

ДИФЕРЕНЦИЈАЛНА СПЕЦИФИЧНОСТ ПРЕДИГИТАЛНЕ ФОТОГРАФИЈЕ

Категорија чланка: прегледни рад

050

Апстракт: Питање медијске специфичности предигиталне фотографије као уметничког медија остало је у сенци теоријских разматрања револуције коју је изазвала појава дигиталне технологије. Концепти променљивости и индексичности доминирају у анализама ове различитости, али они су углавном образлагани у оквиру исте технолошке и естетске категорије. Иако постоје дилеме око тога да ли се предигитална и дигитална фотографија могу разумети као један медиј, ове две технике најчешће се управо тако разумеју. Идеје Розалинд Краус, Џефрија Бачена, Марсела Брудтерса, Маргарет Иверсен, Тасите Дин и Каје Силверман чине витално дискурзивно поље и полазиште за тражење одговора на многа питања у вези са дивергенцијом фотографског и дигиталног. Остаје питање да ли различитости онтолошких основа и радних процеса одређују и суштинске разлике у могућностима и карактеристикама уметничких резултата. Математичка сигурност дигиталне фотографије у великој мери прекида везу са наслеђем фотографије као динамичког поља предметности/представе, контроле/случаја и светлости/таме. Да ли предигитална фотографија, која функционише по елементарном принципу физичко-хемијске промене материјала и чији технолошки континуитет подразумева директну везу са прошлошћу, ипак остаје на паралелном плану у односу на могућности дигиталне фотографије као једног од многобројних облика компјутерског процесуирања?

Кључне речи: фотографија, дигитална фотографија, визуелна уметност, уметнички медиј, дигитализација, историја фотографије, теорија фотографије, диференцијација, медијска специфичност, манипулација, индексичност, истинитост, предметност, технологија, случај, материјалност.

Увод

Може се рећи да је предигитална фотографија нестала из скоро свих друштвених поља. Теоретичари и историчари који су писали о новој „постфотографској ери” углавном су констатовали смрт фотографије као технологије, или су анулирали овај нестанак због епистемолошког континуитета, који омогућава фотографски квалитет дигиталне фотографије.¹ Може

¹ Поред осталих: Марта Розлер (Martha Rosler), Вилијам Ј. Мичел (William J. Mitchell), Фред Ричин (Fred Ritchin), Мартин Листер (Martin Lister), Барбара И. Сејвдоф (Barbara E. Savedoff), Џефри Бачен (Geoffrey Batchen), Лев Манович (Lev Manovich).

се чинити да је разматрање феномена предигиталне фотографије у овом тренутку анахрони и носталгични поглед уназад. Међутим, ова технологија и даље је доступна и значајна за рад великог броја савремених визуелних уметница/уметника.² Поред тога, чини се да непрегледна историја предигиталне фотографије, како у ширем смислу друштвеног феномена, тако и у ужем смислу фотографије као уметничке праксе, захтева прецизно диференцирање на плану технолошке различитости.

Из теоријских расправа најчешће изостаје артикулација питања шта појава дигиталне фотографије значи за уметнике који користе фотографију, као и одговор на то зашто многи уметници и даље користе предигиталну фотографију.³ Употреба дигиталне фотографије нуди многе могућности, али да ли њена примена подразумева све карактеристике предигиталне фотографије? Да ли коришћење дигиталне технологије значи категоричко померање од квалитета ка квантитету, како у техничком тако и процесуалном смислу? Такође, да ли појава нове технолошке основе значи дефинитивно нестајање фотографије као посебног медија у свеопштој потрошњи бројних дигиталних слика или постоји могућност његове реартикулације кроз ново разумевање специфичности предигиталне фотографије?⁴

Вероватно није коинциденција што се експанзија предигиталне фотографије у свету уметности догодила готово истовремено са експанзијом нове дигиталне технологије због које је нестала из свих других светова. Колико брзо је фотографија замењена дигиталном сликом говори и то да је и сам термин *фотографија* постао недовољно прецизан. Непрецизне нове формулације, као што су *аналогна фотографија*, *фотографија са филмом*, *фотографија базирана на хемији* и *класична фотографија*, говоре у прилог томе да се са појавом дигиталне слике разумевање фотографије заувек променило. Може се чинити да дигитална слика наставља технолошку еволуцију фотографије, која је од првих дана унапређивана кроз различите технике које су током времена напуштане због нових и практичнијих. Међутим, и ако замислимо да се оваква једносмерна еволуција фотографске технологије и догодила, дигитална фотографија, за разлику од свих ранијих фотографских процеса, који су ограничени оквиром материјалности фотографске

