts par kādu cilvēku vai notikumu, ir klaja interpretācija, tāpat kā ar roku darinātās

vizuālās liecības — gleznas un zīmējumi. Fotografēti attēli drīzāk izskatās nevis pēc liecībām par pasauli, bet gan pēc tās daļām, pēc īstenības miniatūrām, ko pagatavot vai iegūt var kurš katrs.

Fotoattēli, kas tik krāpnieciski izrīkojas ar pasaules izmēriem un mērogiem, paši tiek samazināti, palielināti, apgriezti, retušēti, pielaboti, pārlaboti. Tie noveco, jo cieš no visām ligām, kam par upuri krīt papīrs, tie nokļīst, top vērtīgi, tiek pirkti un pārdoti, tiek reproducēti. Fotoattēli, kas iesaiņo pasauli, paši it kā tiecas būt sasaiņojami. Tie tiek ietūcīti albumos, salikti ietvaros, sastatīti uz galdiem, piesprausti pie sienām, projicēti kā diapozitīvi. Laikraksti un žurnāli tos publicē savās lappusēs, poliči sakārto pēc alfabēta, muzeji izliek izstādēs, izdevēji ievieto krājumos.

Sazini, cik gadu desmitus grāmata ir bijusi ietekmīgākais paņēmiens, kā sakārtot fotogrāfijas (nereiti — samazinātā formātā), līdz ar to garantējot tām ja ne nemirstību, tad vismaz ilgu mūžu — fotoattēls ir vārīgs objekts, tādu viegli ieplēst vai kur nekur nosviest — un plašāku publiku. Skaidrs, ka grāmatā publicēts fotoattēls ir attēla attēls. Taču piebildsim, ka grāmatā ievietots fotoattēls, pats būdams drukāts un plakaniski gludens, savas būtiskās īpašības saglabā daudz lielākā mērā nekā kura katra glezna. Tomēr grāmata nav labākais ceļš, kādā fotoattēlu kopas būtu iedabūjamas vispārējā apritē. Secību, kādā fotoattēli aplūkojami, paredz lappušu numerācija, tomēr lasītājam nekas neliedz atkāpties no šīs kārtības, nedz arī nosaka, cik ilgi der pakavēties pie katra fotoattēla.

Krisa Mārķera filma *Būtu man četri dromedāri* (*Chris Marker: Si j'avais quatre dromedaires*, 1966), tik spoži instrumentētā meditācija par visu veidu un paveidu fotoattēliem, ar fotokadriem iesaka apieties (un pētīt tos), lietojot vēl jo smalkāku un striktāku metodi. Strikti noteikta ir gan fotoattēlu aplūkošanas kārtība, gan katram no tiem atvēlētais laika intervāls, līdz ar to spilgtāka kļūst gan vizuālā nolasāmība, gan emocionālais iespaids. Tomēr filmā "pārtulkotie" fotoattēli vairs nav kolekcionējami objekti, kādi tie ir un paliek, pasniegti grāmatā.

Fotoattēli sarūpē pierādījumus. Kaut kas, par ko esam dzirdējuši, bet par ko tomēr šaubāmies, šķiet pierādīts, kolīdz redzam to iemūžinātu fotogrāfijā. Vienā pielietojuma sfērā fotokameras ieraksts inkriminē. Kopš 1871. gada jūnija, kad Parīzes policija fotoattēlus lika lietā, lai iztvarstītu komunārus, mūsdienu valstīs tie kļuvuši par lieti izmantojamu līdzekli, kas ļauj uzraudzīt un kontrolēt arvien mobilāko iedzīvotāju masu. Citā pielietojuma sfērā kameras ieraksts ir attaisnojums. Fotoattēls tiek uzskatīts par neapstrīdamu pierādījumu, ka noticis tas, kas noticis. Pat izkropļots attēls paredz, ka vienmēr spēkā ir pieņēmums: ir — vai ir bijis — kaut kas līdzīgs tam, kas redzams attēlā. Lai kādi būtu atsevišķa fotogrāfa trūkumi (diletantisms) vai ambīcijas (mākslinieciskā gaume), kura katra fotoattēla attiecības ar saredzamo īstenību šķiet esam šķīstākas un līdz ar to korektākas, nepavisam ne tādas kā citiem mimētiskiem objektiem.

Pat augstās fotomākslas virtuozi, piemēram, Alfreds Štiglics (*Alfred Stieglitz*) un Pols Strands (*Paul Strand*), kas gadu desmitiem nepārtraukti strādājuši, radīdami spēcīgus, neaizmirstamus fotoattēlus, tik un tā vispirms tiecas parādīt kaut ko no tā “tur, ārā” — tieši tāpat kā cilvēks, kurš ticis pie polaroīda un kam fotografēšana ir ne vairāk kā parocīga piezīmju fiksēšana uz ātru roku, vai aizrautīgs amatieris ar ziepjutrauku, kas momentuzņēmumus sarūpē kā sadzīviskus suvenīrus.

Kamēr glezna vai verbāls apraksts nemūžam nevar būt nekas cits kā šauri selektīva interpretācija, fotoattēlu iespējams uzlūkot kā šauri selektīvu caurredzamību. Bet par spīti pieņēmumam, ka fotoattēli ir patiesīgi, tāpēc autoritatīvi, interesanti un vilinoši, fotogrāfa darbs nav nekāds izņēmums — tam tik un tā lemts norisināties mūžam šaubīgajā apvidū, kur māksla noskaidro attiecības ar patiesību. Pat fotogrāfs, kurš visiem spēkiem pūlas atspoguļot īstenību, paliek vārdos neizteikto gaumes un sirdsapziņas imperatīvu pakļautībā. 20. gadsimta trīsdesmito gadu nogalē *Lauksaimniecības pārvaldes (Farm Security Administration)* fotoprojekta tiešām ļoti apdāvinātie dalībnieki (to skaitā Vokers Evanss, Dorotija Lanža, Bens Šāns, Rasels Lī (*Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russell Lee*)) vienu no izvēlētajiem sīkfermeriem bija gatavi bildēt pretskatā desmitiem reižu, līdz sajūtās gandarīti, ka tagad iemūžināta īstā izteiksme — tieši tā, kas saskanēja ar fotogrāfu priekšstatu par nabadzību, apgaismojumu, pašcieņu, tekstūru, ekspluatāciju un

ģeometriju. Kad fotogrāfs gudro, kā bildei vajadzētu izskatīties, un vienas ekspozīcijas vietā izvēlas citu, attēla subjekts neizbēgami tiek pakļauts fotogrāfa standartiem. Kaut arī savā ziņā fotokamera tiešām tver un nevis tikai interpretē īstenību, fotoattēli ir pasaules interpretācija tieši tādā pašā mērā kā gleznas un zīmējumi. Retās reizes, kad fotografēšana nav tīši diskriminējoša, kad tai ir gadījuma raksturs vai tieksme palikt nemanītai, nebūt nemazina pasākuma didaktismu. Tieši fotogrāfiskas fiksācijas pasivitāte — un neizbēgamā klātbūtne — ir fotoattēla “vēsts”, tā agresija.

Idealizējoši attēli (kā vairums modes un dzīvnieku fotogrāfiju) nav mazāk agresīvi par darbiem, kuri ceļ godā vienkāršību (grupas foto, tipveida klusās dabas un pases bildes). Agresija ir fotokameras lietojumam implicīta. Tas labi redzams 19. gadsimta četrdesmitajos un piecdesmitajos gados, fotogrāfijas uzvaras gājiena pirmajos divos gadu desmitos, un arī turpmāk, kad tehnoloģija ļāva arvien straujāk attīstīties mentalitātei, kuras priekšstatos pasaule bija potenciālu fotouzņēmumu komplekts. Pat tik agrīni meistari kā Deivids Oktāvijs Hils un Džūlija Margarēta Kamerna (*David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron*), kas izmantoja fotokameru, lai tiktu pie gleznieciskiem attēlojumiem, fotografēja gluži citu un nevis to mērķu dēļ, kas bija svarīgi gleznotājiem. Fotogrāfija no sākta gala tiekusies iemūžināt pēc iespējas vairāk motīvu. Glezniecības ambīcijas savu mūžu nav bijušas tik vērienīgas. Turpmākā fotokameras tehnoloģijas industrializācija tikai īstenoja jau pašos fotogrāfijas

pamatos likto apsoliĵumu — demokratizēt it visus pieredzējumus, pārtulkojot tos attēlos.

Spīdīgo kabatas formāta fotoaparātu laikmetā, kas fotografēt vilina kuru katru, tās dienas, kad fotogrāfam bija nepieciešams smags un dārgs aprīkojums — zinātāju, bagātnieku un apmāto paijas —, tiešām šķiet ļoti tālas. Ar pirmajām fotokamerām, kas 19. gadsimta četrdesmito gadu sākumā parādījās Francijā un Anglijā, prata apieties tikai paši izgudrotāji un entuziasti. Profesionālu fotogrāfu tolaik nebija, tāpēc nevarēja būt arī nekādu amatieru un fotografēšanai trūka jebkāda skaidra sociāla pielietojuma; tā bija bezmērķīga, proti, mākslinieciska nodarbe, lai gan par mākslu izlikties tā diez ko necentās. Kā māksla fotogrāfija pieteica sevi tikai tad, kad sāka industrializēties. Kad industrializēšanās gaitā fotogrāfa darbībai tika piemeklēts sociāls pielietojums, arvien izteiktāka kļuva arī reakcija pret šādiem mērķiem, un tieši tas ļāva fotogrāfijai apzināties sevi kā mākslu.

Pēdējā laikā fotogrāfija pārvērtusies par gandrīz tikpat plaši iecienītu laika kavēkli kā sekss vai dejas, — kas nozīmē, ka gluži tāpat kā kuras katras masu mākslas gadījumā, vairums ļaužu fotogrāfiju nepiekopj kā mākslu. Pa lielākai daļai tā ir sociāls rituāls, aizsardzība pret bailēm un varas instruments.

Senākais no fotogrāfijas izplatītākajiem pielietojumiem ir iespēja iemūžināt sasniegumus, ar ko klajā nācis indivīds kā ģimenes (vai citu kopienu) loceklis. Aizritējis vismaz gadsimts, kopš kānu bildes svēnīgajā ceremonijā

LATVIJAS NATIONĀLĀ

BIBLIOTĒKA

0308104654

ierādīta ne mazāk būtiska loma kā ierastajām vārdiskajām formulām. Ģimenes dzīve bez fotoaparāta nav iedomājama. Kāds Francijā veikts socioloģisks pētījums liecina, ka lielākajā daļā mājsaimniecību ir pa fotoaparātam, taču iespēja, ka mājās ir vismaz viens šāds aparāts, ir divkārt lielāka, ja ģimenē ir bērni. Ja bērns nav iemūžināts fotogrāfijā, jo īpaši, kad viņš ir vēl pavisam mazs, tas norāda uz vecāku vienaldzību, gluži tāpat kā neieņemšanās uz izlaiduma bildes fotografēšanas pasākumu tulkojama kā pusaudža dumpinieciskuma izpausme.

Fotoattēlos ik ģimene būvē pati savu portrethroniku — portatīvu attēlu komplektu, kas liecina par ģimenes saitēm. Nav īsti svarīgi, tieši kāds pasākums iemūžināts, galvenais, lai tas tiek iemūžināts fotoattēlā, kas tiks glabāts un lolots. Fotogrāfija kļūst par ģimenes dzīves rituālu tieši tad, kad pats ģimenes institūts Eiropas un Amerikas rūpnieciski attīstītajās valstīs sāk piedzīvot radikālas ķirurģiskas pārmaiņas. Kolīdz nukleārā ģimene, šis klaustrofobiskais veidojums, tika izcirsts no daudz plašākās ģimeneskā saines, fotogrāfija izrādījās palīdzīga iemūžinātāja, ģimenes dzīves apdraudēto saišu un zūdošās izvērstības simboliska apstiprinātāja. Fotoattēli, šie rēgainie nospiedumi, aizvieto promesošos, izklīdušos radus. Ģimenes fotoalbums parasti stāsta par paplašināto ģimeni — un nereti ir vienīgais, kas no tās palicis pāri.

Fotoattēli cilvēkam ļauj ne vien šķietami iemanot neīstu pagātņi, bet arī palīdz valdīt pār telpu, kurā jūtamies nedroši. Līdz ar to fotogrāfija attīstās

tandēmā ar vienu no mūsdienās tipiskākajām aktivitātēm — tūrismu. Pirmoreiz vēsturē cilvēki lielā skaitā un regulāri uz neilgu laiku mēdz izceļot ārpus ierastās vides. Doties ceļā bez kameras šķiet visādā ziņā nedabiski. Fotoattēli uzstājas kā neapstrīdams pierādījums, ka ceļojums tiešām noticis, ka iecere īstenota, ka bijis prieks. Fotografijas dokumentē patēriņu, kas norisinās ārpus ģimenes, draugu un kaimiņu redzesloka. Tomēr atkarība no fotoaparāta, kas pieredzi vērš īstenu, ceļojumiem vairojoties, neiet mazumā. Fotografēšana aizpilda to pašu nišu, ko atklājuši kosmopolīti, vākdami fotogrāfiskas trofejas kruīzā pa Nīlu vai divu nedēļu Ķīnas apceļojumā, vai tiklab arī zemākās vidusšķiras ļaudis, kas atvaļinājuma dienās momentuzņēmumos iemūžina Eifeļa torni vai Niagāras ūdenskritumu.

Fotografēšana, apliecinot pieredzējumu, vienlaikus zināmā mērā to arī noliedz — reducējot pieredzējumu uz meklējumiem pēc tā, kas ir fotogēnisks, pieredzējumu konvertējot attēlā — suvenīrā. Ceļojums pārtop fotoattēlu uzkrāšanas stratēģijā. Pati fotografēšana ir mierinoša un slāpē dienišķo dezorientāciju, ko ceļošana mēdz saasināt. Vairākums tūristu par katru cenu grib “iespiest” fotoaparātu starp sevi pašu un to, kas šķiet ievēribas cienīgs. Par citām atbildes reakcijām neko droši nezinādami, viņi bildē. Tas pieredzējumam piešķir veidolu: stop, nobildē, nākamais. Šādu metodi sevišķi iecienījuši neželīgās darba ētikas mocekļi — vācieši, japāņi un amerikāņi. Fotoaparāts slāpē bažas, ar ko nokaujas darbaholiķi, satraukdamies, ka

neestrādā un atrodas atvaļinājumā, ko it kā pieklājas izbaudīt. — Ir kaut kas darāms, vari bildēt — arī tas ir tāds kā darbs.

Visdedzīgākie bildētāji gan mājās, gan ārpus tām laikam gan ir tie, kam laupīta pašu pagātne. No pagātnes pakāpeniski jāatsakās ikvienam, kas dzīvo industrializētā sabiedrībā, bet vienā otrā valstī, piemēram, ASV un Japānā, šķiršanās no pagātnes bijusi īpaši traumatiska. Septiņdesmito gadu sākumā leģendu par piecdesmito un sešdesmito gadu prasto amerikāņu tūristu, kas svaids ar dolāriem un sīknaudu, nomainīja grupas psiholoģijas mistērija, ar ko uzpūstās jenas dēļ nāca klajā no salas izolatora nule izsprukušais japāņu tūrists, parasti bruņojies ar diviem fotoaparātiem, katru pie sava sāna.

Fotogrāfija ir kļuvusi par vienu no būtiskākajiem palīg līdzekļiem pieredzes uzkrāšanā, piedalīšanās un klātbūtnes ilūzijas radīšanā. Kāds lielformāta reklāmas attēls rāda pulciņu ļaužu, kas, cieši saspiedušies kopā, veras mums pretim, visi, izņemot vienu, ir apstulbuši, nervozi, satriekti. Tas viens, kas izskatās citādi, raugās uz mums caur fotoaparātu — ir savaldīgs, gandrīz ar smaidu uz lūpām. Pārējie ir pasīva, nepārprotami satraukta publika, bet vienu fotoaparāts vērtis aktīvistā — vojeristā: viņš ir vienīgais, kas valda pār situāciju. Ko šie cilvēki redz? Mēs nezinām. Un tam nav nozīmes. Te ir *notikums*: kaut kas, ko ir vērts redzēt, — un tāpēc ir arī vērts iemūžināt to fotoattēlā. Uzraksts — balti burti uz attēla tumšās lejasdaļas fona kā ziņas uz teletaipa lentes — ir nieka seši vārdi:

“...Prāga... Vudstoka... Vjetnama... Sapiro... Londerija... *LEICA*.” Sagrautas cerības, ķēmošanās, koloniālie kari, ziemas sporta spēles — fotoaparāts sabāž visu vienā maisā. Fotografēšana iedibinājusi hronisku vojerista attieksmi pret pasauli, visus notikumus vērtējot kā vienlīdz nozīmīgus.

Fotoattēls rāda ne tikai to, ar ko vainagojusies notikuma un fotogrāfa sastapšanās, notikums ir arī pati fotografēšana, turklāt kā tāds tas bauda izņēmuma tiesības — iejaukties, pārņemt vadību vai ignorēt visu, kas notiek. Fotoaparāts kā starpnieks jau ir mainījis to, kā izprotam situāciju. Fotoaparāta visu-resošais redzoklis uzstājīgi liek domāt, ka laiks sastāv no interesantiem notikumiem — tādiem, ko vērts iemūžināt fotoattēlos. Savukārt tas ļauj it viegli iedomāties, ka ikkurš notikums, ja reiz notiek, neatkarīgi no tā morālās iedabas, noteikti ir piepildāms — ienesams pasaulē kā kaut kas cits, proti, fotoattēls. Kad notikums būs galā, attēls paliks, piešķirot notikušajam tādu kā nemirstību (un nozīmību), ko nekā citādi iemantot nebūtu iespējams. Kamēr dzīvi cilvēki vienā mierā slaktē nost paši sevi vai tādus pašus dzīvus cilvēkus, fotogrāfs, aizslēpies aiz sava aparāta, stāv turpat, radīdams mazu gabaliņu no gluži citas pasaules — attēlu pasaules, kas droši vien pārdzīvos mūs visus.

Fotografēšana pēc savas būtības ir neiejaukšanās akts. Šausmas, kas dveš no memoriālām mūsdienu fotožurnālistu sarūpētajām pērlēm — vjetnamiešu bonzas, kas sniedzas pēc benzīna kannas, vai bengāļu

partizāna, kurš izlaiž zarnas sasietam kolaboracionistam, — pa daļai nāk no apjautas, cik tas viss kļuvis ticami situācijā, kad fotogrāfam bijusi izvēle — fotoattēls vai dzīve, un viņš izvēlēties par labu fotoattēlam. Tas, kurš iejaucas, nav spējīgs reģistrēt — hronists nevar iejaukties. Dzigas Vertova lieliskajā filmā *Cilvēks ar kameru* (*Dziga Vertov: Man with a Movie Camera*, 1929) perfekti tēlots fotogrāfs kā mūžam kustībā esošs tips, kurš savrupu notikumu panorāmā pārvietojas tik veikli un zibenīgi, ka ne par kādu iejaukšanos vispār nevar būt ne runas. Hičkoka *Pagalma logs* (*Alfred Hitchcock: Rear Window*, 1954) tēlu papildina: Džeimsa Stjuarta (*James Stewart*) tēloto fotogrāfu izteikti vilina viens vienīgs notikums, tverts caur fotoaparātu, jo sevišķi tāpēc, ka viņš lauzis kāju un ir piesaistīts pie ratiņkrēsla; un, uz laiku zaudējis spēju pārvietoties, viņš nespēj rīkoties, lai jel kam būtu liecinieks, tāpēc jo svarīgāk ir iemūžināt visu, kas vien redzams. Fotografēšana, pat nesalāgojama ar tīri taustāmu iejaukšanos, joprojām ir un paliek zināma dalība. Ja arī fotokamera ir novērošanas platforma, fotografēšana ir kas vairāk par pasīvu vērošanu. Līdzīgi vojeristam, tā atturīgi, tomēr bieži vien nepārprotami mudina notikt to, kas notiek. Fiksēt kaut ko attēlā nozīmē interesēties par to, kas un kā notiek, par vienu un to pašu *status quo* (vismaz uz brīdi, kāds vajadzīgs, lai uzņemtu “labu” bildi), būt līdzdalīgam visā, kas objektu dara interesantu, iemūžināmu attēlā, — tostarp, kad interesi raisa arī svešas sāpes vai posts.

“Manos priekšstatos fotografēšana bija bezkaunīga nodarbe — tieši tāpēc tik tikama,” rakstījusi Daiena Arbusa (*Diane Arbus*), “un, kad fotografēju pirmoreiz, sajutos līdz pēdējam perversa.” Profesionālu fotogrāfu, Arbusas mīļvārdiņu piesaucot, var uzlūkot kā bezkaunu, ja tas uzmeklē motīvus, kas uzskatāmi par kauna traipu, tabu, marginālijām. Taču šodien tādus tik viegli vairs neatradīsi. Un tieši kas fotografēšanu dara perversu? Ja, paslēpies aiz fotoaparāta, profesionāls fotogrāfs nereti ļaujas seksuālām fantāzijām, perverss varbūt ir tas, ka šīs fantāzijas ir vienlaikus gan ticamas, gan tik nepiedienīgas. Antonioni *Palielinājums* (*Michelangelo Antonioni: Blowup*, 1966) rāda modes fotogrāfu, kas krampjaini likņā pār Veruškas miesām, klikšķinādams aparāta slēdzi. Tiešām bezkaunīgi! Īstenībā likt lietā fotoaparātu, lai kādam uzņēmātos, nav gluži prāta darbs. Starp fotogrāfu un objektu jābūt distancei. Fotokamera nedz izvaro, nedz iekaro, lai gan var būt pādroša, ielauzties, pārkāpt, sagrozīt, izmantot un, lietojot metaforas ekstrēmu, noslepkavot — darīt visu, kas, atšķirībā no seksuālas uzņēmšanās, ir paveicams pa gabalu, zināmā mērā norobežojoties no priekšmeta.

Spilgtāka ir seksuālā fantāzija Maikla Pauela ne-parastajā filmā *Lūriķis* (*Michael Powell: Peeping Tom*, 1960), kur runa ir nevis par lūriķi, bet gan psihopātu, kurš nogalina sievietes ar kinokamerā iemontētu ieroci. Upuriem viņš nepiedur ne pirkstu. Viņš nealkst pēc upuru miesas, bet sievietes grib iegūt kā kinokadrus, kuros viņas piedzīvo savu nāvi un ko viņš vēlāk

mājās var pārlūkot savā nodabā, paša priekam. Filma vedina uz domām par saikni starp impotenci un agresiju, profesionāļa skatu un nežēlību, un tas norāda uz galveno fantāziju, kas saistās ar kameru. Fotoaparāts kā falls kaut vāri, tomēr vienmēr sabalsojas ar neizbēgamo metaforu, ko neapzināti lieto visi kā viens. Lai cik šī fantāzija ir miglā tīta, tā tiek klaji piesaukta ikreiz, kad runājam par filmas “ielādēšanu”, aparāta “notēmēšanu”, “bliešanu”.

Pārlādēt veclaiku kameru bija vēl neērtāk un grūtāk nekā musketi “brūnā Besa”. Mūsdienās kamera tiecas līdzināties staru pistolei. Kādā reklāmā teikts: “*Yashica Electro-35 GT* ir kosmosa laikmeta kamera visai ģimenei. Skaistas bildes dienu un nakti! Automātiski. Bez jokiem. Atliek notēmēt, fokusēt un nospiegt slēdzi. Par visu citu gādās *GT* datorizētās smadzenes un elektroniskais aizvars.”

Fotoaparātu, tāpat kā automašīnu, tirgotāji piedāvā kā medību ieroci — automatizētu līdz pēdējam, ikkurā brīdī gatavu startēt. Vidusmēra cilvēkam patīk vienkāršotas, neredzamas tehnoloģijas. Ražotāji iegalvo klientiem, ka fotografēt iespējams arī bez īpašām iemaņām un speciālām zināšanām, ka aparāts visu zina pats un klausu ik sīkākajai iegribai. To darbināt ir tikpat viegli kā pagriezt aizdedzes atslēgu vai nospiegt gaili.

Līdztekus šaujamočiem un automobiļiem, arī fotoaparāti ir fantāzijas dzemdēta mašīnērija, kuras izmantošana rada pieradumu. Tomēr, par spīti ikdienas valodas un reklāmas ekstravagancei, tie nav nāvējoši.

Hiperbolā, kas automašīnas pielīdzina šaujamieročiem, ir vismaz graudiņš patiesības: mierlaikos automašīnas nogalina vairāk cilvēku nekā šaujamieroči. Savukārt fotoaparāts/šaujamierocis nevienam dzīvību neatņem, tāpēc draudīgā metafora šķiet caurcaurēm blefs — tāpat kā vīrieša sapnis par šaujamo, nazi vai kādu citu daiktu kājstarpē. Tomēr fotografēšanā joprojām slēpjas kaut kas plēsonīgs. Fotografēt cilvēku nozīmē viņu varmācīgi izmantot, uzlūkojot viņu tādu, kādu viņš pats sevi nekad neredz, izdibinot ko tādu, ko viņš pats nekad nevarēs uzzināt; tas pārvērš cilvēku priekšmetā, ko iespējams simboliski iegūt. Tāpat kā fotoaparāts ir šaujamieroča sublimācija, tāpat kādu fotografēt nozīmē pastrādāt sublimētu slepkavību — pseidoslepkavību, kāda piedien skumju un baiļu laikmetam.

Varbūt cilvēks iepratīsies sadzīvot ar agresiju, biežāk lietojot fotoaparātu un retāk — šaujamo, par to maksājot ar dzīvi pasaulē, kas vēl vairāk pieblīvēta pašas attēliem un kas tajos vai smok nost. Viens piemērs tam, kā cilvēks no lodēm pievēršas fotografēšanai, ir fotosafari, kas Austrumāfrikā pamazām aizstāj medību safari. Mednieki, bruņojušies nevis ar vinčesteriem, bet gan ar haselbladiem, piemeklējot kadru, mērķēdami veras nevis šautenes teleskopiskajā tēmēklī, bet gan fotoaparāta skatu meklētājā. Semjuels Batlers (*Samuel Butler*) 19. gadsimta nogalē Londonā sūkstījās, ka “aiz katra krūma tup kāds fotogrāfs kā izbadis lauva, kas meklē ko aprijamu”. Tagad fotogrāfs vajā īstus zvērus — apdraudētus un pārāk

reti sastopamus, lai tie būtu medījami. Šajā drūmajā komēdijā, ekoloģiskajā safari, šautenes pārvērtušās fotokamerās, jo daba vairs nav tāda, kāda allaž bijusi — no kā cilvēks vienmēr bijis pasargājams. Tagad daba — piejaucēta, apdraudēta, mirstīga — ir sargājama no cilvēka. Kad sametas bail, mēs šaujam. Bet, kad uzmācas nostalgija, — fotografējam.

Patlaban ir nostalgijas laikmets, un fotogrāfi nostalgiju rosīgi baro. Fotogrāfija ir elēģiska māksla — mijkrēšļa māksla. Vairums fotopriekšmetu ir patosa apdvesti — tikai tāpēc, ka tikuši fotografēti. Neglītais vai groteskais var aizkustināt tieši tāpēc, ka to pagodinājusi fotogrāfa uzmanība. Skaistais var izraisīt nožēlu, jo ir novecojis vai panīcis, vai gājis zudībā. Visi fotoattēli saka — *memento mori*. Fotografēt nozīmē piedalīties cita cilvēka (vai priekšmeta) mirstībā, ievainojamībā, mainībā. Fotoattēli liecina, ka laika neizbēgami paliek arvien mazāk, — tieši tāpēc, ka no tā izcirsts un iemūžināts acumirklis.

Pasaules dublikātu fotoaparāti sāk veidot tieši tobrīd, kad cilvēku vidē liek sevi manīt mulsinošas pārmaiņas: kad īsā laika sprīdī iet bojā sazin cik bioloģiskās un sociālās dzīves izpausmju, uzrodas ierīce, kura spēj reģistrēt visu, kas nolemts iznīcībai. No Atžē un Brasaī (*Eugène Atget, Brassai*) neaprēķināmās, smalki fakturētās Parīzes gandrīz nekā vairs nav palicis. Tāpat kā mirušie radi un draugi, kas ieglabāti ģimenes albumos un kuru klātbūtne fotoattēlos zināmā mērā remdē satraukumu un nožēlu, ko viņi raisījuši aizejot, personisku saikni ar pagātni stiprina arī fotoattēlos

iemūžināti tagad jau nojaukti pilsētas nami un sagan-dēti lauki, kur pašlaik rēgojas tikai plika vieta.

Fotoattēls ir gan viltus klātbūtne, gan prombūt-nes zīme. Tāpat kā istabā aizkurts kamīns, arī foto-grāfijas — īpaši tās, kur redzami no zemes virsas sen pagaisuši cilvēki, svešas zemes un tālas pilsētas, — vedina uz sapņojumiem. Neaizsniedzamība, ko liek apjaust fotoattēli, tieši saistās ar erotiskajām izjūtām, kādās ieslīgst tie, kuru vēlmes, jo lielāka ir viņu šķir-tība, aug augumā. Mīļākais uz ģimietnes, ieslēpts pre-cētas sievietes maciņā, rokzvaigzne uz plakāta, kas piesprausts virs pusaudža gultas, politiķa vaigs uz vēlēšanu kampaņas nozīmītes viņa atbalstītājam pie krūts, taksometra vadītāja bērnu momentuzņēmu-mi pie atpakaļskata spogulīša — šeit fotoattēls tiek izmantots kā talismans, vienlaikus sentimentāls un neapšaubāmi maģisks: tas ir mēģinājums saskarties ar citu realitāti vai pieteikt uz to savas tiesības.

Fotogrāfijas spēj uzkurināt vēlmi pavisam tiešā un utilitārā ceļā — līdzīgi viens otrs kolekcijā anonīmu iekāres objektu fotoattēlus kā masturbēšanas palīg-līdzekli. Jau sarežģītāk ir tad, kad fotoattēli tiek iz-mantoti par morālu impulsu stimulatoru. Vēlmei nav vēstures — mazākais, ikreiz tā tiek izdzīvota kā tikai un vienīgi priekšplāns, šeit un tagad. Vēlmi modina arhetipi, un šajā ziņā tā ir abstrakta. Savukārt mo-rālās jūtas sakņojas vēsturē, kur personas ir konkrē-tas un situācijas allaž specifiskas. Tad, kad fotoattēls tiek izmantots vēlmes ierosināšanai vai sirdsapziņas

modināšanai, spēkā ir gandrīz pretrunīgi noteikumi. Sirdsapziņu mobilizējoši attēli vienmēr ir saistīti ar konkrētu vēsturisko situāciju. Jo attēli vispārīgāki, jo mazākas cerības, ka tie izrādīsies iedarbīgi.

Fotoattēls, kas vēsta par iepriekš neapjaustu bēdu leju, sabiedrības viedokli var grozīt tikai tad, ja tas pasniegts atbilstošā emociju un attieksmes kontekstā. Metjū Breidija (*Mathew Brady*) un viņa kolēģu darbi — fotogrāfijās iemūžinātās kaujas lauka šausmas — nemazināja līdzilvēku degsmi turpināt Pilsoņu karu. Savukārt Andersonvilas slikti ģērbtie, ģindeņiem līdzīgie cietumnieki uzkurināja ziemeļnieku prātus — noskaņoja viņus pret Dienvidiem. (Andersonvilas fotogrāfiju efekts daļēji gan izskaidrojams ar to, ka fotoattēli tolaik bija kas gluži neredzēts.) Politiskā apziņa, līdz kādai sešdesmitajos gados bija nonākuši tik daudzi amerikāņi, Dorotijas Lanžas 1942. gada fotogrāfijās par ASV rietumkrasta japāņu ieeļotāju pēcteču transportēšanu uz internēto personu nometni ļāva viņiem saredzēt, par ko te runa: par noziegumu, ko Amerikas valdība pastrādā pret ievērojamu daļu Amerikas pilsoņu. No tiem, kas šīs fotogrāfijas redzēja četrdesmitajos gados, tikai daži būtu spējuši reaģēt tik nepārprotami; toreiz pie šāda atzinuma liedza nonākt pirmskara vienprātība. Fotoattēli nespēj iedibināt morālu nostāju, toties var to stiprināt un var palīdzēt pieņemties spēkā vēl tikai iedīglī esošai nostājai.

Fotoattēli paliek atmiņā labāk nekā kustīgas bildes varbūt tāpēc, ka ir nevis laika plūduma fragments,

bet gan no tā izcirsts šķēlums. Televīzija ir atlasītu attēlu plūsma, kurā katrs no tiem atceļ iepriekšējo. Katrs fotoattēls ir privileģēts mirklis, pārvērsts plakānā priekšmetā, ko iespējams paņemt rokās un aplūkot atkal un atkal. Tādas fotogrāfijas kā tā, kura 1972. gadā bija ievietota tik daudzu zemju laikrakstu pirmajā lappusē — nupat ar amerikāņu napalmu aplieta kaila dienvidvjetnamiešu meitenīte, sāpēs kliezot un izplestām rokām, skrien pa lielceļu uz objektīva pusi —, sabiedrības riebumu pret karu laikam gan vairoja spēcīgāk par televīzijā stundām redzamo iemūžināto barbarismu.

Gribētos domāt, ka amerikāņu sabiedrība diez vai būtu tik vienprātīgi samierinājusies ar karu Korejā, ja cilvēki būtu iepazīstināti ar fotoliecībām par Korejas izpostīšanu — par ekocīdu un genocīdu, dažā ziņā vēl smagākiem par tiem, kas pēc desmit gadiem tika vērsti pret Vjetnamu. Bet tāda iedoma ir triviāla. Sabiedrība šādas fotogrāfijas neredzēja, jo ideoloģiskajā telpā tām toreiz nebija vietas. Neviens nepiegādāja fotoattēlus, kuros iemūžināta Phenjanas ikdiena un kas liecinātu, ka ienaidniekam ir cilvēciska seja, kā pēcāk rīkojās Fēlikss Grīns un Marks Ribū (*Felix Greene, Marc Riboud*), kas atveda Hanojas fotoattēlus. Pie fotogrāfijām, kurās iemūžinātas ciešanas Vjetnamā (daudzas bija sagādājuši militāristi gluži citā nolūkā), amerikāņi tika, pateicoties žurnālistiem, kas, juzdami atbalstu, pūlējās tādas sarūpēt, jo ievērojams skaits cilvēku šo notikumu jau bija definējuši kā mežonīgu koloniālu karu. Korejas karš tika izprasts citādi — kā

dalība brīvās pasaules taisnīgajā cīņā pret Padomju Savienību un Ķīnu —, un, ņemot vērā šo raksturojumu, fotogrāfijas, kas liecinātu, cik nežēlīgi un nevaldāmi amerikāņi Korejā liek lietā ieroču spēku, būtu gluži liekas.

Ar notikumu šodien tiek saprasts kaut kas tieši tāds, ko vērts fotografēt, tomēr to, kas notikumu rada, joprojām nosaka ideoloģija (visplašākajā nozīmē). Par notikumu nav iespējamas nekādas, arī ne fotogrāfiskas, liecības, pirms notikums par tādu nav nosaukts un kā notikums raksturots. Un fotogrāfiskas liecības nespēj notikumus konstruēt — precizāk, identificēt; fotogrāfijas pienesums vienmēr nāk pēc tam, kad notikums jau nosaukts. Uzrunāt cilvēka morālās jūtas fotoattēli spēj tikai ar nosacījumu, kas sabalsojas ar adekvātu politisko apziņu. Bez politikas fotoattēlos iemūžinātais vēstures bendesbluķis, visticamāk, tiktu uztverts kā vienkārši izdomāts vai uzskatīts par demoralizējošu emocionālu uzbrukumu.

Izjūtu spektru, tai skaitā morāla aizvainojuma intensitāti, ar kādu cilvēks spēj reagēt uz fotoattēliem, kuros fiksēta apspiestība, ekspluatācija, bads un slaktiņi, nosaka arī tas, ciktāl viņam kas tāds ir pazīstams. Dona Makkalina (*Don McCullin*) izdēdējušie biafrāņi septiņdesmito gadu sākumā uz dažu labu atstāja daudz mazāku iespaidu nekā Vernera Bišofa (*Werner Bischof*) piecdesmito gadu sākuma fotogrāfijas ar Indijas badacietējiem, jo šādi attēli jau bija kļuvuši banāli, un bada nāvē mirstošās tuaregu ģimenes Lejassahārā, kuru fotoattēli parādījās vai visos pasaules žurnālos

1973. gadā, daudzi droši vien uztvēra kā jau labi pazīstamas šausmu izrādes apnicīgu atkārtojumu.

Fotoattēli šokē, ja vien darbojas nosacījums, ka rāda ko jaunu un nebijušu. Diemžēl sākotnējā likme arvien palielinās — pa daļai tieši tāpēc, ka vairojas šausminošo attēlu klāsts. Pirmā saskarsme ar fotogrāfijas piedāvāto ekstrēmo šausmu arsenālu nāk kā atklāsme tās mūsdienu izpratnē — kā negatīva epifānija. Man tādu sagādāja Bergenas-Belzenes un Dašavas fotogrāfijas, ko 1945. gada jūlijā nejauši uzgāju kādā Santamonikas grāmatnīcā. Ne fotoattēlos, ne īstajā dzīvē vairs neesmu redzējusi neko tādu, kas manī būtu iecirties tik asi, dziļi, zibenīgi. Man tiešām šķiet, ka tobrīd mana dzīve pāršķēlās uz pusēm — tajā daļā, ko dzīvoju, pirms ieraudzīju šos fotoattēlus (man bija divpadsmit gadu), un dzīvē *pēc tam*, kaut bija aizritējuši vairāki gadi, līdz pilnībā aptvēru, ko tieši esmu redzējusi. Kāds labums no tā, ka es tos ieraudzīju? Tie taču bija ne vairāk kā tikai fotoattēli, kuros atainots notikums, par ko biju dzirdējusi labi ja pa ausu galam un kur nespēju itin neko grozīt, atainotas ciešanas, kādas gandrīz nespēju iedomāties un nekādi nespēju mazināt. Kad vēros uz šīm fotogrāfijām, kaut kas manī pārtrūka pušu. Bija pārsniegta kāda robeža — ne tikai pieļaujamo šausmu sliekšnis; jutos ieegrūsta neremdējamās skumjās, sāpināta, tomēr emocionāli daļēji nocietinājos; kaut kas manī pamira, bet kaut kas joprojām kliedz.

Viens ir — ciest; pavisam kas cits — turpināt dzīvot kopā ar fotogrāfijās iemūžinātām ciešanām, kas sirdsapziņu un līdzietību varbūt nemaz nestiprina.

Tās tavus dvēseles spēkus var arī samaitāt. Redzējis šādus attēlus, tu esi gatavs redzēt citus tādus pašus — vēl un vēl. Attēli caururbj. Attēli anestezē. Fotogrāfijās iepazītais notikums noteikti top īstenāks nekā tas būtu bijis, ja nebūtu redzēts fotogrāfijās, — piemēram, karš Vjetnamā. (Pretējs piemērs — Gulaga arhipelāgs, par kuru mums trūkst fotoliecību.) Bet, jo biežāk tiek aplūkoti šie attēli, jo notikums kļūst arvien mazāk reāls.

Tas pats likums darbojas gan attiecībā uz jebkādu sodību, gan pornogrāfiju. Šoks, ko sagādā šausmas fotogrāfijās, noplok, ja aplūkojam tās atkal un atkal; pārsteigums un mulsums, ko viesusi pirmā redzētā pornogrāfiskā filma, arī mazinās, kad noskaties vēl citas šādas filmas. Tabu, kas izraisa sašutumu un skumjas, nav neko daudz sīkstāks par to aizliegumu, kas nosprauž nepiedienības robežas. Pēdējos gados abi piedzīvojuši bargu revīziju. Apjomīgais pasaules postam un netaisnībai veltītais fotogrāfiju katalogs ikvienu daudz maz iepazīstinājis ar zvērībām, šausmas it kā vērsot ierastībā, — darot tās šķietami pazīstamas, distancētas (“tā jau tikai fotogrāfija”), neizbēgamas. Kad pirmoreiz parādījās nacistu nometņu fotoattēli, tajos nebija ne drusciņas banalitātes. Pēc trīsdesmit gadiem jau varēja runāt par pārsātinājumu. Savukārt pēdējos pārdesmit gados “aktīvā” fotogrāfija, sirdsapziņu modinādama, vismaz tikpat daudz pūļu veltījusi arī tās iemidzināšanai.

Fotoattēla ētiskais saturs ir gaistošs. Ja nerunājam gluži par, piemēram, nacistu nometnēs

dokumentētajām šausmām fotogrāfijās, kuras iemantojušas ētisku atskaites punkta statusu, vairums fotoattēlu emocionālo lādiņu neprot saglabāt. 1900. gada fotoattēls, kas savulaik iedarbīgs bijis attēlotā priekšmeta dēļ, šodien, visticamāk, aizkustinās tikai tāpēc, ka uzņemts 1900. gadā. Fotoattēla specifiskās īpašības un intences pamazām tiecas nogrimt visaptverošajā patosā, ar kādu apvīta pagājība. Estētiskā distance šķiet iebūvēta pašā fotoattēla aplūkošanas pieredzējumā — ja ne tūlīt, iemūžinātajā acumirkļī, tad visādā ziņā laika gaitā. Tieši laiks gandrīz visas, pat diletantiskākās fotogrāfijas, ieceļ mākslas pasaulē.

Industrializēšanās ļāva fotogrāfijai strauji iekļauties sabiedrības racionālajā, t.i., birokrātiskajā pārvaldē. Būt pārstājušas tikai nieka spēļmantiņas, fotogrāfijas pārtapušas par daļu no vides ierastā aprīkojuma — par pamatakmeni un stiprinājumu tai reduccionistiskajai īstenības izpratnei, kas tiek uzskatīta par reālistisku. Fotoattēli tika iesaukti svarīgāko kontroles institūciju, īpaši ģimenes un policijas dienestā kā simboliski objekti un informācijas vienības. Tāpēc pasaules birokrātiskajā katalogizācijā daudzi svarīgi dokumenti nav derīgi bez pilsoņa sejas klātpielikta fotogrāfiska apliecinājuma.

Ar birokrātiju salāgotais “reālistiskais” pasaules uzskats piedāvā gluži jaunu zināšanu definīciju — zināšanas kā tehnika un informācija. Fotoattēli ir vērtīgi, jo sniedz ziņas. Tie vēsta, kas pastāv; tie ir inventārs. Spiegiem, meteorologiem, izmeklētājiem,

arheologiem un pārējiem ekspertiem fotoattēli ir neapprakstāmi nozīmīgi. Taču situācijās, kādās fotogrāfijas izmanto vairums cilvēku, informatīvās vērtības ziņā tās neko daudz neatšķiras no literatūras. Informācija, ar ko var nākt klajā fotoattēls, it kā top milzum nozīmīga tai kultūras vēstures posmā, kad ikviens sevi iedomājas tiesīgu uz jebko, kas nodēvēts par ziņu. Fotogrāfijas tikušas uzlūkotas kā informācijas palīglīdzeklis, kad iznāk darīšana ar cilvēkiem, kas lasa nelabprāt. Laikraksts *Daily News*, tīkodams pēc popularitātes, sevi joprojām sauc par “Ņujorkas bilžu laikrakstu” (*New York's Picture Newspaper*). Skalas otrā galā ir *Le Monde*, kas uzrunā kvalificētu, labi informētu lasītāju un fotoattēlus nepublicē gandrīz nemaz. Te ir spēkā pieņēmums, ka šāda lasītāja vajadzībām fotoattēls kalpo tikai kā analītiska raksta ilustrācija.

Ap fotoattēlu izveidojies jauns priekšstats par to, kas uzskatāms par informāciju. Fotoattēls ir šķelums, kas izcirpts gan telpā, gan laikā. Pasaulē, kur valda fotoattēli, visas robežas (“kadrējums”) it kā iemanto nosacītību. Visu iespējams nošķirt, saraut, atraut nost. Atliek tikai kā citādi iekadrēt priekšmetu. (Un otrādi — it visu iespējams pievienot kam citam kā pielikumu.) Fotoattēls spēcina nominālistu uzskatu par sociālo īstenību kā šķietami bezgalīgu daudzu sastāvdaļu kopumu — tieši tikpat neierobežots ir iespējamo fotoattēlu skaits. Fotoattēlos pasaule pārtop par savstarpēji nesaistītu, brīvu daļiņu sēriju; savukārt vēsture — gan tagadne, gan pagātne — par anekdošu

un *faits divers* krājumu. Fotoaparāts vēš īstenību par atomāru, pārvaldāmu un miglā tītu. Šāds pasaules uzskats noliedz savstarpējību, kontinuitāti, toties ik acumirkli padara par mistēriju. Ik fotoattēlam ir daudzkāršā nozīme; tiešām — ieraudzīt kaut ko fotogrāfijas veidolā nozīmē sastapties ar potenciāli fascinējošu priekšmetu. Fotoattēla dziļākā gudrība ir šāda: "Rau, kur virsma. Tagad padomā — vai drīzāk iejūties, ļaujies nojausmai, kas pateiktu, ko tā slēpj; kā būtu, ja īstenībā izskatītos šādi te!" Fotoattēli, kas paši neko izskaidrot nespēj, ir mūžīgs aicinājums spriest, pārdomāt un ļaut vaļu iztēlei.

Fotoattēli apkopo to, ko mēs zinām par pasauli, ja pieņemam, ka pasaule ir tāda, kādu to fiksē fotoaparāts. Bet tas runā pretim uzskatam, kas balstās uz pieņēmumu, ka pasaule *nav* tāda, kāda izskatās. Sapratnes iespējamība sakņojas spējā pateikt "nē". Strikti izsakoties, fotoattēls neko neļauj izprast. Skaidrs, ka fotogrāfijas aizpilda baltos plankumus, kad gara acīm uzlūkojam tagadni un pagātņi: piemēram, Džeikoba Riisa (*Jacob Riis*) fiksētā nabagu Ņujorka 19. gadsimta astoņdesmitajos gados ir izteikti pamācoša tiem, kas nezina, ka 19. gadsimta nogales Amerikas trūcīgo pilsētnieku dzīve tik ļoti atbildusi Dikensa aprakstiem. Tomēr, atspoguļodams īstenību, fotoaparāts allaž ir spiests noslēpt kaut ko vairāk par to, ko atklāj. Kā norādījis Brehts, Krupa rūpnīcas fotogrāfija gandrīz neko neatklāj par šo organizāciju. Pretstatā mīlas romānam, kur ir tik svarīgi, kā kas izskatās, sapratnes pamatā ir apjēga par to, kā kas

funkcionē. Un funkcionēšana notiek laikā, tātad tā ir laikā izskaidrojama. Saprast mēs spējam tikai to, kas nāk klajā ar vēstījumu.

Zināšanām par pasauli, ko piedāvā fotogrāfija, ir robežas: kaut arī kalpodamas kā sirdsapziņas bikstītājas, tās nemūžam nevar būt nedz ētiskas, nedz politiskas. Fotoattēlos rastajām zināšanām vienmēr lemts būt tādām kā sentimentālām — vienalga, ciniskām vai humānām. Tās būs kā vinnests derībās — šķietamas zināšanas, šķietama gudrība, tieši tāpat kā fotografēšana ir piesavināšanās vai izvarošanas šķietamība. Tieši iedomātās izdibināmības nerunība dara fotoattēlus vilinošus un provokatīvus. Iespaidis, kādu visaptverošā fotogrāfiju klātbūtne atstāj uz mūsu ētisko uztvērīgumu, nav aplēšams. Jau tā pārblīvēto pasauli dubultojošas tās attēlos, fotogrāfija mums liek domāt, ka pasaule ir vieglāk pieejama nekā tas ir īstenībā.

Vajadzība pēc īstenības apliecinājuma un pieredzējuma kāpināšanas fotogrāfijās ir estētisks patērnieciskums, no kura šodien ir atkarīgs ikviens. Industriālās sabiedrības pārvērš savus pilsoņus attēlojumu narkomānos; tas ir nepārvaramākais no mentālā piesārņojuma paveidiem. Sāpīga ilgošanās pēc skaistuma, pēc līdzekļa, kas ļautu ieskatīties dzīlēs, pēc atpestīšanas un pasaules miesas suminājuma — visi šie erotisma elementi gūst apliecinājumu baudījumā, ko sniedz fotoattēli. Tomēr izpausmi rod arī citas, ne gluži tik atbrīvojošas izjūtas. Nebūtu nepareizi teikt, ka cilvēks jūt *nepārvaramu dziņu* fotografēt: pieredzējumu vērst saredzējumā. Galu galā pieredzējums kļūst identisks

tā iemūžināšanai fotoattēlā, un piedalīšanās publiskā pasākumā arvien vairāk top pielīdzināma tur tapušo fotogrāfiju aplūkošanai. Loģikā spēcīgākais 19. gadsimta estētiķis Malarmē teicis, ka pasaulē viss pastāv tikai tādēļ, lai nonāktu grāmatā. Šodien viss pastāv tādēļ, lai nonāktu fotoattēlā.

The first part of the report is devoted to a general
 description of the country and its resources. It
 is followed by a detailed account of the
 various industries and occupations of the
 people. The third part contains a list of
 the principal towns and villages, with
 a description of their situation and
 extent. The fourth part is a list of
 the principal rivers and streams, with
 a description of their course and
 extent. The fifth part is a list of
 the principal mountains and hills, with
 a description of their height and
 extent. The sixth part is a list of
 the principal lakes and ponds, with
 a description of their size and
 extent. The seventh part is a list of
 the principal forests, with a
 description of their extent and
 the various kinds of trees which
 grow in them. The eighth part is a
 list of the principal minerals, with
 a description of their location and
 extent. The ninth part is a list of
 the principal animals, with a
 description of their habits and
 the various kinds of animals which
 are found in the country. The tenth
 part is a list of the principal plants,
 with a description of their uses and
 the various kinds of plants which
 are found in the country. The eleventh
 part is a list of the principal
 occupations of the people, with a
 description of the various kinds of
 work which they are engaged in.
 The twelfth part is a list of the
 principal towns and villages, with
 a description of their situation and
 extent. The thirteenth part is a
 list of the principal rivers and
 streams, with a description of their
 course and extent. The fourteenth
 part is a list of the principal
 mountains and hills, with a
 description of their height and
 extent. The fifteenth part is a
 list of the principal lakes and
 ponds, with a description of their
 size and extent. The sixteenth
 part is a list of the principal
 forests, with a description of their
 extent and the various kinds of
 trees which grow in them. The
 seventeenth part is a list of the
 principal minerals, with a
 description of their location and
 extent. The eighteenth part is a
 list of the principal animals, with
 a description of their habits and
 the various kinds of animals which
 are found in the country. The
 nineteenth part is a list of the
 principal plants, with a description
 of their uses and the various kinds
 of plants which are found in the
 country. The twentieth part is a
 list of the principal occupations
 of the people, with a description
 of the various kinds of work which
 they are engaged in.

Amerika, ieraudzīta fotogrāfijās, miglaini

Volts Vitmens (*Walt Whitman*), pārlūkodams kultūras izredzes demokratizēties, raudzīja pacelties pāri nošķīrumam starp skaisto un neglīto, nozīmīgo un ikdienišķo. Ja neskaita pašus vispārīgākos nošķīrumus, jebkādi centieni sadrumstalot vērtības viņam šķita verdziski un snobiski. Mūsu pārdrošākais, neprātīgākais kultūras revolūcijas praviētis nāca klajā ar diženu aicinājumu ieskatīties acīs īstenībai. Nav ko ņemt ar skaisto un neglīto, viņš norādīja, ja tev ir gana plašs priekšstats par īstenību, par amerikāņa nepastarpinātās pieredzes spektru un vitalitāti. Vitmena Amerikā fakti, arī paši zemiskākie, mirdz un laistās — šai ideālajā telpā, ko reālu vērtusi vēsture, kur “fakti, gaismas pielieti, izstaro paši sevi”.

Zāles stiebru (*Leaves of Grass*, 1855) pirmā izdevuma priekšvārdā pasludinātā Amerikas Lielā kultūras revolūcija tā arī nesākās, kas daudziem lika vilties, bet nevienam nenāca kā pārsteigums. Pat dižs dzejnieks ar saviem vientuļa spēkiem nespēj pārgrozīt morālo klimatu; viegli tas nenāktos arī dzejniekam, kura rīcībā ir miljoniem sarkangvardu. Gluži tāpat kā visi kultūras revolūcijas gaišreģi, Vitmens iedomājās samanījis, ka īstenība jau guvusi virsroku pār mākslu, demistificējusi to. “Pašas Savienotās Valstis jau ir

dižākā no poēmām.” Bet, kad nekāda kultūras revolūcija nesākās un dižākā no poēmām impērijas laikos izskatījās vēl mazāk diža nekā republikas apstākļos, Vitmena programmatisko paziņojumu par dēmosa pārākumu, skaistā un neglītā, nozīmīgā un ikdienišķā demokrātisko pārvērtēšanu par pilnu ņēma vienīgi viņa kolēģi, citi mākslinieki. Amerikāņu māksla, jo sevišķi fotogrāfija, ko īstenība ne tuvu nebija demistificējusi, tagad tiecās demistificēties pati.

Pašos pirmsākumos bija spēkā priekšstats, ka fotogrāfijām jābūt idealizētiem attēliem. Spēkā to joprojām uztur lielākā daļa fotoamatieru, kas uzskata, ka skaists fotoattēls ir fotoattēls, kurā iemūžināts kaut kas skaists — sieviete vai saulriets. Edvards Šteihens (*Edward Steichen*) 1915. gadā fotografēja uz blokmājas ugunsdzēsības kāpnēm noliktu piena pudeli, tas ir agrīns piemērs visai atšķirīgai idejai par skaistu fotoattēlu. Un kopš 19. gadsimta divdesmitajiem gadiem ambiciozākie profesionāļi — tie, kuru darbi nonāk muzejos, — apņēmīgi virzījušies arvien tālāk no liris-kām tēmām, cītīgi pētot vienkāršu, bezgaumīgu vai pat banālu materiālu. Pēdējos pārdesmit gados fotogrāfijai izdevies zināmā mērā revidēt to, ko katrs uzskata par skaisto un neglīto, — tieši Vitmena garā. Ja reiz (Vitmena vārdiem runājot) “skaisto pauž ikkatrs konkrēts priekšmets, situācija, kombinācija un norise”, tu jau spried pavirši, kad izcel kaut ko kā skaistu, savukārt citu — ne. Ja reiz “visam, ko cilvēks dara vai domā, ir nozīme”, tu jau vadies pēc patvaļīgiem

pieņēmumiem, kad dažus brīžus dzīvē uzlūko par nozīmīgiem, kamēr lielāko daļu — par ikdienišķību.

