

**MIŠKO
ŠUVAKOVIĆ**

Fakultet za medije i komunikacije, Beograd

miodragsuvakovic@gmail.com

Sažetak:

U govoru i pisanju o fotografiji, medijsku disciplinu staru približno dva stoljeća, čije prve uzorke pratimo negdje od 1825, u tekstu se nazivaju “novim medijem”. Povijest fotografije obilježena je obrtima, razdvajanjima, prijenosima i remedijacijama u tehničkom, komunikacijskom, dokumentarnom, monomedijском, masmedijskom, diskurzivnom, funkcionalnom, političkom, kapitalističkom, komunističkom, memorijskom te transmedijском smislu. Obrati, razdvajanja, prijenosi i remedijacije čine fotografiju “privremenom” u odnosu na neki indeksirani prostor, indeksirana tijela, referentne predmete, prizore i odloženo vrijeme snimanja ili beskrajno odlagano vrijeme potencijalne ili aktualne recepcije snimaka. Fotografija je istovremeno predmet sa slikom i vizualni tekst sa porukom, značenjem ili tek ukazivanjem na mogućnosti semioze između vizualnog i verbalnog unutar zadatog prostora površine papira ili ekrana. Uvijek se radi o materijalnoj transformaciji površine – od bjeline ili nultog stupnja površine u obrađenu materijalnu površinu s linijama, odnosima mrlja i površina, tamnim i svijetlim odnosima, te obrisima figura koje mogu referirati tijelima ili predmetima. Ono što fotografiju razlikuje od govornog ili pisanog, otkucanog ili štampanog verbalnog teksta, jeste da fotografija ima i da pokazuje sirovo, obrađeno ili stilizirano “tijelo znanja” koje nudi mnoštvo

PRIVREMENE ONTOLOGIJE FOTOGRAFIJE KAO NOVOG MEDIJA

Izvorni znanstveni članak / UDK: 77.01

iluzija upućenih vizualnom iskustvu kao iskustvu viđenja, kao iskustvu pamćenja i prevođenja u druge oblike reprezentacije, tj. različite medijske *tekstove kulture*. Fotografija nije samo tekst (poredak znakova), ona je još nešto, nešto više od semantičkog učinka pisanog ili idealistički reduciranog medijskog teksta na poruku. Fotografija je “tekst + intenzivna čulna pojava”. Tehnički obrat fotografije se odigravao od mehaničko-optičko-hemijskog fotografskog rada sa svjetlosnim tragovima u elektronsko analogno i, zatim, u analogno-digitalno bilježenje, obradu i prezentaciju slike kao poretka digitalnih kodova i snopova afektivnih intenziteta. Namjera ovog teksta je da identificira teorijske pristupe tumačenju postojanja fotografije. Prva pozicija omogućava odgovor na pitanje “Što jest fotografija?” polazeći od bitne neobjektivnosti fotografije – narušene “optičkim nesvjesnim”. Druga pozicija omogućava tumačenje tog pitanja polazeći od fundamentalnog obrata fotografske prakse od produkcije *tehničke slike* u refleksiju koncepta, diskursa i politike fotografske prakse u specifičnim institucionalnim okvirima, a treća polazi od digitalnog obrata – materijalnog restrukturiranja tehnološkog, konceptualnog i distribucijska karaktera fotografije od proizvoda, proizvedene materijalne reprezentacijske površine, u protok/fluks vizualnih informacija i potencijalnih manipulacija koje se mogu učiniti na njima.

Ključne riječi: fotografija, novi medij, digitalni obrat, optičko nesvjesno

**MIŠKO
ŠUVAKOVIĆ**

The Faculty of Media and Communications, Belgrade
miodragsuvakovic@gmail.com

Abstract:

Discourse and writing about photography, the media discipline, approximately two centuries old, the first samples of which we have been following since 1825, in this paper are to be depicted as the “new medium”. The history of photography is marked by trades, separations, transfers and remediations in technical, communication, documentary, monomedia, mass media, discursive, functional, political, capitalist, communist, memory and transmedia terms. Reversals, separations, transfers, and remediations make a photograph “temporary” in relation to an indexed space, indexed bodies, reference objects, scenes, and delayed recording time, or an indefinitely delayed time of potential or actual reception of images. A photograph is at the same time an object with an image and a visual text with a message, meaning or just pointing out the possibilities of semiosis between the visual and the verbal within a given space, on the surface of a paper or screen. It is always a matter of material transformation of the surface – from whiteness or zero degree of surface to treated material surface with lines, stain-surface ratios, dark and light ratios, and outlines of figures that can refer to bodies or objects. What distinguishes photography from spoken or written, typed or printed verbal text is that photography has and shows a raw, processed or stylized “body of knowledge”, that offers a multitude of illusions addressed to the visual

TEMPORARY ONTOLOGIES OF PHOTOGRAPHY AS A NEW MEDIUM

Original paper / UDK: 77.01

experience as a vision, as a memory and translation into other forms representations, i.e. different media texts of culture. Photography is not just text (order of signs), it is something more, something more than the semantic effect of written or ideally reduced media text on a message. Photography is “text + intense sensory appearance”. The technical turn of photography took place from mechanical-optical-chemical photographic work with light traces into electronic analog and then into analog-digital recording, processing, and presentation of the image as an order of digital codes and beams of affective intensities. The purpose of this text is to identify theoretical approaches to interpreting the existence of photography. The first position provides an answer to the question “What is photography?” starting from the essential non-objectivity of photography – distorted by the “optical unconscious”. The second position allows the interpretation of this issue starting from the fundamental turn of photographic practice, from the production of technical images in the reflection of the concept, discourse and policy of photographic practice in specific institutional frameworks, and the third position commences from the digital turn – material restructuring of technological, conceptual, and distribution character materialist representational surfaces, in the flow/flux of visual information and potential manipulations that can be done on them.

Keywords: photography, new medium, digital turn, optical unconscious

PRIVREMENE ONTOLOGIJE FOTOGRAFIJE KAO NOVOG MEDIJA

Miško Šuvaković

U govoru i pisanju o fotografiji, medijsku disciplinu staru približno dva stoleća, čije prve uzorke pratimo negde od 1825., nazivam “novim medijem”. Zvuči kao greška. No, po meni postoje bitni razlozi za identifikaciju fotografije kao “novog medija”. Istorija fotografije *obeležena* je obratima, razdvajanjima, prenosima i remedijacijama u tehničkom, komunikacijskom, dokumentarnom, monomedijskom, masmedijskom, diskurzivnom, funkcionalnom, političkom, kapitalističkom, komunističkom, memorijskom te transmedijskom smislu. Obrati, razdvajanja, prenosi i remedijacije čine fotografiju “privremenom” u odnosu na neki indeksirani prostor, indeksirana tela, referentne predmete, prizore i, svakako, odloženo vreme snimanja ili beskrajno odlagano vreme potencijalne ili aktuelne recepcije snimka. Kada gledam neku fotografiju, pitam se, gotovo uvek, kada je snimljena – koji vizuelni ili tehnički indeksi mi daju vremenski, pa i prostorni odnos prema snimku i onome što je u snimku. Snimak je predmet, a *u* ili *na* predmetu vidim sliku. Na primer: “Vidjeti nešto, vidjeti nešto kao nešto i vidjeti nešto u nečemu su tri osnovna primjera za gledanje, koji se spajaju u gledanju slika”.¹ Slika postaje važnija od predmeta, zato govorim o fotografskoj površini. Suočen sam sa vitgenštajnovskim uslovom *gledanja kao i gledanja u*.² Foto-

¹ Seel, 2015, 220.

² Vitgenštajn, 1980, 222–227. Uporedi sa Richard Wollheim, “Seeing as, seeing-in, and pictorial representation”, 1980, 205–226.

grafiju vidim ispred sebe kao predmet sa površinom, kao komad papira ili plastike u ramu ili kao odštampanu površinu u formatu časopisa ili knjige. Pitanje površine je svakako bitno – na primer, Giuliana Bruno razrađujući materijalističku teoriju površine tvrdi:

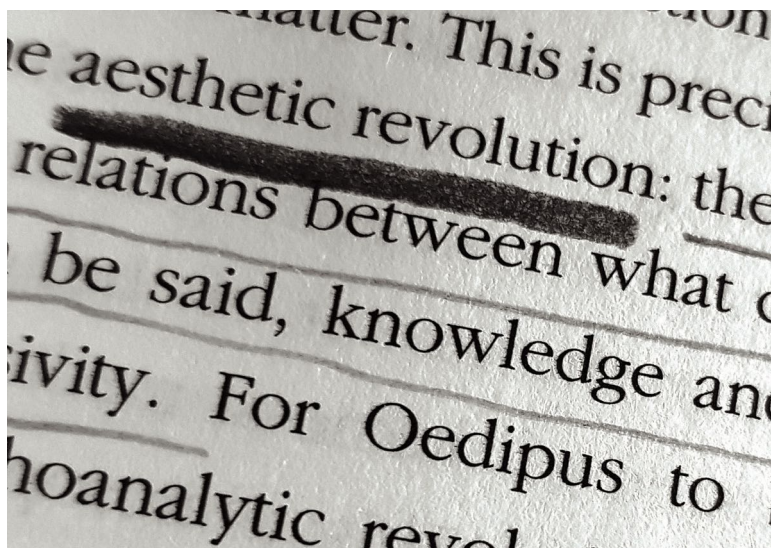
Zbog toga više volim da govorim o površinama, nego o slikama: da izrazim kako se vizualno kao materijalno manifestuje na površini predmeta, gde vreme postaje materijalni prostor. Kopanje po slojevima slike i prolaženje kroz njihove površine, omogućava da moje teorijsko preplitanje materijala naglašava stvarno proizvođenje vizualnog: površinski uslov, manifestovanje teksture, te podrške delu kao i načinu na koji je postavljeno da li na platnu, zidu, ili ekranu.³

U fotografiji kao površini sa nanesenom (hemijski izazvanom, otisnutom) slikom, vidim nešto – na primer, sliku lica, pojedinačnog tela, grupe tela, eksterijera, enterijera, predmeta ili predmetnih odnosa. Fotografija je istovremeno predmet sa slikom i vizuelni tekst sa porukom, značenjem ili tek ukazivanjem na mogućnosti semioze između vizuelnog i verbalnog unutar zadatog prostora površine papira ili ekrana. Uvek se radi o materijalnoj transformaciji površine – od beline ili nultog stupnja površine u obrađenu materijalnu površinu sa linijama, odnosima mrlja i površina, tamnim i svetlim odnosima, te obrisoma figura koje mogu referirati telima ili predmetima.

Pri tome, fotografijom se vreme zaustavlja i odlaže iz snimane transparentne sadašnjosti u snimljenu netransparentnu budućnost gde postaje trag prošlosti. Kada kažem “istorija fotografije”, mislim na dve različite istorije – na istoriju fotografskog medijuma i medija sa svim ostvarenim materijalnim produktima i na istoriju koju fotografija nudi unutar snimka kao zaustavljeno, snimljeno i odloženo sećanje na prošli trenutak na nekom mestu: “Istovremeno mrtva i živa, ona otvara mogućnost našeg postojanja u vremenu. Zato događaj fotografije nužno prethodi svakoj istoriji fotografije – fotografija ne pripada istoriji; ona nudi jednu istoriju”.⁴ Ono što fotografiju razlikuje od govornog ili pisanog, otkucanog ili štampanog verbalnog teksta, jeste da fotografija ima i da čulno pokazuje

³ Bruno, “Uvod”, 2014, 3.

