

# Gladiti zgodovino proti dlaki: Kritična fotografska teorija Allana Sekule

Jan Babnik

»Zares kritičen družbeni dokumentarizem mora v kader zajeti zločin, sojenje, celoten pravni sistem in njegove uradne mite.«

(Sekula, 2018d)

»Okoli fotografije se mora ustvariti sredotežen sistem, zato da jo lahko vidimo v okviru, ki je obenem oseben, političen, ekonomski, dramatičen, vsakdanji in zgodovinski.«

(Berger, 2013, str. 60)

*Gladiti fotografijo proti dlaki* (*Photography against the Grain*, 1984), knjiga, iz katere so izbrani pričujoči eseji, se pomenljivo začne: »To je knjiga o fotografiji. Prav tako pa je knjiga sestavljena iz fotografij, knjiga, ki govori znotraj in vzdolž in skozi fotografije.« (Sekula, 1984, str. 18) Zdi se, da je Sekulovo delo nemogoče preprosto kategorizirati. Njegovi spisi so hkrati teorija in pripovedi, neke vrste fotoeseji. So to torej umetniška dela? Je bil Sekula teoretik, esejist, fotograf, filmar, učitelj, zgodovinar, aktivist ali umetnik? Ali, če se osredotočimo na njegovo temeljno potezo, zgolj neizprosni kritik poznega kapitalizma? Ne gre za retorična vprašanja – odlika Sekulovega dela je ravno v tem, da kot teoretik ni nikoli opustil umetniške vere v moč in pomenljivost soodnosa besedila in podobe. Nikoli ni prav zares pisal, kot da bi bili zapisi lahko ločeni od podob, o katerih je pisal, nikoli ni ustvarjal, kot da bi lahko podobe obstajale ločeno od zapisov. Vseskozi se je držal načela, da sta teorija in praksa neločljivi. Izbrani spisi v tej izdaji so torej hkrati zgled zgodovine in teorije fotografije in pripovednih rab fotografije.

Sekulovo delo je treba razumeti v kontekstu njegovih študijskih let – časov politično, akademsko in kulturno turbulentnih 60. in zgodnjih 70. let na Univerzi v San Diegu, kjer so se vrstile študentske protivojne demonstracije in akcije. Tam je Sekula spoznal delo filmarjev, kot sta Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin (oba sta tudi gostovala na univerzi), in tudi filme Santiaga Alvareza, Chrisa Markerja in Jeana Roucha. Med gostujočimi predavatelji sta bila tudi Edgar Morin in Jean-François Lyotard. Nemara pa ni bolj slavnega profesorja, ki je kdaj predaval na Univerzi v San Diegu, kot je bil Herbert Marcuse s svojo protikapitalistično in tudi protikomunistično držo z izpostavljanjem (kakor zatrjuje njegova najslavnejša učenka Angela Davis, sošolka Allana Sekule) možnosti sinteze družbene aktivnosti in teorije oziroma z zgledom, kako biti hkrati akademik, aktivist, učenjak in revolucionar. Za nameček je tedaj na univerzi predaval tudi Fredric Jameson, marksistični politični teoretik. Vse to je močno vplivalo na delo Allana Sekule in še drugih aktivističnih in teoretskih somišljenikov (Martha Rosler, Fred Lonidier, Phel Steinmetz), ki so v okvirih fotografije želeli predvsem premisliti tradicijo dokumentarne fotografije in na novo zasnovati možnost fotografskih intervencij v družbo. Sandieško skupino je družilo vprašanje, kako ustvarjati projekte, poučevati in pisati, in to ključno na dveh ravneh: zunaj in znotraj umetnostnih institucij. To je podrobneje opredelila

in pojasnila Martha Rosler, zanimala jih je namreč: »umetnost kot diskurz, umetnostna praksa kot pedagoško delo in, kar posledično izhaja iz tega, ideja odgovornosti do zamišljene (revolucionarne) skupnosti«. (Rosler v Ribalta, 2015, str. 81)