Fotografēt nozīmē piešķirt nozīmību. Droši vien nav nekā, ko nebūtu iespējams darīt skaistu; vēl vairāk — nav ne mazākās iespējas nomākt fotoattēlam iekšēji piemītošo tendenci pasniegt savu saturu kā vērtību. Tomēr var mainīt pašas vērtības izpratni — kā noticis mūsdienu fotoattēla kultūrā, kas pārtapusi Vitmena evaņģēlija parodijā. Pirmsdemokrātijas laikmeta paspārnē tas, kuru fotografē, ir slavenība. Amerikāņu pieredzes klajumos, kas ir vaļā visiem vējiem, slavenība ir ikviens — to kaismīgi reģistrējis Vitmens un, plecus paraustīdams, konkretizējis Vorhols. Visi brīži ir vienlīdz svarīgi, un nav cilvēka, kas būtu interesantāks par kādu citu.

Laikmetīgās mākslas muzeja (MoMA) izdotā Vokera Evansa fotoalbuma pēcvārdā liktas Vitmena rindas, kas izklausās sabalsojamies ar amerikāņu fotogrāfijas ilgpilnākajiem centieniem:

“Nešaubos, ka pasaules majestātiskums & skaistums slēpjas ik sīkākajā mazumiņā... Nešaubos, ka visā, kas ir tik ikdienišķs, kukaiņos, vienkāršos ļaudīs, vergos, punduros, nezālēs, neizmantojamos atkritumos rodams daudz vairāk nekā esmu iedomājies...”

Vitmens uzskatīja, ka skaisto viņš ir nevis atcēlis, bet gan vērtis par vispārīgu. Līdz ar to talantīgākie amerikāņu fotogrāfi vēl vairākās paaudzēs nodevās diskutabliem ikdienišķības un vulgaritātes meklējumiem. Taču amerikāņu fotogrāfi, kas par tādiem nobrieda Otrā pasaules kara laikā, Vitmena pilnvarojumu

rēģistrēt amerikāņu pieredzi visā tās pilnībā un ekstravagantajā atkailinātībā jau uzskatīja par ieskābušu. Fotografējot pundurus, tu netiec ne pie kāda majestātiskuma & skaistuma. Tu dabū pundurus.

Sākot ar greznajā žurnālā *Camera Work* reproducētajiem un iesvētītajiem attēliem, ko Alfreds Štiglics publicēja no 1903. līdz 1917. gadam un Ņujorkas Piektās avēnijas 291. numurā izlika apskatei galerijā, kas viņa vadībā darbojās no 1905. līdz 1917. gadam (vispirms tās nosaukums bija *Mazā fotosecesijas galerija (The Little Gallery of the Photo-Secession)*, vēlāk — vienkārši 291), — žurnāls un galerija vienotiem spēkiem uzstājās kā ambiciozākais Vitmena uzskatu forums — amerikāņu fotogrāfija no Vitmena programmas apliecinājuma pievērsusies tās drupināšanai un, visbeidzot, parodēšanai. Šajā ziņā vēsturiski iespaidīgākā figūra ir Vokers Evanss. Viņš bija pēdējais no dižajiem fotogrāfiem, kurš nopietni un ar pārliecību strādāja gaisotnē, ko diktēja Vitmena eiforistiskais humānisms, rezumēja visu, kas bijis iepriekš (piemēram, Lūisa Haina (*Lewis Hine*) šokējošās imigrantu un strādnieku fotogrāfijas), un paredzēja, ka vēl nāks skarbās, raupjās un drūmās bildes, ko redzējām pēcāk, — piemēram, “pagrīdes fotogrāfiju” sērija ar anonīmajiem Ņujorkas metro pasažieriem, ko Evanss ar slēpto kameru fotografēja laikā no 1939. līdz 1941. gadam. Bet Evanss sagrāva heroisko noskaņu, kādā Vitmena vīziju propagandēja Štiglics un viņa sekotāji, kas locīja ceļus Haina priekšā. Evanss uzskatīja Štiglicu par mākslinieku.

Tāpat kā Vitmens, Štiglics neredzēja pretrunu starp mākslu kā instrumentu, kas palīdz iekļauties sabiedrībā, un mākslinieka cildināšanu kā varoni, romantisku, uz pašizpaušmi tiesīgu *ego*. Krāšņajā, spožajā eseju krājumā *Ņujorkas osta* Pols Rozenfelds (*Paul Rosenfeld: Port of New York, 1924*) slavināja Štiglicu kā "vienu no dižajiem dzīves apliecinātājiem. Pasaulē nav nekā tik vienkārša, banāla un pieticīga, lai cilvēks ar melno kasti un ķīmikāliju vannīti nespētu caur to izpaust sevi visā pilnībā." Fotografēšana un līdz ar to arī visa vienkāršā, banālā un pieticīgā attaisnojums ir arī unikāla individuālās izpaušmes iespēja. "Fotogrāfs," Rozenfelds raksta par Štiglicu, "mākslinieka tīklu fiziskajā pasaulē izmetis daudz plašāku nekā jēlkurš pirms tam vai kāds no viņa līdzbiedriem." Fotoattēls ir tāds kā dubultapliecinājums, heroiska kopulācija ar materiālo pasauli. Līdzīgi Hai-nam, Evanss tiecās pēc bezpersoniskāka apliecinājuma, aristokrātiskāka nomaļus vērojuma, caurredzamāka noklusējuma. Evanss nekāroja izpausties nedz paša iecienītajās bezpersoniskajās amerikāņu namu fasāžu un interjeru klusajās dabās, nedz dienvidnieku akcionāru skadrajās portretos, ko viņš bildēja trīsdesmito gadu nogalē (kopā ar Džeimsu Eidžiju publicēti izdevumā *Lai slavēti slavenie* (*James Agee: Let Us Now Praise Famous Men*)).

Pat bez visas šās heroiskās retorikas Evansa projektā jaušama saikne ar Vitmenu: skaistā un neglītā, nozīmīgā un ikdienišķā nošķīrums tur tiek izlīdzināts. Jebkas un jebkurš nofotografētais kļūst par fotoattēlu,

tādējādi top morāli pielīdzināms visām citām Evansa fotogrāfijām. Evansa fotokamera agrīno trīsdesmito gadu viktoriāņu namos izcēla to pašu formālo skais-tumu, kāds 1936. gadā bija atrodams Alabamas maz-pilsētu ielu veikalos. Bet līmenis it kā aizvien cēlās un nevis kritās. Evanss vēlējās, lai viņa fotoattēli būtu “kulturāli, autoritatīvi, transcendentī”. Trīsdesmito gadu morālais universs vairs nebija *mūsējais*, tāpēc šie apzīmētāji šodien diez vai ir ko vērti. Neviens neprasa, lai fotogrāfija būtu kulturāla. Neviens nespēj iedomāties, kādā ziņā tā varētu būt autoritatīva. Neviens nesaprot, kādā ziņā jebkas, vismazāk jau nu fotogrāfija, varētu būt transcendentis.

Vitmens sludināja empātiju — saskaņu nesaskaņā, daudzējādības vienotību. Psiholoģiska mijiedarbe ar it visu un ikvienu — arī aicinājums uz juteklisku kopību (kur vien viņš tādu samanīja) — ir tas reibīgais ceļojums, kurā ikviens ir atkal un atkal aicināts piedalīties gan visos priekšvārdos, gan vārsnās. Šī tiecība uz pasaules izjautāšanu ielikta arī viņa dzejas formā un balsī. Vitmena dzeja ir psiholoģiska tehnika, kas lasītājam ļauj pacelties jaunā esamības pakāpē (“jaunā” valsts iekārtas mikrokosmā); vārsmas funkcionē kā mantras — tās pārraida enerģiju. Atkārtojums, krāšņās kadences, plūstošās rindas un uzstājīgā leksika vedina uz laicīgu atklāsmi, kas lasītājam liek burtiski pacelties spārnos, uzrauj viņu augstumos, kur iespējams identificēties ar amerikāņu kāroto pagātni un sabiedrību. Bet šī vēsts par identificēšanos ar pārējiem amerikāņiem mūsu temperamentam ir sveša.

Pēdējās Vitmena erotiskā nācijas apskāviena atskaņas, tikai universalizētas un jau bez kādām pretenzijām, bija saklausāmas izstādē *Cilvēka dzimta (Family of Man)*, ko 1955. gadā sarīkoja Štiglica laikabiedrs un viens no *Fotosecesijas* dibinātājiem Edvards Šteihens. Sešdesmit astoņu valstu divsimt septiņdesmit triju fotogrāfu piecsimt trim bildēm pienācās saplūst kopībā — pierādīt, ka cilvēce ir “vienots veselums” un cilvēki ar visiem saviem netikumiem un nelietībām ir simpātiski radījumi. Fotoattēlos bija iemūžināti visu rasu, dažāda vecuma, sociālo slāņu un fizisko tipu pārstāvji. Daudzi bija izcili skaisti noauguši, daži — skais ti no vaiga. Ja Vitmens savas dzejas lasītājus mudināja identificēties ar viņu un Ameriku, Šteihens sarīkoja izstādi, lai ik skatītājam dotu iespēju identificēties ar cilvēkiem fotoattēlos un — potenciāli — ar katru fotografēto personu: ar Pasaules Fotogrāfijas pilsoņiem.

Tik milzīgus skatītāju pūļus *Laikmetīgās mākslas muzejs (MoMA)* piesaistīja tikai pēc septiņpadsmit gadiem, kad 1972. gadā tur tika sarīkota Daienas Arbusas retrospekcija. Arbusas izstādē vienas autores cits citam līdzīgie simt divpadsmit fotouzņēmumi — proti, visi tajos izskatās (zināmā mērā) vienādi — radīja iespaidu, kas bija redzamā pretrunā ar silti mundriņošo Šteihena materiālu. Arbusas izstādē nebija nedz cilvēku, ko patīkami uzlūkot, nedz raksturīgu tipāžu, kas nodarbojas ar ko gluži cilvēcisku, — tur rindojās monstri un margināli — lielākoties neglīti, groteskos kankaros sagērbušies, drūmā vai nemīlīgā vidē —, uz mirkli pietājuši, lai pozētu, viņi nereti atklāti

un nekautri blenž pretim skatītājam. Arbusas darbi neaicina skatītājus identificēties ar tiem pārijiem un bēdubrāļiem, ko viņa fotografējusi, viņas fotogrāfijās cilvēce nav nekāds “vienots veselums”.

Arbusas fotogrāfijas pauž antihumānistisku vēstījumu, par ko labas gribas cilvēki septiņdesmitajos grib satraukties — tieši tāpat kā piecdesmitajos alka pēc mierinājuma un vēlējās aizmirsties sentimentālā humānismā. Abi vēstījumi nebūt nav tik atšķirīgi, kā mēs varētu iedomāties. Šteihena izstāde pacilāja, Arbusas — spieda pie zemes, tomēr abos gadījumos pieredzējums ir tāds, kas vienlīdz labi ļauj atsvabināties no vēsturiskā priekšstata par īstenību.

Šteihena atlases principi paredz, ka eksistē tāda cilvēka situācija vai cilvēka iedaba, kas kopīga visiem. Atklājot, ka indivīdi visur dzimst, strādā, smejas un mirst vienādi, *Cilvēka dzimta* noraida vēstures noteicošo lomu — neapšaubāmās un vēsturē sakņotās atšķirības, netaisnību un konfliktus. Arī Arbusas fotogrāfijas tikpat apņēmīgi norobežojas no politikas, jo rāda pasauli, kurā ikviens ir svešinieks, bezcerīgi izolēts, iestidzis mehāniskās, kroplās identitātēs un attiecībās. Vēsture un politika, liekas, rādās gan Šteihena bijīgajā fotoattēlu antoloģijā, gan Arbusas retrospekcijas saltajā noraidījumā. Viens to panāk, universalizējot cilvēka situāciju liksmā jūsmībā, otra — to atomizējot šausmās.

Arbusas darbos visvairāk pārsteidz tas, ka viņa, šķiet, iesaistījusies vienā no mākslas fotogrāfijas iedarbīgākajām jomām: koncentrējusies uz upuriem,

dzīves pabērniem, tomēr atsakoties no jebkādiem centieniem raisīt līdzpārdzīvojumu, kas no šādiem projektiem parasti tiek sagaidīts. Viņa rāda cilvēkus, kas ir ne vien atbaidoši, bet arī nožēlojami, žēlojami, taču nemodina līdzjūtību. Arbusas darbi, kas, pareizāk sakot, pārstāv distancētu skatpunktu, ir cildināti par tiešumu un spēju rosināt no sentimenta brīvu empātiju. Tas, kas īstenībā ir pret publiku vērsta agresija, tiek tulkots kā morāls sasniegums: fotoattēli liedzot skatītājam distancēties no modeļa. Ticamāk gan, ka Arbusas fotogrāfijas — tieši caur šausmu akceptu — pauž naivitāti, kas vienlaikus ir gan bikla, gan draudīga, jo tās pamatā likta distance, priekšrocība, sajūta, ka skatītājs tiek lūgts uzlūkot to, kas ir īstenais *cits*. Bunjuels, reiz vaicāts, kāpēc viņš taisa filmas, atteicis: “Lai parādītu, ka šī nav labākā no visām iespējamām pasaulēm.” Arbusa fotografēja, lai parādītu kaut ko vienkāršāku, — ka ir arī kāda cita pasaule.

Cita pasaule, kā allaž, ir atklājama šajā pašā pasaulē. Ļaudamās neslēptai interesei tikai par cilvēkiem, kuri “izskatās dīvaini”, Arbusa milzum daudz materiāla uzgāja turpat līdzās. Ņujorkā ar tās transvestītu ballēm un maznodrošināto patversmēm dīvaiņu bija cik uziet. Bija arī Merilendas karnevāls, kur Arbusa atrada adatu spilventiņu cilvēka izskatā, hermafrodītu ar suni, tetovēto cilvēku un albīnu zobenrijēju; bija nūdistu pulcēšanās vietas Ņūdžersijā un Pensilvānijā; bija Disnejlanda un Holivudas uzņemšanas laukums, kur viss ir izmiris un viltots; un bija vārdā nenosaukta psihiatriskā slimnīca, kur tapa daļa viņas pēdējo,

pašu spēcīgāko uzņēmumu. Un allaž jau bija vēl ikdiena, kas neizsīkstošā straumē mēdz piespēlēt dīvainības, — ja vien cilvēkam ir acis pierē. Fotokamerai piemīt spēja tā dēvētos normālos cilvēkus notvert tādā gaismā, ka tie izskatās pēc anomālijas. Fotogrāfs ērmības izraugās, izseko, iekadrē, attīsta un nosauc.

“Ieraugi kādu uz ielas,” Arbusa rakstījusi, “un faktiski tas, ko pamani, ir defekts.” Lai cik tālu Arbusa atkāpusies no pašas prototipiskajiem sižetiem, viņas darbu nepiekāpīgā konsekvence liek domāt, ka, viņa, bruņojusies ar fotokameru, jebkur var saskatīt ciešanas, perversitāti, garīgu saslimšanu. Divos uzņēmumos redzami brēcoši bērni — tie izskatās jukuši, traki. Arbusas distancētajam skatpunktam raksturīgās likumības vēsta, ka līdzība vai kopīgais, kas tevi vieno ar kādu citu, ir tā augsne, no kuras atkal un atkal izdīgst šausmas. Tās var būt divas meitenes (nebūt ne māsas) identiskos lietusmēteļos — abas kopā Arbusa fotografējusi Centrālparkā; var būt dvīņi vai triņi, kas parādās vairākos uzņēmumos. Daudzas fotogrāfijas ar nežēlīgu izbrīnu norāda faktu, ka divi cilvēki ir pāris un katrs pāris ir dīvains — vienalga, pareizs vai homoseksuāls, melns vai balts, vai tas ir veco ļaužu mājā vai koledžā. Cilvēks izskatās ekscentrisks gan tad, ja nevelk mugurā drēbes — kā nūdisti, gan arī tad, ja velk — kā viesmīle ar priekšautu nūdistu no metnē. Visi, ko Arbusa fotografējusi, izrādās ekscentriķi: puika, kas grasās maršēt promilitārā parādē, rotājies ar salmenīcu un nozīmīti “Nobumbo Hanoju!”; senioru balles karalis un karaliene; pāris piepilsētas

trīsdesmitgadnieku, izlaidušies krēslos zālienā; atraitne, kas viena sēž nesakoptajā guļamistabā. Fotogrāfijā *Ebreju gigants ar vecākiem mājās, Bronksā, Ņujorkā* (A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, NY, 1970) vecāki līdzās milzu dēlam, kas zem viesistabas zemajiem griestiem ierāvis galvu plecos, izskatās pēc liliputiem.

Arbusas fotogrāfiju spēks nāk no kontrasta starp sirdi plosošo tematiku un tās rimto, gluži ikdienišķo uzlūkojumu. Tieši uzmanība — gan tā, ko ieguldījusi fotogrāfe, gan tā, ko fotografēšanās aktam veltījis modelis, — uzbur Arbusas tiešo, apcerīgo portretu morālo teātri. Dīvaiņus un pārijus nebūt neizspiegojot, nemaz nemēģinot pieķert nesagatavotus, fotogrāfe viņus iepazīsusi, iedrošinājusi, tā ka viņi pozē tikpat rāmi un stīvi kā jebkurš viktoriāņu augstmanis pozējis Džūlijas Mārgaretas Kameronas fotostudijā. Arbusas fotogrāfiju noslēpums pa lielai daļai sakņojas vaicājumā, kā viņas objekti jutušies, kad piekrituši fotografēties. Vai — prāto skatītājs — saredzējuši paši sevi *tādus*? Vai apzinājušies, cik paši ir groteski? Izskatās, ka ne.

Arbusas uzņēmumu motīvs ir, Hēgeļa augstajā stilā izsakoties, “nelaimīgā apziņa”. Bet, pēc visa spriežot, vairums Arbusas *Grand Guignol* personāžu nesa-prot, ka ir neglīti. Viņa fotografē cilvēkus, kas savas sāpes, savu neglītumu tā vai citādi neapjauš vai par to neliekas ne zinis. Tā ir obligāta robeža, kas nosaka, tieši kuras šausmas viņa būtu vēlējusies fiksēt: te nav cietēju, kuri jau zinātu, ka cieš, nav, piemēram, nelaimes gadījumu, kara, bada vai politiskās vajāšanas

upuru. Arbusa nemūžam nebūtu fotografējusi negadījumus — notikumus, kas ielaužas dzīves ritumā; viņa specializējās ieilgušās personiskās kolizijās, no kurām vairums bija aizsācies jau brīdī, kad modelis nācis pasaulē.

Skatītājiem lielākoties labpatīk iedomāties, ka šie ļaudis — gan seksa dzīves margināļi, gan ģenētiskie kropli — ir nelaimīgi, tomēr emocionālas ciešanas jaušamas tikai nedaudzos uzņēmumos. Margināļu un īstu kroplu fotoattēlos drīzāk akcentētas nevis viņu sāpes, bet atsvešinātība un autonomija. Transvestīti sieviešu drānās savās ģērbtuvēs, meksikāņu punduris savā Manhetenas viesnīcas numurā, krievu liliputi 100. ielas nama viesistabā un viņu tuvinieki pa lielākai daļai rādīti līksmi, gluži savā ādā, lietišķi. Sāpes vairāk nolasāmas parasto ļaužu portretos: pāris jau gados, kas ķildojas parkā uz soliņa, Ņūorleānas bārdāma mājās ar suvenīrsunīti, puika Centrālparkā ar rokā sažņaugtu spēļu granātu.

Brasaī apsūdzēja fotogrāfus, kuri pūlas notvert modeli nesagatavotu, ļaudamies maldīgai ticībai, ka tādējādi atklāsies kaut kas īpašs.* Arbusas kolonizētajā pasaulē objekti allaž atklājas paši. Nav nekāda

* Vispār nav tik aplami. Kad cilvēks nezina, ka tiek novērots, viņa sejā ir kaut kas tāds, kas nemūžam neparādās, kad viņš to apzinās. Ja mēs nezīnātu, kā Vokers Evanss bildējis savus metro uzņēmumus (Ņujorkas metro simtiem stundu nobraucis stāvus, fotoaparāta objektīvu pabāzis laukā caur aizpogāto mēteļa priekšu), paši uzņēmumi liktu skaidri noprast, ka sēdošie pasažieri, kaut fotografēti tuvplānā un pretskatā, nemaz nezina, ka tiek bildēti: sejas izteiksme ir personiska, nepavisam ne tāda, ar kādu cilvēks raudzītos objektīvā.

izšķirīgā brīža. Arbusas uzskats, ka pašatklāšanās ir ilgstošs, viendabīgi izlīdzināts process, ir cits ceļš, kādā īstenojams Vitmena imperatīvs: rīkojies tā, it kā visi brīži būtu vienlīdz svarīgi. Tāpat kā Brasai, Arbusa vēlējas, lai viņas objekti visu apzinātos pēc iespējas pilnīgi — lai zinātu, kur piedalās. Neviens viņus nemēģina piedabūt izturēties dabiski vai ierasti, drīzāk mudina justies neveikli — tas ir, pozēt. (Līdz ar to patības atklāšanās tiek identificēta ar svešādo, neparasto, greizo.) Stīvi nostājušies vai nosēdušies, viņi izskatās paši pēc sava attēla.

Cilvēki Arbusas fotogrāfijās lielākoties veras tieši objektīvā. Tas viņiem nereti liek izskatīties vēl jo dīvainākiem, gandrīz jukušiem. Salīdziniet Lartiga (*Jacque Henri Lartigue*) 1912. gada fotogrāfiju (sieviete cepurē ar spalvu pušķi un plīvuru — *Zirgu sacīkstes Nicā (Racecourse at Nice)*) un Arbusas *Sievieti ar plīvuru Piektajā avēnijā, Ņujorkas pilsēta (Woman with a Veil on Fifth Avenue, NYC, 1968)*! Ja neņemam vērā, ka Arbusas modelis ir ierasti neglīts (tad Lartiga dāma ir tikpat tipiska daiļava), sievieti Arbusas fotogrāfijā savādu dara tik klaji nesamākslotā pozēšana. Ja Lartiga sieviete atskatītos, viņa, iespējams, izskatītos tikpat dīvaina.

Fotogrāfiska portreta ierastajā retorikā skats objektīvā paredz nopietnību, atklātību, modeļa būtības atklāšanos. Tieši tāpēc pretskats šķiet pats pareizākais ceremoniālos pasākumos (kāzu vai izlaiduma fotogrāfijās), toties jau mazāk piemērots tas ir fotogrāfijās, ko izmanto politisko vēlēšanu plakātos. (Politikājiem

ierastāks ir trīsceturdaļprofils: skatiens drīzāk augš-up, nevis pretim vērsts, tas vedina nevis uz kontaktu ar skatītāju, ar tagadni, bet gan uz cildenākām, abstraktākām attiecībām ar nākamību.) Arbusas gadījumā pretskats tik valdzinošs ir tāpēc, ka viņas modeļi visbiežāk ir cilvēki, ko grūti iedomāties tik laipni un atsaucīgi pakļaujamiem fotokameras prasībām. Līdz ar to Arbusas fotogrāfiju pretskatos ļoti spilgti jaušams arī tas, ka modelis piekritis sadarboties. Lai šos cilvēkus piedabūtu pozēt, fotogrāfei nācies iekarot viņu uzticību, “sadraudzēties”.

Šerminošākā aina Toda Brauninga filmā *Kropļi* (*Tod Browning: Freaks*, 1932) laikam gan ir kāzu mielasts, kad mikrocefāli, bārdainā sieviete, Siāmas dvīnes un dzīvais rumpis dej un dzied, savā pulkā uzņemdami nelietīgo, gluži normālo Kleopatru, kas izgājusi par sievu pie lētticīgā liliputiņa. “Mūsējā! Mūsējā! Mūsējā!” viņi gavilē, kamēr kāzu kauss ap galdu ceļo no rokas rokā, līdz dāsns punduris to pasniedz līgavai, kas gatava jau laist pār lūpu. Varbūt Arbusai bija vienkāršots priekšstats par brāļošanos ar dīvaiņiem — kā burvīgām, mākslotām un neveiklības pilnām attiecībām. Pēc jaunatklājuma eiforijas nāca jūsmā, ka izdevies iekarot viņu uzticību, ka nav baiļu, ka izdevies pārvarēt riebumu. Fotografēt dīvaiņus “bija šausmīgi satraucoši,” Arbusa skaidrojusi. “Es viņus vienkārši dievināju.”

Kad 1971. gadā Daiena Arbusa beidza dzīvi pašnāvībā, viņas darbi jau bija slaveni fotogrāfiju pazinēju

apriņdās, bet, tāpat kā Silvijas Plātas (*Sylvia Plath*) gadījumā, pēc nāves viņas veikums baudīja pavisam cita līmeņa ievēribu — tādu kā apoteozi. Pašnāvības fakts it kā apliecina, ka viņas darbs bijis paties, nevis vojeristisks, ka bijis izjusts, nevis salti atsvešināts. Pašnāvība arī fotoattēlus it kā dara vēl graujošākus — ir kā šķietams pierādījums, ka tie bijuši viņai bīstami.

Tādu iespēju viņa pati arī pieļāvusi. “Viss ir tik lieliski un aizraujoši. Es lienu uz priekšu — uz vēdera kā kara filmās.” Ja parasti fotogrāfija ir visvarens skats no malas, vienā gadījumā fotogrāfs tiešām iet bojā tāpēc, ka fotografē: kad bildē, kā cilvēki nogalina cits citu. Vienīgi kara fotogrāfijās vojerisms un briesmas saplūst vienkopus. Frontes fotogrāfi nespēj izvairīties no dalības letālajā procesā, ko paši fiksē, viņiem mugurā pat ir kara uniformas, kaut bez dienesta pakāpes zīmotnēm. Ja gribi atklāt (fotografējot) dzīvi kā “īstu melodramu” un apjaut, ka fotoaparāts ir vardarbīgs rīks, tu pieļauj, ka būs arī upuri. “Es skaidri zinu, ka ir kāda robeža,” Arbusa rakstījusi. “Dieva vārds, kad virsū nāk karaspēks, tiešām uzmācas tā panika, kurā nonācis cilvēks var vienā mierā zaudēt dzīvību.” Šodien viņas teiktais izskatās pēc apraksta, kas attiecināms uz nāvi kaujas laukā: pārkāpusi robežas, viņa iekūlās psiholoģiskā triecienuzbrukumā un krita par upuri pašas skarbajam patiesīgumam un ziņkārei.

Kā vēsta sena teiksma par mākslinieku, cilvēks, kuram pietiek dūšas ielūkoties ellē, riskē, ka dzīvs no turienes neizkļūs vai atgriezīsies, psihiski sakropļots.

19. gadsimta nogales un 20. gadsimta sākuma franču literatūras heroiskais avangards sarūpējis neaizmirstamu panteonu, kurā iekļauti mākslinieki, kas ceļojumu uz elli nav spējuši pārciest. Tomēr ir liela atšķirība starp fotogrāfu, kas vienmēr rīkojas tīšprātīgi, un rakstnieku, kas tā darbojas ne vienmēr. Cilvēkam ir tiesības, pat nevaldāma tieksme ļaut runāt savai sāpei, kas jebkurā gadījumā ir viņa īpašums. Tikmēr dažs no brīva prāta piesakās uzmeklēt svešu sāpi.

Līdz ar to Arbusas darbos visvairāk uzrunā ne jau pati tematika, bet sajūta, ka tur akumulējusies fotogrāfa apziņa — ka piedāvāts tiek tīri personisks saredzējums, kaut kas tīšprātīgs. Arbusa bija nevis dzejniece, kas rakājas savās iekšās, lai paustu pašas sāpi, bet fotogrāfe, kas dodas pasaulē *vākt* sāpju pilnus attēlus. Un tam, kāpēc sāpi der uzmeklēt un nevis vienkārši izjust, varbūt rodams pavisam elementārs skaidrojums. Ja ticam Raiham (*Wilhelm Reich*), mazohists izbauda sāpes ne jau tāpēc, ka tās viņam patiktu, — viņš cer, ka sāpes sagādās spēcīgu pārdzīvojumu; cilvēki, kas cieš no emocionālās vai sensorās analģijas, labprātāk ir ar mieru just sāpes un nevis nejūst neko. Bet faktam, ka cilvēki tiecas pēc sāpēm, ir vēl cits, arī pieņemams, kaut gan Raiha versijai diametrāli pretējs, skaidrojums: viņi grib nevis just ko vairāk, bet — gluži otrādi — mazāk.

Tā kā Arbusas darbi skatītājam ir, protams, smags pārdzīvojums, tie labi ierakstās mākslā, kuru šodien iecienījuši izglītotie pilsētnieki: tā ir māksla, kas darbojas kā izturības pārbaude. Viņas fotogrāfijas rāda,

ka dzīves šausmas iespējams uzlūkot arī tā, ka neme-
tas nelabi ap dūšu. Fotogrāfei atlicis tikai vienubrīd
pašai sev atzīties — labi, to es varu akceptēt, un skatī-
tājs ir aicināts darīt to pašu.

Arbusas darbi skaidri parāda kapitālistisko zemju
elitārās mākslas galveno tendenci — tai pienākas ap-
spiest vai, mazākais, apvaldīt morālo un sensoro nela-
bumu. Liela daļa laikmetīgās mākslas tiecas šausmu
sliksni padarīt zemāku. Pieradinot mūs pie tā, uz ko
iepriekš neesam spējuši skatīties, ko neesam spējuši
klausīties, pie visa, kas līdz šim par daudz šokējis,
satriecis, mulsinājis, māksla revidē morāli — šo psi-
hologisko tradīciju un publisko sankciju orgānu, kas
nosprauž tik neskaidro robežu starp to, kas ir emocio-
nāli un instinktīvi neizturams un kas tāds nav. Pama-
zām apspiestā nelabuma dēļ mēs pietuvojamies gluži
formālai patiesībai — jā, mākslas un morāles kons-
truētie aizliegumi ir patvaļīgi. Bet par spēju vienā
mierā sagremot bilžu (gan kustīgo, gan nekustīgo) un
drukadarbu arvien groteskāko klāstu nākas maksāt
pārlietu dārgi. Ilgtermiņā tā indivīda patību nevis at-
brīvo, bet reducē: mātīga pazīšanās ar šausmām vairo
atsvešinātību, līdz ar to cilvēks zaudē spēju reaģēt uz
īstenību. Izjūtas, kas mūs piemeklē, pirmoreiz sasto-
poties ar šodienas pornofilmu vai ikvakara zvērībām
televizora ekrānā, nemaz tik ļoti neatšķiras no tā, kas
notiek, kad pirmoreiz ieraugām Arbusas fotogrāfijas.

Līdzpārdzīvojums te ir it kā nevietā. Svarīgākais ir
neļauties šokam, spēt šausmas uzlūkot aukstasinīgi.
Taču šāds skatiens, kurā līdzjūtības (lielākoties) nav,

ir īpašs modernās ētikas veidojums: ne jau cietsirdīgs, nekādā ziņā ne cinisks, bet vienkārši (vai mājīgi) naivs. Aprakstot traumatisko, murgaino ār pasauli, Arbusa lietojusi vārdus “kolosāla”, “interesanta”, “satriecoša”, “fantastiska”, “sensationāla” — tā ir popkultūras mentalitātes bērnišķā jūsma. Fotokamera — atbilstoši viņas naivajam priekšstatam par fotogrāfa misiju — ir ierīce, kas to visu tver, pavedina objektus atklāt pašu slēptāko, paplašina pieredzi. Fotografēt cilvēkus, ja ticam Arbusai, vienmēr ir “nežēlīgi”, “zemiski”. Svarīgi ir nepievērt acis.

“Fotogrāfija man bija tāda kā atļauja doties visur, kur gribas, un darīt visu, ko gribas pasākt,” raksta Arbusa. Fotokamera līdzinās pasei, kura atceļ tikumiskās robežas un sociālos aizliegumus, atbrīvojot fotogrāfu no jebkādas atbildības par cilvēkiem, ko viņš iemūžina attēlos. Pati cilvēku fotografēšanas būtība slēpjās tieši tur, ka tu nevis jaucies cilvēka dzīvē, bet tikai apciemo viņu. Fotogrāfs ir supertūrists, paplašināta mēroga antropologs, kas apmeklē iedzimtos, lai pārvestu mājās ziņas par viņu eksotiskajām izdarībām un ērmīgo mantību. Viņš nerimtīgi tiecas kolonizēt jaunu pieredzi vai uzmeklēt nebijušu skatījumu uz to, kas pazīstams, — viņš cīnās pret garlaicību. Jo garlaicība nav nekas cits kā fascinācijas otrā puse: abas nevis ietiecas situācijā, bet paliek ārpusē, un viena mēdz vērsties otrā. “Ķīniešiem ir teorija, ka ceļš uz aizrautību ved caur garlaicību,” minējusi Arbusa. Fotografējot pasaules baigo pagrīdi (un tuksnesīgo

plastmasas fasādi), viņai nebija ne prātā iedziļināties turienes iemītnieku šausmās. Tām pienācās būt un palikt eksotiskām, tāpēc arī “kolosālām”. Viņa allaž skatās no malas.

“Man nav gandrīz nekādas vēlēšanās fotografēt pazīstamus cilvēkus, nedz arī ko citu, kas ir zināms,” Arbusa rakstījusi. “Mani vilina tikai tas, par ko esmu dzirdējusi labi ja pa ausu galam.” Bet, lai arī cik valdzinošs bija kroplais un neglītais, Arbusai savu mūžu neienāktu prātā fotografēt talidomīda bērnus vai napalma uzlidojumu upurus — publiskas šausmas un kroplības, kas apkrautas ar sentimentālām vai ētiskām asociācijām. Par ētisko žurnālistiku Arbusa neinteresējās. Viņa izraudzījās objektus, kas, pēc pašas domām, atrasti mētajamies tepat līdzās, neviena nekādi nenovērtēti. Tie noteikti ir ārpusvēsturiski — tā drīzāk ir personiska, nevis sabiedrības patoloģija, drīzāk slepena dzīve, nevis tāda, kas noris visu acu priekšā.

Arbusa uzskatīja, ka fotokamera fiksē nezināmo. Bet nezināmo — kuram? Tam, kurš ir pasargāts, apguvis tikumiskas un pārdomātas reakcijas. Tāpat kā Natanaēls Vests (*Nathanael West*), vēl viens mākslinieks, kas ļāvis deformācijas un kroplības valdzinājumam, Arbusa nākusi no pārtikušas ebreju ģimenes, kur visi apguvuši prasmī veikli izteikties, iedīdīti veselīgā domāšanā un iepratušies ļaut vaļū sašutumam. Viņiem seksuālo minoritāšu noslieces bija par daudz tālas, lai pelnītu kādu ievērību, un viss riskantais tika pelts kā goju kārtējā dullība. “Viens, kas man nodarīts kā

bērnām,” Arbusa rakstīja, “ir tas, ka nekad nepiedzīvoju neko, kas būtu posts vai nelaime. Biju ieslodzīta neīstā pasaulē. [...] Un, lai arī cik smieklīga būdama, tāda imunitātes apziņa bija smaga.” Šā paša sloga dēļ Vests 1927. gadā pieteicās strādāt par nakts dežurantu kādā noplukušā Manhetenas viesnīcā. Arbusa pie pieredzes un līdz ar to arī īstenības apjaušanas tika ar fotokameras palīdzību. Ar pieredzi tika saprasts ja ne materiāls, tad, mazākais, psiholoģisks diskomforts — šoks, kādu sagādāja iedziļināšanās pārdzīvojumos, ko izskaistināt nav iespējams, saskarsme ar tabu, perversijām, ļauno.

Arbusas interesē par dīvaiņiem izpaužas vēlme laupīt pašai sev nevainību, sagraut savas privileģētības apziņu, ļaut vaļu frustrācijai par to, ka esi drošībā. Trīsdesmitajos gados bez viņas un Vesta tādu īgņu nebija daudz. Līdzīga izjūta drīzāk raksturīga izglīotajam vidusslānim, kas nobrieda laikā no 1945. līdz 1955. gadam, — izjūta, kura pieredzēja ziedu laikus tieši sešdesmitajos gados.

Arbusas nopietnākie darba gadi sakrīt un izteikti sabalsojas ar sešdesmitajiem gadiem, kad dīvaiņi, iznākuši no pagrīdes, droši un uz palikšanu kā objekti ienāca arī mākslā. Kas trīsdesmitajos gados publikai bija īsts moku rats — piemēram, *Vientuļo siržu pavēlniece* (*Miss Lonely-hearts*) un *Bada laiks* (*The Day of the Locust*) —, sešdesmitajos tika uztverts vienā mierā vai ar patiku (Fellini, Arabala, Hodorovska filmās, pagrīdes komiksos, roka uzvedumos). Sešdesmito gadu sākumā par nepieņemamu tika pasludināts dzīvīgais Koniailendas frīkšovs: joprojām nerimstas strīdi par

transvestītu un prostitūtu izraidīšanu no Taimskvēra, lai tajā vietā saceltu debesskrāpjus. Kamēr pagrīdes iemītnieki tiek trenkti laukā no ierastajiem nožogojumiem — apkaroti kā nepiedienība, sabiedrības trums, piedauzība vai vienkārši nerentabls piedēklis —, viņi arvien uzstājīgāk iefiltrējas apziņā kā mākslas viela, iekarojot neskaidru, tomēr likumīgu statusu un metaforiski pietuvodamies, kas distanci dara vēl jo lielāku.

Pa īstam novērtēt divaiņu patiesību varēja tikai tādi kā Arbusa: pēc profesijas viņa bija modes fotogrāfe — uzbūra kosmētiskos melus, ar ko iespējams noslēpt neizbēgamo nevienlīdzības principu, pēc kāda cilvēks nāk pasaulē, pieder pie noteikta sociālā slāņa un izskatās tā, kā izskatās. Taču, pretstatā Vorholam, kas ilgus gadus darbojās kā komercmākslinieks, Arbusa savus nopietnos darbus nedarināja tādēļ, lai reklamētu un atmaskotu glamūra estētiku, kādā pati bija skolota. Viņa tai demonstratīvi uzgrieza muguru. Arbusas darbs ir reakcija — uz smalko ļaužu pasauli, uz to, kas pieņemts par pareizu. Šādi viņa sauca — lai tas *Vogue*, mode un viss smukais iet dirst! Bet tādām prasījumiem ir divas, ne gluži savietojamas izpausmes. Viena — dumpis pret ebreju pārlieku izkopto morālo jūtību. Otrs dumpis, arī morāli sakāpināts, vēršas pret pasauli, kurā visu nosaka panākumi. Morālista apvērsums piedāvā līdzekli pret dzīvi, kas ir panākumiem bagāta, sakot — dzīve ir neveiksme. Estēta apvērsums, sešdesmitajiem gadiem specifisks, piedāvā dzīvi kā šausmu izrādi — pretlīdzekli pret dzīvi kā nebeidzamu garlaicību.

Arbusas darbi pa lielākai daļai sakņojas Vorhola estētikā, proti, definē sevi attiecībā pret garlaikotības un dīvainības sapārotajiem poliem, tomēr te izpaliek Vorhola stils. Arbusai trūka gan Vorhola narcisma un ģeniālās prasmes iekarot publicitāti, gan nesatricināmības, ar kādu Vorhols pašaizsardzības nolūkā norobežojas no visa dīvainā, gan arī sentimentalitātes. Diez vai Vorhols, kas dzimis strādnieku ģimenē, jēkad izjutis to mulsumu, kādu panākumu spozme sešdesmitajos gados viesa vidusšķiras augšslāņa ebreju ģimeņu bērnos. Ja esi audzināts katoļu garā — kā Vorhols (un faktiski kurš katrs no viņa šlakas) —, arī ļaunums valdzina tevi daudz pašsaprotamāk nekā cilvēku, kurš nācis no ebreju aprindām. Salīdzinājumā ar Vorholu Arbusa šķiet pārsteidzoši neaizsargāta, šķīsta — un neapšaubāmi pesimistiskāka. Viņa pilsētu (un piepilsētu) saredz Dantes garā, un ironijai te nav vietas. Visai bieži Arbusas darbos parādās tas pats materiāls, kāds atainots, teiksim, Vorhola *Čelsijas meitenēs* (*Chelsea Girls*, 1966), tomēr viņas fotogrāfijas ar šausmām nespēlējas, tās netiek izmantotas joka pēc, tās neļauj nedz pairgoties, nedz arī saskatīt dīvaiņus kā iemiļojamus — kā Vorhola un Pola Moriseja (*Paul Morrissey*) filmās. Arbusai vienlīdz eksotiski bija gan dīvaiņi, gan Amerikas vidiene: puika, kas soļo promilitārā parādē, vai Levi-taunas mājsaimniece bija citas pasaules iemītnieki tikpat lielā mērā kā punduris vai transvestīts; vidusšķiras apakšslāņa piepilsēta bija tikpat tāla kā Taimskvērs, garā vājo patversmes un geju bāri. Arbusas darbi iemiesoja viņas sacelšanos pret publisko (pašas izpratnē),

konvencionālo, drošo, nomierinošo — un garlaicīgo — par labu visam, kas ir personisks, slēpts, neglīts, bīstams un fascinējošs. Šodien šis kontrasts šķiet gandrīz vai neparasts. Publiskajā tēlu fondā viss drošais savu monopolu ir zaudējis. Dīvainais vairs nav personiska, nobruņota zona. Preses kioskos, televīzijā, metro katru mīļu dienu aplūkojami ekscentriķi, seksuāli pazemotie, emocionāli kropli. Hobsa cilvēks klīst pa ielām visu acu priekšā — ar vizuļiem matos.

Labi pazīdama modernisma metodes — dodot priekšroku mulsumam, naivitātei, neviltotībai, nevis elitārās mākslas un komercpasaules glumajai mākslotībai, — Arbusa apgalvoja, ka vistuvāk viņa jūtas Vīgijam (*Weegee*), kura brutālās bildes ar noziedzības un nelaiemes gadījumu upuriem bija četrdesmito gadu tabloīdu neatņemama daļa. Vīgija fotogrāfijas tiešām ir nepatīkamas, viņš asi izjūt pilsētu, bet ar to visa līdzība starp abu darbiem arī beidzas. Lai kā Arbusa tiecās izvairīties no visiem smalkās fotogrāfijas standartiem, tai skaitā kompozīcijas, viņas darbi nav no vienkāršajiem. Un viņa fotografēja nebūt ne žurnālistisku motīvu dēļ. Šķietami žurnālistiskais, pat sensacionālais Arbusas darbos liek tiem ievietoties drīzāk sirreālisma mākslā tās tradicionālajā izpratnē — arī tur ir cieņā groteskais, rūpīgi izkopts, šķīsts un nevainīgs skatiens un pasludinājums, ka visi objekti ir ne vairāk kā *objets trouvés*.

“Ja tā padomā, es neparko neizraudzītos objektu tāpēc, ka tas man kaut ko nozīmē,” rakstīja Arbusa,

spītīgi piebalsodama sirreālistu blefam. Acīmredzot, skatītājam nav jāvērtē cilvēki, ko viņa fotografē. Mēs, protams, vērtējam. Un noteikts vērtējums jau ir pati Arbusas objektu plejāde. Brasaī, kas arī fotografēja Arbusas intereses objektiem līdzīgus ļaudis (skat. viņa 1932. gada *La Môme Bijou*), nāca klajā arī ar delikātiem pilsētas skatiem, slavenu mākslinieku portretiem. Lūisa Haina *Psihiatriskā slimnīca, Nūdžersija (Mental Institution, New Jersey, 1924)* varētu būt Arbusas vēlins darbs (abi mongoloīdie bērni, kas pozē zālienā, fotografēti gan drīzāk profilā, nevis pretskatā), Arbusas materiāls ir gan portreti Čikāgas ielās, ko 1946. gadā fotografējis Vokers Evanss, gan daudzas Roberta Franka (*Robert Frank*) bildes. Atšķirība rodama citu priekšmetu, citu emociju klāstā, ko piedāvājuši Hains, Brasaī, Evanss un Franks. Arbusa ir *auteur* ārkārtīgi šaurā izpratnē, fotogrāfijas vēsturē tas ir tāds pats speciālgadījums kā Eiropas mūsdienu glezniecībā — Džordžo Morandi (*Giorgio Morandi*), kas piecdesmit gadus no vietas iemūžināja klusās dabas ar pudelēm. Atšķirībā no ambiciozākajiem fotogrāfiem, viņa vienu neapspēlē ne drusciņas. Gluži otrādi — viņai visi objekti ir vienlīdzīgi. Un vilkt vienlīdzības zīmi starp ekscentriķiem, jukušajiem, piepilsētas pāriem un nūdistiem nozīmē nākt klajā ar ļoti skaļu atzinumu, kas sabalsojas ar nepārprotami politiskiem, daudzu izglītotu un kreisi liberālu amerikāņu uzskatiem. Arbusas objekti pieder pie vienas un tās pašas dzimtas, dzīvo vienā un tajā pašā ciematā. Tikai izrādās, ka šis muļķu ciems ir Amerika. Identitāte tiek apliecināta nevis

caur atšķirīgo (Vitmena demokrātiskajā perspektīvā), bet visi tiek parādīti kā pilnīgi vienādi.

Centieni īstenot vispārdrošākos sapņus sagādājuši Amerikai rūgtu, skumju pieredzi. Amerikāņu fotogrāfijas projektā jaušama izteikta melanholija. Bet melanholijas aizmetņi, kā liecina Štiglica un viņa Fotosecesijas līdzbiedru darbi, lika savi manīt jau Vitmena patosa laikos. Apņēmies fotokameru likt lietā, lai pasauli darītu labāku, Štiglics tomēr jutās šokēts — cik materiālistiska ir modernā civilizācija. 1910. gadā viņš fotografēja Ņujorku teju donkihotiskā noskaņojumā — kamera/šķēps pret debesskrāpi/vējdzirnavām. Pols Rozenfelds (*Paul Rosenfeld*) raksturojis Štiglica centienus kā “mūžīgo apliecinājumu”. Vitmena alkas ir vērtušās bijībā — tagad fotogrāfs ir īstenības aizbildnis. Fotokamera tagad ir vajadzīga, lai parādītu, no kā būvēts tas “stulbais un aprīnojamais sazin kas, ko saucam par Savienotajām Valstīm”.

Skaidrs, ka misija, ko pat optimisma uzplūdos tik stipri kremtušas šaubas par Ameriku, drīz vien neizbēgami piedzīvoja deflāciju — pēc Pirmā pasaules kara Amerika vēl jo sparīgāk pievērsās lielajam biznesam un patērnieciskumam. Fotogrāfi, kuriem pašvērtības un pievilcības bija mazāk nekā Štiglicam, pa vienam vien izstājās no cīņas. Viņi, joprojām būdami Vitmena sekotāji, varēja praktizēties arī vizuāli atomistiskajā stenogrāfijā. Bet, nemācēdami, kā Vitmens, neko tik murgaini sintezēt, viņi dokumentēja ne vairāk kā fragmentārismu, atlūzas, vientulību, alkatību, sterilitāti. Štiglics, kas izmantoja fotogrāfiju,

lai apstrīdētu materiālistisko civilizāciju, bija, Rozenfelda vārdiem runājot, “cilvēks, kurš ticēja — kaut kur eksistē arī garīga Amerika, ka Amerika nav Rietumu kaps”.

Kopš fotogrāfija atsvabinājusies no Vitmena patosa — kopš tā pārstājusi saprast, kā fotoattēls maz var tiekties būt kulturāls, autoritatīvs, transcendants, — amerikāņu fotogrāfijas (un vispār amerikāņu kultūras) labākā daļa meklējusi mierinājumu sirreālismā, un Amerika atklājusies kā īstena sirreālisma zeme. Skaidrs, ka nepietiek Ameriku vienkārši pasludināt par frīkšovu, novārtā atstātu zemi — šāds nocenots pesimisms raksturīgs reālā reducētājiem uz sirreālo. Tomēr Amerikas tieksme uz pasaules uzlabošanas un nopelšanas mītiem ir un paliek viens no mūsu nacionālās kultūras vitālākajiem un pavedinošākajiem aspektiem. No Vitmena caurkritušā sapņa par kultūras revolūciju esam saglabājuši tikai papīra rēģus un as-redzīgu, atjautīgu bezcerības programmu.

Melanholiskie priekšmeti

Fotogrāfija iemantojusi nelāgu reputāciju kā pati reālistiskākā, tātad visvieglāk praktizējamā mimētiskā māksla. Taisnību sakot, fotogrāfija ir vienīgā māksla, kas pamanījusies īstenot grandiozos, jau gadsimtu milstošos draudus, ka pār mūsu uztveri šodien varētu valdīt sirreālisms, kurpretim lielākā daļa godalgoto kandidātu no sarakstiem izkrituši.

Glezniecība kā invalīds pieteicās no sākta gala — kā daiļā māksla, kur ik objekts ir unikāls rokdarbs, oriģināls. Nākamais šķērslis bija nepārspējamā tehniskā virtuozitāte, ar ko nāca klajā gleznotāji, kuri parasti tiek iekļauti sirreālistu kanonā un gleznu, kā likums, iedomājās kā figurālu. Viņu darbi izskatās labi aprēķināti, pašapmierināti nostrādāti, tur nav ne miņas no dialektikas. Ilgi un pārdomāti te uzturēta spēkā distance, kas mērojama līdz sirreālistu strīdīgajam uzskatam, ka nepieciešams izpludināt robežu starp mākslu un tā saucamo dzīvi, objektiem un notikumiem, tīšo un netīšo, profesionāļiem un amatieriem, cildeno un bezgaumīgo, meistarību un neticami veiksmīgu, kaut rupju misēkli. Iznākumā par sirreālismu glezniecībā bija saucama ne vairāk kā pieticīgi aprīkota sapņu pasaule: pāris asprātīgu fantāziju, pa lielākai daļai slapji sapņi un agorafobiski murgi.

(Mandāts, ko sirreālisti bija izsnieguši gleznotājiem, dziļāku radošu jēgu laikam iemantoja tikai tad, kad tā libertāriskā retorika Džeksonu Polloku (*Jackson Pollock*) un vēl citus pamudināja pievērsties jaunai, no bijības brīvai abstrakcijai.) Dzejai — otrai mākslai, ko agrīnie sirreālisti turēja īpašā cieņā, sekmējās gandrīz tikpat vāji. Būtisku vietu sirreālisms iekaroja prozā (galvenokārt satura dēļ, tomēr tematiskā ziņā devums bija daudz ražīgāks un komplicētāks nekā tas, ar ko it kā nāca klajā glezniecība), dramaturģijā, asamblāžā un — ar jo lielāku triumfu — fotogrāfijā.

Fotogrāfija ir vienīgā māksla, kas ir sirreāla jau pēc savas iedabas, taču ne jau šā iemesla dēļ fotogrāfiem vajadzēja iet kopsolī ar oficiālo sirreālisma kustību. Gluži otrādi. Fotogrāfi (daudzi no viņiem — izbijuši gleznotāji), kuri no sirreālisma iespaidojušies apzināti, šodien tiek turēti gandrīz tikpat mazā vērtē kā XIX gs. fotogrāfi “tēlotājmākslinieki”, kas atdarināja valdošās franču glezniecības skolas darbus. Pat jaukākie divdesmito gadu *trouvailles* — Mena Reja (*Man Ray*) solarizētās fotogrāfijas un rejogrāfijas, Lāslo Mohoja-Naģa (*László Moholy-Nagy*) fotogrammas, Brahaljas (*Bragaglia*) eksperimenti ar daudzkāršu ekspozīciju, Džona Hārtfilda (*John Heartfield*) un Aleksandra Rodčenko (*Alexander Rodchenko*) fotomontāžas — fotogrāfijas vēsturē ierakstīti kā margināli centieni. Fotogrāfi, kuri galvenokārt pievērsušies fotoattēla šķietamajam reālismam, fotoattēla sirreālos aspektus traktējuši visšaurāk. Kad trīsdesmitajos gados sirreālistu repertuārā iekļautās fantāzijas un butaforijas strauji

pārņēma augstā mode un sirreālistiskā fotogrāfija pa lielākai daļai piedāvāja manierīgu portretēšanas stilu, ko ļāva atpazīt tās pašas dekoratīvisma konvencijas, kuras sirreālisms bija ieviesis citās mākslās, jo sevišķi glezniecībā, teātrī un reklāmā, sirreālistu devums fotomākslā sāka šķist triviāls. Fotogrāfijas *meinstrīma* vēsture ļauj secināt, ka sirreālistiska manipulēšana ar reālo vai tā teatralizēšana nav nepieciešama — varbūt ir pat lieka. Sirreālisms ir fotogrāfijas sirds un dvēsele — tieši tāpēc, ka fotogrāfija rada pasaules dublikātu, sekundāru realitāti, sašaurinātu, toties dramatiskāku par to, ko cilvēks var saredzēt pats savām acīm. Jo fotoattēls mazāk pielabots, mazāk meistarīgs, nai-vāks, jo tam lielākas izredzes uzstāties kā autoritātei.

Sirreālisms allaž lencis nejaušības, priedīgi sveicis visu nelūgto un neaicināto, izskaistinājis neērtus traucēkļus. Vai maz iedomājams kas sirreālāks par objektu, kurš faktiski rada pats sevi, turklāt gandrīz bez jebkādas piepūles? Par objektu, kura skaistumu, fantastiskās izpaušmes un emocionālo svaru, visticamāk, vēl vairoš ik nejaušība, kam tas varētu krist par upuri? Tieši fotogrāfija vislabāk parādījusi, kā šujmašīna sastatāma ar lietussargu: šo nejaušo sastapšanos kāds dižs sirreālistu dzejnieks suminājis kā dailes iemiesojumu.