⁴ Kadava, “Smrt”, 2002, 203.



sl. 1. Snimka stranice za vrijeme čitanja teksta Jacquesa Rancièrea "Estetska revolucija", 2015. (fotografija: Miško Šuvaković i Provisional Salta Ensemble)

sirovo, obrađeno ili stilizovano "telo znanja" koje nudi mnoštvo iluzija upućenih vizuelnom iskustvu kao iskustvu viđenja, kao iskustvu vizuelnog pamćenja i prevođenja u druge oblike reprezentovanja tj. različite medijske *tekstove kulture*. Fotografija nije samo tekst (poredak znakova), ona je još nešto, nešto više od semantičkog učinka pisanog ili idealistički redukovanog medijskog teksta na poruku. Fotografija je "tekst + intenzivna čulna pojava". Zašto kažem "mnoštvo iluzija vizuelnog iskustva"? Zato, što fotografija nije viđenje sveta, čak ni pravljenje *slike sveta*, ona je napravljena tehnička *slika* od izabраниh, pre svega, vidljivih prisvajanja čulnih atributa *sveta*. Ona nije iskustvo direktnog gledanja/viđenja sveta, već snimak viđenog, transpozicija iskustva gledanja/viđenja, a to znači obrađeni, prevedeni, optički i medijumski transformisani vizuelni uzorak. Transpozicija koja jeste i nije samo tekst ili samo fotografska slika. Ta ambivalentnost je bitna. Njena vizuelnost je neupitna, čak i kada fotografija prikazuje snimljene odštampane tekstove – na primer: Joseph Kosuth *Naslovljeno (Umetnost kao ideja kao ideja), (ništa)* iz 1968. ili moj privatni radni, fotografski snimak stranice teksta iz filozofske studije Jacquesa Rancièrea "Estetska revolucija" sa svim mojim podvlačenjima (sl. 1).

Fotografija je složenija od prirode, i ako je nastala aproprijacijskom redukcijom viđenog prizora, tela ili predmeta. Fotografija kao dispozitiv odvojena/isečena je od stvarnosti i/ili prirode tada, sada i zauvek. Njom se ne prikazuje priroda, već pogled na prirodu ili pogled izdvojen/isečen iz svetlosnog snopa prirode i odložen u medijske učinke te arhive javne ili privatne kulture. Ali ipak ona je vizuelna pojavnost – čiji intezitet ne mogu da kontrolišu ni fotografi ni gledaoci. Fotografija je tehnički proizvod: artefakt. Ali, *taj* artefakt je obogaćen kako ljudskim upisima tako i optičkim potencijalnostima, odnosno, materijalnom specifičnošću površine na kojoj se pojavljuje fotografija. U izvesnim teorijama fotografija se definišu kao *vizuelno delo* ili *vizuelni dokument* u doba tehničke ili mehaničke reproduktivnosti (Walter Benjamin),⁵ odnosno, kao tehnička slika (Vilém Flusser),⁶ dok drugi autori vide fotografiju kao dokument (Elizabeth McCausland, David Levi Strauss)⁷, kao semiološki vizuelni tekst (Roland Barthes),⁸ memorijski upis (Susan Sontag, Barthes),⁹ čulni intenzitet (mišljenjeje o *slici-afektu* Briana Massumija)¹¹ itd. Nema imanentnog i jedinstvenog određenja fotografije kao tehnike/tehnologije i prakse tj. procesa, te kao efekta–dela tj. predmeta–slike. Pre je reč o “roju” potencijalnosti za svaku pojedinačnu fotografsku praksu koju čine optičke/mehaničke, optičke/analogne i digitalne fotografske slike u vremenu i prostoru.

Tehnički obrat fotografije se odigravao od mehaničko–optičko–hemij-skog fotografskog rada sa svetlosnim tragovima u elektronsko analogno i, zatim, u analogno–digitalno beleženje, obradu i prezentaciju slike kao poretka digitalnih kodova i snopova afektivnih inteziteta. Razdvajanje se ogleđa u odvajanju fotografije od slikarstva, i, zatim, dolazi do razdvajanja fotografije i filma; a bitan je netransparentni odnos između fotografskog, analognog video i digitalnog snimka. Fotografija, svakako, preuzima i prenosi nešto što je prisvojeno iz vidljivog sveta; fotografija je neupitno “svetlosna aproprijacijska” umetnost bez obzira na rezultate snimanja

5 Walter Benjamin, “Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti”, 1971, 53–82.

6 Vilém Fluser, “Tehnička slika”, 2005, 14.19.

7 Elizabeth McCausland, “Documentary Photography” (1939) i David Levi Strauss, “The Documentary Debate” (2003), u Stallabrass, 25–28, 103–108.

8 Roland Barthes, “The Photographic Message” i “Rhetoric of the Image”, 1991, 3–20, 21–40.

9 Sontag, “U platonovoj pećini”, 1982, 15–32.

10 Bart, 1993, 61–8.

11 Massumi, “The Autonomy of Affect”, 2002, 24–26

i obrade snimaka. Fotografija izgleda kao *slika sveta*, mada je, zapravo, slika načinjena od delića, svetlosnih upisa i impakta odvojenih od sveta. Mogu u mislima da rekonstruišem kretanje zraka svetlosti kroz objektiv fotoaparata i njegov pad na fotohemijski osetljivu površinu filma ili fotočelijsku površinu interfejsa. Remedijacija se, zatim, pokazala u bitnosti svakog pristupa fotografiji kao specifičnom autonomnom mediju. Sni-manje i presnimavanje fotografija je uobičajeno i često se izvodi u foto-grafskim, video, televizijskim ili različitim digitalnim praksama. Prekri-vanje jednog negativa drugim pri osvetljavanju u aparatu za povećavanje stvara iluziju nestvarnog tela, lika ili prostora.

Nisu bez razloga *spekulativni karakter* fotografske obrade slike koristili brojni profesionalci ili amateri fotografi argumentujući da su snimili tokom spiritualističke seanse pojavu sablasnih prozirnih i treperavih *duhovnih* tela umrlih. *Spekulativni karakter* fotografije se ogleda u nje-noj potencijalnoj usmerenosti na vizuelno sugerisanje iluzije tela, pred-meta i prostora. Prenošnje *ideje* o prekrivanju jednog negativa drugim – o sendviču negativa – prenesena je u zamisao lejera (*layer*) u digitalnoj obradi fotografije u brojnim korisničkim programima i aplikacijama (*photoshop*). Arheologija prozračnih i prozirnih fotografskih slika ukazuje na vizuelne sadržaje različitih slojeva snimljenih i povezanih snimaka u novi poredak višeslojne fotografske slike. Remedijacija fotografije je izvođena u filmu, u videu, te u digitalnom, digitalizovanom snimku. Ali, karakteristično je i izvođenje isecanja fotografije iz filma, tj. prezentacija isečenog i izdvojenog kadra kao zamrznute i izdvojene slike – na primer, Bruce Nauman *Okretanje sfera* (1970). Zatim, brojni su primeri snimanja analognog ekrana, video monitora, gde se generisana slika na završetku elektronske cevi preobražava u fotografski fotohemijski zapis. Digitali-zacija – skeniranje i memorisanje fotohemijski izvedenih fotografija i slajdova, jedna je od osnovnih praktičnih tehnika *digitalne humanistike*. Digitalna obrada skeniranog analognog snimka je i jedna od tehnika remedijacije. Analogna homogena površina se prevodi u gustinu piksela. Izvođenje crteža i slike na osnovu fotografije, ali i slikanje uljanim bojama po fotografiji su postmedijske tehnike suočenja apstraktnog gesta i rea-lizma fotografije (Gerhard Richter, *24 april 2008*).¹² Postoje primeri izlaska iz ravne površine standardne otisnute/izazvane/odštampane fotografije

12 Richter, 2012, 88.

u izvođenju fotografske instalacije ili fotografskih ambijenata. Projekcije slajdova, na primer, ostvaruju svetlosnu skulpturu/instalaciju/ambijent – “projektor sa projekcijom kao skulpturalni oblik”¹³ – instruktivan primer su projektovane svetlosne instalacije/skulpture Anthony McCall.¹⁴ Komunikacijska funkcija fotografije ukazuje na razlaganje stvarnih događaja na sekvence, tj. sažimanje događaja u fotografiju ili seriju fotografija čime se vizuelno indeksira narativ upućen gledaocima. Fotografija pokazuje više od onoga što se vidi – njom se komunicira događaj mada ona prikazuje statičnu situaciju ili isečak iz razvojnog događaja. Reč je o punktualnom vizuelnom pripovedanju (*story telling*) u sasvim različitim snimcima “pokazivanje toga i toga kao isečka iz razvoja narativa”, na primer, Julia Margaret Cameron je snimala i naslovom alegorizovala privatni događaj *Venera kori Kupida i skida njegova krila* (1873); Lewis W. Hine je snimao prizore u industrijskim postrojenjima *Fabrika pamuka u Karolini* (1908). Andreas Feininger na jednoj fotografiji prikazuje kako László Moholy-Nagy snima kamerom skok plesačice Grete Palucce na krovu kuće za nastavnike u Bauhaus kampusu u Desau verovatno 1927. ili 1928. godine. Ratni fotograf Robert Capa snima *Smrt republikanskog vojnika u Španskom građanskom ratu* (1936), zapravo scenu u trenutku kada je vojnik pogođen metkom. Diane Arbus snima *sekvence opskurnih događaja*, na primer, prizore sa letnjeg odmora *Veče jedne porodice u nudističkom kampu* (1965). Fotografkinja Ute Klophaus snima sekvence-isečke iz performansa Josepha Beuysa (*Kako objasniti sliku mrtvom zecu*, 1965–1970) razvijajući “metaforu performativnog” neizoštrenostima, neobičnim rakursima snimanja, naglašenim odnosima crnog, sivog i belog, funkcionalnim upotrebama oštećenja fotografskog medijuma. Vizuelno pripovedanje i sugerisanje atmosfere vizuelne pripovesti se povezuju u afektivnom učinku fotografije koja komunicira izvesnu poruku, koncept ili iskustveno znanje o događaju.

Diskurzivni karakter fotografije ukazuje na njenu vizuelnu potencijalnost koja dozvoljava da bude prevedena u govor/pismo lingvističkog jezika ili da posredstvom potencijalnih ili aktuelizovanih odnosa sa drugim slikama, na primer, slikarstva, filma, fotografije ili ilustracija unutar štampanih medija, bude rekodirana sa nekom specifičnom političkom,

¹³ Iles, “Between the Still and Moving Image”, 2001, 33–69.