Sekulov najslavnejši in najvplivnejši esej »Razstavljanje modernizma, presnovanje dokumentarizma (Zapiski o politiki reprezentacije)« je kritika liberalnega dokumentarizma nasploh in kritika v kapitalistične odnose vpetih umetniških, dokumentarnih in novinarskih praks. Njegovo najslavnejše delo pa je nedvomno *Ribja zgodba* (*Fish Story*, [1995], 2018a); ta predstavlja zaključek njegove serije *Lekcij iz geografije* (*Lessons from Geography*), ki jih je začel že leta 1983 z *Osnutkom za lekcijo iz geografije* (*Sketch for a Geography Lesson*). *Ribja zgodba*, kritika poznega kapitalizma, se suka okoli treh torišč, ki tako ali drugače predstavljajo jedro njegove misli tudi v drugih delih: globalne blagovne proizvodnje, morja in fotografije. Morje – morda ni motiva, ki bi mu bil Sekula tako zvest kot morju (preden se je prepisal na smer vizualnih umetnosti, se je celo vpisal na študijsko smer morske biologije). In nemara mu naredimo uslugo, če skušamo ravno prek ovinka v *Ribjo zgodbo* osvetliti njegovo siceršnje delo.

V *Ribji zgodbi* se je Sekula lotil analize zgodnjega nizozemskega slikarstva v 16. stoletju, predvsem motivike morja, in zatrnil, da je bil morski horizont nizozemskega slikarstva militariziran, da so prizori ladij neizprosno izbrisali sled njihove »zanimive in včasih sramotne zgodovinske resnice: te ladje so vojni stroji, namenjeni krvavemu pustošenju« – torej njihove plenilske in militarizirane narave (večina naročnikov del so bili mesni upravniki in delničarji trgovskih družb, tudi ene izmed prvih korporacijskih multinacionalk: East India Duch Company). (Sekula, 2018a, str. 47) Sekula je nazorno prikazal, kako se je zgodnji kapital vpisal v ta dela. Če bi Sekulo zaradi tega vztrajanja lahko imeli za historičnega materialista v smislu Walterja Benjaminina, saj so zanj »[v]se kulturne dobrine, kar jih vidi, [...] po izvoru nekaj, na kar ne more misliti brez groze«, bi hkrati zadeli in zgrešili bistvo. (Benjamin, 1998, str. 218) Kulturne dobrine, njihov »promet« in njim pripadajoči diskurz namreč v Sekulovi interpretaciji niso neki umetelni zastor, za katerim se skriva grozna in kruta resničnost (h kateri se mora mukoma prebiti analitični historični materialist), temveč prej bistveni del ravno slednjega. Sekula slavno Benjaminovo sintagma, da »[n]i dokumenta

kulture, ki ni hkrati tudi dokument barbarstva« (1998, str. 218), radikalizira, toda to mu uspe brez liberalno moralizirajočega podtona. Ne samo da so to dokumenti barbarstva, barbarstvo samo je botrovalo umetniški moči teh dokumentov – njegova potlačitev pa je njihov konstitutivni del – in celo tisto, kar botruje njihovi impresivni moči. Sekula sublimno (npr. predstava morskega horizonta in besnečega neurnega morja) poveže z razvojem kapitalizma. In to do te mere, da se komajda lahko upremo misli na slavnega sprehajalca Immanuela Kanta v pristaniškem Königsbergu. Je njegov pogled kdaj zamišljeno odtaval na predstavo oddaljenega, z rečno arterijo povezanega morskega horizonta ob (anekdotičnem) kramljanju s trgovci in mornarji – pripadniki merkantilizma? Je čezrazsežnostna moč morja v Kantovem mišljenju torej izvirala iz tedanje predstave o čezrazsežnostni moči trgovine in osvajanja (osvobajanja) »novih« področij za trgovino (in to kljub Kantovem siceršnjem omalovažujočem odnosu do merkantilizma)? Je sublimno res moč razvezati od kapitala?

