

**თეიმურაზ კვიციანი,**  
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს  
სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
აუდიოვიზუალური ხელოვნების დოქტორანტი  
ხელმძღვანელი: ასოცირებული პროფესორი ვაჟა ზუბაშვილი

## კამერის ობიექტურობის პარადოქსი

### რეზიუმე

სტატიაში განხილულია კამერის ორმაგი ბუნება, როგორც კვლევის, დოკუმენტირებისა და რეალობის რეპრეზენტაციის ინსტრუმენტი. ნაშრომის მიზანია, გააანალიზოს ის თეორიული წინააღმდეგობა, რომელიც ფოტოგრაფიისა და კინოს ისტორიას თავიდანვე თან სდევს: ერთი მხრივ, კამერა აღიქმებოდა, როგორც რეალობის ობიექტური და მექანიკური ასახვის საშუალება, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი ტექნიკური ბუნება ყოველთვის შეიცავდა რეალობის ინტერპრეტაციისა და ტრანსფორმაციის შესაძლებლობას. კვლევა ფოკუსირდება სამ ძირითად მიმართულებაზე: კამერის ობიექტურობის იდეის ისტორიული ფორმირება, პიქტორიალიზმის კრიტიკა და დოკუმენტალისტიკის პარადოქსი. ტექსტი ეფუძნება ფოტოგრაფიისა და კინოს თეორიის მნიშვნელოვან ავტორებს, მათ შორის, ანდრე ბაზენს, როლან ბარტს, სუზან ზონტაგს, ჯონ ბერგერსა და ჯონ გრიერსონს.<sup>1</sup>

კამერის გამოგონებამ არა მხოლოდ ტექნოლოგიური, არამედ შემეცნებითი გარდატეხაც გამოიწვია. XIX საუკუნიდან ფოტოგრაფია და მოგვიანებით კინო თანდათან იქცნენ რეალობის ფიქსაციის ყველაზე ავტორიტეტულ საშუალებებად. განსხვავებით მხატვრობისგან, რომელიც აშკარად უკავშირდებოდა ავტორის ხელწერასა და სუბიექტურ ინტერპრეტაციას, ფოტოგრაფიული გამოსახულება განიხილებოდა, როგორც რეალობის პირდაპირი მექანიკური ფიქსაცია, რომელსაც შეეძლო რეალობის პირდაპირი, დაუმახინჯებელი და სანდო აღწერა. სწორედ ამ მექანიკურმა ბუნებამ შექმნა წარმოდგენა კამერის ობიექტურობის შესახებ და ის სწრაფად გახდა მეცნიერების, მედიცინის, ანთროპოლოგიის, არქივისა და დოკუმენტალისტიკის მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტი. კამერის მიმართ ნდობა ეფუძნებოდა რწმენას, რომ ტექნოლოგიური აპარატი, თითქოს, ამცირებდა ადამიანის სუბიექტურ ჩარევას.

თუმცა, ფოტოგრაფიისა და კინოს ისტორია ერთდროულად

1 Bazin, What, Vol. 1, 1967; Barthes, Camera, 1981; Sontag, On Photography, 1977; Berger, Ways, 1972; Grierson, Grierson, 1966.

ავლენს ამ იდეის შიდა წინააღმდეგობასაც - კამერა ვერასოდეს იქნება სრულად ნეიტრალური, რადგან ნებისმიერი გამოსახულება ყოველთვის გულისხმობს არჩევანს: რას ვხედავთ, რა რჩება კადრს მიღმა, რომელი მომენტი ფიქსირდება, რა პერსპექტივიდან ხდება დაკვირვება. შესაბამისად, კამერა არა მხოლოდ რეალობას ასახავს, არამედ მას აყალიბებს კიდევ.