¹⁴ Anthony McCall, *Five Minutes of Poor Sculpture*, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, 20. april – 12. avgust 2012.

kulturalnom, identitetskom, seksualnom itd. porukom. Fotografija se tada identifikuje kao *vizuelni govor* unutar specifičnog konteksta snimanja ili unutar specifičnog konteksta gledanja. Radi se o politici snimanja i politici gledanja, a obe politike se ukazuju u preobražajima u odnosu na kontekste prezentacije, tj. intertekstualnog i interslikovnog povezivanja sa referencama u društvu. Diskurzivni karakter fotografije je ono svojstvo fotografske slike koje omogućava da se pojedinačna scena, prizor, telesni položaj ili bilo šta drugo vidljivo na osnovu konteksta snimanja ili prezentovanja poveže sa nevidljivim značenjima/znanjima kulture i društva: “[...] u svakom se društvu produkcija diskursa u isti mah kontroliše, selektuje, organizuje i raspodeljuje, i to izvesnim postupcima čija je uloga da ukrote moći i opasnosti diskursa, da ovladaju njegovim nepredvidljivim događajima, da izbegnu njegovu tešku i opasnu materijalnost”.¹⁵

Fotografija pokazuje potencijal diskurzivne učinkovitosti, čak i didaktičnosti; mada postoje i primeri kada pruža otpor diskursima i njihovim moćima. Na primer, britanski fotograf Richard Billingham je snimio seriju fotografija dokumentujući svakodnevni život porodice (*Bez naziva*, 1994) koja obitava na dnu ekonomske lestvice. Proizveo je, namerno ili nenamerno, *vizuelni diskurs* o neoliberalnom lumpenproleterijatu i njegovoj siromašnoj i autoagresivnoj svakodnevici. Takođe, cilj je bio da se pokaže da nije reč samo o fotografiji kao sigurnom i neutralnom, tj. *objektivnom* svedoku o vidljivosti života porodice, već i da se izazove vizuelni afekt, da se zauzme stav, da se uzmu u obzir brojni snimljeni detalji. Vizuelni afekt skreće pažnju sa diskursa i suočava nas sa vizuelnim sugestijama, bede, siromaštva, narkotičke atmosfere. Walter Benjamin je zabeležio na kraju svoje *kratke istorije*: “[...] Nisu uzalud uspoređivali Atgetove fotografije s poprištima zločina. [...] Nije li na fotografu – [...] – da na svojim slikama otkriva krivnju i obilježi krivca?”¹⁶ Nije reč o fascinacijama objektivnošću – svedočenju – fotografije. Reč je o pomaku od ontologije fotografije zasnovane na odslikavanju sveta na ontologiju fotografije kao diskursa, najčešće, “političkog diskursa” o postojanju, fotografskog *interventnog agenta* sa političkim i etičkim konsekvencama u svetu gde se roje objekti, stvorenja i slike

¹⁵ Fuko, 2007, 10.

¹⁶ Benjamin, 1971, 51.

¹⁷ Štajerl, 2019, 67.

među objektima, napravama, stvorenjima i slikama. Hito Steyerl,¹⁷ na primer, referira na koncept reditelja Haruna Farockija “samoubilačke kamere” (film: *Auge/Machine I*, 2001¹⁸). Harun Farocki je indeksirao kamere pričvršćene na vrhu rakete u Zalivskom ratu. Kamere su identifikovale i pratile predmete ka kojima je bila usmerena raketa. Nakon uništavanja predmeta rasprskavanjem rakete eksplodirale su i kamere, itd. Kamera nije samo reprodukciona naprava, već i deo interventnog oružja koji diskursom umetnika postaje javni politički kod usmeren na kritiku ili apologiju ratne politike.

Izuzetan primer kritičke politizacije fotografskih učinaka su rana kolažno-montažna dela Johna Heartfielda realizovana za dizajn korica časopisa AIZ (*Das Illustrierte Volksblatt*) iz 1922. ili 1923. godine. Beogradski izdavač Pavle Bihali je realizovao veliki broj fotokolaža za naslovnice i omote izdanja NOLIT-a, socijalno-kritičkog karaktera. U vremenu konceptualne i postkonceptualne umetnosti kritički motivisanu fotografiju su realizovali umetnici, kao što su Hans Haacke ili Allan Sekula. Američki fotograf Allan Sekula je razvio slučajeve “radikalne postdokumentarne fotografije”,¹⁹ a to znači izveo je istraživanja i testiranja odnosa između vizuelnog potencijala fotografije i njenog diskurzivnog kodiranja i dekodiranja u specifičnim kulturalnim i političkim uslovima između kanona modernističke i savremene fotografije. On je potencijale istorijskog, modernističkog, fotografskog *kritičkog realizma* preobrazio u nove političke aktivnosti (*political agency*) provociranja uslova subjektivizacije fotografa u odnosu na tehno-kratske i prototalitarne režime savremenog i dominantnog medijskog rada. Sekula se fotografski suprotstavljao totalizujućoj korporativnoj kontroli, te destrukciji iskustva i ambijentalnog pozicioniranja u specifičnom geografskom, a time i političkom prostoru. U njegov fotografski rad je ugrađen kritički reflektovan efekat nestajanja analogne fotografije kao suštinski referencijalne prakse, te retorički obrat ka vizuelnom indeksiranju intimnog pogleda, odnosa prema medijskim određenjima javnog nestajanja mitova, na primer, mita o moru ili mita o vidljivosti političke ili korporacijske moći. Istraživao je fotografskim sredstvima generičke putanje simulacije realnosti na mestu reflektovanja stvarnosti u odnosu na plivače, na simboličke figure digitalnog vremena

¹⁸ <https://www.moma.org/collection/works/149431>

¹⁹ Buchloh, 2014, 133–134.

kakav je Bill Getes, na brodove, na rad na palubi, ali i na muzeje, na primer Guggenheim Museum Bilbao Franka Gehryja itd.²⁰ Sekula je opisao pristup fotografiji sledećim rečima:

Kada sam prvi put ozbiljno počeo da pravim fotografije, pre trinaest godina, najvažnija privlačnost medijuma, bila je za mene, njegova neizbežna društvena referencijalnost, njegov način opisivanja – iako često na enigmatičan, pogrešan, reduktivan i površan način – sveta društvenih institucija, gestova, manira odnosa... U to vreme meni je izgledalo da fotografija dopušta alternativu preterano specijalizovanim, ezoteričnim, i samo referencijalnim diskursima poznog modernizma, koji nisu imali, da ponudim samo jedan sirov primer, ništa da kažu o Vijetnamskom ratu.²¹

Sekula je razradio postkonceptualistički pristup mediju/medijumu fotografije ukazujući na diskurzivni potencijal fotografskog rada, a ne samo fotografskog rezultata tj. fotografije kao završenog artefakta. Diskurzivni potencijal fotografskog rada je označio mogućnost uvođenja semiotičkog i tekstualnog pristupa – refleksije, kritike – u odnosu na kontekste i institucije umetnosti u opštem smislu i fotografske komunikacije u specifičnom smislu. Izolovan je, zato, veoma složeni vizuelni kao diskurzivni znakovni poredak,²² a to znači poredak složenih čulno-znakovnih učinaka u fotografskom radu dokumentarnog ili narativnog karaktera u odnosu na istorijsko znanje, društvene ili kulturalne ideologije. U dosadašnjem delu rasprave sam tražio i izlagao primere, argumente ili sugestije zašto bi fotografiju mogli smatrati u različitim vremenima i situacijama “novim medijem”!

Fotografija jeste “novi medij”, ne zato što se suštinski menja ontologija same i potpune fotografske – tehničke – slike, već zato što fotografija ima nestabilnu i veoma promenljivu ontologiju fotografske *infrastruk-*

²⁰ Sekula, “Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)”, 2002, 3–34.

²¹ Sekula, 1984, IX.

ture: logistike za izvođenje ili upotrebu podupirača, kostura ili dispozitiva fotografske prakse i time fotografskih impakta: ekranskih slika, svetlošću projektovanih slika, hemijski razvijanih slika na površini papira, plastike ili bilo kog drugog materijala, ali i moje individualne i naše kolektivne imaginacije. Infrastruktura je logistička podrška fotografskim praksama od foto-hemijske laboratorije do digitalnog računara, ali i od fotoalbuma, galerijske instalacije fotografija, arhivskih kolekcija indeksiranih i u registratoru odloženih negativa i pozitiva, do digitalizovanih snimaka i njihovih memorisanja u različite softverski podržane arhive povezane sa pretraživačima ili prezentacionim aplikacijama. Ona vodi do oka ili fotočelije, od oka i fotočelije do propozicije za koju tražim vizuelni ekvivalent (*mentalna reprezentacija*, odnosno, *imaginarno*).

Ali šta jeste ontologija fotografske prakse? Da li je ona zaboravljena²³ te spekulativno prizivana i rekonstruisana infrastruktura fotografije? Da li je ontologija fotografije suočenje fotografije sa stvarnim – često stvarnijim od stvarnih – uslova postojanja fotografske prakse i fotografskog impakta u odnosu na neizbežnost *transmedijalnosti fotografije* (prelazak iz jednog tehničkog uslova u druge uslove; remedijacija fotografije u drugim medijima) i u odnosu na neizbežnost transindividualnosti fotografije (složenih i mnogostrukih uslova individualne i kolektivne subjektivizacije)? Moj odgovor na poslednje pitanje je pozitivan: to znači da fotografija nastavlja proces subjektivizacije ljudskog stvorenja sa kamerom – fotografskim aparatom i kada ona/on/ono nije više prisutno, pa ni prepoznato u fotografiji, ispred fotografije ili iza fotografije. Fotografija *jeste*, ovo je ontološki iskaz, zato što materijalno produžava – vremenski, prostorno i predmetno – trajanje subjekta u odnosu na sebe i druge subjekte, pomoću snimljene i distribuirane tehničke slike. Fotografija prevladava impakte svoje sopstvene proizvodnje krećući se među ljudima i za ljude, bez obzira na sve softvere i aplikacije za poređenje i prepoznavanje likova. Nije *bit* u prepoznavanju – vizuelnoj sličnosti ili vizuelnoj podudarnosti – već u inteligibilnosti subjektivizacije i remedijacije: zato je *fenomenologija duha* tokom ova poslednja dva stoleća postala *fenomenologija fotografske slike*.

²² Uporedi sa Buchloh, "Allan Sekula: Photography Between Discourse and Document", u Sekula, 1995, 190.

²³ Uporedi sa John Durham Peters, "Infrastructuralism", u Beshty, 2018, 771.

Tri izabrane *ontologije*: fotografija i fotografije

Namera mi je da identifikujem teorijske pristupe tumačenju postojanja fotografije. Prva pozicija tumačenja omogućava odgovor na pitanje “Šta jeste fotografija?” polazeći od teoretizacije bitne neobjektivnosti fotografije – narušene “optičkim nesvesnim”. Druga pozicija omogućava tumačenje odgovora na pitanje “Šta jeste fotografija?” polazeći od teoretizacije fundamentalnog obrata fotografske prakse od produkcije *tehničke slike* u refleksiju koncepta, diskursa i politike fotografske prakse u specifičnim institucionalnim okvirima. Treća pozicija tumačenja omogućava odgovor na pitanje “Šta jeste fotografija?” polazeći od teoretizacije digitalnog obrata – materijalnog restrukturiranja tehnološkog, konceptualnog i distribucijska karaktera fotografije od proizvoda, proizvedene materijalne reprezentacijske površine, u protok/fluks vizuelnih informacija i potencijalnih manipulacija koje se mogu učiniti na njima.