2 Утицајне савремене уметнице и уметници познати и по употреби предигиталне фотографије су, поред многих других, и Роберт Адамс (Robert Adams), Сали Ман (Sally Mann), Диана Лоусон (Deanna Lawson), Алесандра Сангуинети (Alessandra Sanguinetti), Алек Сот (Alec Soth), Давуд Беј (Dawoud Bay) и Дион Ли (Dionne Lee).

3 Један од ретких изузетака је текст историчарке уметности Маргарет Иверсен (Margaret Iversen), Iversen, M. 2012, *Analogue: On Zoe Leonard and Tacita Dean*, *Critical Inquiry* 38, Summer 2012 (Chicago).

4 Нпр. Мартин Листер (Martin Lister) аргументовано сматра да дигитални алати могу бити средства за боље разумевање фотографске репрезентације и фотографског језика (Lister 2004: 316).



1. Поставка изложбе Тасите Дин Филм, Тејт модерн, Лондон, 10. 2011 – 03. 2012.
1. Setup of the exhibition *Film* by Tacita Dean, Tate Modern, London, October, 2011 – March, 2012

слике, генерисана је у знатно сложенијем пољу компјутерског процесуирања. Док фотографски поступци, чак и они који не укључују фотографски апарат или негатив, деле исто онтолошко поље оптички изазване и хемијски фиксирани физичке промене, дигитална фотографија, оптички изазвана, али апстрахована и дематеријализована у променљиви бинарни код, функционише и користи се на значајно другачији начин.

I

Може се рећи да се доминантни концепти расправе о разлици између предигиталне и дигиталне фотографије своде на разматрање индексичне природе прве и лако променљиве структуре друге. Коментарисање ова два концепта прожима бројне теоријске анализе овог питања почев од раних деведесетих година двадесетог века.⁵ Са дигиталном сликом дошао је дефинитивни крај илузији да фотографија може да буде објективна представа видљиве реалности. Мит о фотографској истини постао је неодржив пре свега због могућности брзе и неприметне реконфигурације дигиталне фотографије на нивоу појединачног пиксела. Са неухватљивим променама дигиталне слике постало је јасно да је значење фотографија увек било нестабилно, а њен однос према реалности релативан. Као што је Џефри Бачен (Geoffrey Batchen) приметио: „Уосталом, шта је друго фотографија него манипулација количином светлости, временом експозиције, концентрацијама

5 Међу најутицајнијим књигама су: Mitchell, W. J. 1992, *The Reconfigured Eye*, Cambridge: The MIT Press, Cambridge; Ritchin, F. 2008, *After Photography*, New York: W. W. Norton & Co; Lister, M. 1995, *The Photographic Image in Digital Culture*, London: Routledge.

хемикалија, тонским опсегом? Самим претварањем света у слику, три димензије у две, фотографи свакако праве слике које снимају” (Batchen 1996: 212). Ипак, поред нових начина гледања и коришћења фотографија, неки теоретичари сматрају да ће прелазак са фотографске на дигиталну основу значити и фундаментално другачију перцепцију реалности, чија је главна репрезентација до сада углавном била фотографска (Crary 1993: 4). Значајно промењен друштвени статус фотографских слика и радикално другачији начини остваривања углавном старих потреба за фотографијом представљају нове околности за разумевање фотографије као уметничке праксе.⁶

