Poetika fotografske slike Deborah Turbeville

Gruić, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Textile Technology / Sveučilište u Zagrebu, Tekstilno-tehnološki fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:201:502996

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

TEKSTILNO TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI STUDIJ: TEKSTILNI I MODNI DIZAJN

DIPLOMSKI RAD

POETIKA FOTOGRAFSKE SLIKE DEBORAH TURBEVILLE

STUDENTICA

ANA GRUIĆ

10415/TMD-TKM

MENTOR

DOC.DR.SC. KREŠIMIR PURGAR

Zagreb, rujan 2017.

SAŽETAK

Modna fotografija, prepoznata je kao modni alat u komercijalnoj sferi, brzo je pokazala mogućnosti za mnogo više od lijepog prikaza odjeće. Mnogi fotografi konstruirali su različite forme reprezentacije koje su imale široke konotacije. Fotografija koja ima sposobnost uljepšavanja, zavođenja, odlazaka u druge dimenzije, propitivanja društvenih normi, sve je to fotografija Debore Turbeville. Rad pokušava analizirati razne umjetničke, ali i društvene pokrete koji su inspirirali utjecali na kreiranje takvog jedinstvenog stila.

Ključne riječi: fotografija, estetika, zavođenje, stil, femininost

Fashion photograhy, recognized as an indispensable tool in a commercial fashion sphere, proved to be a lot more than just a means for creating pretty pictures. Many photographers aimed at constructing different forms od representation with manifold connotations. The photographies of Deborah Turbeville have the ability to embellish and seduce, to transport the viewer to another dimension, as well as to push forward the limitations of social norms. This master thesis will try to analyze different artistic and social movements that inspired and influenced such a unique style.

Key Words: photography, fashion, aesthetics, seduction, style, femininity

SADRŽAJ

1. **UVOD**
2. **FOTOGRAFIJA KAO ESTETSKI PRODUŽETAK MODE**
   - 2.1. Slikarstvo u fotografiji
   - 2.1.1. Modna fotografija na tragu baroka
   - 2.1.2. Inspiracija impresionizmom
3. **ZAVODLJIVOST FOTOGRAFSKE SLIKE**
4. **EUROPSKI FILM U FOTOGRAFIJI**
   - 4.1. Bergamnova *Persona* u estetici tišine
   - 4.2. Skriveni Tarkovsky u ambijentu fotografije
5. **MODA OD OPRESIJE DO EKSPRESIJE**
   - 5.1. Helmut Newton – igra podijeljenih uloga
   - 5.2. Edgar Degas
6. **ZAKLJUČAK**
7. **LITERATURA**

1. UVOD

Modna fotografija Deborah Turbeville nastala 70ih godina prošlog stoljeća, nakon desetljeća koje je obilovalo parolama ljubavi, nastojala je svojom nijemošću dočarati ono nevidljivo, ono skriveno što čovjek proživljava daleko od svijeta koji u svoj svojoj brzini ne stigne primijetiti. Njezine fotografije nastoje zavesti da bi suočile promatrača s emotivnim traganjem koje može rezultirati otkrivanjem ključnih sastavnica koje tvore život pojedinca. Takvo traganje gotovo uvijek podrazumijeva i povratak u prošlost koja bi mogla skrivati odgovore koje neprestano postavlja buduće vrijeme. Monokromnost i zrnasta tekstura, kao bitne estetske odrednice u radu Turbeville upravo odaju uronjenost u nostalgičnu notu ali i prepuštenost anksioznosti očekivanja. Mekani fokus koji također opisuje njene fotografije možemo promatrati i kao prekrivenost fotografija blagom maglovitošću. Maglu, još na počecima fotografije spominje i Walter Benjamin u svom eseju *Mala povijest fotografije,* maglu koja će postepeno nestajati razvojem tehnika fotografije, ali će nestajati i u očima promatrača koji će pokušavati razotkriti tajnovitost kojom je prekriven taj medij tražeći barem sitan trag onoga neplaniranog. Rana fotografska aparatura zahtijevala je dugotrajnu mirnoću modela, iziskivala je od njih da prožive trenutak *iznutra*, a tako nastale ekspresije djelovale su na promatrača vrlo prodorno[2]. Sve na tim fotografijama odisalo je trajanjem. Trajanjem i zamrznutošću u vremenu koje lako možemo iščitati u radu Turbeville koja se ipak služi tim elementima kako bi prenijela na fotografije zamor od brzine i prolaznosti vremena. Čin fotografiranja silovit je prodor svjetla u tamu, zapis koji nas budi iz prustovske mračne noći sjećanja[3]. Upravo na takav silovit način promatrač prolazi kroz fotografiju i iza sebe ostavlja moć njenog zavođenja kako bi ispod površine potražio pravi smisao. Traženje dubljeg smisla nikako ne treba shvatiti trivijalno kada je riječ o Deborah Turbeville, koja na svojim fotografijama pruža stvaranje paralelnih svijetova. Jedan je onaj stvarni, obojen melankolijom koji u fokusu ima ženu žrtvu (ali žrtvu same sebe) kao i onaj bajkoviti, maglom lagano presvučen svijet koji pruža nostalgični osjećaj. Kompleksnim se nameće i razumijevanje njenih fotografija kao modnih jer ključna obilježja modne fotografije ovdje su tek sekundarna. Odjeća nije u centralnom fokusu, već je samo jedan element cijelog seta ili dolazi samo kao začin. Figure na fotografiji, stopljene s lokacijom koja kao da ih i djelomično opisuje stvaraju melankolični teatar i takvim pristupom koji je lišen hiper objektivizacije Turbeville se razlikuje od svojih suvremenika Helmuta Newtona i Guy Bourdina. U vječnoj opoziciji stoje nježnost i agresivnost, romantičnost i erotičnost kao dokazi postojanja dvostrukosti ljudske osobnosti, gdje jedna karakteristika uvijek izvuče i onu sebi suprotnu, a individua ostaje rastrgnuta između dva pola pokušavajući dosegnuti najviši stadij sredine. To

dovodi i do same dualnosti fotografije koja je znana gotovo od njenih početaka.[1] Kompleksnost takvih opozicija kod Turbeville se očituje i u stalnom bivanju na granici između modne, komercijalne i umjetničke fotografije. Kreiranje teatra, konstruiranje identiteta kroz modu nema za cilj jedino prodaju putem zavođenja, i takvim sagledavanjem opet dolazimo do jasno vidljivih opozicija. Fotografija kao medij se konzumira u samoći,[2] za razliku od filma koji je oduvijek bio stvaran za prikazivanje brojnijoj publici. Masovni aspekt fotografije Turbeville zadovoljava njen modni dio koji iako prikriven služi stvaranju identiteta modnog brenda koji kao rezultat očekuje prodaju. Međutim, moda se promatraču nudi tek kasnije, tek nakon što se suoči s tajanstvenom maglovitošću koja namjerava potaknuti na nešto toliko različito od puke kupnje. Fotografija je fragmentirana, njezina snaga leži u tome *što* prikazuje ali i *kome* se to prikazuje. Odiše melankoličnom atmosferom, otvara nam jedan dugačak tunel na čijem kraju čeka njezin modni fragment: da bi se do njega dospjelo potrebno je suočiti se s najdubljim strahovima, s tugom koja se uvijek skriva negdje u čovjeku i koja se gotovo ljudski refleksno pokušava prikriti osmijehom. Koga treba navesti na kupnju težina takve fotografije? Moć mase na koju računa modna fotografija je zapravo u njezinoj slabosti, njezin brzi pad kada se suoči sa zavodljivošću slike. Slika zavodi i svojom tajnovitošću i maglovitom ljepotom. Ako u modnoj fotografiji odjeća predstavlja ključan element za krojenje identiteta i ako je ona ta koja dovodi do završne konzumacije viđenog, što kroji taj identitet ako je odjeća tek sekundarna?

Fragmentirano stanje postaje osviješteno tek u doticaju sa slikom jer nam svakodnevni život nameće ritam koji maskira istinska stanja, a u te maske je lako povjerovati, lako nas zavedu, maske su naše svakodnevne slike. "Modna fotografija proizvodi simulakrum tijela, ljepote pa čak i smrti, brišući tragove smrtnosti, starenja i raspadanja kako bi postala mjesto konflikta i dvoznačnosti a ne mjesto rješenja."[3] Možda bi pogrešno bilo tvrditi da bi bivanje u ulozi promatrača ispred fotografije iz serije *Bath House* za časopis Vogue iz 1975. pobudilo osjećaj globalne društvene krize – ipak se poistovjećujemo kao individue ili pak se samo pokušavamo

[1] Dualnost se javlja u promatranju i u razvijanju odnosa spram fotografije koji se temelji na stvaranju osjećaja spoznaje, pa je stoga taj odnos i onaj spram svijeta koji nas okružuje. Takva spoznaja uvijek se pokušava kristalizirati prolazeći kroz kompleksnost opozicija. "Temeljni osjećaj je meditativan odnos spram fotografije kao medija prisutnosti i nestajanja, iskustvo stanja promatranja i bivanja promatranim, fenomena smrti i uskrsnuća, susreta i pronalaska. Fotografija istodobno pokreće mehanizme žudnje i mehanizme nadzora, proizvodi povijest i omogućava demokratičnost pogleda. Fotografija, povrh svega, stvara dvostruku nelagodu: ne pokazuje "ono čega više nema" nego "ono što je bilo"; ona je "povratak mrtvih" jer određeni trenutak smješta u vječnost – svaki pogled na nju svojevrsni je vremeplov – u budućnost." (Valentić, T*., Camera Abscondita*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2013. str. 23.)

[2] U svijetu u kojem smo uronjeni u nezaustavljivu vladavinu slika koje su gubitkom aure prepuštene dodavanju arbitrarnih značenja gotovo nezamislivo postaje odvajanje od mase. Možda preostaje jedino prihvaćanje da promatrane fotografije nude konstrukciju više identiteta, pa kroz takve misli se izgrađuje i vlastiti odraz promatrača u njima. "Ono što ovdje nestaje može se sažeti u pojam aure i reći: u doba tehničke reprodukcije umjetničkog djela propada njegova aura." (Benjamin, W; *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*, str. 23)

[3] Arnold, R*; Fashion, Desire and Anxiety: Image and Mortality in the Twentieth Century*, u: Evans, C*; Fashion at the Edge*, Yale University Press, New Heaven and London, 2002. str. 193.

poistovjetiti, spoznati. "Prevlast slike, prema tome, nije omogućena sveprisutnošću medija, nego trivijalizacijom interpretacijskih modela. Jesmo li sigurni da *gledati* znači *vidjeti,* a da *znati vidjeti* nužno znači *i moći spoznati*?"[4] Možda bi zaista pogrešno bilo ipak tvrditi da se danas uopće možemo "emocionalno odrediti prema sadržaju ili najdubljem razlogu".[5]



Sl. 1. D. Turbeville, *Bathouse* serija, Vogue, 1975, *izvor*: www.russh.com

Zavodljivosti slike nemoguće je oduprijeti se, ona je uvijek moćnija, uvijek na jačoj strani. Kada modna fotografija postaje ili prestaje biti upravo to? U svojoj knjizi *Fashion at the Edge*, Evans navodi citat fotografkinje Corine Day o fotografiranju Kate Moss po kojem Elliot Smedley uspostavlja relaciju prijatelj – model – komodifikacija po kojoj i neprofesionalna fotografija može posjedovati jasnu konstrukciju i jasan cilj.[6] Konstrukcija modne žene uvijek je laž. Ne samo da je lažna na fotografiji, već njeno lažno predstavljanje započinje puno ranije, već onda kada se pristupi fotografiji kao sredstvu predstavljanja branda. Može li se tada doći do zaključka da je modna fotografija dvostruka laž, dvostruki odmah od stvarnosti? Zaigranom objektivu fotoaparata Corinne Day, mogli bismo zaključiti baratajući činjenicama koje sama Day izgovara, Kate Moss potpuno spontano, gotovo nesvjesna objektiva pokazuje svu svoju stvarnost. U trenutku kada postaje svjesna da se nalazi ispred leća i bljesaka koji imaju sposobnost zamrzavanja trenutka, njen odnos se mijenja i prema fotoaparatu i prema osobi koja stoji iza njega. Dakle, prema svemu sudeći, postoje dvije fotografije koje imaju zajedničko

[4] Purgar, K; *Preživjeti sliku*, MEANDARMEDIA, Zagreb, 2010. str. 20.
[5] Ibid., str. 21.
[6] "Ismijavale smo modu. Usred fotografiranja shvatila sam da njoj to više zabava i da više nije u ulozi moje najbolje prijateljice već je postala model. Nije bila svjesna svoje ljepote a kada je postala meni više nije bila prekrasna." Corrine Day o Kate Moss, citirano u: Evan, C. Fashion at the Edge, Yale University Press, New Heaven and London, 2002, str. 205

i vrijeme i prostor i subjekt, ali te fotografije kao mediji reprezentacije razlikuju se u pitanju istinitosti. "Pitanje istine u fotografiji puno je kompliciranije od, primjerice, istovrsne dvojbe kada je riječ o slikarstvu ili filmu."[7] Prejednostavno bi bilo postaviti obje fotografije u odnos istinita – neistinita jer se važnost ipak stvara na temelju onoga što se vizualno prikazuje. Fotografija uvijek ima moć manipulacije, a način na koji to vrši dovodi do krajnjeg i očekivanog efekta.