Sve tri ontologije razvijam u odstupanju od spisa “Ontologija fotografske slike” (“Ontologie de l’image photographique”, 1945) Andréa Bazina. Bazinov tekst je pisan i objavljen u vremenu neposrednog posleratnog *resetovanja* modernizma, te iskoraka ka emancipaciji *novih medija*, pre svega, fotografije i filma. Bazinov tekst projektuje bitnu razliku između manuelno–optičkog pristupa slikarstvu i novog tehničkog, automatizovanog, medija tj. fotografije koja nedvosmisleno zaposeda polje vidljivosti, kao što će to učiniti i film tokom dvadesetog veka. Bazin pribegava ontološkoj odbrani novog medija – fotografije i filma. Za Bazina je otpočela nova umetnost, a to je fotografija, odnosno, film. Bazin istorijsku determinaciju fotografije u odnosu na slikarstvo opisuje rečima:

Stoga bitni fenomen u prelasku sa baroknog slikarstva na fotografiju nije u samom materijalnom usavršavanju (fotografija će dugo zaostajati za slikarstvom u pogledu reprodukovanja boja), već u psihološkoj činjenici: u potpunom zadovoljavanju naše gladi za iluzijom što je utoljava mehaničko reprodukovanje iz kojeg je čovek isključen. Rešenje nije bilo u rezultatu, već u poreklu.²⁴

Bazin – vođen ontološki postavljenim zahtevom, ukazuje da originalnost fotografije u odnosu na slikarstvo počiva u suštinskoj “neljudskoj”,

²⁴ Andre Bazin, “Ontologija fotografske slike” (1945), u Stojanović, 1978, 341–342.

svetlosnoj i automatskoj, objektivnosti fotografije: “Zato se skup sočiva koji predstavlja fotografsko oko i koji zamenjuje ljudsko oko zove ‘objektiv’”.²⁵ Fotograf je operater koji bira, usmerava i motiviše pristup predmetu snimanja, za razliku od slikara on svojim telom/rukom ne transponuje *svet u sliku sveta*, već je dobija na osnovu optičko–mehaničkog rada naprave. Fotografija postoji, upravo po tome što može da prikaže vidljivost sveta u njegovoj neponovljivoj trenutnoj izuzetnosti, koja prerasta u uzorak koji se može, dodajmo medijski komunicirati u beskrajnom broju primeraka/kopija.

Prva, transgresivna ontologija: Walter Benjamin i optičko nesvesno

Postoji jedna izuzetno fragmentarna, neobična i fundamentalno različita od svih drugih ontoloških teorija fotografije – to je teorija “optičko–nesvesnog” Waltera Benjamina. Fragmentarna je zato što se pojavljuje u tekstu “Mala povijest fotografije” (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931) tek na jednom mestu, pre bi se reklo, kao obećanje mogućeg tumačenja, nego kao postavljanje teorije nesvesnog fotografije. Neobična je pošto se nesvesno prepoznaje u radu fotoaparata/kamere, zapravo, u optičko–mehaničkoj napravi, a ne u konstituciji subjekta fotografije: fotografa ili gledaoca fotografije. Benjamin je pravio bitnu razliku između onoga što vidi “oko” i onoga što *vidi*, tačnije, registruje “kamera”. Njegova ontologizacija fotografije “optičkim nesvesnim” razlikuje se od drugačijih ontologizacija fotografije po tome što on postojanje – *ono* jeste – fotografije identifikuje “negativnom atribucijom”, a rogozatno rečeno: to je razlika između viđenog “od” strane fotografa i registrovanog “od” strane kamere. Fotoaparat proizvodi razliku koju treba uzeti u obzir. Evo navoda iz tog Benjaminovog teksta:

Kameri se obraća druga priroda no oku; drugačije prije svega tako, da na mjesto prostora koji svjesno prožima čovjek, stupa prostor nesvjesno prožet. Ako je već uvriježeno, da netko vodi računa o hodu ljudi, na primjer, mada i u grubim crtama, sasvim sigurno ne zna ništa o njihovu držanju u djeliću sekunde *iskoraka*. Fotografija sa svojim pomoćnim sredstvima: vremenskim lupama,

uvećanjima, to omogućava. Tek s pomoću nje on otkriva to optičko–nesvesno, kao što nagonski–nesvesno otkriva s pomoću pshoanalize. Ustrojstvo strukture, tkivo stanice, s kojima obično računaju tehnika, medicina – sve je to kameri iskonski srodnije od ugođajnog krajolika ili osjećajnog portreta. No ujedno fotografija u toj građi otkriva fizionomske aspekte svjetova slika, koji prebivaju u najmanjem, dovoljno protumačivi i prikriveni da u polusnu nađu skrovište, no sada kada su postali veliki i dohvatljivi oni mogu iskazati razliku između tehnike i magije kao potpuno historijsku varijablu.²⁶

U Benjaminovom propozicioniranju *optičko–nesvesnog* (*Optisch–Unbewußte*) koncept “nesvesnog” se preuzima iz psihoanalize i primenjuje na nepsihoanalitički način. Nije reč o primeni psihoanalitičke terminologije i metodologije na fotografiju tj. nije reč o zasnivanju psihoanalitičke interpretacije fotografije, već o upotrebi preuzetog termina “nesvesno”: promeni njegove reference, referentnog odnosa i time značenja. Termin se odnosi na specifičnost fotografskog optičko–mehaničkog događaja snimanja. Fotografisanje omogućava, na osnovu tehničkih parametara fotoaparata, da se snime optičke pojave koje izmiču direktnom pogledu. Zapaža se neizvesna i riskantna analogija između psihoanalitičkog koncepta nesvesnog i optičkog–nesvesnog; između nevidljivog, onog izmaklog/promaklog viđenju, vidljivog i snimljenog tj. dovedenog do vidljivosti fotografskim snimkom. Sve se to dešava u deliću sekunde: “sasvim sigurno ne zna ništa o njihovu držanju u deliću sekunde *iskoraka*”.

S druge strane, Rosalind E. Krauss je u knjizi *Optičko nesvesno* izrazila sumnju u “nesvesno vizulenog”, kao i u nesvesno fotoaparata, odnosno, nesvesno “vizuelnih fenomena: oblaka, mora, neba, šume”.²⁷ Za nju je to, pozivajući se na Freudovu zamisao “tehnološkog produžetka” ili Benjaminove metafore o sličnosti vrača i slikara, za razliku od odnosa “hirurga” i “snimatelja”,²⁸ nerazumljiv koncept – nesvesno opstoji samo kao “ljudsko nesvesno”, a ne “optičko” ili *vanljudsko* nesvesno:

²⁶ Benjamin., “Mala povijest fotografije”, 1971, 40.

²⁷ Krauss, “Four”, 1993, 178–179.

²⁸ Benjamin, “Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reproduktivnosti”, 1971, 72–73.

Moja upotreba *optičko nesvesnog* (...) odstupa u odnosu na Benjaminovu. Ako je moguće uopšte govoriti o *optičko nesvesnom* u otvaranju prema vizuelnom polju, to je moguće samo ako je grupa različitih umetnika konstruisala nesvesno, konstruisala *ga* je kao projekciju ljudskog viđenja koje se može misliti kao ono što je unutrašnje za ljudski organizam.²⁹

Optičko nesvesno se pojavljuje u složenosti odnosa umetnika, gledaoca/gledalaca prema konkretnim umetničkim delima i njihovim iskliznućima iz direktne komunikacije u hibridne komunikacijske prekide, destabilizovanja vizuelnih značenja i nesigurne uvide koji se identifikuju u visokoj umetnosti (Pablo Picasso, Jackson Pollock), na granicama visoke i popularne kulture (Marcel Duchamp, Hans Bellmer, Max Ernst) i u masovnoj kulturi (Man Ray, Andy Warhol). *Optičko nesvesno* je tada povezano sa individualnim reagovanjem na vidljivo/nevidljivo, na primer, optički impuls u Duchampovim rotoreljefima, ili reagovanjem na vremenska sažimanja ili protezanja vremenskih intervala gledanja, prepoznavanja, konceptualizovanja odnosa prema uzorcima za gubitak, uživanje ili odlaganje doživljaja (Alberto Giacometti, Duchamp).

Ako se prihvati Benjaminova teza o *optičkom nesvesnom* tada je razvijeni ontološki uslov fotografije kao prakse naprava snimanja i proces rada sa napravom ili bilo kojim drugim materijalima. U središtu pažnje su materijalni uslovi i tehničke karakteristike – granice – fotografskog medija i medijuma. Gledište fotografkinje/fotografa je određeno, modifikovano ili narušeno uplivima materijalnih uslova i okolnosti upotrebe, zapravo, tehničkih karakteristika medija i karaktera medijuma. Čovek (snimateljka/fotograf) se subjektivizuje snimanjem. Benjaminov koncept *optičkog nesvesnog* je nastao u uslovima razvoja fotografije u Nemačkoj početkom dvadesetog veka i ekspanzijom fotografije u Vajmarskoj republici između 1919. i 1933. godine.³⁰ Došlo je do kretanja od fotografskog zanata kao posebnog skupa izuzetnih veština ka umetničkom stvaranju, amaterskom individualnom ili porodičnom snimanju i, naspram toga, ka masovnoj distribuciji fotografije razglednicama, nedeljnim ili mesečnim izdanjima ilustrovanih žurnala, filmskim projekcijama, te integracijom

²⁹ Krauss, "Four", 1993, 179–180.

³⁰ Uopredi sa Andrés Mario Zervigón, "Photography's Weimar-Era. Proliferation and Walter Benjamin's Optical Unconscious", u Smith i Sliwinski, 2017, 32–47.

fotografskog snimanja u prezentacione oblike politike, policijskih istraga, sudskih svedočenja, poslovnog života, naučnih otkrića itd. Fotografija je pozicionirana u polju koje je vizuelno objedinilo modernu javnu i privatnu sferu u svim varijantnim oblicima.

Jedna od bitnih tehnokratskih težnji u avangardnoj umetnosti, na primer Bauhauusa, bila je permanentna inovacija i razvoj tehnologija za umetničko i dizajnersko stvaranja dela ili kulturalnih impakta. Fotografija se u širokom dijapazonu produktivnih mogućnosti od realističke i dokumentarne preko apstraktne i nadrealne do kolažne i montažne, videla kao bitna tehnologija moderne, pre svega, urbane umetnosti kojom se otkrivaju nove mogućnosti vizuelne percepcije i kojom se širi perceptivno polje – opseg viđenja, registrovanja i pamćenja čulnih pojava. U Weimarskoj Republici su opsesivno i sistematično štampane brojne fotografske knjige, sa klasifikovanim portretima građana, snimcima prirode, građevina, sportskim aktivnostima, društvenim skupovima itd. Na primer, Zervigón je Benjaminov istraživački napor u razumevanju smisla moderne fotografije video u otkrivanja pristupa do tada nevidenim svetovima (“*acces unseen worlds*”³¹) što neizbežno vodi šokantnom iskustvu u suočenju sa urbanom modernošću, ali i istovremeno sa traumatičnim, odnosno, nostalgичnim sećanjima – romantičnim vizuelizacijama. Siegfried Kracauer, jedan od ranih teoretičara medija i Benjaminov savremenik, ukazao je na složenost uloge fotografije u modernom svetu paradoksalnim – fotografijom omogućenim – istovremenim pojavljivanjem vidljivosti lika prabake i aktuelne filmske zvezde.³² Fotografija je omogućila viđenje i suočavanje neuporedivih statusno, vremenski ili prostorno vizuelnih pojavnosti. Brojni su aktivni fotografi koje treba spomenuti u vajmarskom periodu. Oni su bili vođeni fascinacijama novim masovnim medijem – fotografijom određenom distribucijom u masovnoj kulturi. Pristupali su rekonstruisanju neposrednih vizuelnih sećanja (Aenne Biermann, Judit Kárász), težili su preciznom i akribičnom dokumentovanju društvene ljudske i mašinske stvarnosti (August Sander, Albert Renger-Patzsch), težili su konstruisanju moderne urbane subjektivnosti između racionalnog, pragmatičnog, političkog i razumu skrivenog doživljaja sebe/sopstva (John Heartfield, Hannah Höch, Maria-

31 Zervigón, “Photography’s Weimar-Era. Proliferation and Walter Benjamin’s Optical Unconscious”, u Smith, Sliwinski, 2017, 37.