У предавању о радовима Марсела Брудтерса (Marcel Broodthaers) и постмедијском стању које су они најавили, Розалинд Краус (Rosalind Krauss) поред осталог закључује како медијска специфичност више није базирана на материјалности одређеног процеса и подлоге, већ је постала диференцијална и агрегативна – дискурзивни хаос који уметници морају да реартикулишу. Све материјалне подлоге сведене су на систем чисте еквивалентности и изједначене хомогенизацијским принципом комодификације испод кога је тржишна вредност коју он означава (Kraus 1999: 15). Краус се осврће и на познату контемплацију Валтера Бенјамина о раној фотографији и њу доводи у везу са коришћењем језика раног филма у раду Брудтерса. Наведена је и Бенјаминова теза да се утопијска димензија, која је присутна приликом рађања нове друштвене форме или технологије, поново јавља приликом њеног гашења, слично последњем зраку умируће звезде (*ibid.*: 41). Краус истиче Брудтерсово становиште да захваљујући појави напредније технологије – нпр. робота и компјутера, можемо да разумемо унутрашњу комплексност медија коју су старије технологије подржавале (*ibid.*: 53).

У тексту о раду уметница Зое Ленард (Zoe Leonard) и Тасите Дин (Tacita Dean), Маргарет Иверсен (Margaret Iversen) сматра како тек са појавом дигиталне фотографије и скоро потпуног брисања предигиталне технологије постајемо свесни дистинктивног карактера предигиталне фотографије (Iversen 2012: 797).⁷ Иверсен закључује како можемо рећи да је предигитална фотографија тек недавно постала уметнички медиј у правом смислу, јер је питање шта конституише фотографију као медиј постављено онда када су уметници одбили да користе дигиталне фотографске технологије (*loc. cit.*). Иако говори о различитим теоријским и уметничким погледима и

⁶ Иако савремена дигитална технологија омогућава драматично већу брзину и квантитет фотографија, готово све друштвене улоге фотографије установљене су у деветнаестом веку (*cf.* Marien 2002: 25–79).

⁷ Слично сматра и Барбара И. Сејвдоф (Barbara E. Savedoff) када закључује како развој новог медија може променити начин на који видимо и користимо старе медије: „Једном када се веровања и праксе промене, уметници могу да открију да одређене врсте ефеката више није могуће постићи” (Savedoff 2014: 339).



2. Стив Сасон, прототип првог дигиталног фото-апарата Kodak, 1975.
2. Steve Sasson, prototype of the first Kodak digital camera, 1975.

интерпретацијама овог питања и даје увид у уметнички рад Ленард и Дин у овом смислу, Иверсен свој текст завршава у неочекивано поетском маниру. Дигитална фотографија као медиј савремене уметности после дигитализације престала је да буде повезана са дугом традицијом фотографије и писања о фотографији у којој је „око камере замишљено како незаштитено зури у енигматско Отворено” (*ibid.*: 819). У овој традицији, отвореност, заједно са аутоматизмом фото-апарата и индексичношћу аналогног филма, резултира врстом фотографије која је обележена случајем и жигосана реалношћу (*loc. cit.*).

Фотографија је са дигитализацијом претворена у исти бинарни код који деле сви електронски меморисани и компјутерски процесуирани садржаји. Дигитална фотографија ограничена је жељеном сличношћу са аналогном сликом и има смисла гледати даље у хибридно природу дигиталне фотографије као креативне епистемологије и повезивања са различитим медијима (Hulick 2014: 328). Технологија која стоји иза вештачке интелигенције, генетског инжењеринга, виртуелне реалности или синтетичке, компјутерски генерисане слике делује неупоредиво радикалније од дигиталне фотографије. Може се рећи да је управо комплексна променљивост најспецифичнија особина дигиталне фотографије јер су готово све друге могућности медија већ постојале у дигиталној технологији. Није необично што су два најпознатија уметничка примера ране, иако хибридне, употребе дигиталних алата радови Џефа Вола (Jeff Wall) и Андреаса Гурског (Andreas Gursky). У овим делима, процес рада подразумевао је управо прецизну дигиталну манипулацију предигиталних фотографија, која је омогућила померање граница оквира документарности, односно фикционалности.

