

**Jelena Matic**

*nezavisni teoretičar umetnosti i medija*

j.matic05@gmail.com

## **Dva razmatranja digitalne fotografije: Marta Rosler i Fred Ričín**

**Apstrakt:** Pojava fotografije predstavljala je jedno od najvažnijih otkrića društva i kulture 19. veka. Na kraju 20. i početkom 21. veka ta uloga pripada digitalnoj tehnologiji. Jedna od posledica transformacije analogne u digitalnu fotografiju jeste pojava novih rasprava i teorija o prirodi medija. Dok jedna grupa savremenih teoretičara zastupa tezu da ova tehničko-tehnološka promena ne znači ništa drugo do *smrt* fotografije, dotle drugi autori tvrde suprotno. U ovom radu sam pokušala da ukažem na dva pogleda i razmatranja o fotografiji – Marte Rosler i Freda Ričina.

**Ključne reči:** fotografija, teorija, digitalno, manipulacija, dokumentarnost, objektivnost;

U tekstu kataloga izložbe „Slike“ (*Pictures*) održane u Umetničkom prostoru (*Artists Space*) u Njujorku 1977. godine, Daglas Krimp (Douglas Crimp) je izneo sledeće zapažanje: „Naše iskustvo prevladava na slikama, slikama u novinama i časopisima, sa televizije i u bioskopu... Dok nam se nekad činilo da slike imaju funkciju u interpretaciji realnosti, sada nam se čini da su je uzurpirali.“<sup>1</sup> Prema Viktoru Burginu (Victor Burgin), fotografija balansira između pokretne i statične slike. „Fotografija deli statičnost slike sa slikarstvom, kameru sa filmom, pretenduje da bude smeštena između ova dva medija, ali se nalazi na potpuno drugačijem putu od njih.“<sup>2</sup> Drugim rečima, film za prezentaciju zahteva bioskop, a klasični mediji (slika, skulptura, grafika) galeriju ili muzej. Fotografija takvih zahteva nema jer može biti prezentovana svuda i na bilo koji način. Upravo ta njena specifična priroda obezbedila joj je mogućnost da se, za razliku od bilo kog drugog oblika vizuelnog izražavanja ili fenomena, može analizirati i razmatrati sa više različitih teorijskih stanovišta.

Teze Daglase Krimpa i Viktora Burgina, kao i teorija Valtera Benjamina (Walter Benjamin)<sup>3</sup> najviše se potvrđuju danas. U kulturi trećeg milenijuma digitalni fotoaparati, mobilni telefoni ili Ajpodovi (iPod) i Ajpadovi (iPad), novi tipovi kompjutera i skenera i druge tehnološke igračke

<sup>1</sup> Douglas Crimp, „Pictures“, *October*, 1978, vol. 8, 55–58, cit. u: Mary Warner Marien, *Photography – A Cultural History*, London, Laurence King Publishing, 2002, 424.

<sup>2</sup> Victor Burgin, „Looking at Photographs“, u: Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, London, Macmillan Education, 1982, 142–143.

<sup>3</sup> Cf. Valter Benjamin, „Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti“, u: Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Beograd, Kulturni centar Beograd, 2006, 98–130.

postale su nezaobilazni detalji svakidašnjice. Naš sistem funkcionisanja i percepcije sveta nije više isti. Sve do pojave digitalne tehnologije termin *novi mediji* podrazumevao je fotografiju, film i video, a sada internet, digitalnu fotografiju, veb dizajn. Ovi novi mediji proširili su naš rečnik novom terminologijom, dok su institucije poput arhiva, galerija, biblioteka, muzeja, dobili svoje naslednike u vidu internet arhiva, galerija i muzeja. A, ukoliko se bolje sagleda istorija fotografije, čitav efekat koji je proizvela pojava ovih novih medija u našem društvu i kulturi umnogome je sličan efektu koji je fotografija imala pre skoro sto osamdeset godina. Opet smo fascinirani nečim novim, bržim lakšim i jednostavnijim. Prema mišljenju Larsa Kila Bertelsena (Lars Kiel Bertelsen): „Digitalizacija je opisana kao tehnološka revolucija istog kalibra kao što je otkriće fotografije na početku 19. veka (...)“<sup>4</sup>

