

ОД КОНЦЕПТУАЛНЕ ДО ДИГИТАЛНЕ ФОТОГРАФИЈЕ

Категорија чланка: оригиналан научни рад

Апстракт: Од најранијих тумачења фотографије, када је поистовећивана са отиском природе и објективношћу, преко усклађивања са модернистичком парадигмом, сликом као доминантним медијем и идејом медијске специфичности, тзв. уметничка фотографија, преко различитих искуства документарне фотографије, а потом неоавангардним исклизуњем у не-медиј, па све до дигиталне фотографије, оно што се препознаје као константа о којој је писао још Валтер Бењамин јесте њена отвореност за манипулисање. Компаративном анализом различитих приступа фотографији, анализом појма *програмирање*, преузетог од Флусера, и увођењем студија случаја, анализирани су различите уметничке стратегије које припадају концептуалном искуству. Главна теза истраживања је да је концептуални приступ фотографији најрадикалнији вид отпора манипулативној природи фотографије. Циљ истраживања је да укаже на континуитет између аналогне и дигиталне фотографије, која урачунава све претходне моделе деловања, објективност, документарност и медијску специфичност. Оне су у функцији програмирања сликама којима смо окружени, што потврђује алгоритамски начин функционисања дигиталног записа као доминантно обележје фотографије у савременој уметности.

Кључне речи: концептуална фотографија, дигитална фотографија, манипулација, савремена уметност, уметничка фотографија, документарна фотографија, медиј, не-медиј, систем, алгоритам

У својим берлинским предавањима 1999. године, објављеним под називом *Оптички медији*, Китлер пише о великом значају који је фотографија имала за форензику, у проналажењу доказног материјала, и за криминалистику, заменивши веома опште и штуре описе криминалаца на потерницама. Тек са овим криминалистичким успехом, постала је славна и као уметност, али „сва прича о фотографији као уметности служи томе да се прикрију њене стратешке функције“ (Китлер 2018: 172). Китлеров коментар могао би да се протумачи и на следећи начин: док су сви настојали да пронађу одговор на питање да ли је фотографија уметност, а то је једно од питања које је обележило већи део XX века, свима је промакло да је фотографија једно од најјачих оружја. То потврђује и његов коментар да се „од нитроцелулозе могу правити или бомбе, као што су то радили анархисти, или ролне филма, као што је то чинила бечка полиција.

Између те две баражне паљбе, анархистичке и фотографске, човек, као индивидуално опште, лети у ваздух“ (*loc. cit.*).

Ту везу између фотографије и криминалистике приметио је још Бењамин, који у тексту из 1936. године, незаобилазном када је реч о фотографији, примећује да су Атжеове (Eugene Atget) фотографије празних париских улица деловале као „места злочина“ (Бењамин 2006). Све поменуте референце за тумачење фотографија као оружја, доказног материјала, стратешког алата или „места злочина“ имају нешто заједничко, а то је указивање на манипулативни потенцијал фотографије. То најбоље илуструје Бењаминов пример да је довољно додати текст уз фотографију да би се њен смисао променио (*loc. cit.*). Од најранијих тумачења, када је поистовећивана са отиском природе и објективношћу, преко усклађивања са модернистичком парадигмом, сликом као доминантним медијем и идејом медијске специфичности, тзв. уметничка фотографија („сликање светлом“), а потом неоавангардним исклизуњем у не-медиј, па све до дигиталне фотографије, оно што се препознаје као константа фотографије јесте њена отвореност за манипулисање. Из тога следи да је манипулација саставни део фотографије као медија.

Најрадикалнији отпор манипулативном начину функционисања фотографије представља концептуална фотографија. У оквиру концептуалних истраживања, уводи се низ стратегија које су имале за циљ управо супротстављање манипулативној природи фотографија. О каквим стратегијама је реч? На који начин се артикулише субверзивност у односу на оно што је природа фотографије? Зашто се ове концептуалне стратегије доводе у везу, пре свега, са аматерима у области фотографије, а не професионалним фотографима?