Iako svjesni manipulacije, teško joj se oduprijeti, a nekad se prepuštanje događa i bez trunke oklijevanja. Model na fotografiji odjeven u donje rublje Calvina Kleina, potpuno neopterećen vlastitom vizualnom prezentacijom, kut snimanja koji ne otkriva jasno logo branda i koji svojom brzinom izmjene fotografije pretvara u *snapshotove* može zavesti svojom spontanošću i srećom, ali u usporedbi s fotografijom na kojoj je sve podređeno komodifikaciji, pa čak i opuštena atmosfera učinak zavođenja je ipak manjeg opsega. Koliko je, nakon svega, ispravno tražiti dubinu u modnoj fotografiji, koliko smo u pravu kada tražimo višeznačnost koja bi prevladala ne-postojanje ikakvog značenja uopće? "Drugim riječima, premda je ono što se vidi na fotografijama potpuno vjeran prikaz onoga što se nalazilo ispred fotoaparata, gledatelj je izmanipuliran perspektivom, kutom snimanja, koji mu sugerira da je sama fotografija događaj vrijedan pozornosti (jer ga se navodi na percepciju da se na njoj dogodila fizička intervencija), a ne fotografirani prizor."[8]

Fotografija je preuzela na sebe svu važnost, stvarnija je od svog referenta, ono što je na fotografiji izgubilo je svu bitnost. Slikarstvo joj je priznavalo hvatanje pokreta nevjerojatnom točnošću, iako joj se pripisivala nemogućnost veće slobode izražavanja i oblikovanja. Neki od slikara koji su se koristili ovim medijem jasno su određivali granice između emocije kojima je odisalo slikarstvo i industrije kojoj je pripadala fotografija.[9] Vrativši se na početak, maglovitoj tajnovitosti koja je uvijek prisutna kada je riječ o fotografiji, nailazi se na pitanje što se događa

[7] Purgar, K; Preživjeti sliku, op. cit., str.25
[8] op. cit., str.28.
[9] Američki slikar Man Ray koji se služio i medijem fotografije u razgovoru s Idom Biard u časopisu za fotografiju 'Spot', navodi sve ono što bi fotografija željela prikazati, svaku emociju koju bi željela pobuditi na tragu slikarstva. Zanimljivost se krije u tome što je fotografija od svog nastanka na sebi imala zadatak prikazivanja stvarnog svijeta, i “to je trenutak konačnog zaokreta jer je slika postala važnija od svog referenta" (Purgar K; Preživjeti sliku, op. cit., str. 33). "Ne, nikada nisam bio dobre volje kada sam se morao baviti fotografijom, iako sam je smatrao fantastičnim sredstvom upoznavanja: upoznavanja predmeta, stvari, pa i sredstvom da se u nešto uvjerim, ali ne umjetnošću. Smatra se, zar ne, da fotografija nije umjetnost? Ima još fotografa koji se ogorčeno bore da dokažu suprotno. Ja se nikada nisam borio. U jednoj knjižici kojoj je predgovor, vrlo nadrealistički napisao Breton, objavio sa 1936. deset fotografija koje su prije toga izdavači odbili, pod naslovom *Fotografija nije umjetnost.* Pritisnite na okidač i imate fotografiju. Ja gledam očima slikara koji želi promijeniti ono što vidi, koji ne želi napraviti konstataciju, dokument. Onda su mi pokazali vrlo lijepe fotografije, i ja sam se složio da su one zaista lijepe, predivne, ali sam im odgovorio: 'Ipak, te fotografije ne pravite vi nego vaš aparat, to jest profesor koji ga je napravio.' (*Spot*, časopis za fotografiju, 3 – 1973. Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb, str. 15. i 16.)

danas, kada u čistoj pojavnosti kao da nema magle? A ipak je tu. Prisutna je, jer nas pokušava uvjeriti da greške ne postoje, da postoji samo slika. Slika koja nevjerojatnom brzinom zastarijeva.

2. FOTOGRAFIJA KAO ESTETSKI PRODUŽETAK MODE

Slika, samostalna, neovisna, samoobjašnjiva. Da li se slika suprotstavlja jeziku pokušavajući stvoriti jedinku ili se jezik bori protiv slike i u toj borbi izražava zabrinutost nad ulaskom u vladavinu isključivo vizualnog. Mitchell[10] navodi da slike nadilaze analitičke mogućnosti jezika; slike nadilaze hermeneutički potencijal semiotike, a za njega je to pouzdan znak da je nastupio slikovni obrat. Odakle dolazi strah od slike? Težnja današnjeg svijeta prema tehnologiji suprotstavila je čovjeka nesagledivoj moći slika iako je strah od slike star koliko i sama slika. Kako navodi Boehm[11] njezina mogućnost umnogostručivanja daje prikazima posebnu vrstu prisutnosti koja se nije mogla ostvariti slikom na platnu. Promatranje slike može biti jednako složeno kao i čitanje teksta. Slike je potrebno objasniti jer su one podložne dijalektici kao i sve ostalo što spaja čovjeka i svijet. Njihovim objašnjavanjem doznajemo zašto nam pojedina slika upućuje baš određeni pogled, što sve od onog neizrecivog je oblikovalo sliku baš onakvom kakvu ju u trenutku spoznajemo. Fotografija je ikonički znak jer u sebi sadrži vidljive osobine predmeta koji prikazuje.

Slika predstavlja konfliktno područje. U njoj ima onoliko značenja koliko ima promatrača, a valja naglasiti da promatrači nisu puki gledatelji slike već su oni promatrači željni spoznaje, puta koji će ih dovesti do objašnjenja. Da li slika bez jezika označava halucinaciju, odnosno da li bez jezika mi zaista počinjemo vidjeti ono nepostojeće? Jezik je promijenio svoj pristup prema slici. Više nema onu temeljnu namjenu da ih demitizira, jer dakako to više nije mogao jer su se i slike mijenjale, postale su konceptualne s porukama koje su do sada bile nezamislive. Jezik je sada, kao i slika, podvrgnut opasnosti od dijalektike, nastoji poslužiti kao svojevrsna orijentacija u pristupu slici.

Svakako nezaobilazna tema kada govorimo o modi koja je postala dio nas je modna fotografija. Kao i moda, i fotografija ovisi o promjenama, ne samo tehnološkim već i kulturalnim, društvenim, ekonomskim. Sama pojava digitalne fotografije označila je odmak od potrebe da se fotografijom zabilježi trenutak u stvarnosti i započela je nadogradnja virtualne stvarnosti, a njezino usavršavanje omogućilo je beskonačno eksperimentiranje i manipulaciju identitetom. Ona želi stvoriti bezvremensko isključujući trenutke u *stvarnom* vremenu. Fotografija se više ne javlja kao medij reprezentiranja realnosti, već kao medij reprezentiranja tzv. medijske stvarnosti. Razmatranje estetike svedeno je na shvaćanje komunikacije. Odjeća

[10] Mitchell, W.J.T., "Slikovni obrat", Čemu, vol.VI, No.12/13, lipanj, 2004.
[11] Boehm, G.*, "*Povratak slika"*,* u: *Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za Vizualne studije, Zagreb.

je promijenila svoju ulogu, od statičnog objekta koji je predstavljao lijepo, do pomalo izmučenog aspekta naracije.

Nostalgična nota koja je dominirala modom sedamdesetih godina, zamaglila je granice između potrošača i kolekcionara, između fokusiranosti na kvalitetu i konteksta u kojoj se slika pojavljuje kao slika–produkt[12] spreman na razmjenu. Takve slike–produkti pojavljivale su se u formi čežnje za prošlošću i nudile nostalgični osjet gotovo mitske povijesti sada prodavanog proizvoda. Podložne upisivanju višeznačnosti, slike nisu nudile određeni kontekst odnosno određeno povijesno razdoblje za kojim se čezne. Forme takvog oživljavanja povijesti zapravo su traganje za esencijom, a svatko je pokušava naći u različitim epohama. Upisivanje vlastite refleksije u promatrane slike i promišljanje o vlastitom bivanju, pobuđuje narcističku identifikaciju koja vodi u prošlost. Svjesnost prolaznosti i to one koja u modi označava bivanje sada i ovdje, a idući trenutak nestajanje, očitovala se u estetici modne fotografije sedamdesetih godina. Tako u fotografijama Helmuta Newtona i Guya Bourdina nalazimo neprobojan zid koji pruža otpor koji pak proizlazi iz straha od suočavanja kako s vlastitom prošlošću tako i s onim što bi moglo proizaći iz toga susreta. Slabost, krhkost, puka prolaznost. Zid se očituje maskama koje kao glazura[13] uljepšavaju ono što će biti vidljivo, a dubinu ostavljaju daleko iza, možda do trenutka kada i ona ne povjeruje u ono što se prikazuje na površini. Estetika Deborah Turbeville razlikovala se, možda i pružala otpor vladajućoj, agresivnoj odrednici fotografije tog razdoblja. Umjesto samo prividne svjesnosti vlastitog bivanja, u njezinu radu se iščitava oklijevanje spram površinske slike sebstva. Njezini modeli nisu birani na temelju njihove vlastite identifikacije sa stereotipima, već zbog nepodudaranja njihova izgleda s onim što će prezentirati: slika prezentirana kroz modele ili slika prezentiranja kroz samu sebe. Dualnost, rastrganost i dvoznačnost proizašle su iz oklijevanja. Monokromnost, uništenost, izblijedjelost fotografija proizlazi iz fotografkinjinog nezadovoljstva neutralnošću fotografije, a neutralnost za svoj rezultat može imati samo ravnodušnost. Svoje fotografije u knjizi *Walliflower*, Turbeville opisuje "...kao žene koje vidite na njima. Tek pomalo izvan ravnoteže u odnosu na svoju okolinu, anksiozno čekajući pravu osobu da ih pronađe, misleći da im je možda već isteklo vrijeme. Koračajući naprijed, drže se za svoju prošlost kao da bi tlo sadašnjosti moglo uvenuti."[14] Korištenje zrnate teksture i namjerno uništavanje negativa naglašavaju važnost grešaka koje su ionako sastavni dio svačije svakodnevice. U onolikoj mjeri koliko je savršen, svaki detalj je isto toliko i pogrešan. Turbeville je greške i

[12] Brookes, R*; Fashion Photography: The double-page spread: Helmut Newton, Guy Bourdin and Deborah Turbeville,* u: Ash, J., Wilson, E; Chic Thrills: Fashion Reader, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1993. str. 23.
[13] Ibid, str. 23
[14] Brookes, R; *Fashion Photography: The double-page spread: Helmut Newton, Guy Bourdin and Deborah Turbeville,* u: Ash, J., Wilson, E; Chic Thrills: Fashion Reader, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1993. str. 23.

nesavršenosti ukomponirala u svoj rad jednako kao što su ukomponirane i u život. Ako nam već fotografija želi priuštiti putovanje u nepoznato, osvrtanje k prošlosti koju čvrsto držimo pod rukom, onda nam mora pružiti mogućnost vidljive greške. Pogled uperen prema fotografiji pokušava ispružiti ruke i uhvatiti zadnju nit života koji iščezava. Lokacija igra vrlo bitnu ulogu u radu Turbeville. Pločice napuštenih kupališta, gole grane šume, tlo natopljeno kišom i prekriveno blatom; sve to budi sjećanja koja izviru na površinu. Iznad fotografija uvijek lebdi misterija, već toliko puta spominjana, ali lebdi i vizualni prijedlog. Moda je ovdje prerušena. Prikriva se u nelogičnim rezanjima, u zamagljenosti. Uništavanje fotografija zapravo onemogućava da imamo u nju potpun uvid. I ona je nedorečena, napola praznog fragmenta koji očekuje da ga ispuni objašnjenje promatrača. Upisivanje značenja događa se u trenutku kada se želi prekinuti nedovršenost, kada se želi spoznati što se nalazi u dvojnosti naše osobnosti.