Pozivajući se na teorije fotografije Andrea Bazena (André Bazin), Rolana Barta (Roland Barthes) i Susane Sontag (San Sontag), Vilijam Mičel (William J. Mitchell) zastupa tezu o kraju kartezijskoj sna, jer su sa pojavama digitalne tehnologije i slike dramatično izmenjena pravila igre.<sup>5</sup> Kao jedan od glavnih razloga Mičel je naveo da se sa novom tehnologijom, slike preuzete iz različitih izvora, putem kompjutera i fotošopa, mogu lakše, brže i jednostavnije montirati, lako prezentovati, a takve manipulacije se teško mogu otkriti. „Razlike između uzročnih procesa kamere i namernih procesa autora ne mogu se više smatrati tako poverljivim i kategoričkim.“<sup>6</sup> Za razliku od klasične, digitalna fotografija je daleko komplikovanija jer ne postoji jedinstveni negativ. Bezgranični broj displejeva i printova se može stvoriti iz samo jedne kopije. Pri tom, originalni fajl može za veoma kratko vreme biti uništen, a mnogi njegovi naslednici nastavljaju da žive. Konačno, sa digitalnom tehnologijom „napušteno je zlatno pravilo – slike se ne mogu više uzimati kao garancije vizuelne istine, niti kao označitelj sa stabilnim značenjem i vrednošću (...)“<sup>7</sup>

Nasuprot Mičelu, Marta Rosler (Martha Rosler) se nije fokusirala samo na razliku između digitalne i manuelne fotografije, već i na fotografsku istinu. Ovom problematikom, na primerima dokumentarne fotografije i fotožurnalizma, Roslerova je teorijski i praktično počela da se bavi tokom sedamdesetih godina prošlog veka. U projektu „Prodavnica u dva neadekvatna opisna sistema“ (*The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974–1975) kroz crno-bele fotografije izloga njujorških bakalnica i određenim tekstom, Roslerova je kritikovala prezentaciju u dokumentarnoj fotografiji između dva svetska rata; konkretno, fotografije dece radnika Luisa Hajna (Lewis Hine) i skitnica, beskućnika i sirotinjskih kvartova Jakoba Rijsa (Jacob Ris). „Kao kontrast čistoj senzacionalnosti koja proizilazi iz novinarskog interesovanja, za radničku klasu, imigrante i sirotinjski život, težnja za poboljšanjem kod Rijsa, Luisa Hajna i ostalih uključenih u propagiranje društvenog rada, bila je, kroz prezentaciju slika i drugih oblika diskursa, usmerena ka ispravljanju nepravdi. Oni nisu opažali ove nepravde kao fundamentalne za društveni sistem koji ih je tolerisao – pretpostavka da su one bile samo tolerisane, a ne izazvane, predstavlja osnovnu zabludu društvenog rada.“<sup>8</sup> Kada je u pitanju digitalna fotografija, kritička razmatranja o mogućnostima fotografske manipulacije po Roslerovoj „zvone posmrtno zvono ‘istini’“<sup>9</sup>. Manipulacija fotografskom slikom prisutna je još u

<sup>4</sup> Lars Kiel Bertelsen, “It’s Only a Paper Moon...”, u: Lars Kiel Bertelsen, Rune Gade, Mett Sandbye (eds.), *Symbolic Imprints: Essays on Photography and Visual Culture*, Aarhus University Press, 1999, 90.

<sup>5</sup> William J. Mitchell, *Reconfigured Eye: Visual Truth in The Post-Photography era*, [www.stanford.edu/class/history34q/readings/Mitchell/MitchellIntention](http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Mitchell/MitchellIntention). Sajt pristupila 5.03.2014.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Martha Rosler, “In, Around and Afterthoughts (On Documentary Photography)”, u: *Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975–2001*, Cambridge MA–London–New York, The MIT Press–International Center of Photography, 2004, 177.