Atšķirībā no pirmsdemokrātijas laikmetu daiļās mākslas objektiem, fotogrāfijas it kā nav tik lielu pateicību parādā mākslinieka intencei. Par savu eksistenci tās drīzāk var pateikties grūti definējamai (kvazimagiskai, kvazinejaušai) sadarbībai starp fotogrāfu

un to, kas tiek fotografēts, — turklāt pastarpinātai ar jo dienas, jo vairāk vienkāršotu un automatizētu aparātu, kurš ir nenogurdināms un pat niķodamies spēj pagādāt rezultātu, kas ir interesants un nekad nav pilnīgi nepareizs. (Pirmais *Kodaks* 1888. gadā tika piedāvāts ar saukli: “Nospied pogu, pārējais ir mūsu ziņā!” Pircējam tika solīts, ka bilde būs “nekļūdīga”.) Fotogrāfijas pasakā burvju lādīte garantē patiesīgumu un nepieļauj misēkļus, kompensē pieredzes trūkumu un atalgo nezināšanu.

Šis mīts mīlīgi parodēts 1928. gada mēmajā filmā *Operators (The Cameraman)*, kur lempīgais sapņotājs Basters Kītons (*Buster Keaton*) velti cīnās ar savu grabažu, izsiedzams logus un durvis visur, kur iedomājas uzstādīt savu trijkāji, ne reizi netikdams pie kaut cik jēdzīgas bildes, tomēr pēdīgi netišām safotografēdams lieliskus kadrus (fotožurnālista lielais laimests — karš Ņujorkas ķīniešu kvartālā). Fotokamerā pārlādē filmu un to vienubrīd darbina varoņa piejaucētais mērkaķis.

Kareivīgi noskaņotie sirreālisti alojās, iedomādamies, ka sirreālais ir kaut kas universāls, tas ir, ka runa ir par psiholoģiju, kamēr sirreālais, šķiet, ir vislielākajā mērā lokāls, etnisks, šķiriski un vēsturiski nosacīts. Līdz ar to agrinākās sirreālās fotogrāfijas tapušas 19. gadsimta piecdesmitajos gados, kad fotogrāfi pirmoreiz izgāja Londonas, Parīzes un Ņujorkas ielās, meklēdami savu īstenās dzīves tiesu. Šīs fotogrāfijas — konkrētas, sevišķas, anekdotiskas (ja neņemam

vērā, ka pati anekdote no atmiņas pagaisusi), zuduša laika un zudušu ieražu brīži — mums šodien šķiet daudz sirreālākas par kuru katru fotoattēlu, ko abstraktu un poētisku darījusi apstrāde, klātlikts fons, solarizācija vai kas cits. Paļaudamies uz to, ka meklētie tēli uznirst no zemapziņas, ka to saturs ir ārpuslaicisks un arī universāls, sirreālisti, būdami uzticami Freida sekotāji, nenovērtēja to, kas iespaيدا ziņā bija pats brutālākais, iracionālākais, nepiejaucējamākais, noslēpumainākais — laiku kā tādu. Fotografiju sirreālu dara tās neapstrīdamais prasījums — tā ir pagātnes sūtīta vēsts, kas ļoti konkrēti un intīmi norāda uz šķirisko piederību.

Sirreālisms ir buržuāziska netīksme — fakts, ka sirreālisma priekšstāvji sirreālismu iedomājās universālu, ir tikai viena no tipiski buržuāziskajām iezīmēm. Piedāvājot estētiku, kas tiecas būt politika, sirreālisms parakstās kā zaudētājs, kā neatzīta vai neoficiāla īstenība. Bet sirreālistu estētikas aplāstītie skandāli parasti izrādījušies ne vairāk kā ikdienišķas mistērijas, ko maskējusi buržuāziskā sabiedriskā iekārta: sekss un nabadzība. Erots, ko agrīnie sirreālisti likuši, pašuprāt, restaurējamās tabuētās realitātes centrā, jau pats bija sociālas pozīcijas noslēpuma sastāvdaļa. Skalas ekstrēmos tas it kā plauka un zēla, jo gan apakšslāņi, gan smalkās aprindas pašsaprotami skaitījās brīvdomātāji, tomēr vidusšķirai nācās papūlēties, lai īstenotu savu seksuālo revolūciju. Šķira bija tas dziļākais noslēpums: bagāto un vareno neizsīkstošais glams, nabagu un izraidīto miglā tītā degradācija.

Priekšstats par realitāti kā eksotisku balvu, kas cītīgam, ar kameru bruņotam medniekam izsekojama un sagūstāma, fotogrāfiju barojis no sāкта gala un iezīmē arī sirreālistu kontrkultūras un vidusšķiras sociālā avantūrisma saplūsmi. Fotogrāfus vienmēr valdzinājuši sociuma kalngali un pašas padibenes. Dokumentālisti (tik atšķirīgi no galminiekiem ar kameru rokās) dod priekšroku pēdējām. Jau vairāk nekā gadsimtu fotogrāfi uzmana apspiestos, pakalpīgi fiksēdami vardarbības ainas — tiešām pēc labākās sirdsapziņas. Sabiedrības trumi iedvesuši pārtikušajos vēlmi fotografēt — maigāko no plēsonības izpausmēm —, lai dokumentētu pagrīdes realitāti, proti, īstenību, kas slēpta no viņiem pašiem.

Veroties uz citu ļaužu realitāti ar ziņkāri, atsvešināti un profesionāli, visur klātesošais fotogrāfs rīkojas tā, it kā šī darbība stāvētu pāri šķiru interesēm, it kā tās perspektīva būtu universāla. Īstenībā fotogrāfija kā tāda no sāкта gala pieteicās kā vidusšķiras *flâneur* redzokļa pielikums — šā tipāža dzīves izjūtu precīzi kartējis jau Bodlērs. Fotogrāfs ir bruņots vientuļnieks, kas izgājis pastaigā, lai izpētītu apvidu, izstaigātu un izsirotu pilsētas pekli, vojeristisks klaidonis, kas pilsētu atklāj kā kārdinošu galējību pilnu ainavu. Būdam lietišķs skatītājs un empātijas eksperts, *flâneur* atrod pasauli esam “gleznainu”. Bodlēra *flâneur* atklājumi plašā spektrā redzami nekautrajos momentuzņēmumos, ko XIX gs. deviņdesmitajos gados Londonas ielās fotografējis Pols Mārtins (*Paul Martin*), Sanfrancisko ķīniešu kvartālā — Arnolds Ģente (*Arnold*

Genthe) — abi izmantoja slēpto kameru —, Atžē Parīzes noplukušajās ieliņās un panīkušajās bodītēs, seksa un vientulības drāmās, kas atainotas Brasaī grāmatā *Paris de nuit* (1933), pilsētā, kas tēlota kā katastrofas teātris Viģija Kailajā lielpilsētā (*Naked City*, 1945). *Flâneur* ir cilvēks, ko fascinē nevis pilsētas oficiālā īstenība, bet tās tumšie, ēnainie nostūri, novārtā pamestie iemītņieki — neoficiālā realitāte viņpus buržuāziskās dzīves fasādes, ko fotogrāfs “arestē”, gluži kā detektīvs aiztur likumpārkāpēju.

Atgriezoties pie *Operatora*: karš starp trūcīgajiem ķīniešiem ir ideāla viela — caurcaurēm eksotiska, tāpēc jau to vērts iemūžināt. Filmas panākumus pa daļai nodrošina fakts, ka varonis nesaprot, ko fotografē. (Bastera Kītona izpildījumā viņš pat neapjēdz, ka riskē ar savu dzīvību.) Mūžam sirreāls temats ir *Kā dzīvo viņā pusē* (*How the Other Half Lives*) — lai citējam neviļus tik precīzi formulēto nosaukumu, ko savam fotoalbumam par Ņujorkas nabagiem 1890. gadā devis Džeikobs Rīss (*Jacob Riis*). Fotogrāfija kā sociāls dokuments bija rīks tās pašas dedzīgās un tolerantās, ziņkārīgās un vienaldzīgās, proti, “humānistiskās” vidusšķiras rokās, kas graustus uzskata par valdzinošāko no dekorācijām. Skaidrs, ka mūsdienu fotogrāfi iepratušies rakt dziļāk un tematu sašaurināt. Tagad mēs dabūjam nevis “viņas puses” klajo bravūru, bet, teiksim, *Austrumu 100. ielu* (Brūsa Deividsona Hārlemas fotoalbums, kas nāca klajā 1970. gadā — *Bruce Davidson: East 100th Street*). Pamatojums vēl aizvien ir tas pats — fotografēt nozīmē kalpot augstam

mērķim: atklāt slēptu patiesību, iekonservēt zūdīgo pagātņi, kam lemts nogrimt aizmirstībā. (Turklāt slēptā patiesība bieži tiek vienādota ar pagātņi, kam lemts grimt aizmirstībā. No 1874. līdz 1886. gadam turīgajiem londoniešiem tika piedāvāta iespēja ar ziedojumiem atbalstīt *Veclaiku Londonas liecību fotografēšanas biedrību* (*The Society for Photographing the Relics of Old London*).

Sākuši darboties kā mākslinieki, kas izjūt pilsētu, fotogrāfi drīz vien atskārta, ka daba ir tikpat eksotiska kā pilsēta un laucinieki nav mazāk gleznaini par pilsētas graustu iemītniekiem. 1897. gadā turīgais rūpnieks un Birmingemas konservatīvais parlamenta loceklis sers Bendžamins Stouns (*Benjamin Stone*) nodibināja Nacionālo fotoarhīva asociāciju (*National Photographic Record Association*) — ar mērķi dokumentēt tradicionālās angļu ceremonijas un lauku svētkus, kas tobrīd jau nīka laukā. “Ik ciematam,” Stouns rakstījis, “ir vēsture, ko iespējams saglabāt, ja ņemam talkā kameru.” XIX gs. nogalē labā ģimenē augušu fotogrāfu, kāds bija skolotais grāfs Džuzepe Primoli (*Giuseppe Primoli*), trūcīgo dzīve ielās saistīja ne mazāk par labi pazīstamo augstmaņu ierastajiem laika kavēkļiem: salīdziniet Primoli bildētās karaļa Viktora Emanuela laulības ar fotogrāfijām, kur viņš iemūžinājis Neapoles nabagus! Bija nepieciešama ģeniāla fotogrāfa sociāla imobilitāte — kaut arī Žaks-Anrī Lartigs tolaik bija vēl pavisam mazs puika —, lai eksotiskumu konkretizētu, to pārnesot uz paša fotogrāfa ģimeni un šķiru. Bet fotokamera cilvēku neizbēgami padara par

tūristu, kurš aizceļojis līdzcilvēka īstenībā — un, galu galā, arī pats savējā.

Varbūt agrīnākais no piemēriem, kur skats no augšas apvaldīts, ir trīsdesmit sešas fotogrāfijas krājumā *Londonas ielās*, kuru autors ir britu ceļotājs un fotogrāfs Džons Tomsons (*John Thomson: Street Life in London, 1877–1878*). Bet uz katru fotogrāfu, kurš specializējies nabagos, ir nesalīdzināmi vairāk tādu, kas dzenas pēc plašāka mēroga eksotikas. Arī pats Tomsons šajā ziņā var kalpot par paraugu. Iekams viņš pievērsās pats savas zemes vārgdieņiem, Tomsons tika apraudzījis pagānus — viņa ceļojums uz Ķīnu vainagojās ar *Ķīnas un tās iedzīvotāju uzzīmējumiem* četros sējumos (*Illustrations of China and Its People, 1873–1874*). Un, laidis klajā grāmatu par Londonas nabagu dzīvi ielās, viņš pievērsās bagāto londoniešu sadzīvei — tieši Tomsons ap 1880. gadu lika pamatus tik populārajiem fotogrāfiskajiem portretējumiem mājas apstākļos.

Profesionālā fotogrāfija no sākta gala saprasta kā paplašināta mēroga šķiru tūrisms: vairums fotogrāfu, sniedzami liecības par sociālo pazemojumu, vienlaikus portretējuši slavenības vai preces (darbojušies modes un reklāmas biznesā), fotografējuši arī plikņus. Daudzus šā gadsimta izcilākos fotogrāfus (piemēram, Edvardu Šteihenu, Bilu Brantu (*Bill Brandt*), Anrī Kartjē-Bresonu (*Henri Cartier-Bresson*), Ričardu Avedonu (*Richard Avedon*)), iedvesmojušas pēkšņas sociālas pārmaiņas un temata ētiskā noslodze. Dramatiskākais varbūt bija lūzums, kurš vērojams, ja salīdzinām

Bila Branta pirmskara un pēckara darbus. Ceļš, ko viņš nomērojis no depresijas māktās Ziemeļanglijas līdz stilīgajiem slavenību portretiem un vēlinajiem, pa pusei abstraktajiem plikņiem, šķiet tiešām garš. Tomēr šajos kontrastos nav ne miņas no savādības, nav pat nekonsekvences. Tieši ceļošana starp degradēto un glamūro realitāti ir viens no fotogrāfijas dzinējspēkiem, ja vien negadās, ka fotogrāfs kritis par upuri izteikti personiskai apsēstībai (kā Luiss Kerols, ko fascinēja mazgadīgas meitenītes, vai Daiena Arbusa — ar Helovīna maskām).

Nabadzība nav sirreālāka par bagātību, piesmirdušās skrandās tērpies cilvēks nav sirreālāks par princesi balles kleitā vai šķīstu plikni. Sirreāla ir uztieptā distance, kam fotogrāfija met pāri laipu: sociālā un laika distance. No vidusšķiras viedokļa slavenības fotoattēlos nav mazāk intrigējošas par pārijiem. Fotogrāfiem nav vajadzības pret stereotipizēto materiālu izkopt kādu ironisku, inteligentu nostāju. Tikpat labi der arī bijīga, cieņas pilna aizrautība — jo sevišķi visierastāko tematu sakarā.

Nekas, ja iedomājamies, teiksim, Avedona izsmalcinātību, tai nevar būt kopīgs ar darbiem, ar ko klajā nākusi Gita Karella (*Ghita Carell*), ungāru izcelsmes fotogrāfe, kas iemūžinājusi Musolini laika slavenības. Bet viņas portreti šodien izskatās tikpat ekscentriski kā Avedona bildes, turklāt nesalīdzināmi sirreālāki nekā sirreālisma iespaidā un tajā pašā laikposmā tapušie Sesila Bītona (*Cecil Beaton*) uzņēmumi. Novietoti uz pāsakainu, greznu dekorāciju fona — ņemsim

Edītes Sitvelas (1927) vai Kokto portretu (1936) —, Bītons savus objektus pārvērš pārlieku klaji nepārprotamos, nepārliciecināšos pieminekļos. Savukārt Karelļas naivā piespēlēšana itāļu ģenerāļu, aristokrātu un aktieru vēlmei izskatīties statistiskiem, nosvērtiem un neatvairāmiem par viņiem atklāj skarbu, precīzu patiesību. Tieši fotogrāfes bijība darījusi viņus interesantus — laiks viņus vērtis nekaitīgus, par daudz cilvēciskus.

Vieni fotogrāfi uzstājas kā zinātnieki, citi moralizē. Zinātnieki pasauli inventarizē, morālisti pievēršas smagiem gadījumiem. Zinātniskās fotogrāfijas piemērs ir projekts, ko 1911. gadā sāka Augusts Zanders (*August Sander*): Vācijas iedzīvotāju fotokatalogs. Pretstatā Georga Groša (*Georg Grosz*) zīmējumiem, kur Veimāras Vācijas gars un sociālo tipu daudzveidība tika tverti caur karikatūru, Zandera “arhetipu bildes” (kā viņš tās dēvēja) paredz pseidozinātnisku neitralitāti, kas līdzinās tai, uz kādu pretendē tipoloģizējošās zinātnes — frenoloģija, kriminoloģija, psihiatrija un eigēnika, kas no pagrīdes dienasgaismā piepeši uznira 19. gadsimtā. Zanders indivīdus izraudzījās ne tik daudz kā reprezentatīvus tipāžus — viņš gluži pamatoti iedomājās, ka fotokamera seju neizbēgami atklāj kā sociālu masku. Ik fotoattēlā iemūžinātā persona apzīmēja noteiktu nodarbošanos, šķiru vai profesiju. Visi Zandera modeļi — ar vienlīdzīgām tiesībām — pārstāv konkrētu sociālo īstenību, viņu pašu realitāti.

Zandera skatiens nav nelaipns — tas ir ļāvīgs, nesprīž tiesu. Salīdziniet viņa 1930. gada *Cirka ļaudis* (*Circus People*) ar Daienas Arbusas cirka māksliniekiem vai Lizetes Modelas (*Lisette Model*) netikļu portretiem! Zandera cilvēki raugās tieši objektīvā — tāpat kā Arbusas un Modelas uzņēmumos, tomēr viņu skatiens nav nedz intīms, nedz vaļširdīgs. Zanders nedzinās pēc noslēpumiem, viņš novēroja to, kas tipisks. Sabiedrībā nav nekādu noslēpumu. Līdzīgi Edvardam Mābridžam (*Eadweard Muybridge*), kura fotostudijām 19. gadsimta astoņdesmitajos gados izdevās gainīt maldīgos priekšstatus par to, ko visi taču bija redzējuši (kā zirgi rikšo, kā cilvēki kustas), jo kustību viņš tika sadalījis precīzā un pietiekami ilgā kadru virknē, Zanders tiecās atklāt sociālo iekārtu, to atomizējot bezgalīgi daudzos sociālos tipos. Nav ko brīnīties, ka 1934. gadā, kad pēc Zandera *Antlitz der Zeit* (*Laikmeta seja*) iznākšanas bija aizritējuši jau pieci gadi, nacisti konfiscēja visu neiztirgoto tirāžas atlikumu un iznīcināja iespaidklišejas, nācijas portreta projektam līdz ar to pieliekot treknu punktu. (Zanders, kas Vācijā palika līdz nacistu varas beigām, pievērsās ainavu fotogrāfijai.) Apsūdzība vēstīja, ka Zandera projekts esot antisociāls. Antisociāla nacistiem tiešām varēja šķist ideja, ka fotogrāfam jābūt bezkaislīgam tautas skaitītājam, kura savākto datu pūrs būtu tik pilnīgs, ka lieki kļūtu gan komentāri, gan jebkāds vērtējums.

Prestatā vairumam uz dokumentalitāti orientētu fotogrāfu, ko vispirmām kārtām kā iemūžināmi modeļi valdzinājuši gan nabagi un viss svešāda, gan

slavenības, Zandera sociālais šablons apzināti veidots neparasti ietilpīgs. Viņš tur iekļauj birokrātus un zemniekus, kalpotājus un sabiedrības krējuma dāmas, fabriku strādniekus un rūpniekus, karavīrus un čigānus, aktierus un klerkus. Tomēr visa šī daudzveidība neatceļ šķiriskumu. Zanderu nodod viņa eklektiskais stils. Daļa fotogrāfiju ir ikdienišķas, veiklas, naturālistiskas, citas — naivas un neveiklas. Daudzas, kurās tīši pozēts uz plakana, balta fona, ir pirmšķirīgu pasēs foto un vecmodīgu studijas portretu hibrīdi. Zanders savu stilu neviļus pielāgojis fotografējamā šķiriskajai piederībai. Izglītotie un turīgie lielākoties bildēti iekštelpās, bez butaforijām. Viņi runā paši par sevi. Melnā darba darītāji un nespējnieki parasti fotografēti piemeklētā vidē (bieži laukā), kas tos lokalizē, runā viņu vietā — it kā šiem cilvēkiem nebūtu pašiem savas identitātes, kāda, kā likums, tiek izkopta sabiedrības vidusšķirā un augšslānī.

Zandera darbos visi ir savā vietā, nav neviena, kas būtu nomaldījies, iespiesies stūrī vai aizstūmies perifērijā. Kretīns fotografēts tieši tikpat bezkaislīgi kā mūrnieks, Pirmā pasaules kara bezkājis veterāns — tāpat kā jauns, veselīgs, formastērpā saposies karavīrs, sadrūmuši komunistu studenti — tāpat kā smaidošie nacisti, rūpniecības flagmanis — tāpat kā operdziedātāja. “Man nav padomā šos cilvēkus nedz kritizēt, nedz raksturot,” Zanders teicis. To, ka viņš caur fotogrāfiju savus modeļus nav gribējis kritizēt, varētu paredzēt, tomēr interesanti, ka viņš iedomājies — objekti nav raksturoti. Piespēlējams itin visiem, Zanders

vienlaikus no visiem distancējies. Viņa sadarbošanās ar objektiem ir nevis naiva (kā Karellai), bet nihilistiska. Par spīti šķiriskajam reālismam, viņa veikums fotogrāfijas vēsturē ierindojams starp patiesi abstraktākajiem darbiem.

Grūti iztēloties amerikāni veidojam tikpat visaptverošu taksonomiju. Lieliskākajiem Amerikas fotoportretiem, — piemēram, Vokera Evansa *Amerikāņu fotogrāfijām* (*American Photographs*, 1938) un Roberta Franka *Amerikāņiem* (*The Americans*, 1959) — bijis apzināti nejaušs raksturs, un tajos joprojām manāma dokumentālās fotogrāfijas ierastā kaislība uz nabagiem un bezpajumtniekiem, novārtā pamestajiem valsts pilsoņiem. Un šās valsts visu laiku ambiciozākajā kolektīvajā fotoprojektā, ko 1935. gadā Roja Emersona Straikera (*Roy Emerson Stryker*) vadībā īstenoja *Lauksaimniecības pārvalde*, uzmanība tika pievērsta tikai un vienīgi “maznodrošinātajiem”.* LP projekts, iecerēts, Straikera vārdiem izsakoties, kā “mūsu lauku teritoriju un lauku problēmu tēlainis dokumentējums”, bija klaji propagandistisks, Straikers

* Šajā ziņā gan ieviesās dažas izmaiņas — par to liecina Straikera dienesta vēstule apakšniekiem, kas rakstīta 1942. gadā, kad Otrā pasaules kara jauno morāles standartu dēļ trūcīgo tēma vērtās par daudz pesimistiska. “Mums uz karstām pēdām nepieciešami uzņēmumi, kuros vīri, sievas un bērni izskatās pēc tādiem, kas tiešām paļaujas uz ASV. Dabūjiet tādus, kam ir kaut cik spara. Pārāk daudz mūsējo ASV tēlo kā veco ļaužu mītni, kur teju visi ir par daudz sagraubējuši, lai strādātu, un dabūjuši par daudz sliktu uzturu, lai vēl raizētos, kas vispār notiek. Jo sevišķi mums vajadzīgi jaunieši un jaunietes, kas strādā mūsu rūpnīcās. Mājsaimnieces savā virtuvē vai dārzā — plūcam puķes. Vairāk ar dzīvi apmierinātu laulātu pāru gados.”

instruēja darba grupu, tieši kādai jābūt attieksmei pret problēmtēmu. Projekta mērķis bija uzskatāmi parādīt, kāda ir fotografēto cilvēku vērtība. Līdz ar to tas implicīti definēja nostāju — ar tādu nāca klajā vidusšķiras pārstāvji, kam vajadzēja pārliecināties, ka nabadzīgie tiešām ir nabadzīgi un ka trūcīgie pelna cieņu. Der salīdzināt LP fotogrāfijas ar tām, ko sarūpējis Zanders. Arī Zandera uzņēmumos trūcīgajiem netrūkst pašcieņas, tomēr ne jau līdzcietības diktētas intences dēļ. Cieņu trūcīgie iemanto caur sastatījumu, — jo tiek uzlūkoti tikpat bezkaislīgi kā visi pārējie.

Amerikāņu fotogrāfijā tāda bezkaislība bijusi retums. Ja gribam atrast kaut ko līdzīgu Zanderam, jāmeklē tie, kas dokumentējuši Amerikas iznīkstošu vai okupētu daļu, — kā Ādams Klārks Vromens (*Adam Clark Vroman*), kas laikā no 1895. līdz 1904. gadam fotografējis Arizonas un Ņūmeksikas indiāņus. Vromena glītie fotouzņēmumi ir neizteiksmīgi, nevienam nepielabinās, tur nav ne miņas no jūtēlības. Noskaņas ziņā tie ir LP fotogrāfiju tiešs pretstats: tie neaizkustina, nav idiomātiski, neaicina just līdzī. Tā nav nekāda indiāņu propaganda. Zanders nezināja, ka iemūžina jau zūdošu pasauli. Vromens zināja. Viņš apjauta arī to, ka pasauli, ko pats fiksē, glābt nav iespējams.

Eiropā fotogrāfiju lielā mērā virzījis priekšstats par gleznaino (t.i., nabadzību, svešām zemēm, visu, kas laika zoba sagrauzts), nozīmīgo (t.i., bagātību, slavu) un skaisto. Fotogrāfija tiekusies būt neitrāla

un neitralitāti godāt. Amerikāņi, kas sociālas iekārtas pamatu stabilitātei ticējuši mazāk un sevi iedomājušies par realitātes un neizbēgamu pārmaiņu “eksperimentiem”, fotogrāfiju biežāk padarījuši par līdzekli. Fotouzņēmumi tapuši ne tikai, lai parādītu, kas būtu apbrīnojams, bet arī lai atklātu, kas tās par vajadzībām, kuras apzināmas, apvaimanājamās — un vēršamas uz labu. Amerikāņu fotogrāfija drīzāk piedāvā kopsavilkumu, ne tik ciešu un stabilu sakņojumu vēsturē, toties saikni ar ģeogrāfisko un sociālo īstenību, kas vienlaikus ir gan cerīgāka, gan plēsonīgāka.

Cerīgā puse ir Amerikā labi pazīstamā metode, kad fotogrāfijas tiek liktas lietā, lai modinātu sirdsapziņu. Gadsimta sākumā Luiss Hains tika iecelts par Nacionālās bērnu darba komitejas (*National Child Labor Committee*) štata fotogrāfu, un viņa fotouzņēmumi ar bērniem, kas strādā kokvilnas fabrikās, biešu laukos un ogļraktuvēs, likumdevējiem tiešām lika aizdomāties un aizliegt izmantot bērnus kā darbaspēku. *Jau nā kursa* gados Vašingtona no Straikera LP projekta (Straikers bija Haina skolnieks) smēlās ziņas par migrantu melnstrādniekiem un laukstrādniekiem, tādējādi birokrātiem bija iespēja izskaitļot, kā viņiem līdzēt. Tomēr, pat uzkāpusi morāles kalngalos, dokumentālā fotogrāfija bija un palika valdonīga. Gan Tomsona atsvešinātās ceļojuma atskaites, gan Rīsa un Haina bezkaislīgā rakņāšanās pa sabiedrības mēslaini liecina par dziņu piesavināties svešu realitāti. Un nav realitātes, ko piesavināties nebūtu iespējams, — nedz skandalozās (ko der vērst uz labu), nedz vienkārši

skaistās (pie kādas jebkurā gadījumā var tikt ar fotokameras palīdzību). Ideālā variantā fotogrāfs prata divas realitātes saradot — par ilustrāciju lai kalpo virsraksts, ar kādu 1920. gadā publicēta intervija ar Hainu: *Darbs kā māksla*.

Fotogrāfijas plēsonīgā iedaba ir pamatā tai savienībai, kas Savienotajās Valstīs par sevi lika manīt agrāk nekā citviet, — fotogrāfijas un tūrisma tandēmam. Kad 1869. gadā tika pabeigts transkontinentālais dzelzceļš, pieejamus darot Rietumus, sākās fotogrāfiskā kolonizācija. Amerikas indiāņu gadījums ir pats brutālākais. Nopietni amatieri, tādi kā Vromens, bija darbojušies, kopš noslēdzās Pilsoņu karš. Viņi soļoja to tūristu armijas avangardā, kas ieradās gadsimta nogalē, kārodami “pafocēt”, kā dzīvo indiāņi. Tūristi ielauzās indiāņu privātajā dzīvē, bildēdami sakrālos objektus, viņu svētās dejas un svētvietas, vajadzības gadījumā pierunādami indiāņus pozēt par maksu un ieviest izmaiņas ceremonijās, lai materiāls izdotos fotogēniskāks.

Bet iedzimto ceremonija, kas pārtaisīta tūristu ordas iespaidā, nemaz tik ļoti neatšķiras no skandāla vecpilsētā, kas pārvēršas, kolīdz kāds to iemūžina fotouzņēmumā. Ciktāl sensāciju meklētājiem sekmējās, arī viņi ieviesa labojumus savos uzņēmumos — un galu galā kaut ko fotografēt jau nozīmēja fotografējam, kā likums, mainīt. Risks bija niecīgs — reducēts uz pašu šaurāko attēlotā nolasījumu. Ņujorkas grausti Malberibendā, ko Rīss fotogrāfijās iemūžināja 19. gadsimta astoņdesmito gadu beigās, drīz vien tika nojaukti, un to iemītnieki pēc Teodora Rūzvelta (tolaik

pavalsts gubernatora) rīkojuma tika izmitināti citviet, kamēr citi, ne mazāk baismīgi grausti, palika stāvam kā stāvējuši.

Fotogrāfs vienlaikus laupa un sargā, atmasko un kanonizē. Fotogrāfijā ir iemiesojusies amerikāņu nevēlēšanās samierināties ar realitāti, kāre uz darbošanos, kur instruments ir mašīna. "Visam pamatā ir ātrums," teicis Hārts Kreins (*Hart Crane*, 1923. gadā par Štiglicu), "sekundes simtdaļa, kas sagūstīta tik precīzi, ka kustība bildē turpinās un turpinās: acumirklis ir padarīts mūžīgs." Saskārušies ar jaunapdzīvotā kontinenta apbrīnas cienīgajiem plašumiem un svešādību, cilvēki fotokameras lika lietā, lai piesavinātos vietas, kur gadījās spert kāju. *Kodaks* daudzās mazpilsētās iebraucējiem izlika plakātus, uzskaitot objektus, ko vērts fotografēt. Dabas parkos īpašas norādes ieteica, tieši kur der nostāties ar fotokameru bruņotam apmeklētājam.

Zanders savā zemē jūtas kā mājās. Amerikāņu fotogrāfi biežāk ir ceļa jūtīs, bez mazākās bijības brīnīdamies, cik sirreālus pārsteigumus sagādā pašu zeme. Būdami moralizētāji un nekaunīgi laupītāji, bērni un svešzemnieki pašu mājās, viņi neizbēgami uzduras kaut kam zūdīgam — un, atradumu iemūžinot fotogrāfijā, tā bojāeju nereti vēl paātrina. Lai Zandera garā fiksētu eksemplāru pēc eksemplāra, tiecoties savākt nevainojami komplektētu arhīvu, sabiedrībai jābūt priekšstatāmai kā vienotam veselumam. Eiropas fotogrāfi vadījušies no pieņēmuma, ka sabiedrība ir apmēram tikpat stabila kā daba. Amerikā daba allaž

uzlūkota ar aizdomām, no aizstāvības pozīcijām, un progresa vārdā kanibalizēta. Amerikā ik eksemplārs kļūst par reliktu.

Amerikas ainava vienmēr šķitusi par daudz dažāda, neaptverama, noslēpumaina, gaistoša, lai tik vienkārši atdotos dabaszinātnēm. “Viņš nezina, nevar pateikt, jo nav faktu,” Henrijs Džeimss rakstījis *Amerikāņu pasaulē* (*Henry James: The American Scene*, 1907): “Un viņš pat negrib nedz zināt, nedz teikt; paši fakti jau rēgojas, iekams kas saprasts, tādu blāķi vienā rāvienā nenorīsi: it kā zilbju būtu par daudz, lai iznāktu sala-sāms vārds. Līdz ar to viņa iztēlē nesalasāmais vārds, lielā un neizprotamā atbilde uz vaicājumiem, karājas pie Amerikas plašā debesjuma kā sazin kāda fantastiska *abrakadabra*, kas neiederas nevienā atpazīstamā valodā, un ar šo parocīgo karogu viņš ceļo, prāto un gremdējas apercerē, un, cik nu spēj, visu izbauda.”

Amerikāņi savas zemes īstenību izjūt tik milzonīgu un mainīgu, ka mēģinājums to kaut kā zinātniski klasificēt liecinātu par klaju iedomību. Vārbūt tai varētu tuvoties aplinkus, atrunājoties — realitāti sašķeļot svešādos fragmentos, ko sazin kā, caur atvedinājumu, būtu iespējams tvert kā veselumu.

Amerikāņu fotogrāfi (tāpat kā amerikāņu rakstnieki) nācijai īstenībā ievieš kaut ko neaprauktāmu — iespējams, ko vēl neredzētu. Džeks Keruaks (*Jack Kerouac*) Roberta Franka *Amerikāņu* priekšvārdā raksta:

“Tieši to apdullumu, kad esi Amerikā, kad saule kveldē ielas un dzirdi mūziku, kas nāk no mūzikas

automāta vai bērēm turpat blakus, Roberts Franks notvēris savās lieliskajās bildēs, ko safotografējis, vecā grabažā apceļodams vai četrdesmit astoņas pavalstis (tērēdams Gugenheima stipendiju), un, būdams izmanīgs, neizdibināms, ģeniāls, skumjš un sazin kā iepriekš svešādās ēnu rotaļās, sabildējis to, kas vēl nekad nav redzēts... Kad apskatīsieties, beigu galā vairs nesapratīsiet, kas ir skumjāka padarīšana — mūzikas automāts vai zārks.”

Amerikas inventārs ir neizbēgami antizinatnisks, nesakarīga “abrakadabra”, kur objekti jaucas juku jukām, kur mūzikas automāti līdzinās zārkiem. Džeimss vismaz pamanījās nīgri secināt, ka “lielā mēroga savdabīgais iespaids ir vienīgais, kas visas zemes robežās nav tiešā pretrunā ar liksmību”. Keruakam — amerikāņu fotogrāfijas pamattradīcijai — valdošā gaisotne ir skumjas. Aiz amerikāņu fotogrāfu ritualizētajiem pasludinājumiem — turēsim acis vaļā, ja nu kas patrāpās, neļausimies aizspriedumiem, izgaismosim objektus un fiksēsīm tos flegmatiski! — slēpjas sērpilna vīzija par to, kas zaudēts.

Fotogrāfijas apliecinājums, ka piedzīvots zaudējums, darbojas tikai tiktāl, ciktāl pamazām tiek paplašināta ierastā noslēpumainības, mirstības un pagaidu eksistences ikonogrāfija. Tradicionālākus rēgus piesauc viens otrs amerikāņu vecākās paaudzes fotogrāfs, piemēram, pašpasludinātais “galējā romantisma” interprets Klarens Džons Loklins (*Clarence John Laughlin*), kas trīsdesmito gadu vidū sāka fotografēt panīkstošās plantācijas Misisipi lejaspecē,

mantkārība”. Ebotas grāmatas nosaukums ir kā kulaks uz acs, jo viņa nevis iemūžina pagātņi, bet desmit gadus no vietas dokumentē amerikāņu pieredzes pašiznīcināšanās aspekta izpausmes — pat vakardiena tiek izmantota, aizslaucīta, nograuta, izsviesta mēslainē, iztirtota. Amerikāņiem ir arvien mazāk objektu, ko klāj patina, arvien mazāk vecu mēbeļu, vecvecāku mantības — lietotu, paaudžu paaudzēs cilvēka pieskārienu sildītu priekšmetu, ko Rilke *Duinēzes elēģijās* slavinājis kā cilvēka vides neatņemamu daļu. Tā vietā mēs iztiekam ar papīra rēģiem un vidi, kas izpušķota tranzistoriem. Ar pārnēsājamu muzeju spalvas svarā.

Fotogrāfijas, kas pagātņi pārvērš patērējamā objektā, ir taisnais ceļš. Kura katra fotokolekcija ir vingrinājums sirreālistu montāžas mākslā un sirreālistu saīsinātajā vēsturē. Tieši tāpat, kā no atkritumiem lieliskus objektus radījis Kurts Švīterss (*Kurt Schwitters*) un — nupat — arī Brūss Koners un Eds Kīnholcs (*Bruce Conner & Ed Kienholz*), mēs tagad no gruvešiem būvējam savu vēsturi. Un te ir vietā kāds civilizētai, demokrātiskai sabiedrībai piedienīgs tikums. Īstens modernisms paredz nevis stingrību, bet piecūkoti daudzveidību — tīšprātīgu parodiju par Vitmena dižo sapni. Fotogrāfu un popmākslinieku iespaidā arhitekti, tādi kā Roberts Ventūri (*Robert Venturi*), mācās no Lasvegasas un konstatē, ka Taimskvērs ir īstais Svētā Marka laukuma pēctecis, savukārt Reiners Benems (*Reyner Banham*) Losandželosu cildina kā “šodienas arhitektūru un šodienas pilsētības

estētiku”, kur valda brīvība un uzdzīve, kāda nebūtu iedomājama nevienā Eiropas pilsētā ar turienes daili un netīrību, — slavina atbrīvošanu, ko piedāvā sabiedrība, kura savu apziņu *ad hoc* būvējusi no lūžņiem un grabažām. Amerikā, šajā sirreālajā zemē, ir papildnam dīvainu veidojumu. Mūsu lūžņi ir pārvērtušies mākslā. Mūsu lūžņi ir pārtapuši vēsturē.

Fotoattēli, protams, ir artefakti. Taču valdzinoši arī tāpēc, ka fotogrāfisku reliktu piedrazotā pasaulē šķiet iemantojuši dabas untuma statusu — kā pasaules šķēlumī, kas saradušies paši no sevis. Līdz ar to tie vienlaikus baro gan no mākslas prestiža, gan īstenības maģijas. Tie ir fantāzijas mākoņi un informācijas kapsulas. Pārtikušās, izšķērdīgās, raižpilnās sabiedrības fotogrāfija kļuvusi par augstāko no mākslām — instruments, kas būtiski nepieciešams jaunajai masu kultūrai, kas pie mums dzimusi pēc Pilsoņu kara un Eiropu iekaroja tikai pēc Otrā pasaules kara, kaut gan šīs pašas vērtības situētajās aprindās sevi pieteica jau 19. gadsimta piecdesmitajos gados, kad Bodlērs, raksturodams splīnu, atzinis, ka Dagēra “lētais paņēmiens, kas ļauj sēt riebumu pret vēsturi”, “mūsu pagrimumšo sabiedrību” novedis narcistiskā transā.

Sirreālistu angažētā vēsture paredz ne vien labi pamanāmu rijību un nekaunību, bet arī melanholijas zemstrāvu. Pašos fotogrāfijas pirmsākumos, 19. gadsimta trīsdesmito gadu beigās, Viljams H. Fokss Talbots (*William H. Fox Talbot*) norādīja, ka fotokamera ir īpaši labi pielāgota “laika zoba cirsto brūču” fiksēšanai. Fokss Talbots runāja par to, kas notiek ar

ēkām un pieminekļiem. Mums interesantāks ir mīšas un nevis akmens nodilums. Fotogrāfijās mēs dziļi intīmi un satraucoši saskaramies ar īstenību, kas rāda, kā cilvēks noveco. Kad veries vecā fotogrāfijā pats uz sevi, uz kādu, ko pazīsti, vai bieži fotografētu, sabiedrībā labi zināmu cilvēku, vispirmām kārtām uzmācas doma — cik *jauns* es (viņa, viņš) toreiz biju. Fotogrāfija ir mirstīguma inventārs. Tagad pietiek nopiest slēdzi, lai acumirkli apveltītu ar pēcnāves ironiju. Fotouzņēmums rāda cilvēku tik nepārprotami *tur* un noteiktā vecumā; sagrupē vienuviet cilvēkus un priekšmetus, kas pēc brīža ir jau pašķīrušies, mainījušies, aizdevušies katrs savās gaitās. Raugoties uz fotogrāfijām, kur 1938. gadā poļu geto ikdienu iemūžinājis Romāns Višņaks (*Roman Vishniac*), jādodomā tikai par vienu — cik drīz visiem šiem cilvēkiem bija lemts iet bojā. Vientuļam garāmgājējam kā nāves pareģojums izskatās ik seja tipveida fotogrāfijās, kas, paliktas zem stikla, piestiprinātas pie kapakmeņiem romāņu zemju kapsētās. Fotoattēls konstatē, cik vientiesīgi un vārīgi ir dzīvie, soļodami pretim savai iznīcībai, un šī saikne starp fotogrāfiju un nāvi ir neizbēgami klātesoša itin visās cilvēku fotogrāfijās. Roberta Šodmaka filmā *Svētdieņi* (*Robert Siodmak: Menschen am Sonntag*, 1929) daži Berlīnes strādnieki pēc labi pavadītas svētdienas nolemj nofotografēties. Viens pēc otra viņi stājas ceļojošā fotogrāfa melnās kastes priekšā — smaidīgais, nervozais, āksts, blenzējs. Kinokamera kavējas tuvplānos, lai varam izgaršot ik sejas vaibstu spēli, un tad redzam seju sastingušu pēdējā grimasē,

iebalzamētu kadrā. Fotografijas kustīgajā filmā šokē: vienā acumirkli tās tagadni pārvērš pagātnē, dzīvību — nāvē. Un viena no visu laiku iespaidīgākajām filmām, Krisa Mārķera *Mols* (*La Jetée*, 1963), ir sastingušos fotokadros veidots stāsts par kādu vīru, kas paredz paša nāvi.

Fotografijas valdzina ne vien tāpēc, ka atgādina par nāvi, — tās tiklab aicina ļauties sentimentalītei. Fotoattēli pagātni padara par objektu, kas uzlūkojams ar maigumu, un piepaceltajā patosā, kāds ceļas no raudzīšanās pagājībā, morālie priekšraksti pajūk uz visām pusēm, vēsturiskiem apsvērumiem vairs nav jēgas. Nesen klajā nākušā izdevumā alfabētiskā secībā sarindotas sazin pēc kāda principa atlasītu slavenību bērnu dienu fotografijas. Staļins un Ģertrūde Steina, salikti katrs savā atvēruma pusē, izskatās vienlīdz nopietni un samīļojami; Elviss Preslijs un Prusts, iekārtoti tāpat, drusku līdzinās viens otram; pāriniekiem Hubertam Hamfrijam (3 gadi) un Oldesam Hakslijam (8 gadi) kopīgs ir tas, ka jau manāmas rakstura spēcīgās un pārspīlētās izpausmes, ar ko abi izcēlās brieduma gados. Grāmatā nav nevienas bildes, kas nebūtu interesanta un apburoša, ja vien zinām (to starp — galvenokārt no fotogrāfiskām liecībām), kas tās par slavenām būtnēm, par ko šiem bērniem lemts tapt. Šajā un citos līdzīgos sirreālistiski ironiskos eksperimentos visiedarbīgākie ir naivi momentuzņēmumi vai paši konvencionālākie, fotostudijā darinātie fotoportreti: tie šķiet vēl jo dīvaināki, aizkustinošāki, brīdinošāki.

Veclaiku fotogrāfiju restaurēšana, ievietojot tās jaunā kontekstā, kļuvusi par iecienītu rūpalu grāmatniecībā. Fotoattēls ir ne vairāk kā fragments, kura enkurķēdes ar laiku mēdz pārtrūkt. Tas aizdreifē miglainā, abstraktā pagājībā, gatavs būt nolasāms, vienalga kā (vai saliekams kopā ar citiem fotoattēliem). Fotoattēlu iespējams uzlūkot arī kā citātu, un tad fotoalbums top līdzīgs citātu krājumam. Un arvien ierastāki kļūst fotoalbumi, kur pašas fotogrāfijas jau apgādātas ar piemeklētiem citātiem.

Viens piemērs: Boba Adelmans *Dziļi mājās* (*Bob Adelman: Down Home*, 1972) — Alabamas lauku apgabala, viena no nabadzīgākā visā valstī, — portretējums tapis sešdesmitajos gados, piecus gadus no vietas. Apstiprinot dokumentālās fotogrāfijas nezūdošo interesi par dzīves pabērniem, Adelmans grāmata sakņojusies Evansa izdevumā *Lai slavējam slavenības* (*Let Us Now Praise Famous Men*), kur pats galvenais bija tieši tas, ka fotografētie cilvēki bija nevis slaveni, bet nogrimuši aizmirstībā. Tomēr Vokera Evansa fotogrāfijas bija apgādātas ar daiļrunīgu prozu, ko rakstījis (vietumis pārrakstījis) Džeimss Eidžijs (*James Agee*), lai publikā, kam piedāvāts laukstrādnieku dzīves atainojums, raisītu dziļāku līdzpārdzīvojumu. Adelmans modeļu vietā neviens nerunā. (Grāmatā jaušams, ka viņam simpatizē liberālisms, — tā negrasās paust nekādu nostāju, tas ir, savus objektus tiecas rādīt pilnīgi bezkaislīgi, bez kāda līdzpārdzīvojuma.) *Dziļi mājās* varētu būt tāda kā Augusta Zandera projekta miniaturizēta versija viena apgabala robežās: objektīvs

iedzīvotāju fotoarhīvs. Bet šie eksemplāri izsakās, un tas gluži nepretenciozās fotogrāfijas vērs daudz nozīmīgākas, nekā tās būtu bijušas pašas par sevi. Sapāroti ar modeļu izteikumiem, fotouzņēmumi Vilkoksas apgabala pilsoņus raksturo kā cilvēkus, kam ir pienākums aizsargāt vai izrādīt savu teritoriju; tie liek domāt, ka viņu dzīve nav nekas vairāk kā — vārda tiešā nozīmē — stāvokļu vai pozu savirknējums.

Cits piemērs — Maikla Lesija *Viskonsīnas nāves ceļojums* (*Michael Lesy: Wisconsin Death Trip*, 1973), kas arī konstruē lauku apvidus fotoportretu, — bet runa ir par pagātņi, grūto laikposmu no 1890. līdz 1910. gadam, kad ekonomika piedzīvoja krasu lejupslīdi, un Džeksonas apgabals tiek rekonstruēts, izmantojot tā laika liecības. Starp tām ir fotoattēli, ko sarūpējis apgabala centra ievērojamākais komercfotogrāfs Čārlzs van Šaiks (*Charles Van Schaick*), — ap trīstūkstoš stikla negatīvu glabājas Viskonsīnas pašvalsts Vēstures biedrībā; izraksti no periodikas — galvenokārt no vietējiem laikrakstiem un apgabala garā vājo patversmes arhīva; un Rietumu vidienes atainojums prozas un dzejas darbos. Citātiem ar fotogrāfijām nav nekāda sakara, bet korelācija ir aleatoriska, intuitīva, līdzīgi kā Džona Keidža teksts un mūzika priekšnesumā salāgojas ar Mersa Kaningema jau gatavo horeogrāfiju.

Ar deklarācijām, ko lasām *Dziļi mājās* lappusēs, nāk klajā cilvēki, kas te fotografēti. Runātāji ir balti un melni, trūcīgi un pārtikuši, viedokļi kontrastē (sevišķi jautājumos par šķiru un rasi). Bet, kamēr

izteikumi, kas papildina Adelmana fotogrāfijas, cits citam runā pretim, Lesija savāktie teksti stāsta vienu un to pašu: ka gadsimtu mijā Amerikā neiedomājami daudz cilvēku bijuši spiesti mitināties šķūņos, savus bērnus sviest akās, dzīvesbiedram pārgriezt rīkli, uz galvenās ielas izgērbties plikiem, nodedzināt kaimiņa labības laukus un vēl visu ko, kas, visticamāk, varēja beigties ar ieslodzījumu cietumā vai trakonamā. Ja nu kāds iedomājās, ka Ameriku par apdzisušo cerību zemi padarījusi Vjetnama vai iepriekšējo desmit gadu nejaucības un depresija arī pašu mājās, Lesijs norāda, ka šis sapnis izplēnējies jau 19. gadsimta beigās — nevis necilvēcīgajās pilsētās, bet lauku fermās; ka visa valsts ir nojūgusies, turklāt jau sen. Skaidrs, ka *Viskonsīnas nāves ceļojums* te nav nekāds pierādījums. Vēsturnieka argumentācijas svaru nosaka kolāžas spēks. Van Šaika iedarbīgās, glīti savecējušās fotogrāfijas Lesijs tikpat labi būtu varējis apgādāt ar citiem tā laika tekstiem — mīlestības vēstulēm, dienasgrāmatām, un iespajds būtu cits, varbūt jau cerīgāks. Bet viņa grāmata ir buntavnieciska, modīgi pesimistiska polemika un kā vēstures liecība — caurcaurēm kaprīze.

Virkne amerikāņu autoru, jo sevišķi Šervuds Andersons (*Sherwood Anderson*), par mazpilsētu postu apmēram tajā pašā laikā, par kuru ir runa Lesija grāmatā, rakstījuši ne mazāk skarbi. *Viskonsīnas nāves ceļojumam* līdzīgas fotofikcijas gan ne tuvu nevar viest tādu skaidrību, kādu piedāvā stāstu un romānu rakstnieki, tomēr šobrīd tās ir pārlicinošākas, jo

uzstājas kā autoritāte — dokuments. Fotografijas — un citāti — tiek uzlūkoti kā realitātes fragmenti, tāpēc uzskatīti par autentiskākiem nekā izvērsts literārs naratīvs. Vienīgā proza, ko par ticamu gatavi atzīt arvien vairāk un vairāk lasītāju, ir nevis Eidžijam līdzvērtīgu autoru spalvas darbs, bet jēlmateriāls — rediģēts vai nerediģēts runas ieraksts; paraliterāru dokumentu fragmenti vai to neatņemama daļa (tiesas sēžu protokoli, vēstules, dienasgrāmatas, psihiatrisko dziednīcu slimību vēstures u.c.); paššausošas, raudulīgas, nereti paranojiskas reportāžas pirmajā personā. Uz visu, kas atgādina literatūru, amerikāņi raugās ar nelabām aizdomām, turklāt jaunieši arvien izteiktāk vispār liedzas lasīt — arī subtitrus ārzemju filmās un to, kas rakstīts uz vinilplates apvāka, ar ko pa daļai izskaidrojama jaunparādījusies kāre pēc grāmatām, kurās maz teksta un daudz fotogrāfiju. (Protams, nenostādātības, nevērības, paviršības, nedisciplinētības prestižs arvien skaļāk sevi piesaka arī pašā fotogrāfijā — “antifotogrāfijā”.)

“Visi vīrieši un sievietes, ko rakstnieks pazina, tagad bija groteskas,” Andersons raksta *Vainsburgas, Ohaio* priekšvārdā (*Winesburg, Ohio*, 1919). Sākotnēji nosaukums bija iecerēts citāds — *Grāmata par grotesko* (*The Book of the Grotesque*). Viņš turpina: “Ne jau visas groteskas bija briesmīgas. Dažas — amizantas, viena otra gandrīz skaista.” Sirreālisms ir māksla, kas grotesko vispārina un tad *tajā* atklāj niansas (un šarmu). Sirreālistiska skatījuma izkopšanai vislabāk piemērota ir tieši fotogrāfija, un, galu galā, sirreālistiski

mēs uzlūkojam arī jebkuru fotoattēlu. Cerēdami uziet vecas fotogrāfijas, cilvēki pārmeklē gan savus bēniņus, gan pilsētu un pavalstu vēstures biedrību arhīvus; arvien lielākā skaitā no jauna tiek atklāti mazzināmi vai aizmirsti fotogrāfi. Fotoalbumu grēdas aug arvien augstākas, mērojot zudušo pagātņi (tādējādi veicinot arī fotoamatierismu) un fiksējot tagadnes temperatūru. Fotogrāfijas sarūpē acumirkļa vēsturi, acumirkļa socioloģiju, acumirkliģu līdzdalību. Bet jaunmodīgajos realitātes sasaiņošanas paņēmienos ir kaut kas brīnummierinošs. Sirreālistu stratēģija, kas solījusi jaunas un aizraujošas priekšrocības laikmetīgās kultūras radikālai kritikai, pārtapusi gaisīgā ironijā, kas demokratizē visas liecības un to izsēšanu vienādo ar vēsturi. Sirreālisms var nākt klajā tikai ar reakcionāriem uzskatiem, vēsturi tas spēj apjēgt tikai kā dīvaiņību kolekciju, kā joku, kā nāves ceļojumu.

Tieksme uz citēšanu (un nesaderīgu citātu sastatīšanu) liecina par sirreālistisku gaumi. Tā Valters Benjamins (*Walter Benjamin*) — ciktāl zināms, pasaules izjūtas ziņā konsekvētākais no sirreālistiem, — bijis kaismīgs citātu kolekcionārs. Par Benjaminu rakstītajā maģistra darbā Hanna Ārente (*Hannah Arendt*) vēsta, ka “pats raksturīgākais bija viņa mazās piezīmju grāmatiņas melnos vākos trīsdesmitajos gados — no tām viņš nešķīrās ne uz mirkli un tur citātu veidolā nepaguris iemūžināja visu, ko, vadot dienas un lasot grāmatas, izdevās sazvejot kā “pērles” un “korallus”. Dažkārt viņš šo to nolasīja balsī,

citātus izrādīdams kā izmeklētas un dārgas kolekcijas priekšmetus.” Citātu kolekcionēšanu varētu uzskatīt par ironisku mimētismu, ne vairāk, — turklāt tāda neprasa upurus, — tomēr tas nenozīmē, ka Benjamins nebūtu atzinis vai novērtējis tīru mantu. Jo Benjamins cieši ticēja, ka sākotnēji bezatbildīgos, neizbēgami destruktīvos kolekcionāra centienus izprovocējusi — un attaisnojusi — pati realitāte. Pasaulē, kam, necik ilgi, lemts pārtapt par milzīgu vienlaidus izrakumu lauku, tieši kolekcionārs uzņemas cildeno trofeju vācēja un pasargātāja misiju. Mūsdienu vēsture jau tik un tā norakusi tradīcijas un aizgrāvusi dzīvos veselumus, kur reiz glabājušies dārgumi, tā ka kolekcionārs tagad var vienā mierā klīst un rakņāties, lai izceltu dienasgaismā pašus sulīgākos, simboliskākos fragmentus.