Sl. 2. D. Turbeville, *Rainy day People,* 1995. *izvor*: foxyproduction.com

2.1.Slikarstvo u fotografiji

2.1.1 Modna fotografija na tragu baroka

Svaku povijesnu epohu moguće je opisati promatrajući umjetnost koju je iznjedrila, jer u umjetnost su se upisivali osjeti i ukusi trenutnog doba. "Ukus je produkt definiranih uvjeta koji

karakteriziraju društvenu strukturu u svakom stadiju društvene evolucije."[15] Fotografija se razvila kao potreba za novim formama ekspresije i kao sve ono što nosi pojam *novoga* postala je sjecište kontroverzi, odbijanja, propitivanja ali, dakako, i svesrdnog prihvaćanja i divljenja. Pritisak kapitalističkog društva očitovao se i u čovjekovoj svijesti koja je sada odgovarala zahtjevima tehničke okoline, a imajući to na umu već su postavljena pitanja o fotografskom inspiriranju slikarstva.[16] Apstraktnost je skrivala raznolike pristupe, istraživanja prostora, volumena i koliko god se ti pristupi razlikovali bivali su ipak nerazdvojivi i njihovo ispreplitanje bilo je neizbježno. U takvoj umjetnosti, dakako da se očitovala i bitna osobina doba u kojoj je nastala: fragmentiranost čovjekove individualnosti koja je ipak tražila nedokučivu cjelinu. Apstraktna umjetnost samo je linearni slijed tehničkog razvoja. Govoreći o fotografiji sedamdesetih godina prošlog stoljeća, ipak ne nailazimo na očitu, vidljivu inspiriranost apstrakcijom. Primjer fotografije Turbeville za talijanski Vogue iz 1982. ipak nas vraća u ranije razdoblje, razdoblje baroka i njegovog predstavnika Diega Velàsqueza. Velàsquezovi portreti odisali su dvorskom uzvišenošću, ali karakterizacija modela kao idealnih bivala je izostavljenom. U njima je produbljeno ostvarivanje onog istinskog uz minimalnost idealizacije. Barokno razdoblje karakterizirano je perspektivom atmosfere i naglašenim odnosom svijetlo–sjena. Naglašena je i dubina gdje se pojedinačni planovi dovode u međusobnu vezu. Barokna slika pruža nam osjećaj da ono što je na njoj prikazano nije dovršeno, da postoji još nešto izvan nje same, nešto što je oslobođeno zakona okvira. Kada se već povezuju pojedini dijelovi, naglašava se i povezanost likova i atmosfere, prostora u kojem se nalaze. Prostor ih jednim dijelom i karakterizira.

Djelo *Las Meninas* prikazuje infantu Margaritu Teresu i njezinu pratnju u interijeru koji se po svemu sudeći nalazi na njihovu dvoru. Na lijevoj strani vidljiv je i autoportret slikara sa svojom paletom pred velikim platnom. Dominira zatvorenost prostora ali uz mogućnost povremene otvorenosti kroz ogledala i prozore.[17] Prevladava tamna atmosfera s isječcima svijetlosti. Na

---

[15] Freund, G; *Photography and Society*, engleski prijevod David R. Godine, Publisher Inc. Boston, Massachusetts, 1980.

[16] "Suprotno deformiranoj individualnoj svijesti čovjeka građanina, svijest čovjeka prilagođenoga tehničkoj sredini sintetična je i kolektivna. Izraz te nove kolektivne svijesti također je sintetičan – apstraktan. Apstraktno djelo je tematski neodređeno što znači da je forma oslobođena konvencionalnih značenja, osviještena i osamostaljena više nego ikada ranije. Taj proces oslobađanja djela analogan je procesu stvaranja mogućnosti za oslobađanje snaga čovjekove bitnosti. Ali kao što se tehnički svijet – ono novo – ne može potpuno realizirati jer ga sapinju stari okviri i stare vrijednosti, tako ni forma, oslobođena i osviještena, ne može se ostvariti u svijetu i ostaje u okvirima umjetnosti." (Damjanov, J; Likovna umjetnost II dio, Školska knjiga, Zagreb, 1982. str. 260)

[17] "Osvješćenje beskonačnog, koje se dogodilo na različitim područjima, u astronomiji, matematici, filozofiji, umjetnosti, znači otvaranje svijeta, koji je renesansa konstruirala kao zatvoreno geometrijsko tijelo, manirizam pomaknuo i dezintegrirao, a nad kojim barokni čovjek pokušava uspostaviti racionalnu kontrolu. Stalna prisutnost otkrića da je svijet veći, dublji, kompleksniji nego što je to i jedno iracionalno razdoblje ikada doživljavalo, i istovremena, racionalna kontrola beskonačnog vremena i prostora unosi u barok, uza sav nemir manirizma, mirnoću jednog novog racionalizma." (Damjanov, J; Likovna umjetnost II dio, Školska knjiga, Zagreb, 1982. str.147)

desnoj strani, u samom prednjem i zadnjem pozadinskome kutu kao da se pokušava odnekud probiti danje svjetlo, dok u pozadini vidimo otvorena vrata, izvor svjetlosti, ali naziranje stepenica i zastora naslućuje da se možebitna otvorenost nanovo javlja prema zatvorenom prostoru. Pozadinski izvor svjetla kao da se odbija u prednju stranu i tako osvjetljava i donji dio slike. Prednja strana slike reflektira se u ogledalu na pozadini u kojem sasvim nejasno i maglovito razabiremo dvije figure koje nam sugeriraju da i tu postoji zatvorenost prostora. Naime, upravo taj odraz u ogledalu pruža osjećaj promatranja cijele slike iz njihove perspektive. Slikarev pogled usmjeren je prema nama – promatračima – te i na taj način smo potpuno uvučeni u cijeli prizor. Ova slika koliko je oduševljavala svojom mistikom i kompleksnošću, toliko je i zadavala vječite dvojbe svojim promatračima koji, nalazeći se na prednjoj strani bivaju nesigurnu u svoju poziciju koja može odgovarati i poziciji likova čiji se odraz očituje u pozadini i poziciji ogledala. Slične motive pronalazimo i u ranije spomenutoj fotografiji Turbeville.



Sl. 3. D. Velasquez, *Las Meninas (Male dvorske dame),* 1656. Madrid



Sl. 4. D.Turbeville, *Pet djevojaka u sobi u Pigalleu*, Paris, Vogue Italia, 1982.

Fotografija prikazuje djevojke koje bismo, prema njihovim položajima tijela i načinu vezanja kose, mogli opisati kao balerine koje između napornih nastupa i proba uzimaju predah razodjevene kako bi se u potpunosti odvojile od svojih baletnih uloga, identiteta. Dubina fotografije postiže se ogledalima koji pružaju osjećaj postojanja hodnika koji prevladava na lijevoj strani. Interijer u kojem borave odgovara izgledu bogato dekoriranih kazališta u kojima se odvijaju baletne predstave. Nudi nam se zatvorenost prostora iako je lijevi gornji kut obasjan svjetlošću koja se ne podudara s drugim izvorom svjetla na fotografiji, velikim kristalnim lusterom. Moment autoportreta, kojeg smo imali i kod Velàsqueza na prethodno analiziranoj slici, opaža se u jedva vidljivim, nejasnim obrisima ruke čiji položaj odgovara položaju držanja fotoaparata. Pogled koji se obraća promatraču i fotoaparatu dolazi od samo jedne djevojke koja se nalazi u samom centru fotografije. Ostale djevojke simetrično su raspoređene s obje njezine strane. Iako jedina ima pogled koji uvlači promatrača u prizor, njezin pogled djeluje jednako distancirano kao pogledi koji su usmjereni u pod ili sa strane. U prednjem dijelu fotografije nalazi se mreža pravilnih kvadrata koja kao da radi jasnu granicu između baletnog svijeta i vanjskog svijeta, na čijoj se strani nalazi i sama fotografkinja. Kada bismo rascjepkali mrežu na njena donja dva reda koja se nalaze u visini modela, dobili bismo fragmente koji sadrže djelić četiriju djevojaka. Njihov stav kao da čini razliku između onih koje se bore, onih koje se prepuštaju i onih koje su neodlučne. Krajnja lijeva djevojka jedina nije u uspravnom položaju, kao da se prepustila ravnodušnosti svega što je okružuje i onoga što je još čeka.

Atmosfera koja prevladava je pomalo zagušljiva i iako djeluje raskošno zapravo ostavlja dojam zatvora. Fotografija pruža barokni osjećaj da treba još toliko toga saznati, a možda se sve to ne nalazi u promatranom kadru. Takav osjećaj može se steći i izrezanim desnim ramenom krajnje desne djevojke. Kao da ju nešto vuče izvan postojećeg okruženja, a možda je to svijet od kojeg je na predahu. Njezin stav a ni pogled ne odaju tugu i zabrinutost kao kod djevojke koja nam uzvraća pogled. Možda je rastrgana između razumijevanja osobe koja je u njezinoj neposrednoj blizini i između povratka svojem identitetu koje je nakratko ostavila. Izvan zakonitosti kadra krije se još nešto, nešto dublje. Prostor i pogledi djevojaka međusobno korespondiraju. Kao kod Velàsqueza, ni Turbeville ne pokušava uljepšati ono vidljivo. Nema osmijeha samo zato što se nalaze pred objektivom koji će zabilježiti njihova razodjenuta tijela, ali želi razotkriti što se iza njih skriva. Osjećaj zatvorenosti, ali ipak postojanje priče koja se nastavlja izvan kadra, dubina, autorski potpis u vidu prisutnosti samog autora na slici, sve to bogatstvo interijera koje i oblikuje same likove, moguće je svesti na zajedničke karakteristike ovih dviju sliku koje su nastale u razmaku od 326 godina. Što ih više promatramo to imamo dojam kao da sve više odmiču od nas, kao da postaju svjesne promatranja kojem će biti izložene upravo zbog prisutnosti osoba koje s njima dijele i ovjekovječuju trenutak. Kao da odleđuju taj zamrznuti trenutak. Ostaje samo slikar ispred platna i fotografkinja sa svojim aparatom i oboje promatraju samo nas.

2.1.2 Inspiracija impresionizmom

Slikoviti i sentimentalni motivi opisuju razdoblje impresionizma. Sanjivi elementi odbijali su od sebe ikakve pokušaje spoznaje pravih poruka koje kriju. Tradicionalno poimanje prirode kao statične promijenjeno je. Impresionisti su hvatali bljesak svjetlosti koje se u trenu može izgubiti u neprestanoj promjenjivosti neba. Slike su prikazivale ono, po definiciji, neuhvatljivo slikarskome kistu, ali priroda je postala aktivna i u nju se uranjalo u potrazi za vizualnim iskustvom. Uživanje svih čula, a ne puko promatranje oka. Oko vidi prirodu, ne pokušava negirati njezinu ljepotu, i bude se impresije svega onoga što osjetila mogu percipirati. Procesi promjenjive prirode, odsjaj, rađanje i nestajanje, atmosfera koja se pritom postiže postaju bitniji elementi od statičnosti koja je pružala rješenje. Impresionizam se suočavao s kritikama koje su upozoravale da slike prikazuju samo dopola naslikan trenutak što vodi u nedorečenost, nezavršenost. Impresionistički san možemo prepoznati i u fotografijama Turbeville. "Pod utjecajem impresionističkog stila u slikarstvu, fotografi su se služili mekim fokusom kako bi upisali 'umjetnički' osjet u svoj rad. Ironično, tehnike mekog fokusa eliminirale su

najkarakterističniji dio fotografske slike, njenu oštrinu. Što je više fotografija bila nadomjestkom za sliku, to ju je više needucirana publika smatrala 'umjetničkom'."[18]



Sl. 5 D. Turbeville, *Valentino Fashion,* Vogue Italia, 1978.