ამ წინააღმდეგობამ წარმოშვა კამერისადმი ორი განსხვავებული დამოკიდებულება. ერთი მხრივ, XIX საუკუნის ბოლოს წარმოშობილმა პიქტორიალიზმმა - ფოტოგრაფიულმა მიმდინარეობამ, რომელიც ფოტოგრაფიის ხელოვნებად აღიარებას ისახავდა მიზნად - ფოტოგრაფიის ეს „არაობიექტურობა“ სწორედ ესთეტიკურ უპირატესობად აქცია. პიქტორიალისტები უარყოფდნენ წარმოდგენას, თითქოს, კამერა მხოლოდ რეალობის მექანიკური რეგისტრატორი იყო. ისინი აქტიურად იყენებდნენ რბილ ფოკუსს, რეტუშს, ბეჭდვით მანიპულაციებსა და ფერწერული კომპოზიციის პრინციპებს, რათა ფოტოგრაფიულ გამოსახულებაში ავტორის

ხედვა და ინტერპრეტაცია გამოეკვეთათ. შესაბამისად, პიქტორიალისტებისთვის კამერის ღირებულება მდგომარეობდა არა რეალობის ზუსტ ასახვაში, არამედ მისი ტრანსფორმაციის შესაძლებლობაში. მეორე მხრივ, დოკუმენტალისტიკა, მიუხედავად რეალობის ფიქსაციის პრეტენზიისა, მუდმივად აწყდებოდა იმავე პრობლემას - კამერის სუბიექტურ ბუნებას, რომელიც ობიექტურობის იდეას ეჭვქვეშ აყენებდა.

ამგვარად, სტატიის მთავარი მიზანია კამერის წინააღმდეგობრივი ბუნების ანალიზი. ნაშრომი ეფუძნება თეზისს, რომ კამერის ისტორია არ წარმოადგენს ობიექტურობის უწყვეტ ისტორიას; პირიქით, იგი არის ობიექტურობის მუდმივი კრიზისისა და გადაფასების ისტორია. სწორედ პიქტორიალიზმსა და დოკუმენტალისტიკას შორის არსებული დაპირისპირება ავლენს კამერის პარადოქსს ყველაზე მკაფიოდ: ერთი და იგივე ტექნიკური თვისება - რეალობის მანიპულირების შესაძლებლობა - ერთ შემთხვევაში ხელოვნების საფუძვლად იქცევა, ხოლო მეორე შემთხვევაში - დოკუმენტური სანდოობის მთავარ საფრთხედ.

**საკვანძო სიტყვები:** კამერა, ფოტოგრაფია, ობიექტურობა, პიქტორიალიზმი, დოკუმენტალისტიკა, ვიზუალური რეპრეზენტაცია, რეალობის კონსტრუქცია, დოკუმენტური კინო.

### 1. კამერის „ობიექტურობის“ დაბადება

ფოტოგრაფიის ისტორიის საწყის ეტაპზე კამერა აღიქმებოდა, როგორც რეალობის მექანიკური რეგისტრაციის უნიკალური ინსტრუმენტი. XIX საუკუნის პოზიტივისტური აზროვნება ეფუძნებოდა რწმენას, რომ სამყაროს შესწავლა შესაძლებელი იყო მაქსიმალურად ობიექტური და ემპირიული მეთოდებით. სწორედ ამ მეცნიერული პარადიგმის ფარგლებში, ფოტოგრაფია იქცა დაკვირვებისა და რეალობის ფიქსაციის მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად.

ფოტოგრაფიის მიმართ განსაკუთრებული ნდობა განაპირობა მისმა ტექნიკურმა ბუნებამ. განსხვავებით მხატვრული გამოსახულებისგან, რომელიც აშკარად ავტორის ინტერპრეტაციას ეფუძნებოდა, ფოტო, თითქოს, თავად რეალობის მიერ იყო შექმნილი. ამ თვალსაზრისით კამერა განიხილებოდა, როგორც „ნეიტრალური თვალი“, რომელსაც შეეძლო სინამდვილის უშუალოდ დაფიქსირება.

ფოტოგრაფიის სწრაფი გავრცელება მეცნიერებაში შემთხვევითი არ ყოფილა. იგი აქტიურად გამოიყენებოდა: მედიცინაში, ანთროპოლოგიაში, არქეოლოგიაში, ასტრონომიაში, კრიმინალისტიკაში, სახელმწიფო არქივებში.