Играње смислом или манипулисање

Најранија тумачења фотографије представљају успостављање континуитета са традиционалном сликом, репрезентацијом, која у западноевропској уметности представља њен најдоминантнији вид. Репрезентација успоставља везу између слике и света тако што приказује или опонаша свет. Она је одраз света, прозор у свет или његов отисак. Последња референца директно се повезује са фотографијом као унапређеним, аутоматским и, самим тим, још уверљивијим отиском природе помоћу светлости. Тај моменат аутоматског, који се одиграва у

самом апарату, један је од кључних аргумената за удаљавање фотографије од уметности, јер сам процес настајања фотографије није „израз људског духа“, те самим тим нема везе са интелектом, креативношћу или вештином, што су кључне компоненте уметничког рада. Аутоматизам је, међутим, и кључни аргумент за објективност фотографије, њено утемељење на истини, што је један од атрибута који до данас прати фотографију. Појам *mimesis* (опонашање природе) указује на везу између традиционалне слике и стварности. У фотографији је то индексичност, „хемијски траг или отисак, који је проласком светла произвео постојећи физички предмет“ (Велс 2006: 465), из чега се изводи објективност. Позивање на објективну стварност је, на почетку модерне, изједначавање са „истином“. Позивање на „истину“, истовремено, отвара простор неисцрпних могућности за манипулисање.

Мањак по питању уметничког и одговор на потребу да се фотографији обезбеди уметнички статус, који је један од кључних покретача у развоју фотографије у XIX и првој половини XX века, конституише се приближавањем слици, традиционалном уметничком медију у његовој модернистичкој варијанти.¹ Тако се артикулише дискурс о уметничкој фотографији у којој је, у првом плану, њена естетска компонента и организација формалних/ ликовних елемената. У високој фази модернизма, с почетком доминације апстракције, тај формалистички, пикторални приступ јача и у фотографији.² Приближавање слици, која је у том тренутку апсолутно доминантан медиј, био је начин да се фотографији обезбеди статус уметничког предмета.

Концепт уметничке фотографије и данас је на снази, нарочито међу професионалним фотографима. То се делимично може објаснити традиционалним упориштима у систему образовања. Такође, нарочито данас, када свако својим мобилним телефоном може да продукује неограничен број фотографија, оно што наглашава дистинкцију између аматерске и професионалне фотографије јесте инсистирање на ликовности и техничком професионализму. Истовремено, у савременој уметности, фотографија је једна од бројних пракси чији се статус уметничког не доводи у питање. Ипак, „трауматично“ искуство наслеђено из претходног века, када је такав статус био под знаком питања, и данас је присутно и најбоље се препознаје управо у инсистирању да је уметничка фотографија једина „права“ фотографија. Поред тога што се доводи у везу са категоријом „праве фотографије“, која је много ближа идеолошком, а не уметничком, проблем уметничке фотографије је и то што је оквир њеног функционисања оцртан модернистичком

парадигмом уметности, која свој врхунац доживљава шездесетих година прошлог века, и потребом да се приближи, у том тренутку, најдоминантнијем уметничком медију, слици. Инсистирање на формалним, ликовним и естетским компонентама фотографије као кључним или, у још екстремнијем виду, јединим релевантним елементима фотографије, представља „затварање“ фотографије у узак модернистички оквир, враћање у XX век и приближавање рекламирању, у којем овакав приступ доминира. Затварање у модернистички оквир и притисак да јој се наметне статус уметничког предмета изазвали су отпор још шездесетих година прошлог века. То се може посматрати као део ширег покрета који за полазиште има авангардно искуство и идеју окретања стварности, свакодневном животу, актуелним друштвеним и политичким питањима као што су рат у Вијетнаму, студентски протести 1968. године, покрет за грађанска права у Америци, феминистички покрет и др. Превазилажење модернистичког интересовања за форму, медиј и уметничке конвенције артикулише се, пре свега, у окретању документарној и тзв. *street* фотографији. У том контексту, то је вид отпора доминантном конвенционалном и уметничком схватању фотографије. Овакав приступ у први план ставља саму стварност, нептерећеност техничким захтевима, усклађеност формалних елемената и често намерно одступање од онога што се сматра „добром композицијом“. За разлику од тога, циљ је „ухватити“ и забележити што непосредније реалност, тренутак, доживљај, емоцију, израз лица, покрет, ситуацију, једном речју, „комад стварности“, тако да је интересовање за технолошке претпоставке у другом плану. У тренутку када се овакав приступ изједначи с конвенционалним и општеприхваћеним, јавља се још радикалнији отклон, концептуална фотографија. У том контексту, занимљив је начин на који Џеф Вол (Jeff Wall) објашњава зашто се удаљио од документаризма у фотографији: наине, није желео да проводи време јурећи за неким догађајем из којег ће настати добра фотографија (De Duve 2002). Он сматра да се документарне фотографије могу обухватити једним погледом довољно је да их једном видите, замара када се гледају више пута. Велики број уметника и уметница, традиционално образованих сликара или скулптора, почиње током шездесетих година XX века да у свом раду користи фотографију. Из фотографског угла, они су аматери. То је, у овом случају, била њихова предност у смислу неоптерећености техничким компонентама, уметничким захтевима који се постављају пред фотографа. Штавише, њих у фотографији привлачи управо та неоптерећеност традицијом коју има фотографија, као још увек релативно нови медиј, за разлику од традиционалних ликовних медија. И не само то: због одсуства традиције као обавезујућег оквира који се не може игнорисати када се ради са медијима као што је уље на платну или скулптура, за њих је фотографија нешто што је много ближе не-медију. Самим тим, у првом плану није сам медиј са својим технолошким специфичностима, аутентичношћу и аутономијом, што подразумева и континуитет са модерним схватањем слике као