32 Kracauer, “Photography” (1927), 1993, 421–436.

nne Brandt, Ivana Tomljenović, Xanti Schawinsky), te zaposedanju nove oblikovne stvarnosti naspram prirode i aktuelne društvenosti (Karl Blossfeldt, Paul Wolff, Andreas Feininger) itd. Svet je, gotovo neočekivano, pretvoren u predmetni poredak koji se može prisvojiti pogledom, ali i upisati u pogled da bi se odigrala nova fotografska subjektivizacija modernog urbanog čoveka.

Benjaminov koncept “optičko nesvesno” ukazuje na anticipiranje odnosa subjekta/tela, fotografskog aparata/snimka, čulnog prepoznavanja od fiziološke do kulturalne percepcije, te suočenja sa nesvesnim. Nesvesno, pokrenuto fotografskim aparatom, nepodudaranjem viđenog i snimljenog, uzrok je neočekivanog preobražaja “prepoznavanja”, koje više nije zasnovano na sličnostima, već na razlikama. To je bit nesvesnog i kod Freuda i kod Benjamina u odnosu na Marxa: nesvesno je spoljašnje subjektu – smešteno je u neuspeh ispunjenja nagona seksualnog (Freud), u istorijske antagonizme i krize društva (Marx), i u mogućnost viđenja i previđanja sveta oko nas (Benjamin). Ali, ono se odigrava negde izvan, ne u nama, mada je povezano sa svakim ljudskim činom i gestom. Ako je nesvesno spoljašnje, ono nije upis sebe u ljudski artefakt, već je izraz ili učinak odnosa razlike artefakta i subjekta. Ta razlika i to *ne celo* odnosa predmetnog sveta i ljudskog sveta postaje uočljivo tehničkim karakteristikama – mogućnostima i ograničenjima – fotografskog aparata i time fotografskog snimanja izabrane slike izdvojene iz poretka sveta. Fotografska slika, nije zato potvrda verodostojnosti vidljivosti realnosti/stvarnosti ljudskog života, već, naprotiv, pokazatelj da postoji ozbiljan *nesporazum* sa realnošću/stvarnošću. Nespোরазум je, gotovo simptomski, pokazan u razlici onoga što smo zamislili u polju naših nagona–želja, onoga što smo videli u svetu oko mene/nas i onoga što mi/nam pokazuje snimljena fotografija. Ta razlika je osnova nespоразума koji je August Sander ostvario u složenom višedecenijskom projektu snimanja i arhiviranja likova i njihovih preobražaja tokom dvadesetog veka (*Menschen des 20. Jahrhunderts*). Sander je bio pre “arhivar” učinaka *optičkog nesvesnog* nego neupitni svedok ili objektivni dokumentarista sa fotoaparatom.

Iz fotografskog rada Augusta Sanderera i iz kolažno–montažnog rada Hanne Höch kao da vode dve različite istorije predočavanja mogućnosti *optičkog nesvesnog* u fotografskoj praksi. Jedan smer moguće istorije vodi ka vizuelnoj konstrukciji svedočanstva dokumentarnom i arhivskom fotografijom kojom se rekombinuju utisci/upisi nikada do kraja viđene i razjašnjene stvarnosti (Harun Farocki, Richard Billingham, Thomas Struth,

Candida Höfer). Drugi smer moguće istorije vodi ka kritici ideologije posredstvom razaranja konzistentnosti viđenog, snimljenog i kolažno-montažno povezanog fotografskog materijala – kretanje od ideologije preko kulturalnih klišeja do ostataka vidljive dokse (John Heartfield, Victor Burgin, Allan Sekula, Martha Rosler, Barbara Kruger).³³ *Optičko nesvesno* se da identifikovati u razlici snimljenog i zamišljenog, viđenog i izrečenog, dokumentarno zasnovanog, i režijski ili kolažno-montažno rekonbinovanog. *Optičko nesvesno*, zato, nije samo učinak fotografske naprave, kako je postavio Benjamin, u njenoj tehničkoj tj. optičkoj i mehaničkoj inerciji, nesavršenosti i specifičnosti, već u celokupnosti događaja snimanja gde se granice transmedijskog i transindividualnog narušavaju u sklopu stvarnog događaja koji ne može biti zahvaćen u potpunosti. Nepotpunost je fatalna sudbina svakog, pa i *optičkog nesvesnog* koje učestvuje u proizvodnji slike realnosti, koja je u nesigurnom prostoru identifikacije dominantne slike realnosti i alternativnih slika realnosti. *Nesigurni prostori* su dijalektički prostori koje treba testirati iz časa u čas.

Govor o nadrealističkoj fotografiji, na primer, može se takođe povezati sa raspravom o *optičkom nesvesnom*. Ako prestanemo da tražimo nesvesno u dubini pojavnosti ljudskog duha (posthegelovskoj kulturalnoj *fenomenologiji duha*) – umetnice/umetnika ili gledateljke tj. gledaoca – i počnemo da ga tražimo u svetu paralelnom, ali ipak pored ljudskog sveta, tada se suočavamo sa drugačijim tumačenjem nadrealističke fotografije. Fotografija nije izraz nesvesnog, već je konstrukcija *optičkog nesvesnog* koja se upisuje na mestu pretpostavljenog ljudskog nesvesnog. Freudove reči “ne postoji nesvesno izvan psihoanalize” kao da su invertovane: ne postoji *optičko nesvesno* izvan fotografske prakse.

Na primer, radom francuskih nadrealista,³⁴ ali i beogradske grupe nadrealista,³⁵ predočeno je izazovno *zastupanje, provociranje, prikazivanje, tumačenje ili konstruisanje nesvesnog posredstvom tada novih medija (fotografija, štampa, film) i nastajućih infrastruktura masovnih komunikacija*.³⁶ Primenjujući Benjaminov pojam *optičko nesvesno* ukazala se mogućnost da se nadrealističke fotografije Mana Raya, Hansa Bellmera, Jacques-André Boiffarda, Raoula Ubaca, Eli Lotar ili Claude Cahun, odnosno, Nikole Vuča, Vaneta Živadinovića Bora (sl. 2) ili Marka Ristića, povežu

³³ Foster, 2017, 169–174.

³⁴ Krauss, Linvinston, 1985.

³⁵ Todić, 2002.

³⁶ Šuvaković, “Nadrealizam: nesvesno u doba mehaničke reprodukcije”, 2010, 131–146.



sl. 2. Vane Bor, *Vlado Habunek*, 1929. (objavljeno ljubaznošću Dubravke Đurić)

sa oblikovanjem nesvesnog po uzoru na provokacije traumatičnih želja (Bellmer), masmedijska fotografska iskliznuća kulturalno determinisane vizuelne poruke (Ray, Ristić), u odnosu na masmedijske mitologije rodne privatnosti (Claude Cahun) ili fotografske učinke snimanja (Boiffard, Vučo, Živadinović). *Retorika nesvesnog*, tj. ubedljivost efekata otkrivanja nesvesnog, tema je različitih nadrealističkih umetničkih praksi. *Retorikom nesvesnog* teži se da se u medijskim delima beogradskih nadrealista i izvesnim primerima francuskih nadrealista otkrije i pokaže *vidljivost* sučeljavanja: “ljudskog nesvesnog” i “medijskog nesvesnog” posredstvom, dodaću, *optičkog nesvesnog*.

Odigrao se susret nesvesnog organskog sveta i nesvesnog mašinskog sveta. *Medijsko nesvesno* slično *optičkom nesvesnom* je naziv za strukturiranje verbalnog/štampanog, optičkog ili vizualnog, te audio-vizualnog predočavanja netransparentnosti ili cenzurisanosti iskazivanja, pokazivanja i medijskog posredovanja čulnog impakta i njegovih potencijalnih nepotpunih značenja. Nesvesno je, u ovom smislu, strukturirano kao efekat rada medija sa svim granicama, redukcijama, cenzurama i potiskivanjima unutar stvaranja i proizvođenja čulnih, pa i vizuelnih poruka. *Medijsko nesvesno* je određeno dinamikom čina interpretacije, pri čemu se pretpostavlja da čitalac, slušalac ili gledalac nikada nema “medijski tekst” neposredno pred sobom u svoj njegovoj samorazumljivoj celovitosti i pokaznosti. Medijski impakt ili tekst je uvek posredovan i nalazi se u odnosu sa drugim medijskim impaktima i tekstovima. Naprotiv, “medijski impakti ili tekstovi” gotovo uvek izlaze pred čitaoca, gledaoca ili slušaoca kao nešto već pročitano, razmenjeno, brisano, precrtavano ili dopisivano. Primaju se posredstvom nataloženih slojeva i upisa ranijih interpretacija i nataloženih gledaočevih ili čitaočevih navika i klasifikovanih kategorija koje su razvijene iz nasleđenih interpretativnih tradicija. Ali, interpretacija nije samo intelektualna verbalna izrecivost, već i nema medijska slika. *Medijsko nesvesno* je efekat naprave koja proizvodi neprozirnosti, ponavljanja i ubrzavanja ili odlaganja u iskustvenom vremenu. Odnosi vidljivog i nevidljivog, vidljivog ali neviđenog i nevidljivog koje se oblikuje u audio-vizuelnom, postavljaaju vidljivo kao uzorak u kojem se može prepoznati nesvesno, zapravo, *medijsko nesvesno*. Time se ukazuje na složenost *medijskog nesvesnog* kao interpretacije koja se suprotstavlja dominantnoj i vladajućoj *ideologiji* internacionalnog modernizma i njegovih lokalnih modifikacija u slikarskim, ilustratorskim ili filmskim neoklasicizmima.