Sekula je analiziral pripovedne kanone opisovanja obale, morja in pristanišč in je kot enega izmed prvih, ki se je uprl romanticizmu morja, izpostavil Friedricha Engelsa. Ta je v opisovanju pristaniške obale Temze naredil nekaj, česar drugi pred njim niso – stopil je na kopno in pogled usmeril na pristanišča, kanale, ulice – tiste »nevidne« arterije, ki utripajo v ritmu sublimnega, temnega, nedoumljivega in čezrazsežnostnega srca tedanjega industrijskega kapitala – morja. Engels je izrabil klasičen popotni literarni kanon, da je pozornost bralca s prizora obale, videne s palube ladje, usmeril na prizor, ki se razpira sprehajalcu, človeku v množici, ki ga na obali pričaka vrvež industrijskega kapitala – napad na čute (vonjave strohnelih ostankov dobrin, zvoki prekladanja, glasovi in kriki delavcev, nadzornikov). Engels je predvsem usmeril pogled na slume, ki jih z ladje ni moč videti. Engelsova radikalnost je bila ravno v tem, tako Sekula, »da je sestopil z ladijske palube na mestne ulice v center globalne mreže moči«. (Sekula, 2018a, str. 48) Sekula pa se danes, ko je pristaniško resničnost zamenjala kontejnerska kulisa (ki prej spominja na borzo, kot pa na pristanišče) ali po drugi strani turistična kulisa obujanja stare merkantilistične podobe obale (pristaniška obala kot potrošniško blago), nasprotno, vrne nazaj na palubo, da bi uzrl resničnost globalne blagovne menjave in sodobnega kapitalizma. »Zakaj bi danes kdo sploh še neumno zatrjeval, da je možno s palube ladje smiselno uzreti svetovno ekonomijo?« Danes, v svetu, ki mu vladata računalnik

in telekomunikacije? (Sekula, 2018a, str. 48) Sekula nas opozori, da je iz predstave postindustrijskega kapitala (borzni indeksi, algoritemska resničnost, zaton fizičnega dela) simptomatično (toda naravnost ključno) izvzeto ravno – fizično delo.

Sekulov pristop je treba videti kot zrcalnega dvojnika Barthesovega fenomenološkega pristopa iz *Camere Lucide*. Dvojnika zato, ker Sekula tako kot Barthes, piše o radikalni nerazdružljivosti podobe in politike, fotografije in teksta, *studiuma* in *punctuma*, tistega na podobi, kar se nas dotakne, in tistega, kar s pogledom vtisnemo podobi. Tistega, kar »ustvarimo« in hkrati »najdemo« – kar nas prestreli kot puščica, ki smo jo konec koncev sami sprožili. In vendar gre za zrcalni odnos – če je za Barthesa zgodovina podobe (ali *studium*) hkrati tisto, kar opazovalec spravi do predstave, in hkrati tisto, kar ga lahko presune (*punctum*), in tako v temelju nekakšna nerazvozljiva dialektična, s strani bralca samovzpostavljena efektivnost podobe, ki ji Barthes posveti premalo pozornosti (oz. ki se ji nekritično prepusti), je za Sekulo naloga kritične teorije ravno razvozlanje tega odnosa – in to ne nasploh, temveč v konkretnem zgodovinskem trenutku – oziroma jasen prikaz, kako zgodovinsko, kulturno (tisti Barthesov *studium* torej) ne samo da omogoča (kot neke vrste ozadje ali kulisa), temveč tvori efektivnost določene podobe. Primer njegove analize Stieglitzevega *Podpalubja* v »O iznajdbi fotografskega pomena« in v *Ribji zgodbi* je dober primer tega pristopa. Če je Rosalind Krauss ostala zavezana umetnostnoteoretski (psihoanalitski) interpretaciji *punctuma* kot »tistega neizrekljivega«, je Sekula jasnejši – to »neizrekljivo« je neizrekljivo zgolj zato, ker redko spregovorimo o bistvenem – to je družbeni referencialnosti podobe. In tako postane bolj jasno, zakaj Sekula tako vztraja, da kritična fotografska teorija ne more preprosto soobstajati z afektivnimi teorijami fotografije, ki »fotografijo obravnavajo kot unikatni predmet, s katerim se srečujemo v zasebnosti« (kamor npr. spada Barthesova *Camera Lucida*). (Sekula, 2018b, str. 14) Če hočemo, potem lahko rečemo, da je Sekula bolj barthesovski od Barthesa. Zaveda se, da če si dovolimo kliše, vsakič ko pogledamo fotografijo, fotografija pogleda nazaj – in predmet fotografske teorije/prakse po Sekuli ni ne pojmovno ne fenomenološko temveč historično materialistično razčlenjevanje izmenjave teh pogledov. In to je tudi postopek tistega načina preučevanja fotografije, ki mu v pravem pomenu pritiče oznaka fotografska teorija. Sekula se nenehno giblje med teoretikom,