<sup>9</sup> Martha Rosler, “Image Simulation, Computer Manipulation”, u: *Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975–2001*, Cambridge MA–London–New York, The MIT Press–International Center of Photography, 2004, 262.

radovima Oskara Rejlandera (Oscar Rejlander).<sup>10</sup> Takođe, manipulisanje kroz fotomontažu ili preklapanje negativa, javlja se i u praksi njegovog kolege Henrija Piča Robinsona (Henry Peach Robinson). Možemo otići dalje i kao primer navesti dramatične pejzaže Gistava L Greja (Gustave Le Gray) koje su nastale preklapanjem dva negativa (npr., snimak neba sa oblacima i more) i „Autoportret kao utopljenik“ (*Self portrait as a Drowned Man*, 1839) Ipolita Bajara (Hippolyte Bayard), koja se smatra najranijim primerom manipulacije. U skladu sa ovim, i retuširane ili naknadno kolorisane fotografije se takođe mogu posmatrati kao manipulacije. S druge strane, Marta Rosler ističe da u istoriji fotografije nailazimo na primere gde manipulacija kolažno-montažnim tehnikama nije uvek u službi prikrivanja istine. „Ukoliko hoćemo da se pozovemo na optimističnije i pozitivnije primere manipulisanja slikama, moramo da izaberemo slike u kojima je manipulacija očigledna i to ne samo kao forma umetničke refleksije, već i kao forma koja šire ukazuje na kvalitet istine na fotografijama i ističe iluzionističke efekte na površini (ili čak definiciji) ‘stvarnosti’.“<sup>11</sup> Za ovu autorku, dobar primer predstavljaju političke fotomontaže berlinskih Dadaista.

Isto tako, manipulacija se ne mora povezivati sa pomenutim tehnikama. Identifikacija fotografije sa objektivnošću, kako tvrdi Roslerova, „zapravo je moderna ideja“<sup>12</sup>. U nizu primera Roslerova navodi pojedine fotografije građanskih ratova u Americi (Aleksandra Gardnera /Alexander Gardner/) ili Španiji (Roberta Kape /Robert Capa/), koje jesu manipulacije, a da pri tom ni na pozitivu ili negativu nije vršena nikakva naknadna intervencija. U slučaju Gardnerove fotografije palog vojnika u rovu nije snimak zatečenog, već nameštenog stanja. Pored ovih, Roslerova će kao primer navesti i uređivačku politiku i praksu novina *USA Today*, koja je svojim fotografijama, između ostalog, savetovala čitaocima koji film da koriste u određenim situacijama, što je takođe neka vrsta manipulacije.<sup>13</sup> Njen zaključak je da značenja fotografija, bez obzira da li su one nastale manualnim ili digitalnim putem, ne zavise od tehnologije koja se koristi u njihovoj produkciji već od ideologije i tradicije.<sup>14</sup>

Sa druge strane, teorija Freda Ričina (Fred Ritchin) balansira između utopijsko-humanističkog stava bliskog Mičelu i anti utopijskog stava Marte Rosler. U skladu sa ovom tvrdnjom su nekoliko Ričinovih ključnih eseja i knjiga: „U sopstvenoj slici: dolazeća revolucija u fotografiji“ (*In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, 1990), „Kritična slika“ (*The Critical Image*, 1990) i „Posle fotografije“ (*After Photography*, 2009) u kojima se pitanjima digitalne fotografije autor bavi isključivo na primerima fotožurnalizma. Primera radi, Ričin ukazuje da digitalna tehnologija gotovo u potpunosti isključuje i fotografa i subjekta jer su oni zamenjivi.<sup>15</sup> Ovakve tvrdnje su bliske ne samo Mičelovim stavovima već i nekim najranijim tezama o fotografiji, kao što je ona da otkriće fotografije ne znači ništa drugo do smrt slikarstva, te da fotografija nije umetnost jer nastaje posredstvom fotoaparata. Fotografija je postala umetnost, slikarstvo nije umrlo. Drugim rečima, pojava digitalne fotografije ne znači nestanak fotografa i subjekta. Kao i Marta Rosler, Fred Ričin ne smatra da je digitalna fotografija radikalno nova jer je dosta toga preuzela od tradicionalne, analogne fotografije.<sup>16</sup> Sa druge strane, iako kao Roslerova misli da se fotografijom manje-više manipuliše od njenog nastanka, Ričin smatra da sve te prethodne manipulacije nisu prelazile granicu morala.<sup>17</sup> Nova digitalna tehnologija, prema Ričinovom mi-

<sup>10</sup> Ibid. 263.

<sup>11</sup> Ibid. 279.

<sup>12</sup> Ibid. 264.