Дигиталне фотографије, како каже Џефри Бачен, не пате од будућег губитка присуства, оног „то је



3. Андреас Гурски, *Рајна 1*, 1996, ц-тип фотографије
3. Andreas Gursky, *The Rhine 1*, 1996, C-print photograph

било” које покреће фотографију, јер су оне увек у времену, а никада о времену. У том смислу, реалност коју компјутер представља јесте проста симулација временски загарантоване реалности коју обећава фотографија (Batchen 1996: 213). Предигитална фотографија је увек о времену и однос према времену, окосница је и евентуалне разлике између кодираних дигиталне и некодираних фотографске реалности. Без обзира на то што је фотографија нестабилни простор значења, она у односу на дигиталну слику остаје уверљиви доказ да је нешто постојало испред објектива током експозиције. Предигитална фотографија је индекс или траг видљиве реалности или, прецизније, рефлектованих светлосних таласа, који, пројектовани кроз систем сочива, изазивају физичку и хемијску реакцију на светлосно-осетљивом материјалу. Разнолико поље фотографије као уметности доказ је богатства могућности манипулације остварене различитим изборима материјала, мотива, кадрирања, изреза, фото-апарата, објектива, тренутка експозиције, начина развијања итд. Ипак, без обзира на све манипулације, није могуће занемарити врло одређену повезаност света и његове предигиталне фотографске представе. На пример, филозоф Скот Волден (Scott Walden) сматра да предигиталне фотографије лакше подстичу ланац мисли које су истините и да на тај начин повећавају поверење посматрача у истинитост самих слика. Иако и дигиталне фотографије могу да функционишу на сличан начин, посматрачима је много теже да успоставе поверење у њих јер је процес потврђивања објективне креације дигиталних слика много сложенији (Walden 2011: 32).

Манипулација је саставни део фотографије, али индексичност и аутоматизам поверења који је прате такође су њене важне карактеристике. Не само што је ова парадоксална дијалектика кључна особина

фотографије као медија, она је пресудна и у смислу начина на који је фотографија утицала на промену перцепције видљиве реалности од свог настанка. Пре него што је установљена као комерцијална пракса коју подржава индустрија, фотографија је била недефинисана, иако врло употребљива технологија, чија је амбивалентна природа описивана као наука и као уметност, као проналазак и као откриће, као култура и као природа (Marien: 2002). Можемо рећи да је фотографија, која је до сада заустављала време, са појавом дигиталне слике заувек остала у сопственој прошлости, одакле сада означава деветнаести и двадесети век. Речима Лева Мановича (Lev Manovich) – шта год да фотографија данас значи, „она сада конотира и сећање и носталгију, носталгију за [...] ером предигиталног” (Manovich 2003: 242).

Каја Силверман (Каја Silverman) у књизи *Чудо аналогije: историја фотографије*, први део разматра везу фотографије и света и закључује да је аналогна природа фотографије у основи метафизичка, односно повезана са светом на начин који се не може објаснити једноставном узрочно-последичном везом. Фотографија је аналогija света, а не слике света. Слично као и Иверсен у свом тексту, Силверман завршава своју књигу речима „[...] медиј поново постаје оно што је био 1839, највиша форма поезиса” (Silverman 2015: 159). Иако указивање на димензију поезиса у вези са предигиталном фотографијом без сумње има вишеструког смисла, оно можда говори и о границама теоријског разматрања ове технологије као уметничког алата без прецизнијег увида у сам процес рада.⁸ Поезија се чини као последња одступница у одбрани ове застареле технологије, али до тога долази само уколико предигиталну фотографију поредимо са дигиталном фотографијом у оквиру исте техничке и естетске категорије. Чини се да је фундаменталнија теоријска подела која би одредила ове две технологије као категорички различите довела до прецизније и логичније аргументације разликовања.

II

Од краја двадесетог века употреба дигиталне фотографије постала је уобичајена у рекламној и новинској индустрији, али и у науци, медицини, полицији и у многим другим областима. За највеће потрошаче фотографије, фото-аматере, дигитална технологија омогућила је неупоредиво лакши и приступачнији начин прављења снимака. Може се чинити да је са појавом дигиталне фотографије проблем

⁸ Уметница Тасита Дин такође спомиње поезију у свом надахнутом објашњењу односа према дигиталној технологији: „[...] за мене [дигитални медији] једноставно нису средство за стварање поезије; они не дишу и мрдају се, већ поспремају наше друштво, исправљају га, али не остављају траг за собом”. Ми смо натерани у дигиталну будућност, „без погледа уназад, без уздаха или поздрава оном што губимо” (Iversen 2012: 813).