ki razgalja način izgradnje specifičnega fotografskega diskurza na podlagi predstave o »mitski« nevtralnosti, nediskurzivnosti fotografske podobe (ali sodobne simulakralnosti), med piscem-čarodejem, čigar besedila nam v predstavi pričarajo nov pomen podobe, in nato spet teoretikom, ki opozarja, da je kritik vedno že določen družbeni agens – in kot tak pripada določenemu diskurzivnemu položaju. Kar bralca posledično vrže v nelagoden položaj – ravno ko z branjem njegovih del uzre »nove« plasti fotografskega pomena, mu Sekula že spodnese tla pod nogami – saj ga opozori, da je bistven ravno način, kako se »novi« pomeni tvorijo.

Sekulovo parafraziranje Marxa, njegovo podvojitve duha kapitala v meščanska duha fotografske umetnosti in fotografske znanosti, ki strašita fotografijo, je treba vzeti resno. Če članek »Promet fotografij« pomeni analizo diskurza fotografije, njeno imanentno vpetost v »tekst« in je tako paradigmatični primer kritične teorije fotografije, potem je »Presnovanje dokumentarizma« poskus odgovora na možnost obstoja neke fotografske teorije in prakse, ki bi nakazala pot »k radikalni, na novo izumljeni kulturni praksi« nasploh. In jasno – zdi se, da je ključno vprašanje tako teorije kot prakse ravno tisto, kar Sekula izpostavi kot prvo in neizogibno – to je »redefinicija političnih prioritet«, da ne zapademo po eni strani v teoretsko »intelektualno razpoložensko glasbo« (podvrženo pobjavljenju) in po drugi strani političnemu »tehnokratskemu izbrisovanju človeške ustvarjalnosti«. (Sekula, 2018d, str. 35, 56, 69, 70)

Zgolj dialektično preigravanje znanosti in umetnosti, politike in estetike (ali kakor to ubesedi Sekula: »intelektualna razpoloženska glasba«) se pri Sekuli spremeni v preiskovanje konkretne zgodovinske »obljube in grožnje« fotografije – in ravno v tej potezi je treba njegov pristop videti kot vedno zavezan konkretnim zgodovinskim okoliščinam. Kakor zatrjuje, se v fotografiji ne zrcalijo preprosto družbeni odnosi, kakor se v njej ne zrcalijo referent. Nemara pa bi morali temu dodati še, da se v njej niti ne zrcalijo preprosto individualne značilnosti proizvajalca (umetnika-fotografa).