ფოტოგრაფიული გამოსახულება თანდათან იქცა ვიზუალური მტკიცებულების ფორმად.<sup>1</sup> ფოტო აღიქმებოდა, როგორც ვიზუალური ფაქტი, რომელიც თითქოს ადამიანის სუბიექტურ ჩარევას გამორიცხავდა.

ანდრე ბაზენი ფოტოგრაფიის ძალას სწორედ მის ავტომატურ ბუნებაში ხედავდა. მისი აზრით: „ფოტოგრაფიული გამოსახულება თავად საგნის ონტოლოგიური კვალია“.<sup>2</sup>

ბაზენის მიხედვით, ფოტოგრაფია წარმოადგენს რეალობის დროში „ემბალზამირების“ ფორმას – მცდელობას, შეინარჩუნოს სამყაროს არსებობის კვალი.<sup>3</sup> სწორედ ამიტომ კინოსა და ფოტოგრაფიას განსაკუთრებული კავშირი აქვთ რეალობის განცდასთან.

1 Sontag, On Photography, 1977, pp. 5-11.

2 Bazin, What, Vol. 1, 1967, pp. 13-14.

3 Ibid, p. 14.

თუმცა, კამერის მექანიკურობა ავტომატურად არ ნიშნავს ობიექტურობას. რეალობის ფიქსაცია ყოველთვის გულისხმობს შერჩევას. ფოტოგრაფი ან ოპერატორი განსაზღვრავს:

- რა მოხვდება კადრში;
- რა დარჩება მის მიღმა;
- რომელი მომენტი იქნება დაფიქსირებული;
- რა კუთხიდან დაინახავს მაყურებელი მოვლენას.

ამრიგად, ფოტოგრაფიული გამოსახულება არასოდეს არის რეალობის სრული ანარეკლი. იგი რეალობის შერჩეული და ორგანიზებული ფრაგმენტია.

როლან ბარტი „Camera Lucida“-ში<sup>1</sup> ფოტოს განსაკუთრებულ ძალას მის ინდექსურ ბუნებაში ხედავს. ბარტის აზრით, ფოტოგრაფია ყოველთვის გვამცნობს: „ეს ნამდვილად იყო“.<sup>2</sup>

ფოტოგრაფიული გამოსახულება ამგვარად ქმნის რეალობის უშუალო არსებობის განცდას. თუმცა, სწორედ აქ იკვეთება მისი მთავარი წინააღმდეგობა: ფოტო ადასტურებს მოვლენის არსებობას, მაგრამ თავად ვერ განსაზღვრავს ამ მოვლენის მნიშვნელობას. გამოსახულება გვიჩვენებს რეალობის ფრაგმენტს, თუმცა, მისი ინტერპრეტაცია ყოველთვის დამოკიდებულია კონტექსტზე, ხედვასა და მაყურებელზე.

ამგვარად, კამერის „ობიექტურობის“ იდეა თავიდანვე ეფუძნებოდა მის ტექნიკურ ბუნებას, თუმცა, ფოტოგრაფიის პრაქტიკა მუდმივად ავლენდა, რომ მექანიკური ფიქსაცია ვერ აუქმებს ავტორის ინტერპრეტაციისა და კულტურული კონტექსტის გავლენას.

## II. პიქტორიალიზმი – კრიზისი ობიექტურობის იდეისთვის

XIX საუკუნის ბოლოს ფოტოგრაფიის ისტორიაში მნიშვნელოვანი გარდატეხა მოხდა. პიქტორიალიზმის მოძრაობამ კითხვის ქვეშ დააყენა წარმოდგენა, რომლის მიხედვითაც ფოტოგრაფიის მთავარი ფუნქცია რეალობის ზუსტი და ნეიტრალური ასახვა იყო.<sup>3</sup>

პიქტორიალიზმის წარმოშობა პირდაპირ უკავშირდებოდა ფოტოგრაფიის სტატუსის პრობლემას. მიუხედავად ტექნოლოგიური პოპულარობისა, ფოტოგრაფია ხშირად არ მიიჩნეოდა სრულფა-

1 Barthes, Camera, 1981, pp. 76-77.

2 Ibid, p. 77.

3 Rosenblum, A World, 1997, 220-235.

სოვან ხელოვნებად. კრიტიკოსები მას მხოლოდ მექანიკურ პროცესად აღიქვამდნენ, სადაც ავტორის ინდივიდუალური მონაწილეობა მინიმუმამდე იყო დაყვანილი.