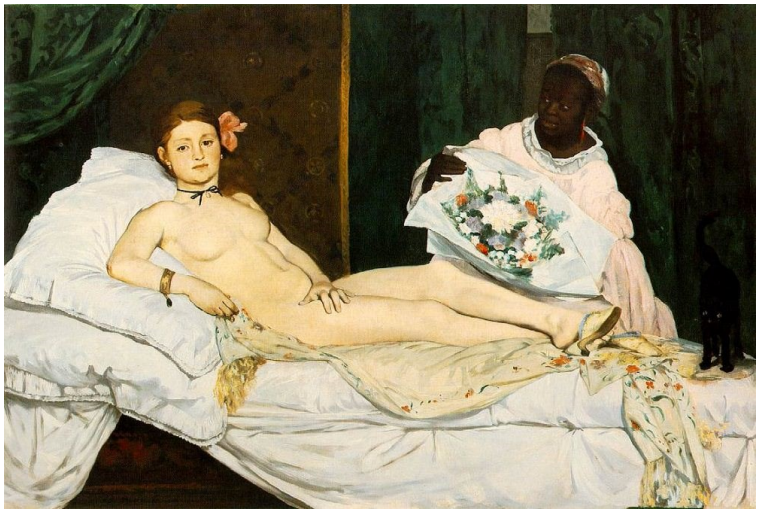
Jedna fotografija iz serije za talijanski Vogue iz 1978. prikazuje četiri odrasle žene, iako bi po obrisima siluete koja se nazire iza jedne od djevojaka moglo naslutiti da se nalazi i peta žena na fotografiji. U desnom kutu nalazimo opet rez koji ovaj put djevojčicu gura izvan kadra. Prevladavaju svijetle boje, iako se nezaobilazna crna pojavljuje kroz odjeću likova, baš kao što je i Manet koristio crnu, ali nipošto kako bi prikazao gorčinu trenutka. Pozadinski dio fotografije cijelom svojom širinom propušta svjetlost koja kao da zamagljuje likove koji nisu u prednjem planu. Boja odjeće odgovara lokaciji na kojoj se nalaze, pa se gotovo stapaju s prirodom. Ne postoji pogled uperen prema promatraču, iako bi mogli naslutiti kako najdalje postavljena djevojka po položaju glave gleda uprave prema nama. Zbog maglovitosti koja se stvorila na tom dijelu fotografije, što zbog njene pozicije na kojoj se svjetlost spušta prema tlu, što zbog mekog fokusa koji karakterizira rad Turbevilee ne možemo sa sigurnošću tvrditi da djevojka gleda prema svojim promatračima. Stopljenost s lokacijom primjetna je i u odnosu modela i drveća. Svaka djevojka mogla bi se opisati gledajući stabla i njihov međusobni odnos dominacije i suzdržanosti koji odgovara stavu likova. Njihov razmještaj i položaj tijela može nam reći mnogo o međusobnom odnosu jer njihov izgled i odjeća ne daju naslutiti hijerarhijski međuodnos. Na lijevoj strani, koja je, i kao i kod prethodne fotografije, strana na kojoj se odvijaju različiti momenti pogleda, pruža se uvid u tri pogleda. Počevši od sasvim pozadinske djevojke koja svoj pogled usmjerava ili prema promatraču ili prema ženi na desnoj strani slike,

[18] Freund, G; *Photography and Society*, engleski prijevod David R. Godine, Publisher Inc. Boston, Massachusetts, str.88.

nastavljajući do pogleda u pod središnjeg lika koji se lako može protumačiti kao pogled srama, isprike ali i kao pogled koji krije nemogućnost bijega od nastale situacije.

Pregled pogleda dovodi do prvog u nizu koji je usmjeren prema daljini, ali u njemu se ne očituje strah ili pokornost koju bi, promatrajući samo položaj tijela, mogli istaknuti. Dominacija žene na desnoj strani slike dovedena je u ravnotežu pomoću crnih odjevnih predmeta na suprotnoj strani. Djevojčica, iako samo napola u kadru, mogla bi biti shvaćena kao simbolični novi početak čiji put može još uvijek biti oslobođen melankoličnih, bezizlaznih stanja. Svježina prirode koja se osjeti kroz fotografiju, kao da služi za otriježnjenje rasplamsanih, nepovezanih misli. I ovog puta priča se sasvim jasno nastavlja izvan okvira. Možda se nakon djevojčice nastavlja niz u kojem se izmjenjuju likovi koji bi ponudili potpuno drugačije tumačenje viđenoga. Nedovršenost se ukazuje i kroz siluetu koja se nazire, a koja nije u nizu s djevojkama lijeve strane. Zbog nesigurnosti s promatračeve strane u ono što vidi, stvara se atmosfera nemogućnosti zatvaranja kruga, nepotpuno iščitavanje vizualnog doživljaja. Čak i s odmakom koji nudi monokromnost, Turbeville pronalazi način kako intrigu i tajnovitost upisati u ogoljenu lokaciju u kojoj prevladava gornja svjetlost i zlatno dno.

Govoreći o položaju tijela, koji je vrlo bitan segment u radu Turbeville, nanovo se može povući paralela s Manetom: između njegova radom Olimpija[19] iz 1856. i fotografije nastale 1984. za kolekciju Emanuela Ungara.



Sl. 6. E. Manet, *Olympia*, 1856. Pariz, izvor: www.manet.org

[19] Na Manetovoj slici Olimpija (1863. god.) kontrast svijetlosti i tame postignut je veoma svijetlim i tamnim tonovima, ali bez efekta osvjetljenja. Svjetlost i tama uklopljeni su jedno u drugo i slojevito, stupnjevito organizirani u plohama. Ostajući vjeran dvodimenzionalnom karakteru slike, Manet ostvaruje materijalnost tijela i tkanina putem same boje, afirmirajući tako i njezine vlastite osobine. Eliminirajući bilo kakav anegdotski, literarni element, slikar ostaje vjeran i samoj temi, nagom tijelu – i upravo takvu temu, koja je već određeni oblik, a ne priča, njegov slikarski postupak savladava, oličuje u potpunosti. Damjanov, J; Likovna umjetnost, II dio, Školska knjiga, Zagreb, 1982. str. 246)

Ovo Manetovo djelo je, unatoč tome što je razodjeveno tijelo u vizualnim umjetnostima trajna tema, izazvalo nevjericu. Promatrači nisu bili sigurni koji bi motiv inspirirao slikara da prikaže sliku čiji je subjekt bilo ne golo tijelo, već golo tijelo prostitutke kojoj sluškinja donosi buket cvijeća, vjerojatno dar od mušterije. Međutim, cvijeće kao da nije namijenjeno Olimpiji već je okrenuto prema promatračima, i kao da traži odobravanje. Olimpija ne odvraća pogled od svog promatrača, već sasvim suprotno, čini ga direktnim, pomalo drskim, toliko da sam susret s njenim očima očarava i osvaja. Drskim su se činili i Manetovi potezi kistom koji su bivali vidljivima na djelu, a nekada se takvo što smatralo propustom i nesavršenošću. Primarne tonove slike čine crna i bijela, a takav kontrast pažnju fokusira na Olimpiju, točnije na prodornost njezina pogleda.



Sl. 7. D. Turbeville, Anh Duong i Marie-Sophie za Emanuela Ungaro, Vogue, 1984.

Sličnost koju odmah zamjećujemo je prisustvo dviju žena i njihov položaj tijela. Dakako da bismo sličnosti mogli naći i u djelima Francisca Goye, *Gola Maja* i *Odjevena Maja*, ali tada bismo bili uskraćeni proučavanja međusobnog odnosa likova na slici. Iako, vrlo lako bismo mogli nastaviti i s tezom da fotografija zapravo prikazuje obje Goyine slike u međuodnosu, ali ovaj put u istom kadru. Gospodarica i služavka nije odnos koji bi se mogao primijeniti na ovoj fotografiji. Štoviše, zaista niti ne možemo sa sigurnošću tvrditi da fotografija prikazuje dvije različite osobe koje samo nalikuju jedna na drugu ili se zapravo jedna osoba razodijeva sama

pred sobom. Takav intiman čin skidanja maske pred samim sobom popraćen je uzvraćenim pogledima, oba gledaju sa strane, izvan kadra. Motivi ogledala i na ovoj fotografiji pružaju osjećaj ogoljenosti, pa nije isključeno da su pogledi usmjereni u ogledalo koje je teško dokučivo, skoro koliko i spoznaja vlastitog sebstva. Olimpija je drsko svojim pogledom potvrđivala samu sebe ali i jednako drsko tražila potvrdu promatrača. Ovdje nas u prizor ne uvlači pogled na direktan način, ali nas uvlači znatiželja prema smjeru gledanja, što se tamo nalazi. Iako nas ne gleda, žena u ležećem položaju ima tijelo okrenuto prema nama. To je odjeveno tijelo koje može podnijeti bezbroj pogleda a da niti jedan ne bude osuđujući. Ono drugo, golo tijelo je ipak manje primjetno, bojažljivo od osuda, napola se skrivajući i iako se vidi ipak je stopljeno sa sivim nijansama koje prevladavaju fotografijom. Bjelina poda gotovo zasljepljujuće onemogućuje razaznavanje donjeg dijela noge na lijevoj strani slike. Lokacija upotpunjava rastrojenost koja se osjeća u vizualnom prikazu. Ne samo da naše oko percipira vrata koja su izvan svog okvira, već gotovo da osjećamo kako lagano klize naslonjena na zid i iščekujemo trenutak kada će odzvoniti udarivši u pod i tako trgnuti sanjivu i zamišljenu atmosferu.

Analiza estetike priloženih fotografija, povezivanje vizualnih elemenata sa stilovima u slikarstvu, dovodi do pitanja – što se dogodilo s modnom fotografijom? Objavljivanje u Vogueu kao i prikazivanje kolekcije Ungara, jasno svrstavaju Turbeville u reklamno područje modne industrije. Tražeći dubinu i velike ideje, stavljajući modu u paralelu s Velasquezom i Manetom, da li se prelaze granice moderne komunikacije koja ipak sve što se nudi prikazuje na površini? Iako je moda bajkovita zemlja privida[20] još uvijek dopušta, u svom pokušaju demokratičnosti, mnogobrojnost izbora što označava slobodu. Međutim, koliko je sloboda zapravo *slobodna*, a izbor uistinu *izabran*, odnosno ako je svaki izbor već unaprijed određen, jedino preostaje privid da čovjek kreira svoj smjer kretanja. Mnogobrojni izbori mogu pružiti privid slobodnih odabira upravo zbog svoje mnogobrojnosti, a tada govorimo o imaginaciji a nje moda nikad nije lišena. Uistinu se ne može tvrditi da Turbeville prikazuje stvarnost u obliku svakodnevnog života. Takvoj tvrdnji ne bi odgovarale ni lokacije, tjelesni položaji modela, ali ni odjeća. Međutim, stvarnost se krije iza pogleda i stava modela. To su pogledi koji traže odobravanje, pomoć, sastavljanje u cjelinu, a takvi stadiji se javljaju kada se svakodnevni ritam priguši. Walter Benjamin tvrdi da fotografija uvijek ima potrebu da ono što prikazuje i uljepša: "Što se više širi kriza današnjeg društva, što se ukočenije suočavaju njegovi pojedini momenti kao mrtve opreke, to više stvaralačko – prema najdubljem biću varijanta onoga: suprotnost mu otac, oponašanje mati – postaje fetiš kojega obilježja crpu život samo iz mijene modnih osvjetljenja.

[20] Lipovetsky, G.; *The Empire of Fashion, Dressing Modern Democracy*, u: Purgar, K. *Modni advertising, umjetnost i muškost: semiotička, ikonološka i povijesna perspektiva*, Zbornik radova sa međunarodnog naučnog skupa Pažnja! odjeća, umjetnost, identitet, Tehnički fakultet Univerziteta u Bihaću, listopad, 2013. str. 107.

Stvaralačko u fotografiranju je njegovo izručenje modi. *Svijet je lijep* – upravo je to njegova deviza. U njoj se razotkriva stav fotografije, koja svaku konzervu može montirati u svemir, ali nije kadra pojmiti ljudske veze u kojima se javlja i stoga je i u svom najzatravljenijem sadržaju više preteča svoje podmitljivosti nego svoje spoznajnosti."[21]

Stanje melankolije koje stvara opipljivu atmosferu, iako predstavljeno u katkad razodjevenim likovima i rastrganim pogledima, opet se prikazuje u estetski zavodljivim kolekcijama dizajnera ili pak na lokacijama koje odišu minulom ali raskošnom prošlošću ili se vizualizira priroda koja svojim prostranstvom i promjenjivošću nudi mnoštvo smjerova za bijeg. "Fikcionalizacija našeg životnog svijeta učinila je stvarnost unikatnom prodajnom robom, ali ona stvarnost koja je na prodaju uvijek je fikcionalizirana. Moda je, tako gledano, realizacija Baudrillardove tvrdnje da je ekonomija slike zamijenila stvarni svijet. Stvarnost mode je uvijek nestvarna."[22] Uloga modne fotografije uvijek je ta da pokuša prodati određeni životni stil i ne prihvaća se ništa izvan okvira idealnog. Prekrasna tjeskoba. Turbeville upisuje u svoje fotografije sociološki aspekt, stavljajući uvijek u fokus dezintegraciju, što je naglašavala u svojim intervjuima[23] spominjući kako je imala mnoštvo polaroid fotografija koje su u svojoj nemogućnosti izoštravanja i kristalne jasnoće zapravo zamrzavale nostalgične, sanjive trenutke. Iako takvi trenuci pokušavaju produbiti i doprijeti do promatračeva stvarnog stanja, događa se fikcionalizacija i te najintimnije stvarnosti jer stojimo pred slikom koja nam govori kako bi u takvim situacijama izgledali svojoj okolini. Kako piše Kate Louise Rhodes, "sve od ranih godina 20. stoljeća modna fotografija svoje mogućnosti i želje usmjerava k obilježavanju onoga ružnog i takva praksa postala je centralna u formiranju značajnog i kontinuiranog narativa."[24] Rhodes nastavlja da je ono paradoksalno u modi proizašlo iz drugačijeg shvaćanja *second-hand* odjeće koja je postala fenomen u tolikoj mjeri da su i velike korporacijske modne kuće počele proizvoditi odjeću koja je namjernim uništavanjem dobila dojam iznošenosti i dotrajalosti.[25] Takvo postupanje i shvaćanje odjeće vrlo je blisko odnosu Turbeville prema vlastitim fotografijama. Namjernim uništavanjem negativa postiže se zavodljivost slike fiktivnom prošlošću. Baš kao što je impresionizam u svojoj nedorečenosti nudio napola oslikan trenutak, tako i Turbeville svoju bajku nema potrebe dovršiti ili izvesti kao rješenje jer svatko prolazi svoju tjeskobu.