Zdi se, da se Sekula zaveda možnih očitkov historičnega determinizma, in je zapisal, da bi bilo trditi, »da je fotografska praksa v celoti in neločljivo vezana na družbene odnose kapitalizma, [...] izjemno nedialektično in neustrezno.« (Sekula, 2018c, str. 94) Toda kako lahko odmislimo,

da je danes dominantna zgodovina fotografije osnovana ravno na temelju neke idealizacije naturalističnega determinizma, ki večino svoje zgodovine gradi prepričljivost ravno na osnovi vzpostavljanja sebi lastne historičnosti, razvezane družbenih pogojev? In to z jasno razpoznavnim postopkom fetišizacije? Samo oglejmo si Sekulovo pronicljivo analizo Holmesovih spisov o fotografiji, njegov opis zgodnje blagovne fetišizacije fotografije – njegovo opozorilo na nespregljivo bližino blagovnega fetišizma in poskusov univerzalizacije fotografskega »jezika« (kot neke vrste samostojnega sistema univerzalnih znakov, ki ločen od referentov zaživi novo življenje v krogotoku nove in samostojne fotografske menjalne vrednosti – v prometu fotografij).

Sekula se zoperstavlja univerzalizaciji fotografskega pomena, tradicionalnemu liberalnemu dokumentarizmu in vztrajnosti romantične ekspresivnosti, ki se vleče vse do sodobnosti (skrita tudi za kritično tančico postmoderne in sodobne umetnosti). Poudarek daje redefiniciji političnih prioritet in kulturnih praks nasploh, dialoški pedagogiki (vpliv Paula Freireja) in izoblikovanju alternativnih institucij. Po eni strani zavrača Benjaminovo prepričanje, da se je s kapitalom moč boriti v medijih s potujitvenimi strategijami (kapital namreč naravnost dominira medijem, ugotavlja Sekula), po drugi pa sprejema njegovo pojmovanje umetnostnega avtorja kot proizvajalca. Če sledimo Sekulovim pozivom k preoblikovanju kulturnih, dokumentarnih praks, je pred nami navidez nemogoča naloga – in sicer zoperstaviti se teoriji kot »razpoloženski glasbi« (kritično prevrednotiti sodobni umetnosti diskurz in teorijo umetnosti), a hkrati ohranjati vero v ustvarjalnost, da ne zdrsnemo v tehnicistično zanikanje človeške ustvarjalnosti nasploh in v njen politični pol – zanikanje prostora umetnosti v družbi (sicer tako značilno za naš čas).

Za Sekulo je oboje: prepuščanje pozitivizmu (fotografija govori resnico) ali pa igrakanje s hiperreferencialnostjo fotografije (fotografija laže oz. je prepuščena igri označevanja, logiki Baudrillardovega simulakra) enako zgrešeno. Prepričan je, da starega mita, da fotografija govori resnico, ne smemo preprosto zamenjati z novim, da fotografija laže. V praksi to pomeni, da se ne smemo odpovedati resnici na račun njene (danes zavržene) pozitivistične različice; kar zagovarja Sekula, je namreč ravno nasprotno – družbena referencialnost podobe. Če je čemu zavezan, je to

kritičnemu realizmu. Na teoretski ravni je prepričan v možnost teoretske razgradnje tistega, kar Barthes ubesedi kot *studium*, na politični ravni pa možnosti ustvarjanja kritično realističnih umetniških del. In fotoesej »Šola je tovarna« je poskus tovrstnega kritičnega realizma, ki kasneje kumulira v monumentalni *Ribji zgodbi*.