პიქტორიალისტები სწორედ ამ წარმოდგენას დაუპირისპირდნენ. მათი აზრით, კამერა არ უნდა ყოფილიყო მხოლოდ რეალობის ავტომატური რეგისტრატორი. ფოტოგრაფიას უნდა შეძლებოდა:

- ემოციის გადმოცემა;
- ატმოსფეროს შექმნა;
- ავტორის ხედვის გამოხატვა;
- ინტერპრეტაციის ფორმირება.

პიქტორიალისტური პრაქტიკა ეფუძნებოდა ფოტოგრაფიული გამოსახულების მიზანმიმართულ ტრანსფორმაციას. ისინი იყენებდნენ:

- რბილ ფოკუსს;
- ბუნდოვან კონტურებს;
- ნეგატივის რეტუშს;
- მრავალშრიან ბეჭდვით ტექნიკებს;
- ფერწერულ კომპოზიციას.

ამგვარად, ფოტოგრაფია თანდათან თავისუფლდებოდა მხოლოდ მექანიკური რეპროდუქციის ფუნქციისგან. აქ განსაკუთრებულად იკვეთება კამერის პარადოქსი. ის თვისება, რომელიც მეცნიერულ და დოკუმენტურ პრაქტიკაში ობიექტურობის საფრთხედ აღიქმებოდა – გამოსახულების მანიპულირების შესაძლებლობა – პიქტორიალისტებისთვის ხელოვნების საფუძვლად იქცა.

ბრიტანელი ხელოვნებათმცოდნე და ვიზუალური კულტურის თეორეტიკოსი ჯონ ბერგერი აღნიშნავდა: „ხედვა არასოდეს არის ნეიტრალური“.<sup>1</sup> ეს იდეა პიქტორიალიზმის არსს ზუსტად გამოხატავს. პიქტორიალისტები ცდილობდნენ ეჩვენებინათ, რომ კამერა ყოველთვის მოიცავს ავტორის პოზიციას. შესაბამისად, ფოტოგრაფიული გამოსახულება არ არის უბრალოდ რეალობის ასლი; იგი რეალობის ინტერპრეტირებული ფორმაა.

გერმანელი ფილოსოფოსისა და კულტურის თეორეტიკოსის, ვალტერ ბენიამინის ტექნიკური რეპროდუქციის თეორიაც მნიშვნელოვან კონტექსტს ქმნის პიქტორიალიზმის გასაანალიზებლად.

<sup>1</sup> Berger, Ways, 1972, pp. 8-10.

ბენიამინის აზრით, ტექნიკური რეპროდუქცია ანგრევს ხელოვნების ტრადიციულ „აურას“<sup>1</sup>. პიქტორიალისტები ნაწილობრივ სწორედ ამ დანაკარგის კომპენსირებას ცდილობდნენ – მათ სურდათ, ფოტოგრაფიისთვის დაებრუნებინათ უნიკალურობა და ავტორის კვალი.

პიქტორიალიზმმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ფოტოგრაფიისა და კინოს შემდგომ განვითარებაზე. მან პირველად დააყენა სისტემური კითხვა კამერის ობიექტურობის შესახებ და აჩვენა, რომ ვიზუალური გამოსახულება ყოველთვის შეიცავს ესთეტიკურ, კულტურულ და სუბიექტურ ელემენტებს.

ამრიგად, პიქტორიალიზმი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ობიექტურობის იდეის პირველი მნიშვნელოვანი კრიზისი ფოტოგრაფიისა და კამერის ისტორიაში.