Druga, revizionistička ontologija: konceptualna fotografija

Konceptualna umetnost (*Conceptual Art*)³⁷ nastala je u graničnim zonama istraživanja, kritike ili subverzije modernističkog koncepta autonomije i monodisciplinarnosti umetničkog dela,³⁸ prakse, medijuma, medija, te specijalizovanog čula percepcije. Praksa konceptualne umetnosti se preorijentisala od manuelnog ili mašinskog “vizuelnog oblikovanja”, odnosno, mimetičkog i ekspresivnog *postavljanja dela* u svet, ka kritičkoj transmedijskoj i postmedijskoj diskusiji sa kustosko–kritičkim, teorijskim, političkim ili kulturalnim značenjima sveta umetnosti, umetničkog obrazovnog sistema, svakodnevnog kulture i aktuelnog društva. Na primer, Peter Osborne je ukazao da je konceptualna umetnost označila prelazak sa oblikovanja zasnovanog na slici (dodaću: i vizuelnosti) na umetničku praksu zasnovanu na produkciji, distribuciji i kritičkoj recepciji informacija.³⁹ Bitno je podvući prelazak sa izvođenja i prezentovanja čulnog – *vizuelnog* – *oblika* na realizaciju i refleksiju potencijalno različitih komunikacijskih praksi. Okret od vizuelnog oblikovanja ka radu sa informacijama imao je za posledice da su različite “taktičke prakse” uvedene u umetnost od lingvističke i semiološke analize umetničkog i kulturalnog dela, preko proširivanja dišanovskog koncepta redimejda sa konceptualne intervencije na predmetima na konceptualne intervencije sa *bilo čim drugim* – od živih stvorenja, naučnih teorija, političkog delovanja, institucionalnog kontekstualizovanja, privatnog ili javnog života itd. Na primer, izložbom *Informacija (Information)* predstavljen je rad postminimalnih i konceptualnih umetnika u domenu rada sa novim medijima (fotografija, film, video), postmedijima (instalacije, dokumentacije, dijagrami) i izmenjenim uslovima mikro– i makro– komunikacija. McShine, kustos izložbe, napisao je nedvosmisleno povodom izložbe: “Uvek je u pitanju smisao komunikacije” sa estetskim i društvenim posledicama⁴⁰. Završni odeljak kataloga izložbe *Informacija* čini oko pedeset strana fotografskog dokumentarnog materijala gde se naizmenično smenjuju fotografije umetničkih performansa, instalacija, ambijenata, ali i političkih događaja, tehnoloških inovacija, reklamnog materijala, filmskih dela, popularne kulture: od osvajanja Meseca preko nastupa

37 Meyer, 1972; Alberro i Stimson, 1999; Šuvaković, 2012.

38 Clement Greenberg, “Modernist Painting” (1965), u Frascina i Harrison, 1986, 7–10.

39 Osborne, “The Distributed Image”, 2018, 140.

40 McShine, “Essay”, 1970, 141.

Micka Jaggera i Rolling Stonesa do kineskog Velikog zida, poziranja člana Crnih pantera, naslovnica novina *The New York Times*, Che Guevare, festivala Woodstock, demonstracija protiv rata u Vijetnamu, Duchampovog igranja šaha sa nagim modelom Eve Babitz itd. Izložbom je demonstriran događaj deontologizacije likovnog oblika umetničkog dela i zamene prezentacije oblika izvođenjem komunikacijskih procesa, procedura i praksi. Komunikacijski i medijski karakter umetničke prakse se reflektovao i u konceptima kritičkih i teorijskih praksi o konceptualnoj umetnosti. Na primer, po italijanskom kritičaru Germanu Celantu, sredstva kritike (*art critic*) su ne samo reči, već i informacijski i komunikacijski mediji zastupanja:

Nova sredstva kritike nisu više samo riječi (uvijek dvosmislene i višesmislene) nego i film, fotografija, knjiga, magnetofon, revija itd., kao sredstva dokumentacije prikladna da pružaju informativnu istoznačnost. Njihovo korištenje u čuvanju umjetnosti treba da se izjednači sa kritičkom akcijom; dokumentirati doista ne znači biti svaštar i baviti se sveukupnom umjetnošću što se pojavljuje, već birati onu umjetnost za koju se želi da bude spašena, sa svim nesigurnostima i opasnosti takvog izbora.⁴¹

Konceptualna fotografija⁴² je praksa pristupa fotografskoj produkciji izvan interesovanja i ciljeva umetničke, pa i komercijalne fotografije. Po Marthi Rosler, konceptualni umetnici udaljavajući se od "pravljenja objekata" bili su privučeni anonimnošću i negativnim vrednovanjem fotografije; ta negativna uloga fotografije se odigravala sve dok sistem umetnosti nije prisvojio konceptualnu umetnost i njene "negativne" medijske taktike.⁴³ Konceptualna fotografija je, primarno, određena kao praksa upotrebe fotografskog medija ili prisvajanja već postojećih fotografija radi iskazivanja opšte ili posebne ideje o umetnosti, kulturi, društvu ili bilo čemu drugom, bez posebnog obzira prema fotografskim tehničkim uslovima – primer su Bruce Nauman, *Prva hologramska serija (Pravljenje grimasa, 1968)* ili On Kawara, razglednice iz serije *Ustao sam u 6.57 (1970)*. Često su konceptualni umetnici za realizaciju projekata pozivali

⁴¹ Celant, 1970, n.n.

⁴² Witkovsky, 2011.

⁴³ Uporedi sa Martha Rosler, "The Assimilation of Photography", 2004, 33–34.

profesionalne fotografe koji su rešavali njihove zahteve, ali su koristili i turističke kamere, instant kamere, polaroide itd. Reč je o spoljašnjem odnosu – kritici fotografske imanencije – sa stanovišta koje nije vođeno fotografskim ciljevima, već “otvaranjem” fotografskog medija (*expandable medium*) prema drugim disciplinama ili praksama i zahtevima komunikacije koncepta, diskursa ili mentalne reprezentacije.

Izvesni umetnici su destruisali (razarali) i dekonstruisali (relativizovali, destabilizovali) fotografske reprezentacije, komunikacijsku funkciju fotografije i njen čulni estetski učinak. Ed Ruscha je jednom prilikom eksplicitno naglasio “Mislim da je fotografija mrtva kao lepa umetnost; njeno jedino mesto je u komercijalnom svetu, za tehničku ili informacijsku svrhu”.⁴⁴ Ako je tako, tada je u umetnosti jedino moguće dovođenje fotografskog medijuma i prakse do graničnih uslova opstojanja medija i koncepta: Ed Ruscha (*Ruka pokazuje koricu knjige*, 1963.); Željko Jerman (*Apsolutno korištenje materijala 26.7.1975.*, sl. 3); Endre Tót, *Zadovoljan sam ako mogu da gledam u zid* (oko 1976.); Grupa 143 (Paja Stanković) *Snimak crnog pod određenim uslovima* (1977).

Mogu se spomenuti fotografska istraživanja uslova subjektivizacije postavljanjem razlike između “umetničkog fotografa”, “vizuelnog umetnika” i “konceptualnog umetnika”. Konceptualni umetnik se formirao kao autor bez specifičnog medijskog identiteta: John Hilliard, *Deset potrošavanja pored utvrđene tačke /3/ 1/500 do 1 sekunde* iz 1971; Jan Dibbets, *Korekcija perspektive, Moj studio I, 2: kvadrat sa dijagonalama na zidu* iz 1969; te Grupa OHO (*Grupa OHO + Walter de Maria*, 1970). Neša Paripović je izveo knjigu kseroksiranih fotografija *Foto-dosije* (1976). Paripović kao akter u događajima sveta umetnosti je slučajno snimljen sa različitim ljudima – on se pojavljuje kao slučajni model u fotografijama koje su snimali različiti fotografi. Te fotografije postaju njegovo delo činom markiranja njegovog lika; on prisvaja fotografiju, preoznačava je i postavlja kao zastupnika pokazanog umetničkog identiteta.

Mnogi umetnici su konstruisali serije fotografija izvođenjem niza sekvenci ili serije fotografija usmerene ka konceptualizaciji iskustvenog događaja: Alan Sekula, *Bez naziva – slajd sekvenca* (2011.); Fedor Vučemilović, *12 sekundi* (1978.); Grupa 143 – Jovan Čekić Žito (1975.); John Hilliard, *Snimanje kamerom sopstvenih uslova (7 otvora, 10 brzina, 2*

⁴⁴ Jon Coplans, “Concerning Various Small Fires: Edward Ruscha discusses his perplexing publications”, u Schwartz, 2004, 23.



sl. 3. Željko Jerman, *Krepaj fotografijo!*, 1973. (objavljeno ljubaznošću Darka Šimičića)

ogledala) iz 1971., itd. Sekvencionalno snimanje je postavljeno u ranim eksperimentima – hronofotografije (*chronophotography*) – britanskog fotografa Eadwearda Muybridgea sa namerom da se fotografski, realistički, zabeleži kretanje ljudskog ili životinjskog tela: *Konj u pokretu* (1878.).⁴⁵ Za razliku od “industrijskog” ili “mehanički podržanog” fotografskog pogleda Muybridgea, konceptualne umetnike nije zanimala mogućnost optičkog registrovanja pokreta u fotografskom mediju, odnosno, anticipacije filmskog snimka, već analiza i/ili reprezentacija koncepta diskretnog, tj. sekvencionalnog, prikazivanja telesne radnje, materijalnog procesa ili načina razumevanja i indeksiranja događaja u statičnom mediju fotografije. Takođe, bilo je bitno istražiti i, zatim, demonstrirati karakteristike procesa snimanja (Hilliard, Vučemilović). Čin snimanja se postavlja kao *predmet* fotografski pokaznog procesa – procesa koji se reflektuje vizuelnim beleženjem uslova događaja snimanja u prostornim i vremenskim okolnostima medijskog delovanja umetnika. Može se reći da se uspostavlja *fotografska hermeneutika* – tumačenje – događaja fotografisanja i time fotografska *proizvodnja* znanja o fotografskoj praksi. Dešava se hermeneutičko kruženje između događaja snimanja i rekonstrukcije događaja snimanja iz serijalno izložene postavke fotografija kojima je registrovano snimanje. Ovde nije reč o komuniciranju informacija o svetu fotografijom, već o suočavanju vizuelnog reflektovanja i konceptualizacije postupka snimanja – reč je o komunikaciji imanencije medija. Sam mediji (fotografski aparat, postupak fotografskog snimanja) postaje *poruka sa autoreferencijalnim informacijama* o snimanju i namerom sekvencionisanju procesa snimanja radi njihovog prezentovanja. Da bi se brzo sa istraživanja prikazivanja procesa ili refleksije procesa snimanja, prešlo na strukturalnu analizu narativa i sekvenci narativa u seriji fotografija, na primer, Victor Burgin, *Zoo 78* (1978.) ili *Gradiva* (1982.). Za Victora Burgina⁴⁶ proces prikazivanja je složen oblik produkovanja narativa kao serije materijalnih fotografskih slika, zatim kao fantazma identifikacije i kao mogućih realnosti egzistencije. Ovako postavljena shema ukazuje da se svaka predstava – slika slikarstva, fotografija, reklamni ili politički plakat, ekranska slika filma, videa, televizije ili kompjutera – može izvoditi u različitim registrima delovanja:

⁴⁵ Uporediti sa: John Ott, “Iron Horses: Leland Stanford, Eadweard Muybridge, and the Industrialized Eye”, i Étienne-Jules Marey, “Chronophotography” (1899), u Beshty, 2018, 200–208, 212–221.

⁴⁶ Uporedi sa Šuvaković, “Od konceptualne do semio umetnosti”, 2012, 596–597.

1. umetnosti (pitanje žanra),
2. psihoanalize (pitanje identifikacije sa slikom ili slike sa “sobom”: telom, subjektom ili objektom želje),⁴⁷ i
3. semiologije, odnosno teorije prikazivanja kao diskurzivne analize mehanizama uspostavljanja ideologije, a to znači konstituisanja “izgleda” funkcionalne privatne ili javne realnosti.