фотографске технологије коначно решен – дигитални фото-апарати и паметни телефони постали су свеprisутни, хемијска обрада непотребна, док је дигитални запис омогућио неограничен квантитет снимака ослобођених физичке основе. Брисање разлика између изгледа предигиталне и дигиталне фотографије омогућава бројним теоретичарима да констатују како су својства фотографије као уметничког медија настављена у свету дигиталне слике. Фотографија и одштампана дигитална фотографија изгледају готово исто и расправа о видљивим разликама чини се бесмисленом. У историјском прегледу теорије фотографије Хилде ван Гелдер (Hilde Van Gelder) и Хелен Вестгеест (Helen Westgeest) појаву дигиталне фотографије пре свега разматрају на основу финалних фотографија а не на основу процеса који им претходи (Van Gelder and Westgeest 2011: 7). Ипак, колико год мале, разлике у изгледу између дигиталне и предигиталне фотографије увек ће конотирати онтолошку и процесуалну разлику која постоји иза њих.

Иако је историјски континуитет предигиталне фотографске технологије увек подразумевао различите технике, може се рећи да је специфични *фотографски квалитет*⁹ установљен већ са првим фотографијама током тридесетих година деветнаестог века. Различите по саставу и изгледу, историјске и савремене технике предигиталне фотографије уз исти принцип настанка и исту материјалност подлоге деле и запањујућу сличност. Насупрот овом низу, дигитална фотографија је радикално другачија врста слике, која прекида дугачак историјски низ фотографских техника. Настала као резултат усавршавања електронских сензора током педесетих година двадесетог века, дигитална фотографија развијана је изван поља фотографске технологије. Дигитални фото-апарат, заправо компјутер са објективом и екраном, поред функције фотографског апарата омогућава низ других операција – софтверску контролу захваљујући којој је могуће обрадити изглед фотографије, снимити видео-запис, али и прегледати, послати, одштампати и обрисати снимљени материјал непосредно после експозиције. Друга алатка дигиталне фотографије, компјутерски програм за обраду слика, постао је неопходни део процеса, иако је заправо постпродукцијски алат који омогућава накнадну манипулацију слике на рачунару. Са дигиталном фотографијом компјутер долази на место специфично фотографских алата и постаје генератор фотографије као једног од својих многобројних програма. За разлику од релативно комфорног рада са дигиталном технологијом, коришћење предигиталног фотографског апарата подразумева низ ограничења и одређени ментални напор. Фотографију је могуће видети тек

9 Овај израз постао је уобичајен са појавом дигиталне фотографије, односно њеног постепеног приближавања изгледу предигиталне фотографије, и означава висок квалитет резолуције и тонова, на пример у вези са папирима за дигиталну штампу.



4. Тимоти О'Саливен, *Пустинја Карсон*, Невада, 1867, албуменски папир
4. Timothy O'Sullivan, *Carson Desert, Nevada*, 1867, albumen paper

после захтевне хемијске обраде, фотографски материјал има ограничени рок трајања, релативно је скуп, осетљив на светлост и контакт, и његова количина је ограничена. Ове техничке разлике у употреби предигиталне и дигиталне фотографске технологије подразумевају и различите приступе, односно различите процесе рада.

Може се рећи да дигитална фотографија, захваљујући рационалности свог поступка, уноси врсту сигурности која је била непозната у предигиталној фотографији. Неограничена количина, брзина и могућност готово тренутног прегледа фотографија у највећој мери утичу на ток рада, како у вези са техничким одлукама, тако и у смислу израженијег осећаја контроле и процењивања успешности резултата током рада. Ова сигурност подразумева стандардизацију како техничког оквира употребе, тако и промену у разумевању потенцијала фотографије као уметничког алата. Могућност увођења случаја, као значајног фактора предигиталне фотографије, постаје минимална са прецизном контролом изгледа и могућношћу брисања сваке фотографије током радног процеса.