Sodobno kulturno in akademsko intelektualno okolje je prej ko slej ravno tisto področje, kjer se najtežje udejanja Sekulov kritični poziv, toda – če kdaj, potem ravno danes ostaja eno izmed redkih področij, kjer se sploh lahko razmišlja o možnostih kakršnega koli udejanjenja tega. In tako se umetnost znajde v navidez paradoksalnemu položaju, sorodnem tistemu, ki ga Victor Burgin (tudi Martha Rosler, nenazadnje tudi John Berger) zazna pri fotografiji – določeni nemoči izviti se iz primeža družbenih odnosov (skupaj s fotografsko tehniko kot spregledanim polom ideoloških aparatov fotografije), ki apriori, tudi v najradikalnejših poskusih pobega, determinirajo rabe fotografije. Kako torej fotografijo gladiti proti njeni dlaki? V času, ko se o kulturi in akademiji razmišlja v terminih profesionalizacije v slogu športa (visoka kultura), ni pričakovati, da se bodo tovrstni protiglasovi slišali, kaj šele, da bodo upoštevani.

V »Šola je tovarna« nas Sekula pronicljivo opozori, da če ohranjamo razmerje med avtonomijo umetnosti in družbeno relevantnostjo na abstraktni ravni – v bistvu ne razumemo ne enega ne drugega. »Zbirokratizirana visoka kultura čuti potrebo po slavljenju neodvisnega ustvarjalnega duha, obenem pa po funkcionalni plati avtonomijo umetnika spodkopava.« (Sekula, 2018e, str. 137) Sekula povsem v duhu sandieške šole zagovarja reformistične fotografske prakse, možnost alternativnih načinov reprezentacije in sorodno kot John Berger zagovarja, da je moč sistemskim kalupom (kapitala) ubežati zgolj s prakso, »ki naslavlja alternativno prihodnost«, ki določa tako posnetke kot načine njihove uporabe, in predvsem, da se fotograf ne sme imeti »za poročevalca ostalemu svetu, ampak za zapisovalca za udeležence fotografiranih dogodkov«. (Berger, 2013, str. 56, 58) Tako Berger kot Sekula sta v interpretaciji fotografij neizprosna kritika kapitalizma (pomislimo samo na Bergerjevo analizo fotografije mrtvega Cheja in na Sekulovo analizo *Družine človeštva*), toda Sekula je nazornejši, neposrednejši – celo programski. Sicer fotografijo razume bolj v althusserijanskem smislu družbenega aparata (podobno kot

John Tagg), kot pa v okvirih njene nagovorne moči (kot John Berger), toda oboje spne v kompleksno pripovedno-teoretsko delo, ki je na koncu bliže Bertoldu Brechtu in Benjaminu, kot pa Taggu ali Bergerju.

Za premislek o fotografiji in vlogi fotografa je za Sekulo pomemben preplet pedagoškega dela, pisanja in ustvarjanja (tako značilen za sandieško šolo), ki bi moral biti zavezan resnici, če parafraziramo Marcuseja, ne glede na raso, barvo, vero, ali, kar je v našem kontekstu temeljno, ne glede na poslovne potrebe. Pri vsaki reprezentaciji, še tako intimni ali družbeno zavzeti, mora biti prva naloga redefinicija političnih prioritet in druga izoblikovanje alternativnih institucij dominantnim. »Didaktična in kritična reprezentacija sta nujni, a nezadostni pogoj za transformacijo družbe. Za to je potrebna širša, vsevključujoča praksa.« (Sekula, 2018d, str. 62) In delo fotografa je le en košček v mozaiku te širše prakse – kar pomeni, da hkrati ne more nositi vse odgovornosti, toda hkrati od nje ne more biti razvezan. Šele po (ali vzporedno) tej redefiniciji in re-institucionalizaciji sledijo vprašanja sloga, pripovedne umetnosti, umetniške in/ali dokumentarne samo-referencialnosti, potujitvenih strategij. Kajti v nasprotnem primeru, ne glede na to, koliko zavedni, kritični in družbeno progresivni smo (ali ne) – se zgolj uspavamo v sladkih zvokih »intelektualne glasbe«. Za mnoge je vse to gotovo prekruto spoznanje in nenazadnje pretežavna naloga. Toda zato nič manj resnična, in zdi se, da, predvsem danes, tudi nič manj nujna.