Vēsturiskajām pārmaiņām norisinoties arvien straujāk, pati pagātne kļuvusi par sirreālāko motīvu, — tieši tāpēc, saka Benjamins, parādījusies iespēja saskatīt nebijušu skaistumu zūdīgajā. No sākta gala fotogrāfi savu uzdevumu sapratuši kā zūdošās pasaules arhivēšanu, turklāt viņu darbadevēji bijuši tie, kas iznīcību vēl pasteidzinājuši. (Jau 1842. gadā nenogurdināmais franču arhitektūras šedevru pilnveidotājs Violē Lediks (*Viollet-le-Duc*) pasūtīnāja Parīzes Dievmātes katedrāles dagerotipu sēriju, iekams ķērās pie celtnes restaurācijas.) “Atjaunot veco pasauli,” Benjamins rakstījis, “lūk, pēc kā dziļi sirdī alkst kolekcionārs, kad ļaujas dziņai uzmeklēt ko jaunu.” Bet veco pasauli atjaunot nav iespējams — vismaz ar

citātu palīdzību noteikti ne, un te atklājas fotogrāfijas skumjākais, donkihotiskais aspekts.

Benjamina idejas ir vērts pieminēt tāpēc, ka viņš bijis fotogrāfijas savdabīgākais un ietekmīgākais kritiķis — par spīti (un pateicoties) viņa uzskatu iekšējam pretrunīgumam, kas izrietējis no sirreālistiskās pasaules izjūtas sadursmes ar marksistiski brehtiānistisko pārlicību, — un tāpēc, ka paša Benjamina ideālprojekts izskatās pēc fotogrāfa misijas sublimētas versijas. Šis projekts bija iecerēts kā literatūrkritisks apcerējums, kas pilnībā veidots kā citātu salikums, līdz ar to izdotos izvairīties no visa, kas varētu liecināt par autora personisko attieksmi. Atsacīšanās no empātijas, nicinājums pret tirgošanos ar pārraidāmiem vēstījumiem, centieni būt neredzamam — šādu stratēģiju atbalstījuši vairums profesionālo fotogrāfu. Fotogrāfijas vēsture rāda, ka svārstīga attieksme pret fotogrāfijas spēju paust noteiktu attieksmi ir sena tradīcija: piesliešanās tam vai citam viedoklim tiek uztverta kā apdraudējums mūžsenajam pieņēmumam, ka vērtīgi un interesanti ir visi temati. Bet kas Benjaminam ir mokoša doma par izvēlīgu izsmalcinātību, kura mēmajai pagātnei ļautu runāt pašai savā balsī visā tās neatšķetināmajā sarežģītībā, fotogrāfijas vispārinājumā top par pagātnes kumulatīvu dekreāciju (tieši caur saglabāšanas aktu), jaunas, paralēlas realitātes fabricējumu, kas pagātnei vērš nepastarpinātu, izceļot tās komisko vai traģisko mazspēju; kas pagātnes specifiku bagātina ar neiegrožojamu ironiju un kas tagadni transformē pagātnē un pagātnei — pagājībā.

Tāpat kā kolekcionāru, arī fotogrāfu junda kaislība, kura, pat uz tagadni vērsta, ir saistīta ar pagātnes izjūtu. Bet, ja tradicionālās, vēsturiskās apziņas iespaidotās mākslas tiecas pagātņi savest kārtībā, inovatīvo nošķirot no regresīvā, centrālo no marginālā, būtisko no nebūtiskā vai vienkārši interesantā, fotogrāfs — gluži kā kolekcionārs — darbojas nesistemātiski, īstenībā — antisistemātiski. Fotogrāfa aizrautība ar vielu nav būtiski saistīta ar tās saturu vai vērtību, kas vielu dara klasificējamu. Tā vispirmām kārtām ir apliecinājums, ka viela *ir*; ka tā ir pareiza (pareiza sejas izteiksme, pareizs objektu izvietojums), — pareizība ir pielīdzināma autentiskumam, ko ņem vērā kolekcionārs, — un ir būtiska — lai kādas būtu īpašības, kas padara vielu unikālu. Profesionāla fotogrāfa vispārākajā pakāpē tīšprātīgais, alkatīgais skatiens ne tikai liedzas pakļauties tradicionālajai klasifikācijai un vielas novērtējumam, bet apzināti tiecas abus apšaubīt un darboties kā diversants. Tieši tādēļ fotogrāfs vielu tver daudz mazākā mērā aleatoriski nekā to pieprasa valdošie pieņēmumi.

Principā fotogrāfija izmanto sirreālistu mandātu, lai pret vielu izkoptu kategoriski egalitāru attieksmi. (Viss ir “reāls”.) Īstenībā — tāpat kā sirreālistu meinstrīms kopumā — tā paudusi neglābjamu patiku uz atkritumiem, riebeklībām, visu izbrāķēto, atkailināto, dīvaino, kiču. Tā Atžē specializējies amatieru būvētu braucamlīdzekļu, bezgaumīgi vai fantastiski iekārtotu skatlogu marginālajā dailē, veikalu izkārtņu un karuseļstendu, bagātīgi rotātu portiku,

īpatnēju klauvēkļu un kalnu durvju režģu, noplukušu namu fasādes ģipša ornamentu aušīgajā mākslā. Fotogrāfs — un fotogrāfiju patērētājs — iet to pašu ceļu, ko lupatlais, kam Bodlērs tik bieži mēdzis pielīdzināt moderno dzejnieku:

“Visu, ko lielpilsēta aizsviež kā lieku, ko tā pazaudē, ko nicina, ko min kājām, viņš katalogizē un kolekcionē. [...] Viņš visu sašķiro un izvēlas ar gudru ziņu; kā sīkstulis, kas sargā savus dārgumus, viņš vāc atkritumus, kam Industrijas dievietes žokļos lemts pārtapt par ko noderīgu vai jauku.”

Kameras objektīvā drūmi rūpnīcu korpusi un reklāmas plakātiem pārblīvētas avēnijas izskatās tikpat skaisti kā baznīcas un lauku ainavas. No laikmetīgās gaumes viedokļa — pat skaistāk. Atcerēsimies, ka tieši Bretons un citi sirreālisti atklāja lietotu preču noliktavu kā progresīvās gaumes templi un uteņa apmeklējumus pārvērtā par tādu kā estētisku svētceļojumu. Sirreālistu lupatlaša maņas tika vērsta uz to, lai atrastu skaisto tur, kur citi ļaudis saredz tikai neglīto, neinteresanto, lieko, — grabuļos un nieciņos, naivismā un popkultūrā, pilsētas gruvešos.

Tāpat kā sirreālistiskas gaumes paveids ir citātu izmantojums prozā, gleznā un filmā — ņemsim Borhesu, Kitaju vai Godāru —, par tās plašo izplatību liecina arī arvien iecienītākais ieradums viesistabā un guļamistabā pie sienas karināt fotogrāfijas, nevis, kā senāk, gleznu reprodukcijas. Jo pašas fotogrāfijas — masveida, lēti un neizskatīgi priekšmeti — atbilst it daudziem sirreālistu vērtības kritērijiem. Glezna ir pasūtīnāta

vai pirkta; fotogrāfija — atrasta (albumos un atvilkt-nēs), izgriezta (no laikrakstiem un žurnāliem) vai pavisam viegli uztapināma pašrocīgi. Un objekti, kas ir fotogrāfijas, ne vien vairojas tādā ceļā, kādā gleznas nevairojas, bet zināmā mērā ir arī estētiski neiznīcināmi. Leonardo *Svētais vakarēdiens* Milānā šodien nez vai izskatās labāk — izskatās briesmīgi. Fotogrāfijas izskatās labi pat skrofulozas, apsūbējušas, notraipītas, saplaisājušas, izbalējušas. Bieži izskatās pat labāk. (Arī šajā, tāpat kā citā ziņā fotogrāfija tiešām līdzinās arhitektūrai, kuras darbi laika gaitā pakļauti tikpat nežēlīgiem uzlabojumiem; daudzas celtnes — turklāt ne Partenons vien — labāk izskatās, sakritušas drupās.)

Viss, kas sakāms par fotogrāfiju, vienlīdz attiecas arī uz fotogrāfiski tvertu pasauli. Fotogrāfija drupu daili, ko atklāja 18. gadsimta inteliģence, izvērsusi un iestrādājusi populārajā gaumē. Un šo daili, kāda tā izkāpusi no romantiķu drupām un jaušama panīkuma glamūrā Loklina fotouzņēmumos, fotogrāfija pārnesusi uz modernistu drupām — realitāti kā tādu. Fotogrāfs gribot negribot līdzdarbojas realitātes senlietiskošanā, un fotoattēli paši ir acumirkli topošas senlietas. Fotogrāfija šodien piedāvā līdzinieku tam, ar ko savulaik nāca klajā tipiski romantiskais arhitektūras žanrs — mākslīgās drupas: drupas, kas tiek radītas, lai paspilgtinātu ainavas vēsturisko iedabu, lai dabu padarītu par tādu, kas uzvedina uz domām — par pagātņi.

Fotogrāfijas nejaušais raksturs apliecina, ka viss ir lemts iznīcībai; fotogrāfisko liecību neprognozējamība

rāda, ka īstenība nav principā klasificējama. Realitāte ir brīvi izvēlētu fragmentu summa — mijiedarbe ar pasauli kā tās nebeidzami vilinoša, sāpīga redukcija. Apliecinot šo pa daļai gaviļpilno, pa daļai vīzdegunīgo attieksmi pret īstenību, kādā vienojas visi sirreālisti, fotogrāfs, apgalvojot, ka viss ir reāls, paredz arī to, ka ar reālo vien ir par maz. Sludinot fundamentālu neapmierinātību ar realitāti, sirreālisms pieprasa at-svešināšanos — šī nostāja tagad iekarojusi valdošās pozīcijas tajās pasaules daļās, kas ir politiski ietekmīgas, industrializētas un apgādājušās ar fotokamerām. Diez kādu vēl citu iemeslu dēļ īstenību vajadzētu iedomāties kā nepietiekamu, plakanu, pārmēru sakārtotu, sekli racionālu? Senāk neapmierinātība ar īstenību izpaudās kā ilgošanās pēc *citās* pasaules. Modernajā sabiedrībā neapmierinātība ar īstenību jaudīgi un slimīgi izpaužas kā ilgošanās reproducēt *šo pašu* pasauli. It kā patiesi reāla, tas ir, sirreāla, īstenība kļūtu tikai tad, kad uzlūkota kā objekts — caur objektīva aci.

Fotogrāfija neizbēgami paredz paternālistisku attieksmi pret īstenību. Pasaule, bijusi “tur, laukā”, izrādās nonākusi fotoattēlā — “iekšā”. Galvas mums sāk līdzināties burvju lādītēm, ko Džozefs Kornels (*Joseph Cornell*) piepildīja ar nejēdzīgiem nieciņiem, nākušiem no Francijas, kur viņš pats nebija ne kāju spēris. Vai veclaiku filmu kadru kolekcijai, kādu Kornels — arī īsti sirreālisma garā — savāca milzum lielu: kā sākotnējā kinopieredzējuma relikvijas, kas modina nostalgiju; kā līdzekli, kas simboliski ļauj tvert aktieru skaistumu. Bet fotoattēla attiecības ar filmu ir būtiski

maldinošas. Citēt filmu nav tas pats, kas citēt grāmatu. Ja izlasījumam veltītais laiks ir atkarīgs no lasītāja, filmas noskatīšanās laiku nosaka filmas veidotājs un attēlu uztveršanas tempu diktē montāža. Tādējādi kadrs, kas skatītājam ļauj pakavēties pie acumirkļa, cik ilgi vien viņam labpatīk, runā pretim pašai filmas iedabai, tāpat kā pretrunā ar dzīvi un sabiedrību ir fotogrāfijās sastindzinātu acumirkļu cikls, jo tās abas ir norises, laikā plūstošas. Fotografētā pasaule attiecībā pret īstenību ir tikpat neglābjami greiza kā kinokadrs attiecībā pret filmu. Dzīve jau nav nozīmīgas detaļas, kas uz visiem laikiem izgaismotas vienā stingā acumirkli. Fotografijas tādas ir gan.

Fotogrāfiju valdzinājums un to vara slēpjas faktā, ka tās vienlaikus pauž eksperta *saistību* ar pasauli un piedāvā nekritiski *samierināties* ar to, kas ir. Jo eksperta saistība ar pasauli, pateicoties evolūcijai, ko piedzīvojis modernisma dumpis pret tradicionālajām estētikas normām, ir cieši savijusies ar kiča standartu reklāmu. Daļa fotogrāfiju, uzlūkoti kā patstāvīgi priekšmeti, ir tikpat kodīgi un saldi pievilcīgi kā nozīmīgi mākslasdarbi, tomēr fotogrāfiju masveidīgums neglābjami kalpo par kiča balstu. Fotografijas ultramobilais skatiens publikai glaimo, viešot mājīgu klātesamības un maldinošu pieredzes kundzības apziņu. Sirreālisti, kas kultūrā tiecas būt radikāļi, pat revolucionāri, bieži ļāvušies ar labiem nodomiem barotai ilūzijai, ka varētu būtu marksisti — ka tādiem viņiem tiešām vajadzētu būt. Taču sirreālistu estētisms ir par daudz smagi pievildzis ar ironiju, lai būtu savietojams

ar 20. gadsimta galēji pavadinošo morāliskumu. Markss nosodīja filosofiju, kas pasauli cenšas tikai izprast, nevis pārveidot. Fotogrāfi, darbodamies sirreālistu formulētās pasaules izjūtas robežās, liek domāt, ka velti ir censties pasauli pat izprast, un tāpēc iesaka to kolekcionēt.

Redzes heroika

Fotografējot vēl neviens nav atklājis neglīto. Toties jo daudzi — pateicoties fotogrāfijām — atklājuši skaisto. Izņemot situācijas, kad kamera ir dokumentētāja vai tā fiksē sociālus rituālus, fotografēt cilvēku mudina vēlme uzmeklēt kaut ko skaistu. (Fokss Talbots 1841. gadā fotogrāfiju patentēja kā kalotipiju: no *kalos* — skaists.) Neviens nesauc: “Vai nav neglīti, ko! Tas man jānofotografē.” Un, pat ja tā teiktu, sacītais nozīmētu tikai vienu: “Manuprāt, tas nesmukums ir skaists.”

To zinās katrs, kas redzējis ko skaistu un nožēlojis, ka ieraudzīto nav iznācis iemūžināt bildē. Fotokamera pasauli skaistu darījusi ar tik spožiem panākumiem, ka skaistuma standarts jau meklējams drīzāk fotogrāfijās, nevis pašā pasaulē. Mājas mātes un mājas tēvi viesību reizēs lepnā garā labprāt izliek fotogrāfijas vietā, kur ciemiņi var aplūkot, cik tās lieliskas. Mēs paši mācāmies saredzēt sevi fotogrāfiski: uzskatīt cilvēku par pievilcīgu nozīmē atzīt, ka viņš labi izskatītos fotogrāfijā. Fotogrāfijas rada skaisto un — kad fotografējušas jau vairākas paaudzes — to iztērējušas. Viens otrs dabas brīnums, piemēram, atstāts tikai un vienīgi nenogurdināmo amatierkameru ziņā. Tie, kas attēlus pierijušies līdz ūkai, saulrietus, visticamāk, jau

redz banālus; tagad tie — diemžēl — jau par daudz izskatās pēc fotoattēliem.

Daudzi satraucas, kad grasās fotografēties: ne jau tāpēc, ka baidās — kā pirmatnējie cilvēki — no varasdarbiem, bet bīstas būt fotokameras nonievāti. Cilvēkam gribas idealizētu attēlu — fotogrāfiju, kurā viņš izskatās vislabāk. Viņš jūtas nosodīts, ja fotokamera nepagādā attēlu, kurā viņš izskatās pievilcīgāks nekā īstenībā. Bet nav daudz “fotogēnisko” laimes lutekļu, t.i., to, kas fotogrāfijās (pat neretušētās vai īpaši neizgaismotās) izskatās labāk nekā parasti. Tas, ka fotogrāfijas tiek bieži uzteiktas kā atklātas un godīgas, norāda uz faktu, ka lielākā daļa fotogrāfiju, protams, *nav* patiesīgas. Gadus desmit pēc tam, kad 19. gadsimta četrdesmito gadu vidū dagerotipiju (pirmo praktiski izmantojamo fotoprocesu) sāka aizstāt Foksa Talbota negatīvs/pozitīvs, kāds vācietis izgudroja pirmo metodi negatīva retušēšanai. Viņa izgatavotās viena un tā paša portreta divas versijas — viena retušēta, otra ne — 1855. gadā lika brīnīties Pasaules izstādes apmeklētāju pūļiem Parīzē (tā bija otrā vispasaules izstāde un pirmā, kur tika eksponēta fotogrāfija). Atziņa, ka fotokamera spēj mānīties, fotografēšanos vērtā jo daudz populārāku.

Spējai mānīties fotogrāfijai noteikti ir būtiskākas sekas nekā tas jebkad bijis glezniecībā, jo plakanie un, kā likums, taisnstūrveida attēli, proti, fotogrāfijas, uz patiesīgumu pretendē daudz kategoriskāk nekā glezna. Viltota glezna (tāda, kas melīgi nodēvēta par īstu) vilto mākslas vēsturi. Viltots fotoattēls (tāds,

kas retušēts, apstrādāts vai apgādāts ar neīstu nosaukumu) vilto realitāti. Visu fotogrāfijas vēsturi varētu rezumēt kā divu atšķirīgu imperatīvu cīkstiņu: viens ir — izdaiļot, un princips nāk no daiļajām mākslām, otrs — paust patiesību, un te kritērijs ir ne vien priekšstats par patiesību, kas brīva no vērtībām un ko mums mantojumā atstājusi zinātne, bet arī morāli iekrāsots patiesības teikšanas ideāls, kas nāk no 19. gadsimta literatūras paraugiem un (tolaik) jaunpārādījušās profesionālās un neatkarīgās žurnālistikas. Gluži tāpat kā pēcromantisma laikmeta romānistam un reportierim arī fotogrāfam pienācās atmaskot liekulību un apkarot analfabētismu. Glezniecība šāda uzdevuma veikšanai bija par gausu, tas izrādījās par daudz neērts — par spīti tiem daudzajiem 19. gadsimta gleznotājiem, kas vienojās ar Milē (*Jean-François Millet*) pārliecībā, ka *le beau c'est le vrai*. Vērīgākie pamanīja, ka fotogrāfijas patiesība kaut kādā ziņā ir kaila, pat ja fotogrāfs nemaz nav tīkojis ko tādu izvilināt. *Septiņu čukuru namā* Hotornam (*Nathaniel Hawthorne: The House of the Seven Gables*, 1851) ir jauns fotogrāfs, vārdā Holgreivs, un tas par dagerotipijas ģimetni saka: “Kaut arī mēs to novērtējam kā virsmas iemūžinājumu, ne vairāk, tomēr īstenībā te pati slēptākā būtība izcelta tik patiesīgi, ka neviens gleznotājs, pat ja spētu ko tādu uztaustīt, nemūžam nesadūšotos uz līdzīgu veikumu.”

Brīvi no pienākuma smalki izvēlēties (pretstatā gleznotājiem), kurus attēlus maz der uzskatīt par apceres vērtiem, jo fotokamera it visu protokolēja milzu

ātrumā, fotogrāfi pārvērtā saredzēšanu gluži jaunā projektā: it kā pati redze, darīta gana kārīga un mobilizēta, tiešām spētu prasību pēc patiesīguma savietot ar nepieciešamību pasauli atklāt kā skaistu. Kamera kā apbrīnas vērts priekšmets, kas spēj gan īstenību ticami rādīt, gan iesākumā ticis pelts, jo dara to tik precīzi, galu galā neizmērojami vairojis izskata vērtību. Runa ir par izskatu, ko tver fotokamera. Fotogrāfijas taču ne tikai rāda īstenību — reālistiski. Tā ir īstenība, kas tikusi apsekota un novērtēta, lai precīzi atbilstu fotogrāfijām. “Manuprāt,” 1901. gadā sludināja literārā reālisma sparīgākais ideologs Zolā (*Émile Zola*), tobrīd amatierfotogrāfs ar piecpadsmit gadu stāžu, “nesaki, ka tiešām esi kaut ko redzējis, ja nesi to nofotografējis.” Tā vietā, lai realitāti vienkārši fiksētu, tās pārtapušas par normatīvu veidolu, kādā pasaule mums parādās, līdz ar to pārveidojot priekšstatu gan par īstenību, gan reālismu.

Pašos pirmsākumos fotogrāfi runāja tā, it kā fotokamera būtu kopētājs; it kā, cilvēkam darbojoties ar kameru, tieši kamera būtu redzētāja. Fotogrāfijas izgudrošana tika sveikta kā atvieglojums, kas mazina arvien smagāko kognitīvās un jutekliskās informācijas plūsmas spiedienu. Grāmatā *Dabas zīmulis* (*Fox Talbot: The Pencil of Nature*, 1844–1846) Fokss Talbots klāsta, ka ideja par fotogrāfiju viņam ienākusi prātā 1833. gadā, kad viņš apceļojis Itāliju — tolaik turīgiem britu jaunekļiem tāds ceļojums bija iegājies kā obligāts — un lūkojis iemūžināt skicēs Komo ezeru.

Zīmēdams, izmantodams *camera obscura* — ierīci, kas attēlu projicēja, bet nefiksēja —, un tamdēļ uzvedināts uz pārdomām, viņš runā par “dabas gleznu neatdarināmo skaistumu, kas caur kameras stikla aci klājas uz papīra”, un prāto, “vai šos dabas attēlus būtu iespējams piespiest atstāt paliekošas pēdas”. Pati kamera Foksam Talbotam šķita esam jauna notācījas forma, kuras pievilcība slēpās tieši bezpersoniskumā — tā pierakstīja “dabisku” attēlu, proti, attēlu, kas tapis, tikai “pateicoties gaismai, nekādi nepastarpinātai ar mākslinieka zīmuli”.

Fotogrāfs tika iedomāts kā uztverīgs, tomēr nomaļus stāvošs vērotājs — skrīveris, nevis dzejnieks. Bet drīz vien atklājās, ka divreiz neviens neko vienādi nenofotografē, tāpēc pieņēmumu, ka fotokamera sarūpē bezpersonisku, objektīvu attēlu, pamazām grāva atskārtu, ka fotogrāfija apliecina ne vien to, kas ir, bet arī to, ko indivīds redz: ne vien fiksē, bet vērtē.* Kļūva skaidrs, ka runa ir ne tikai par kādu vienkāršu,

* Protams, pieņēmumam, ka fotogrāfija ir ne vairāk kā bezpersonisks skatījums, advokātu nav trūcis arī turpmāk. Sirreālisti uzskatīja, ka fotogrāfija ir atbrīvojoša, ja vien tā ir kas vairāk par tīri personisku izpausmi: Bretons 1920. gadā sāk apceri par Maksu Ernstu, definējot automatisko rakstību kā “domas patiesu fotogrāfiju”, kur kamera ir “akls instruments”, “parādību imitēšanas” ziņā tik nepārspējams, ka devis nāvīgu triecienu vecajiem izteiksmes līdzekļiem tiklab glezniecībā, kā arī dzejā. Pretējā estētiķu nometne, Bauhauša teorētiķi, nāca klajā ar nebūt ne tik atšķirīgu viedokli, fotogrāfiju uzlūkodami kā dizaina nozari, līdzīgu arhitektūrai — radošu, taču bezpersonisku, brīvu no tādiem niekiem kā virsma un personiska attieksme glezniecībā. Mohojs-Naģis grāmatā *Glezniecība, fotogrāfija, kino* (1925) uzteic kameru par to, ka tā ieviesusi “optikas higiēnu”, kas agri vai vēl “likvidēs to uz tēliem un iztēli balstīto asociāciju modeli [...], ar ko mūsu redzi marķējuši diži individuāli gleznotāji”.

unitāru darbību, kas dēvējama par redzi (iemūžināma ar fotokameru palīdzību), bet arī par “fotoredzi” — jaunu saredzējuma veidu un jaunu nodarbi.

Ar dagerotipijas kameru bruņojies francūzis siroja pa Klusā okeāna salām jau 1841. gadā — tieši togad Parīzē nāca klajā *Dagēra ceļojumi: pasaulē ievērojamākie skati un pieminekļi (Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe)* — pirmais sējums. 19. gadsimta piecdesmitie gadi bija orientālisma zelta laikmets fotogrāfijā: Maksims Dikāns (*Maxime Du Camp*), kas kopā ar Flobēru no 1849. līdz 1851. gadam apceļoja Tuvos Austrumus, fotografēja galvenokārt tādus intereses objektus kā Abusimbelas kolosu un Bālbekas templi un nevis fellahu ikdienas dzīvi. Tomēr drīz vien fotoceļotāji “iebruka” plašākā tematikā, vairs neaprobežojoties ar izslavētām vietām un mākslasdarbiem vien. Fotoredze — tas nozīmēja spēju atklāt skaisto visā, ko ikviens gan saskata, taču neliekas ne zinis, jo uzskata par gaužām ikdienišķu. No fotogrāfa tika prasīts kas vairāk — nevis vienkārši saredzēt pasauli, kāda tā ir ar visiem jau apjūsmotajiem brīnumiem, bet modināt interesi ar jauniem vizuāliem risinājumiem.

Kopš fotokameras izgudrošanas pasaulē parādījusies specifiska varonība — redzes heroika. Fotogrāfija iedibināja gluži jaunu brīvmākslinieciskuma modeli — tagad ikvienam cilvēkam bija iespēja ļauties konkrētai unikālai, kārīgai pasaules izjūtai. Dzīdamies pēc pārsteidzošiem attēliem, fotogrāfi devās kultūras, šķiriskos un zinātniskos safari, šajā aktīvajā, mantrausīgajā,

vērtējošajā, no zila gaisa nokritušajā skatījumā gatavi iesprostot pasauli, lai cik daudz pacietības tas prasītu, lai ko tamdēļ nāktos pieciest. Alfreds Štiglics lepni vēsta, ka 1893. gada 22. februārī trīs stundas nostāvējis putenī, “gaidīdams īsto mirkli”, lai uzņemtu slaveno fotogrāfiju *Piektā avēnija, ziema* (*Fifth Avenue, Winter*). Īstais mirklis ir klāt, kad kaut ko (sevišķi to, ko visi jau redzējuši) izdodas ieraudzīt jaunā gaismā. Tautas prātos šie centieni iemantoja fotogrāfa profesijas zīmola statusu. 20. gadsimta divdesmitajos gados fotogrāfs bija kļuvis par jaunlaiku varoni, gluži kā aviators vai antropologs, kaut arī viņš varēja ne soli nespert laukā no mājas. Populārā prese savus lasītājus aicināja piebiedroties “mūsu fotogrāfam” “ceļā uz jauniem atklājumiem”, apmeklēt jaunas valstības, piemēram, “pasauli no augšas”, “pasauli zem vairojamās glāzes”, “skaisto ikdienā”, “neredzamo visumu”, “gaismas brīnumu”, “mašīnu daili”, aplūkot to, kas atrodams “tepat uz ielas”.

Ikdienas apoteoze un skaistais, ko atklāt spēj vienīgi kamera, — tas materiālās īstenības nostūris, ko acs vispār neredz vai parastos apstākļos nespēj izšķirt, vai skats no augšas, it kā no lidaparāta, — lūk, uz ko tēmē fotogrāfs iekarotājs. Vienubrīd šķita, ka oriģinālākā fotoredzes metode ir tuvplāns. Fotogrāfi atklāja, ka atliek ieskatīties izcirtā realitātes segmentā, lai parādītos brīnišķīgas formas. 19. gadsimta četrdesmito gadu sākumā tik daudzpusīgais, ģeniālais Fokss Talbots ne vien veidoja fotoattēlus no glezniecības aizgūtos žanros — portretus, sadzīves ainas, pilsētas un lauku ainavas, klusās dabas —, bet kameras aci ievingrināja

lūkoties arī uz gliemežvāku, tauriņa spārniem (ar solārmikroskopu iegūtā palielinājumā), uz paša kabīnētā divās rindās sakrautām grāmatām. Bet viņa uzņēmumos priekšmeti joprojām ir nekļūdīgi atpazīstami kā gliemežvāks, tauriņa spārni, grāmatas. Ierastajai redzei ciešot aizvien negantākus uzbrukumus un objektam izolējoties no vides, vēršoties abstraktam, nostiprinājās jauni pieņēmumi par to, kas uzskatāms par skaistu. Tagad jau skaists bija tikai tas, ko acs nespēj (vai nevar) saredzēt: tā frakcionējošā, dislocējošā redze, kādu nodrošināt var vienīgi fotokamera.

1915. gadā Pols Strends uzņēma fotogrāfiju, kam deva nosaukumu *Bļodu abstraktās formas* (*Abstract Patterns Made by Bowls*). 1917. gadā Strends pievērsās mehānismu tuvplāniem, divdesmitos gadus veltīja dabas tuvplāniem. Jaunais paņēmiens — ziedu laikus tas pieredzēja no 1920. līdz 1935. gadam — it kā solīja sagādāt neizsmeļamus vizuālus priekus. Ar vienlīdz satricinošiem panākumiem tas darbojās gan attiecībā uz sadzīves priekšmetiem, gan plikņiem (kaut šo tēmu, varētu domāt, gleznotāji jau bija faktiski izsmēluši), gan dabas mikrokosmoloģiju. Fotogrāfija, šķiet, bija atradusi savu grandiozo sūtību kā tilts, kas vieno mākslu un zinātņi; gleznotāji tika mudināti mācīties no mikrofotoģrāfijām un aerofotoģrāfijām MohoĶa-NaĶa grāmatā *No materiāla līdz arhitektūrai* (*Von Material zur Architektur*), ko Bauhauss izdeva 1928. gadā un kas angļiski nāca klajā kā *Jaunais redzējums* (*The New Vision*). Tajā pašā gadā dienasgaismu ieraudzīja viens no pirmajiem fotoģrāfijas bestselleriem — Alberta

Rengera-Pača grāmata *Pasaule ir skaista* (*Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön / The World Is Beautiful*) — ar simt fotoattēliem, lielākoties tuvplāniem, kuru priekšmets variējas no taro lapas līdz podnieka rokām. Glezniecība savu mūžu nav tik bezkaunīgi solījusi pierādīt, ka pasaule ir skaista.

Jādomā, ka abstrahējošais redzoklis, kas spoži izpaudies sevišķi starpkaru posmā gan vairākos Strenda darbos, gan Edvarda Vestona (*Edward Weston*) un Mainera Vaita (*Minor White*) fotogrāfijās, nebūtu iespējams pirms modernistu atklājumiem glezniecībā un tēlniecībā. Strendu un Vestonu, kas abi atzinuši sava skatījuma līdzību Kandinska un Brankūzi saredzējumam, varbūt saistījušas kubisma stila skarbās kontūras, kas kontrastēja ar Štiglica glāsmainajiem attēliem. Bet tikpat droši var teikt, ka ietekme gājusi pretēju ceļu. 1909. gadā Štiglics savā žurnālā *Camera Work* min, ka fotogrāfija nenoliedzami ietekmē glezniecību, kaut arī viņš citē tikai impresionistus, no kuru “apmigloto kontūru” stila iedvesmojies pats.*

* Fotogrāfijas spēcīgais iespaids uz impresionistiem mākslas vēsturē iztirzāts garī un plaši. Tiešām, Štiglics necik nepārspilē, teikdams, ka “impresionisti glezniecībā piekopj strikti fotogrāfisku kompozīcijas stilu”. Gan tas, kā kamera realitāti pārtulko izteikti polarizētos gaismas un tumsas laukumos, gan attēla patvaļīgā vai nejaušā kadrēšana fotogrāfijās, gan fotogrāfu klajā nevēlēšanās piešķirt skaidrību un noteiktību telpai, sevišķi fonam, tieši iedvesmoja impresionistu gleznotājus ļauties zinātniskai interesei par gaismas īpašībām, eksperimentēt ar saplacināto perspektīvu, svešādiem leņķiem un decentralizētām formām, ko nošķeļ gleznas mala. (“Viņi dzīvi tēlo izgriezumos un fragmentos,” Štiglics norāda 1909. gadā.) Vēsturiska detaļa: pati pirmā impresionistu izstāde 1874. gada aprīlī tika sarīkota Nadāra (*Nadar*) fotostudijā Parīzē, Kapucīnu bulvārī.

Savukārt Mohojs-Naģis *Jaunajā redzējumā* gluži pareizi norāda, ka “fotogrāfijas tehnika un gars tieši vai netieši ietekmēja kubismu”. Taču, lai kādos ceļos gleznotāji un fotogrāfi jau kopš 19. gadsimta četrdesmitajiem gadiem savstarpēji ietekmējušies un lai ko cits citam nolaupījuši, rīcības programmas viņiem bijušas fundamentāli pretējas. Gleznotājs konstruē, fotogrāfs atklāj. Proti, fotogrāfijā priekšmeta identificēšana allaž dominē pār to, kā mēs šo priekšmetu uztveram, kas gleznā nav obligāta prasība. Tas, kas no fotografēts Vestona *Kāpostlapā* (*Cabbage Leaf*, 1931), izskatās pēc krokās sakrituša auduma gabala un bez nosaukuma priekšmetu identificēt nav iespējams. Līdz ar to attēls darbojas divējādi. Forma priecē, un (pārsteigums!) runa ir par kāpostlapas formu. Būtu krokots drānas gabals, nebūtu tik skaists. Šo skaistumu mēs jau pazīstam — no daiļajām mākslām. Tāpēc stila formālās kvalitātes — kam glezniecībā ir centrālā nozīme — fotogrāfijā ir labi ja otršķirīgas, kamēr primārais ir un paliek tas, *kas* te nofotografēts. Pieņēmums, kas likts jebkāda fotogrāfijas lietojuma pamatā, un teiciens — katrs fotoattēls ir gabaliņš pasaules, nozīmē, ka mēs nezinām, kā uz fotoattēlu reagēt (ja attēls ir vizuāli neskaidrs, teiksim, skatīts pārāk tuvu vai par tālu), pirms nav zināms, *kas* tas ir par pasaules gabaliņu. Kas pirmajā brīdī nepārprotami izskatās pēc kroņa — slavenajā Harolda Edgertona (*Harold Edgerton*) 1936. gada fotogrāfijā —, top nesalīdzināmi interesantāks, kolīdz atklājas, ka raugāties uz piena šļakatām.

Parasti fotogrāfija tiek uzskatīta par izziņas instrumentu. Sacīdams: “Nevar pateikt vairāk par to, ko redzi,” Toro (*Henri David Thoreau*) paļāvās uz atzinumu, ka redzei citu maņu pulkā ir godpilnākā vieta. Bet, kad pēc vairākām paaudzēm Toro aforismu atkārtoto Pols Strends, lai cildinātu fotogrāfiju, šie vārdi izklausās jau citādi. Fotokameras nav vienkārši devušas iespēju apjēgt ko vairāk tāpēc, ka vairāk tiek saredzēts (pateicoties mikrofotogrāfijai un teledetektoriem). Tās mainījušas redzi kā tādu, jo attīstījušas ideju par saredzēšanu pašas saredzēšanas dēļ. Toro joprojām mita daudzmaņu pasaulē, kaut arī tādā, kur novērojums jau sāka iemantot morāla pienākuma svaru. Viņš runāja par redzi, kas nav nošķirta no pārējām maņām, un par saredzēšanu kontekstā (tajā, ko pats dēvēja par Dabu), tas ir, saredzēšanu, kas sajūgta ar noteiktiem pieņēmumiem par to, ko, viņaprāt, saredzēt ir vērts. Kad Strends citē Toro, attieksme pret sensoro ir cita: te ir runa par to pašu sajūtu uztveres didaktisko izkopšanu neatkarīgi no priekšstatiem par to, ko uztvert ir vērts, kas barojusi visus modernisma mākslas strāvojumus.

Šīs nostājas ietekmīgākā versija atrodama glezniecībā — mākslā, kuras teritorijā fotogrāfija no sāкта gala bez žēlastības lauzusies, ko aizrautīgi aplaupījusi un ar ko joprojām sadzīvo drudzainā sāncensībā. Vispārpieņemtais skaidrojums vēsta, ka fotogrāfija uzurpējusi gleznotāja misiju, gādājot attēlus, kas ir realitātes precīzs atveidojums. Par to “gleznotājam vajadzētu justies dziļi pateicīgam”, apgalvo Vestons,

šo uzurpāciju, kā daudzi fotogrāfi pirms un pēc viņa, īstenībā uzskatīdams par atbrīvošanu. Pārņemot reālistisku attēlojumu darinātājas misiju, ko pirms tam bija monopolizējusi glezniecība, fotogrāfija to atsvabinājusi, ļaujot pievērsties dižajam modernisma aicinājumam — abstrakcijai. Taču fotogrāfijas iespaids uz glezniecību nebūt nebija tik vienkāršs un skaidrs. Jo brīdī, kad uz skatuves kāpa fotogrāfija, glezniecība jau pati uz savu roku bija sākusi mērot garo ceļu, kas veda projām no reālistiska attēlojuma, — Tērnērs piedzima 1775. gadā, Fokss Talbots 1800. gadā —, un, iespējams, ka teritorija, ko fotogrāfija okupēja ar tik straujām un spožām sekmēm, tik un tā būtu atstāta tukša un neapdzīvota. (To, cik ļodzīgi 19. gadsimtā bija strikti reālistiskās tēlotājmākslas sasniegumi, visuzskatāmāk apliecina portretglezniecības liktenis — arvien nozīmīgāku vietu tur iemantoja pats gleznojums, nevis pozētāji, un galu galā ambiciozākie mākslinieki par žanru vispār zaudēja interesi, ja neņemam vērā tādus ievērojamus pēdējā laika izņēmumus kā Frānsiss Bēkons (*Francis Bacon*) un Vorhols, kas krietni un labprāt smēlušies no fotogrāfisko tēlu pūra.)

Otrs nozīmīgs glezniecības un fotogrāfijas attiecību aspekts, ko izplatītais skaidrojums atstāj bez ievēribas, ir fakts, ka fotogrāfijas ieņemtā teritorija nekavējoties sāka vērsties plašumā, jo daļa fotogrāfu nebija ar mieru izspēlēt tikai un vienīgi tos ultrareālistiskos brīnumus, kādos gleznotāji ar viņiem nespēja mēroties. Tā viens no abiem slavenajiem fotogrāfijas izgudrotājiem — Dagērs pat neiedomājās spert soli

ārpus natūrglezniecībā ierastā attēlojuma spektra, kurpretim Fokss Talbots acumirkli aptvēra kameras spēju izšķirt formas, kas ar neapbruņotu aci parasti nav samanāmas un glezniecībā vēl nebija tvertas. Fotografāfi mazpamazām vienojās abstraktāku attēlu meklējumos, iepazīdami tos pašus sirdēstus, ar kādiem modernisma gleznotāji atsacījās no mimētiskā kā attēlojuma. — Glezniecības atriebība, ja labpatīk. Tik daudzu profesionālu fotogrāfu pasludinājums, ka viņi nodarbojas ar ko gluži citu, nevis ar īstenības protokolēšanu, pavisam skaidri norāda uz neizmērojamo ietekmi, kādu glezniecība savukārt atstājusi uz fotogrāfiju. Bet lai cik lielā mērā arī fotogrāfi nonākuši pie pārliecības par paša uztvēruma labad vingrinātas uztveres būtisko vērtību un tematikas (relatīvo) nenozīmību, kas glezniecības avangardā valdījusi jau vairāk nekā gadsimtu, tā nekādi nevar būt lietojama tieši tāpat kā glezniecībā. Jo fotogrāfija savas iedabas dēļ nespēj pilnībā pacelties pāri savam priekšmetam, kā to spēj glezna. Tāpat fotogrāfija nav spējīga izkāpt ārpus vizualitātes robežām, kas zināmā mērā ir modernisma glezniecības augstākais mērķis.

Fotogrāfijai atbilstošākā modernisma pozīcijas versija nav meklējama glezniecībā — pat ja kādreiz tā ir bijusi (toreiz, kad fotogrāfija glezniecību pakļāva vai atbrīvoja), tagad vairs noteikti ne. Ja neņemam vērā tādus marginālus fenomenus kā superreālisms vai foto-reālisma atdzimšana, kur ar fotoattēlu imitēšanu vien ir par maz un mērķis ir parādīt, ka gleznā iespējams panākt pat vēl spilgtāku ticamības ilūziju, glezniecībā

joprojām lielā mērā valda aizdomīgums attiecībā uz to, ko Dišāns (*Marcel Duchamp*) saucis par tīri retinālo. Fotogrāfijas ētoss — kas mūs skolojis (Mohoja-Naģa vārdiem izsakoties) “intensīvā saredzēšanā” — šķiet tuvāks tam, kāds ir spēkā modernisma dzejā un nevis glezniecībā. Glezniecībai vēršoties arvien konceptuālākai, dzeja (kopš Apolinēra, Eliota, Paunda un Viljama Karlosa Viljamsa) arvien izteiktāk sevi definējusi kā tādu, kam rūp vizuālais. (“Patiesība ir tikai lietās,” kā sludinājis Viljamss.) Dzejas pievēršanās konkrētībai un dzejoļa valodas autonomijai sabalsojas ar fotogrāfijas nodošanos tīram saredzējumam. Abas paredz saraustītību, sastāvdaļās sadalītas formas un kompensējošu vienotību: izraujot priekšmetus no konteksta (lai ieraudzītu jaunā gaismā), tos eliptiski sakombinējot, pakļaujoties kategoriskajām, tomēr bieži vien nejaušajām subjektivitātes prasībām.

Lielākā daļa fotografētāju tikai apstiprina jau apgūtos priekšstatus par skaisto, tomēr ambiciozākie profesionāļi parasti iedomājas, ka tos apstrīd. Ja ticam heroiskajiem modernistiem, tādiem kā Vestons, fotogrāfa misija ir elitāra, pravietiska, subversīva, tai ir atklāsmes raksturs. Fotogrāfi, pašuprāt, veic Bleika izvirzīto uzdevumu — šķīstīt maņas, “citiem atklāt dzīvo pasauli, kas tepat visapkārt”, vai, kā savu darbu raksturojis Vestons, “parādīt to, kas paslīdējis garām viņu pašu neredzīgajam skatam”.

Lai gan arī Vestons (tāpat kā Strends) teicies esam vienaldzīgs pret jautājumu, vai fotogrāfija ir māksla,

prasībās, ko viņš izvirzījis fotogrāfijai, tomēr jaušami visi romantisma pieņēmumi par fotogrāfu kā Mākslinieku. 20. gadsimta divdesmitajos gados viens otrs fotogrāfs jau bija droši iepraties avangarda mākslas retorikā: bruņojušies ar kamerām, viņi izcīnīja bargu kauju ar konformistisko pasaules izjūtu, čakli strādādami, lai piepildītu Paunda saukli "Lai top no jauna!". Fotogrāfija, nevis "vārga, gļēva glezniecība", ar skarbu nicinājumu izsakās Vestons, vislabāk ir piemērota tam, lai "uzlauztu šodienas garu". Vestona dienasgrāmatās jeb *Žurnālos* no 1930. līdz 1932. gadam ņirb eksaltēti brīdinājumi, ka briesmīgas pārmaiņas, un deklaratīvi paziņojumi par to, cik nozīmīga ir fotogrāfu piekoptā vizuālā šoka terapija. "Vecie ideāli jūk pa visām vīlēm, un tieši precīzais, nepielūdzamais kameras skatījums ir — un jo dienas, jo vairāk būs — dzīves pārvērtēšanas dzinējspēks visā pasaulē."

Vestona priekšstats par fotogrāfa cīkstiņu tematiski sabalsojas ar 20. gadsimta divdesmito gadu heroisko vitālismu, ko sludinājis D.H. Lourenss (*David Herbert Lawrence*): jutekliskuma apliecinājums, kaitinošā buržuāziskā seksuālā liekulība, garīgā aicinājuma kalpībā nodota egoisma paštaisna aizstāvība, vīrišķīgs aicinājums uz saskaņu ar dabu. (Vestons fotogrāfiju dēvē par "pašattīstīšanās ceļu, līdzekli, kas palīdz sevi pašu atklāt un identificēt ar visām pamatformu manifestācijām — ar dabu, ar pirmsākumu".) Bet, ja Lourenss gribēja atjaunot jutekliskās uztveres sākotnējo pilnestību, fotogrāfs — pat tāds, kura izjūtas ar Lourensa paudumiem it kā saskan, — kategoriski uzstāj,

ka par visām maņām pārāka ir viena — redze. Un, pretstatā Vestona apgalvojumam, fotoredze — skatījums uz realitāti kā potenciālu fotoattēlu virkni — nevis palīdz rast saskaņu ar dabu, bet drīzāk iedibina atsvešinātību.

Ja fotoredzes pretenzijas papētām sīkāk, izrādās, ka tā galvenokārt ir praktizējama kā disociatīvas redzes paveids, subjektīvs ieradums, ko pastiprina objektīva neatbilstība starp to, kā fokusējas un perspektīvu tver kamera un cilvēka acs. Fotolaikmeta sākumposmā šī neatbilstība tika daudz un plaši apspriesta. Bet, iepratušies fotogrāfiskā domāšanā, cilvēki mītējās piesaukt fotogrāfisko izkropļojumu, kā tas tika dēvēts. (Tagad, kā norādījis Viljams Aivins, juniors (*William Ivins, Jr.*), pēc šāda izkropļojuma visi dzenas kā sadeguši.) Tādējādi viena no fotogrāfijas paliekošākajām uzvarām bijusi tās stratēģija, kas dzīvas būtnes ļāvusi pārvērst lietās un lietas — dzīvās būtnēs. Pipari, ko Vestons fotografējis 1929. un 1930. gadā, kaut kādā ziņā ir tik jutekliski un pavadinoši kā reti kurš viņa radītais sievietes pliknis. Gan plikņi, gan pipari fotografēti formu saspēles dēļ — bet ķermenis tipiski rādīts saliecies, ekstremitātes palikušas ārpus attēla robežām, miesa tik blāva, cik vien normāls apgaismojums un fokuss pieļauj, līdz ar to jutekliskums mazināts un intensificēts ķermeņa formu abstraktums; pipars tverts tuvplānā, toties viss, tā miza nospodrināta vai ieziesta ar eļļu, un iznākumā kā atklājums nāk šķietami neitrāla forma, kas ir erotiski pavadinoša, it kā izteikti sataustāma.

Tieši formu daile industriālajā un zinātnes fotogrāfijā mulsināja Bauhauša arhitektus, un kamera patiesi nav fiksējusi daudz attēlu, kas no formas viedokļa būtu saistošāki par tiem, ar ko nākuši klajā metalurgi un kristalogrāfi. Tomēr bauhausiešu nostādes fotogrāfijas jomā nav iegājušās. Šodien neviens vairs neuzskata, ka skaistums, kas atklājas fotogrāfijā, kvintesenci pieredz zinātniskajā mikrofotogrāfijā. Valdošajos priekšstatos par skaisto fotogrāfijās spēkā ir prasība, lai skaistums būtu apzīmogots ar cilvēka izvēli: ka *no šā te* iznāks laba fotogrāfija un laba bilde būs arī komentārs. Dzīve pierādīja, ka daudz nozīmīgāk ir atklāt tualetes poda eleganto formu, kam Vestons Mehiko 1925. gadā veltīja fotogrāfiju sēriju, nekā sniegpārslas vai fosilās ogles poētisko svaru.

Vestons vispār skaisto kā tādu uzskatīja par subversīvu — ko it kā apstiprina zināmu aprindu sašutums par viņa pretenciozajiem plikņiem. (Īstenībā tieši Vestons un pēc viņa arī Andrē Kertēss (*André Kertész*) un Bils Brants fotoplikni padarīja respektablu.) Tagad lielākā daļa fotogrāfu uzsver savu atklāsmju ikdienišķo cilvēciskumu. Viņi gan joprojām nodarbojas ar skaistā meklējumiem, tomēr nav vairs spēkā uzskats, ka dailes vārdā fotogrāfijai būtu veicama psihes pārveidošana. Pēc Vestonam un Kartjē-Bresonam līdzīgiem progresīviem modernistiem, kas fotogrāfiju izpratuši kā pavisam jaunu skatījumu (precīzu, gudru, pat zinātnisku), nāca cita paaudze, piemēram, Roberts Franks, kas grib, lai kameras redzoklis būtu nevis caururbjošs, bet demokrātisks, un pat nedomā

iedibināt vēl nebijušu saredzējuma standartu. Vestona apgalvojums, ka “fotogrāfija atrāvusi vaļā aizkarus, lai pasaule taptu ieraudzīta no jauna”, šķiet, labi saderas ar modernisma pārlietu apskābekļotajām cerībām, kas 20. gadsimta pirmajā trešdaļā caurstrāvoja mākslu kā tādu un nu jau ir pagaisušas. Fotokamera tiešām īstenoja psihes revolūciju, taču diez vai tik pozitīvu un romantisku, kādu bija iecerējis Vestons.

Ciktāl fotogrāfija tiešām norauj izkaltušās ietināmā papīra kārtas no ikdienišķā saredzējuma, tā iedibina vēl citu skatīšanās ieradumu — reizē intensīvu un vienaldzīgu, raižpilnu un atsvešinātu, tādu, kas ļauj nenožīmīgu detaļu valdzinājumam un neremdināmai kārei pēc nesaskaņas. Bet fotoredze ir nemitīgi atjaunojama, aizvien barojama ar jaunu šoku, ko sagādā tematika, tehnoloģija —, vienalga kas, citādi izpaliek iespaids, ka tā grauj ikdienišķo redzi. Jo fotogrāfu atklāsmju izaicinātā redze tiecas pielāgoties fotogrāfijai. Strenda avangardiskais saredzējums 20. gadsimta divdesmitajos gados un arī Vestona piedāvājums divdesmito gadu beigās un trīsdesmito gadu sākumā drīz vien asimilējās. Viņu rigorozās tuvplāna etīdes — augi, gliemežvāki, lapas, nokaltušie koki, jūraszāles, krastā izskalotās siekstas, laikazoba sagrauztais akmens, pelikānu spārni, cipreses červeļainās saknes un tikpat červeļainās strādnieku rokas pārtapa par fotosaredzējuma klišejām, ne vairāk. Ko senāk spēja saredzēt tikai ļoti gudra un vērīga acs, tagad var saredzēt kurš katrs. Samācījušies no fotogrāfijām, tagad visi spēj vizualizēt senāk tīri literāro tēlu — ķermeņa

ģeogrāfiju: piemēram, sievieti mātes cerībās fotografēt tā, lai viņas miesas izskatās kā paugurs, savukārt pauguru saskatīt kā sievieti mātes cerībās.

Tas, ka daudz kas iepazīts tuvāk, ne gluži der par izsmelošu izskaidrojumu, kad vaicājam kāpēc, — cik tāl runa ir par skaisto, vienas konvencijas pagaisušas, kamēr citas joprojām palikušas spēkā. Atbirums ir ne vien perceptīvs, bet arī morāls. Strends un Vestons diez vai būtu spējuši iedomāties, ka šie priekšstati varētu kļūt tik banāli, tomēr tas šķiet neizbēgami, ja reiz cilvēks — gluži kā Vestons — sludina tik piemīlīgu skaistuma ideālu kā perfekcija. Ja gleznotājs, kā Vestons apgalvo, allaž “centies dabu uzlabot labprātīgi”, tad fotogrāfs ir “pierādījis, ka pati daba piedāvā bezgala daudz perfektu “kompozīciju” — kārtību it visur”. Aiz karojošo modernistu estētiskā pūrisma slēpjas brīnumatdevīga gatavība pasauli pieņemt tādu, kāda tā ir. Vestonam, kas savas dienas kā fotogrāfs lielākoties vadījis Kalifornijas piekrastē, Karmelas apkaimē, divdesmito gadu Voldenā, uziet skaistumu un sakārtu bija salīdzinoši viegli, kurpretim Ārons Zīskinds (*Aaron Siskind*), kas piederēja pie paaudzes, kura nāca pēc Strenda, bija ņujorkietis un karjeru sācis, fotografēdams arhitektūras objektus un pilsētnieku dzīves ainiņas, kārtību tiecās *radīt*. “Kad es fotografēju,” Zīskinds raksta, “man gribas, lai top pavisam jauns objekts — pilnestīgs un pašpietiekams, un, galvenais, — lai tas ir kārtības iemiesojums.” Kartjē-Bresons apgalvo, ka fotografēt nozīmē “atklāt pasaules struktūru — iztīksmināties par prieku, ko

rada forma”, lai konstatētu, ka “visā šajā haosā valda kārtība”. (Varbūt, runājot par pasaules uzlabošanu, bez salkaniem vārdiem iztikt nemaz nav iespējams.) Bet fotogrāfijai uzdevums demonstrēt pasaules pilnētību izrādījās par daudz sentimentāls un šāds priekšstats par skaisto — pārlietu nevēsturisks. Droši vien ir likumsakarīgi, ka Vestons, kas formu atklāšanai nodevies uzcītīgāk nekā Strends jebkad pūlējies abstrakcijas labā, strādājis daudz šaurākā gultnē. Līdz ar to Vestons nekad nejutās aicināts radīt sociāli atbildīgus darbus un, izņemot laikposmu no 1923. līdz 1927. gadam, ko viņš pavadīja Mehiko, vairījās no pilsētām. Strendu, tāpat kā Kartjē-Bresonu, saistīja pilsētas dzīves gleznainā pamestība un postaža. Bet, lai cik tālu būdami no dabas, gan Strends, gan Kartjē-Bresons (te varētu citēt arī Vokeru Evansu) aizvien fotografē tikpat izvēlīgi — visur izšķirot sakārtu.