### III. დოკუმენტალისტიკის წინააღმდეგობა

დოკუმენტური ფოტოგრაფია და კინო ისტორიულად ეფუძნებოდა რეალობის უშუალო ასახვის იდეას. დოკუმენტური გამოსახულების ავტორიტეტი სწორედ მის სანდობასა და მტკიცებულებით ფუნქციაზე იყო დამყარებული. მაყურებელი დოკუმენტურ კადრს ხშირად აღიქვამს, როგორც სინამდვილის უშუალო ფრაგმენტს.

თუმცა, სწორედ აქ ჩნდება დოკუმენტალისტიკის მთავარი წინააღმდეგობა. დოკუმენტური მედიუმი აცხადებს, რომ რეალობას გვიჩვენებს, მაგრამ ამ რეალობას ყოველთვის არჩევს, აწყობს და ინტერპრეტაციას უკეთებს.

ნებისმიერი დოკუმენტური გამოსახულება ეფუძნება გადაწყვეტილებებს:

- სად განთავსდეს კამერა;
- რა დროის მონაკვეთი იქნას გადაღებული;
- რომელი პერსონაჟები გახდნენ ცენტრალური;
- როგორ მოხდეს მონტაჟი;
- როგორ ჩამოყალიბდეს ნარატივი.

ამრიგად, დოკუმენტური გამოსახულება რეალობის პირდაპირი ანარეკლი კი არა, რეალობის ორგანიზებული ვერსიაა.

<sup>1</sup> Benjamin, *The Work*, 1968, pp. 217-251.

სუზან ზონტაგი აღნიშნავდა, რომ ფოტოგრაფია არასოდეს არის მხოლოდ ნეიტრალური დაკვირვება.<sup>1</sup> ფოტოს გადაღება უკვე ნიშნავს სამყაროში ჩარევას. კამერა არა მხოლოდ აფიქსირებს რეალობას, არამედ მასზე გავლენასაც ახდენს.

ეს გავლენა განსაკუთრებით აშკარაა დოკუმენტურ კინოში. კამერის არსებობა ადამიანების ქცევაზეც ახდენს გავლენას. ადამიანი კამერის წინ ხშირად იწყებს საკუთარი ქცევის შეგნებულ რეგულირებას. შესაბამისად, დოკუმენტური გამოსახულება ვერ იქნება რეალობის სრულიად ნეიტრალური ანარეკლი, რადგან თავად გადაღების პროცესი უკვე მოქმედებს მოვლენაზე.

ამ კონტექსტში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჯონ გრირსონის ფორმულირება, რომლის მიხედვითაც დოკუმენტური კინო წარმოადგენს: „რეალობის შემოქმედებით დამუშავებას“ (creative treatment of actuality).<sup>2</sup>

გრირსონის ეს განსაზღვრება ზუსტად გამოხატავს დოკუმენტური მედიუმის პარადოქსს. ერთი მხრივ, დოკუმენტური კინო ეფუძნება რეალურ სამყაროსა და ფაქტობრივ მოვლენებს, თუმცა, მეორე მხრივ, იგი ყოველთვის მოიცავს ავტორის ხედვას, შერჩევას, კომპოზიციასა და ნარატიულ ორგანიზებას.

ძიგა ვერტოვის „კინოთვალის“ კონცეფციაც საინტერესო წინააღმდეგობას ავლენს.<sup>3</sup> ვერტოვი მიიჩნევდა, რომ კამერას შეეძლო რეალობის დანახვა უფრო ზუსტად, ვიდრე ადამიანის თვალს. მისი აზრით, ტექნოლოგიური ხედვა სამყაროს ფარულ სტრუქტურებს ავლენს.

თუმცა, სწორედ აქ ჩნდება მნიშვნელოვანი წინააღმდეგობა – თუ კამერას შეუძლია რეალობის ისეთი დეტალების დაფიქსირება, რომლებიც ადამიანის თვალისთვის ხშირად შეუმჩნეველია, ეს მაინც არ ნიშნავს, რომ მისი ხედვა ნეიტრალურია. კამერის მიერ დანახული რეალობა ყოველთვის დამოკიდებულია იმაზე, თუ ვინ მართავს კამერას, რას იღებს კადრში და როგორ ორგანიზდება გამოსახულება.