¹ „...као и сликарски, ручни рад фотографа треба да буде праћен поетском концепцијом, осећајем за композицију, познавањем и осећањем за тоналитет у природи“ (Costello 2018: 19).

² Абијејл Соломон-Годо (Abigail Solomon-Godeau) „За уметничког фотографа остала су питања и намере које су традиционално повезане с естетизирајућом употребом и облицима медија: примат формалне организације и вриједности, аутономија фотографске слике, субјективизација визије, фетишизација квалитета штампе и неупитна претпоставка фотографског ауторства.“ (Peters [2007])

традиционалног медија, већ мишљење. Концептуална фотографија представља радикални отклон од уметничке, документарне и тзв. праве фотографије, али је истовремено и најрадикалнији отклон од манипулативне природе фотографије. На који начин се дестабилизује манипулативности као једног од кључних обележја фотографије постиже се увођењем различитих стратегија које се на субверзиван начин односе према конвенционалном начину функционисања фотографије, базираном на документарности, објективности или свођењу на уметнички предмет. Заједничко полазиште за те стратегије јесте став да се фотографија мисли, не као аутономан, естетски предмет, већ као део једног система којег чине хетерогени елементи. Тај системски приступ у реализацији фотографије отвара простор за експериментисање с различитим приступима фотографији који су најближи ономе што је Флусер (Vilem Fluser) означио као „стварање информативних слика“ (Флусер 2015: 24), односно тражење нових могућности, нових информација које нису „садржане у програму апарата“ (*loc. cit.*). Тај процес Флусер упоређује са играњем шаха у ком играч шаха тражи нове потезе, односно нове могућности у шаховском пољу или шаховском програму. За Флусера је само то фотографисање. Све остало је произвођење истих или сличних фотографија тзв. „редундантних“ слика, које „не доносе никакву нову информацију и сувишне су“ (*loc. cit.*). Да би објаснио начин рада, деловања и дистрибуције фотографија, Флусер истиче разлику између алата, машина и апарата. Алати су „емпиријски“ продужеци људских органа којима је човек окружен. Са индустријском револуцијом, они постају „технички“, не више „емпиријски“, и постају машине које окружују људи. Иако потичу из индустријске револуције, апарати, чији је прототип управо фото-апарат, упућују на постиндустријско. За разлику од алата и машина, који мењају свет у физичком смислу, они „не мењају свет, већ смисао света“ (*ibid.*: 23) помоћу информација и симбола. Манипулација је можда преузак термин за оно што је у природи, односно, флусеровском „програму“ фотографије, а то је рад са смислом, или игра са смислом, јер је фотограф *homo ludens* (онај који се игра), а не *homo faber* (радник) (*ibid.*: 25). Ипак, најмасовније и најраспрострањеније су „редундантне“ слике, оне које Флусер не урачунава у „фотографисање“, јер не производе информацију, већ понављају постојеће. Оне су препознатљиве, јер су базиране на виђењу, клишеизираном и стереотипном; непосредно делују на нас и, углавном, не урачунавају мишљење, већ наше емоције; могло би се чак рећи да су мишљене тако да „неутралишу“ мишљење. Утолико њима није ближи рад са смислом, већ управо манипулација. Када се говори о фотографији и манипулацији, мисли се, пре свега, на дигиталну фотографију. Дигитална фотографија је нумерички запис и самим тим је у технолошком смислу променљива, поновљива, јер се бесконачно пута може копирати, компресовати и мењати, тако да је отворена за најразличитије манипулације. То се, уједно, узима као њена кључна разлика у односу на аналогну фотографију, која је физички отисак света који се