Šodien Štiglica, Strenda un Vestona ieskats, ka fotoattēliem vispirmām kārtām jābūt skaistiem (tas ir, skaistiem kompozīcijas ziņā), šķiet nepārliciecināms, par daudz aprobežots, — ir skaidrs, ka sajukums un optimistiskās cerības, ko ar zinātņi un tehnoloģiju saistījuši Bauhauza fotogrāfi, liekas teju apkarojamas. Vestona attēli, lai cik apbrīnojami un skaisti tie būtu, daudziem vairs ne tuvu nav tik interesanti, kamēr tie, ko sarūpējuši 19. gadsimta vidū angļu un franču primitīvie fotogrāfi un, piemēram, Atžē, valdzina vairāk nekā jebkad. Vestona atzinums, ka Atžē tehnika, — ko viņš iekļāvis savos *Žurnālos*, “nav nekāda smalkā”, — nevainojami sabalsojas ar rakstītāja uzskatu sistēmu

un viņa distancēšanos no sava laika gaumes. “Oreols daudz ko saposta, un krāsu korekcija nav laba,” norāda Vestons, “tematiku viņš uztausta nemaldīgi, bet fiksē vāji — nepiedodama interpretācija [...] par daudz bieži rodas iespaids, ka būtiskāko viņš ir palaidis garām.” Pretstatā Atžē un pārējiem populārās tradīcijas kopējiem — Vestonam, kas tik augsti vērtēja perfektu fotokopiju, tālaika gaume sagādāja vilšanos. Defektīva tehnika iekaroja atzinību tieši tāpēc, ka ļodzīja Dabas un Dailes rimto sabalansētību. Šodien daba kļuvusi drīzāk par nostalgijas un sašutuma objektu un nevis par aicinājumu gremdēties apcerē, un par to pašu liecina atšķirība starp Ansela Adamsa (*Ansel Adams*, viņš ir Vestona pazīstamākais māceklis) majestātiskajām ainavām vai pēdējo nozīmīgo Bauhauša darbu — Andreasa Feiningera *Dabas anatomiju* (*Andreas Feininger: Anatomy of Nature*, 1965) un šodienas fotogrāfiju, kur tēlota apgānītā daba.

Tāpat kā šie estētikas formālistu ideāli no šodienas viedokļa šķiet saistīti ar noteiktu vēsturisku noskaņojumu, ko iekrāsoja optimistiskas cerības (jauns laikmets, jauns redzējums, jauna ēra), arī šķīstās fotogrāfijas ideāls, ko pārstāvēja Vestons un bauhausieši, norietējis līdztekus tam, ka pēdējos pārdesmit gados pieredzēta vilšanās morālē. Dzīvojot pašreizējā vilšanās atmosfērā, formālistu sludinātais pārilaicīgais skaistums šķiet arvien nesaprotamāks nojēgums. Priekšplānā iznākuši drūmāki, laikā iesakņotā skaistuma modeļi, kas vedina pārvērtēt senāko fotogrāfiju, un, laikam juzdami riebumu pret Skaisto, jaunāko

paaudžu fotogrāfi labprātāk rāda sajukumu, destilē anekdoti — visbiežāk, gluži nekaitīgu —, nevis tiecas izolēt caurcaurēm mierinošu “vienkāršotu formu” (Vestona formulējums). Tomēr par spīti nekautrās, neformālās, nereti skarbās fotogrāfijas sludinātajam solījumam atklāt patiesību un nevis skaisto, tā joprojām vairo skaisto. Tiešām — viena no fotogrāfijas stabilākajām priekšrocībām allaž bijusi spēja uztaustīt skaisto visā, kas ir necils, bezsaturīgs, sagrabējis. Ja ne citādi, tad uzrunā vismaz reālais. Un realitātes patoss ir skaistums. (Piemēram, nabaga ļaužu skaistums.)

Vestona slavenā fotogrāfija *Nīla torss* (*Torso of Neil*, 1925), kur viņš iemūžinājis vienu no saviem dēliem, ko stipri mīlējis, šķiet skaista, jo tajā redzamais augums ir labi veidots, kompozīcija drosmīga un apgaismojums pārdomāts, — skaistums te ir meistarības un gaumes auglis. Džeikoba Rīsa neapstrādātās, zibspuldzes izgaismotās fotogrāfijas, kas radītas laikā no 1887. līdz 1890. gadam, šķiet skaistas, jo iedarbīgs ir to motīvs — nenosakāma vecuma noskretuši un bezveidīgi Ņujorkas graustu iemītnieki —, gluži vietā ir “nepareizais” kadrējums un skarbie kontrasti, kas radušies dēļ neprasmes apieties ar tonālajām vērtībām, — te skaistumu dzemdinājis amatierisms vai nevērība. Fotogrāfiju vērtējumā šāds estētisks dubultstandarts ir neizbēgams. No sākta gala vērtēti saskaņā ar glezniecības normām, kur obligāta ir apzināta tēlveide un atsijājams viss nebūtiskais, fotoredzes specifiskie sasniegumi vēl pavisam nesen tika identificēti ar darbiem, ko

radījuši relatīvi nedaudzi fotogrāfi, kas ar prātu un piepūli pamanījušies pacelties pāri kamerai kā mehānismam, lai pielāgotos mākslas kritērijiem. Taču tagad ir skaidrs, ka mehāniskais jeb naivais kameras lietojums un augstākā līmeņa formālais skaistums var arī nekonfliktēt, ir skaidrs, ka nav fotogrāfijas, kurā šāds skaistums nevarētu būt klātesošs: vienkāršs, gluži praktiskā nolūkā radīts momentuzņēmums var būt tikpat vizuāli interesants, daiļrunīgs un skaists kā vis-skaļāk cildinātie fotomākslas darbi. Formālo standartu demokratizācija loģiski sasaucas ar fotogrāfijas īstenoto skaistuma nojēguma demokratizāciju. Ja tradicionāli skaistais saistīts ar paraugmodeļiem (sengrieķu klasiskajā tēlotājmākslā rādīta tika vienīgi jaunība, ķermenis tā ideālstāvoklī), tad fotogrāfija atklājusi, ka tas pastāv it visur. Līdzās cilvēkiem, kas fotokameras dēļ mēdz uzposties, pie savas tiesas skaistuma tikuši arī neglītie un netīkamie.

Fotogrāfiem galu galā ir vienalga — censties pasauli darīt skaistāku vai, gluži otrādi, piepūlēties, lai norautu tai masku. Estētiski attaisnojas gan pirmais, gan otrais. Pat tie fotogrāfi, kas principiāli atsacījušies no portreta retušas, — ambiciozākajiem portretistiem, sākot ar Nadāru, tā bijusi tāda kā goda zīme —, pozētāju tā vai citādi raudzījuši pasargāt no pārlietu atmaskojošās objektīva acs. Un portretu fotogrāfiem, kas profesionāli sargājuši tiešām ideālas slavenību sejas (piemēram, Garbo), raksturīgi tas, ka līdztekus viņi nodevušies “reālu” seju meklējumiem, parasti anonīmu, trūcīgu, sociāli neaizsargātu, vecu

vai jukušu ļaužu aprindās, kur cilvēki par agresīvo fotokameru neliekas ne zinis (vai nav spējīgi protestēt). Agrīnākie šo meklējumu augļi ir divi tuvplāni — portreti, kuros 1916. gadā Strends fiksējis pilsētas pabērnus: *Aklā* un *Vīrietis* (*Blind Woman; Man*). Vācijā pašas dziļākās depresijas gados Helmars Lerskis savāca bēduļu seju pilnu komplektu, kas nāca klajā ar virsrakstu *Parastas sejas* (*Helmar Lerski: Everyday Faces / Köpfe des Alltags*, 1931). Modeļi Lerska “objektīvajai tipoloģijai”, kā viņš pats to dēvēja, pozēja par maksu — ar visām paplašinātajām porām, krunkām un ādas defektiem, viņu vidū bija bez darba palikušie, darba biržas piegādātie kalpotāji, arī ubagi, sētnieki, pārdevēji un veļasmazgātājas.

Kamera var būt saudzīga, bet tiklab tā ir arī izsmalcināta cietsirde. Taču, ja paļaujamies uz sirreālistu priekšrakstiem, kas nosaka fotogrāfisko gaumi, tās nežēlība tikai rada vēl citu skaistumu. Līdz ar to, ja reiz modes fotogrāfijas pamatā ir atzinums, ka fotogrāfijā priekšmets var būt skaistāks nekā īstenībā, nav ko brīnīties, ka dažu labu modes fotogrāfijas kalpu saista arī nefotogēniskais. Avedona izskaistinātās modes fotogrāfijas ir ideāli komplementāras darbiem, kuros viņš uzstājas kā “tas, kurš atsakās glaimot”, — piemēram, elegantajos, cietsirdīgajos portretos, kuros Avedons 1972. gadā fiksējis savu mirstošo tēvu. Portretglezniecības tradicionālā funkcija — padarīt modeļus skaistākus vai idealizēt to — joprojām ir sadzīves un komercfotogrāfijas mērķis, taču fotogrāfijā, kas tiek uzlūkota kā māksla, šīs izredzes ir daudz

mazākas. Vispārīgi izsakoties, viss gods piekritis Kordēlijām.

Līdzēdama tā vai citādi vērsties pret konvencionālo skaistumu, fotogrāfija daudz darījusi, lai neizmērojami paplašinātu mūsu priekšstatu par to, kas ir estētiski baudāms. Dažkārt šī reakcija tiek īstenota patiesības vārdā. Citkārt — izsmalcinātības vai skaistāku melu vārdā: tā modes fotogrāfija vairāk nekā desmit gados izkopusi paroksistiskas žestikulācijas repertuāru, kas nepārprotami liecina par sirreālisma ietekmi. (“Skaistums būs *konvulsīvs*,” rakstījis Bretons, “vai arī izpaliks kā tāds.”) Pat iejūtīgākā fotožurnālistika ir spiesta vienlaikus apmierināt divējas prasības: ko vienu mēs ceram sagaidīt no itin visām fotogrāfijām, kad aplūkojam tās — lielā mērā sirreālistu garā, un pavisam ko citu, ja ļaujamies pārlicībai, ka daļa fotogrāfiju par pasauli pasaka kaut ko patiesu un būtisku. Fotoattēli, ko V. Jūdžins Smits (*W. Eugene Smith*) 20. gadsimta sešdesmito gadu nogalē uzņēmis japāņu zvejnieku ciematā Minamata, kur gandrīz visi iedzīvotāji ir kropli un, saindējušies ar dzīvsudrabu, mirst lēnā nāvē, mūs uzrunā tāpēc, ka dokumentējuši ciešanas, kas izraisa sašutumu, — un ļauj distancēties, jo fotogrāfijās spoži tēlotas Mokas un tās perfekti atbilst sirreālistu skaistuma kritērijiem. Jauneklis, kas Smi-ta fotogrāfijā, sāpēs locīdamies, mirst mātei uz ceļiem, ir *Pieta* tai mēra upuru pasaulei, ko Arto (*Antonin Artaud*) piesauc kā modernās dramaturģijas īsteno priekšmetu, un, taisnību sakot, visa fotosērija tiklab varētu būt Arto “nežēlības teātra” tēlu galerija.

Ik fotogrāfija ir ne vairāk kā fragments, un tieši tāpēc tās morālais un emocionālais svars ir atkarīgs no novietojuma. Fotoattēls mainās, mainoties kontekstam, kādā tiek aplūkots: tā Smita Minamatas fotogrāfijas būs citādas uz lapas, galerijā, politiskā demonstrācijā, krimināllietā, fotožurnālā, informatīvā preses izdevumā, grāmatā, viesistabā pie sienas. Katra no šīm situācijām liek noprast, ka fotogrāfijas izmantojamas kā citādi, tomēr neviena negarantē fiksētu nozīmi. Vitgenšteins par vārdiem teicis, ka nozīme jau *ir* pats lietojums, — un tas pats attiecas uz katru fotoattēlu. Un tieši šādā ceļā fotoattēlu klātbūtne un izplatīšanās veicina paša nozīmes nojēguma eroziju, to patiesības saskaldīšanu relatīvās patiesībās, ko modernā liberālā apziņa uztver kā pašsaprotamu.

Sociāli atbildīgi fotogrāfi iedomājas, ka viņu darbi spēj paust kādu stabilu nozīmi, spēj atklāt patiesību. Bet pa daļai tāpēc, ka fotogrāfija vienmēr ir kontekstā ievietots objekts, šai nozīmei ir lemts aizplūst; proti, kontekstam, kas piešķīris veidolu fotogrāfijas konkrētajam — jo sevišķi politiskam — lietojumam, neizbēgami seko nākamie, kuros šis lietojums kļūst mazāk obligāts un aizvien nepiemērotāks. Šis process, kad sākotnējais lietojums tiek modificēts, līdz turpmākie lietojumi to aizstāj visā pilnībā, it īpaši mākslas diskursā, jo tur iespējams iekļaut jebkuru fotoattēlu, ir viena no fotogrāfijas raksturīgākajām iezīmēm. Un, būdamas attēli, dažas fotogrāfijas jau no sākta gala ir atsauce ne vien uz dzīvi, bet arī uz citiem attēliem. Ķe Gevaras liķis stallī uz nestuvēm, kas uzkrautas

uz cementa siles, ar bolīviešu pulkvedi, ASV izlūkdienesta aģentu, vairākiem žurnālistiem un kareivjiem visapkārt, — fotogrāfija, ko Bolīvijas varas iestādes izplatīja pasaules presē 1967. gada oktobrī, ne vien rezumē Latīņamerikas mūsdienu vēstures skarbo realitāti, bet, kā norādījis Džons Bergers (*John Berger*), gribot negribot sasaucas ar Mantenjas *Miruso Kristu* un Rembranta *Profesora Tulpa anatomijas stundu*. Šo fotouzņēmumu daļēji dara fascinējošu kompozicionālā līdzība abām gleznām. Taisnību sakot, tieši fakts, ka fotogrāfija izdevusies tik neaizmirstama, liecina par attēla izredzēm depolitizēties un kļūt pārlaicīgam.

Vislabāk par fotogrāfiju rakstījuši morālisti — marksisti vai tie, kas tādi varētu būt, — ar fotoattēliem aizrāvušies, tomēr satraukdamies par to, kā fotogrāfija pamanās visu tik nepielūdzami izskaistināt. Tā Valters Benjamins uzrunā, kas 1934. gadā teikta Parīzē, Fašisma studiju institūtā (*The Institute for the Study of Fascism*), konstatējis, ka

“vairs nav iespējams nofotografēt nevienu būceni, nedz mēslu čupu, tos nepārveidojot. Nemaz nav ko runāt par upes aizsprostu vai elektrības kabeļu rūpnīcu: par tiem fotogrāfijai ir sakāms tikai viens: “Cik skaisti!” [...] Pat galēju nabadzību caur modīgu, tehniski perfektu traktējumu tai izdevies pārvērst par baudījuma objektu.”

Morālisti, kam fotoattēli ir mīļi, mūždien cer, ka bildi glābs vārdi. (Muzeja kurators spriež pavisam otrādi — tas, kas vēlas, lai fotožurnālista darbus pārvērstu mākslā, eksponē fotogrāfijas bez oriģinālparakstiem.)

Arī Benjamins domāja, ka īstais paraksts varētu “atpestīt attēlu no modīguma viestiem postījumiem un piešķirt tam revolucionāru lietošanas vērtību”. Viņš mudināja rakstniekus pievērsties fotografēšanai — rādīt pareizo ceļu.

Sociāli atbildīgi rakstnieki pie fotoaparātiem gan nav ķērušies, toties nereti tikuši rekrutēti vai brīvprātīgi pieteikušies palīgos, lai vārdos izteiktu patiesību, kam fotoattēli kalpo par liecību, — kā Džeimss Eidžijs, kas sacerēja pavadtekstus Vokera Evansa fotoalbumam *Lai slavēti slavenie*, vai Džons Bergers apcerē par mirušā Ķe Gevaras fotouzņēmumu, kur pati apcere īstenībā ir izvērsts paraksts, kurā lūkots darīt skaidru, autoraprāt, pārlieku estētiski uzrunājošās, ikonogrāfiski sugestējošās fotogrāfijas politisko asociāciju klāstu un morālo nozīmi. Godāra un Gorēna (*Jean-Pierre Gorin*) īsfilma *Vēstule Džeinai* (1972) ir tāds kā fotoattēla pretparaksts — dzelīga kritika par Džeinas Fondas fotogrāfiju, kas tapusi, kad viņa apmeklējusi Ziemeļvjetnamu. (Filma ir arī paraugstunda — tā māca, kā nolasāma jebkura fotogrāfija, kā atšifrējama kadrējuma, leņķa, fokusa nebūt ne nevainīgā loma.) Tas, ko fotogrāfija, — kurā redzam Fondu raižpilni un līdzjūtīgi klausāmiešus neidentificētā vjetnamietī, kas stāsta par amerikāņu uzlidojumu šausmām, — nozīmēja, kad tā tika publicēta franču ilustrētajā žurnālā *L'Express*, dažā labā ziņā runā pretim nozīmei, kādu tai piešķīra ziemeļvjetnamieši, kas šo fotoattēlu pagādājuši. Bet vēl būtiskāks par fotogrāfijas pārvērtībām gluži citā kontekstā bija fakts,

ka tās revolucionārā lietošanas vērtība — no ziemeļvjetnamiešu viedokļa — izrādījās sapostīta *L'Express* klātpieliktā paraksta dēļ. “Šī fotogrāfija, tāpat kā visas fotogrāfijas,” norāda Godārs un Gorēns, “fiziski ir mēma. Tā runā ar apakšā parakstītā teksta muti.” Īstenībā vārdi tiešām runā skaļāk nekā bildes. Paraksti tiešām tiecas ignorēt acīmredzamus pierādījumus, bet nav tāda paraksta, kas attēla nozīmi spētu aizliegt vai garantēt uz visiem laikiem.

Morālisti no fotogrāfijas prasa, lai tā darītu to, ko nemūžam nav darījusi, — lai runā. Paraksts ir iztrūkstošā balss un tam jāpauž patiesība. Taču pats precīzākais fotogrāfijai piekabinātais paraksts ir tikai viena un neizbēgami ierobežota tās interpretācija. Turklāt paraksts — kā cimds — ir itin viegli uzvelkams un atkal novelkams. Tas neiespēj neko, lai argumentu vai morālu apelāciju, kam fotoattēls (vai fotoattēlu komplekts) iecerēts par aizstāvi, negrautu nozīmju daudzveidība, kas iekļauta ik fotoattēlā, lai tos nepārskatītu uztverīgā mentalitāte, kas fotografēšanai — un attēlu kolekcionēšanai — implicīta, un neietekmētu ik fotoattēlā neizbēgami iešifrētais aicinājums iedibināt estētisku attieksmi pret attēloto. Pat tās fotogrāfijas, kas tik aizgrābjoši vēsta par konkrētu vēsturisku brīdi, vienlaikus ļauj mums tvert motīvus tādā kā mūžības aspektā: kā skaisto. Ē Gevaras fotogrāfija beigu beigās ir... skaista, tāds bija arī viņš pats. Un skaisti ir Minamatas ļaudis. Un skaists ir ebreju puisēns, kurš 1943. gadā nofotografēts Varšavas geto apgaitā: paceltām rokām, svinīgās šausmās, — šo

fotogrāfiju Bergmana *Personas* mēmā varone paņēmusi līdzī uz psihiatrisko slimnīcu kā fotosuvenīru, traģēdijas esenci, apceres objektu.

Patēriņa sabiedrībā pat vislabāk iecerētais un ar precīzu parakstu apgādātais fotodarbs aizplūst skais-tuma uzmeklēšanas zonā. Piemīlīgās kompozīcijas un elegantās perspektīvas dēļ Lūisa Haina fotogrāfijas ar bērniem, kas 19. un 20. gadsimtā izdzīti smagā darbā Amerikas fabrikās un raktuvēs, it viegli pārdzīvojušas tematiku, kas aktualitāti ir zaudējusi. Labi pasargātie vidusšķiras iedzīvotāji pārtikušākajos zemeslodes nostūros — reģionos, kur tiek radīts un patērēts visvairāk fotoattēlu, — par šausmām, kas valda pasaulē, uzzina galvenokārt ar fotokameras palīdzību: fotogrāfijas spēj satraukt un to arī dara. Taču fotogrāfijas estetizējošā tendence ir tik stipra, ka medijs, ja pārraida kaut ko nepatīkamu, ziņu galu galā neitralizē. Kamera miniaturizē pieredzi, vēsturi pārveido par izrādi. Līdzpārdzīvojumu radīdamas, fotogrāfijas to apcērp, iedibina emocionālu distanci. Fotogrāfijas reālisms sabāž vienā maisā reālo, kas ir gan morāli analģētisks (ilgtermiņā), gan ir maņu uztveri stimulējošs (tiklab ilgtermiņā, kā īstermiņā). Līdz ar to tas iztukšo skatu. Lūk, kur jaunā redze, par ko visi runā.

Lai ar kādiem morāliem apsvērumiem nākuši klajā fotogrāfijas aizstāvji, tās redzamākais darbs ir pasaules padarīšana par lielveikalu vai atvērtu muzeju, kur ik priekšmets tiek degradēts līdz patēriņa precei un paaugstināts līdz estētiska baudījuma objektam.

Ar fotokameras palīdzību cilvēks kļūst par realitātes apmeklētāju vai tūristu, un drīzāk "realitāšu", — kā liek domāt franču fotožurnāla *Réalités* nosaukums, jo realitāte tiek saprasta daudzskaitlī, — fascinējoša un dabūjama. Eksotisko pienesdamas tuvu klāt, bet pazīstamo un ierasto pārvērdamas eksotikā, fotogrāfijas visu pasauli padara par novērtējuma objektu. Fotogrāfus, kas nav aprobežojušies tikai ar personiskas apsēstības projicēšanu, fascinējoši mirkļi un skaisti priekšmeti gaida uz katra soļa. Tad, klausot humānisma ideoloģijai, paši neviendabīgākie priekšmeti tiek salikti fiktīvā kopībā. Līdz ar to, kāda kritiķa vārdiem runājot, Pola Strenda vēlinos darbus — kad viņš no abstrahējošā redzokļa spožajiem atklājumiem pievēršās fotogrāfijas tūristiskajiem, pasaules antoloģizēšanas uzdevumiem — tik izcilus dara fakts, ka "viņa cilvēkos — gan Bauerijas bomzī, gan meksikāņu peonā, Jaunanglijas fermerī, itāļu zemniekā, franču amatniekā, bretoņu vai Hebridu zvejniekā, ēģiptiešu fellahā, ciema muļķītī un diženajā Pikaso — visos jaušama viena un tā pati heroiskā stīga: cilvēcība". Kas tā par cilvēcību? Tā ir īpašība, kura ir kopīga it visam, kas tiek uzlūkots kā fotogrāfija.

Dziņa fotografēt ir principiāli visaptveroša, jo šodien fotografēšanas prakse tiek vienādota ar uzskatu, ka, liekot lietā fotokameru, interesantu iespējams padarīt itin visu pasaulē. Taču būt interesantam, tāpat kā paust cilvēcību, ir īpašība, kurai trūkst satura. Fotogrāfijas darbs — pasaule, kas piekaisīta ar piezīmēm par īstenību, — visu vērš homologisku. Kad fotogrāfija

ir reportieriska, tā nebūt nav mazāk reduktīva kā reizēs, kad atklāj skaistas formas. Cilvēkos uztaustot lietisko, bet lietās — cilvēcisko, fotogrāfija vērs realitāti tautoloģijā. Kad Kartjē-Bresons brauc uz Ķīnu, viņš parāda, ka Ķīnā dzīvo cilvēki un šie cilvēki ir ķīnieši.

Fotogrāfijas bieži tiek piesauktas kā izpratnes un iecietības veicināšanas palīglīdzeklis. Humānistu žargonā runājot, — augstākais fotogrāfijas uzdevums ir izskaidrot cilvēku viņam pašam. Bet fotogrāfijas jau neko neizskaidro, tās apliecina. Roberts Franks ne drusciņas neblēdījās, kad pasludināja, ka, “lai radītu autentisku laikmeta dokumentu, vizuālajam iespaidam jābūt tādām, kas nullificē izskaidrojumu”. Ja fotoattēli ir vēstījumi, šis vēstījums vienlaikus ir gan caurspīdīgs, gan noslēpumains. “Fotoattēls ir noslēpuma noslēpums,” piezīmējusi Arbusa. “Jo vairāk tas pasaka, jo mazāk tu zini.” Lai arī uzskats, ka fotoattēls ļauj kaut ko nebūt izprast, ir iluzors, fotoredze tomēr tiešām uz kaut ko aicina — iedibināt pret pasauli uztverīgu attieksmi, kas baro estētisko apziņu un veicina emocionālu atsvešināšanos.

Fotoattēla spēks slēpjas tur, ka tas dod iespēju pētīt acumirkļus, kas citādi laika gaitā nekavējoties nomainās. Šī laika sastindzināšana — ik fotoattēla nekautnīgā, dzeldīgā stāze — radījusi jaunus un satura ziņā arvien plašākus skaistuma kanonus. Bet patiesībām, ko iespējams paust nošķirtā acumirkļī, lai cik tas arī svarīgs vai izšķirīgs, ar izpratnes nosacījumiem sakars ir ļoti ierobežots. Pretēji tam, ko liek domāt humānistu izteikumi par fotogrāfijas iedabu, fotokameras

spēja pārveidot realitāti par kaut ko skaistu izriet no tās nosacītās mazspējas palīdzēt paust patiesību. Par ambiciozāko profesionālo fotogrāfu valdošo ideoloģiju humānisms, izkonkurēdams skaistā meklējumu formālistisko pamatojumu, kļuvis tāpēc, ka maskē neziņu fotogrāfijai pašā būtiskākajā jautājumā par patiesību un skaisto.

The first part of the book is devoted to a general survey of the history of the subject, and to a discussion of the various theories which have been advanced to explain the phenomena observed. The author then proceeds to a detailed examination of the experimental results, and to a comparison of these with the theoretical predictions. The book is written in a clear and concise style, and is well illustrated with diagrams and figures. It is a valuable contribution to the literature of the subject, and is highly recommended to all those who are interested in the study of the phenomena discussed.

Fotoevanģēliji

Līdzīgi citām plaukstošām nozarēm, arī fotogrāfija savos izcilākajos adeptos modinājusi urdīgu nepieciešamību atkal un atkal skaidrot, ar ko tādu viņi nodarbojas un kāpēc šī nodarbe ir vērtīga. Laikmets, kad fotogrāfija pieredzēja uzbrukumus plašā frontē (kā glezniecības slepkava, kā cilvēka nodevēja), beidzās visai drīz. Skaidrs, ka glezniecība nebūt neizčakstēja 1839. gadā, kā tika pārsteidzīgi pareģojis kāds franču gleznotājs, klīrīgākie drīz vien rimās noliegt fotogrāfiju kā amatniecisku kopēšanu, un 1854. gadā izcilais gleznotājs Delakruā visžēlīgi pauda dziļu nožēlu, ka šis apbrīnojamais izgudrojums nācis tik vēlu. Šodien nekas nav tik pašsaprotams kā realitātes fotogrāfiskā pārstrāde, tā ir vispāratzīta gan kā ikdienas nodarbe, gan augstās mākslas nozare. Un tomēr fotogrāfijā ir kas tāds, kas augstākās raudzes profesionāļiem joprojām liek palikt aizsardzības pozīcijās un būt gataviem mesties cīņā par savu taisnību: faktiski visi ievēribas cienīgie fotogrāfi līdz šai baltai dienai nākuši klajā ar manifestiem un kredo, kur izvērsti skaidrojuši fotogrāfijas morālo un estētisko misiju. Turklāt apgaļojumi par zināšanām, kādas esot fotogrāfu rīcībā, un to, tieši kādu mākslu viņi piekopt, ir krasi pretrunīgi.

Mulsinošais vieglums, ar kādu iespējams fotografēt, un kameras veikuma neizbēgamā autoritāte pat gadījumos, kad tāda nemaz nav iecerēta, liek domāt, ka sakars ar zināšanu te ir ļoti vājš. Nevienš jau neapstrīd, ka fotogrāfija neizmērojami vairojusi vizuālās izziņas pretenzijas, jo, pateicoties tuvplānam un tālplānam, tā lielā mērā paplašinājusi vizualitātes lauku. Bet vienprātības trūkst jautājumā par to, tieši kādā ceļā caur fotogrāfiju dziļāk izzinām priekšmetus, kas atrodas neapbruņotas acs redzeslokā, vai cik lielā mērā cilvēkam jāzina, tieši ko viņš fotografē, lai fotogrāfija izdotos laba. Fotografēšana interpretēta divēji un krasi atšķirīgi: vai nu kā skaidrs un precīzs, saprāta vadīts izziņas akts, vai arī kā pirmsreflektīva, intuitīva sastapšanās. Nadārs par saviem respektablajiem, izteiksmīgajiem attēliem, kuros iemūžinājis Bodlēru, Dorē, Mišlē, Igo, Berliozu, Nervālu, Gotjē, Sandu, Delakruā un citas sava draugu pulka slavenības, teicis: "Vislabāk man padodas to cilvēku portreti, ko es vislabāk pazīstu," savukārt Avedons konstatējis, ka gandrīz visos labākajos portretos viņš fotografējis cilvēkus, ko redzējis pirmoreiz mūžā.

20. gadsimta vecākās paaudzes profesionāli raksturojuši fotogrāfiju kā varonīgu uzmanības piepūli, estētisku disciplīnu, mistisku pasaules uztveres spēju, kas prasa, lai fotogrāfs izbrien cauri neziņas miglai. Kā izteicies Mainers Vaits, "radošajā procesā fotogrāfa apziņa ir tukša, [...] kad viņš ir fotogrāfijas meklējumos. [...] Fotogrāfs projicē sevi visā, ko redz, identificē sevi ar visu, lai to labāk izzinātu un izjustu." Kartjē-Bresons

pielīdzinājis sevi dzeņa loka šāvējam, kam *jākļūst* par mērķi, lai varētu to sašaut; “domāt der pirms un pēc tam,” viņš saka, “nevis tad, kad tu fotografē.” Domāšana saduļķo fotogrāfa apziņas dzidrību un ierobežo fotogrāfējamā autonomiju. Apņēmušies pierādīt, ka fotoattēli spēj būt kas vairāk par kopijām — un ka labi fotoattēli tādi ir vienmēr —, daudzi nopietnās fotogrāfijas adepti padarījuši fotogrāfiju par noēzes paradoksu. Fotogrāfija ir attīstījusies kā izziņa bez zināšanām: tā pasauli drīzāk apved ap stūri, nevis iet tiešā uzbrukumā.

Bet, ja pat ambiciozie profesionāļi domāšanu noliecina — neuzticēšanās intelektam fotogrāfijas apoloģētikā ir stabili iesakņojusies tēma —, parasti viņi grib pierādīt, ka šī brīvā vizualizācija ir izteikti rigozoza. “Fotoattēls ir nevis nejaušība, bet gan koncepcija,” apgalvo Ansels Adamss. “Ložmetēja stratēģijai — kad cerībā uz vienu labu fotouzņēmumu tiek saražots lērums negatīvu — ir liktenīgas un nopietnas sekas.” Spēkā ir uzskats, ka labu fotogrāfiju uzņemt vari tikai tad, ja to jau redzi. Proti, attēlam jau jābūt fotogrāfa prātā negatīva ekspozīcijas brīdī vai pat pirms tam. Fotogrāfijas attaisnotāji pārsvarā noraidījuši pieļāvumu, ka “ložmetējzaves” metode — jo sevišķi, kad to izmanto eksperts, — var vainagoties ar gluži pieņemamām sekmēm. Bet par spīti tādām noliegumam vairums fotogrāfu vienmēr — un visai pamatoti — gandrīz vai māņticīgi paļāvušies uz laimīgu nejaušību.

Pēdējā laikā noslēpums pamazām kļūst atšķetināms. Fotogrāfijas aizstāvības šābrīža — retrospektīvajā — fāzē arvien drošāk tiek runāts par to aktīvo, zinīgo

apziņas stāvokli, bez kāda nav iespējama kvalificēta fotografēšana. Fotogrāfu antiintelektuālās deklarācijas, pilnas modernisma mākslas teorētiķu banalitātēm, nopietnajai fotogrāfijai brūgējušas ceļu uz pašas iespēju skeptisku izvērtējumu, kur tikpat banāli atkārtojas modernisma mākslas praktiskās atziņas. Fotogrāfiju kā zināšanas nomainījusi fotogrāfija kā — fotogrāfija. Spīvi vērsoties pret visādiem autoritatīva attēlojuma ideāliem, ietekmīgākie no jaunajiem amerikāņu fotogrāfiem noraida jebkādus centienus attēlu vizualizēt iepriekš un savu uzdevumu izprot kā nepieciešamību parādīt, cik atšķirīgi viss izskatās nofotografēts.

Kur izziņas pretenzijas iet mazumā, balsi paceļ jaunrade. It kā aizbildinot faktu, ka daudzas izcilas fotogrāfijas radītas netišām, iztiekot bez jebkādas nopietnas vai interesantas ieceres, viena no fotogrāfijas aizstāvības galvenajām tēmām allaž bijis kategoriskais apgalvojums, ka fotografēšana ir pirmām kārtām temperamenta un tikai tad — aparāta fokusēšana. Tieši šī tēma tik daiļrunīgi izklāstīta visu laiku skaistākajā fotogrāfijas slavas dziesmā — nodaļā, ko Pols Rozenfelds veltījis Štiglicam *Ņujorkas ostā*. “Aparatūru” liekot lietā — kā izsakās Rozenfelds — “nemehāniski”, Štiglics apliecina, ka fotokamera ne tikai “devusi iespēju izpausties viņam pašam”, bet arī nodrošinājusi attēliem daudz plašāku un “smalkāku” diapazonu nekā tiem, “ko roka būtu spējīga uzzīmēt”. Vestons līdzīgi ne vienu vien reizi uzsver, ka fotogrāfija ir pati lieliskākā pašizpaušmes iespēja — daudz pārāka par to, ko piedāvā glezniecība. Kolīdz fotogrāfija mērojas

ar glezniecību, nākas piesaukt oriģinalitāti kā būtisku fotogrāfa darba vērtības kritēriju, un oriģinalitāte tiek vienādota ar unikālas, spēcīgas pasaules izjūtas atstātu nospiedumu. Intrigē, ka “ir fotogrāfijas, kas kaut ko pasaka pavisam citādi”, raksta Harijs Kalahens (*Harry Callahan*), “ne jau tiekdamās būt atšķirīgas, bet gan tāpēc, ka atšķirīgs ir indivīds un indivīds radis pašizpaušmi.” Anselam Adamsam “izcils fotoattēls” ir tāds, kas “pilnā mērā pauž pašas dziļākās izjūtas, ko mūsos rada tas, kas tiek fotografēts, un līdz ar to patiesi pauž visu, kā izjūtam pasauli tās veselumā”.

Skaidrs, ka ir atšķirība starp fotogrāfiju kā “patiesu izpaušmi” un fotogrāfiju, kas izprasta (kā notiek biežāk) kā pasaules godprātīga reģistrēšana, un, kaut gan fotogrāfijas misijas aprakstos lielākoties vērojami centieni šo plaisu aizdrīvēt, no krasi polarizētās terminoloģijas noprotams, ka fotogrāfi savu uzdevumu tiecas dramatizēt. Tāpat kā ierasts modernajos pašizpaušmes meklējumos, arī fotogrāfijā atklājas abas tradicionālās izpratnes, kā patību un pasauli radikāli pretstatīt. Fotogrāfija tiek uzlūkota kā jaudīga manifestācija, ar kādu uzstājas individualizētais “es”, personas patība, kam nav ne māju, ne pajumtes un kas aizklīdusi bezgala plašā pasaulē, — lai apgūtu realitāti caur tās zibenīgu vizuālu antoloģizāciju. Vai arī fotogrāfija tiek uzlūkota kā līdzeklis, kas ļauj pasaulē (vēl aizvien pieredzētā kā neaptveramā, svešādā) rast kādu vietu, ja tu spēj pret pasauli izturēties distancēti, apējot patības uzmācīgās, nekaunīgās pretenzijas. Tomēr starp aizbildinājumu, ka fotogrāfija ir pašizpaušmes

vispārākais līdzeklis, un fotogrāfijas slavināšanu par to, ka tā patībai sniedz vislabāko iespēju kalpot realitātei, atšķirība nav nemaz tik liela, kāda tā varētu šķist. Abējādi ir spēkā pieļāvums, ka fotogrāfija nodrošina unikālu jaunatklājumu sistēmu — ka tā rāda realitāti mums tādu, kādu to iepriekš *neesam* redzējuši.

Šī fotogrāfijas jaunatklāsmes iedaba parasti tiek raksturota, piesaucot talkā strīdīgo apzīmējumu “reālisms”. Sākot ar Foksa Talbota uzskatu, ka fotokamera rada “naturālus attēlus”, līdz Berenisas Ebotes “piktoriālās” fotogrāfijas noliegumam un Kartjē-Bresona brīdinājumam, ka “visvairāk jābīstas no mākslīgiem izgudrojumiem”, vairums fotogrāfu savās pretrunīgajās deklarācijās vienojas bijīgos cieņas apliecinājumos pasaulei, kāda tā ir. Ja medijs tik bieži uzlūkots kā caurcaurēm reālistisks, varētu domāt, ka fotogrāfiem būtu lieki citam citu aizvien no jauna pierunāt ievērot reālismu, bet tā notiek. Pierunāšana turpinās — arī šajā gadījumā jaušams, ka fotogrāfi jūt vajadzību pārvērst procesu, caur ko viņi piesavinās pasauli, par kaut ko noslēpumainu un aktuālu.

Strikti uzstāt — kā to dara Ebote —, ka reālisms ir fotogrāfijas dziļākā būtība, nebūt nenozīmē, kā varētu domāt, ka viena konkrēta metodika vai kritērijs ir pārāks par visiem citiem; ka fotodokumenti (Ebotes

termins) ir labāki par piktoriālām fotogrāfijām.* Ar fotogrāfijas reālismu ir savietojams jebkurš stils, jebkāda attieksme pret tēmu. Dažkārt tas traktēts šaurāk — kā tādu attēlu darināšana, kas pasaulei līdzinās un sniedz par to kādas ziņas. Plašākā interpretācijā, sabalsojoties ar nepārprotamas līdzības apšaubīšanu, kas vairāk nekā gadsimtu jaušama glezniecībā, fotogrāfiskais reālisms var tikt — un arvien biežāk tiek — definēts kā tas, ko es “reāli” uztveru, un nevis tas, kas “reāli” pastāv. Pretenzijas uz privilēģētu attieksmi pret īstenību izvirza visas modernās mākslas formas, taču fotogrāfijas gadījumā šāds prasījums šķiet sevišķi dibināts. Tomēr fotogrāfija pret modernismam tik raksturīgajām šaubām par kādu tiešu saikni ar realitāti — pret nespēju novērojamo pasauli uzskatīt kā pašsaprotamu — galu galā nav izrādījusies necik imūnāka par glezniecību. Pat Ebote nevar nepiesaukt minējumu, ka krasas izmaiņas piedzīvojusi pati realitāte: ka tagad realitātes ir vairāk nekā jebkad agrāk un tieši tāpēc tai nepieciešama fotokameras selektīvā, asākā redze. “Šodien mēs vaigu vaigā sastopamies ar tāda mēroga realitāti, par kādu plašāku cilvēce vēl

* Pašos pirmsākumos “piktoriālais”, protams, bija pozitīvi iekrāsots apzīmējums, grāmatā *Piktoriālais efekts fotogrāfijā* to plaši popularizējis slavenākais 19. gadsimta mākslas fotogrāfs Henrijs Pīčs Robinsons (*Henry Peach Robinson: Pictorial Effect in Photography*, 1869). “Viņš konsekventi cildina visu pēc kārtas,” Ebote raksta savā 1951. gada manifestā *Fotogrāfija krustcelēs* (*Photography at the Crossroads*). Slavēdama Nadāru, Breidiju (*Mathew Brady*), Atžē un Hainu kā meistarīgus fotodokumentālistus, Ebote noraida Štiglicu kā Robinsona pēcteci, kas iedibinājis “superpiktoriālo skolu”, kur atkal jau “dominējusi subjektivitāte”.

nav pazinusi,” viņa sludina, un tas uzkrauj “smagāku atbildības nastu fotogrāfa kamiešiem”.

Visa šī fotogrāfijas reālisma programma īstenībā nozīmē tikai ticību tam, ka realitāte ir slēpta. Un, ja reiz slēpta, tā ir atklājama. Viss, ko kamera fiksē, ir atklājums — gan kustības netveramās, gaistošās daļas, gan sakārtas, kas nav saredzamas dabiskā ceļā, jeb “piepaceltā realitāte” (Mohoja-Naģa termins), gan tīri eliptiskais saredzējums. Kad Štiglics runā par to, cik “pacietīgi gaida līdzsvara brīdi”, viņš reālā principiālo noslēptību pieļauj tādā pašā mērā kā Roberts Franks, kas gaidījis brīdi, kad līdzsvars atklāsies kā izjucis — kad realitāte, viņa vārdiem izsakoties, “starpbrīžos” būs zaudējusi modrību.

Jau parādīt kaut ko, jebko fotogrāfiskā redzeslokā nozīmē atklāt to, kas slēpts. Bet fotogrāfam nav nepieciešamības noslēpumu darīt vēl dziļāku ar kādu eksotisku vai īpaši satriecošu fotogrāfijas motīvu. Kad Dorotija Lanža mudina kolēģus koncentrēties uz “pazīstamo”, viņa apzinās, ka pazīstamais, pasniegts caur jutīgu fotokameras lietojumu, neizbēgami vēršas noslēpumā. Fotogrāfijas uzticība reālismam nevis ierobežo tās motīvu spektru, it kā viens motīvs būtu reālāks par citu, bet drīzāk ilustrē formālistu izpratni par to, kas notiek kurā katrā mākslasdarbā: realitāte, kā teicis Viktors Šklovskis, ir pazīstamais, kas padarīts nepazīstams. Mudinājums faktiski attiecas uz to, lai pret itin visa veida motīviem attieksme būtu agresīva. Bruņotiem ar saviem aparātiem, fotogrāfiem pienākas iet uzbrukumā realitātei, — kas tiek uztverta kā

nepaklausīga, tikai šķietami pieejama, nereāla. "Attēli man sniedz realitāti, kādu cilvēki nesniedz," paziņojis Avedons. "Tieši caur fotogrāfijām esmu viņus iepazinis." Apgalvojums, ka fotogrāfijai jābūt reālistiskai, nebūt nav tik nesavietojams ar to, ka vēl platāka tiek darīta plaisa starp attēlu un realitāti, kad fotogrāfiju pagādātās, mistiski iemantotās zināšanas (un realitātes intensifikācija) paredz jau iepriekš īstenotu atsvešināšanos no realitātes vai tās devalvāciju.

Fotogrāfu izklāstā fotografēšana ir gan neizsmeļama objektīvās pasaules piesavināšanās metode, gan unikālas patības neizbēgami solipsistiska izpausme. Fotogrāfi attēlo jau eksistējošas reālijas, kaut arī atklāt tās spēj vienīgi fotokamera. Un viņi ataino individuālu temperamentu, kas, fotokamerai kadrējot realitāti, atklāj pats sevi. Mohojam-Naģam fotogrāfijas ģenialitāte slēpjas tās spējā radīt "objektīvu portretu: individuālo nofotografēt tā, lai iznākums nebūtu apkrauts ar subjektīvu intenci". Lanžai katrs citas personas portrets ir fotogrāfa "pašportrets", gluži kā Maineram Vaitam, kas sludinājis "pašatklāsmi caur fotokameru", ainavu fotogrāfijas īstenībā ir "iekšējas ainavas". Abi ideāli ir antitētiski. Ciktāl fotogrāfija vēsta par pasauli vai tiecas veikt šādu uzdevumu, fotogrāfs nav gandrīz nekas, savukārt, ciktāl tā ir bezbailīgas, meklējošas subjektivitātes rīks, fotogrāfs ir viss.

Mohoja-Naģa prasība, lai fotogrāfs kļūtu nemānāms, izriet no viņa atziņas, ka fotogrāfija ir lielā mērā mobilizējoša: tā neļauj atslābt mūsu novērošanas

spējām un dara tās jaudīgākas, tā nodrošina “mūsu redzes psiholoģisku transformāciju”. (1936. gadā publicētā esejā viņš raksta, ka fotogrāfija rada vai pastiprina astoņas specifiskas redzes varietātes: abstrakto, eksakto, ātro, lēno, intensificēto, pētījošo, simultāno un deformēto.) Bet prasību pēc nemanāmības tiklab nosaka gluži cita, antizinātniska fotogrāfijas izpratne, kāda jaušama, piemēram, Roberta Franka kredo: “Fotogrāfijas obligātais saturs ir tikai viens — acumirkļa cilvēciskums.” Abējādi fotogrāfs tiek uzlūkots kā ideāls novērotājs — Mohojam-Naģam kā distancēts pētnieks, Frankam — tāds, kurš redz “vienkārši, it kā skatītos kura katra garāmgājēja acīm”.

Lai kādā ziņā fotogrāfs tiktu izprasts kā ideāls novērotājs — bezpersonisks (Mohoja-Naģa versijā) vai draudzīgs (Franks) —, pievilcīgu šo ieskatu dara vārdos neizteikta liegšanās fotografēšanu atzīt par agresīvu aktu. Šāda skatījuma iespējamība lielāko daļu ekspertu piespiež nostāties izteiktās aizstāvības pozīcijās. Kartjē-Bresons un Avedons ir starp tiem nedaudzajiem, kas par fotogrāfu kā ekspluatatoru izteikušies godīgi (pat ar nožēlu). Parasti fotogrāfi jutušies spiesti pierādīt fotogrāfijas bezgrēcību, apgalvojuši, ka plēsība nav savienojama ar labu attēlu, un cerējuši, ka izdosies to kādam ieskaidrot, ja lietā tiks likta pēc iespējas kategoriskāka leksika. Starp neaizmirstamākajiem tamlīdzīgu runas plūdu paraugiem ir Ansela Adamsa frāze par fotokameru kā “mīlestības un atklāsmes rīku”; Adamss arī mudina mest pie malas teicienu “uzņemt fotogrāfiju” un turpmāk piesaukt — fotogrāfijas

“izgatavošanu”. Cits, nosvērtāks piemērs fotogrāfu neatslābstošajiem centieniem — tēlot fotografēšanu labdabīgu un mīkstināt ieskatu par tās plēsonīgo raksturu — ir nosaukums, kādu Štiglics devis savām 20. gadsimta divdesmito gadu nogales mākoņu etidēm — *Ekvivalenti (Equivalents)*, proti, paša izjūtu atainojumi. Skaidrs, ka talantīgu fotogrāfu veikumu nevar raksturot nedz kā vienkāršu plēsonību, nedz arī kā tikai un katrā ziņā labdabīgu. Fotogrāfija ir patības un pasaules būtiski daudznozīmīgās saiknes paradigma — reālisma ideoloģijas versija dažkārt pieprasa, lai patība attiecībā pret pasauli top nemanāma, bet citkārt fotogrāfiju pilnvaro izturēties pret pasauli agresīvi, šādās attiecībās patību cildinot. Saiknes abi aspekti tiek atklāti un aizstāvēti aizvien no jauna.

No tā, ka abi ideāli — uzbrukums realitātei un pakļaušanās tai — pastāv līdzās, izriet būtiskas sekas: atkal un atkal mainās priekšstats par fotogrāfijas *līdzekļiem*. Lai kas arī tiek prasīts no fotogrāfijas kā personiskas izpausmes un šajā ziņā glezniecības līdzinieces, negrozāma paliek patiesība, ka fotogrāfijas oriģinalitāte ir nesaraujami saistīta ar aparāta iespējām: nevar noliegt jo daudzu fotoattēlu satura bagātību un formālo skaistumu, kas kļuvis iespējams, pateicoties šo iespēju nemitīgai paplašināšanai: lai minam Harolda Edgertona “ātrfotogrāfijas” ar lodi, kas ietriecas mērķī, un virpuļojošu tenisbumbiņu, vai Lenarta Nilsona (*Lennart Nilsson*) endoskopiskos cilvēka organisma iekšskatus. Bet, fotokamerām topot arvien sarežģītākām, automatizētām, jutīgākām, daļa

fotogrāfu jūt kārdinājumu atbrūņoties vai iedomāties, ka īstenībā viņi nemaz nav bruņoti, un labprātāk pakļaujas ierobežojumiem, ko diktējusi pirmsmodernisma laika fototehnoloģija, — spēkā ir uzskats, ka primitīvāks, mazjaudīgāks aparāts spēj nodrošināt interesantāku, iespaidīgāku iznākumu, vairāk vietas atvēl radošai nejaušībai. Atsacīšanos izmantot smalku aparatūru daudzi fotogrāfi uzskatījuši par goda lietu — viņu vidū ir Vestons, Brants, Evanss, Kartjē-Bresons, Franks —, vieni palikuši pie vienkāršās, daudzcietsās fotokameras ar mazas gaismaspējas objektīvu, ko iegādājušies karjeras sākumposmā, citi kontaktkopiju izgatavošanā joprojām izmanto tik neizsmalcinātus palīg līdzekļus kā pāris vannītes, viena pudele attīstītāja un otra — ar fiksāžu.

Fotokamera tiešām ir “ātrredzes” rīks, kā 1918. gadā, piebalsodams futūristu slavas dziesmai par godu mašīnām un ātrumam, pasludināja kāds pašapzinīgs modernists — Elvins Lengdons Koberns (*Alvin Langdon Coburn*). Par to, cik dziļās šaubās fotogrāfija slīgst šodien, ļauj spriest Kartjē-Bresona nesen paustie vārdi: “varbūt ātrums ir *par lielu*”. Nākamības (arvien ātrākas un ātrākas saredzēšanas) kulta mijas ar vēlmi atgriezties amatnieciskākā, šķīstākā pagātnē, kad attēliem vēl bija rokdarba piegarša, aura. Šī nostalgija pēc fotogrāfijas pirmatnējās neskartības ir pamatā šodienas jūsmai par dagerotipiem, stereogrāfijām, suvenīrfotogrāfijām, ģimenes momentuzņēmumiem, aizmirsto deviņpadsmitā un 20. gadsimta sākuma provinces un komercfotogrāfu darbiem.

Bet liegšanās izmantot pašu jaunāko un jaudīgāko aparatūru nav nedz vienīgais, nedz, taisnību sakot, arī interesantākais veids, kādā fotogrāfi apliecina aizraušanos ar fotogrāfijas pagātņi. Alkas pēc primitīvisma, kas baro mūsdienu priekšstatus par fotogrāfiju, fototehnoloģijas nemitīgais progress faktiski tikai kultivē. Jo liela daļa jaunieviesumu ne vien vairo fotokameras iespējas, bet arī pārskata medija senākās, par nederīgām atzītās iespējas, piedāvājot atjautīgākus un ērtākus risinājumus. Tā fotogrāfijas attīstību noteikusi dagerotipijas — tiešu, uz metāla platēm iegūtu pozitīvu metodes — nomaiņa ar pozitīvu/negatīvu metodi, kas no viena oriģināla (negatīva) ļauj iegūt neierobežotu skaitu fotokopiju (pozitīvu). (Kaut abas tika izgudrotas vienlaikus, 19. gadsimta trīsdesmito gadu beigās, pirmā plaši izmantotā fotometode bija nevis Foksa Talbota pozitīva/negatīva tehnoloģija, bet gan tieši Dagēra atklājums, kas, valdības finansēts, 1839. gadā tika skaļi izsludināts.) Taču tagad var teikt, ka fotokamera novēršas pati no sevis. Polaroida aparāts atdzīvinājis dagerotipijas kameras principu: ik fotoattēls ir unikāls objekts. Hologrammu (ar lāzergaismu radītu trīsdimensiju attēlu) var uzskatīt par tādu kā heliogrammu — tādas bija pirmās fotogrāfijas, ko bez kameras palīdzības 19. gadsimta divdesmitajos gados gatavoja Nisefors Njepss (*Nicéphore Niepce*). Un arvien iecienītākais paradums ar fotokameras palīdzību sarūpēt diapozitīvus — attēlus, kas nav nedz aplūkojami, kad vien ienāk prātā, nedz glabājami kabatas portfeļos vai albumos, bet ir tikai projicējami uz sienām

vai papīra lapas (kā palīglīdzeklis zīmēšanā), — sakņojas vēl jo dziļākā fotokameras priekšvēsturē, jo tas nav nekas cits kā fotokameras izmantošana darbam, ko veic *camera obscura*.

“Vēsture mūs grūž pretim reālisma laikmeta robežai,” saka Ebote, mudinot fotogrāfus no kraujas lēkt brīvprātīgi. Bet, kamēr fotogrāfi cits citu nemitīgi skubina nezaudēt dūšu, reālisma vērtība joprojām ir un paliek apšaubāma, kamdēļ neizbēgama ir svaidīšanās starp vientiesību un ironiju, vēlmi visu kontrolēt un kultivēt negaidīto, dziņu izmantot medija komplikētās evolūcijas priekšrocības un kāri fotogrāfiju izgudrot no jauna. Šķiet, ka fotogrāfi ik pa laikam jūt nepieciešamību noliegt visu, kas viņiem zināms, un no jauna ietīt noslēpumainības plīvurā visu, ar ko viņi nodarbojas.

Vēsturiskā skatījumā zināšanu problemātika nav pirmais fotogrāfijas aizstāvības bastions. Agrīnākās diskusijas kūrušās ap jautājumu, vai fotogrāfijas paļaušanās uz parādību un atkarība no aparāta neliedz tai būt daiļajai mākslai, kas krasi atšķiras no tīri praktiskas mākslas, zinātnes nozares un aroda. (Tas, ka fotogrāfijas spēj sniegt noderīgas un nereti šokējošas ziņas, bija skaidrs no sākta gala. Bet par to, ko viņi paši zina un tieši kādas zināšanas to dziļākajā nozīmē fotoattēls piedāvā, fotogrāfi sāka satraukties tikai *pēc tam*, kad fotogrāfija bija atzīta par mākslu.) Apmēram gadsimtu no vietas fotoapoloģija viens pret vienu līdzinājās cīņai par fotogrāfijas tiesībām uz daiļās

mākslas statusu. Atbildot uz apsūdzību, ka fotogrāfija ir realitātes mehāniska, bezdvēseliska kopēšana, fotogrāfi apgalvoja, ka tā ir avangardisks dumpis pret ierastajiem saredzējuma standartiem un kā māksla — ne mazāk augstvērtīgāka par glezniecību.