დოკუმენტალისტიკის მთავარი წინააღმდეგობა სწორედ ამაში მდგომარეობს. იგი ცდილობს ობიექტურობის ეფექტის შექმნას,

1 Sontag, On Photography, 1977, pp. 3-24.

2 Grierson, Grierson, 1966, pg. 146.

3 Vertov, Kino-Eye, 1984, pp. 14-20.

მიუხედავად იმისა, რომ მისი ფორმალური მექანიზმები – კადრი, მონტაჟი, პერსპექტივა – რეალობის კონსტრუქციას გულისხმობს.

თანამედროვე ვიზუალური კულტურის პირობებში ეს პრობლემა კიდევ უფრო გამწვავდა. სოციალური მედია, ციფრული მანიპულაციები და ხელოვნური ინტელექტის მიერ შექმნილი გამოსახულებები კიდევ უფრო ართულებს რეალობასა და მის ვიზუალურ რეპრეზენტაციას შორის საზღვრის დადგენას.

ჟან ბოდრიარის სიმულაკრების თეორიის მიხედვით, თანამედროვე მედია რეალობას უბრალოდ აღარ ასახავს – იგი მას ანაცვლავს.<sup>1</sup> გამოსახულება თანდათან თავად ხდება სოციალური რეალობის ფორმირების მთავარი მექანიზმი.

ამგვარად, კამერა აღარ არის მხოლოდ რეალობის რეგისტრაციის ინსტრუმენტი; იგი ერთდროულად გვევლინება როგორც:

- ინტერპრეტაციის მექანიზმი;
- სოციალური გავლენის საშუალება;
- და სოციალური რეალობის კონსტრუქციის მექანიზმი.

სწორედ ამ ორმაგ ბუნებაში – ობიექტურობის პრეტენზიასა და გარდაუვალ სუბიექტურობას შორის – იკვეთება კამერის, როგორც კვლევის ინსტრუმენტის, მთავარი პარადოქსი: კამერა ერთდროულად წარმოადგენს როგორც რეალობის ფიქსაციის საშუალებას, ისე მისი ინტერპრეტაციისა და კონსტრუქციის მექანიზმს.

## დასკვნა

კამერის ისტორია ნათლად აჩვენებს, რომ იგი არასოდეს ყოფილა მხოლოდ ტექნიკური მოწყობილობა. მისი მნიშვნელობა ყოველთვის გაცილებით ფართო იყო, რადგან კამერა არა მხოლოდ სამყაროს ასახავდა, არამედ განსაზღვრავდა კიდევ იმას, თუ როგორ უნდა დანახულიყო ეს სამყარო.

ფოტოგრაფიის განვითარების საწყის ეტაპზე კამერის მექანიკურმა ბუნებამ შექმნა ობიექტურობის ილუზია.<sup>2</sup> სწორედ ამ თვისებამ აქცია იგი მეცნიერების, არქივისა და დოკუმენტალისტიკის სანდო ინსტრუმენტად. თუმცა იმავე ტექნიკურმა ბუნებამ გამოავლინა გამოსახულების კონსტრუქციული ხასიათიც – კადრი ყოველთვის შერჩეულია, ხედავს ყოველთვის ორგანიზებულია, ხოლო

1 Baudrillard, Simulacra, 1994, pp. 1-7.

2 Bazin, What, 1967, pp. 9-16.

---

---

გამოსახულება არასოდეს არის რეალობის სრული ეკვივალენტი.<sup>1</sup>

პიქტორიალიზმმა ეს წინააღმდეგობა ფოტოგრაფიის ესთეტიკურ საფუძვლად აქცია.<sup>2</sup> მან პირველად აღიარა, რომ კამერის ძალა არა მხოლოდ რეალობის ფიქსაციაში, არამედ მის ინტერპრეტაციაში მდგომარეობს. ამის საპირისპიროდ, დოკუმენტალისტიკა მუდმივად ცდილობდა ობიექტურობის ეფექტის შენარჩუნებას, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ფორმალური სტრუქტურა თავიდანვე მოიცავდა სუბიექტურ ჩარევას.<sup>3</sup>

სწორედ აქ იკვეთება კამერის მთავარი პარადოქსი: ერთი და იგივე თვისება – რეალობის ტრანსფორმაციის შესაძლებლობა – შეიძლება აღქმულ იქნას როგორც ხელოვნების საფუძვლადაც და ობიექტურობის საფრთხედაც.