„фиксира“ помоћу различитих хемијских процеса и, самим тим, чини статичном и непроменљивом. Дакле, кључни аргумент о разлици између аналогне и дигиталне фотографије у начину функционисања заснива се на технологији. Одатле, затим, произилази и разлика у начину деловања у култури. То је теза Вилијама Мичела (William Mitchell), који каже да је разлика између дигиталне слике и фотографије утемељена у фундаменталним физичким карактеристикама које имају своје логичке и културолошке консеквенце (Manovich 1995: 6). Код оваквог начина извођења закључака проблем је то што полази од претпоставке да технологија не само утиче, већ и производи начине функционисања културе. Гир наводи много више аргумената у прилогу чињеници да је овај процес, заправо, обрнут, односно да култура производи потребу, која затим добија своје покриће у технологијама (Гир 2011). Ако је полазиште култура, а не технологија, из тога се намеће сасвим супротан закључак. Дигитална фотографија представља, у том кључу, континуитет са аналогном фотографијом, у којој је технолошки омогућено и потпуно транспарентно оно што је конститутивно за функционисање фотографије као медија, а то је манипулација. То је једна од кључних теза Марте Рослер (Martha Rosler): било који степен познавања историје фотографског медија указује на то да манипулација представља интегрални део фотографије (Велс 2006: 428). С тим се слаже и Бачен (Geoffrey Batchen): историја свеукупне фотографије [је] заправо историја манипулације слике (*loc. cit.*). То је и Мановичев аргумент (Lev Manovich): „Дигитална фотографија не нарушава „нормалну“ фотографију, јер нормална фотографија ни не постоји“ (Manovich 1995: 12).³ Манович подсећа да је и тзв. *права* фотографија, која је паралела „чистој слици“ у модернистичком сликарству, као и фотомонтажа, у којој је манипулација саставни део, нешто што такође припада традицији модерне уметности (*loc. cit.*). *Права* фотографија се доводи у везу са истином, с некаквим чињеничним, објективним стањем. Међутим, фото-монтажа, у којој је процес манипулације експлицитан, „разоткрива и рашчлањује појаве, како би указала на друштвене реалности које су се скривале испод површине“, како наводи Велс, позивајући се на Марту Рослер (Велс 2006: 432). Из тога се може закључити да се и једна и друга позивају на истину. Разлика је једино у томе што је „истина“ у првом случају идеолошка категорија, те се, самим тим, подразумева као једина и „права“, док је у другом случају променљива и скривена унутар различитих идеолошких оквира. Манипулација у фотомонтажи, сходно томе, није „изузетак“ у односу на *праву* фотографију, нити само један од жанрова у фотографији, већ процес који чини експлицитним начин на који функционише фотографија уопште.

У том кључу, занимљиви су покушаји да се фотографија дефинише управо узимајући у обзир њен манипулативни карактер, или, како би Фулсер рекао, ван програма који нам намеће сам апарат. Концептуална

³ „Нормална“ се овде односи на тзв. неманипулисану фотографију која се сматра стандардном за праву фотографију. (*прим. аут.*)

фотографија је, историјски гледано, радила на елиминацији управо тог манипулативног процеса уписаног у сам „програм“ фотографије, вођена различитим стратегијама којима је, као што је раније поменуто, увођена у системски начин функционисања. Овај процес супротстављања манипулативној природи фотографије вођен трансформисањем фотографије у систем који урачунава више хетерогених претпоставки биће илустрован радовима *Двадесет шест бензинских пумпи* Едварда Рушеја (Edward Ruscha, *Twenty-six gasoline stations*, 1963) и *Анонимне скулптуре: типологија техничких грађевина и типологија индустријских грађевина*, дугогодишњим фотографским пројектом Бернда и Хиле Бехер (Bernd Becher, Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten und Typologien industrieller Bauten*, 1963–1975).

Двадесет шест бензинских пумпи

Рад Едварда Рушеја *Двадесет шест бензинских пумпи* није серија фотографија, већ књига. Погрешно би, међутим, било рећи да је у питању књига фотографија, фотографска монографија или књига фотографа, јер сва три одређења реферишу на представљање уметничке фотографије, што овде није случај. Овде је реч о уметничком раду у медију књиге, који укључује фотографију и текст. За разлику од стандардног уметничког рада који се излаже, овај рад се дистрибуира као књига. То омогућава и да се презентује на неконвенционалан начин, ван галеријског система, што је једна од кључних компоненти самог рада.