Šodien fotogrāfi piesardzīgāk formulē savas pretenzijas. Tagad, kad fotogrāfija kļuvusi tik ļoti respektabla daiļās mākslas nozare, neviens vairs necenšas pabēgt aiz vairoga, ko fotogrāfijai ik pa laikam piedāvājis mākslas jēdziens. Pat ja daļa ietekmīgo amerikāņu fotogrāfu (piemēram, Štiglics, Vaitis, Zīskinds, Kalahens, Lanža, Loklins) ar lepnumu atzinuši, ka savā darbā tiecas īstenot mākslinieciskus mērķus, jo daudz vairāk ir to, kas neatzīst pašu jautājumu kā tādu. Vai “fotokameras veikums Mākslas kategorijā ietilpināms” vai ne, nav svarīgi, 20. gadsimta divdesmitajos gados rakstījis Strends, un Mohojs-Naģis sludinājis, ka ir “gluži mazsvarīgi, vai fotogrāfija ražo vai neražo “mākslu””. Fotogrāfi, kas par tādiem nobrieduši 20. gadsimta četrdesmitajos gados un vēlāk, ir nekaunīgāki un pret mākslu izturas klaji noraidoši, vienādojot to ar samākslotību. Viņi parasti apgalvo, ka uzmeklē, reģistrē, bezkaislīgi novēro, ir aculiecinieki, pēta paši sevi — nodarbojas ar visu ko, tikai ne ar mākslasdarbu radīšanu. Ja iesākumā mūžam noskaidrojamās attiecības ar mākslu izrietēja no fotogrāfijas piesaistes reālismam, tagad vainīgais ir modernisma mantojums. Fakts, ka ievērojamākie fotogrāfi vairs nevēlas strīdēties, vai fotogrāfija ir daiļā māksla vai nav, un aprobežojas ar paziņojumiem, ka viņu darbam

ar mākslu *nav* nekāda sakara, norāda vien uz to, cik labprāt viņi kā pašsaprotamu pieņēmuši to priekšstatu par mākslu, kādu uztiepis uzvarējušais modernisms: jo labāka māksla, jo tā ir subversīvāka pret mākslas tradicionālajiem mērķiem. Un modernisma gars ir labprāt pieņēmis šo nepretenciozo nodarbi, ko iespējams patērēt kā augsto mākslu — gandrīz pašai par spīti.

Pat 19. gadsimtā, kad fotogrāfijai it kā tik nepārprotami bija nepieciešama aizstāvība kā daiļajai mākslai, tās aizsardzības frontē ne tuvu nevaldīja vienprātība. Džūlijas Margarētas Kameronas apgalvojumam, ka fotogrāfija skaitās daiļā māksla, jo, tāpat kā glezniecība, meklē skaisto, sekoja Henrija Piča Robinsona pasludinājums Vailda garā — fotogrāfija ir māksla, jo prot melot. 20. gadsimta sākumā Elvina Lengdona Koberna cildinātā fotogrāfija kā “modernākā no mākslām”, jo tā esot ātrs un bezpersonisks skatījums, sacentās ar Vestona slavas dziesmu fotogrāfijai kā jaunam indivīda vizuālās jaunrades līdzeklim. Pēdējos pārdesmit gados mākslas jēdziens kā polemikas rīks sevi ir izsmēlis, un krietna tiesa tā neizmērojamā prestiža, ko fotogrāfija iekarojusi kā mākslas veids, tiešām izrietējusi no tās pašsludinātās ambivalences jautājumā par savu māksliniecisko statusu. Šodienas fotogrāfi noliedz, ka rada mākslasdarbus, jo uzskata, ka nodarbojas ar kaut ko labāku. Savukārt no viņu atrunām mēs vairāk dabūjam zināt par kuras katras mākslas jēdziena sapostīto statusu un nevis to, vai fotogrāfija uzskatāma par mākslu uzskatāma ne.

Par spīti mūsdienu fotogrāfu pūlēm izsvēpēt mākslas rēģus — kaut kas tomēr ir un paliek. Piemēram, kad profesionāļi iebilst pret savu fotoattēlu ievietošanu grāmatās vai žurnālos līdz ar lappuses malu, viņi piesauc no citas mākslas mantotu priekšstatu: tāpat kā gleznas ievietojamas rāmī, fotogrāfijām nepieciešams balts laukums visapkārt. Cits piemērs: daudzi fotogrāfi joprojām dod priekšroku melnbaltiem attēliem, kas šķiet taktiskāki, piedienīgāki par krāsu fotogrāfijām — vai ne tik vojeristiski un sentimentāli, vai ne gluži tik dzīvi. Bet īstais iemesls atkal ir netieša pielīdzināšanās glezniecībai. Fotoalbumā *Izšķirīgais brīdis* (*The Decisive Moment*, 1952) Kartjē-Bresons nevēlēšanos izmantot krāsu foto attaisno ar tehniskiem iemesliem: krāsu filma ir par mazjutīgu un neļauj panākt pietiekamu asuma dziļumu. Taču pēdējos divdesmit gados krāsu filmu tehnoloģija ir strauji progresējusi, tā ka iespējamās kļuvušas gan toņu nianšes, gan tik smalka izšķirtspēja, kādu vien vēlies, un Kartjē-Bresons, būdams spiests aizbildināties ar ko citu, tagad stāsta, ka fotogrāfi krāsu neizmanto principiālu iemeslu dēļ. Kartjē-Bresona variācijā par mūžseno mītu, kas vēsta, ka pēc fotokameras izgudrošanas fotogrāfija un glezniecība sadalījušas teritoriju, krāsa piedien glezniecībai. Viņš pavēl fotogrāfiem neļauties kārdinājumam un norunu ievērot.

Tie, kas joprojām cenšas definēt fotogrāfiju kā mākslu, allaž pūlas aizstāvēt kādas pozīcijas. Bet neko nosargāt te nav iespējams: visi mēģinājumi fotogrāfiju reducēt uz konkrētu motīvu spektru vai noteiktu

tehniku, lai cik auglīgi tie izrādījušies, ir neizbēgami apstrīdami un lemti neveiksmei. Jo fotogrāfija pēc savas iedabas ir neizvēlīgs saredzējums, bet, nonākusi talanta kalpībā, — tā ir drošs ceļš uz jaunradi. (Džons Sarkovskis (*John Szarkowski*) bildis, ka “prasmīgs fotogrāfs spēj labi nofotografēt jebko”.) Tieši te sakņojas tās ieilgušais strīdiņš ar mākslu, ar ko (vēl nesen) tika saprasts izvēlīgas vai rafinētas redzes auglis un jaunrade, kur spēkā ir kritēriji, kas īstu sasniegumu dara par retumu. Saprotams, kāpēc fotogrāfi nav bijuši ar mieru mest pie malas centienus labu fotogrāfiju definēt vēl precīzāk. Fotogrāfijas vēsturē ik pa laikam liek sevi manīt duālistisku ķīviņu virknes, — piemēram, neapstrādāts attēls / pielabots attēls, piktoriālā fotogrāfija / dokumentālais foto — un katrs no tiem atkal citā aspektā risina to pašu jautājumu par fotogrāfijas un mākslas attiecībām: cik tuvu mākslai piekļūstams, nezaudējot pretenziju uz neierobežotu vizuālu piesavināšanos. Pēdējā laikā iesakņojies uzskats, ka visi šie ķīviņi izgājuši no modes, liek domāt, ka jautājums beidzot nokārtots. Tomēr maz ticams, ka fotogrāfijas kā mākslas apoloģija jebkad iznīks pavisam. Kamēr fotogrāfija ir ne vien rijīga redze, bet grib arī pierādīt, ka ir specifiska un īpaša, fotogrāfi turpinās meklēt glābiņu (kaut paslepšus) apgānītās, tomēr tik un tā autoritatīvās mākslas paspārnē.

Fotogrāfi, kuri iedomājas, ka izvairījušies no tām pretenzijām uz mākslas statusu, kādas apliecina glezniecība, mums atsauc atmiņā abstraktā ekspressionisma adeptus, kas iedomājās, ka no mākslas vai

Mākslas izvairījušies pašā glezniecības procesā (proti, audeklu uzskatot drīzāk par darbības lauku, nevis objektu). Un liela daļa prestiža, ko fotogrāfija pēdējā laikā iemantojusi kā māksla, sakņojas tās pretenziju un jaunākās glezniecības un tēlniecības paštēla konverģencē.* Šķietami nesātīgā kāre pēc fotogrāfijas septiņdesmitajos gados pauž ne tikai prieku par jaunatklāsmi un nosacīti novārtā pamesta mākslas veida apgūšanu; šo degsmi pārsvarā uzkurina vēlme no jauna apstiprināt abstraktās mākslas noliegumu, ar ko citstarp nāca klajā sešdesmito gadu popārts. Fotogrāfijām pārvietojoties uzmanības centrā, lieliska atpūta tiek sagādāta uztverei, kas nogurdināta abstraktās mākslas pieprasītajā garīgajā piepūlē vai tīko no tādas izvairīties. Klasiskā modernisma glezniecība paredz augstu attīstītas skatīšanās iemaņas, zināšanas par citām mākslām un noteiktu priekšstatu par mākslas vēsturi. Fotogrāfija, tāpat kā popārts, skatītāju mierina, ka māksla nav nekas grūts, te runa ir drīzāk par to, kas nofotografēts, nevis par mākslu.

* Fotogrāfijas pretenzijas, protams, ir daudz senākas. Jo šobrīd ierasto praksi, kad sastapšanās tiek aizstāta ar safabricējumu, uzmeklēti objekti vai situācijas — ar to, kas inscenēts (vai mākslīgs), un izšķiršanās — ar piepūli, par prototipisku tiek uzskatīta fotogrāfija kā acumirkļa māksla, kur kā starpnieks darbojas aparatūra. Tieši fotogrāfija pirmoreiz ieviesa aprītē priekšstatu par mākslu, kura tiek nevis iznēsāta un dzemdēta, bet ir nejaušas satikšanās auglis (Dišāna "randiņa" teorija). Bet profesionālie fotogrāfi ir daudz nedrošākā situācijā nekā viņu laikabiedri — Dišāna sekotāji — vispārattītajās daļajās mākslās, parasti viņi steigšus norādīt, ka acumirkīga izšķiršanās nav iespējama bez ilga uztverīguma treniņa, bez ievingrinātas acs, un uzstāj, ka fotogrāfu nedrīkst uzskatīt par amatnieku, kas ir rangā zemāks par gleznotāju tikai tāpēc, ka fotografēšana neprasa daudz pūļu.

Modernisma pasaules uzskatu fotogrāfija visveiksmīgāk pauž tā popversijā: tiek kaismīgi atmaskota pagātnes elitārā kultūra (fokusējoties uz lauskām, dražām, visu ērmīgo, it neko nepalaižot garām), pēc labākās sirdsapziņas aplidota vulgaritāte, lolota mīlestība uz kiču, avangarda pretenzijas prasmīgi salāgotas ar komerciāliem panākumiem, pseidoradikāli noraidīta māksla kā reakcionāra, elitāra, snobiska, liekuļota, samākslota, nekādi nesaistīta ar ikdienas dzīves lielajām patiesībām; māksla tiek transformēta kultūras dokumentā. Vienlaikus fotogrāfija pamazām iedzīvojusies visās klasiskās modernisma mākslas bailēs un pašpārliecībā. Tagad daudzi profesionāļi raizējas, ka šī populistiskā stratēģija aizvedusi par tālu un publika aizmirsīs, ka fotogrāfija, galu galā, ir cildena un pacilājoša nodarbe, — īsi sakot, māksla. Jo modernistu piekoptajā naivās mākslas aizstāvībā allaž slēpjas viens triks: godā joprojām tiek turētas tās maskētās pretenzijas uz izsmalcinātu sarežģītību.

Nevar būt nejaušība, ka tieši tobrīd, kad fotogrāfi rimās spriest, vai fotogrāfija ir māksla, to par tādu pasludināja plašas aprindas un fotogrāfija masveidā ieceļoja muzejā. Muzeja verdikts, ka fotogrāfija ir māksla, ir izšķirīga uzvara, ar ko noslēgusies gadsimtu ilgusi modernistu cīņa par brīvu mākslas definīciju, jo fotogrāfija šiem centieniem ir daudz parocīgāka teritorija nekā glezniecība. Fotogrāfijā novilkt robežu starp amatieri un profesionāli, primitīvo un sarežģīto nav necik grūtāk kā glezniecībā — tam nav lielas nozīmes.

Naiva, komerciāla vai tīri utilitāra fotogrāfija būtiski neatšķiras no fotogrāfijas, ar ko nodarbojas talantīgākie profesionāļi: mēdz būt anonīmu amatieru darināti fotoattēli, kas ir tieši tikpat interesanti, formas ziņā sarežģīti un fotogrāfijai raksturīgās priekšrocības pauž tikpat spilgti kā Štiglica vai Evansa darbi.

Savulaik pārsteidzošais, bet tagad tik pašsaprotamais atzinums, ka daudzie un dažādie fotogrāfijas paveidi savijas vienā nepārtrauktā un nesaraujamā tradīcijā, nosaka mūsdienu izpratni par fotogrāfiju un autorizē šās izpratnes neierobežotu paplašināšanu. Par ticamu šis atzinums kļuva tikai tad, kad fotogrāfijai pievērsās kuratori un vēsturnieki un fotoizstādes tika regulāri rīkotas muzejos un mākslas galerijās. Fotogrāfijas karjera muzejā nav balva par kādu noteiktu stilu, drīzāk tā tiek rādīta kā simultānu intencu un stilu kolekcija, kas, lai cik daudzveidīga, nekādā ziņā nav uztverama kā pretrunīga. Bet, ja publika šo procesu uzņēmusi ar milzu atsaucību, fotogrāfijas profesionāļu reakcija ne tuvu nav vienprātīga. Kaut arī apsveikdami fotogrāfiju jaunajā statusā, daudzi no viņiem jūtas apdraudēti, kad paši ambiciozākie attēli tiek apspriesti tiešā sakarā ar *pilnīgi visiem un visādiem*, — no fotožurnālistikas un zinātniskās fotogrāfijas līdz ģimenes momentuzņēmumiem, un sūdzas, ka tādējādi fotogrāfija tiek reducēta uz kaut ko triviālu, vulgāru, ne vairāk kā amatniecību.

Kad funkcionāli fotoattēli, kas tapuši praktisku apsvērumu dēļ, kā līgumdarbs vai suvenīrs, tiek sapludināti vienkopus ar spožākajiem fotogrāfijas

sasniegumiem, īstā vaina slēpjas ne jau tur, ka šādi tiktu pazemota fotogrāfija kā daiļā māksla: nelaime tāda, ka šī procedūra runā pretim gandrīz visu fotoattēlu būtībai. Fotokamera pārsvarā nāk klajā ar attēliem, kur naivā vai deskriptīvā funkcija ir pati svarīgākā. Bet, aplūkoti jaunajā kontekstā — muzejā vai galerijā —, fotoattēli pārstāj būt “par to, kas nofotografēts” iepriekšējā tiešajā vai primārajā nozīmē, un pārtop fotogrāfijas iespēju studijās. Muzeja adoptēta, fotogrāfija pati izskatās problemātiska to nedaudzo apzinīgo fotogrāfu acīs, kas strādā tieši tādēļ, lai apšaubītu fotokameras spēju tvert realitāti. Muzeju eklektiskās kolekcijas itin visas, arī visnepārprotamāk deskriptīvās fotogrāfijas vērs vēl jo nejausākas, vēl jo subjektīvākas.

Fotoizstāžu rīkošana muzejiem kļuvusi par tikpat iecienītu pasākumu kā gleznotāju personālizstādes. Bet fotogrāfs nav gleznotājs, viņa loma nopietnā attēlu darināšanā ir recesīva un visos ierastajos fotogrāfijas lietojumos faktiski nenozīmīga. Kamēr mums rūp tas, kas nofotografēts, mēs gribam, lai fotogrāfa klātbūtne ir ārkārtīgi diskrēta. Tā fotožurnālistikas panākumi ir tieši atkarīgi no tā, cik grūti viena izcila fotogrāfa darbs atšķirams no cita tāda paša, ja vien viņš (vai viņa) nav monopolizējis kādu konkrētu tēmu. Šīs fotogrāfijas ir iedarbīgas kā pasaules attēli (vai kopijas), nevis kā atsevišķa mākslinieka apziņa. Un lielākajā daļā fotogrāfiju, kas uzņemtas zinātnes un rūpniecības vajadzībām, ko sarūpē prese, militāristi un policija, ko sakrāj ģimene, jebkāda nojausma

par fotografētāja personisko skatījumu fotoattēlam liedz pildīt tā pamatuzdevumu — reģistrēt, diagnosticēt, informēt.

Ir sava jēga tam, ka glezna tiek parakstīta, kurpretim fotogrāfija — ne (ja tomēr ir, tas šķiet bezgaumīgi). Pati fotogrāfijas būtība paredz apšaubāmas attiecības ar fotogrāfu kā *auteur*, un jo dižāks un daudzveidīgāks ir talantīga fotogrāfa veikums, jo vairāk autorība te šķiet drīzāk korporatīva un nevis individuāla. Liela daļa publicēto un ar fotogrāfijas dižgaru vārdiem rotāto darbu izskatās pēc tādiem, ko būtu varējis radīt kurš katrs no konkrētā laikposma talantīgākajiem profesionāļiem. Lai darbs kļūtu viegli atpazīstams, vajadzīga efektīga forma (kā Toda Vokera (*Todd Walker*) solarizācijās vai Dveina Maikelsa (*Duane Michals*) fotonaratīvos) vai apsēstība ar noteiktu tēmu (kā Eikinsam (*Thomas Eakins*) vīriešu plikņi un Loklinam Dienvidi). Fotogrāfiem, kas nav sevi šādi iegrožojuši, mantojums nav ne tuvu tik viendabīgs kā mēdz būt citās mākslās. Pat tur, kur daiļrade krasī sadalāma periodos un stilos — ņemsim Pikaso, Stravinski —, samanāmi vieni un tie paši meklējumi, kas šos lūzumus diktējuši, un iespējams (retrospektīvi) saredzēt saikni, kas periodus vieno. Ja pazīsti visu daiļrades kopumu, var saprast, kā viens un tas pats komponists varējis sacerēt *Le Sacre du Printemps* (*Svētpavasari*), *Dambārtonas ozolu* koncertu un vēlinos jaunšenbergiāniskos skaņdarbus, — visos jaušama Stravinska roka. Bet nav nekādu dokumentālu pierādījumu, kas kā viena vienīga (kaut arī tiešām interesanta un

oriģināla) fotogrāfa darbu ļautu identificēt cilvēka un dzīvnieku kustības etīdes, dokumentus, kas atvesti no fotoekspedīcijām pa Centrālameriku, valdības apmaksātos fotopārskatus par Aļasku un Josemitu dabas parku, *Mākoņu* un *Koku* sērijas. Pat zinot, ka to visu fotografējis Mābridžs, attēlu sērijas nav iespējams sajūgt vienkopus (lai gan ik sērija veidota viendabīgā, atpazīstamā stilā), tāpat kā no Parīzes veikalu skatlogiem Atžē fotogrāfijās nevar izsecināt to, kā viņš fotografējis kokus, vai arī uziet kādu saikni starp poļu ebrejiem Romāna Višņaka pirmskara fotoportretos un zinātniskajām mikrofotogrāfijām, kam viņš pievērsies kopš 1945. gada. Fotogrāfijā priekšplānā allaž izlaužas tematika, un tematikas maiņa starp dažādiem darba periodiem paver nepārejamas plaisas, nojaukdama jebkādu individuālo rokrakstu.

Taisnību sakot, tieši viendabīga fotogrāfiska stila klātbūtne — atcerēsimies Avedona portretu balto fonu un blāvo apgaismojumu vai Atžē Parīzes ielu etīdēm raksturīgo grizaju — it kā liek domāt par unificētu materiālu. Un skatītāja izvēli laikam pārsvarā nosaka tematika. Pat ja fotoattēli ir izrauti no praktiskā konteksta, kādā varbūt sākotnēji tapuši, un tiek uzlūkoti kā mākslasdarbi, priekšroka tai vai citai fotogrāfijai reti tiek dota tikai tāpēc, ka tā tiktu uzskatīta par pārāku formas ziņā, gandrīz vienmēr tas nozīmē — tāpat kā ikdienišķākos uzlūkojumos —, ka skatītājs dod priekšroku konkrētajai noskaņai vai respektē intenci, vai arī tas, kas fotografēts, viņu ieintrigējis (vai uzjundījis nostalgiju). Formālistu fototeorijas nespēj

izskaidrot nedz varu, kāda piemīt *tam*, kas nofotografēts, nedz arī to, kā nākas, ka laika un kultūras distance, kas mūs šķir no fotoattēla, vairo mūsu interesi.

Tomēr šķiet loģiski, ka mūsdienu izpratne par fotogrāfiju gājusi lielākoties formālisma ceļu. Kaut arī temata dabiskuma vai naivitātes statuss fotogrāfijā ir drošākās pozīcijās nekā jebkur citur tēlotājmākslā, tā primaritāti apgrūtina un faktiski vājina tik daudzveidīgās situācijas, kādās fotoattēlu iespējams aplūkot. Interesu konflikts starp objektivitāti un subjektivitāti, demonstrāciju un pieņēmumu nav atrisināms. Lai gan fotoattēla autoritāte allaž ir atkarīga no attieksmes pret fotografējamo (no tā, ka fotoattēls ir *kaut kā attēls*), jebkurai prasībai par labu fotogrāfijai kā mākslai ir nepieciešami jāuzsver saredzējuma subjektivitāte. Visi fotogrāfijas estētiskie novērtējumi to dziļākajā būtībā ir izvairīgi, un tas izskaidro fotogrāfiskās gaumes iesīkstējušo aizstāvības garu un ārkārtējo nepastāvību.

Īsu brīdi — teiksim, no Štiglica līdz Vestona valdīšanas laika beigām — izskatījās, ka uzbūvēts vienprātīgs viedoklis par to, pēc kādiem kritērijiem vērtējams fotoattēls: nevainojams apgaismojums, prasmīgi veidota kompozīcija, nepārprotams motīvs, precīzs fokuss, perfekta fotokopijas kvalitāte. Taču šis uzskats, parasti piedēvēts Vestonam, — principiāli tehniski labas fotogrāfijas kritēriji — šobrīd ir izputējis. (Par tā šaurību liecina Vestona nožēlas pilnais atzinums, ka dižajam Atžē tehnika “nav nekāda smalkā”.) Kas nācis pēc Vestona? Daudz plašāka nostāja, ar kritērijiem,

kas ļauj spriest ne vairs par atsevišķu, kā gatavu objektu uzlūkotu fotoattēlu, bet par fotoattēlu kā "fotoredzes" piemēru. No tā, kas tiek saprasts ar fotoredzi, Vestona darbi diez vai būtu izslēdzami, taču klāt nāk liels skaits fotogrāfiju, kas ir anonīmas, kur modeļi nav pozējuši, kur apgaismojums ir paviršs vai kompozīcija asimetriska, un kas izpalikušās kompozīcijas dēļ senāk noraidītas. Jaunā nostāja grib fotogrāfiju, tāpat kā mākslu, atbrīvojot no tehniskā perfekcionisma standartu žņaugiem un atbrīvojot arī no skaistuma. Tā paver durvis globālai gaumei, kas negrib diskvalificēt fotoattēlu nedz motīva (vai tā neesamības), nedz tehnikas (vai tās trūkuma) dēļ.

Lai gan principā par iegānstu fotoredzes vingrināšanai godam kalpo jebkurš motīvs, ieviesusies nerakstīta vienošanās, ka visskaidrāko fotoredzi nodrošina motīvs, kas ir ekscentrisks vai triviāls. Motīvi tiek izraudzīti, ja ir garlaicīgi vai banāli. Tieši tāpēc, ka tie ir mums vienaldzīgi, tie vislabāk ļauj izpausties fotokameras "saredzēšanas" spējai. Kad Ērvings Penns (*Irving Penn*), jau pazīstams ar glītajām slavenību bildēm un ēdienu fotogrāfijām, tapušām pēc modes žurnālu un reklāmas aģentūru pasūtījuma, 1975. gadā izpelņīgās personālizstādē *Laikmetīgās mākslas muzejā (MoMA)*, tas notika, pateicoties viņa izsmēķu tuvplānu ciklam. "Minēšu uz labu laimi," komentēja muzeja Fotogrāfijas nodaļas direktors Džons Sarkovskis, "ka [Penns] savu fotoattēlu necilajiem modeļiem tikai retu reizi veltījis ko vairāk par paviršu interesi." Rakstīdams par kādu citu fotogrāfu,

Sarkovskis atzinīgi izsakās par to, kas “izvilināms no caurcaurēm banāla temata”. Patlaban fakts, ka savā aizgādībā fotogrāfiju ņēmis muzejs, tiek cieši saistīts ar šiem svarīgajiem modernisma tēliem — “necilo modeli” un “caurcaurēm banālo”. Tomēr šāda attieksme ne vien mazina temata nozīmību, bet arī vājina fotoattēla saikni ar konkrētu fotogrāfu. Šodienas muzeju tik iecienītās daudzās foto personālizstādes un retrospekcijas ne tuvu nav uzskatāmas par pietiekamu fotoredzes ilustrāciju. Fotogrāfija nevar iemantot likumīgas mākslas statusu bez izkopta priekšstata par fotogrāfu kā *auteur* un par viena un tā paša fotogrāfa darbiem kā vienotu daiļrades mantojumu. Daži fotogrāfi ar šiem priekšstatiem ir savietojami, citi — jau mazāk. Vieglāk tos piemērot, teiksim, Menam Rejam, kas stila un mērķu ziņā pamanās apvienot fotogrāfijas un glezniecības normas, nekā Šteihenam, kas strādājis pie abstrakcijām, portretiem, patēriņa preču reklāmām, modes fotogrāfijām un aerofotogrāfijām (sarūpētām abos pasaules karos, dienesta gados). Bet nozīmes, kādas fotoattēls iemanto, uzlūkots kā konkrēta daiļrades mantojuma daļa, nav diez ko būtiskas, ja kritērijs ir fotoredze. Šādai nostājai drīzāk pienākas apsveikt ik jaunu nozīmi, ko ik fotoattēls iemanto, kad tiek sastatīts — ideālās antoloģijās, muzeja sienās vai grāmatās — ar citu fotogrāfu darbiem.

Tamlīdzīgu antoloģiju uzdevums ir izkopt vispārīgu fotogrāfisku gaumi, visus motīvus iemācīt saredzēt kā līdzvērtīgus. Kad degvielas uzpildes stacijas,

tukšas viesistabas un citus drūmus motīvus Sarkovskis raksturo kā “[fotogrāfa] iztēles kalpībā nodotas nejaušu faktu sakārtas”, ar to viņš īstenībā grib teikt, ka fotokameras vajadzībām šie motīvi ir ideāli. Šķietami formālistiskie, neitrālie fotoredzes kritēriji faktiski ļauj pamatīgi izvērtēt motīvus un stilus. Naivās vai nejaušās 19. gadsimta fotogrāfijas, sevišķi tās, kas tapušas kā pieticīgas dokumentālas liecības, no jauna tikušas atklātas pa daļai tāpēc, ka tajās lietots asā fokusa stils — pedagoģiska korekcija, ieviesta “piktoriālās” fotogrāfijas glāsmainā fokusa stilā, kas no Kameronas līdz pat Štiglicam saistījās ar fotogrāfijas pretenzijām uz mākslas statusu. Tomēr fotoredzes standarti neparedz negrozāmu pārlicību, ka izmantojams asais fokuss. Ja rodas sajūta, ka nopietnā fotogrāfija būtu attīrāma no savu laiku nokalpojušām attiecībām ar mākslu un smukumu, kurā katrā mirklī tiklab iespējams izkopt patiku uz piktoriālo fotogrāfiju, abstrakciju un motīviem, kas ir cildenāki par izsmēķiem, degvielas uzpildes stacijām un objektīvam pagrieztām mugurām.

Valoda, kāda parasti tiek izmantota fotoattēlu izvērtējumā, ir ārkārtīgi kusla. Dažkārt tā līdzīgi parazītam barojas no glezniecības leksikas: kompozīcija, gaisma utt. Biežāk sastopami vieni vienīgi galēji miglaini izteikumi, — piemēram, kad fotoattēli tiek cildināti kā izsmalcināti vai interesanti, iedarbīgi, komplīcēti vai vienkārši, vai — šis ir iecienīts teiciens — mānīgi vienkārši.

Valodas nabadzība nav nejaušība –vainīgs nav, teiksim, bagātīgas tradīcijas trūkums fotogrāfijas kriticismā. Iemesls slēpjas pašā fotogrāfijā, kad vien tā uzstājas kā māksla. Fotogrāfija rosina iztēli un apelē pie gaumes pavisam citādi nekā tas ir glezniecībā (mazākais, tās tradicionālajā izpratnē). Un tiešām — atšķirība starp labu un sliktu fotoattēlu nav salīdzināma ar atšķirību starp labu un sliktu gleznu. Glezniecības vajadzībām izstrādātās estētiskā vērtējuma normas paļaujas uz autentiskumu (un neīstumu) un meistarību — kritērijiem, kas fotogrāfijā ir daudz mazākā mērā obligāti vai vienkārši izpaliek. Un, ja eksperta statuss glezniecībā neizbēgami paredz gleznas organisku saikni ar vienotu, nedalāmu konkrētas daiļrades kopumu, skolām un attēlošanas sistēmas tradīcijām, fotogrāfijā apjomīgs atsevišķas daiļrades kopums var arī nebūt stilistiski vienots un atsevišķa fotogrāfa sakaram ar kādām fotogrāfijas skolām ir daudz mazāka nozīme.

Viens kopīgs vērtējuma kritērijs glezniecībai un fotogrāfijai ir gan — novatorisms; gan gleznas, gan fotogrāfijas bieži izpelnās augstu novērtējumu, ja ieviešanas ko jaunu formas ziņā vai bagātinājušas vizuālo valodu. Kopīgs var būt vēl viens kritērijs — izteiktāka vai mazāk izteikta klātbūtne, ko Valters Benjamins nodēvējis par mākslasdarba būtisko pazīmi. Benjamins sprieda, ka fotoattēls kā mehāniski pavairojams objekts īstu klātbūtni nodrošināt nevar. Tomēr te var iebilst, ka jau pati situācija, proti, fotoizstādes muzejos un galerijās, kas patlaban diktē gaumi attiecībā uz

fotogrāfiju, liek nepārprotami secināt, ka arī fotoattēliem piemīt zināms autentiskums. Vēl vairāk — par spīti tam, ka nav fotoattēla, kas būtu autentisks tādā nozīmē, kādā allaž autentiska ir glezna, pastāv būtiska kvalitatīva atšķirība starp to, kas būtu dēvējams par oriģinālu — no fotouzņēmuma tapšanas laikā (tas ir, fotogrāfijas tehnoloģiskās evolūcijas noteiktā brīdī) radīta negatīva izgatavotām fotokopijām, — un šā paša uzņēmuma turpmākajām paaudzēm. (Slave-nās fotogrāfijas — grāmatās, laikrakstos, žurnālos utt. — lielākā daļa ļaužu pazīst tikai kā fotogrāfiju fotogrāfijas; oriģināli, kas visdrīzāk aplūkojami tikai muzejā vai galerijā, piedāvā vizuālu baudījumu, kas nav reproducējams.) Mehāniskā pavairošana, saka Benjamins, tiecas “oriģināla kopiju izvietot situācijās, kurās pats oriģināls nav sasniedzams”. Tomēr, ciktāl, teiksim, Džoto darbam joprojām iespējams piedēvēt kādu auru muzeja ekspozīcijā, kur tas arī ir izrauts no sākotnējā konteksta un, tāpat kā fotoattēls, “panākas skatītājam pussolīti pretim” (Benjamina “auras” striktākajā izpratnē — nepanākas vis), auru varam piedēvēt arī Atžē fotogrāfijai, kas drukāta uz papīra, ko viņš savulaik izmantojis un kāds šodien vairs nav dabūjams.

Reālu atšķirību starp iespējamu fotoattēla un gleznas auru nosaka atšķirīgas attiecības ar laiku. Laika zobs parasti ir gleznas ienaidnieks. Savukārt interesi, ko pa daļai neizbēgami raisa fotoattēls pats par sevi, un jo vairāk tā estētisko vērtību nosaka tā pārvērtības laika gaitā — kā fotoattēls atsvabinājies no sava

radītāja intences. Ja aizritējis gana ilgs laiks, pie auras tiek daudzas fotogrāfijas. (Tieši fakts, ka krāsu fotogrāfijas nenoveco līdzīgi melnbaltajiem attēliem, varbūt tiešām var zināmā mērā kalpot par izskaidrojumu marginālajam statusam, kādu nopietnās fotogrāfijas eksperti tām atvēlēja vēl gluži nesen. Tik saltā, cieši piekļāvīgā krāsa it kā sargā fotoattēlu no patinas.) Jo ne gleznas, ne dzejoļi netop labāki, pievilcīgāki tikai tāpēc, ka kļuvuši vecāki, kurpretim fotogrāfijas visas kā viena ir gan interesantas, gan aizkustinošas, ja vien ir gana senas. Nemaz tik nepareizs nav apgalvojums, ka sliktu fotogrāfiju vispār nav — ir tikai tādas, kas mazāk interesantas, mazāk svarīgas, mazāk noslēpumainas. Kopš fotogrāfiju adoptējis muzejs, laika diktētais neizbēgamais process ir tikai paātrinājies — par vērtīgiem lemts tapt visiem darbiem.

Muzeja lomā mūsdienu fotogrāfiskās gaumes veidošanā nav iespējams novērtēt par zemu. Muzeji ne tik daudz lemj, kuras fotogrāfijas ir labas, kuras — sliktas, kā piedāvā jaunus apstākļus, kādos fotogrāfijas aplūkojamas. Šī procedūra, kas it kā ievieš kādas vērtējuma normas, īstenībā tās atceļ. Nevar apgalvot, ka muzejs būtu radījis pagātnes fotogrāfu darbu nesatricināmu kanonu, kādu sarūpējis glezniecībā. Pat ja rodas iespaids, ka muzejs veicina noteiktu izpratni par fotogrāfiju, tas grauj normatīvas gaumes ideju kā tādu. Tā uzdevums ir parādīt, ka fiksētu vērtējuma standartu *nav*, ka *nav* nekādas kanonizētas fotogrāfijas tradīcijas. Muzeja uzmanības apliecinājumi pašai kanonizētas tradīcijas idejai liek atklāties kā liekai.

Fotogrāfijas “dižo tradīciju” par plūstošu un nemītīgi pārkārtojamo dara nevis fotogrāfijas kā jaunas un tālab zināmā mērā nestabilas mākslas statuss, bet gan fakts, ka to paredz fotogrāfiskā gaume pēc būtības. Fotogrāfijā jau atklātais tiek atklāts no jauna daudz straujāk nekā jebkurā citā mākslā. Apliecinot gaumes likumu, pēc kura, T. S. Eliota formulējumā, katrs nozīmīgs jaundarbs nepieciešamā kārtā groza to, kā uztveram pagātnes mantojumu, jaunas fotogrāfijas mums liek citādi uzlūkot pagātnes fotogrāfijas. (Piemēram, Arbusas darbi ļāvuši novērtēt, cik izcils bijis Haina devums — arī viņš nodevās upuru apvaldītās pašcieņas portretējumam.) Bet nav tā, ka mūsdienu fotogrāfiskās gaumes šūpās atspoguļotos tikai šie koherentie un secīgie pārvērtēšanas procesi, kur patika vairo patiku. Biežāk te rod izpausmi anti-tētisku un vienlīdz augstu vērtējamu stilu un tēmu komplementaritāte.

Vairākus desmitus gadu amerikāņu fotogrāfijā dominējusi reakcija pret “vestonismu” — tas ir, pret fotogrāfiju, kas ir apcerīga un uzskatāma par neatkarīgu, sociāli it kā nebūt ne aktuālu pasaules vizuālu izpēti. Vestona perfekto tehniku, Vaīta un Zīskinda izkalkulēto daili, Frederika Sommera (*Frederick Sommer*) poētiskās konstrukcijas, Kartjē-Bresona pašpārliecināto ironiju — to visu apstrīdējusi fotogrāfija, kas ir, mazākais, programmatiska, naivāka, tiešāka, neizlēmīga, pat neveikla. Bet fotogrāfijā gaume nemēdz būt lineāra. Nekādi nevājinot šābrīža apņēmību nodoties neformālai fotogrāfijai un

fotogrāfijai kā sociālam dokumentam, pašreiz norisinās nepārprotama Vestona renesanse — jo, kad pagājis gana ilgs laiks, Vestona darbi vairs neizskatās pārļaicīgi un, pateicoties fotogrāfiskajā gaumē ieviestajai daudz plašākajai naivitātes definīcijai, izskatās arī naivi.

Visbeidzot, nav tāda fotogrāfa, ko varētu pamatot izslēgt no kanona. Tieši pašlaik minirenesansi piedzīvo kur tas laiks kā jau peltie aizlaiku piktoriālisti — Oskars Gustavs Rejlanders (*Oscar Gustav Rejlander*), Henrijs Pičs Robinsons un Roberts Demači (*Robert Demachy*). Ja reiz fotogrāfija visu pasauli tver kā fotografējamu, vietas pietiek visām gaumēm. Literatūrā izslēgšana notiek: svinējis uzvaru, modernisms dzejā uz pjedestāla cēla Donnu, toties degradēja Draidenu. Literatūrā vari ļauties eklektismam līdz zināmai robežai, jo nevar būt tā, ka visiem patiks viss. Fotogrāfijā eklektismam robežu nav. Neizskatīgie, 19. gadsimta septiņdesmitajos gados tapušie (“arhīva vajadzībām” uzņemtie) fotoattēli ar vecāku aststātajiem un kādā Londonas iestādē, tā dēvētajā *Dr. Barnardo* patversmē, pieņemtajiem bērniem nav mazāk aizkustinoši par Deivida Oktāvija Hila (*David Octavius Hill*) komplicētajiem skotu dižgaru portretiem, 19. gadsimta četrdesmitajos gados darinātiem kā “mākslasdarbiem”. Vestona tīrais, klasiski modernais stils nav atspēkojams ar, teiksim, nule pieredzēto apmīgotās piktoriālās fotogrāfijas atjautīgo augšāmcelšanu Benno Frīdmana (*Benno Friedman*) izpildījumā.

Ar to es nebūt negribu noliegt, ka ik skatītājam dažu fotogrāfu darbi patīk vairāk, citu — mazāk: piemēram, pieredzējušākie šodien dod priekšroku Atžē un nevis Vestonam. Īstenībā tas nozīmē, ka fotogrāfijas iedabas dēļ izvēlēties nav nekāda pienākuma un ka šādas preferences ir lielākoties ne vairāk kā reaktīvas. Fotogrāfijā gaume tiecas būt — un varbūt nemaz nevar nebūt — globāla, eklektiska, liberāla, tātad galu galā tai jānoraida gaumes un bezgaumības nošķīrums. Tieši tāpēc visi fotogrāfijas polemistu centieni radīt kādu kanonu neizbēgami izskatās naivi vai analfabētiski. Jo visos strīdos par fotogrāfiju jaušams kaut kas samākslots — un izšķirīga loma tā atmaskošanā bijusi muzeja uzmanības pierādījumiem. Muzejs visas fotogrāfijas skolas vienādo. Faktiski pat runāt par kādām skolām nav necik lielas jēgas. Glezniecības vēsturē virzieni no tiesas dzīvo un funkcionē: gleznotāji nereti ir daudz labāk izprotami savas skolas vai virziena terminos. Bet fotogrāfijas vēsturē virzieni ir gaistoši, nejauši, dažkārt ne vairāk kā formāli, un nav tāda augsta ranga fotogrāfa, ko būtu vieglāk izprast, uzlūkotu kā grupas biedru. (Ņemsim Štiglicu un *Fotosecesiju*, Vestonu un *f64*, Rengeru-Paču un *Jauno objektivitāti* (Albert Renger-Patzsch, *New Objectivity*), Vokeru Evansu un *Lauksaimniecības pārvaldes* projektu, Kartjē-Bresonu un *Magnum*.) Fotogrāfu grupēšana skolās un virzienos šķiet tāds kā pārpratums, kas izriet (jau atkal) no tik viegli piesaucamās, bet neizbēgami maldinošās fotogrāfijas un glezniecības analogijas.

Šķiet, ka muzeju šābrīža vadošā loma fotogrāfiskās gaumes veidošanā un noskaidrošanā iezvana jaunu laikmetu, kad atkāpties vairs nav iespējams. Tendenciozi godādams caurcaurēm banālo, muzejs piebalso historicistiem, kas uzstājīgi nāk klajā ar fotogrāfijas kopvēsturi. Fotogrāfijas kritiķi un paši fotogrāfi, saprotama lieta, satraucas. Daudzu pēdējā laika fotogrāfijas apoloģiju zemstrāvās sevi liek manīt bailēs, ka fotogrāfija kā māksla ir jau senila, piesārņota ar viltotiem, vai kur tas laiks, iznīkušiem virzieniem, tā ka darboties te atlicis vien kuratoriem un historiogrāfiem. (Vecu un jaunu fotogrāfu darbu cenas gan aug augumā.) Nav ko brīnīties, ka šādu demoralizāciju izjūtam brīdī, kad fotogrāfija ir tik atzīta kā nekad, jo vēriens, kādā fotogrāfija svinējusi uzvaru kā māksla — un pār mākslu, īsti nemaz nav apjausts.

Fotogrāfija uz skatuves uzkāpa kā jaunmodīga padarīšana, kas it kā ielauzās teritorijā, ko apdzīvoja vispāratzīta māksla — glezniecība —, un to noniecināja. Bodlēram fotogrāfija bija glezniecības “nāvīgā ienaidniece”, tomēr beigu beigās tika panākts pamiers: fotogrāfija izrādījās glezniecības atsvabinātāja. Vestons 20. gadsimta trīsdesmitajos gados lika lietā izplatītāko shēmu, kas bija paredzēta gleznotāju pielabināšanai: “Fotogrāfija līdz šim noliegusi — un vispār noliedz — lielāko daļu glezniecības — un gleznotājiem tālab derētu justies dziļi pateicīgiem.” Atbrīvota no ticama attēlojuma rutīnas, glezniecība

varēja pievērsties augstākam mērķim — abstrakcijai.* Un tiešām — fotogrāfijas vēsturē un kriticismā sīkstākā ideja bijusi mītiskais līgums, noslēgts starp glezniecību un fotogrāfiju, saskaņā ar kuru likumīga ir gan viena, gan otra, mērķi ir atšķirīgi, bet vienlīdz svarīgi, un abas radoši mijiedarbojas. Īstenībā šī leģenda pārsvarā falsificē gan glezniecības, gan fotogrāfijas vēsturi. Fotokamera, fiksējot ār pasaules izpausmes, jaunus tēlojuma kompozīcijas modeļus un

* Valerī (*Paul Valéry*) sludināja, ka fotogrāfija līdzīgi pakalpojusi rakstniecībai, jo atmaskojusi valodas "iluzorās" pretenzijas "paust pēc patikas precīzu vizuāla objekta ideju". Tomēr rakstniekiem nevajagot būt, ka fotogrāfija "varētu noliegt rakstniecības mākslas nozīmību un uzstāties kā tās aizvietotāja", Valerī saka *Fotogrāfijas simtgadē (The Centenary of Photography, 1929)*. Ja fotogrāfija "mums laupa vēlmi ko aprakstīt", viņš turpina, "mums tādējādi tiek norādīts uz valodas robežām un kā rakstniekiem mums tiek ieteikts savus darbariskus lietot atbilstošāk to istajam uzdevumam. Literatūra taptu šķīstīta, ja citu izpausmes un jaunrades ceļu ziņā atstātu uzdevumus, ko tie spēj īstenot daudz efektīvāk, un pievērstos mērķiem, ko nevar īstenot neviens cits... Viens no tiem [ir]: pilnveidot valodu, kas konstruē vai izklāsta abstraktu domu; otrs — pētīt poētisko modeļu un rezonansu daudzveidību."

Valerī argumenti nav pārlicinoši. Lai gan fotogrāfiju var saukt par reģistrētāju, demonstrāciju vai prezentāciju, tā nekad, ja gribam būt precīzi, neko "neapraksta"; apraksta tikai valoda, un apraksts ir notikums laikā. Valerī iesaka atvērt pasi — kā "pierādījumu" savam argumentam: "uzskripātais apraksts nav salīdzināms ar fotogrāfiju, kas piesprausts tam klāt!" Bet te apraksts piesaukts visnabadzīgākajā, noplicinātākajā nozīmē; Dikensam un Nabokovam ir pasāžas, kur seja vai ķermeņa daļa aprakstīta labāk nekā kurā katrā fotogrāfijā. Literatūras kā aprakstnieces mazspēju nepierāda arī Valerī izteikumi, ka "rakstnieks, lai cik meistarīgi aprakstīdams ainavu vai seju, radīs tikpat daudz atšķirīgu vīziju, cik viņam būs lasītāju". Tieši to pašu var teikt arī par fotogrāfiju.

Tāpat kā fotogrāfijas it kā atsvabinājušas rakstniekus no aprakstnieka pienākumiem, arī kinofilmas nereti uzskatītas par tādām, kas varmācīgi pārņēmušas romānista vai stāstnieka funkcijas, līdz ar to — kā viens otrs sludina — romānam ļaudamas pievērsties citiem, mazāk reālistiskiem uzdevumiem. Šis arguments ir ticamāks, jo kino ir temporāla māksla. Tomēr šeit nav pietiekami novērtētas romāna un kinofilmas attiecības.

motīvus piespēlēja gleznotājiem: mudinot pievērsties fragmentam, rosinot interesi par ikdienas dzīves ai-
niņām, kustību un gaismas efektiem. Glezniecība ne
tik daudz pievērsās abstrakcijai — tā drīzāk pārņēma
fotoobjektīva funkcijas, kļūdama (Mario Prasa (*Mario
Praz*) vārdiem runājot) struktūras ziņā teleskopiska,
mikroskopiska un fotoskopiska. Bet gleznotāji nav
mitējušies atdarināt fotogrāfijas reālistiskos efektus.
Un fotogrāfija, nedz aprobežojusies ar reālistisku at-
tēlojumu, nedz atstājusi abstrakciju gleznotāju ziņā,
sekojusi līdzī visiem glezniecības antinaturālistiska-
jiem centieniem un absorbējusi tos.

Ja runājam vispārīgāk, šajā leģendā nav ņemts
vērā fotogrāfiskā pasākuma plēsonīgums. Glezniecī-
bas un fotogrāfijas darījumos fotogrāfijai allaž bijusi
virsroka. Nav ko brīnīties, ka gleznotāji — no Delak-
ruā un Tērnera līdz Pikaso un Bēkonam — fotogrāfi-
jas izmantojuši kā vizuālus palīglīdzekļus, kamēr no
fotogrāfa neviens nav prasījis pēc palīdzības vērsties
pie gleznotājiem. Fotogrāfiju iespējams iekļaut vai
pārtulkot gleznā (kolāžā, salikumā), bet fotogrāfija
iekapsulē mākslu kā tādu. Ja esam redzējuši daudz
gleznu, labāk, visticamāk, varēsīm novērtēt fotogrā-
fijas. Savukārt fotogrāfija ir vājinājusi glezniecības
uztveri. (Bodlēram daudzējādā ziņā bija taisnība.) Ne
litogrāfiju, ne gleznas estampu — senlaiku mehānis-
kās pavairošanas līdzekļus — neviens netika uzskatī-
jis par lieliskākām vai aizraujošākām nekā pati glez-
na. Bet fotogrāfijas, kas interesantas detaļas pārvēš
autonomās kompozīcijās un īstenās krāsas pārtapina

mirdzošās, piedāvā nebijušu, neatvairāmu baudījumu. Liktenis fotogrāfiju aiznesis tālu projām no dzimtās vietas, kur tai it kā bija lemts palikt un mist — sniegt daudz precīzākus ziņojumus par realitāti (arī mākslasdarbiem). Fotogrāfija ir realitāte, reālais objekts nereti liek vilties. Fotogrāfijas normē mākslas pieredzi, kas ir pastarpināta, jau kāda cita cilvēka piedzīvota, intensīva citējādi. (Gausties, ka plašai publikai gleznu vietā tiek piedāvātas gleznu fotogrāfijas, nenozīmē reklamēt “oriģināla” mistiku, kas skatītāju uzrunā tieši, bez starpniecības. Skatīšanās ir komplicēts akts, un izcila glezna kā kvalitatīva vērtība atklājas tikai tam, kas ir sagatavots un apmācīts. Vēl vairāk: redzējušiem fotokopiju, parasti visgrūtāk oriģinālu baudīt tiem, kam arī oriģinālā nebūtu bijis nekā daudz, ko saredzēt.)

Šodien vairums mākslasdarbu (ieskaitot fotogrāfijas) iepazīstami caur fotokopijām, tāpēc fotogrāfija — arī no fotogrāfijas atvasinātās mākslinieciskās aktivitātes un no fotogrāfiskās gaumes izrietošie priekšstatī — kardināli pārveidojusi tradicionālās daiļās mākslas un ierastās gaumes normas, tostarp mākslasdarba jēdzienu. Mākslasdarbs arvien mazākā mērā ir unikāls objekts — konkrēta mākslinieka veidots oriģināls. Mūsdienu glezniecība tiecas tēlot pavairojamus objektus. Visbeidzot, fotoattēli izvirzījušies vizuālās pieredzes avangardā, tā ka tagad esam tikuši pie darbiem, kas gleznoti tālab, lai tiktu fotografēti. Konceptuālajā mākslā, Kristo iesaiņoto ainavu, Voltera de Marijas un Roberta Smitsona zemesmākslas gadījumā

veikums galvenokārt pieejams, tikai fiksēts fotogrāfijās galerijās un muzejos; dažkārt izmērs ir fiksējams *tikai* fotogrāfijās (vai no putna lidojuma). Fotogrāfija nav domāta tam, lai, kaut šķietami, aizvedinātu mūs pie sākotnējā pārdzīvojuma.

Starp fotogrāfiju un glezniecību noslēgtā iedomātā pamiera dēļ fotogrāfija — iesākumā ar kurnēšanu, tad jūsmīgi — atzīta par daiļo mākslu. Bet pats jautājums, vai fotogrāfija ir māksla vai nav, būtībā ir maldinošs. Lai gan fotogrāfija ģenerē darbus, ko iespējams dēvēt par mākslu — te ir spēkā prasība pēc subjektivitātes, tie spēj melot, sniedz estētisku baudījumu —, fotogrāfija vispirms nav nekāda māksla. Tāpat kā valoda, tā ir medijs, kas (līdztekus visam citam) ļauj rasties arī mākslasdarbiem. Lietojot valodu, iespējams uztapināt zinātnisku diskursu, birokrātisku memorandu, mīlestības vēstules, iepirkumu sarakstu un Balzaka Parīzi. Lietojot fotogrāfiju, iespējams tikt pie pases bildes, meteoroloģiskām kartēm, pornogrāfiskiem attēliem, rentgenuzņēmumiem, kāzu bildēm un Atžē Parīzes. Fotogrāfija nav māksla tai ziņā, kādā māksla ir, teiksim, glezniecība un dzeja. Lai gan viena daļa fotogrāfu darbojas saskaņā ar tradicionālo priekšstatu par daiļajām mākslām, proti, izcili apdāvināti indivīdi rada savrupus pašvērtīgus objektus, no sāкта gala fotogrāfija tiklab ir sludinājusi, ka mākslas ideja savu laiku ir nokalpojusi. Fotogrāfijas spēku — un tās centrālo vietu šābrīža estētikas diskusijās — nosaka fakts, ka tā apstiprina abus priekšstatus par mākslu. Tomēr skaļāk — ilgtermiņā — fotogrāfija runā kā mākslas norieta sludinātāja.

Glezniecība un fotogrāfija nav divas potenciāli konkurējošas — attēlus producējošas un reproducējošas sistēmas, kam atliek vien pienācīgi sadalīt teritoriju. Fotogrāfija ir cita līmeņa padarīšana. Pati par sevi nebūdamā mākslas veids, fotogrāfija izkopusi specifisku spēju — visu, kas nofotografēts, pārvērst mākslasdarbā. Pirms vēl rodas jautājums, vai fotogrāfija ir māksla vai nav, fotogrāfija pasludina (un rada) jaunas mākslas pretenzijas. Tādu pašu stratēģiju mūsdienās piekopusi gan modernisma augstākā līmeņa māksla, gan komerciāli — māksla pārvērtusies metamākslā vai medijos. (Kinofilmas, TV, video, Keidža, Štokhauzena un Stīva Reiha ieraksti ir fotogrāfijas iedibinātā modeļa loģisks paplašinājums.) Tradicionālās daiļās mākslas ir elitāras — parasti tās uzstājas kā konkrēta indivīda radīts atsevišķs darbs, tur ir spēkā hierarhija, kas nosaka, vai izmantotais temats ir nozīmīgs, dziļš, cildens vai, gluži otrādi, nenozīmīgs, triviāls, vulgārs. Mediji ir demokrātiski: tie mazina radītāja vai *auteur* lomlu (lietojot paņēmienu, ko nosaka nejaušība, vai tehniskus paņēmienu, kurus var apgūt jebkurš, un izmantojot korporatīvu vai kolektīvu darbu); tie uzlūko visu pasauli kā materiālu. Tradicionālajās daiļajās mākslās nozīmīgs ir autentiskā un neistā, oriģināla un kopijas, gaumes un bezgaumības nošķīrums; mediji šo nošķīrumu padara neskaidru vai pat pilnībā atceļ. Daiļajās mākslās ir spēkā pielāvums, ka noteiktiem pārdzīvojumiem vai tematiem piemīt nozīme. Medijiem būtībā nav satura (tieši to pauž Maršala Maklūena (*Marshall McLuhan*) izslavētā atziņa, ka ziņa ir

pats medijs); tiem raksturīgā intonācija ir ironiska vai zobgalīga, vai parodējoša. Māksla nenovēršami un arvien biežāk tiks radīta, lai pārtaptu fotoattēlos. Modernistiem der pārfrāzēt Peitera (*Walter Pater*) izteikumu, ka visa māksla tiecas būt mūzika. Šobrīd visa māksla tiecas būt fotogrāfija.

The first part of the book is devoted to a study of the history of the concept of the state. It begins with a discussion of the ancient Greek and Roman conceptions of the state, and then moves on to the medieval and modern periods. The author argues that the concept of the state has evolved over time, and that it is now a central concept in political theory and practice. He also discusses the role of the state in society, and the relationship between the state and the individual. The second part of the book is devoted to a study of the history of the concept of the nation. It begins with a discussion of the ancient Greek and Roman conceptions of the nation, and then moves on to the medieval and modern periods. The author argues that the concept of the nation has evolved over time, and that it is now a central concept in political theory and practice. He also discusses the role of the nation in society, and the relationship between the nation and the individual. The third part of the book is devoted to a study of the history of the concept of the citizen. It begins with a discussion of the ancient Greek and Roman conceptions of the citizen, and then moves on to the medieval and modern periods. The author argues that the concept of the citizen has evolved over time, and that it is now a central concept in political theory and practice. He also discusses the role of the citizen in society, and the relationship between the citizen and the state.