ამ თვალსაზრისით კამერის ორმხრივი ბუნება არ წარმოადგენს მის სისუსტეს. პირიქით, სწორედ ეს წინააღმდეგობრივი ხასიათი განსაზღვრავს მის კულტურულ, თეორიულ და კვლევით მნიშვნელობას. კამერა ერთდროულად არის:

- რეალობის რეგისტრაციის ინსტრუმენტი;
- ინტერპრეტაციის მექანიზმი;
- და სოციალური რეალობის წარმოების აპარატი.<sup>4</sup>

ამიტომ კამერის ისტორია შეიძლება წავიკითხოთ არა როგორც ობიექტურობის ისტორია, არამედ როგორც მუდმივი ბრძოლა რეალობასა და მის ვიზუალურ კონსტრუქციას შორის.

### გამოყენებული ლიტერატურა:

- Barthes R., *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York, 1981.
- Baudrillard J., *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, 1994.
- Bazin A., *What Is Cinema?*, Vol. 1. Berkeley, 1967.
- Berger J., *Ways of Seeing*, London, 1972.
- Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, *Illuminations*, New York, 1968.
- Grierson J., *Grierson on Documentary*, Berkeley, 1966.
- Sontag S., *On Photography*, New York, 1977.

---

1 Barthes, *Camera*, 1972, pp. 8-10.

2 Rosenblum, *A World*, 1997, pp. 220-235.

3 Grierson, *Grierson*, 1977, pp. 3-24.

4 Baudrillard, *Simulacra*, 1994, pp. 1-7.

Teimuraz Kvirkvelia,

Doctoral student in Audiovisual Arts at the Shota Rustaveli  
State University of Theatre and Film of Georgia

Supervisor: Filmmaker, Doctor of Audiovisual Arts, Associate  
Professor Vazha Zubashvili

## THE PARADOX OF CAMERA OBJECTIVITY

*Keywords: Camera, Photography, Objectivity, Pictorialism, Documentary Cinema, Visual Representation, Reality Construction, Documentary Theory, Visual Culture, Film Theory, Representation of Reality, Mechanical Reproduction, Documentary Photography, Cinematic Realism, Media Theory.*

### Abstract

This article examines the paradoxical nature of the camera as a tool of research, documentation, and visual representation. It addresses a fundamental theoretical tension in the history of photography and cinema: while the camera has historically been understood as a mechanical device capable of objectively recording reality, its very technological structure simultaneously enables interpretation, selection, and transformation. The central argument of the study is that the history of photography and cinema should not be interpreted as a linear progression toward objectivity, but rather as a continuous questioning, destabilization, and reconstruction of the concept of objectivity itself.

From the moment of its emergence in the nineteenth century, photography acquired a privileged epistemological status within positivist and scientific discourse. It was widely regarded as a neutral instrument of observation, capable of producing direct, accurate, and trustworthy representations of the visible world. In contrast to painting, which openly reflected the subjectivity of the artist, photography appeared to eliminate human intervention through its mechanical process of image production. The photographic image was therefore understood not as an interpretation of reality, but as a direct imprint

of reality itself - an indexical trace produced automatically by light and matter.

This perceived neutrality contributed to the rapid incorporation of photography into scientific, institutional, and administrative fields, including medicine, anthropology, criminology, astronomy, archaeology, and archival systems. Within these contexts, photographic images functioned as visual evidence, reinforcing the belief that technological mediation reduces subjective distortion and increases epistemic reliability. The camera thus became a central instrument in the production of modern visual knowledge.