Концепт рада формулисан је као скуп инструкција које су претходиле извођењу рада. Наговештен је у самом називу: фотографисање бензинских пумпи на делу пута који повезује Лос Анђелес и Оклахома, тзв. Рута 66 (Route 66). Фотографије настале у овом процесу чине књигу. Рад се у великој мери ослања на авангардно искуство, а пре свега случај као уметничку стратегију, када ни сам уметник не контролише исход, већ само процес извођења рада који је унапред осмишљен и дефинисан скупом правила. Овакав приступ може се довести у везу са Дишаном (Marcel Duchamp) и његовим радом *Три стандардна отпатка* (*3 Standard Stoppages*, 1913–1914), неким радовима Џорџа Брехта (George Brecht) и Ламонте Јанга (La Monte Young). Иверсен (Margaret Iversen) овакав приступ фотографији назива перформативном фотографијом.

„Перформативна фотографија почиње са инструкцијом или правилом које је праћено перформансом.“ (Iversen 2010: 15)

Оне нису документ перформанса, већ перформатив, јер је за њихово реализовање, снимање подједнако битно и „извођење“ које је регулисано скупом инструкција. То је оно што фотографију одваја од „репродуктивне логике оригинала и копије, тако да фотографија постаје 'механизам који снима' (*recording mechanism*) у реализацију специфичног концепта“ (*ibid.*: 14). На овај

начин, фотографија постаје део система који чине: инструкција, фото-апарат, бензинске пумпе и Рута 66.

Из начина на који фотографише могло би се закључити да су пумпе за Рушеја, заправо, редимејд: оне су готово идентичне, монтажне и фотографисане на начин који укључује апсолутну равнодушност у дишановском смислу одсуства естетског, емотивног или било ког другог „интересног“ повезивања приликом избора предмета фотографисања. Саме пумпе су, могло би се рећи, „антиспоменик“ како то наводи Иверсен, нешто што ни по чему није занимљиво, битно или карактеристично, нешто што је много ближе не-месту. То наглашава и одсуство људи на фотографијама, јер присуство људи ствара атмосферу, иницира емотивно повезивање. То наглашава и, углавном, одсуство аутомобила. Рушеј је тај, помало, зачудни изглед својих фотографија, који је последица испражњености од било каквог садржаја, а пре свега људи и аутомобила, које у овим ситуацијама очекујемо, објаснио на следећи начин: да људи и аутомобили нису довољно неутрални за његове фотографије. То је био ефекат који је он желео да постигне: неутралност (*ibid.*: 20). Зашто? Неутралност онемогућава лично, интимно, емотивно, естетско „уписивање“, односно повезивање са фотографијом, што је доминантан начин на који фотографија функционише. Из тог разлога, на његовим фотографијама нема не само људи и аутомобила, већ ни атмосфере, догађања, интересовања за композицију, усаглашавања ликовних елемената, оштрине или других техничких елемената специфичних за медиј фотографије. Зато оне изгледају аматерски. Он фотографију третира као не-медиј, што се препознаје у потпуној незаинтересованости не само за естетске, већ и технолошке елементе. Своди је на њену базичну улогу, „отисак светлости“, индексичност, бележење података као чињеничног стања.

Џеф Вол сматра да је Рушејев циљ да постигне ефекат аматерске фотографије (Wall 1995). Чини се, ипак, да је његов циљ много амбициознији. Рушеј, на овај начин, прави дистанцу у односу на свој лични „доживљај“ фотографије, свој осећај за лепо, композицију и све што рефлектује његов лични укус. Његово полазиште је да је укус нешто што се формира од већ виђеног, редувантног, од оног на шта смо навикли, а што је повезано са опонашањем клишеа и стереотипима којима смо окружени. Кључну улогу у томе имају слике, од чега немалу заслугу имају управо фотографије. Чини се да, оваквим приступом, он настоји да се дистанцира од онога што Флусер означава као „програм“ уписан у сам апарат, а то је произвођење редувантних слика.