Burgin je naznačene teorijske mogućnosti realizovao različitim delima. Ukazivao je na ulogu slike i teksta u prikazivanju privatnog emotivnog odnosa žene i muškarca izvedenom iz statističkog očekivanja javnog mnjenja.⁴⁸ Ukazivao je na način političkog (makro) izvođenja individualnog.⁴⁹ Tretirao je *fenomen* kancelarije kao javnog mesta u kome se konstituišu privatne/javne seksualne fantazije polazeći od slike Edwarda Hoppera *Kancelarija noću* (1940.). Problematiku moći, seksualnosti, identifikacije muške i ženske uloge u društvu, odnosno kontrole javnog i privatnog, realizovao je tako što je motiv iz slikarstva kasnih tridesetih godina izveo kao medijsku, fotografsku i kolažno–montažnu, strukturalno definisanu predstavu fantazma. U knjizi *Neki gradovi* bavio se prostorom grada kao činioca konstrukcije javnog/privatnog identiteta služeći se medijskim posrednicima filma (na primer, reference ka filmovima Alfreda Hitchcocka).⁵⁰ Burgin se u ovoj knjizi služi obećanjima naracije o gradovima koristeći fragmentarne vizuelne, fotografske i verbalne, tekstualne predstave koje su istovremeno slike, odrazi prizora iz gradova ali i konstituenti fantazma.⁵¹

Konceptualna i postkonceptualna fotografija su, bez obzira na beskrajno različite varijantne pristupe, zasnovane na deontologizaciji fotografskog dela premeštanjem fokusiranja pažnje i interesovanja sa “fotografske površine” na proces fotografskog rada, koncepte kao–teorijskog, institucionalnog i izlagačkog dekontekstualizovanja fotografije u odnosu na svet umetnosti i popularnu kulturu te remedijaciju, tj. primenu književnog, filmskog i televizijskog narativa i reklamne intertekstualnosti/interslikovnosti u rešavanju vizuelne prezentacije koncepta, stava, diskursa i proteorijske ili političke pozicije umetnika. Umetnik, tada, nije bio fotograf, već korisnik fotografske tehnike ili fotografskog proizvoda.

⁴⁷ Burgin, “Tea with Madeleine”, 1987, 96–111.

⁴⁸ Burgin, “What does possession mean to you?” (1976) iz *1977 Hayward Annual*, 1977, 82–85.

⁴⁹ Victor Burgin, 1976, 148–154.

⁵⁰ Film *Vrtoglavica* (*Vertigo*), 1958, režija: Alfred Hitchcock.

⁵¹ Burgin, 1996.

Fotografija nije centrirana u smislu nužnog medija realizacije dela, ona je potencijalno sredstvo indeksiranja, dokumentovanja ili pokazivanja onoga što pripada domenu verbalnih jezika, semiotičkih/semioloških i psihoanalitičkih zastupanja ili analitički orijentisanih predočavanja procesa mišljenja umetnika posredstvom remedijacije.

Treća, spekulativna ontologija: digitalna fotografija

Različiti obrati, razdvajanja, prenos i remedijacije su učinile fotografiju “novim medijem” od rada sa belančevinom na staklu i, zatim, srebrnom jodiranom pločom pa preko urolanog crnobelog i kolor filma sa svetlosno-osetljivom emulzijom do elektronskih memorijskih kartica različite vrste i kapaciteta, odnosno do digitalnih oblaka (*clouds*) za mrežno čuvanje podataka. Fotografija je nekada otiskivana i obrađivana na staklu ili fotopapiru, nekada je štampana tradicionalnim ili modernim te savremenim štamparskim tehnikama, u nekim situacijama je projektovana sa slajda na ekran, u drugim slučajevima je montirana u filmski sled. Digitalna realizacija fotografske tehnologije otvorila je mogućnost digitalne obrade analogne ili digitalne fotografije u brojnim programima za obradu fotografije, na primer *Photoshop*. Menjali su se tipovi fotografskih aparata, kao i celokupne produkcijske fotografske infrastrukture. Menjali su se profesionalni statusi fotografa: fotograf zanatlija, te novinski, vojni/ratni, medicinski, geografski, sudski i policijski, fabrički, reklamni, modni, astro, podvodni... fotograf, pa i umetnički fotograf, pa i fotograf-amater ili, danas, korisnik kamere. Fotografija je rano postala polje amaterskog služenja medijem u najrazličitije svrhe: od porodične do turističke fotografije, od snimateljske zabave do intimnog snimanja različitih detalja iz privatnog i javnog života. Ponekada su se granice između privatnog i javnog, profesionalnog i amaterskog dovodile u pitanje. Moja teza, zato, da je fotografija i danas “novi medij” izrečena je u smislu identifikovanja “digitalne tehničke slike” koju žargonski nazivamo “digitalna fotografija”. Mogu reći da postoji bitna pokazna relacija između analognog i digitalnog fotografskog rada, tj. da je digitalni fotografski rad povezan sa analognim radom ili da se pokazuje kao analogan u izlaznom formatu štampanja, umnožavanja, projektovanja. Bitno je, također, da se stalno menja način prezentovanja fotografije koji ulazi u njeno morfološko i oblikovno ustrojstvo kao tehničke i pokazne ili reprezentacione slike – najveći broj tehničkih slika ili foto-

grafija, danas, gledam na ekranu kompjutera. I, moja bitna – zaključna – teza je da se od prvih fotografija do savremenih fotografija u digitalnim društvenim mrežama *ontološka pažnja* pomerila sa same fotografije kao postignutog oblikovanog vizuelnog predloška, preko vizuelnog informacijskog ili memorijskog teksta, do fotografije kao *agenta* unutar digitalne infrastrukture koja omogućava vizuelne cirkulacije – kretanja, prolaženja, smenjivanja, sekvencionisanja, razmene podataka, informacija tj. poruka, impakta ili čulnih afektivnih intenziteta.

Naspram različitih analognih varijanti snimanja i razvijanja snimka, tj. prezentovanja snimljenog, digitalna fotografija je mehaničko–optičko–hemijski poredak procedura snimanja zamenila elektronsko–optičkim sensorima i, zatim, digitalnim beleženjem i memorisanjem digitalno kodiranog *fajla* koji je moguće digitalno arhivirati i obrađivati, odnosno, mrežno prenositi i ekranski posredstvom interfejsa reprodukovati. Reč je o produktivnom preobražaju svetlosnog u simboličko i vraćanjem simboličkog zapisa u svetlosnu analognu sliku pogodnu za različite varijante distribucije i obrade. Razvoj digitalnih fotoaparata je ubrzo vodio ka novim modalitetima, a to su mobilni telefoni sa više kamera i pratećim foto–editorima za obradu digitalizovanog snimka. Takođe, tehnologija fotografske slike je povezana sa tehnologijom snimanja pokretne slike. To je značilo simultani rad sa velikim brojem diskretnih snimaka i njihovim povezivanjem u “kontrolisano strujanje slika” (video/filmski zapis) ili selekcionisanje pojedinačnog snimka (fotografija) iz video zapisa. Ali, istovremeno, retro–koncepti i efekti su ukazali na mogućnosti da se digitalni zapis ili video zapis prezentuje tradicionalnim fotografskim formatima (razvijana i fiksirana fotografija na senzitivnom fotopapiru) ili filmskim/video formatima (VHS, Beta, super 8, 16 ili 32 mm).

Radikalni – ontološki – obrat se desio uvođenjem “digitalnog zapisa” u baze podataka i, još dalje, u kompjuterske mreže, kasnije razvijane u formatima takozvanih društvenih mreža, gde je brzina i dostupnost cirkulacije – distribucije – slika postala jednako važna kao i sam snimak. Snimak postaje neodvojiv od okružja ili formata koji omogućava elektronsku cirkulaciju snimaka (digitalnih zapisa) u specifičnim komunikacijskim – infrastrukturnim – okruženjima i njihovim mrežnim povezanostima. Više nije reč o roju snimaka već o vezi rojeva snimaka ili asamblažu u beskrajnoj razmeni fotografskog zapisa kao informacije, ali i elektronsko–optičkog impakta sa svim fleksibilnim pojavnim tj. vidljivim modifikacijama “kodova” i time “slike” (*imago*). Možemo, zato, govo-

riti o različitim “ontologijama” fotografskih praksi: od imanentne ontologije fotografskog odslikavajućeg snimka do fotografije kao taktičkog digitalnog i mrežnog “postmedija” zasnovane na ontologiji cirkulacije slika u različitim formatima društvenih i drugih mreža. Ističe se razlika između ontologije slike kao učinka ili izraza proizvedene pojedinačne ili tiražne foto-površine i ontologije interventnih procesa sa slikama u različitim komunikacijskim ili distribucijskim tehnikama i tehnologijama komunikacije digitalnih fajlova. Analogna fotografija je u bitnoj i određujućoj igri-prisutnosti na jednom mestu u jednom trenutku, bez obzira na broj izrađenih kopija. Digitalna fotografija – i to baš ta fotografija – u mrežnoj je cirkulaciji fajlova – digitalno kodiranih struktura. Digitalna tehnička slika istovremeno je prisutna u jednom trenutku na različitim mestima i terminalima te specifičnim kulturama percepcije. Vremenska razlika i istovremenost suštinski razlikuju ontologije analogne i digitalne fotografije.

Kada je italijanski teoretičar politike Paolo Virno konstatovao da “postfordističko mnoštvo ne poznaje kvalitativnu razliku između radnog i ne-radnog vremena”⁵² pružio je mogućnost da *digitalnu fotografiju* oslobodimo “radne/profesionalne obaveze”, da inteligibilnost digitalne infrastrukture za spregnute kamere – na primer, mobilnog telefona – omogućiti da nema razlike između snimanja danju po svetlu i noću u mraku, da nema razlike između iluzije i doslovnosti, da nema konačnog snimka tj. da je svaki snimak otvoren automatizovanoj doradi ili transformaciji, mutaciji i manipulaciji, ali pre svega da nema razlike između profesionalnog i amaterskog snimka, između snimka sa stativa i iz moje podrhtavajuće ruke, snimka u studiju ili snimka u mračnoj šumi, snimka na internetu i snimka na ulici. Snima se svuda i uvek, brzo i mnogostruko. U biti digitalne tehnologije je spekulativnost, ne u namerama fotografa ili gledaoca. Brzo se snima i brzo se prelazi preko snimka na drugi snimak. Za mene je snimanje kamerama sa mobilnog telefona slično korišćenju, u nekim prošlim vremenima, beležnice koju nosim u džepu i povremeno u njoj nešto zapišem ili nacrtam ili indeksiram. To sada činim sa foto i video kamerama na telefonu, pri tome, moje beleške često postavljam kao javne informacije. Zapisi su privremeni i prolazni. Nekada ih zapamtim u “galeriji”, nekada pošaljem emailom na tuđu ili sopstvenu adresu, nekada ih postavim na fejsbuk, a drugi put “objavim čovečanstvu” na tv-

52 Virno, “Deset teza o mnoštvu i postfordističkom kapitalizmu”, 2004, 122.

teru ili instagramu, a nekada ih obrišem posramljen nehotičnim omaškama i nepreciznostima.

Ako digitalnu fotografiju zbog lake i obećavajuće manipulativnosti nazivam “spekulativnom fotografijom”, tada takvu ili tu spekulativnost mogu nazvati i *postfordističkim radom* gde inteligibilnost delovanja zamenjuje fizički, optički ili manuelni rad u procesu snimanja, obrade tehničke slike i njene distribucije. Kao da postoji znak jednakosti između digitalnog, spekulativnog i postfordističkog, pošto, uvek je reč o višku značenja koji se dopisuje fotografskim snimkom u cirkulaciji fotografija, brzoj izmeni kadrova i njihovom reinterpetativnom povezivanju u fiksirano značenje, osnovu priče ili okidač konceptualnih povezivanja. Digitalna fotografija ima sve attribute “kapitalističkog učinka”⁵³ – obrata upotrebne vrednosti čina snimanja u vrednost razmene, pre svega, u društvenim mrežama, te obrata vrednosti razmene u vrednost stvarnog ili simboličkog kapitala, tj. posedovanja fajla snimka i njegovog sadržaja, čak i kada se fotografijom provocira ili subvertira kapitalistički smisaoni poredak viđenja, posredovanja iskustvenih značenja, znanja. Beskrajni protok fotografija čini da cirkulacije mnoštva digitalnih fotografija nisu usmerene na zadovoljenje mojih potreba, već na otvaranje, širenje i rasipanje mog čulnog osećaja, mojih potreba za novim vidljivim informacijama/snimcima ili snimcima kao spekulativnim predmetima za gledanje. Reč je o buđenju gladi za novim tehničkim slikama, onima koje zamenjuju tradicionalne fotografske slike. To su sada digitalne tehnički generisane slike u beskrajnoj cirkulaciji čulnog koje se odvaja od tela i uvodi u režime digitalnih mreža. Na primer, Peter Osborne je naglasio: “Digitalna tehnologija produkcije slike čini eksplicitnom ontološku strukturu slike, i čini se da to ostvaruje, fotografijom kao istorijski dominantnim umetničkim oblikom”⁵⁴.