---

[21] Benjamin, W.*; Mala povijest fotografije*, u: Svendsen, L.Fr.H.; *Moda*, Tim Press, Zagreb, 2010. str. 123.
[22] Ibid.,str. 124.
[23] *Deborah Turbeville's Unseen Versailles by Dan Thawley*, www.interviewmagazine.com objavljeno 17.10.2012.
[24] Rhodes, K.L., *An Apparent Ugliness: Fashion and Dressing Poor*, RMIT University, 2010. str. 17
[25] Ibid, str. 18.

2.2. Savršenstvo ružnoga

Napuštenost, melankoliju i zanemarenost pronalazimo i u radu modnih dizajnera kao što je Shelley Fox koja svoj rad opisuje kao "ideju o nedostatku ravnoteže".[26] Odjeća na fotografijama Turbeville nije iznošena, čak nije ni osiromašena, neraskošna, ali atmosfera koja se oko nje odvija pomaže da odjeću promatramo iz sasvim drugačije perspektive. Caroline Evans, opisujući rad dizajnera poput Rei Kawakubo i Maisona Margiele, navodi da "oni svoju odjeću natapaju u narativ i sjećanje. Upisujući na nju tragove prošlosti, daju odjeći novi život, možda čak i drugu priliku za bolji život. Dakako, ni upisani narativ ni sjećanje nisu stvarni, već fiktivni."[27] Prava, proživljena prošlost ne postoji na toj odjeći, baš kao što ne postoji ni na fotografijama Turbeville. Postoje samo "simulirani tragovi prošlosti".[28] Takav rad obilježen je bijegom od uljepšavanja, ali i bijegom od same mode jer ovdje je naglasak na odjeći koja postaje suputnik u putovanju kroz život, koja svojim tragovima koji samo podsjećaju na odsutnost dovodi u stanje nesigurnosti i nepotpunosti. Teško je podložna upisivanju samo jednog značenja, jer predstavlja tok, interakciju. Takvim shvaćanjem niti odjeća niti slika ne ostaju zamrznute s fiksiranim pogledom promatrača. Iskustvo promatranja tada nije svedeno samo na formu i kompoziciju, već promatranjem se uključuju u upisivanje i tragovi vremena. Bijeg od savršenstva ne događa se samo zato što ono ne postoji, već zato što čak i ako se postigne – ono nije trajno, a simuliranim upisivanjem trajnosti želi se postići svjesnost da trajno postoji. Ali ne ondje gdje ga se traži. Paradoks trajnosti je u njezinom možebitnom postojanju u uništenosti, u izblijedijelosti jer to je ono što pruža uvid ispod površine. Moda postaje "fiktivno mjesto za stvaranje novih priča i izvezivanje onih starih."[29] Nedovršenost i dekonstrukcija predstavljaju za cilj kritički osvrt na ono već postojeće. U odjeći dekonstruktivizam podrazumijeva upravo naglašavanje konstrukcije, koja je do tada bivala skrivena. Elementi konstrukcije, poput šavova, načina spajanja, postaju vidljivi elementi procesa koji se fokusira na stvaranje i konstantno potraživanje novih značenja. Nedovršenost otvara put drugačijem pristupu modi, onom koji želi otkriti odnos površine i forme, negirajući isključivu pojavnost. Neodređenost, kao element mode, upućuje na mogućnost iznenadne promjene smjera kretanja.

O kakvoj nedovršenosti (ili ružnoći) je riječ kada spominjemo rad Debore Turbeville, koja je snimala za velika imena mode, poput Valentina čija estetika ne odgovara ranije opisanim elementima? Disharmonični odnos lijepoga i ružnoga upravo je ono što pospješuje njihov

[26] Evan, C; *Fashion at the Edge*, Yale University Press, New Heaven and London, 2012., str. 256.
[27] Ibid., str. 258.
[28] Ibid.
[29] Ibid.

dinamični susret na modnoj fotografiji. Kako opaža Lipovetsky "umjetnost se često nađe u ratu s dobrim ukusom i redovno stvara dislocirana, skandalozna i disonantna djela."[30]



Sl. 8 D. Turbeville, *Valentino Haute Couture*, fall/winter 2012-13, Vogue Italia

Na tragu Lipovetskog, kontrast visoke mode i lokacije na kojoj se ista prikazuje na fotografiji, sasvim je upadljiv. Neravnoteža gotovo da bi ostala neprimjetna zbog tamnih boja koje prevladavaju i naglašavaju trošnost, ali i stapanje s odjećom koja se prikazuje. Napuštenost i hladnoća eksterijera odgovara unutrašnjosti figura, a i u ovom radu Turbeville se koristi snagom pogleda i fragilnošću tijela. Razbijeni prozori simbolično se mogu poistovjetiti s modelima na slici; poredani jedan do drugoga, uski, visoki, poneki razbijeni. Činjenica da fotografija zapravo predstavlja modni advertising, može djelovati konfliktno s obzirom da želi dvije suprotnosti; promišljati dublje, ali i ponuditi ono čisto vizualno, površno kao idealni životni stil. Spoj takvih dviju suprotnosti doveo bi do shvaćanja fotografije kao lišavanja onog ružnog da bismo stigli do idealnog. Usprkos svim mogućim interpretacijama "ideja da bi modna fotografija mogla odigrati svoju ulogu u utjecaju na društvene navike i životne stilove nije potpuno uvjerljiva. Uistinu, takve tvrdnje nikada niti nisu bile podržane – Goldin nije imala u vidu promociju prostitucije, nasilja i zloupotrebe droge, Corinne Day nije zastupala anoreksiju. Takve slike mogu se koristiti kao konvencionalni marketinški alat u kontekstu koji će njihova publika shvatiti kao dominantne konvencije, posebice u modnom advertisingu, području koje dopušta prikaz potpuno drugačijeg životnog stila."[31] Kada bismo modnu fotografiju sveli

[30] Rhodes, K.L., *An Apparent Ugliness: Fashion and Dressing Poor*, RMIT University, 2010. str.26
[31] Smedley, E.,Escaping to Reality:Fashion Photography in 1990's, u: Bruzzi, S; Gibson Church P., Fashion Cultures Revisited; Theories, Explorations and Analysis, Routledge, Tayloe & Francis Group, London and New York, 2013. str.171

isključivo na navedeno, oduzeli bismo joj kompleksnost i sve ostale aspekte koje sadrži. Položaj i geste tijela na fotografijama Turbeville ipak definiraju nešto značajnije. Promatrač se zaista zatekne ispred slike koja istodobno osvaja svojom estetskom privlačnošću, ali i budi intrigantni i pomalo jeziv osjet pitajući se što poručuju uspravne, statične figure čiji pogledi ne izazivaju ravnodušnost. Nalazeći se na granicama lijepog, zavaravajućeg, zavodljivog i onog ružnog, istinitog, neizbježnog, slike portretiraju vrijeme u kojem se društvo zateklo. A osjet takvog vremena ne jenjava. Kao vizualni dokaz tome, ali i propitivanju onoga ružnog, možemo priložiti usporedbu dviju fotografija snimljenih u razmaku od gotovo 20 godina. Ranije je već spomenuto koliki je utjecaj fotografija sedamdesetih imala na rad fotografa devedesetih godina prošlog stoljeća, koje se opisuju kao desetljeće traume, ogoljenosti i progona vlastitog sebstva, a sve to reflektiralo se i u modi.



Sl. 9 N. Goldin, *Amanda in the mirror*, 1992.

Na fotografiji Goldin prisustvujemo istraživanju vlastite intime u osami osobnog prostora. Odraz u ogledalu otkriva surovost realnosti, a rezultira navlačenjem savršene maske kojoj pripadaju uloge igrane izvan sigurnosne zone doma. Osobni osjećaji, proizašli iz pripadanja krivom vremenskom razdoblju, ostaju zatomljeni u privatnosti stana. Goldin je predstavnica vala realističnih prikaza koji se nalaze pred istim pitanjem kao i prethodne fotografske slike –

što je zaista istina? Koliko se uistinu prikazi šokantnosti i dislociranosti narcističkog društva u svojoj konstrukciji razlikuju od prikaza ideala savršenosti?



Sl.10 D. Turbeville, *There's More to a Bathing Suit than meets the Eye*, Vogue, 1975.

Glavna distinkcija između dvije fotografije je u načinu odnošenja spram stanja u kojem se prikazane žene nalaze. Turbeville prikazuje pet žena u hladnoj, neosobnoj prostoriji. Iako grupirane, svaka djeluje samostalno i kada bismo svakim novim gledanjem ostavljali samo po jednu personu u kadru ne bismo činili značajniju razliku u interpretaciji viđenoga. Niti jedan pogled nije usmjeren prema promatraču, čime se dobiva dojam potpune nezainteresiranosti za moguća promatranja. Međutim, kod Goldin promatramo surovi susret s ogledalom, koje i odaje ono najiskrenije i pomaže u skrivanju istoga, tek pod maskama izlaže se društvu. Turbeville pak prikazuje žene koje su već izašle iz zaklona privatnosti, nalazeći se na javnom mjestu i ne skrivajući uznemirujuća stanja. Takav izlaz može se interpretirati već kao stanje ravnodušnosti, ponajprije prema vlastitoj refleksiji u očima drugih. Dakle, Goldin priprema maske za uloge pripremljene za susret s okolinom, dok Turbeville prikazuje kako društvo percipira intimna stanja otuđenosti pojedinca. Hall-Duncan analizu ove serije fotografija Turbeville zaokružuje usporedbama koje najjasnije ukazuju na šokantnost koju su izazvale objavljivanjem; "Fotografije iz kupališta prizivale su groznu auru koncentracijskog logora ili zastrašujuću praznoglavost drogirane uspavanosti."[32] Pružajući nam potpuno uvid u svakodnevna stanja, propuštajući fragmente svakodnevnog života, predstavljajući obične

[32] Hall-Duncan, N. u*: Press Release for Deborah Turbeville's Exhibition at Deborah Bell Photography,* New York, 2016-17, www.artforum.com

ljude očima javnosti, fotografija kreira ili rekreira nove forme svjesnosti. Kako navodi Barthes "...doba fotografije korespondira s eksplozijom privatnog u javno ili radije rečeno, u kreacije nove društvene vrijednosti, a to je publicitet privatnog: privatno se konzumira kao javno."[33] Promatranje fotografske slike je u isto vrijeme i agresivan i ugodan čin. Otvorena za kritike, sagledavanja detalja, ali i podložna stvaranju neobičnih stanja svijesti, fotografija vlastitu poziciju promatrača preispituje iako se sam prikaz ne odnosi na sebstvo. Međuodnos gledanja i moći zasniva se na razlikovanju promatrača i promatranog koji ipak, u svoj kompleksnosti fotografije, stvaraju prisan odnos. Dakako, fotografija koja teži ka prikazivanju realnog stanja društva posjeduje kapacitet uvjeravanja u gubitak nečeg davnog u svrhu virtualnosti, kao i u proces u kojem tehnologija i mediji zauzimaju pozicije društva i zajednice. Upravo ovdje se još jednom potvrđuje ključna razlika prethodne dvije fotografije. Urbana izolacija, društvena alijenacija u samoći vlastitog doma u kojem, ironično, ono što najviše otvara, ogledalo je ujedno i jedini dio odnosa spram vanjskog svijeta nasuprot fotografiji lažnog osjećaja pripadnosti koji bi u jednoj od interpretacija prizora mogao biti i razlog potpune izolacije. Neugoda koju su izazvale fotografije možda je predstavljala i pokušaj ponovnog buđenja društva koje bi pogledom na bolnu samoću vratilo tren ljudskosti, jer ipak fotografija ne posjeduje moć aktiviranja većih, radikalnih društvenih promjena. Fotografska slika nas poziva da uronimo u njen prikaz prvenstveno jer ili visi na zidu galerije ili se nalazi u katalogu, knjizi.