Управо из тог разлога, он фотографију убацује у систем. Она почиње да функционише као део, али не постојећег система који се рефлектује и одржава помоћу конвенционалног схватања фотографије, доминантног укуса и естетских вредности, већ новог система који чине, као што је речено, инструкција, фото-апарат, бензинске пумпе и Рута 66. Овај систем можда делује искувише једноставно, искувише банално или зачудно. Или, како је то Иверсен навела: „Ова перверзна аутоматичност (инструкција, кола, рута, камера) чини да књига делује

као нешто ново и чудно“ (*ibid.*: 18). То ново и зачудно је вишак смисла који „одудара“ од очекиване, стандардне фотографије. Управо је то ефекат самог система чији је она сада део, који ремети њено функционисање у пређашњем, конвенционалном систему. Ако бисмо поставили питање на који начин ремети, одговор би био: тако што искључује све што се стандардно доводи у везу с лепом фотографијом, документарном фотографијом или уметничком фотографијом.

Типологија, грид, индустријска архитектура...

Фотографски пројекат Бернда и Хиле Бехер, који је започет 1959. године, а трајао је све до седамдесетих година прошлог века, у ком су фотографисали различите типове индустријске архитектуре, такође функционисао као систем. Као и претходни, он укључује унапред дефинисан скуп параметара, који дефинишу оквир у ком се реализују серија црно-белих фотографија, анонимна индустријска архитектура која нестаје, фотографисање на идентичан начин, излагање фотографија у виду грида (*grid*). Предмет фотографисања није везан за рад једног аутора, одређени период или одређену регију. Тачка повезивања фотографија је формалне природе: исти или готово идентични архитектонски елементи, као што су фасаде, силоси, куле или складишта. У поређењу с претходним, овде је системски приступ присутан у много јачој мери. Поред дефинисаног скупа инструкција, он укључује и прецизну типологију засновану не само на садржинском нивоу – одређени архитектонски елемент који се понавља, него и на формалном – дефинисан угао фотографисања, начин осветљења који минимализује присуство сенки и свођење на неутралну и минималну позадину. Типолошки приступ наглашен је и у начину презентовања фотографија у виду грида сложеног од идентичних формата црно-белих фотографија. Главна обележја овог система, која се препознају у свим серијама фотографија које су део овог пројекта, јесу прецизна типолошка структура и серијалност.

Слично претходном раду, присуство аутора, у смислу субјективног односа спрема предмета фотографисања, избрисано је. То је постигнуто потпуно идентичним начином фотографисања (угао посматрања, осветљење, позадина, композиција), одсуством људи, атмосферичности и свега што указује на нешто особено и специфично. Такође, наративни ниво је искључен, а тешко је говорити и о естетском, јер је готово у свим равнима нагласак на понављању истог, свођењу на исто и на понављање. Иако се серије фотографија могу посматрати као архива – јер је у првом плану бележење, фактографисање одређених објеката – чини се да изостаје документаризам, и чак, парадоксално, фотографије остављају утисак апстракције, јер је све што је повезано са специфичношћу одређене архитектуре, контекста у којем настаје – као и у претходном раду, изостављено. Истовремено, оно што артикулише наш поглед јесте кумулативни ефекат, понављање истих или сличних форми, што доприноси да их доживљавамо као апстракције.

Фотографије у истом гриду настале су у временском распону и од по неколико деценија. Пошто су изостављене контекстуалне, географске и темпоралне референце, на њима доминира „објекат“. То, истовремено, даје „скулпторални“ карактер фотографијама (James 2010). Могло би се рећи и да је тај скулпторални ефекат последица системског начина функционисања овог рада, свођења на исти сет елемената који се понављају и међусобно повезују по утврђеном принципу. И овај и претходни рад указују на удаљавање од медијске специфичности, која је једно од кључних обележја модернистичке слике, али и уметничке фотографије, као комбинација скулптуре и фотографије и перформанса и фотографије (рад Едварда Рушеја).

Ако је скулпторални карактер фотографија ефекат овог типолошког система у формалном смислу, његов ефекат у концептуалном смислу јесте свођење, готово елиминација манипулативног потенцијала. Могло би се рећи да Бехерови раде на елиминацији манипулативног користећи сличне стратегије као Ед Рушеј у претходном раду: уклањање личног, субјективног, естетског укуса и свега што може представљати „закачаљку“ за емитивно повезивање са фотографијом, из угла фотографа, али и посматрача, а то су људи, атмосфера, нарација, специфична ситуација, лепа композиција итд. Чини се, међутим, да иду и корак даље. Оно што њих занима јесте потпуна „деидеологизација фотографије“. То се може довести у везу с контекстом у ком раде, а то је послератна Немачка.