## VIRI:

- Benjamin, W., 1998. O pojmu zgodovine. V: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis, str. 213–226.
- Berger, J., 2013. *Understanding a Photograph*. London: Penguin Books.
- Ribalta, J. ur., 2015. *Not Yet: On The Reinvention of Documentary and the Critique of Modernism: Essays and Documents (1972-1991)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Sekula, A., 1984. *Photography Against The Grain: Essays and Photo Works 1973 -1983*. The Nova Scotia Series Source Materials of the Contemporary Arts. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Sekula, A., 2018a. *Fish Story*. London: MACK.
- Sekula, A., 2018b. O iznajdbi fotografskega pomena. V: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Membrana, str. 3–33.
- Sekula, A., 2018c. Promet fotografij. V: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Membrana, str. 65–104.
- Sekula, A., 2018d. Razstavljanje modernizma, presnovanje dokumentarizma (Zapiski o politiki reprezentacije). V: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Membrana, str. 34–64.
- Sekula, A., 2018e. Šola je tovarna. V: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Membrana, str. 105–147.



[ življenjepis ]

**ALLAN SEKULA** (1951–2013) je bil teoretik, umetnik, filmar in politični aktivist. S svojim dokumentarnim delom je bil zavezan predvsem kritičnemu realizmu, bil je neizprosno kritik poznega kapitalizma. Njegova pisna, fotografska ali filmska dela se ukvarjajo z zmožnostjo dokumentarizma za razkrivanje in predstavljanje resničnosti. Njegovi pionirski teoretski, zgodovinski eseji so se vpisali globoko v zgodovino fotografske kulture –prakse in teorije. Preden se je v 70. letih posvetil fotografiji in pisanju, se je ukvarjal s performansom in instalacijami. Na univerzi v San Diegu se je najprej vpisal na pomorsko biologijo, šele kasneje se je odločil za študij vizualnih umetnosti. Njegova fascinacija z morjem pa je ostala, kar se najbolje vidi v njegovem najkompleksnejšem umetniškoteoretskem delu *Fish Story* (1995), prepletu analize vizualne umetnosti, fotografije, globalnih delovnih razmer, kapitalističnega pretoka blaga in – morja. Njegova zbirka esejev in fotoesejev *Photography against the Grain* (1984) je učbenik fotografske teorije – in učbenik fotografskih projektov kritično realističnega pristopa. Allan Sekula je bil tudi filmar, s soustvarjalcem Noëlom Burchom je ustvaril večkrat nagrajen dokumentarec *Forgotten Space* (2010). Sekula je poučeval na fakulteti za fotografijo in medije na California Institute of the Arts.

**JAN BABNIK** (1977) je glavni in odgovorni urednik revij *Fotografija* in *Membrana* in direktor zavoda Membrana, izdajatelja revij in knjig o fotografiji in fotografski teoriji ter organizatorja izobraževalnih delavnic (Šola fotografske kritike). Uredil je številne prevode teoretskih del o fotografiji avtorjev kot so John Tagg, Vilem Flusser, Sarah Kofman, Rosalind E. Krauss itd. V svojih objavljenih delih s področja fotografske teorije se loteva predvsem dokumentarizma, diskurza o fotografiji in filozofije vizualne kulture.

GALERIJA  
FOTOGRAFIJA

## KNJIGARNA IN GALERIJA FOTOGRAFIJA

fotografska literatura, pregledi, monografije,  
revije, razstavniki katalogi, mape za hranjenje fotografij ...

Levstikov trg 7, Ljubljana

[www.galerijafotografija.si](http://www.galerijafotografija.si)

---

Revijo *Fotografija* podpirajo:



J A K

JAVNA AGENCIJA ZA KNJIGO REPUBLIKE SLOVENIJE  
SLOVENIAN BOOK AGENCY