<sup>13</sup> Ibid. 264–275.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Cf. Fred Ritchin, *After Photography*, New York, W.W. Northon & Company Inc, 2009, 27.

<sup>16</sup> Cf. Ibid. 20.

<sup>17</sup> Cf. Fred Ritchin, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, New York, Aperture, 1990, 29.

šljenju, omogućava, pre svega, urednicima bilo kojih novina ili časopisa da imaju apsolutnu vizuelnu kontrolu nad fotografskom slikom i da na jedan mnogo suptilniji način promene značenje fotografije, značenje koje je njen autor imao na umu. Kada je u pitanju fotožurnalizam, vrednost fotografija ovog tipa, kako Ričtin tvrdi, treba da se zasniva na savesti i reputaciji samog fotografa.<sup>18</sup>

Prema Viktoru Burginu, svaka slika je označitelj. Njeno značenje je različito kada je artikulirano sa drugim složenim diskurzivnim formacijama u određenom trenutku, društvu, kulturi.<sup>19</sup> Iako je nastala, a zatim i tretirana kao objektivan mediji, fotografija nije, niti treba da bude objektivna. Drugim rečima, nije važno da li je fotografija nastala digitalnim ili manuelnim, odnosno, analognim putem. Jer, tehnologija će se konstantno menjati i usavršavati i ona nema veze sa objektivnošću, značenjem i percepcijom fotografije. U eri simulacija, kada je postalo jasno da je realnost odavno i bespovratno izgubljena, analiza, tumačenje i shvatanje fotografije, bez obzira da li je dokumentarna, reklamna ili umetnička, krije se u posmatraču i u interdisciplinarnosti, kao bitnom i odlučujućem činiocu teorije i kritike.

### Literatura:

- Bertelsen, Lars Kiel, “It’s Only a Paper Moon...”, u: Bertelsen, Lars Kiel, Rune Gade, Mett Sandbye (eds.), *Symbolic Imprints: Essays on Photography and Visual Culture*, Aarhus University Press, 1999, 88–107.
- Burgin, Victor, “Looking at photographs”, u: Burgin, Victor (ed.), *Thinking photography*, London, Macmillan Education, 1982, 142–152.
- Burgin, Victor, *The End of Art Theory, Criticism and Postmodernity*, New York, Humanite Press International, 1987.
- Marien, Warner Mary, *Photography – A Cultural History*, London, Laurence King Publishing, 2002.
- Mitchell, William, *Reconfigured Eye: Visual Truth in The Post – Photography era*, [www.stanford.edu/class/history34q/readings/Mitchell/MitchellIntention](http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Mitchell/MitchellIntention).
- Ritchin, Fred, “The Critical Image”, u: Squires, C., *Photojournalism in the Age of Computers*, Seattle, Bay Press, 1990, 28–37.
- Ritchin, Fred, *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, New York, Aperture, 1990.
- Ritchin, Fred, *After Photography*, New York, W.W.Northon & Company Inc, 2009.
- Rosler, Martha, “In, Around and Afterthoughts (On Documentary Photography)”, u: *Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975–2001*, Cambridge MA–London–New York, The MIT Press–International Center of Photography, 2004, 152–206.
- Rosler, Martha, “Image Simulation, Computer Manipulation”, u: *Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975–2001*, Cambridge MA–London–New York, The MIT Press–International Center of Photography, 2004, 259–317.

<sup>18</sup> Cf. Fred Ritchin, “The Critical Image”, u: C. Squires, *Photojournalism in the Age of Computers*, Seattle, Bay Press, 1990, 29.

<sup>19</sup> Victor Burgin, *The End of Art Theory, Criticism and Postmodernity*, New York, Humanite Press International, 1987, 100.

## Two Considerations of Digital Photography: Martha Rosler and Fred Ritchin

**Summary:** The advent of photography was one of the most important discoveries in the culture and the society of 19th century. At the end of the 20th and beginning of the 21st century this role belong to digital technology. One of the consequences this transformation of the analog to digital photography are new discussion and theories about the nature of the media. While one group of contemporary theorists argues that this technical-technological change means nothing else but the *death* of photography as we know, the other one claim opposite. In this paper, I will try to pinpoint at two views and considerations on digital photography, of Martha Rosler and Fred Ritchin.

**Keywords:** photography, theory, digital, manipulation, documentarity, objectivity;