Razvoj fotografije se podudara s razvojem kulture robe, a Benjamin navodi: "U fotografiji počinje izložbena vrijednost na svim linijama potiskivati kultnu vrijednost. Ali ona ne uzmiče bez otpora. Povlači se u posljednji zaklon, a to je ljudsko lice. Nipošto slučajno portret nije bio u središtu rane fotografije. U kultu sjećanja na daleke ili preminule kultna vrijednost slike nalazi posljednje utočište. U trenutnom izražaju ljudskog lica posljednji put iz ranih fotografija djeluje aura. To je ono što tvori njihovu turobnu i neusporedivu ljepotu. Ali kad se čovjek povlači iz fotografije, izložbena vrijednost prvi put odlučno nadvladava kultnu."[34] S obzirom da je serija fotografija "There's More to a Bathing Suit" objavljena u američkom Vogeu, artikulacija nečega što posjeduje pojam *modno,* pa je stoga i ograničena konzumacija izvan određenih interesnih skupina, razvila se u nešto mnogo kompliciranije. Stranica za stranicom nudila je prikaz vlastite refleksije, prezentirao se ulazak u svijet koji je daleko od jednostavnih formi. Sve bitno je sažela Susan Sontag u rečenici: "Odlična modna fotografija je više od fotografije mode."[35] Rad Deborah Turbeville se ne prikazuje kao isključivo komercijalna modna fotografija, već kao

[33] Barthes, R; *Camera Lucida*, u: Rabinowitz, P., *They Must be Represented: The Politics of Documentary*, Verso, London, New York, 1994. str.35
[34] Benjamin, W; *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*, *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, Suvremene književne teorije, Miroslav Beker, SML, Zagreb, 1986.str. 24
[35] Sontag, S.;*The Avedon Eye*, Vogue 1978, u: : Bruzzi, S; Gibson Church P., *Fashion Cultures Revisited; Theories, Explorations and Analysis*, Routledge, Tayloe & Francis Group, London and New York, 2013. str.173

poželjan indikator i komentar pozicije u kojoj se društvo nalazi. Da modna fotografija ne mora imati svoj komercijalni aspekt izražen samo kroz zavodljivost nekog drugog, ugodnog svijeta imaginacije tvrdi i Rosetta Brooks u eseju iz 1996. a svoje poimanje modne fotografije nije promijenila niti desetak godina kasnije.[36] Prema Brooks, ono što je započela fotografija u modnom području 70ih, a nastavile modne fotografske prakse dva desetljeća kasnije, očitovalo se u naravi slike da suoči promatrača s problematikom društva. Fotografske slike ne posjeduju toliku moć kao televizijske, ali mogle su prouzročiti kontroverznost, a time i proširiti svoje prikaze zabrinutosti. Na fotografijama Turbeville dogodilo se nešto neobjašnivo, uznemirujuće, prouzročeno pogledom prema modelima potisnutih napetosti i nestabilnosti. Susret sa slikom koja ne odgovara očekivanjima djeluje potresno. Umjesto općeprihvaćenih definicija imaginarnog svijeta koji je poželjan, obojen nadom i lakomislenoću, nastupa osjećaj krajnje nelagode.

[36] "Nažalost, uzbuđenje i raspoloženje koje se osjećalo u zraku tada, označilo je put ka tamnom zaklonu, korak unatrag prema konzervativnom stavu spram stvaranju i doživljavanju slika." (Brooks, R. *Sighs and Whispers*, 2003., u: Bruzzi, S; Gibson Church P., *Fashion Cultures Revisited; Theories, Explorations and Analysis*, Routledge, Tayloe & Francis Group, London and New York, 2013. str. 157.)

3. ZAVODLJIVOST FOTOGRAFSKE SLIKE

Samoupravljajuće slike prenošene medijima posjeduju nevjerojatnu moć preobrazbe naših mišljenja, saznanja. Pristup slici kao medijskom fenomenu i promatranje svih njezinih učinaka i posljedica prouzročenih njezinom fizičkom prisutnosti, pokriva kritička teorije medija i jedan od njenih predstavnika, Jean Baurillard, koji je ključan autor kada se spominje pojam zavođenja.[37] Za Baudrillarda svijet oko nas se očituje u simulacijama. Prihvaćajući McLuhanovu tezu da su mediji poruke, Baudrillard tvrdi da je ovo svijet sa sve više informacija, a sve manje značenja. Svaki događaj danas je virtualno bez posljedica i sklon je mnoštvu tumačenja, ali niti jedno tumačenje ne može sadržavati niti ponuditi smisao. Svijet objekata, svijet koji je prestao biti nešto "po sebi", ali je sve manje i okrenut prema ljudima, to je svijet za medije, odnosno svijet medija. Prema Baudrillardu, televizija je savršen objekt i zajedno s novim medijima čini jedno okružje koje nema izlaza. Čovjek postaje baza strukturirana putem medija, a svaki sadržaj koji dolazi do te baze je prvotno odobren, odnosno interpretiran medijima.[38] Mediji vode vodeću ulogu u konstruiranju našeg društvenog i osobnog života te naravno uzrokuju promjene i na političkoj i ekonomskoj razini. U svakom trenutku našeg života mi smo zatrpani slikama, zasićeni medijima. Jedini način pristupa takvim situacijama je prihvaćanje slika kao površina bez značenja, bez označenog. Televizija nam nudi površinske slike, a svaka slika priziva još slika, što znači da je slika simulakrum, savršena kopija bez originala. U medijskom krajoliku nestaje privatna sfera života, odnosno i ona se poput izložbe prikazuje u slikama, na zaslonu i postaje u potpunosti transparenta. Realnost više ne označava dodir sa svijetom, već onim što nam servira zaslon, odnosno zaslon postaje naš svijet.

Kako tvrdi Baudrillard, interaktivnost nam prijeti, a mi smo u nemogućnosti odmaka jer smo dovedeni u stanje u kojemu ne prepoznajemo razlike, ne možemo razlučiti stvarno od njegova dvojnika.[39] Spektakli potrošačkog društva i drame iz javnosti zamijenjeni su medijskim događajima koji nam na zaslonima prikazuju sve i odmah. Takvi događaji ne poznaju

---

[37] "U Baudrillardovoj avanturi znaka, između simulakruma, simulacije i utopije, između iluzije, hiperrealizma i pornografije, zavođenje zauzima istaknuto mjesto: kao pojam ono je ponajprije generirano iz načela žudnje i čovjekove težnje za subjektivnim osjećajem emancipiranosti u svijetu pod vlašću slika, dok se unutar životne prakse želi afirmirati kao strategiju sveprisutnog i fatalnog privida." (Purgar, K: *Preživjeti sliku*, MEANDERMEDIA, Zagreb, 2010. str. 75,76.)

[38] Galović,M., *Doba estetike*, Izdanja Antibarbarus, d.o.o., Suizdavači Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 2011.,str.138.

[39] "Video, interaktivni ekran, multimedija, Internet, Virtualna Stvarnost: interaktivnost nam prijeti posvuda. Posvuda, ono što je bilo razdvojeno pomiješano je, osvuda je ukinut odmak: odmak između spolova, suprostavljenih polova, pozornice i gledališta, između protagonista radnje, subjekta i objekta, između stvarnog i njegovog dvojnika. (Baudrillard, J. *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006. str.67,)

oklijevanje i kao posljedicu imaju pretjeranu izloženost, jer sve informacije iz cijelog svijeta neprestano se prikazuju na zaslonu i time do krajnosti brišu sada već gotovo nepostojeće granice između onoga što je nekad bilo odvojeno – javno i privatno. Što je više takve neodvojenosti, sve više uranjamo u ekran, odnosno naš život postaje ekran. Nemogućnost razdvajanja pozornice i gledališta učinila je da smo svi postali glumci, a spektakl je postao prijateljski nastrojen. Sve ono što smo odvajali od stvarnosti, sada ostvarujemo, a sve ono što smo rušili pokušavamo obnoviti. Ekran ništa ne odražava, on nam ne nudi poruku, on nam nudi sliku. U eri kada su svi u posjedu kamera, vlada osobna potvrda individualnosti i identiteta putem slike. Fotografski portret bio je ključan u artikulaciji vlastitog sebstva, primjerice u radu Cindy Sherman, međutim kada govorimo o razdoblju površnog prikazivanja, moda i tehnologija spajaju se u suvremenom prostoru osobne ekspresije, spajaju se u kompjutorskom ekranu.[40] Ekstaza označava kretanje koje rezultira gubitkom smisla, te se pritom nastavlja kretati u praznoj formi. Televizija na kojoj se nižu događaji predstavlja upravo simulaciju kao ekstazu stvarnoga. Ekran ne odražava ništa, on nam ne nudi, kao zrcalo, da se razlikujemo od naše slike, ekran nema ne nudi krajnost, kao što to čini zrcalo. U eri koja ne poznaje prizor, scenu i koja nema odraz, ogledalo, kada sve postaje smjesta vidljivo i izloženo, tada govorimo o komunikaciji kao novoj paradigmi međuljudskog odnošenja.

U samom središtu svijeta više ne postoji želja subjekta već je to centralno mjesto ustupljeno sudbini objekta. Jasna distinkcija između subjekta i objekta više ne postoji, već je "subjekt postao objekt objekta, odnosno subjekt je privid u odnosu na prisutnost objekta."[41] Mi smo taoci informacije, ali se svjesno predajemo spektakularnoj konzumaciji i uvijek tražimo još niti jednom postavljajući pitanje koliko je što vjerodostojno. Mediji su glavni u hiperrealnosti, od njih sve počinje, oni kreiraju i formiraju, reproduciraju ideološke slike kojima je glavni fokus na javnom mnijenju nad kojim je vrlo lako izvršavati manipulaciju. Hiperrealna istina, i zvuči kao oksimoron, kako drugačije protumačiti te dvije riječi s toliko nespojivim i kontradiktornim značenjem. Međutim, premda hiperrealna istina možda nema referenta u stvarnosti, ona se reproduciranjem podiže na takvu razinu da samo referent biva nevažnim konceptom.

Slika, sama po sebi, jest privid, ona nije povezana ni s istinom ni sa stvarnošću. Da bi nas slika dirnula, ona ne smije biti pognuta pod teretom značenja i neprestanim gomilanjem smisla.

---

[40] Lev Manovich navodi distinkciju između tri tipa ekrana: klasični ekran – rabna površina koja uokviruje sliku koja se promatra iz frontalnog položaja, dinamični ekran – dopušta prikaz slika iz povijesti (kono ekran, TV ekran) i ekarn stvarnog vremena – kompjutorski ekran, podvrsta dinamičnog ekrana koji dopušta ne samo simltano promatranje više slika, već i kontrolu nad njihvom slijedom. Takvi ekrani prikazuju aktualnost društva ekrana. (Manovich, L:*The Language of New Media,* u: Bruzzi, S; Gibson Church P., *Fashion Cultures Revisited; Theories, Explorations and Analysis*, Routledge, Tayloe & Francis Group, London and New York, 2013.

[41] Šuvaković, M. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb; Vlees & Beton, Ghent, 2005. str.40

Ona treba moći zadržati, pa čak nam i nametnuti svoj izvorni jezik, mora postojati zbog sebe same. Većina medijskih slika danas nam samo prezentira spektakl bijede, smrti, svega onoga što u čovjeku izaziva jezu, a opet ga privlači. I opet sve mora biti odmah vidljivo, a kada je sve dano pogledu i kada uviđamo da se nema više što za vidjeti, to je područje integralne vidljivosti. Izlagati svoj svakodnevni život, sve svoje težnje, želje, strahove znači postajati slikom. Neprestano komunicirati i biti izložen konstantno informacijama "to je u svakome slučaju, nasilje istodobno počinjeno na pojedinom biću i na slici njegove jedinstvenosti."[42] U svakom trenutku mi smo bombardirani neprekidnim nizom slika, a Baudrillard ističe da je jedini način da se odupremo takvoj moći nad našim životima da ih doživljavamo kao označitelje, bez značenja, njihovih označenika. Televizijske vijesti su ništa drugo osim slika, označitelja iskustva i ne možemo se pozvati na vijesti od prije jedan dan jer se nemamo na što pozvati, postoji samo slika. Vijesti su slike slika, hiperrealnost. U slučaju reality showa gubi se jasan i referentan subjekt koji upravlja medijem. Akteri su ti koji se uvijek nalaze s druge strane, ne posjeduju više dominantnu ulogu kontrole nad medijem, već je obrnuto, medij kontrolira njih. Ne može se utvrditi odakle radnja potječe, tko je subjekt i čemu je usmjeren.