Поред потенцијала случаја, са дигитализацијом је први пут из фотографског поступка нестала и динамика светлости и таме јер су нестали и сви фотографски материјали – филмови, папири и хемикалије, односно потреба за њиховом обрадом у мраку. Са елиминацијом фотографске лабораторије, јединог специфично фотографског простора, прекинут је континуитет предметности фотографије која поред визуелне омогућава и тактилне и олафакторне димензије¹⁰. Са дигиталном фотографијом елиминисани

10 Може се рећи да су све нове употребе фотографије везане искључиво за екран и изразито мали број фотографија заврши у материјализованој форми као одштампана слика.



5. Први фотографски апарат, Дагеротип Жиру, 1839.
5. The first camera, Daguerre-Giroux, 1839

су многи потенцијални избори и механизми који у значајној мери доприносе диференцијацији предигиталног медија фотографије. Може се рећи да супериорна сигурност дигиталне фотографије на различите начине доминира у техничком смислу, али она у великој мери прекида везу са наслеђем фотографије као динамичког поља предметности/материјалности, контроле/случаја и светлости/таме. Ограничења и ментални напор који предигитална фотографска опрема намеће јесу могућа препрека за прављење успешних аматерских или рекламних снимака, али у смислу уметничког рада могли бисмо рећи да управо она делом одређују специфичност фотографије као медија. У процесуалном смислу, практична и прецизна рационалност дигиталне фотографије не може се поредити са спором и захтевном неизвесношћу предигиталне фотографије.

Без обзира на моду и носталгију које прожимају употребу предигиталних фотографских материјала у оквиру савремене популарне културе, могуће је констатовати значајне разлике између предигиталне и дигиталне фотографије у смислу диференцијације једног или више медија у смислу уметничке употребе.¹¹ Иако је у оквиру теоријског разматрања могуће претпоставити употребу дигиталне технологије на начин предигиталне, у практичном смислу то је готово немогуће. Процес рада који подразумева коришћење ове две технологије значајно је другачији и обухвата разлике на пољу материјала, економичности, контроле, случајности, дисциплине и избора. Практичне предности дигиталне фотографије – преклапање и убрзавање временског периода унутар

кога се доносе одлуке, као и неограниченост материјалом, доводе до категоричког померања од квалитета ка квантитету. Иако се, у строго техничком смислу изгледа, између предигиталних и дигиталних фотографија не може направити разлика, различитост процеса који им претходи у великој мери утиче не само на формална решења и значење већ и на целокупан уметнички исход радова остварених овим техникама.

Радови америчких уметница Сали Ман (Sally Mann, 1951) и Диане Лоусон (Deana Lawson, 1979) могу се узети као примери употребе предигиталних фотографских материјала у пракси савремених фотографкиња/фотографа. Сали Ман, позната по великоформатним црно-белим фотографијама своје породице и америчког Југа, није престала да користи предигиталну технологију.¹² Захтевна техника мокрог колодијума омогућава Ман да направи фотографије на којима су људско присуство и предметност приказаних ствари готово отелотворени. Захваљујући овој техници из деветнаестог века, њени радови директно кореспондирају са историјским фотографијама, али и са историјом места које у својим делима представља. Физичка близина и осећај телесне присутности људи који су представљени на портретима ове уметнице посебно су наглашени захваљујући специфичном поступку који користи. Без изражене материјализације сивих тонова и непредвидивих техничких грешака које су својствене колодијуму, фотографије Сали Ман вероватно не би садржале потресну индексичност, која је кључна карактеристика њеног рада. С друге стране, једна од главних карактеристика радова уметнице Диане Лоусон су бојом засићени фотографски портрети на којима су представљени припадници афроамеричке заједнице.¹³ Ова уметница користи великоформатни фото-апарат и фото-материјал у боји како би направила технички супериорне фотографије велике резолуције, максималне оштрине и засићених боја. Иако направљене уз помоћ компликованог процеса, ове слике деле многе сличности са снимцима које су њихова техничка супротност – малим, често неоштрим фотографијама из породичног фото-албума. Захваљујући свом радном процесу чија основа јесте употреба компликованог великоформатног фото-апарата, ова уметница успева да искористи феноменолошко богатство породичне фотографије и транспонује га у уметничка дела чија формална једноставност на први поглед стоји насупрот слојевитим друштвено-политичким импликацијама њиховог значења. Поред врло специфичног изгледа фотографија који овај скупоступак омогућава, његова употреба конотира и привилеговани статус портретисаних, односно критичко разматрање позиције афроамеричке популације у Сједињеним Државама.