Attēlpasaule

Realitāte allaž interpretēta caur ziņām, ko snieguši attēli, un filosofi kopš Platona laikiem centušies mazināt mūsu atkarību no attēliem, konstruējot īstenības apjēgšanas modeļus, kas ir brīvi no attēliem. Bet, kad 19. gadsimta vidū šāds modelis beidzot šķita īstenojams un iesīkstējušās reliģiskās un politiskās ilūzijas atkāpās, dodot vietu humānistiskai un zinātniskai domāšanai, tas — pretēji visām prognozēm — nebūt nelika masām pievērsties īstējam. Gluži otrādi — jaunais neticības laikmets pieķeršanos attēliem darīja vēl jo stiprāku. Ticība, kas vairs nebija dāvājama reālijām, izprastām *caur attēliem*, tagad tika dāvāta reālijām, kas pašas tika *uzskatītas par attēliem*, ilūzijām. *Kristietības būtības* otrā izdevuma priekšvārdā (1843) Feierbahs par “mūsu laikmetu” bilst, ka tas “dod priekšroku attēlam, nevis lietai, kopijai, nevis oriģinālam, attēlojumam, nevis īstenībai, parādībai, nevis esamībai”, turklāt pats labi apzinās, ka dara to pašu. Un viņa brīdinošais pārmetums 20. gadsimtā izvērties gandrīz vienprātīgā diagnozē: sabiedrība top “moderna”, kad par vienu no tās galvenajām nodarbēm kļūst attēlu radīšana un patērēšana, kād bez attēliem, kam piemīt neparasta spēja diktēt prasības, kādas izvirzām īstenībai, un kas paši ir ilgoti nepastarpinātas

pieredzes aizstājēji, nav iedomājama nedz veselīga ekonomika, nedz stabila valsts, nedz laimīgs indivīds.

Konkrētāk, Feierbaha vārdos — tos viņš raksta, kad kopš fotokameras izgudrošanas aizritējis pāris gadu, — var saklausīt drūmu paredzējumu par fotogrāfijas ietekmi. Jo attēli, kuru vara modernajā sabiedrībā ir faktiski neierobežota, ir lielākoties fotogrāfiski, un šās milzīgās varas avots ir īpašības, kādas raksturīgas ar fotokameras palīdzību radītiem attēliem.

Šie attēli tiešām spēj pārņemt īstenības tiesības, jo, pirmām kārtām, fotoattēls ir ne vien attēls (tāpat kā attēls ir kura katra glezna), realitātes interpretācija, bet arī nospiedums, tāds kā realitātes novilkums — kā pēdas nospiedums vai pēcnāves maska. Ja glezna — pat atbilstoša visiem fotogrāfiskas līdzības standartiem — nevar būt nekas vairāk par interpretācijas piešķirumu, fotogrāfija jebkurā gadījumā ir emanācijas (objektu atstaroto gaismas viļņu) reģistrācija — tāda materiāla liecība par savu priekšmetu, kāda nespēj būt neviena glezna. Ja nāktos izvēlēties vienu no divām vienlīdz fantastiskām iespējām — kaut Holbeins Jaunākais būtu nodzīvojis gana ilgi, lai iemūžinātu gleznā Šekspīru, vai kaut pirmā fotokamera būtu izgudrota jau tik sen, lai mums būtu Šekspīra fotogrāfija, vairākums dižā barda pielūdžēju dotu priekšroku pēdējai. Ne jau tikai tāpēc, ka tad mēs it kā zinātu, kā Šekspīrs izskatījies īstenībā, jo pat ja hipotētiskajā fotogrāfijā būtu redzams tikai izbalējis, gandrīz neatšifrējams sabrūnējis pleķis, mēs droši vien tik un tā drīzāk kārotu pēc tādas un nevis vēl viena krāšņa

Holbeina. Iegūt savā īpašumā Šekspīra fotogrāfiju būtu tikpat kā tikt pie Svētā krusta naglas.

Mūsdienu raižpilnajos izteikumos par attēlpasauli, kas stājusies īstās pasaules vietā, joprojām — tāpat kā Feiebaha gadījumā — atbalsojas Platona iedibinātais ieskats, ka attēls ir mazvērtīgs: patiess, ciktāl līdzinās kaut kam īstenam, neīsts, jo nav nekas vairāk par līdzību. Taču fotoattēlu laikmetā šis cienījamais naivais reālisms ir nedaudz nevietā, jo skarbaais pretstats starp attēlu (“kopiju”) un attēloto (“oriģinālu”) — ko Platons ne reizi vien ilustrē, atsaukdams uz gleznu, — fotoattēlam tik viegli vis nav piemērojams. Šāds pretnostatījums arī nekādi nepalīdz izprast attēlu darināšanas sākotni, kad šī nodarbe bija praktiska, maģiska — piesavināšanās vai pakļaušanas rīks. Jo dziļāk senvēsturē, novērojis E. H. Gombrihs, jo mazāk izteikts ir nošķirums starp attēliem un īstenību, pirmatnējās sabiedrībās īstenais un tā attēls bija tikai vienas un tās pašas enerģijas vai gara divas dažādas, tas ir — fiziski atšķirīgas manifestācijas. No šejienes — priekšstats par attēliem kā iedarbīgiem varenu spēku pielabinātājiem un savaldītājiem. Šī varenība, šie spēki jau bija *tajos klātesoši*.

Kad reālā aizstāvji no Platona līdz Feiebaham attēlu vienādo ar nieka šķitumu — tas ir, attēlu uzskata par pilnā mērā šķirtu no attēlotā objekta —, tā ir daļa no desakralizācijas viļņa, kas mūs neatgriezeniski aizrāvis projām no sakrālo laiku un vietu pasaules, kur attēls tika uzskatīts par līdzdarbīgu attēlotā objekta īstenībā. Fotogrāfijas oriģinalitāti nosaka tas, ka brīdī, kad

glezniecības vēsturē neapšaubāmi triumfē sekulārisms, uz ko tā jau izsenis pakāpeniski virzījies, fotogrāfija atdzīvina — caurcaurēm sekulārā izpratnē — ko līdzīgu attēla pirmatnējam statusam. Uzmācīgā sajūta, ka fotogrāfijas procesā slēpjas kaut kāda maģija, nav sagudrota. Nevienam neienāk prātā molberta gleznojumu uzskatīt par savā ziņā substanciāli vienotu ar tā priekšmetu — tas ir tikai attēlojums vai atsauce. Bet fotoattēls tam, kas fotografēts, ne tikai līdzinās un izrāda cieņu. Tas ir sava priekšmeta daļa, paplašinājums un jaudīgs rīks, kas fotografēto ļauj piesavināties, pakļaut kontrolei.

Fotogrāfija ir piesavināšanās vairākos aspektos. Tās vienkāršākajā izpratnē mēs caur fotogrāfiju surogātveidā iemantojam dārgu cilvēku vai priekšmetu — šī iemantošana fotoattēlu zināmā mērā dara līdzīgu unikālam objektam. Ar fotoattēlu palīdzību mēs arī izkopjam patērētāja attieksmi pret notikumiem — gan tiem, kas ir mūsu pieredzes daļa, gan tiem, kas tādi nav, — nošķirumu starp abiem pieredzes paveidiem šāds pieradumu izraisošs patērnieciskums vājina. Trešēja piesavināšanās notiek, kad, pateicoties attēlu darināšanas un attēlu pavairošanas aparatūrai, varam smelties kādu informāciju (nevis pieredzi). Patiešām, fotoattēli kā medijs, kas mūsu pieredzē ļauj ienākt notikumiem arvien lielākā skaitā, savu nozīmību, galu galā, iemanto tikai līdztekus tam, ka tik efektīvi apgādā mūs ar zināšanām, kas no pieredzes ir šķirtas un nav no tās atkarīgas.

Šī fotogrāfiskā piesavināšanās ir pati vērienīgākā. Nofotografētais tiek iekļauts informācijas sistēmā,

klasificēts un noglabāts pēc paraugiem, kas variējas no vairāk vai mazāk hronoloģiskas momentuzņēmumu secības ģimenes albumos līdz stūrgalvīgai krājuma papildināšanai un pedantiskai sistematizācijai, kāda nepieciešama, kad fotogrāfija tiek izmantota meteoroloģijā, astronomijā, mikrobioloģijā, ģeoloģijā, policijas darbā, ārstniecības un diagnostikas praksē, militārajā izlūkošanā un mākslas vēsturē. Fotoattēli ne tikai no jauna definē ikdienas pieredzes saturu (cilvēkus, lietas, notikumus — visu, ko redzam paši savām acīm, kaut arī citādi, nereti pat īpaši nepiepūloties) un piegādā milzum daudz kā tāda, ko vispār nespējam saredzēt. No jauna definēta tiek realitāte kā tāda — kā izstādes eksponāts, pētāms dokuments, uzraudzības objekts. Pasaules fotogrāfiskā izpēte un dublēšana sadrumstalo kontinuitātes, un fragmenti tiek iekrauti bezgalīgā dosjē, šādi paverot ceļu tādām kontroles iespējām, kādas iepriekšējās informācijas reģistrēšanas sistēmas — rakstības — apstākļos pat sapņos nevarētu rādīties.

Tas, ka fotogrāfiskā reģistrēšana vienmēr ir potenciāli izmantojama kā kontroles līdzeklis, kļuva skaidrs jau tad, kad šīs iespējas vēl bija bērna autiņos. 1850. gadā Delakruā savā dienasgrāmatā ierakstīja, ka Kembridžā ar panākumiem vainagojušies kādi “eksperimenti fotogrāfijā”: astronomi fotografējuši Sauli un Mēnesi, un kā mazu punktiņu viņiem izdevies iemūžināt zvaigzni Vega. Viņš piebilst vēl ko “interesantu”:

“Dagerotipā fiksētās zvaigznes gaisma attālumu, kas to šķir no Zemes, mērojusi divdesmit gadus,

tā tad stars, kas fiksēts uz plates, debesu sfēru atstājis ilgi pirms tam, kad Dagērs tika atklājis procesu, ar kura palīdzību pār šo gaismu nupat esam iedibinājuši kontroli.”

Lai nu paliek Delakruā un citi tikpat kusli priekšstati par kontroli — fotogrāfija, mērodama progresa ceļu, fotoattēla spēju iedibināt kontroli pār to, kas fotografēts, vērtusi arvien tiešāku un nepārprotamāku. Tehnoloģija, kas jau līdz minimumam samazinājusi iespēju, ka attālumš starp fotogrāfu un fotografējamo objektu varētu iespaidot attēla asumu un izmēru, uzgājusi ceļus, lai būtu iespējams nofotografēt neiedomājami sīciņo un arī neiedomājami tālīno, piemēram, zvaigznes; fotografēšana vairs nav atkarīga no gaismas (infrasarkanā fotogrāfija), attēls ir atbrīvots no ieslodzījuma divās dimensijās (hologrāfija), sarucis laika posms starp fotoattēla “knipsēšanu” un brīdi, kad turi to rokās (no pirmā *Kodaka*, kad aizritēja nedēļas, iekams fotoamatieris tika pie sava attīstītās filmas rullīša, līdz polaroīdam, kas izspļauj uzņēmumu pēc dažām sekundēm); attēli ne tikai kustas (kino), bet tiek vienlaikus ierakstīti un pārraidīti (video) — šī tehnoloģija fotogrāfiju padarījusi par ne ar ko nesalīdzināmu rīku, kas izturēšanos atšifrē, paredz un spēj mainīt.

Fotogrāfija bauda vēl nebijušu varu tāpēc, ka, interpretim senākajām attēlu sistēmām, *nav* atkarīga no attēla darinātāja. Lai cik piesardzīgi fotogrāfs iejaucas attēlu darināšanas procesa veidošanā un vadišanā,

pat process ir un paliek optiski ķīmisks (vai elektronisks), kas darbojas automātiski, kura mašīnērija neizbēgami tiks modificēta, lai nodrošinātu vēl jo detalizētākus un tātad arī noderīgākus īstenā kartējumus. Šo attēlu mehāniskā ģenēze un vara, ko tie iemieso tik burtiskā nozīmē, nav nekas vairāk kā vēl nepieredzētas attiecības starp attēlu un realitāti. Un, ja par fotogrāfiju varētu teikt, ka tā atjauno aizlaiku saikni — daļēju attēla un objekta identitāti, tad šodien attēla potence tiek pieredzēta pavisam citādi. Primitīvais priekšstats par attēlu iedarbīgumu paredz, ka attēliem piemīt reāliju iedaba, savukārt mēs tiecamies reālijām piedēvēt attēla īpašības.

Kurš gan nezina, ka pirmatnējie cilvēki no fotokameras bīstas, jo tā nolaupa daļu viņu būtības. Memuāros, ko, nodzīvojis garu mūžu, 1900. gadā laiž klajā Nadārs, viņš vēsta, ka Balzaks izjutis līdzīgas “neskaidras bailes” no fotografēšanās. Viņš, Nadāra izklāstā, to skaidrojis šādi:

“Ik ķermenis tā dabiskajā stāvoklī sastāvot no rēgainiem, kārtu kārtās pārklātiem, bezgalīgi daudziem attēliem, ietīts bezgala daudzās, plāniņās filmās. [...] Tā kā cilvēks nekad nav bijis radītājs, proti, nav spējis radīt objektu no parādības, no kaut kā netverama, no nekā, ik dagerotipijas procesam tādējādi pienākoties tvērt, atdalīt un izmantot kārtiņu no ķermeņa, uz kuru tas fokusējies.”

Tik specifiskas šaušalas tiešām izklausās pēc Balzaka. “Vai Balzaka bailes no dagerotipa bija īstas vai

iedomātas?” vaicā Nadārs. “Īstas...”, — jo fotogrāfijas procesā materializējas, tā sakot, pats tipiskākais, kas raksturīgs viņam kā romānistam. Balzaks mēdza izcelt sīkas detaļas — kā fotopalielinājumā —, sastatīt nesaderīgas iezīmes vai priekšmetus — kā fotosalikumā: šādā ceļā padarīts ekspresīvs, jebkas var tikt savietots ar jebko citu. Balzaks uzskatīja, ka caur vienu vienīgu materiālu detaļu, lai cik tā šķistu nenozīmīga vai nejauša, iespējams atklāt visas vides gaisotni. Acumirklīgā parādībā var summēties dzīve tās veselumā.* Un pārmaiņas izskatā nozīmē pārmaiņas pašā cilvēkā, jo viņš liedzās atzīt, ka pastāv “īstais” cilvēks, kas ieperinājies viņpus tā, kāds tas izskatās. Ērmīgā teorija, ko Balzaks izpaudis Nadāram, — ka ķermenis sastāv no bezgalīgi daudzām “rēgainu attēlu” kārtām, mistiski sabalsojas ar it kā reālistisko teoriju, kas radusi izpausmi viņa romānos: ka cilvēks ir sava izskata konglomerāts, ko, pienācīgi fokusējoties, iespējams pārvērst bezgalīgi daudzos nozīmes slāņos. Uzlūkot īstenību kā neiegrožojamu sistēmu, kur situācijas atainojas cita citā, saskatīt analogijas starp to, kas

* Es atsaucos uz Eriha Auerbaha *Mimēzē* (*Erich Auerbach: Mimesis*) sniegto pārskatu par Balzaka reālismu. Auerbaha apcerētās rindas no *Gorio tēva* (*Le Père Goriot*, 1834) ievaddaļas — Balzaks apraksta Vokē pansijas ēdamistabu septiņos no rīta un Vokē kundzes uznācienu — runā pašas par sevi (Prusts pirms Prusta). “Viņa visa raksturo pansiju tāpat,” Balzaks raksta, “kā pansija ietver viņu pašu. [...] Mazās sievietes bālasinīgais tuklums ir viņas dzīvesveida sekas, tāpat kā tīfs ir slimnīcas izgarojumu sekas. Adītie vilnas apakšsvārki, garāki par brunčiem, kas pašūti no veca tērpa, kur vate spraucas ārā no padilušās drānas, liecina par salonu, ēdamistabu un dārziņu, jau iepriekš liek spriest par virtuvi un ļauj nojaust, kādi ir pansionāri. Kad saimniece ir klāt, aina ir pilnīga.”

ir galēji atšķirīgs, nozīmē paredzēt, ka iespējama tā specifiskā uztvere, ko kultivē fotoattēli. Pati īstenība jau pamazām tiek priekšstatīta kā zināms rakstības veids, to pienākas atšifrēt, — kaut gan rakstībai iesākumā tika pielīdzināti paši fotoattēli. (Njepss procesū, kas ļāva attēlam parādīties uz plates, sauca par heliogrāfiju — saules rakstību, Fokss Talbots fotokameru dēvēja par “dabas zīmuli”.)

Feierbaha “oriģināla” un “kopijas” pretnostatījuma nelaime ir īstenības un attēla iesīkstējušās definīcijas. Te ir spēkā pieļāvums, ka īstenais pastāv nemainīgs un neskarts, mainījušies ir tikai attēli: prasībām pēc ticamības ejot mazumā, tie sazin kā pamanījušies kļūt vilinošāki. Bet attēla un īstenības nojēgumi ir komplementāri. Kolīdz mainās priekšstats par īstenību, mainās arī attēls — un otrādi. “Mūsu laikmetam” attēli iet pie sirds labāk nekā īstenība ne jau kādas izvirtības dēļ, bet pa daļai tāpēc, ka pienācies reaģēt uz arvien izteiktāku realitātes jēdziena sarežģīšanos un izkurtēšanu, — viens no agrīnākajiem piemēriem ir vērsšanās pret realitāti kā fasādi, ar ko 19. gadsimtā nāca klajā vidusšķiras gaišākie prāti. (Iznākums, protams, bija tieši pretējs cerētajam.) Lielu tiesu visa, kas iepriekš uzskatīts par reālu, reducēt uz pliku fantāziju, kā darīja Feierbahs, reliģiju nosaucot par “cilvēka prāta izsapņojumu” un teoloģijas idejas noraidot kā psiholoģiskas projekcijas, vai nejaušas un triviālas sadzīves detaļas uzpūst līdz atšifrējamiem vēstures un psihes zemstrāvu spēkiem, kā savos romānos ietilpinātajā sociālās īstenības enciklopēdijā izrīkojies

Balzaks, pats par sevi jau nozīmē pieredzēt īstenību kā parādību konglomerātu — kā attēlu.

Šajā sabiedrībā nav daudz tādu, kas ļautos pirmatnējām bailēm no fotokameras, iedomājoties fotoattēlu kā paša gluži materiālu daļiņu. Bet maģija nav pilnībā zudusi: piemēram, vilcināmiem saplēst vai aizsviest fotogrāfiju, kur iemūžināts miļš cilvēks un, jo sevišķi, kāds, kurš miris vai ir tālu projām. Tāda rīcība ir cietsirdīgs atraidījums. Romānā *Džūda neievērojams* (*Thomas Hardy: Jude the Obscure*, 1895) Džūda atklāj, ka Arabella pārdevusi kļavas koka ietvaru ar paša fotogrāfiju, ko viņš uzdāvinājis kāzu dienā, un tieši tas, pēc Džūdas ieskata, “nomērdējis jebkādas jūtas pret sievu” un licis “vadzim lūzt — visas jūtas aplāpušas viņā pašā”. Bet modernais primitīvisms nebūt nebalstās atziņā, ka attēls ir tas pats, kas attēlotais, fotoattēli diez vai ir tik ļoti reāli. Toties pati realitāte tiek uzskatīta par arvien līdzīgāku tam, ko mums rāda fotokameras. Šodien jau ierasts, ka cilvēki, pieredzējuši kādu smagu satricinājumu — lidmašīnas avāriju, apšaudi, terora aktu —, uzstājīgi apgalvo, ka viss “noticis gluži kā filmā”. Tas, citus aprakstus atzīstot par nepietiekamiem, tiek teikts, lai darītu zināmu, cik viss bijis reāli. Ja industrializācijas neskartās valstīs daudzi joprojām jūtas neomulīgi, kad viņi tiek fotografēti, jo neskaidri nomana, ka tas ir aizskārums, necieņas izrādīšana, maskēta personības vai kultūras aplaupīšana, industrializētajās sabiedrībās cilvēki tiecas fotografēties — jo apjauš, ka ir attēli un ka tieši fotogrāfijas vērš viņus reālus.

Realitātes izjūtai topot arvien komplicētākai, sevi liek manīt kompensējošas tieksmes vienkāršot sarežģītību, un no visām šīm tieksmēm tieši fotografēšana izraisa visspēcīgāko pieradumu. It kā fotogrāfi, reaģējot uz arvien iztukšotāko realitātes izjūtu, meklētu jaunas asinis — aizceļojot citos pārdzīvojumos, atsvaidzinot vecos. Viņu visuresošās aktivitātes nav nekas cits kā mobilitāte tās radikālākajā un drošākajā izpausmē. Dziņa pēc jauniem pārdzīvojumiem ir pārvērsta dziņā fotografēt: pieredze meklē veidolu, kam nedraud krīze.

Ja tiem, kas ceļo, fotografēšana šķiet gandrīz obligāts pienākums, fotoattēlu kaislīga kolekcionēšana ir sevišķi tīkama tiem, kas tup četrās sienās, — viņi dara to vai nu no brīva prāta, vai tāpēc, ka laukā tikt nespēj vai nedrīkst. Fotogrāfiju kolekciju var izmantot, lai radītu pasaules aizvietotāju, saķīlētu ar iejūsminošiem, mierinošiem vai mokošiem attēliem. Fotoattēls var likt pamatus mīlas dēkai (Hārdija Džūda jau ir iemīlējusies Sū Braidheda fotografijā, pirms bija viņu saticis), taču erotiska attieksme biežāk tiek ne tikai iedibināta ar fotoattēlu palīdzību, bet arī saprasta kā tāda, kas aprobežojas ar fotoattēliem. Kokto *Drausmīgajos bērnos* (*Jean Cocteau: Les Enfants Terribles*, 1929) narcistiskie brālis un māsa guļ vienā istabā, savā “slepenajā istabā”, — ar bokseru, filmu zvaigžņu un slepkavu attēliem. Noslēgušies savā midzenī, lai izdzīvotu privāto leģendu, abi pusaudži tur izliek šīs fotografijas — privātu panteonu. 20. gadsimta četrdesmito gadu sākumā pie Frenē cietuma 426. kameras sienas Žans Ženē pielīmēja no laikrakstiem izgrieztas

divdesmit noziedznieku fotogrāfijas, divdesmit seju, kurās bija samanījis “briesmoņa svēto zīmi”, un tām par godu sarakstīja *Puķu dievmāti* (*Jean Genet: Notre Dame des Fleurs*, 1944); tās bija viņa mūzas, modeļi, erotiskie talismani. “Tās noraugās manās dienišķajās nodarbītēs,” Ženē raksta — rakstīšanu apvienojot ar fantazēšanu un masturbāciju — un “man nav nedz citu piederīgo, nedz draugu.” Kad mājās tupētāji, cietumnieki un brīvprātīgie arestanti dzīvo kopā ar valdzinošu svešinieku fotogrāfijām, tā ir sentimentāla reakcija uz nošķirtību un šai izolācijai tiek mests nekaunīgs izaicinājums.

Dž. G. Balards romānā *Katastrofa* (*James Graham Ballard: Crash*, 1973) apraksta specifiskāku, seksuālas apsēstības diktētu fotokolekcionēšanu: stāstītāja draugs Voens krāj autokatastrofu fotogrāfijas, gatavojoties inscenēt pats savu nāvi satiksmes negadījumā. Viņš jau iepriekš izbauda, kā īstenosies erotiskā vīzija par nāvi autokatastrofā, un, fotogrāfijas pārskatot atkal un atkal, iztēles uzburtā aina vērsās vēl jo erotiskāka. Vienā skalas galā fotogrāfijas ir objektīvas liecības, otrā — psiholoģiski zinātniska fantastika. Un, tāpat kā visbriesmīgākajā vai it kā neitrālā īstenībā iespējams uztaustīt seksuālu imperatīvu, arī pats banālākais fotodokuments var pārveidoties par vēlmes simbolu. Noziedznieka fotogrāfija izmeklētājam ir svarīga liecība, kurpretim noziedznieka amata brālim — erotikas fetišs. Hofratam Bērensam *Burvu kalnā* (*Thomas Mann: The Magic Mountain*, 1924) pacientu plaušu rentgenuzņēmumi ir diagnostikas

instruments. Hansam Kastorpam, kas Bērensa tuberkulozes sanatorijā ieslodzīts uz nenosakāmu laiku un tvīkst pēc noslēpumainās, nepieejamās Klaudijas Šošā, “Klaudijas rentgenuzņēmums, kur redzama nevis viņas seja, bet gan bālas, rēgainas miesas ieskautie krūškurvja smalkie kauli un torakālā dobuma orgāni”, ir pati dārgākā trofeja. “Caurspīdīgā gīmetne” kā liecība par iemīļoto ir daudz intīmāka nekā Hofrata gleznotā Klaudija — tā “ārējā gīmetne”, uz ko Hanss iepriekš vēries tik neremdināmās ilgās.

Fotogrāfijas ļauj ieslodzīt īstenību, kas izprasta kā nepakļāvīga, nerasniedzama, un liek tai palikt uz vietas. Un tās spēj paplašināt īstenību, kas šķiet sarāvusies, izsmelta, iznīkstoša, attālinājusies. Nav iespējams panākt, lai tev pieder realitāte, toties vari būt attēlu saimnieks (un būt to kalps) — kā teicis Prusts, ambiciozākais no brīvprātīgajiem cietumniekiem: nav iespējams panākt, lai tev pieder tagadne, toties vari būt pagātnes saimnieks. Prusta kaluma mākslinieka smagajam, pašuzpurēšanās pilnajam darbam nevar būt nekā kopīga ar fotografēšanu, kas neprasa gandrīz nekādu piepūli un laikam gan ir vienīgā atzītu mākslasdarbu darināšanas prakse, kas aprobežojas ar vienu pašu kustību — atliek pakustināt pirkstu. Ja Prusta pūliņos realitāte tiek uzlūkota kā distancēta, fotogrāfijā ir spēkā pieņēmums, ka reālajam iespējams piekļūt acumirkli. Bet acumirkīgā piekļūšana tikai iedibina jaunu distanci. Kļūt par attēlos iemiesotas pasaules saimnieku nozīmē tieši to, ka tu atkārtoti pieredzi nerealitāti un reālā distancētību.

Prusta reālisma stratēģija paredz distancēšanos no tā, kas parasti tiek pieredzēts kā īsts, kā tagadne, lai atdzīvinātu pagātņi, kas parasti pieejama tikai attālināta un miglā tīta, — tieši tur tagadne top, viņa izpratnē, īsta, proti, tāda, kam vari būt saimnieks. Šajos pūliņos fotogrāfijas nebūtu nekāds labais palīgs. Kad Prusts piemin fotogrāfijas, viņš par tām izsakās nicīgi: piesauc kā sinonīmu sekļai, pārlietu vizuālai, ne vairāk kā nejaušai attieksmei pret pagātņi, kuras augļi nav salīdzināmi ar dziļu atklājumiem, kādus sola reakcija uz mājieniem, ko dod visas maņas, — tehnika, ko viņš dēvēja par “netišo atmiņu”. Nav iedomājams, ka *Svana pusē* uvertīra varētu noslēgties ar to, ka stāstītājs, ticis pie Kombrē draudzes baznīcīņas momentuzņēmuma, izgaršotu šo vizuālo drupaču, nevis izbaudītu tējā apmērko necilo kēksiņu, šādi acu priekšā uzburot visu savu pagātņi. Ne jau tāpēc, ka fotogrāfijas nespētu uzjundīt atmiņas (spēj gan, tomēr tas ir atkarīgs drīzāk no skatītāja un nevis no fotogrāfa), bet Prusta prasību dēļ — viņaprāt, ar iztēli bagātinātai atmiņai jābūt ne vien plašai un precīzai, bet arī jāsniedz priekšstats par atmiņā atsauktā satura īpašībām un būtību. Un, apcerēdams, ciktāl fotogrāfijas lietojamas kā atmiņas palīgrīks, Prusts to lomu interpretē mazliet greizi: fotogrāfijas ir ne tik daudz atmiņas palīgrīks, kā instruments, kas ļauj atmiņu izdomāt vai aizvietot.

Nepastarpināti pieejamu fotogrāfija dara nevis realitāti, bet attēlu. Piemēram, tagad visi pieaugušie var precīzi noskaidrot, kā bērnudienās izskatījušies paši,

viņu vecāki un vecvecāki, — pirms bija izgudrota foto-kamera, tādas zināšanas nebija pieejamas nevienam, pat tiem nedaudzajiem, kas mēdza pasūtīnāt gleznotājiem savu bērnu portretus. Vairākums šo portretu sniedza skopākas ziņas nekā kurš katrs momentuzņēmums. Un pat pašiem bagātākajiem parasti bija ne vairāk kā viens pašu vai senču bērnu dienu portrets, proti, viena bērniņas mirkļa attēls, kurpretim sevis paša fotogrāfiju katram ir daudz, jo fotokamera piedāvā iespēju sevi reģistrēt pilnībā, visos vecumos. 18. un 19. gadsimtu buržuā namos standarta portretam pieklājās apstiprināt modeļa ideālu (izceļot sabiedrisko stāvokli, izskaistinot pašu personu); ņemot vērā šo apstākli, kļūst skaidrs, kālab portretu īpašnieki nejuta vajadzību pēc vēl un vēl viena tāda paša. Fotogrāfijas protokola apstiprinājums ir pieticīgāks — tas apliecina tikai to, ka modelis eksistē, un tādu apliecinājumu nekad nevar būt par daudz.

Bailes, ka fotografēšanās mazina modeļa unikalitāti, visbiežāk izskanējušas 19. gadsimta piecdesmitajos gados — tieši tolaik portretfotogrāfija nāca klajā ar pirmajiem paraugiem, kas pierādīja fotokameru spēju radīt acumirkļa modi un ilgmūžīgas ražošanas nozares. Melvila *Pjērā* (*Herman Melville: Pierre*, 1852), kas publicēts piecdesmito gadu sākumā, varonis, vēl viens brīvprātīgās izolācijas iekaisis aizstāvis, “apsvēra, cik bezgala viegli tagad, kad pieejama dagerotipija, tiek piedāvāts ikviena cilvēka paticams portrets, kurpretim iepriekš pie paticama portreta varēja tikt vienīgi naudasmaisi vai pasaules gara aristokrāti. Cik

dabiski tad nāk secinājums, ka tā vietā, lai portretā — kā senāk — tiktu iemūžināts ģēnijs, tagad tas tikai *iedienina* neļēgu. Turklāt, kad savu portretu publicējuši visi, patiesi izcelties vari ar to, ka tavējais nekur nav publicēts.”

Bet, ja fotoattēli degradē, gleznas izkropļo otrējādi — rada pompozitāti. Melvilam nojauta saka priekšā, ka biznesa civilizācijā kompromitētas tiek visas portretattēlu formas, — vismaz tā šķiet Pjēram, atsvešinātās pasaulizjūtas etalonam. Masu sabiedrībai ar fotoattēlu nepietiek, bet glezna — tas ir jau par daudz. Gleznas iedaba, piebilst Pjērs, piešķir tai “lielākas tiesības uz cieņu nekā cilvēkam, jo attiecībā uz portretu nav iedomājams nekas noniecināms, kurpretim, saskaroties ar cilvēku, prātā nāk daudz kas neizbēgami peļams”.

Pat ja varam uzskatīt, ka fotogrāfijas pilnīgā un galīgā uzvara šādus paradoksus jau atrisinājusi, gleznas un fotoattēla būtiskākā atšķirība portreta jomā joprojām nav zudusi. Glezna allaž summē, fotogrāfija — parasti ne. Fotoattēli ir liecības par biogrāfiju vai vēsturi, kas vēl turpinās. Un viens fotoattēls, pretstatā gleznai, nozīmē to, ka būs arī citi.

“Vienmēr — cilvēkdokuments, kas palīdz tagadnei un nākotnei saglabāt saikni ar pagātņi,” teicis Lūiss Hains. Taču fotogrāfija gādā ne tikai pagātnes pierakstu, bet arī jaunu veidu, kā tikt galā ar tagadni, — to apliecina iespaids, ko radījuši neskaitāmie miljardi

mūsdienu fotodokumentu. Ja sendienu fotogrāfijas piepilda mūsu gara acīm iztēloto priekšstatu par pagātni, fotogrāfijas, kas top patlaban, gara acīm iztēlotā priekšstatā pārvērš tagadni — tieši tāpat kā pagātni. Fotokameras iedibina deduktīvu attieksmi pret tagadni (īstenība tiek izzināta, lasot tās atstātās pēdas), nodrošina tūlītēju pieredzes retrospekciju. Fotoattēli pauž parodētu īpašnieka apziņu — ilūziju, ka tev pieder pagātne, tagadne, pat nākotne. Nabokova *Aicinājumā uz nāvessodu* (Vladimir Nabokov: *Invitation to a Beheading*, 1938) cietumniekam Cincinātam tiek rādīts ļaunā mesjē Pjēra sarūpēts meitenes “fotohoroskops”: fotoalbums, kur mazā Emija aplūkojama kā zīdains, tad — kā mazgadīgs bērns, tad — gandrīz pubertātes vecumā, proti, patlaban, un tad — liekot lietā retušu un viņas mātes fotoattēlus, Emija kā jauniete, līgava, trīsdesmitgadniece, līdz, visbeidzot, četrdesmitgadīgā Emija uz nāves gultas. Nabokovs šo pamācošo artefaktu sauc par “laika zoba parodiju”, tikpat labi tā ir parodija par fotogrāfijas veikumu.

Fotogrāfija, kas tik daudzveidīgi izmantojama narcistiskos nolūkos, tiklab ir jaudīgs rīks, kas mūsu attieksmi pret pasauli vērš bezpersonisku, un abi lietojumi ir komplementāri. Līdzīgi binoklim, kas nav pieliekams pie acīm pareizi vai nepareizi, arī fotokamera eksotisko var padarīt tuvu, intīmu, savukārt pazīstamo — sīku, abstraktu, svešādu, daudz tālāku. Caur vienu vienīgu darbību, kas neprasa lielu piepūli un rada pieradumu, tā piedāvā mums pašu un citu

dzīvē gan piedalīties, gan no tās atsvešināties — ļauj piedalīties, vienlaikus apliecinot atsvešinātību. Šodien karš un fotogrāfija šķiet nešķirami, un uz avio-katastrofām līdz ar citiem šausminošiem nelaimes gadījumiem ar fotokamerām bruņoti cilvēki ir gluži vai uzmedoti. Sabiedrība, kas par normu padarījusi centienus nepieredzēt grūtības, neveiksmes, bēdas, sāpes, bailes, slimības un kur nāve kā tāda tiek uzskatīta nevis par dabisku un neizbēgamu parādību, bet nežēlīgu, nepelnītu postu, izkopj ārkārtīgi sakāpinātu ziņkāri par šiem notikumiem — ziņkāri, ko fotografēšana pa daļai apmierina. Sajūta, ka posts tevi neskar, rosina interesi par fotoattēliem, kur tas aplūkojams, un skatīšanās ļauj apjaust, ka esi drošībā, un šo apziņu stiprina. Daļēji tāpēc, ka esi “šeit”, nevis “tur”, un vēl — tamdēļ, ka visi attēlos pārveidotie notikumi iemanto neizbēgamības piegāršu. Īstajā pasaulē kaut kas *notiek* un nevienam nav ne jausmas, kas *notiks*. Attēl pasaulē viss ir jau *noticis* un līdz laika galam *notiks tieši tā*.

Par to, kas pasaulē atrodams (par mākslu, katastrofām, dabas daili), cilvēki, visai daudz dabūjuši zināt no fotoattēliem, bieži vien jūtas vīlušies, pārsteigti, vienaldzīgi, kad to pašu ierauga savām acīm. Jo fotoattēli tiecas likvidēt pirmā iespaida izjūtu, un izjūtas, uz kādām tie tiešām mudina, lielākoties nav no tām, pie kādām esam pieraduši īstenībā. Nereti gadās, ka fotoattēls mūs skar dziļāk un sāpīgāk nekā tad, ja to pašu, kas fotografēts, pieredzam pa īstam. Reiz, 1973. gadā, Šanhajas slimnīcā noskatījos, kā kādam rūpnīcas

strādniekam plašo kuņģa čūlu dēļ, izmantojot akupunktūras anestēziju, izgriezta deviņas desmitdaļas kuņģa, un trīs stundu ilgo procedūru (ķirurģisku operāciju pirms tam nebiju redzējusi) pārcietu pavisam mierīgi, ne uz brīdi neuzmācās vēlēšanās novērsties. Pēc gada kādā Parīzes kinoteātrī ne tuvu tik asiņainā operācija Antonioni Ķīnas dokumentālajā filmā *Ķīna* (*Chung Kuo*, 1972) man lika sarauties jau mirklī, kad skalpelis pieskārs miesai, un filmas gaitā vairākas reizes aizmiedzu acis. Pret netikami satraucošo fotoattēlos redzēto cilvēks ir vārīgs citādi nekā pret to pašu, pieredzētu pa īstam. Šis vārīgums piederas pie specifiskās pasivitātes, kādai lemts divkārši distancēts skatītājs, veroties notikumos, ko vispirms veidojuši to dalībnieki un pēc tam — attēlotājs. Īstās operācijas reizē man nācās noberzties ar suku, iegērbties ķirurga virsvalkā, tad stāvēt līdzās darbā iegrimušajiem ārstiem un medmāsām, spēlējot pašai savu lomu: savaldīga pieaugusi sieviete, labi audzināta viešņa, godbijīga lieciniece. Operācija uz ekrāna ne vien liedz tik pieticīgu dalību, bet no skatītāja vispār pieprasa pilnīgu pasivitāti. Operāciju zālē es esmu tā, kas maina fokusu, izvēlas tuvplānus un vidējos plānus. Kino Antonioni ir jau izvēlējies, ko no operācijas redzēšu, kamera skatās manā vietā — un liek man skatīties, tā ka vienīgā alternatīva ir — neskatīties. Turklāt filma to, kas īstenībā ilgst stundām, koncentrē pāris minūtēs, atstājot vienīgi interesanto, kas interesanti pasniegts, tas ir, rādīts nolūkā saviļņot vai šokēt. Dramatiskais ir dramatisēts pēc plāna un montāžas instrukcijām.

Pāršķiram fotožurnāla lapu, filmā sākas jauna epizode, un kontrasts ir spilgtāks nekā tas, ko pieredzam starp secīgiem notikumiem reālajā laikā.

Runājot par nozīmi, kādu piešķiram fotogrāfijai, — citstarp, kā metodei, kas ļauj kāpināt realitātes izjūtu, — grūti iedomāties ko pamācošāku par uzbrukumiem Antonioni filmai Ķīnas presē 1974. gada sākumā. Tur uzskaitītas visas modernās fotogrāfijas negācijas — gan attēlos, gan filmās.* Ja mums fotogrāfija ir nesaraujami saistīta ar sašķeltu skatienu (visa jēga slēpjas spējā saredzēt veselumu tā atsevišķā daļā — fascinējošā detaļā, pārsteidzoši kadrētā fragmentā), Ķīnā tā saistās vienīgi ar kontinuitāti. Fotogrāfijai tur ir ne tikai pareizi motīvi un modeļi — pozitīvi, iedvesmojoši (sekošanas cienīgs paraugs, smaidoši cilvēki, jauks laiks) un kārtīgi, bet arī pareizu fotografēšanas paņēmieni komplekts, kas balstās priekšstatos par telpas morālo sakārtu, un tādā fotoredze nav pat ie-

* Skat.: *Ļaunprātīgs motīvs, nožēlojama krāpniecība — Antonioni pret Ķīnu vērstās filmas "Ķīna" kritika (A Vicious Motive, Despicable Tricks — A Criticism of Antonioni's Anti-China Film "China", Peking: Foreign Languages Press, 1974), astoņpadsmit lappušu garu pamfletu (anonīmu), kur pārstāstīts raksts, ko 1974. g. 30. janvārī publicēja laikraksts Renminh Ribao, un Nosodot Antonioni pret Ķīnu vērsto filmu (Repudiating Antonioni's Anti-China Film, Peking Review, nr. 8 (1974. g. 22. febr.), kas ir tomēnes publicēto triju rakstu kopsavilkums. Protams, šie raksti tiecas nevis paplašināt priekšstatu par fotogrāfiju — šajā ziņā ieinteresētība izrādījies netīša —, bet, tāpat kā citās tālaika inscenētajās masu izglītošanas kampaņās, radīt ideoloģiskā pretinieka paraugmodeli. Ņemot vērā šo mērķi, desmitiem miljonu ķīniešu, kas skolās, rūpnīcās, karaspēka daļās un apdzīvotajās vietās tika sasaukti uz mītiņiem, lai "nosodītu Antonioni pret Ķīnu vērsto filmu", noskatīties Ķīnu nebija lielākas nepieciešamības kā jel vienu Konfūcija tekstu izlasīt tiem, kas 1976. gadā pulcējās, lai "nosodītu Liņu Bja un Konfūciju".*

domājama. Tā Antonioni, norāts par to, ka fotogrāfējis vecas vai vecmodīgas lietas — “viņš sameklējis un nofilmējis aplupušas sienas un tāfeles, laikrakstus, kas sen jau netiek izmantoti”, nav licies “ne zinīs par lieliem un maziem traktoriem, kas rūcinās tīrumos, [viņš] izvēlējies nieka ēzeli, kas velk akmens rulli”, rādījis nepiedienības — “pretīgi — filmējis, kā cilvēki šņauc degunu un iet uz ateju”, — un nekārtības — “tā vietā, lai filmētu skolēnus mūsu rūpnīcas sākumskolas klasē, viņš rāda, kā bērni skrien laukā no klases, kad stunda beigusies”. Un viņš apsūdzēts par to, ka pareizos motīvus nomelnojis, tos iemūžinādams pēc sava prāta: lietojis blāvas un drūmas krāsas un cilvēkus ieslēpis “pustumsā”; vienu un to pašu filmējis dažādos rakursos — “vienubrīd kopplāns, tad tuvplāns, dažbrīd no priekšpuses, dažbrīd no mugurpuses” — proti, nav parādījis to, kas rādāms, no viena, ideāli novietota vērotāja skatpunkta; izmantojis gan stāvus, gan zemus leņķus — “kamera pret lielisko, moderno tiltu tīšām pavērsta ļoti neizdevīgā leņķī, lai tas izskatītos greizs un ļodzīgs”; un nav pietiekami strādājis pie pilnskatiem — “viņš sities vai nost, lai safilmētu tādus tuvplānus, cenzdamies izkropļot attēlotos cilvēkus un izķēmot viņu garīgo stāju”.

Līdztekus godājamu vadoņu, revolūcijas kiča un kultūras bagātību fotogrāfiskās ikonogrāfijas masveida produkcijai Ķīnā it bieži redzi arī personiska rakstura fotogrāfijas. Daudziem ķīniešiem ir tuvinieku bildes, piespraustas pie sienas vai pabāztas zem stikla, ar ko pārklāts tualetes galdiņš vai rakstāmgalds. Liela daļa

no tām ir ģimenes saietos vai izbraukumos fotografēti momentuzņēmumi, bet nav nevienas, kas būtu neslēpti dabiska, nav pat tādu, ko par pieņemamu šajā sabiedrībā atzītu jebkurš ierindas fotokameras lietotājs: pa grīdu rāpojošu bērneļu, kāda, kas notverts kustībā. Sporta fotogrāfijās redzam komandu kā grupu vai tikai horeogrāfiski stilizētākos spēles mirkļus: vispār — lai fotografētos, cilvēki parasti sapulcējas vienkopus un tad sastājas vienā vai divās rindās. Notvert mirkli kustībā — tas nevienu neinteresē. Iemesls pa daļai varbūt meklējams noteiktās, sen iedibinātās konvencijās, kas nosaka uzvedības un tēlu izmantošanas etiķeti. Un fotokultūras pirmajai stadijai raksturīgs arī priekšstats par attēlu kā mantu, ko iespējams nolaupīt tā īpašniekam; tā Antonioni saņēma nopēlumu par “varmācīgu filmēšanu bez cilvēku piekrišanas” — kā tāds “zaglis”. Ja tev pieder fotokamera, tas nenozīmē, ka drīksti citiem uzbāzties, kā notiek šajā sabiedrībā, vai nu cilvēkiem tas patīk, vai ne. (Pie smalkas uzvedības fotokultūras apstākļos pieder izlikšanās, ka nemani, ja svešs cilvēks tevī fotografē sabiedriskā vietā un stāv pieklājīgā atstatumā, — proti, spēkā ir pieļāvums, ka nedrīksti nedz liegt sevi fotografēt, nedz sākt pozēt.) Ja mēs te pozējam, kad varam, un pakļaujamies, kad vajag, Ķīnā fotografēšana allaž ir rituāls — tur nevar iztikt bez pozēšanas un — nekādā ziņā — bez piekrišanas. Tas, kurš “apzināti uzglūnēja cilvēkiem, kam par viņa filmēšanas nodomiem nebija ne jausmas”, gan cilvēkiem, gan visam citam laupīja tiesības pozēt — izskatīties pēc iespējas labāk.

Gandrīz visu *Ķīnas* Pekinas Tjaņaņmiņa laukuma — valsts galvenā politisko svētceļojumu galamērķa — epizodi Antonioni veltījis piligrimiem, kas gaida, lai nofotografētos. Antonioni interese par ķīniešiem, kas piekopj šo vienkāršo rituālu, ceļojuma iemūžināšanu fotoattēlā, ir acīmredzama: fotoattēls un fotografēšanās ir kameras iecienīti mūsdienu motīvi. Pēc viņa kritiķu domām, Tjaņaņmiņa laukuma apmeklētāju alkas iegūt suvenīrfotogrāfiju “liecina par dziļām revolucionārām jūtām. Bet Antonioni savā nekrietnībā rādījis nevis šo īstenību, bet tikai cilvēku apgērību, kustības un sejas izteiksmi: te vienam izspūruši mati, te cilvēki miedzas, jo saule žilbina acis, vienubrīd — piedurknes, tad tūdaļ — bikses...”

Ķīnieši pretojas realitātes fotogrāfiskajai sašķelšanai. Tuvplāni netiek lietoti. Pat muzejos tirgotās pastkartēs ar senlietām un mākslasdarbiem fragmentus neredzēsi, objekts allaž fotografēts pretskatā, centrēts, vienmērīgi izgaismots un kā vienots veselums.

Mūsaprāt, ķīnieši savā naivumā atsakās saskatīt saplaisājušu, aplupušu durvju skaistumu, nekārtības gleznainību, neierasta leņķa un zīmīgas detaļas spēku, fotoobjektīvam pagrieztas muguras poēziju. Mums ir moderns priekšstats par dekoratīvo — skaislais nekur nav iemiesots, tas jāmeklē, skatoties citādi, — un ir arī plašāka nozīmes izpratne, ko ilustrē un pārlicinoši iedzīvina tik daudzējādi izmantojamā fotogrāfija. Jo kaut kam ir vairāk variāciju, jo bagātīgāks vēršas iespējamo nozīmju lauks: tāpēc Rietumos

ar fotogrāfiju šodien tiek pateikts vairāk nekā Ķīnā. Skaidrs, ka daudz no tā visa, kas par *Ķīnu* bilsts kā par ideoloģisku precī, ir tiesa (un ķīnieši nekļūdās, nosaucot filmu par vīzdegunīgu), bet Antonioni attēli vienkārši nozīmē *vairāk* nekā jebkurš no attēliem, ko ķīnieši gādā paši sev. Ķīnieši negrib, lai fotogrāfijas nozīmē ļoti daudz vai ir dziļi interesantas. Viņi negrib skatīties uz pasauli neierastā leņķī, saredzēt visu ko jaunu. Fotoattēliem pienākas rādīt to, kas jau aprakstīts. Mums fotogrāfija ir abpusgriezīgs rīks, ar ko ražojam klišejas (francūži ar šo vārdu apzīmē gan banālu izteikumu, gan fotonegatīvu) un gādājam “svaigus” skatījumus. Ķīniešu speciālistiem ir tikai klišejas, — ko viņi uzskata nevis par klišejām, bet “pareiziem” skatījumiem.

Šodienas Ķīnā atzītas ir tikai divas realitātes. Mēs realitāti izprotam kā bezcerīgi un fascinējoši daudzveidīgu. Ķīnā par diskusijas priekšmetu tiek uzskatīts jautājums, kas pieļauj “divas nostājas” — pareizu un nepareizu. Mūsu sabiedrība paredz savstarpēji nesaisītītu izvēļu un uztvērumu spektru. Viņējais tiek būvēts ar vienu vienīgu, ideālu novērotāju centrā, un ar savu ieguldījumu Lielajā Monologā nāk talkā arī fotoattēli. Mums ir izkaisīti, savstarpēji aizvietojami “skatpunkti”, fotogrāfija ir polilogs. Ķīnā šābrīža ideoloģija realitāti definē kā vēsturisku procesu, ko strukturē periodisks duālisms, kur nozīmes ir skaidri tveramas un tikumiski iekrāsotas; pagātne lielākoties vienkārši tiek vērtēta kā slikta. Mūsaprāt, pastāv vēsturiski procesi, kur nozīmes ir apbrīnojami komplicētas un dažkārt

pretrunīgas, un māksla, kas — līdzīgi fotogrāfijai — lielu daļu vērtības smeļas tur, ka laiku apzināties kā vēsturi. (Tieši tāpēc, laikam ritot, fotoattēlu estētiskā vērtība aug, un laika zoba atstātās rētas fotogrāfu acīs dara objektus tikai vilinošākus un nevis otrādi.) Ar šādu priekšstatu par vēsturi mēs apliecinām, ka esam ieinteresēti uzzināt pēc iespējas vairāk. Ķīnieši savu vēsturi drīkst izmantot tikai pamācošos nolūkos — viņu interese par vēsturi ir šaura, moralizējoša, deformējoša, bez jebkādas ziņkāres. Līdz ar to fotogrāfijai — mūsu izpratnē — viņu sabiedrībā nav vietas.

Ierobežojumos, kas fotogrāfijai noteikti Ķīnā, tikai atspoguļojas viņu sabiedrības raksturs — tā ir sabiedrība, ko saliedē absolūta, neatslābstoša konflikta ideoloģija. Pie mums nekādi neiegrozotajā fotoattēlu lietojumā ne vien atspoguļojas, bet arī tiek veidota sabiedrība, ko saliedē konflikta noliegums. Pat mūsu priekšstats par pasauli — 20. gadsimta kapitālistisko “vienoto pasauli” — veidojies kā fotogrāfisks pārskats. Pasaule ir “vienota” ne jau tāpēc, ka būtu saliedēta, bet, apsekojot tās daudzveidīgo saturu, tur atklājas nevis konflikts, bet arvien pārsteidzošāka daudzveidība. Un šī viltus vienotība panākta, pasaules saturu pārtulkojot attēlos. Attēli vienmēr ir savietojami vai par tādiem ir padarāmi, pat ja nav savietojamas attēlotās realitātes.

Fotogrāfija īstenību nevis vienkārši atveido, bet pārstrādā to — modernajā sabiedrībā šis process ir ļoti būtisks. Pārvērsts fotoattēlā, viss iegūst jaunu lietojumu, iemanto jaunas nozīmes, kas nav iešķirojamas skaistajā un neglītajā, patiesajā un aplamajā, noderīgajā un

nederīgajā, gaumīgajā un bezgaumīgajā. Fotogrāfija ir viens no svarīgākajiem līdzekļiem, kas visam ļauj piešķirt to īpašību, kas šos nošķirumus likvidē, — “interesanto”. Interesants kaut kas kļūst tad, ja to iespējams saredzēt kā līdzīgu vai analogisku kaut kam citam. Pastāv saredzēšanas māksla un mode, lai saredzēto padarītu interesantu, un šo mākslu, šo modi baro neizsīkstoša pārstrādātu pagātnes artefaktu un gaumes straume. Pārstrādātas klišejas kļūst par metaklišejām. Fotopārstrādē unikāli objekti pārvēršas par klišejām un klišejas pārtop savdabīgos un spilgtos artefaktos. Reālu objektu attēli sagulst juku jukām ar attēlu attēliem. Ķīnieši priekšstata fotogrāfijas lietojumu kā apli, kur nav ne attēlu kārtu, ne slāņu un ik attēls balsta un atkārto cits citu.* Mēs fotogrāfiju saprotam kā līdzekli, kas ļauj pateikt, lai arī kādā nolūkā, pilnīgi visu. To, kas īstenī-

* Ķīnieši, uzsverot attēlu (un vārdu) iteratīvo funkciju, veicina papildattēlu izplatību — tās ir fotogrāfijas, kur tēlotas ainas, kurām fotogrāfs nekādi nebūtu varējis būt liecinieks; un pieprasījums pēc šādām fotogrāfijām liek domāt, cik trūcīga ir iedzīvotāju izpratne par to, kas ir fotoattēls un fotografēšana. Grāmatā *Ķīniešu ēnas* Saimons Leiss (*Simon Leys: Chinese Shadows*, 1976) min piemēru saistībā ar kustību *Centies līdzināties Lei Fenam*, masu kampaņu 20. gadsimta sešdesmito gadu vidū, kuras mērķis bija iedzīvināt maoistu pilsoniskos ideālus un kura balstījās uz Nezināmā pilsoņa cildināšanu — šis pilsonis bija jaunkareivis, vārdā Lei Fens, kas divdesmit gadu vecumā gājis bojā muļķīgā nelaiimes gadījumā. Lei Fenam veltītājās izstādēs, kas tika rīkotas lielākajās pilsētās, bija iekļauti arī “fotodokumenti, piemēram, — “Lei Fens palīdz vecai sievīņai šķērsot ielu”, “Lei Fens paslepšus [sic!] mazgā biedra veļu”, “Lei Fens atdod savas pusdienas biedram, kas savējās aizmirsis paņemt līdzī” utt.”, un, pēc visa spriežot, neviens nav pat domājis apšaubīt “laimīgo sagadišanos, kurai pateicoties fotogrāfs bijis klāt tik daudzās šā necilā, līdz šim nevienam nezināmā kareivja dzīves epizodēs”. Ķīnā patiess attēls ir tāds, ko cilvēkiem der redzēt.

bā ir nošķirts, attēli sajūdz kopā. Fotoattēlā atombumbas sprādziens ir izmantojams kā seifa reklāma.