Prelamanjem ovih polova, od kojih je jedan inicijalni, a drugi terminalni, koji se više na takav način ne mogu odrediti, dolazi do implozije. Dolazi do implozije smisla – i u tom trenutku počinje simulacija. Sadašnje stanje stvari Baudrillard karakterizira kao stanje „nakon orgije“.[43] Medijska poruka kao cilj ima upućivanje na funkcioniranje, ne egzistiranje. Mediji ne djeluju svojom ideologijom na mnoštvo ljudi već pretvaraju to mnoštvo pojedinaca u homogenu masu koja će sve sadržaje koje dobiva interpretirati kroz medijsku formu. Pojedinac, individuum više ne postoji. Čovjek je fragmentiran, u svom vlastitom životu on se više ne pojavljuje kao cjelina. Svaki njegov fragment funkcionira u nekom sustavu. Više ne možemo govoriti o kreativnom obrazovanju koje stvara cjelinu čovjeka, već govorimo o osposobljavanju pripadnika nekog sustava, pripadnike koji će se operativno ponašati u tim sustavima. Doba koje ne poznaje oklijevanje, otpor, koje ne poznaje zaklon u vidu privatne sfere života pa čak ni zaklon u vlastitom tijelu. Čovjek više ne posjeduje sposobnost da sam stvara granice vlastitog bića, već postaje, odnosno već biva jedino i samo zaslon. Mediji imaju funkciju da sklopove informacija što brže potisnu u prošlost. Njihova je informacijska funkcija da nam pomognu zaboraviti. Moderna je sa sobom donijela estetsko, političko, seksualno oslobođenje. Danas *orgiju* i oslobođenje možemo još samo simulirati. Vrijednost je bez referencije, ideja napretka je nestala, ali se onaj tehnologijski progres nastavlja. Površina ekrana je naša centralna točka svakodnevnog postojanja. Sherry Turke u knjizi *Life on the screen* opisuje ekran kao mjesto za kreiranje identiteta, "na kompjutorski ekran, ne na kino ekrane, projiciramo sebstvo u

[42] Baudrillard, J. *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006.str.86
[43] Baudrillard, J. *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2013. str.191.

vlastite drame u kojima smo mi sami i producenti i redatelji i glavni glumci. Neke od tih drama su privatne, ali opet u njih uvlačimo i druge individue otvarajući ih javnosti."[44] Za Baudrillarda fenomen mode predstavlja društvo spektakla u kojemu je kult pojavnosti u fokusu. On ne negira površnu pojavnost stvari i zagovara model Zavođenja predstavljajući kao njegove najveće odlike upravo one koje su bile najčešće kritizirane, upravo površnost i umjetno.

[44] Turke, S. *Life on the Screen*, u: Rocamora, A., *Personal Fashion Blogs, Screens and Mirrors in Digital Self.portaits*, u: Bruzzi, S; Gibson Church P., *Fashion Cultures Revisited; Theories, Explorations and Analysis*, Routledge, Tayloe & Francis Group, London and New York, 2013.

4. EUROPSKI FILM U FOTOGRAFIJI

"Volim film i mnogi su redatelji utjecali na moj rad: Eisenstein, Fassbinder, Tarkovsky, Bresson, Visconti. I Bergman naravno. Kada sam gledala *Personu*, osjećala sam da mi se svijet otvara po prvi put."[45] U mnogi osvrtima na svoj rad, Turbeville ga je opisivala kao intezivni i gotovo plemeniti osjet Europe. Iskrenost lokacije, koja je dopuštala nužnost onog stvarnog poput dokumentarnog filma, tišina i usporenost rezultat su utjecaja Europskog filma. Film koji ne teži bogatim zapletima i pokušava postati simbolom određene društvene situacije, ali i one individualne, vjerno se očitava i u njenim fotografijama. Prožimanje zbilje s maštom, nadogradnja psihološkim i moralističkim opservacijama u suvremenom svijetu izobilja, otuđenosti i krize identiteta. Antonioni u *Kronici jedne ljubavi* "dedramatizira zaplet filma izuzetno dugim kadrovima u kojima se prati složeno kretanje pojedinog lika, usredotočujući se na prikazivanje načina na koje on ili ona uspostavlja odnos s pozadinom, okolinom i drugim likovima."[46] Isprepletenost zbilje i imaginacije vidljiva je kod Fellinija koji "takvim pristupom tematizira, bogatije od drugih redatelja, sam filmski kreativni proces: redatelj misli i stvara u *slikama* koje nisu stvarnost nego filmska projekcija stvarnosti, snovi i vizije nisu zbiljska pojava realnosti, ali od nje mogu biti svojom slikovnošću i simboličnošću, sadržajniji i dojmljiviji. Na svojevrstan način oni su *istinitiji*, izražavaju podsvijest u kojoj mogu biti pohranjeni i bitni problemi individue."[47] Film, kao masovni medij, posjeduje moć kakva se ne pamti kod starih medija. Bez obzira na brojnost poveznica i elemenata iz povijesti umjetnosti, film ipak treba sagledati kao autorovo shvaćanje jedinstvenih odlika filma. Kako navodi Groys "film nikada nije prestao artikulirati nedostižnost mira, stabilnosti ili spokoja u svijetu ispunjenom kretanjem i nasiljem."[48]

4.1.Bergmanova *Persona* u estetici tišine

Bergman se ne bavi pitanjem vremena, već pitanjem onog neizbježnog. Može se učiniti kao da zapravo promatramo uvijek isti film u kojem se kroz različite likove i karaktere zapravo bavimo sami sobom. Intimna drama pojedinca zajednička je u sva tri filma. Intimu Bergman postavlja u kontekst velikih pitanja čovjeka što bi se moglo naći u kontrastu s nekim filmovima 90ih koji intimu promatraju u okviru ljudskih odnosa i parcijalnih drama. Bergman se bavi

[45] *Deborah Tubrbeville interview by Grazia d'Annunzio for Vogue Italia*, u: www.vogue.it, *objavljeno*: 25.10.2013
[46] Brlek, T*., Antonioni*, *Micheangelo*, www.film.lzmk.hr, posjećeno: 10. 08. 2017.
[47] Peterlić, A., *Osam i pol, Fellini,* www.film.lzmk.hr, posjećeno: 10. 08. 2017.
[48] Groys, B.,*Ikonoklastičke strategije na filmu*, u: Purgar, K.urednik, *Vizualni studiji - umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata,* CVS, Zagreb, 2009. str. 264.

onime čemu postmoderna nije sklona a to su velike naracije i ideje koje nisu na filmu popraćene sa dinamikom montaže niti sa prevelikim mijenjanima mjesta zbivanja. Kao da je mjesto zbivanja istodobno i čovjekov zatvor iz kojeg nema bijega, ali i kao jedino mjesto gdje se čovjek može suprotstaviti samome sebi i nadvladati svoju unutarnju borbu. Snimanjem na svega nekoliko lokacija i s vrlo malim brojem glumaca, Bergman postiže jedinstvo vremena i prostora. Ono lijepo što proizlazi iz filmova je usredotočenost na dramu koja se vodi unutar čovjeka, ali se očitava na njegovu licu koje zapravo dočarava potpunu atmosferu.



Sl.11. Sven Nykvist, www.ingmarbergman.se redatelj:I.Bergman

Fokus na licima i psihičkim doživljajima likova još se jače dočarava kada takvu intimnu dramu stavlja u kontrast s prigušenim osjećajima ostalih likova. Bergmanov film gledatelja suočava, čak licem u lice s neugodnim osjećajima koji se iznose na površinu i koji stvaraju zapravo cijelu atmosferu filma. Zasigurno su krupni planovi ti koji omogućuju gotovo potpuno razumijevanje stanja likova. Potrebno je naglasiti da ne koristi samo bliskost facijalnih ekspresija, već čovjeka reducira na fragmente (kosa, oči, koža) s obzirom na stanja koja proživljava. Gledatelj, suočen s takvim intenzitetom blizine ljudske vanjštine, zapravo se suočava sa vlastitim osjećajem praznine. Bergman uspijeva pustiti intimni autorski glas i to u masovnom mediju poput filma. Njegov rad često biva prihvaćen kao osobna projekcija "upisivana" u ekran koji poprima nevjerojatnu snagu slika koje su prikazivale sirovu i kompleksnu subjektivnost. Iako su nastali u različitim fazama stvaralaštva, Bergmanovi filmovi odišu vrlo sličnom problematikom: kako izgraditi samoga sebe, kako ne odbaciti vjeru u ljudsko dobro, u društvo, u Boga iako nas to ograničava baš u onolikoj mjeri koliko nam je i potrebno.

Intenzitet života i borba u shvaćanju istoga ne prikazuje se slučajno kroz figure umjetnica i to onih kojima je izvođenje i "oblačenje" maski svakodnevica – glumice i balerine. Kada predstava završi, igranje uloga se ugasi i stavlja na čekanje nove izvedbe; a tko ostaje? Iza maske, kojoj je završilo radno vrijeme, nalazi se njezin tvorac i to u svojoj potpunoj sirovosti? Takve postavke bi vlastiti identitet suviše pojednostavile i svele na samo dvije razine.[49] Kada se svijetla pozornice ugase, nastupa neka druga maska, ona koja se prilagođava normativnim očekivanjima. Ako bismo se vratili na fotografiju Turbeville za Emanuela Ungara (sl. 7) svjedočili bismo kompleksnosti odnosa koji se očituje u tišini. Upornom pogledu promatrača, u svoj njegovoj fiksiranosti i nepomičnosti, onemogućeno je osvrtanje jer tišina se možda rađa iz atmosfere kojom je obojena, ali ona uistinu ne postoji jer uvijek otvara mogućnost za nebrojeno mnogo interpretacija. Bergmanova *Persona* prikazuje tišinu jedne žene koja postaje teret govora onoj drugoj. Žene na fotografiji također su u sličnom suodnosu, u kojem se tišina percipira kao razodjeveno tijelo, a ono drugo, odjeveno, snosi sav teret straha, istine i slabosti. Slobodu interpretacije povezujemo i s radom Turbeville, koja uvijek ostavlja dopola ispričanu priču ili je bar ne prezentira kao vrlo očito zatvoreni krug, tako ostavljajući mjesta za vlastite promatračeve upise viđenoga. Dakako, ne treba podrazumijevati da su autori fotografija ili filma uvijek na tragu razrješavanja vječitih traganja i dilema. Upravo iz takvih razloga ne zatvaraju krugove svojih djela. U metaforama s teatrom[50] i Bergman i Turbeville propituju ideju fiksnog identiteta.

On kao takav ne postoji, identitet ne postoji u pojedincu, nije dan u nekom trenutku već proizlazi iz scene koja je predstavljena od strane pojedinca. Iza kazališne maske ne treba očekivati esenciju, već se tu nalazi još jedna maska koja čeka svoju izvedbu, a jedino što ih

[49] "Persona je konstruirana prema formi koja se odbija reducirati samo na priču – recimo, na priču o odnosu između dviju žena, Elizabeth i Alme, pacijentice i medicinske sestre, *alme* (duše) i *persone* (maske). Takva redukcija na priču znači, na kraju, i redukciju Bergmanova filma na isključivo psihološku dimenziju. Ona je postojeća, ali za razumijevanj Persone, gledatelj se mora izdići nad takvom točkom promatranja." Sontag nastvalja da je takav pristup obvezan jer "Bergman dopušta publici interpretaciju tihog stanja Elizabeth u nekoliko mogućih pravaca." (Sontag, S*., Bergman's Persona*, u: Michaels, L., *Ingmar Bergman's Persona*, Cambidge University Press, UK, 2000.str.82.)