¹¹ Поред савремених предигиталних фотографских поступака, и историјски процеси попут дагеротипије и цијанотипије постали су поново популарни, како међу уметницима, тако и међу фото-аматерима. Током 2019. године забележен је изненађујући пораст потрошње предигиталних фотографских материјала.

¹² Sally Mann, Official Website, <https://www.sallymann.com/>, acc. 07. 2021.

¹³ Rhona Hoffman Gallery, Deana Lawson <http://www.rhoffmangallery.com/artists/deana-lawson>, acc. 07. 2021.

Може се рећи да је за највећи број савремених фотографкиња/фотографа прелазак на коришћење дигиталне технологије постао уобичајена појава. Ипак, ова транзиција није се догодила одједном и могуће је препознати различите реакције и задршке у индивидуалним одлукама о напуштању старе технологије.¹⁴ У том смислу, савремена уметничка употреба предигиталних фотографских материјала далеко превазилази инертност навике и остаје пре свега везана за могућност елементарног избора – поља које постаје све проблематичније у ери изобиља технолошког детерминизма дигиталног света.

Закључак

Предигитална фотографија вероватно је једина преиндустријска технологија из деветнаестог века чији директни континуитет траје до данас. Њена одрживост у смислу технолошког процеса и финалног производа остаје у контрасту са елементарним начелима брзе потрошње постиндустријског друштва. Може се рећи да њена витална анахроност изгледа као необичан изузетак у времену презасићеном новим технологијама.¹⁵ Како уметница Кристин Маркс (Kristine Marx) констатује: „У периоду када атомско доба постаје дигитално доба, аналогна [фотографска] технологија изгледа измештено” (Marx 2015: 222). Овакво становиште постаје посебно актуелно данас када процес хипердигитализације чини однос према стварности вишеструко проблематичним. На крају, можемо се питати да ли несавршена предигитална фотографија остаје убедљивија и интуитивнија уметничка представа видљиве реалности чији широк динамички распон укључује и такве недигиталне садржаје као што су нуклеарне катастрофе и пандемије.

Унутрашња комплексност предигиталне фотографије као медија уметничке праксе вероватно лежи у њеним ограничењима подједнако колико и у њеној једноставности. Испражњена од великог дела фотографског терета, супериорна дигитална слика, како каже фотограф Хироши Сугимото, некада једноставно „није довољно добра” (Sugimoto 2005). Нови дигитални алати имају много више везе са компјутером, али у односу на готово неограничене могућности

компјутерске технологије ограничени су својим програмом опонашања много старије технологије. Чини се да у односу на хладну прорачунатост дигиталне технологије, једноставни, ограничени и неизвесни процеси предигиталне фотографије лако улазе у поље уметничког истраживања. Можда дигитална фотографија стоји на пола пута између синтетичке, компјутерски генерисане фотографије, у односу на коју је недовољно радикална, и несавршене предигиталне фотографије, чија технолошка ограничења лако превазилази иако никада не постиже њен фотографски квалитет. Ипак, пошто технологија није телеологија уметности, сигурније је рећи да разлика између дигиталне и предигиталне фотографије није питање квалитета већ категорије.

Напомена:

Овај текст укључује проширене и промењене делове текста *Сребро и силикон: Дигитална слика фотографског квалитета*. Vasiljević, M., Srebro i silikon: Digitalna slika fotografskog kvaliteta, u M. Karić, S. P. Varagić (ur.), *Zbornik stručnog skupa Fotodokumenti*, Filmart, Požega, 2012, 89–96; *Supervizuelna, elektronski časopis*, novembar, 2013; <http://www.supervizuelna.com/blog-srebro-i-silikon-digitalna-slika-fotografskog-kvaliteta/>, acc. 05. 2021.

¹⁴ Иако ово питање до сада није системски истражено, може се рећи да су уметнице/и, сада средње и старије генерације, на појаву дигиталне фотографије реаговали на различите начине – неки су је одушевљено прихватили, неки су сачekali усавршавање дигиталне опреме, а неки и даље користе предигиталне материјале. Различите реакције на дигиталну технологију, поред осталог, говоре и о томе да подразумеване разлике између ових технологија постају релативизоване све мањим избором све скупљег предигиталног фото-материјала.