Једна од кључних особености послератне немачке културе јесте деполитизација, чак страх од идеологија, јер се идеологије, у том тренутку, доводе у везу са фашизмом и још увек свежом траумом од нацистичке државе.

„Намерно одбацивање уметничке фотографије може се објаснити као нека врста културног табуа који се формирао око идеје лепоте а повезан је са нацизмом, холокаустом... Лепота је замењена индустријским.“ (James 2010: 62)

Из тог разлога, прецизан и скоро апстрактан типолошки систем у раду има за циљ да елиминира могућност идеолошког уписивања. То се односи и на естетску компоненту, која је, као што показује искуство нацистичке уметности и Бењамина теза о *естетизацији политике* – идеална за уписивање идеолошког садржаја (Бењамин 2006). Сужен, готово непостојећи простор за уписивање идеолошког садржаја препознаје се по томе што, ако бисмо додали одређени текст уз фотографије, следећи Бењаминов опис који се односи на „повратну спрегу“ између фотографије и текста, тешко да би се успоставила значењска релација која би могла да измени смисаони оквир самих фотографија системски постављен помоћу формалне, садржајне и композиционе типологије елемената.

Закључак

Почетна претпоставка, да је манипулисање конститутивни део фотографије као медија, упућује на континуитет између аналогне и дигиталне фотографије и поред технолошких разлика у начину извођења. Утолико је термин постфотографија, који се односи на технолошки прелаз са аналогног (отисак стварности) на дигитално (скуп електронских података подложних неограниченом броју промена и циркулисању мрежом), упитан. Начин функционисања фотографије као културног феномена, медијске матрице или значењског фрагмента превазилази свођење на технолошки моменат. На то указује управо њој својствена манипулативност у најразличитијим технолошким форматима. Концептуални приступи фотографији базирани су на увођењу различитих стратегија које су имале за циљ да се доведе у питање управо манипулативност фотографије. Једна од кључних стратегија у дестабилизовању манипулативног „програма“ фотографије је системски приступ: увођење фотографије у систем који чине различити елементи, независно од самог медија, независно и од самог регистра уметности. Тиме се фотографија измешта из свог базичног „програма“ произвођења конвенционалних, лепих, клишеизираних – репетитивних слика.

Концептуална фотографија је често добијала ознаке као што су „фалсификовани документи“ или „фабриковане слике“ (Велс 2006: 428), што је требало да упутује да је у питању жанр, изузетак, „специјални случај“, у којем је у првом плану режирање, манипулација у односу на „нормално“ функционисање фотографије као отиска стварности, објективности, забележеног тренутка. Манипулација и фотографија данас иду једна с другом, без проблема, без подозривих питања, заједно с постистином, лажним вестима и различитим филтерима за улепшавање селфија (*selfie*). То је нешто што се подразумева, уколико не постоје докази да није тако. Нико више не верује у савршен тренутак среће са укусом кока-коле који се пласира кроз савршена и задовољна лица на билбордима и рекламама који нас прате у стопу. Чини се, ипак, да појам манипулације у свом конвенционалном виду, који се односи на брисање разлике између првобитног и придодатог, „истинитог“ и „неистинитог“, забележеног стања ствари и интервенције, није довољан да објасни начин рада фотографије у савре-

меном, дигиталном и умреженом свету. Манипулација је „уздигнута“ на нови оперативни ниво, који превазилази оквир фотографије као артефакта и дигиталног записа. Фотографија је постала социјални феномен.

Хито Штејерл (Hito Steyerl) уводи термин *релациона /компјутерска фотографија (relational/computational photography)*, који се односи на дигиталне фотографије на паметним телефонима (Штејерл 2019). За разлику од стандардних камера, које имају оптички систем и сочива одређених димензија, ове камере, због ограниченог простора и малих димензија, немају јаку оптички систем, тако да нису сасвим прецизне, већ производе снимке пуне шумова. Самим тим, проблем који се намеће је како одвојити битне од небитних информација, односно, оно што је предмет фотографисања од свих других сувишних информација које камера, због своје непрецизне оптике, забележи приликом фотографисања? Из тог разлога, њу прати алгоритам чија је функција да очисти снимак од сувишних информација. Питање је, међутим, на основу којих параметара се та селекција одвија. Ту Штејерл наводи једно занимљиво технолошко објашњење до којег је дошла: алгоритам претражује све базе података на самом апарату (албуме, контакте, директоријуме, итд.) и друштвеним мрежама са којима је повезан. На основу тога, системом личности и елиминације повезује лица и предмете и уклања непотребне информације.