Mums atšķirība starp fotogrāfu kā individuālu skatienu un fotogrāfu kā objektīvu reģistrētāju šķiet fundamentāla, un tā bieži un maldīgi piesaukta, lai nošķirtu fotogrāfiju kā mākslu no fotogrāfijas kā dokumenta. Taču abas ir loģisks paplašinājums tam, ko fotogrāfija nozīmē: potenciāli itin visu, kas ir pasaulē, pierakstīt visos iespējamajos rakursos. Tas pats Nadārs, kas iemūžinājis sava laika ietekmīgākās slavenības un veidojis pirmās fotointervijas, bija arīdzan pats pirmais aerofotogrāfs un, 1855. gadā no gaisa balona pakļāvis "Dagēra procedūrai" Parīzi, acumirkli aptvēra, cik lieti fotogrāfija vēl noderēs kara kurinātājiem.

Pieņēmums, ka pasaulē itin viss ir fotokamerai izmantojams materiāls, sakņojas divās nostājās. Viena pauž, ka skaistais vai vismaz interesantais atrodams itin visā, ja vien skaties gana vērīgi. (Un šī īstenības estetizācija, kas fotokamerai dara pieejamu itin visu, jebko, vienlaikus ļauj jebkuru, pat caurcaurēm praktisku fotoattēlu kooptēt mākslā.) Otra vēsta, ka viss ir objekts, izmantojams vai nu tūlīt, vai nākotnē kā viela, kas ļauj veikt novērtējumu, izšķirties par noteiktu lēmumu, izstrādāt prognozes. Saskaņā ar pirmo nostāju nav nekā, ko nevajadzētu *redzēt*, saskaņā ar otro — nav nekā, ko nevajadzētu *reģistrēt*. Fotokamera realitāti estetizē, jo ir spēļmašīnīte, kas ikvienam ļauj nākt klajā ar neieinteresētiem spriedumiem par nozīmību, interesi, skaistumu. ("Re, kur iznāktu laba

bilde!) Fotokameras instrumentalizē realitāti, jo vāc informāciju, kas ļauj mums precīzāk un ātrāk reaģēt uz visu notiekošo. Reakcija, protams, var būt represīva vai labvēlīga: militārā izlūkdienesta fotogrāfijas dzīvības palīdz iznīdēt, rentgenogrāfija — glābt.

Abas nostājas — estētiskā un instrumentālā — it kā producē pretrunīgu un pat nesavietojamu attieksmi pret cilvēkiem un situācijām, tomēr šāds pretrunīgums ir caurcaurēm tipisks pasaules uzskatam, kādā būtu jāvienojas un ar ko jāsadzīvo tādas sabiedrības locekļiem, kas ievēro nošķirumu starp publisko un privāto. Un iespējams, ka tieši fotografēšana, kas tik spoži aizvedina pie abām nostājām, ir nodarbe, kas mūs vislabāk iemāca ar šīm pretrunām sadzīvot. No vienas puses, fotokamera bruņo redzi varas interesēs — kalpo valstij, rūpniecībai, zinātnei. No otras puses, — tā ļauj redzei izpausties mītiskajā telpā, kas pazīstama kā privātā dzīve. Ķīnā, kur valdošās politikas un morālisma dēļ pietrūkst vietas estētiskās pasaules izjūtas izpausmēm, fotografēt drīkst ne tuvu ne visu un tikai noteiktā veidā. Mums, no politikas arvien vairāk distancējoties, atbrīvojas arvien vairāk telpas, kur ievingrināt izjūtas, izmēģinot fotokameras iespējas. Tehnoloģijas progress (video, “ātrās” filmas) kameras privātu lietojumu iespaido tā, ka arvien izteiktāk tā tiek izmantota narcistiskos nolūkos — proti, pašnovērošanā. Bet šobrīd tik populārie monitori guļamistabās, terapijas sesijās un nedēļas nogales konferencēs ne tuvu nešķiet tik svarīgi kā video potenciāls, kas izmantojams sabiedrisku vietu novērošanā. Jādomā, ka ķīnieši agri

vai vēlū nonāks pie tā paša fotogrāfijas instrumentālā lietojuma, kāds pazīstams mums, tikai — varbūt izņemot šo vienu aspektu. Mūsu tieksme personas raksturu vienādot ar izturēšanos dara pieņemamāku mehanizēta, ar kameru starpniecību nodrošināta sveša skatiena klātbūtni publiskās vietās. Ķīnas daudz represīvākie kārtības noteikumi pieprasa, lai tiktu kontrolēta ne vien izturēšanās, bet arī sirds un dvēsele, un tur novērošana ir internalizēta līdz tādai pakāpei, ka, jādomā, viņu sabiedrībā kamerai kā novērošanas līdzeklim izredzes ne tuvu nav tik spožas.

Ķīna piedāvā konkrētu diktatūras modeli, kur galvenā ideja ir “labais” un nesaudzīgi iegrozotas tiek jebkādas izpausmes formas, ieskaitot attēlus. Var gadīties, ka nākotne nesīs citu diktatūru, kur galvenā ideja ir “interesantais” un kur vairojas visvisādi attēli — gan stereotipiski, gan ekscentriski. Uz līdzīgām domām *Aicinājumā uz nāvessodu* vedina Nabokovs. Viņa totalitārās paraugvalsts portretā minēta tikai viena, visuresošā māksla — fotogrāfija, un draudzīgais fotogrāfs, kas slapstās ap varoņa nāvinieka kameru, romāna noslēgumā izrādās esam bende. Un šķiet, ka fotoattēlu vairošanos nekādi nav iespējams ierobežot (ja negribam piedzīvot vispārēju vēsturisku amnēziju — kā Ķīnā). Jāvaicā vienīgi, vai fotokameru uzburtā attēlpasaule var funkcionēt citādi nekā patlaban. Pašreiz tās funkcija ir gana skaidra, ja apsveram, kādā kontekstā fotoattēli tiek aplūkoti, kādās atkarībās tie iegruž, kādas pretrunas samierina, proti, kādas institūcijas balsta, tieši kas ir tie, kuru vajadzības tiek apmierinātas.

Kapitālistiskai sabiedrībai ir nepieciešama attēlos balstīta kultūra. Tai jānodrošina izklaides milzu apjomā, lai stimulētu patēriņu un padarītu cilvēku nejutīgu pret pārestībām, ko viņš cieš tāpēc, ka pieder pie noteiktas šķiras, rases un dzimuma. Un tai nepieciešams uzkrāt neierobežoti daudz informācijas, lai labāk ekspluatētu dabas resursus, kāpinātu ražīgumu, nodrošinātu kārtību, karotu, sagādātu darbu birokrātiem. Fotokameras divkāršā spēja — īstenību subjektivizēt un objektivizēt — ideāli kalpo šīm vajadzībām un nostiprina tās. Fotokameras definē īstenību divējos ceļos, no kuriem abi ir būtiski attīstītas industriālas sabiedrības dzīvē: kā izrādi (masām) un novērošanas objektu (tiem, kas pie varas). Attēlu izgatavošana tiklab kalpo valdošajai ideoloģijai. Sociālu pārmaiņu vietā iespējams nomainīt attēlus. Neierobežotas iespējas attēlus un preces patērēt to daudzveidībā tiek pielīdzinātas brīvībai kā tādai. Ja politiskas izvēles brīvība tiek sašaurināta līdz ekonomiska patēriņa brīvībai, tas paredz arī attēlu neierobežotu ražošanu un patērēšanu.

Visbeidzot, nepieciešamība fotografēt visu pēc kārtas sakņojas paša patēriņa loģikā. Patērēt nozīmē sadedzināt, izmantot — tā tad just vajadzību pēc jauna krājuma. Kad attēlus darinām un tos patērējam, mums vajag vēl un vēl. Bet attēli nav nekādi dārgumi, kas jāmeklē sazin kādās pasaules malās, tie ir tieši tepat, pie rokas, — acu priekšā. Fotokameras īpašniekā var mosties kaut kas radniecīgs iekārei. Un, gluži tāpat kā visas patiesas kaislības, to nav iespējams apmierināt:

pirmkārt, fotogrāfijas iespējas ir neizsmeļamas, un, otrkārt, — beigu beigās projekts vēršas pats pret sevi. Fotogrāfu centieni kompensēt noplicināto īstenības izjūtu šo noplicināšanos tikai veicina. Kopš fotokameras mums palīdz “fiksēt” gaistošo mirkli, nomācošā atskārta, ka viss ir zūdīgs, kļuvusi jo spēcīgāka. Mēs patērējam attēlus arvien straujākā tempā, un, gluži kā Balzaka vīzijā par fotokamerām, kas noplēš kārtiņas no miesas, attēli aprij realitāti. Fotokameras ir gan pretinde, gan slimība; gan rīks, kas palīdz iemantot īstenību, gan līdzeklis, kurš ļauj īstenību nogremdēt aizmirstībā.

Fotogrāfijas iespējas faktiski deplatonizējušas mūsu īstenības izpratni, arvien mazāk ticams izklaušās pieredzes izvērtējums nošķīrumos starp attēlu un realitāti, kopiju un oriģinālu. Pielīdzināšana ēnām — tas labi saderējās ar Platona nievīgo attieksmi pret attēliem: ēnas ir gaistošas, gandrīz neko nepasaka, tās ir nemateriālas, mazspējīgas, tikai īsteni pastāvošu lietu mestas pavadones. Taču fotoattēlu spēku nosaka fakts, ka tie paši ir pilntiesīgas materiālas reālijas, bagātīgas informācijas krātuves, lai kas tādas būtu atstājis, jaudīgs rīks, kas ļāvis kardināli mainīt spēku samēru — par ēnu pārvērst *īstenību*. Attēli ir tik reāli, ka neviens to nebūtu spējis pat iedomāties. Un tieši tāpēc, ka šis resurss ir neizsīkstošs un patērniecības izšķērdībā nav izsmeļams, jo vairāk jādomā par resursu aizsardzības taktiku. Ja īstā pasaule atradīs kādu labāku ceļu, kā iekļaut sevī attēlpasauli, būs nepieciešama ne vien reāliju, bet arī attēlu ekoloģija.

The first part of the book is devoted to a study of the history of the concept of the state. It begins with a discussion of the ancient Greek polis, which was a self-governing community of citizens. The author then moves to the Roman Empire, where the state was a centralized authority that controlled the entire empire. The next part of the book discusses the medieval period, when the state was a collection of feudal lords who were loyal to a king. The author then discusses the modern period, when the state became a centralized authority that controlled the entire country. The book concludes with a discussion of the future of the state, which the author believes will be a decentralized system of self-governing communities.

The second part of the book is devoted to a study of the history of the concept of the individual. It begins with a discussion of the ancient Greek polis, where the individual was a member of a community. The author then moves to the Roman Empire, where the individual was a member of a state. The next part of the book discusses the medieval period, when the individual was a member of a feudal lord's estate. The author then discusses the modern period, when the individual became a member of a nation. The book concludes with a discussion of the future of the individual, which the author believes will be a member of a self-governing community.

The third part of the book is devoted to a study of the history of the concept of the citizen. It begins with a discussion of the ancient Greek polis, where the citizen was a member of a community. The author then moves to the Roman Empire, where the citizen was a member of a state. The next part of the book discusses the medieval period, when the citizen was a member of a feudal lord's estate. The author then discusses the modern period, when the citizen became a member of a nation. The book concludes with a discussion of the future of the citizen, which the author believes will be a member of a self-governing community.

The fourth part of the book is devoted to a study of the history of the concept of the nation. It begins with a discussion of the ancient Greek polis, where the nation was a community of citizens. The author then moves to the Roman Empire, where the nation was a state. The next part of the book discusses the medieval period, when the nation was a feudal lord's estate. The author then discusses the modern period, when the nation became a collection of self-governing communities. The book concludes with a discussion of the future of the nation, which the author believes will be a collection of self-governing communities.

Īsa citātu antoloģija

(Dziļā cieņā — veltījums V.B.)

Es sen ilgojos sagūstīt visu skaisto, kas gadās ceļā,
un beidzot šīs alkas ir remdētas.

Džūlija Margarēta Kamerona

Es ļoti gribētu šādu piemiņu par katru, kas man mīļš zemes virsū. Dārgākā šādos gadījumos nav tikai līdzība vien — svarīgas ir ar šo priekšmetu saistītās asociācijas un tuvības izjūta... fakts, ka tajā uz mūžiem būs un paliks iestiprināta *cilvēka ēna!* Manuprāt, tieši tas liek portretus sanktificēt — un es nemaz neesmu tāda briesmone, kad saku to, pret ko mani brāļi iebilst ar tādu dedzību: ka es no mīļa cilvēka drīzāk gribētu šādu piemiņu, nevis gleznojumu, par kuru lieliskāka nav visā pasaulē.

Elizabete Bareta, vēstule
Mērijai Raselai Mitfordai, 1843
(*Elizabeth Barrett Browning,*
Mary Russell Mitford)

Fotografējot tu pieraksti savu dzīvi ikkatram, kas no tiesas redz. Var gadīties, ka redzi, kas notiek ar citiem, un tas tevi skar, vari pat izmantot viņus, lai noskaidrotu pats savu ceļu, bet galu galā tev no viņiem būs jāatbrīvojas. Tieši to domāja Nīče, kad teica: “Tikko izlasīju Šopenhaueru, tagad jātiek no viņa vaļā.” Viņš zināja, cik mānīgi var būt ceļi, ko iestaigājuši citi, jo sevišķi — pieredzes bagāti cilvēki, ja tu ļauj viņiem nostāties starp sevi un tevis paša redzējumu.

Pols Strends

Pieņemums, ka ārējais cilvēks ir iekšējā attēls, un seja — visa rakstura izpausme un atklāsme, pats par sevi ir visai ticams, tāpēc uz tāda var droši balstīties; par apliecinājumu tam ir arī fakts, ka cilvēki mūždien grib ieraudzīt kādu, kas ticis pie slavas. /../ Fotogrāfija /../ mums ļauj apmierināt ziņkāri vislielākajā mērā.

Šopenhauers

Pieredzēt kaut ko kā skaistu nozīmē: pieredzēt to nepieciešamā kārtā nepareizi.

Nīče

Šobrīd par smieklīgi necīgu summu varam iepazīt ne vien visas pasaules izslavētākās vietas, bet arī teju katru ievērības cienīgu eiropieti. Apbrīnojami — fotogrāfs ir klāt it visur. Visi esam redzējuši Alpus, Šamonī un Ledusjūru pazīstam kā savu kabatu, kaut Lamanša šausmās neesam sadūšojušies doties ne reizi. /../ Esam

šķērsojuši Andus, uzkāpuši Tenerifē, pieteikušies Japānā, “atzīmējušies” Niagārā un Tūkstošsalās, reibuši līdzvērtīgas cīņas priekā (pie veikalu skatlogiem), sēdējuši varenažo apspriedēs, sapazinušies ar karaļiem, imperatoriem un ķēniņienēm, primadonnām, baleta favorītiem un “godalgotiem aktieriem”. Esam redzējuši rēgus un nesabijušies, esam nepieķerti stāvējuši troņu priekšā — vārdu sakot, caur trīscollu lēcu esam ieskatījušies ik krāšņākajā un tukšākajā šās samaitātās, tomēr skaistās pasaules nostūrī.

“D. P.”, *Once a Week* slejists
[Londona], 1861. gada jūnijs

Par Atžē visai pamatoti apgalvots, ka viņš [tukšās Parīzes ielas] fotografējis kā nozieguma vietas. Arī nozieguma vietā neviena nav, tā tiek fotografēta, lai sarūpētu pierādījumus. Atžē gadījumā fotogrāfijas kļūst par vēstures notikumu tipveida pierādījumiem un iemanto slēptu politisku nozīmi.

Valters Benjamins

Ja es mācētu stāstu izstāstīt vārdos, nevajadzētu staipīt līdzī kameru.

Lūiss Hains

Biju Marseļā. Pateicoties nelielam pabalstam, par iztikšanu varēju neraizēties un strādāju ar prieku. Nupat biju atklājis "leiku". Tā kļuva par manas reizes paplašinājumu, un, kopš to uzgāju, vairs neesam šķīrušies. Augām dienām siroju pa ielām, juzdamies brīnum saspringts un gatavs mesties uzbrukumā, apņēmies "sagūstīt" dzīvi — iekonservēt dzīvi pašā dzīvošanas procesā. Visvairāk alku panākt, lai tad, kad notikums man risinās acu priekšā, vienā vienīgā fotoattēlā izdodas notvert visa veseluma būtību.

Anrī Kartjē-Bresons

Grūti noteikt, kad tavā vietā sāk strādāt jau fotokamera.

35 mm *Minoltas* spoguļkamera ārpasauli ļauj fotografēt gandrīz bez piepūles. Un tikpat viegli — izpaust pasauli, kas slēpjas tevī. Tā ērti iegulst rokās. Pirksti paši zina, kas darāms. Viss rit tik gludi, ka kameru kļūst par daļu no tevis. Visu ir regulējams, neatraujot skatu no kadra. Lai vari koncentrēties — jaunradei. /../ Un *Minolta* aicina — pārbaudi savas iztēles robežas! Vairāk nekā 40 objektīvu, izcili labi iestrādāti *Rokkor-X* un *Minolta/Celtic* sistēmās, ļauj neraizēties par distanci un arī tikt pie krāšņas platleņķa panorāmas...

MINOLTA

Kad ar kameru esi viens vesels

Reklāma (1976)

Es fotografēju to, ko negribu gleznot, un gleznoju to, ko nevaru nofotografēt.

Mens Rejs

Fotokameru piespiest melot nav viegli: pamatā šis medijs ir godprātīgs, tā ka fotogrāfs, visticamāk, dabai tuvosies kā pētnieks, kā sakarnieks — nevis plātīgā nekaunībā, kā paraduši pašpasludinātie “mākslinieki”. Un laikmetīgajam skatījumam, jaunajai dzīvei pamatā ir godprātīga attieksme pret visu, kas sasāpējis, — gan morālē, gan mākslā. Namu viltus fasādēm, viltus morāles normām, visām atrunām un kumēdiņiem jātop izmestiem lūžņos, un tā arī notiks.

Edwards Vestons

Savā darbā es, cik spēdams, cenšos visās lietās — pat tā dēvētajos “nedzīvās dabas” objektos — iedvest cilvēka garu. Pamazām esmu nonācis pie atskārtas, ka šis galēji animistiskais projekts galu galā sakņojas manās vispārējās bailēs un raizēs par cilvēka dzīves arvien straujāko mehanizāciju, kas novedusi pie centieniem izskaust individuālo it visās cilvēka darbības jomās — tieši te spēcīgu izpausmi radusi mūsu militāri rūpnieciskā sabiedrība. /../ Radošs fotogrāfs atbrīvo objektos ieslēgto *cilvēcisko saturu* un dara cilvēciskāku necilvēcisko pasauli, kurā viņš mīt.

Klarens Džons Loklins

Tagad var nofotografēt jebko.

Roberts Franks

Man labāk patīk strādāt studijā. Tur cilvēks ir izolēts no savas vides. Tur viņš kļūst tāds kā... paša simbols. Man bieži uzmācas sajūta, ka cilvēki pie manis nāk fotografēties tāpat, kā ietu pie ārsta vai zīlnieces — lai noskaidrotu, kā tad ir. Tātad ir no manis atkarīgi. Man ar viņiem jānoņemās. Citādi tur nav ko fotografēt. Vajag, lai koncentrējos es un viņus iesaistu. Dažkārt saspringums pieaug tiktāl, ka vairs nedzirdi, kas notiek studijā. Laiks apstājas. Mums ir īss, intensīvas tuvības pilns mirklis. Taču nepelnīts. Tas nesakņojas pagātnē... nav arī nākotnes. Un, kad fotosesija ir galā — kad bilde gatava — nepaliek nekā, tikai fotogrāfija... fotogrāfija un tāds kā mulsums. Viņi aiziet... un es viņus nepazīstu. No tā, ko viņi teikuši, neesmu dzirdējis gandrīz neko. Ja mēs pēc nedēļas satiktos kur citur, viņi diez vai mani pazītu. Jo man nav sajūtas, ka vispār esmu te bijis. Vismaz tā mana daļa, kas bijusi gan... tagad ir fotogrāfijā. Un fotogrāfijas, man pašam, ir reālas daudz lielākā mērā nekā cilvēki. Es viņus iepazīstu tikai caur fotogrāfijām. Varbūt tas ir fotogrāfa dabā. Es nekur un nekad pa īstam neiesaistos. Neprasiet, lai man būtu kādas zināšanas par to, kas ir. Ko nu kurš atzīst.

Ričards Avedons

Dagerotipija nav tikai instruments, ar ko iespējams zīmēt dabu. ././ [tas] dabai piešķir spēju atveidot pašai sevi.

Luijs Dagērs (1838, no apkārtraksta
potenciālajiem investoriem)

Ne cilvēka, ne dabas veikums nekad vēl nav bijis tik grandiozs kā Ansela Adamsa fotogrāfijās, un viņa attēli skatītāju fascinē daudz spēcīgāk, nekā tie paši objekti, redzēti savām acīm.

Adamsa fotoalbuma reklāma (1974)

Šis polaroīda SX-70 uzņēmums iekļauts *Laikmetīgās mākslas muzeja (MoMA)* kolekcijā.

Darba autors ir Lūkass Samarass, viens no Amerikas izcilākajiem māksliniekiem. Tas iekļauts vienā no pasaules nozīmīgākajām mākslas kolekcijām. Darbs tapis, izmantojot augstvērtīgāko momentfotogrāfijas sistēmu pasaulē — fotoaparātu *Polaroid SX-70 Land*. To pašu, kāds pieder miljoniem cilvēku. Izcili kvalitatīvs un daudzveidīgi lietojams aparāts, kas piedāvā ekspozīciju no 10,4 collām līdz bezgalībai. /../ Samarasa mākslasdarbs, radīts ar SX-70, kas pats par sevi ir mākslasdarbs!

Reklāma (1977)

Vairākums manu fotogrāfiju ir līdzjūtīgas, saudzīgas un personiskas. Tās grib, lai skatītājs ierauga pats sevi. Tās negrib sprediķot. Un tās negrib izlikties par mākslu.

Brūss Deividsons
(*Bruce Davidson*)

Jaunas formas mākslā parādās caur to, ka tiek kanonizēts perifēriskais.

Viktors Šklovskis

../ uzradusies jauna nozare, kas savā pašpaļāvībā krietni veicina stulbumu un nīdē visu, kas vēl atlicis no franču ģenialitātes spožuma. Elku pielūdzēju pūlis pasludinājis ideālu, kas ir vienlīdz lēts un saskan ar viņu pašu iedabu — to viegli saprast. ja runājam par glezniecību un tēlniecību. Smalkās aprindas, jo sevišķi Francijā, patlaban sludina ../ lūk, ko: “Es ticu Dabai, es ticu vienvienīgi Dabai (tam ir dibināts iemesls). Es ticu, ka Māksla ir Dabas precīzs atveidojums un nekas cits tā nevar būt. ../ Līdz ar to nozare, kas mums varētu sniegt ko tādu, kas Dabai identisks, būtu absolūtā māksla.” Atriebīgais Dievs pūļa vēlmes uzklausījis. Dagērs bija viņa mesija. Un nu publika pati sev saka: “Ja reiz fotogrāfija mums garantē tik precīzu atbilstību, par kādu precīzāku nevaram vēlēties (viņi tiešām tam tic — muļķi tādi!), fotogrāfija un Māksla ir viens un tas pats.” Kopš tā brīža mūsu plukatu sabiedrībā cilvēks pārtapis par Narcisu, kas, pakēris lūžņa gabalu, blenž savā nenožīmīgajā atspulgā. ../ Būtu to redzējis kāds demokrātisks rakstnieks — re, cik vienkārši tautā sējams riebums pret vēsturi un glezniecību. ../

Bodlērs

Dzīve kā tāda jau nav realitāte. Mēs esam tie, kas iedveš dzīvību oļos un akmeņos.

Frederiks Sommers

Jaunais mākslinieks vairāk nekā simt dažādos fotoattēlos fiksējis Strasbūras un Reimsas katedrāles mūrus — akmeni pēc akmens. Pateicoties viņam, esam uzkāpuši visos torņos /../ mūsu vietā viņš apskatījis to, ko pašu acīm savu mūžu nebūtu ieraudzījuši /../ varētu domāt, ka viduslaiku sakrālie meistari jau paredzējuši, ka nāks dagerotipija, un tāpēc savas statujas un akmens grebumus salikuši tik augstu, lai vienīgi putni, laidelējoties ap torņiem, varētu tos apbrīnot ik sīkumā un visā pirmšķirīgajā pilnībā.

/../ Visa katedrāle rekonstruēta kārtu kārtām — brīnišķīga gan saules gaismā, gan mijkrēslī un lietū. Arī mesjē Leseks uzcēlis sev pieminekli.

A. de Lakretels

(*H. de Lacretelle*),

La Lumière, 1852. gada 20. marts

Vajadzība visu telpiski un cilvēciski “pietuvināt” šodien jau pārvērtusies teju apsēstībā, tāpat kā tiek sme noliegt konkrēta notikuma unikalitāti vai gaistošo raksturu caur tā fotogrāfisku atveidojumu. Vēlme pēc objekta fotogrāfiska tuvplāna kļūst arvien uzņēmīgāka. /../

Valters Benjamins

Fotogrāfs par fotogrāfu kļūst tikpat likumsakarīgi, kā lauvu dresētājs — par lauvu dresētāju.

Dorotija Lanža

Ja es būtu ne vairāk kā ziņkārīga, būtu ļoti grūti pateikt: "Es gribu aiziet pie jums uz mājām, lai jūs ar mani parunātos un izstāstītu, kā jums iet pa dzīvi." Proti, cilvēki teiks: "Jūs esat traka." Turklāt būs briesmīgi piesardzīgi. Bet fotokamera ir tāda kā caurlaide. Ir tik daudz cilvēku, kas alkst pēc drusciņas uzmanības, un šāda uzmanība ir gluži pieņemama.

Daiena Arbusa

././ Piepeši man līdzās saļima mazs puika. Tad apjēdzu, ka tie nav nekādi brīdinājuma šāviņi. Policisti šāva nevis gaisā, bet tieši pūlī. Nokrita vēl vairāki bērni. ././ Sāku fotografēt mirstošo puisēnu turpat blakus. No mutes viņam plūda asinis, daži bērni nometās viņam līdzās un centās apturēt asiņošanu. Tad viens otrs no viņiem sāka kliegt, ka mani nositīšot. ././ Es lūdzos, lai liek mani mierā. Teicu, ka esmu reportieris un esmu šeit tādēļ, lai fiksētu, kas notiek. Kāda meitene man iesvieda pa galvu ar akmeni. Apdullu, tomēr noturējos kājās. Tad viņi nāca pie sajēgas un paveda mani malā. Visu laiku virs galvas riņķoja helikopteri un sprakšķēja šāviņi. Jutos kā murgā. Tādā, ko nemūžam neaizmirsīšu.

Johannesburg Sunday Times melnādainais
reportieris Alfs Kumalo par nemieriem Soveto,
Dienvīdāfrikā.

Publicēts *The Observer* [Londona],
svētdiena, 1976. gada 20. jūnijs

Fotogrāfija ir vienīgā “valoda”, kas saprotama visās pasaules malās, un, vienodama visas tautas un kultūras, tā sajūdz vienkopus cilvēku dzimtu. Būdamā neatkarīga no politikas diktāta — kur cilvēki ir brīvi —, tā patiesīgi atspoguļo dzīvi un notikumus, ļauj mums dalīties cerībās un bēdās, izgaismo politisko un sociālo situāciju. Mēs kļūstam par cilvēces cilvēcības un necilvēcības aculieciniekiem. /../

Helmuts Gernšeims, *Radošā fotogrāfija* [1962],
(*Helmut Gernsheim: Creative Photography*)

Fotogrāfija ir vizuāla rediģēšana. Īstenībā runa ir par to, ka jāiekadrē redzes lauka segments, nostājoties pareizajā vietā un pareizajā laikā. Tāpat kā šahā vai rakstniecībā, nākas izvēlēties starp konkrētām iespējām, tikai fotogrāfijas gadījumā iespēju skaits ir neierobežots, nevis galīgs.

Džons Sarkovskis

Dažreiz es mēdzu nolikt kameru istabas stūrī, nosēsties pa gabalu ar tālvadības slēdzi rokā un vērot mūsējos, kamēr misters Kaldvels ar viņiem runājas. Varbūt tikai pēc stundas sejās vai žestos atklājās tas, ko gribējām paust, bet, kolīdz parādījās, aina acumirkļī tika ieslodzīta filmā, pirms viņi maz apjēdza, kas noticis.

Margarēta Burke-Vaita
(*Margaret Bourke-White*)

Ņujorkas mērs Viljams Geinors 1910. gada atentāta brīdī. Kad ieradās kāda Amerikas laikraksta fotogrāfs, mērs grasījās kāpt uz kuģa, lai dotos brīvdienu braucienā uz Eiropu. Fotogrāfs palūdza mēru nostāties, lai iemūžinātu viņu bildē, un jau cēla pie acs fotokameru, kad no pūļa tika raidīti divi šāvieni. Izcēlās sajukums, bet fotogrāfs nezaudēja dūšu, un fotogrāfija ar asinīm noplūdušo mēru, saļimušu palīga rokās, iekļuvusi fotogrāfijas vēsturē.

Paraksts zem fotogrāfijas,

Klikšķis: fotoattēlu vēsture, 1974

(“Click”: A Pictorial History of the Photography)

Fotografēju mūsu klozetpodu, šo ārkārtīgi skaisto, gludeni emaljēto trauku. /../ Lūdzu — visas jutekliskās “dievišķās cilvēka figūras” formas, tikai bez defektiem. Grieķi savu mūžu nav aiztiekušies līdz tādai pilnībai, un tiecība uz arvien tīrākām, skaidrākām kontūrām man sazin kāpēc atsauca atmiņā Spārnoto Nīki.

Edvards Vestons

Šolaiku tehnoloģiskās demokrātijas apstākļos laba gaume izvēršas par gaumes aizspriedumu, ne vairāk. Ja māksla nedara neko citu, kā rada gaumi vai bezgaumību, tā ir pilnībā izgāzusies. Ciktāl runājam par gaumes analīzi, labu vai sliktu gaumi var vienlīdz labi paust caur to, ka mājās tev ir tāds vai citāds ledusskapis, paklājs vai atpūtas krēsls. Labi fotomākslinieki patlaban cenšas izcelt mākslu ārpus gaumes kā tādas.

Fotomākslai jābūt pilnīgi brīvai no jebkādas loģikas. Loģikas vakuums nepieciešams tādēļ, lai skatītājs liktu lietā pats savu loģiku un darbs vispār skatītāja acu priekšā uzburtos pats. Līdz ar to tas tieši atspoguļo skatītāja apziņu, loģiku, morāli, ētiku un gaumi. Darbam pienākas strādāt kā atgriezeniskam mehānismam, kas skatītājam palīdz ieraudzīt savas patības funkcionējošu modeli.

Less Levins (*Les Levine*), *Fotomāksla / Studio International*,
1975. gada jūlijs/augusts

Sievietes un vīrieši — neiespējama tēma, jo atbilstu te nav. Varam uziet tikai risinājumu drumslas. Un šī nieka mapīte nav nekas vairāk par primitīvāko no uzmetumiem, kādi te iespējami. Varbūt šodien sējam sēklu neviltotākām attiecībām starp sievietēm un vīriešiem.

Dveins Maikelss

“Kāpēc cilvēki glabā fotogrāfijas?”

“Kāpēc? Dievs vien zina! Kāpēc vispār kaut ko glabā — krāmus — grabažas, drazas. Glabā — un viss!”

“Zināmā mērā esmu ar jums vienisprātis. Daži glabā. Citi izsviež visu, kolīdz pielikts punkts. Tas, jā, atkarīgs no temperamenta. Bet pašlaik es spriežu tieši par fotogrāfijām. Kāpēc cilvēki glabā tieši fotogrāfijas?”

“Es jau teicu — vienkārši tāpēc, ka itin neko nemēdz sviest laukā. Vai arī — jo tās liek atcerēties...”

Puaro nelaida garām izdevību.

“Tieši tā. *Liek atcerēties*. Labi, mēs vēlreiz prasām — kāpēc? *Kāpēc* sievietē glabā pati savu jaunības dienu fotogrāfiju? Un es teiktu, pirmais iemesls būtībā ir — liekulība. Savulaik viņa bijusi piemīlīga un fotogrāfiju glabā tādēļ, lai pati sev atgādinātu, cik glīta reiz bijusi. Tas uzmundrina brīžos, kad spogulis saka rūgtu patiesību. Viņa, teiksim, saka draudzenei: “Un te es, kad man bija astoņpadsmit...” un nopūšas... Vai ne?”

“Jā, jā, manuprāt, tā varētu būt.”

“Tātad tas ir iemesls nr. 1. Liekulība. Tā. Iemesls nr. 2. Sentiments.”

“Tas taču viens un tas pats!”

“Nē, nē, ne gluži. Jo tas jums liek saglabāt ne vien paša fotogrāfiju, bet arī to, kur ir kāds cits... Precētā meita — kad viņa bija tillā ievīstīts bērns, uz kamīna paklājiņa. Gadās, ka izceļas mulsinoši pārpratumi, bet mātes ko tādu labprāt piekopj. Savukārt dēli un meitas nereti glabā mātes bildi — jo sevišķi, ja māte, teiksim, mirusi vēl jauna. “Te mana māte — jaunībā.””

“Es sāku noprast, uz ko jūs vedināt, Puaro.”

“Un iespējams, ir vēl *trešā* kategorija. Nevis liekulība, nevis sentiments, nevis mīlestība — varbūt *naiids* — ko jūs par to sakāt?”

“Naiids?”

“Jā. Lai uzturētu dzīvu atriebes kāri. Kāds, kas jums nodarījis pāri, — tāda cilvēka fotogrāfiju jūs taču varētu glabāt, ko? Lai neaizmirstas, vai ne?”

Agata Kristi, *Misis Makgintijas nāve* (1951)

Pirms tam, rīta garumā, šim uzdevumam sasauktā īpašā komisija atrada Antoniu Konseljeiru liķi. Tas bija apbedīts vienā no būdām līdzās lapenei. Kad bija norakta plānā zemes kārta, atklājās, ka mirušais ietīts nožēlojamā liķautā — savalkātā palagā —, kam kāda dievbijīga roka bija uzsviedusi pāris apvītušu puķīšu. Te, lūk, guldītas uz niedru klēpja, atdusējās “bēdīgi slavenā un barbariskā agitatora” mirstīgās atliekas. /../ Viņi piesardzīgi izcēla liķi no kapa, jo tā bija dārga relikvija — vienīgā balva, vienīgais laupījums, ko šis karš varēja solīt! —, ļoti uzmanīdamies, lai tas paliktu vienā gabalā. /../ Tad liķis tika nofotografēts un liecības par tā identitāti — apstiprinātas ar zvērestu, kā pieklājas, jo visai tautai taču vajadzēja sniegt drošus pierādījumus, ka beidzot šis briesmīgais naidnieks ir beigts un pagalam.

Euklidiss da Kunja, *Dumpis dziļos laukos* (1902)

Cilvēki joprojām nogalina cits citu, vēl aizvien nav sapratuši, kā dzīvo, kāpēc dzīvo; politiķi neredz, ka zeme ir viens vesels, kaut gan izgudrota televīzija (*telehor*): ‘tālredze’ — rītdien varēsīm ielūkoties līdz-cilvēkam tieši sirdī, būt klāt it visur un tomēr vieni; tiek drukātas ilustrētas grāmatas, laikraksti, žurnāli — miljoniem. Realitātes nepārprotamība, patiesība sadzīves situācijās — tas domāts šķirām. **Palēnām tam cauri filtrējas optikas higiēna, saredzamības veselība.**

Lāslo Mohojs-Naģs (1925)

Projektam virzoties uz priekšu, arvien skaidrāk atklājās, ka nav nozīmes tam, kur es sadomāju fotografēt. Konkrētā vieta vienkārši kalpoja kā iegansts tam, lai darbs rastos. /../ tu redzi tikai to, ko esi gatavs ieraudzīt, — sava prāta spoguļi šajā un ne citā brīdī.

Džordžs Taiss

(*George Tice*)

Es fotografēju, lai noskaidrotu, kā tas, ko es fotografēju, izskatīsies nofotografēts.

Garijs Vinogrands

(*Garry Winogrand*)

Gugenheima ceļojumi līdzinājās smalki izplānotām dārgumu meklēšanas ekspedīcijām, kur drošas norādes mijas ar maldinošām. Allaž atradās draugi, kas vedināja uz pašu iemīļotajām vietām, skatiem, veidojumiem. Dažkārt norādes vainagojās ar īstām Vestona balvām, citkārt silti ieteiktais izrādījās lēta imitācija /../ un jūdžu jūdzes nobraukājām veltīgi. Ap to laiku biju novesta tiktāl, ka vairs nespēju priecāties par ainavu, kam neatsaucās Edvarda fotokamera, tā ka viņš, atslīgdams sēdeklī un teikdams: “Es neguļu — tikai atpūtinu acis,” ne ar ko neriskēja; viņš zināja, ka manas acis neslinko un ikreiz, kad parādīsies “Vestona” skats, es likšu automašīnai apstāties un viņu uzraušu no miega.

Čerisa Vestone

(cit. Bena Medova grāmatā

Edwards Vestons: Piecdesmit gadu [1973])

Polaroīds SX-70. Nebūs miera.

Piepeši saredzēsi fotogrāfiju visur — acu priekšā. /../

Nospied sarkano elektrisko pogu. Prrrr... čiks... lūgtum. Bilde atdzīvojas, top spilgtāka, asāka, un pēc pāris minūtēm tev rokā ir uzņēmums — gluži kā dzīvs. Necik ilgi, aiziet ložmetējfoto — ik bilde pusotrā sekundē! — tikmēr vari piemeklēt jaunus leņķus vai pavairot bildes uz līdzenas vietas. SX-70 saplūst ar tevi tikpat viegli, cik bezbēdīgi pats izceļo pa dzīvi. /../

Reklāma (1975)

/../ fotogrāfiju, attēlu pie sienas, mēs *uzlūkojam* kā tur atveidoto objektu (cilvēku, ainavu utt.).

Varētu būt arī citādi. It viegli iedomājams cilvēks, kam nav bijis šādas attieksmes pret tamlīdzīgiem attēliem. Kam, piemēram, fotogrāfijas liktos atbaidošas, jo seja, kam laupītas krāsas un varbūt pat tāda, kas atveidota samazināta, viņu šokētu kā necilvēciska.

Vitgenšteins

Momentuzņēmumā...

priekšējās ass pārbaudes tests?

vīrusa vairošanās?

laboratorijas eksperiments, kas viegli izkrīt no prāta?

noziedzuma vieta?

zaļā bruņurupuča acs?

peļņas sadales tabula?

hromosomu mutācijas?

Greja anatomijas 173. lappuse?

elektrokardiogrammas likne?
 autotipija tuvplānā?
 trīsmiljonā 8 centu Eizenhauera marka?
 plaisa ceturtajā skriemelī?
 neaizvietojamā 35 mm diapozitīva kopija?
 tava jaunā diode trīspadsmītkārtīgā palielinājumā?
 vanādija metalogrāfija?
 manuskripta korektūra?
 palielināts limfmezgls?
 elektroforēzes rezultāti?
 pasaulē briesmīgākais sakodiens?
 pasaulē vislabāk izlabotais sakodiens?

Saraksts runā pats par sevi /../ nav gala tam, ko cilvēkiem nepieciešams iemūžināt. Par laimi — sk. polaroīda *Land* fotoaparātu sarakstu lejāk — nav robežu arī iespējām tikt pie visvisādām fotogrāfijām. Un, ticis pie tām uz līdzenas vietas, tu — ja nu kas nogājis greizi — uz līdzenas vietas vari noknipsēt vēlreiz. /../

Reklāma (1976)

Objekts, kurš stāsta par zaudējumu, destrukciju, objektu zūdību. Par sevi ne. Par citiem. Vai tie citi viņā iekļausies?

Džespers Džonss

Belfāsta, Ziemeļīrija. Belfāstas iedzīvotāji iegādājas simtiem fotoatklātņu, kur redzams, ko pilsēta dabū pārciest. Iecienītākajās puika ar akmeņiem apmētā britu bruņmašīnu. /../ citās redzami izdeguši nami, karavīri kaujas pozīcijās pilsētas ielās un bērni, kas

spēlējas kūpošās krāsmatās. Trijos *Gardener* veikalos atklātnes tiek tirgotas vidēji par 25 centiem gabalā.

“Pat par tik lielu naudu cilvēki ņem pa piecām, sešām,” stāsta Roza Līheina, veikala vadītāja. Misis Līheina saka — četrās dienās iztirgots gandrīz 1 000 atklātņu.

Belfāstā tūristu nav daudz, viņa saka, vairums pircēju ir vietējie, lielākoties jaunieši, kas grib iegādāties tās kā “suvenīrus”.

Nīls Šakross, belfāstietis, nopircis veselus divus komplektus un skaidro: “Manuprāt, tās ir interesantas laikmeta liecības, un es gribu, lai ar tādām uzaug mani bērni.”

“Atklātnes cilvēkiem nāk par labu,” saka Alans Gārdeners, veikalu ķēdes direktors. “Te, Belfāstā, ir pārāk daudz tādu, kas pūlas samierināties ar to, kas notiek, pieverot acis un izliekoties, ka nekā nav. Varbūt kaut kas tāds viņus piespiedīs atkal atvērt acis.”

“Ar visu to jezgu esam pazaudējuši lielu naudu, veikali saspridzināti un nodeguši,” piebilst misters Gārdeners. “Ja ar to visu varam ko atpelnīt, tas uz labu.”

No *The New York Times*, 1974. gada 29. oktobris
(*Belfāstas nemieru atklātnes izķer kā karstus plāceņus*)

Fotogrāfija palīdz tikt galā ar to, kas ikvienam ir zināms, tomēr paslīd garām nepamanīts. Manas fotogrāfijas ir iecerētas kā tādas, kur var redzēt to, ko neredzat.

Emets Govins (*Emmet Gowin*)

Fotokamera ir plūstoša, mainīga iespēja sastapties ar to otro īstenību.

Džerijs Normans Uelsmans
(*Jerry N. Uelsmann*)

Polijas Osvencima — teju 30 gadu pēc Aušvicas koncentrācijas nometnes likvidācijas šās vietas šausmu smaku, šķiet, slāpējuši suvenīru kioski, *Pepsi-Cola* plakāti un gaisotne, kas vilināt vilina tūristus.

Par spīti saltajam rudens lietum, Aušvicu ik dienu apmeklē tūkstošiem poļu un viens otrs ārvalstnieks. Apmeklētāji lielākoties tērpušies visai vienkāršās drānās un ir nepārprotami par daudz jauni, lai atcerētos Otro pasaules karu.

Saspiedušies barā, viņi izmīņājas cauri nometnes barakām, gāzes kamerām un krematorijai, ar interesi nolūkodamies uz baisajiem eksponātiem — piemēram, ietilpīgo vitrīnu, pilnu cilvēku matiem, ko S.S. mēdza pārstrādāt audumā. /../ Suvenīru kioskos apmeklētāji var iegādāties vairāku veidu Aušvicas nozīmītes ar uzrakstiem poļu un vācu valodā, arī atklātnes, kur redzamas gāzes kameras un krematorija, pat Aušvicas pildspalvas — kad pacel tādu pret gaismu, redzi līdzīgas bildes.

No *The New York Times*,
1974. gada 3. novembris.

(*Aušvicā jeb Tūrisma disharmonija*)

Mediji stājušies vecās pasaules vietā. Pat ja mēs gribētu šo veco pasauli atgūt, tas būtu iespējams vien caur intensīvu izpēti — tieši kā medijiem izdevies to aprīt.

Maršals Maklūens

/../ Daudzi apmeklētāji bija laucinieki, un viena daļa, kam pilsētas ieražas bija svešas, pils aizsarggrāvja krastā uz asfalta izplāja avīzes, izsaiņoja līdzpaņemto ēdmaņu, irbuļus, un, turpat iekārtojušies, mielojās un pļāpāja, nosēdušies citiem ceļā. Pils dārzi fonā — augustā! — stimulēja japāņu fotokāri, kas jau robežojās ar māniju. Spriežot pēc nemitīgajiem klikšķiem, nofotografēts jau bija ne vien katrs klātesošais, bet arī vissīkākā lapiņa un smildziņa — visādos veidos.

No *The New York Times*, 1977. gada 3. maijs
(*Japāņi bauda 3 "zelta nedēļas" brīvdienas –
7 dienu atvaļinājumu*)

Esmu paradis vienmēr visu fotografēt savā prātā.

Maineors Vaitis

Dagerotipos viss saglabājies. /../ tie nospiedumi, ko atstājuši dzīvajie, aizklīduši bezgalīgās telpas dažnedažādajos nostūros.

Ernsts Renāns

Šie cilvēki fotokopijās ir tikpat dzīvīgi kā toreiz, kad tika iemūžināti uz veclaiku platēm pirms sešdesmit gadiem. /../ Es izstaigāju viņu ielas, istabas, šķūņus un darbnīcas, viņu logos ieskatos un veros pa tiem laukā. Un arī viņi, šķiet, zina, ka esmu tepat blakus.

Ansels Adamss,
no priekšvārda Džeikoba Rīsa grāmatai *Fotogrāfs
& pilsonis*
(*Jacob A. Riis: Photographer & Citizen*, 1974)

Tādējādi fotokameru esam iepazinuši kā pašu uzticamāko palīgu ceļā uz objektīvu redzējumu. Visi, iekams izkops kādu nebūt subjektīvu skatījumu, būs spiesti saredzēt to, kas ir optiski patiess, pēc būtības izskaidrojams un objektīvs. Tas likvidēs to piktoriālo un iztēles diktēto asociatīvātāti, kas valdījusi gadsimtiem ilgi un ar ko mūsu redzējumu varmācīgi apmīģlojuši izcilākie gleznotāji.

Mēs, pieredzējuši glezniecības pēdējos simt gadus un divdesmit gadu ilgo kino vēsturi, šajā ziņā esam smēlušies neredzēti daudz. **Mēs droši varam teikt, ka uz pasauli skatāmies gluži citām acīm.** Tomēr pagaidām sarūpēta labi ja vizuāla enciklopēdija. Ar to ne tuvu nepietiek. Mēs gribam panākt nepārtrauktu ražošanu, jo pati dzīve prasa, lai iedibinām *jaunas attiecības*.

Lāslo Mohojs-Naģs (1925)

Katrs, kurš zina, cik svarīgas ir ģimeniskas saites sabiedrības zemākajos slāņos un redzējis visas tās ģimenes strādīga cilvēka darbavietā, /../ droši vien piekritīs, ka iepretim sociālajām un industriālajām tendencēm, kas dienu no dienas grauj visturīgākās ģimenes, trūcīgam cilvēkam sešu peniju vērtā fotogrāfija nozīmē vairāk nekā visas pasaules filantropu pabalsti.

Macmillan's Magazine [Londona],
1871. gada septembris

Kurš gan, viņaprāt, iegādātos videokameru? Dr. Lends saka — visticamāk, mājsaimniece. “Viņai atliek vien notēmēt, nospiegt slēdzi, un pēc pāris minūtēm jau uz bērnīņu — cik viņš smuks — vai dzimšanas dienas ballīti var palūkoties atkal. Un ir milzum daudz ļaužu, kam attēli patīk labāk nekā aprīkojums. Golfa un tenisa fani var spriest par pašu sitieniem acumirkīgā video atkārtojumā, tāds noderētu arī rūpniecībā, skolās un citviet, sapārots ar viegli izmantojamu aparatūru. /../ Polavīzijas robežas sakrīt ar jūsu iztēles robežām. Polavīzijas kameras — šodien un nākotnē — lietojiet, kā gribat, robežu te nav.”

No *The New York Times*, 1977. gada 8. maijs
(*A Preview of Polaroid New Instant Movies*)

Lielākā daļa moderno dzīves atveidotāju, pat fotokamera, dzīvi, taisnību sakot, noliedz. Ļaunumu norijam, ar labo aizrijamies.

Voless Stīvenss (*Wallace Stevens*)

Karš mani, kareivi, iegrūda pašā mehānicisma sirdī. Tur es atklāju fragmenta daili. Mašīnas detaļā, tās ikdienišķībā, samanīju jaunu realitāti. Centos uziet šo mūsdienu dzīves fragmentu plastisko vērtību. No jauna es tos atklāju uz ekrāna — to objektu tuvplānos, kas mani bija iespaidojuši un uz mani iedarbojušies.

Fernāns Ležē (1923)

575.20 fotogrāfijas jomas:

aerofotogrāfija, fotogrāfija no putna lidojuma

astrofotogrāfija

slēptā kamera

hromofotogrāfija

hronofotogrāfija

kinematogrāfija

kinefotomikrogrāfija

cistofotogrāfija

heliofotogrāfija

infrasarkanā fotogrāfija

makrofotogrāfija

mikrofotogrāfija

miniatūrfotogrāfija

fonofotogrāfija

fotogrammetrija

fotomikrogrāfija

fotospektroheliogrāfija

fototopogrāfija

fototipogrāfija

fototipija

pirofotogrāfija

radiogrāfija
radiofotogrāfija
skulpturālfotogrāfija
skiafotogrāfija
spektroheliogrāfija
spektrofotogrāfija
stroboskopiskā fotogrāfija
telefotogrāfija
urānofotogrāfija
rentgenogrāfija

No *Rožē starptautiskā tēzaura*, 3. izdevums
(*Roget's International Thesaurus*)

1921. gada pavasarī Prāgā tika izliktas divas ār-
zemēs svaigi izgudrotas automātiskas fotokabīnes,
katra vienā reizē solīja, mazākais, sešus līdz desmit
cilvēka noģimjus.

Kad šādu fotogrāfiju sēriju aiznesu Kafkam, bezbē-
dīgi teicu: “Par pāris kronām kurš katrs var nobildē-
ties no visām pusēm. Tas aparāts mehanizējis princi-
pu “pazīsti pats sevi”.”

“Tu gribi teikt — “pārproti pats sevi”,” Kafka tei-
ca ar tikko jaušamu smaidu.

Es iebildu: “Kā!? Kamera nemelo!”

“Kas tev to teicis?” Kafka piešķieba galvu. “Fo-
togrāfija skatienu koncentrē uz virspusējo. Tādēļ tā
apslāpē slēpto dzīvi, kuras mirdzums spiežas cauri
aprisēm kā gaismēnu spēle. To nav iespējams tvert
pat ar asredzīgākajām lēcām. Te nākas paļauties uz
izjūtu. ././ Šī automātiskā kamera nevis vairo cilvēka

acis, bet fantastiski vienkāršoti rāda vien to, ko redz muša.”

Gustavs Januhs, *Sarunas ar Kafku*,
(*Gustav Janouch: Conversations with Kafka*)

Dzīve allaž šķiet sitam augstu vilni visgarām ķermeņa epidermai: vitalitāte ir gatava visā pilnībā iespiesties ik fiksētā mirklī, kad reģistrēts tiek saguris smaids, noraustās roka, no mākoņu sprosta kā bēglis izmūk saules stars. Un kamera ir vienīgā, kas spēj reģistrēt tik komplicētas, gaistošas reakcijas un paust mirkli visā tā majestātiskumā. To nespēj neviena roka, jo prāts mirkļa sastindzināto patiesību neprot saglabāt gana ilgi, lai gausie pirksti spētu pierakstīt visas milzum daudzās detaļas. Šādu notāciju centās izkopt impresionisti — un veltīgi. Jo — apzināti vai neapzināti — ar visiem tiem gaismas efektiem viņi alka apliecināt vien mirkļa patiesumu; impresionisms allaž tiecies fiksēt brīnumu, kas šeit un tagad. Bet, kamēr viņi noņēmās ar analīzi, gaismas acumirkļīgie efekti jau izrādījās nogrimuši pagātnē, un “impresionisms” nav nekas cits, kā klājiens, kur iespaidi klājas kārtu kārtām. Štiglics bija gudrāks. Viņš taisnā ceļā devās pie instrumenta, kas pašam bija kā radīts.

Pols Rozenfelds

Kamera ir mans darbarīks. Caur to es piešķiru jēgu visam, kas apkārt.

Andrē Kertēss

Divkārša nograušana vai metode, kas atriebjas pati sev.

Tagad, kad pieejama dagerotipija, ikkurš varēs tikt pie sava portreta — senāk uz to varēja cerēt tikai prominentas personas; un vienlaikus tiek darīts viss, lai mēs visi izskatītos tā, it kā būtu darināti pēc viena ģīmja un līdzības — it kā mums visiem pietiktu ar vienu vienīgu portretu.

Kirkegors (1854)

Nofotografē kaleidoskopu.

Viljams H. Fokss Talbots
(manuskripts — piezīme,
datēta ar 1839. gada 18. februāri)

OBLIGĀTAIS EKSEMPLĀRS

51-

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0308107657

2008-3
622

Tikko publicēta, amerikāņu autores Sūzenas Sontāgas (1933) grāmata *Par fotogrāfiju* (1977) sabiedrībā izraisa plašas diskusijas, fotogrāfijai veltītam darbam vēl nepieredzētu slavināšanu un nopēlumu, iegūst *Nacionālo grāmatu kritiķu aprindu* godalgu par kriticismu (*National Book Critics' Circle Award*). Sontāga ar savu darbu ievada laiku, kad fotogrāfijai tiek pievērsta arvien lielāka uzmanība, kā arī refleksijas centrā izvirzās pati teorija. Grāmatā *Par fotogrāfiju* ir rodami neskaitāmi impulsi un domu tēli, kas itin dabiski ir iedzīvojušies fotogrāfijas kritiķu valodā līdz pat mūsdienām.

ISBN 9984-9829-9-1



9 789984 982991