¹⁵ Без обзира на готово пословичну приступачност и демократичну распрострањеност дигиталне фотографије, само мали број и даље изузетно скупих дигиталних фото-апарата укључује сензоре чија резолуција може да се пореди са традиционалним фотографским материјалима.

ЛИТЕРАТУРА:

- Marx, K. 2015
The Materiality of Impermanence, in *Materiality*, ed. P. Lange-Berndt, London: Whitechapel, 221–222.
- Silverman, K. 2015
The Miracle of Analogy, or The History of Photography vol. 1, Stanford: Stanford University Press.
- Hulick, D. E. 2014
The Transcendental Machine?, in *Photographic Theory: An Historical Anthology*, ed. A. E. Hershberger, Oxford: Wiley-Blackwell, 322–328.
- Savedoff, B. 2014
Escaping Reality, in *Photographic Theory: An Historical Anthology*, ed. A. E. Hershberger, Oxford: Wiley-Blackwell, 338–343.
- Iversen, M. 2012
Analogue: On Zoe Leonard and Tacita Dean, *Critical Inquiry* 38, Summer 2012 (Chicago).
- Van Gelder H. and Westgeest H. 2011
Photography Theory in Historical Perspective, Oxford: Wiley-Blackwell.
- Walden, S. 2010
Truth in Photography, in *Photography and Philosophy*, ed. S. Walden, Oxford: Wiley-Blackwell, 91–110.
- Sugimoto, H [2005]
Preview from Season 3 of Art21 Interview,
<https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s3/hiroshi-sugimoto-in-season-3-of-art-in-the-twenty-first-century-2005-preview/>;
acc. 05. 2021.
- Lister, M. 2004
Photography in the Age of Digital Imaging, in *Photography: A Critical Introduction*, ed. L. Wells, London: Routledge, 295–336.
- Manovich, L. 2003
The Paradoxes of Digital Photography, in *The Photography Reader*, ed. L. Wells, London: Routledge, 240–249.
- Marien, M. W. 2002
Photography: A Cultural History, London: Laurence King.
- Krauss, R. 1999
A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-Medium Condition, London: Thames & Hudson.
- Batchen, G. 1996
Burning with Desire, Cambridge: The MIT Press.
- Crary, J. 1993
Techniques of the Observer, Cambridge: The MIT Press.

Интернет-извори:

- Rhona Hoffman Gallery, Deana Lawson
<https://www.rhoffmangallery.com/artists/deana-lawson>, acc. 07. 2021.
- Sally Mann, Official Website
<https://www.sallymann.com/>, acc. 07. 2021.

Summary

MIHAILO VASILJEVIĆ

Independent researcher, Belgrade, Serbia

mihailorvasiljevic@gmail.com

DIFFERENTIAL SPECIFICITY OF PRE-DIGITAL PHOTOGRAPHY

The problem of the media specificity of pre-digital photography as an artistic medium remained obscure in the theoretical considerations of the revolution caused by the emergence of digital technology. The concepts of manipulability and indexicality dominate in the analysis of this difference, but they are mostly explained within the same technological and aesthetic category. Although there are dilemmas about whether pre-digital and digital photography can be understood as being one medium, these two techniques are most often a priori understood that way. The ideas of Rosalind Kraus, Geoffrey Batchen, Marcel Broodthaers, Margaret Iversen, Tacita Dean and Kaja Silverman form a vital discursive field which makes possible to seek answers to many questions regarding the divergence of the photographic and the digital. The question remains whether the differences in ontological bases and technical creative processes also determine the essential differences in the possibilities and characteristics of the artistic results. The mathematical safety of digital photography largely breaks the link with the heritage of photography as a dynamic field of binaries objecthood/representation, control/chance, and light/darkness. Does pre-digital photography, which functions according to the elementary principle of physical-chemical change of materials and whose technological continuity implies a direct connection to the past, still remain on a parallel level in relation to the possibilities of digital photography as one of many forms of computer processing?

Translated by the author