However, this assumption of neutrality is challenged by the internal logic of photographic and cinematic production. Every image produced by a camera is the result of a series of decisions: framing, timing, duration, angle, focus, and compositional structure. The camera does not simply register reality in its entirety; rather, it produces a selected, organized, and fragmented version of the visible world. In this sense, photographic representation is never a direct equivalent of reality, but always a structured construction of it.

This contradiction becomes particularly visible in the historical tension between Pictorialism and documentary practices. At the end of the nineteenth century, the Pictorialist movement challenged the dominant view of photography as a purely objective medium. Emerging partly in response to the marginal artistic status of photography, Pictorialism rejected the idea that the camera should function solely as a mechanical recording device. Instead, it emphasized photography's expressive, interpretative, and aesthetic potential.

Pictorialists employed techniques such as soft focus, atmospheric effects, retouching, manipulation of negatives, and painterly compositional strategies. Through these practices, they deliberately blurred the boundary between photography and painting, transforming the photographic image into a site of artistic interpretation. In doing so, they redefined what had previously been considered photography's limitation - its mechanical reproducibility - as a source of creative freedom. The camera's capacity to distort, transform, and reinterpret reality became, within this framework, the foundation of photographic art.

The theoretical perspectives of John Berger and Walter Benjamin are essential for understanding this transformation. Berger's assertion that "seeing is never neutral" highlights the cultural, ideological, and historical conditioning of visual perception, challenging the notion of objective vision. Benjamin's theory of mechanical reproduction further complicates the relationship between originality, authenticity, and technological reproduction, suggesting that the aura of art is fundamentally altered in the age of mechanical media. Within this conceptual framework, Pictorialism can be interpreted as an attempt to restore individuality, artistic presence, and subjective expression within a medium defined by mechanical reproduction.

In contrast, documentary photography and documentary cinema have historically been grounded in the assumption of factual representation and evidential authority. Documentary images are often perceived as direct visual testimonies of reality, and their credibility depends on this assumption. However, this evidential status is not inherent but constructed through formal and narrative choices.

Every documentary practice involves selection and organization: the positioning of the camera, the duration of observation, the choice of subjects, and the structuring of footage through editing. Consequently, documentary representation cannot be separated from interpretation. It is always a mediated construction of reality rather than its transparent reflection.

Susan Sontag emphasizes this critical dimension by arguing that photography is never a neutral act of observation. The act of photographing already constitutes an intervention in reality, altering the relationship between observer and observed. This effect becomes especially pronounced in documentary contexts, where the presence of the camera influences behavior. Individuals aware of being filmed often adjust their actions, introducing performative elements into what is assumed to be spontaneous reality. Thus, the documentary image is always co-produced by the presence of the camera itself.

John Grierson's definition of documentary cinema as the „creative treatment of actuality“ succinctly captures this inherent paradox. Documentary film is grounded in real events, yet it simultaneously depends on creative interpretation, structuring, and narrative

construction. Similarly, Dziga Vertov's concept of the „kino-eye“ proposes that the camera extends human perception and reveals aspects of reality inaccessible to the naked eye. However, even this technologically enhanced vision remains dependent on human agency, ideological framing, and editorial organization.

In contemporary visual culture, this paradox has become even more pronounced. Digital imaging technologies, computational manipulation, social media circulation, and artificial intelligence have further destabilized the distinction between representation and reality. Jean Baudrillard's theory of simulacra is particularly relevant in this context, as it describes a condition in which images no longer merely represent reality but actively produce it. In such a media environment, the boundary between the real and its representation becomes increasingly indistinguishable.

The article concludes that the camera cannot be understood as a purely objective instrument of recording. Rather, it functions simultaneously as: (1) a device of observation, (2) a mechanism of interpretation, and (3) a producer of social and visual reality.

The paradox of camera objectivity lies precisely in this dual condition: the camera both documents and constructs reality. Its theoretical significance does not reside in resolving this contradiction, but in making it visible and analytically productive. Therefore, the history of photography and cinema should be read not as the progressive achievement of objectivity, but as an ongoing negotiation between reality and its visual construction.