На парадоксалан начин, „сада“ је повезано са прошлим: фотографија је у много јакој вези са прошлим, него са тренутком у ком настаје. Истовремено, отисак стварности изједначен је са алгоритмом, чиме се конституише алгоритамска стварност или реалност алгоритма. Из тога се може закључити да је фотографија данас социјални експеримент у ком документарност игра сасвим малу улогу, док је разлика између реалног и виртуелног, објективног и режираног не само невидљива, већ и небитна. Алгоритми постају наша стварност као и слике које су одавно сишле са екрана, постале део комплексних мрежа унутар којих се ми формирамо као појединци и друштво. Наша реалност је у непрестаном процесу конструкције и деконструкције, а једну од кључних улога у томе имају управо фотографије.

ЛИТЕРАТУРА

- Kittler, F. 2018
Optische Medien, Berlin: Merve Verlag.
- Costello, D. 2018
On photography : a philosophical inquiry, New York: Routledge.
- Steyerl, H. 2017
Duty Free Art, London-New York: Verso.
- Гир, Ч. 2011
Дигитална култура, Београд: Clio. (Gir, Č. 2011, Digitalna kultura, Beograd: Clio.)
- Iversen, M. 2010
Auto-maticity : Rusha and performative photography, in *Photography After Conceptual Art*, Wiley-Blackwell.
- James, S. E. 2010
Subject, object, mimesis : the aestehetic world of the Bechers' photography, in *Photography After Conceptual Art*, Wiley-Blackwell.
- Peters, K. [2007]
Instant images : the recording, distribution and consumption of reality predestined by digital photography, *Medien, Kunst, Netz = Media, Art, Net*, http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo_byte/instant_images/scroll/ [accessed 5 March 2019].
- Бењамин, В. 2006
Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности, у *О фотографију и уметности*, Београд: Културни центар Београда. (Benjamin, V. 2006, Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti, u *О фотографији и уметности*, Beograd: Kulturni centar Beograda.)
- Велс. Л. (ур.) 2006
Фотографија : критички увод, Београд: Clio. (Vels. L. 2006, *Fotografija : kritički uvod*, Beograd: Clio)
- Флусер, В. 2005
За филозофију фотографије, Београд: Културни центар Београда. (Fluser, *Za filozofiju fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograda.)
- De Duve, T. 2002
Jeff Wall, London: Phaidon.
- Manovich, L. 1995
The Paradoxes of Digital Photography, *Photography after Photography : exhibition catalog*, available from <http://manovich.net/index.php/projects/paradoxes-of-digital-photography> [accessed 24 March 2019].
- Wall, J. 1995
Marks of Indifference, in *Reconsidering the Object of Art, 1965–1975*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art.

Summary

MAJA STANKOVIĆ

Singidunum University, Faculty of Media and Communications,
Department of Digital Arts, Belgrade, Serbia
maja.stankovic@fmk.edu.rs

FROM CONCEPTUAL TO DIGITAL PHOTOGRAPHY

From the earliest interpretations of photography, when it used to be identified with the print of nature and objectivity, through alignment with the modernist doctrine and painting as the dominant medium and the idea of media specificity, the so-called art photography, through various experiences of documentary photography, and then by the neo-avant-garde slip into non-media, all the way to digital photography, what has been recognized as the constant, that Walter Benjamin also used to write about, is its openness for manipulation. This paper analyses different art strategies belonging to conceptual experience through comparative analysis of different approaches to photography, analysis of the Flusser's (Vilem Flusser) concept of programming and introduction of case studies. Two case studies related to conceptual art have also

been included: Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963, and Bernd and Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten and Typologien, Industrieller Bau*, 1963–1975. The main thesis of the research is that the conceptual approach to photography is the most subversive towards the manipulative nature of photography. The main objective is to point out the continuity between analogue and digital photography that includes all previous approaches to photography – objectivity, documentarity, media specificity. Nowadays, we are in the constant process of programming by the images we are surrounded by, which confirms the algorithmic way of *modus operandi* of digital images as the dominant feature of photography in contemporary art.

Translated by the author