Granica između umetničke produkcije i masovne medijske produkcije se narušava. Gotovo da je reč o sličnim, ili, možda, identičnim tehnologijama. Menja se vektor usmeravanja slike ka ciljnoj grupi. Snimci cirkulišu istovremeno u različitim smerovima i režimima komunikacije. Odnos aktera biva doveden do velikog stepena složenosti pošto se vizuelno i verbalno-i-tekstualno prožimaju na ekranskim prezentacijama. Ontologija digitalne fotografije, zato, nije ontologija slike, već ontolo-

53 Uporedi sa: Stefano Lucarelli, “Roba kao proizvod kapitala”, u: Meštović, 2013, 71-91.

54 Osborne, “The Distributed Image”, 2018, 139.

gija složene materijalne infrastrukture koja omogućava cirkulaciju od snimanja do distribucije, od distribucije do arhiviranja, od arhiviranja do preuzimanja, modifikovanja i, drugim rečima, spekulativnog rada *na slici i sa slikom* unutar umetnosti, kulture i društva: “Ako je digitalno primarno sredstvo produkcije slike u savremenoj umetnosti danas (sa digitalnom fotografijom kao dominantnim oblikom), ipak ostaje slučaj da se ontologija umetnosti ne može svesti na ontologiju slike – digitalne ili bilo koje druge”.⁵⁵

Nije izgled slike spekulativan. Spekulativan je digitalni odnos doveden do korisničkih formata vidljivosti, razmenjivosti i komercijalnog, nekomercijalnog, individualnog ili kolektivnog učestvovanja i saučestvovanja, tj. doveden do politike transindividualnosti. Na primer, karakterističan slučaj je serija fotografija Thomasa Ruffa *Substrat (Substratum, 2001–2005)*⁵⁶ nastala programskim manipulacijama sa ilustracijama iz japanskih stripova *Manga*⁵⁷ snimljenih sa interneta. Velikim uvećanjem ilustracija na kompjuteru dobijaju se varijantni apstraktni oblici. Ruff je u odnosu na avangardne analogne apstraktne fotografije, najčešće pravljene bez foto aparata (rajogram), razvio model apstraktne fotografije određen radom na digitalnoj infrastrukturi potenciranjem digitalnih efekata obrade tehničke slike. Digitalna infrastruktura je, zato, postala i opstojala kao platforma transindividualnog promenljivog i razmenljivog odnosa sa tehničkim slikama i njihovim spekulativnim pojavnostima, nestajanjima, pamćenjima i remedijacijama unutar složenih konteksta umetnosti, kulture i društva. Reč je o napetostima, tenzijama između tehničke slike i okružja koje nadilazi digitalne infrastrukture u odnosu na mogućnosti tehničke vizuelizacije.

Bitno je razumeti, ali i čulno iskusiti, da kada gledamo jednu tehničku sliku – fotografiju, vidimo ono što vidimo: leptira u letu, travku na vetru, publiku u muzeju, vojnika za terminalom, kupca u tržnom centru, ili, na primer, mladog budističkog sveštenika (Chan Chao, *Young Buddhist Monk*, jun 1997, 2000.)⁵⁸ na ulici velegrada ili u izbegličkom kampu. Vidim na ekranu preciznu “realističku” fotografiju. Ali, kada taj kompjuter *komunicira* sa drugim kompjuterom na mreži oni razmenjuju kodirane

⁵⁵ Osborne, “The Distributed Image”, 2018, 144.

⁵⁶ Christov-Bakargiev, “Substrat”, 2009, 98–109.

⁵⁷ *Manga* (漫画, *manga*) grafičke novele i stripovi specifičnog stila i jezika koji potiče iz 19. veka.

⁵⁸ Chan Chao, u Cotton, 2004, 174.

poruke koje su meni kao korisniku nerazgovetne, nerazumljive i nevi-zuelne. Iza vidljivih slika na ekranu se nalaze stotine kodova i kodiranih tekstualnih poruka:

Mašine pokazuju jedna drugoj nerazumljive slike ili, uopštenije, nizove podataka koje ljudski vid ne može da pojmi. One se koriste kao modeli za kreiranje realnosti. Ali kakva je realnost koju kreiraju nerazumljive slike? Da li je ovo razlog zašto je sama realnost postala u velikoj meri nerazumljiva ljudskoj svesti?⁵⁹

Kompjuteri, digitalne naprave i njihov složeni asamblaži, digitalne infrastrukture koje objedinjuju asamblaže i njihove impakte, ne imiti-rajaju mene, moje misli, moj pogled, moja očekivanja od viđenog i nevi-đenog, rečenog i nerečenog – *oni*, koji još nisu ja ili ti, a još manje mi ili vi, deluju u režimima: (1) kodova koji su izvan opsega čulnog (estet-skog) i, istovremeno, (2) čitaju i dekodiraju kodove, ne kao semantičke poruke, već kao vidljive slike koje gledam i vidim kao fotografije sa pre-poznatljivim likovima, impaktima uživanja, lepote ili groze, straha, plemenitosti ili nasilja. Ali, već u sledećem trenutku dolaze druge i drugačije slike – razmišljam o njihovom kodiranom fluksu između mašine i mašine, između mene i mašine prema mašini i mogućim ili nemogućim ljudima iza, ispred ili pored mašine. Zaključna teza: digi-talna fotografija je “bipolarni” impakt u režimu kodova i u režimu vizu-elnih pojavnosti. Digitalna slika, zato podleže istovremenom čitanju sa stanovišta estetike (čulnost) i stanovišta epistemologije (kodiranje/dekodiranje i rekodiranje) – digitalna slika je zato spekulativna. Plava boja dobija crveni ton – tu se odigrava promena kodova u trećem ili četvrtom redu teksta.

59 Štajerl, “Medija; autonomnost slika”, 2019, 74.

Literatura

1977 *Hayward Annual* (1977) London: Hayward Gallery.

Alberro Alexander i Stimson, Blake (ur.) (1999) *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge MA: The MIT Press.

Barthes, Roland (1991) *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Berkeley: University of California Press.

Bart, Rolan (1993) *Svetla Komora. Nota o fotografiji*, Beograd: Rad.

Benjamin, Walter (1971) *Uz kritiku sile – eseji*, Zagreb: Studentski centar.

Beshty, Walead (ed.) (2018) *Picture Industry. A Provisional History of the Technical Image 1884–2018*, SAS LUMA Arles, CCS Bard College, Walead Beshty Studios INC. i JRP Ringier Zurich.

Buchloh, Benjamin H. D. (2014) “Remembering Allan Sekula (1951–2013)”, *October* no. 148, Cambridge MA: The MIT Press, str. 133–134.

Burgin, Victor (1987) *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International INC.

Burgin, Victor (1996) *Some Cities*, London: Reaktion Books.

Celant, Germano (1970) “Za akritičku kritiku”, Zagreb: *Novine Student-skog centra*, str. n.n.

Christov-Bakargiev, Carolyn (ur.) (2009) *Thomas Ruff*, Milano: Skira.

Cotton, Charlotte (2004) *The Photograph As Contemporary Art*, London: Thames and Hudson.

Fluser, Vilem (2005) *Za filozofiju fotografije*, Beograd: Kulturni centar Beograda i Artget.

Foster, Hal (2017) “Real Fictions. Alternatives to Alternatives Facts”, *Artforum* vol. 56 no. 8, New York, str. 169–174.

Frascina, Francis i Harrison, Charles (ur.) (1986) *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, London: Harper & Row.

Fuko, Mišel (2007) *Poredak diskursa*, Loznica: Karpos.

Iles, Chrissie (2001) *Into the Light. The Projected Image in American Art 1964–1977*, New York: Whitney Museum of American Art.

Kadava, Eduardo (Kadava) *Reči svetlosti. Teze o fotografiji istorije*, Beograd: Beogradski krug.

Kracauer, Siegfried (1993) "Photography" (1927), *Critical Inquiry* no. 19, Chicago, Spring 1993, str. 421–436.

Krauss, Rosalind i Livingston, Jane (ur.) (1985) *L'Amour fou. Photography & Surrealism*, New York: Abbeville Press.

Krauss Rosalind (1993) *The Optical Unconscious*, Cambridge MA: The MIT Press.

Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press.

McShine, Kynaston L. (ur.) (1970) *Information*, New York: Museum of Modern Art.

Meštrović, Matko (2013) *Živi Marx*, Zagreb: Naklada Jasenski i Turk.

Meyer Ursula (1972) *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York.

Peter Osborne, *The Postconceptual Condition. Critical Essays*, London: Verso.

Gerhard Richter (2012) *Beirut*, Beirut: Beirut Art Center.

Rosler, Martha (2004) *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975–2001*, Cambridge MA: The MIT Press.

Schwartz, Alexandra (ur.) (2004) *Ed Ruscha: Leave Any Information at the Signal – Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge MA: The MIT Press.

Seel, Martin (2015) "Trinaest teza o slici", *Tvrđa* br. 1/2, Zagreb, 209–223.

Sekula, Allan (1984) *Photography against the Grain: Essays and Photoworks 1973–1983*, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Sekula, Allan (1995) *Fish Story*, Düsseldorf: Richter Verlag.

Sekula, Allan (2002) "Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)", *October* no. 102, Cambridge MA: The MIT Press, 3–34.

Smith, Shawn Michelle i Sliwinski, Sharon (ur.) (2017) *Photography and the Optical Unconscious*, Durham: Duke University Press.

Sontag, Susan (1982) *Eseji o fotografiji*, Beograd: SiC.

Julian Stallabrass (ur.) (2013) *Documentary*, Whitechapel, London, Cambridge, MA: The MIT Press.

Stojanović, Dušan (ur.) (1978) *Teorija filma*, Beograd: Nolit.

Štajerl, Hito (2019) *Duty Free Art. Umetnost u doba planetarnog građanskog rata*, Beograd: FMK.

Šuvaković, Miško (ur.) (2010) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek – prvi tom: radikalne umetničke prakse*, Beograd: Orion_Art.

Šuvaković, Miško (2012) *Konceptualna umetnost*, Beograd: Orion_Art.

Todić, Milanka (ur.) (2002) *Nemoguće – Umetnost nadrealizma*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Virno, Paolo (2004) *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Zagreb: Jesenski i Turk.

Vitgenštajn, Ludvig (1980) *Filozofska istraživanja*, Beograd: Nolit.

Witkovsky, Matthew S. (ed.) (2011) *Light Years. Conceptual Art and the Photograph 1964–1977*, Chicago: The Art Institute of Chicago.

Wollheim, Richard (1980) *Art and its objects*, Cambridge UK: Cambridge University Press.