[50] Walter Benjamin u svom radu iznosi primjer neobjektivnosti kamere i to na način da uspoređuje glumca koji glumi pred kamerom, "igra za aparaturu" i onoga koji to radi pred publikom: "Umjetnička kreacija glumca na pozornici u konačnom obliku prezentira se publici u njegovoj ličnosti; nasuprot to me, umjetničku kreaciju filmskih protagonista publici prezentira aparatura. To ima dvojaku posljedicu. Aparatura, koja publici prikazuje kreaciju filmskog protagonista, nije sposobna da tu kreaciju poštuje kao totalitet. Pod vodstvom snimatelja neprestano mijenja stajalište u odnosu na glumu. Slijed stajališta koji montažer komponira iz dostavljenog materijala tvori gotov, montiran film. On obuhvaća stanovit broj elemenata kretanja, koji se mogu pripisati kameri – ne govoreći o posebnim vizurama, kao što je krupni plan. Tako je kreacija glumca podvrgnuta nizu optičkih ogleda. To je prva posljedica okolnosti što aparatura prikazuje kreaciju filmskog glumca. Druga proizlazi iz toga što filmski glumac, budući da ne prezentira sam svoju kreaciju publici, gubi mogućnost koju ima kazališni glumac: da za vrijeme predstave prilagodi publici svoju igru. Stoga publika dospijeva u položaj ocjenjivača kojega ne smeta nikakav osobni kontakt s glumcem. Publika se uživljava u glumca samo onda ako se uživi u aparat. (Benjamin, W., *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, Suvremene književne teorije, Miroslav Beker, SML, Zagreb, 1986. str.25.)

razlikuje je vrsta publike. Svaka ljudska radnja, akcija, od igre rituala do svakodnevnih radnji kroz društvene, profesionalne uloge predstavlja izvedbu, pa se može reći da je teško odrediti oštru granicu i razliku između onoga što jest a što nije izvođenje. Svakodnevicu možemo promatrati kao izvedbu pošto je strukturirana prema ponavljajućim društveno uvjetovanim modelima ponašanja. Stanja kroz koja protagonisti prolaze mogli bismo promatrati kao rubni prostor u kojem se prelaze okviri društvenih struktura i privremeno dokidaju društvene norme i vrijednosti. Međutim, nameće se pitanje publike, kako joj autori pristupaju i koju ulogu joj pripisuju. Ako postavimo publiku u aktivnog sudionika, što bi značilo ne samo vlastito interpretiranje već i promišljanje i pokušaje nalaženja odgovora, onda bi protagonisti u svakoj novoj fazi bili suočeni sa sve većim dilemama i kompleksnostima u otkrivanju samih sebe. *Persona,* baš kao i fotografija Turbeville, nesigurnu, dvoznačnu borbu između dvije radikalne estetike, temeljene na dualnostima; vidljivo i nevidljivo, maska i duša, govor i tišina. Nedovršenost, ne samo ona u autorskom potpisu, već i osobna nepotpunost, vječito igranje uloga impliciraju i želju za promjenom svijesti. Izvođenje označava i traganje, propitivanje, a dovodi i do tjeskobe. Nemogućnost postizanja stabilnosti počinje se pretvarati u strah od ništa. Strah od života postavlja pitanje kakvog života se bojimo. Ako svakom našom maskom prikrivamo, suočavamo se s mrežom isprepletenom maskama od kojih ne znamo koja je “prava” i na kraju prepušteni smo ništavilu, pukoj pojavnosti.

U svakom od ovih filmova vidljiv je jaz između onoga što smo s drugima i onoga što smo sa samima sobom. Biti čovjek je drama u kojoj se zbiva njegova egzistencija.[51] Motivima kreativnih kriza umjetnika, duševnih iluzija protagonista Bergman upisuje svoja intimna autorska promišljanja. Filmsko iskazivanje varljivosti prirode zbilje pokrjepljuje dramatskim efektima, kontrastima između psiholoških stanja likova, a konstruiranje identiteta nesumnjivo smatra kao refleksnost prošlih životnih događaja. Filmska priča postaje entitet za sebe, a seže i proteže se u beskonačnost vremena postavljajući uvijek pitanja na temelju binarnih opreka; ludila i razuma, izolacije i komunikacije, prirode identiteta i privida pojavnosti. Kompleksnost slike o samome sebi, logičnim slijedom, trebala bi se sastavljati, upotpunjavati, razvijati sukladno s razvojem svijet, no "u krajnjoj točki tog razvoja leži potpuno decentrirani subjekt. Lov na identitet je onda dobio dijalektički obrat prema svojoj suprotnosti: potpuni rasap identiteta. Možda je to smjer prema kojem idemo, ali jos nismo ondje."[52]

[51] "Film postaje pravim filmom kad u traganju za svojim granicama njih uspijeva prekoračiti. U jednom hvalospjevnom tekstu posvećenom Bergmanu, Godard ističe kao njegovu osobitu vrijednost upuštanje u teške stvari pri filmovanju, a teško je: "*napredovati u nepoznate zemlje, biti svjestan opasnosti, riskirati, bojati se*". (Turković, H., *Jean-Luc Godard,* www.bib.irb.hr)
[52] Svendsen, L., *Moda*, TIM Press, Zagreb, 2010. str. 193.

4.2. Skriveni Tarkovski u ambijentu fotografije



Sl. 12. Solaris, 1972. redatelj: A. Tarkovski

Za Tarkovskog film nije sinteza umjetničkih formi, već film kao forma umjetnosti postoji da bi nam pomogla odgovoriti na toliko važna filozofska pitanja koja se tiču života i postojanja. Njegov izričaj započinje pitanjem o smislu umjetnosti i njezinu utjecaju na pojedinca, ali i na društvo. Umjetničko stvaranje podrazumijeva sjecište na kojem se susreće i prepliće mnoštvo doživljaja, težnji. Ako nas slika želi odvesti u potragu za idealnim, ne možemo zaobići potpunu suprotnost idealnom. Ako želi težiti lijepom, mora nam pokazati i onu drugu stranu. Razumjeti što slika želi znači pristupiti njezinoj estetici, ali na emocionalnom nivou. "Film nije prefesionalan, već moralan posao."[53] Kada bismo likove naslikane na platnu zamijenili s pokretnim glumcima, dobili bismo pokretnu sliku. Tarkovski ne kreće od direktne povezanosti slikarstva i filma, već traži ono nevidljivo, ali osjetno.[54] Atmosferu. Stvarajući *Solaris* upravo je htio oslikati atmosferu renesansnih slika Vittoria Carppaccia, na kojima je mnoštvo ljudi, ali kao da je svatko od njih sam. Ne postoji nikakav odnos među njima, kontakt osnovan bar na pogledima. Stvaranje ambijenta ključna je karakteristika i Turbeville. Njezini likovi uvijek odaju osjećaj osamljenosti bez obzira na njihovu brojnost na prikazu. Destruktivan odnos koji likovi imaju sa svojom okolinom naglašava se uvijek oštrim osjetom nostalgije. Osjećaj

[53] Vučinić, S., *Tarkovski i smisao umetnosti*, www.pulse.rs. posjećeno: 11. 08. 2017.
[54] Proces koji slika prolazi od one slikarske do filmske slike opisuje se na sceni iz filma *Solaris* gdje čik Kris Klein sjedi za stolom u vrtu, a kiši. Da bi se dobio dojam događanja u nekoj drugoj dimenziji, lik ne smije reagirti na kišu i tako stvara atmosferu nestvarniosti. Međutim, glumac je zadrhtao na što je Tarkovsky odreagira: "Scena je uništena. Šteta." (Sinclair, M., *Tarkovsky and Painting*, www.creativereview.co.uk, posjećeno: 11. 08. 2017.)

nepripadnosti baš tome mjestu i tome vremenu, prikazani su pozadinskim motivima kadra, kako filmskog tako i fotografskog.



Sl. 13. D. Turbeville, *Valentino F/W2011-12, Vogue, Italia2012*. izvor: redlist.com

U jednoj od scena iz *Solarisa* (sl.12) nostalgičnost prema Zemlji i životu na njoj, životu općenito a nikako ne idealiziranoj verziji, prikazuje se slikom Pietera Brueghela *Lovci na snijegu.* Panoramski prikaz širokog pejzaža kreće se s lovcima u prvom planu i pticom u letu koja kao da još jednom utvrđuje put. Kretanje ima svoj cilj, koji se nalazi u pozadinskom prikazu. Što li zornije prikazuje život na Zemlji od borbe za preživljavanjem? Ne samo da slika označava ljepotu čovjekova stvaranja daleko od objektiva, tehnologije, već slika odražava i narativni model autora, kretanje. Ne samo fizičko, već kretanje koje suočava viđeno i doživljeno, a možda i pomiruje vlastitu destruktivnost. Turbeville se kroz cijelu paletu svojih radova referirala na nostalgiju. Na fotografiji iz 2012. za Valentina, želi se vratiti osjećaj minulog vremena, ali vremena koje je ostavilo ista pitanja bez odgovora i danas. Moda koja progoni. Kako navodi Caroline Evans "unatoč činjenici da je moda uvijek posvećena novome ili točnije fetišizaciji novoga, u radu nekih dizajnera sadašnjost je konstantno pod invazijom slika iz prošlosti koje su se nastanile u napuklinama i kolonizirale teren *novoga.*"[55] Valentino želi vratiti osjećaj uzvišenosti haljinama, dok Turbeville dijalog s prošlim vremenom izražava lokacijom. Slike na

[55] Evans, C*; Fashion at the Edge*, Yale University Press, New Heaven and London, 2002., str. 20.

zidovima u pozadini podsjećaju na auru koja se pokušava nanovo stvoriti, a Benjamin piše: "Svakoj slici iz prošlosti koja nije prepoznata u sadašnjosti prijeti nepovratno nestajanje."[56] Istraživanje načina izražavanja kroz druge medije, Tarkovskog vodi u Polaroid fotografiju, čiju je nefleksibilnost i ograničenost fokusa prepoznala i Turbeville u prenošenju osjećaja stvarnosti, neidealiziranosti, nelijepoga. Tajnovite lokacije šuma, žile ulica na polaroidima nisu odavale ništa što bi se protumačilo kao lažno predstavljanje, a stajale su u kontrastu sa sterilnim bijelim okvirom. Groys je fotografije opisao kao "slike romantizma iz 19. stoljeća, u njihovoj kompoziciji i igri svjetla. Film je automatski nešto tehnološko, a opet, sjajeći kroz sve tehničke naprave čini se kao da je naslijeđe 19. stoljeća." Nastavlja da Tarkovskom nije bila u cilju obnova nekog prošlog vremena "jer je očito da netko ne može obnoviti takve stvari. To više predstavlja pokušaj usklađivanja 19. stoljeća i dekadentne estetike s vlastitom obiteljskom pričom."[57] Pozadinska slika iz u ranije spomenutoj sceni, ne izražava želju za preokretanjem sadašnjeg trenutka, već je to pokušaj sagledavanja okoline i prepoznavanja u njoj dijelova koji pripadaju povijesti. Maglovitost, kojom autori žele obojati svoj izričaj nije prisutna isključivo za stvaranje tajnovitih efekata, ona započinje komunikaciju s promatračem, samim uspostavljanjem komunikacije nazire se svjetlost, a njegovom pojavom raspršuje se i magla.

[56] Ibid., str. 22
[57] Groys, B.Tarkovsky's Documentary Romanticism, www.brightbrightday.com,

5. MODA OD OPRESIJE DO EKSPRESIJE

Važnim se smatra još jednom napomenuti da fotografija nema isključivo jedno područje djelovanja, već je njena umjetnička forma podložna posuđivanju u mnoge druge sfere. Moda je, promatrano iz navedene perspektive, iskoristila potencijal fotografije kao alata za masovno širenje svojih noviteta. Razvoj mode, kao i razvoj fotografije, između ostalog kao i umjetnosti općenito, uvjetovana je društvenim, kulturalnim, političkim i ekonomskim promjenjivim normama i standardizacijama. Neprekidne promjene u modi predstavljaju izazov stabilnosti identiteta. Prikazivanje ženskog tijela oduvijek je imalo ključnu ulogu u umjetnosti, a niti pojavom fotografije takvo što se nije promijenilo. Zadovoljavanje estetskih ciljeva kao i utjelovljenje ljepote, bile su glavne zadaće prikaza žene. Dakako, društvene mijene i širenje svjesnosti o ljudskim pravima, utjecalo je da žena od samo objekta ljepote ipak postane i vrlo važna kategorija u umjetničkim sadržajima. Gradnja onoga što želimo da bude vidljivo drugima bitan je aspekt čovjeka kao društvenog bića, međutim problematično postaje kada vidljivost preuzme sve ostale razine čovjeka. Ako se na pojavnost stavi toliki naglasak da je ona u stanju *progutati* bilo koji drugi dio našeg identiteta, onda moda postaje samo igra znakova koji nemaju uporište u ničemu osim u samima sebi. Negrin navodi da je upravo vidljivo u postmodernističkim praksama pastiša i eklektičnosti koje mogu biti sagledane kao ironične igre identiteta, ali istodobno negiraju bilo kakvo značenje ili važnost prošlih stilova.[58] Sedamdesete godine prošlog stoljeća u području modne fotografije obilježene su prvenstveno radom Helmuta Newtona i Guya Bourdina. Turbeville se, bez obzira na obujam rada i velika imena iza čijih fotografija stoji, ne spominje toliko često već poput svojih fotografija stoji u maglovitoj pozadini obavijena tajnovitošću. Čak ju niti Caroline Evans u svojoj knjizi, koja je jedna od temeljnih knjiga u području teorije mode, ne spominje kada je riječ o doprinosu ne samo modnoj fotografiji već i novom pogledu na ženu. Bourdin i Newton uveli su dramatičnost, tamu i opasnost kao elemente svoje estetike. Kritičar Hilton Kramer takav pristup u modnom izražavanju opisao je kao "kraj modne fotografije kakvu smo poznavali jer je postala nešto drugo – ubojstva, teror, nasilje kao subjekt zauzimaju svoje mjesto."[59]

Newton najčešće radi crno-bijelu fotografiju koja promatrača vodi u imaginaciju; vizualno prikazani događaji i lokacije teže za pitanjima što je bilo prije, a što se dogodilo poslije. Njegova žena je drska, provokativna, samo ako se prikazuje odjevena u muško odijelo ili u pozicijama društveno namijenjenima muškarcima. U suprotnom, ona je podređena. U svemu tome

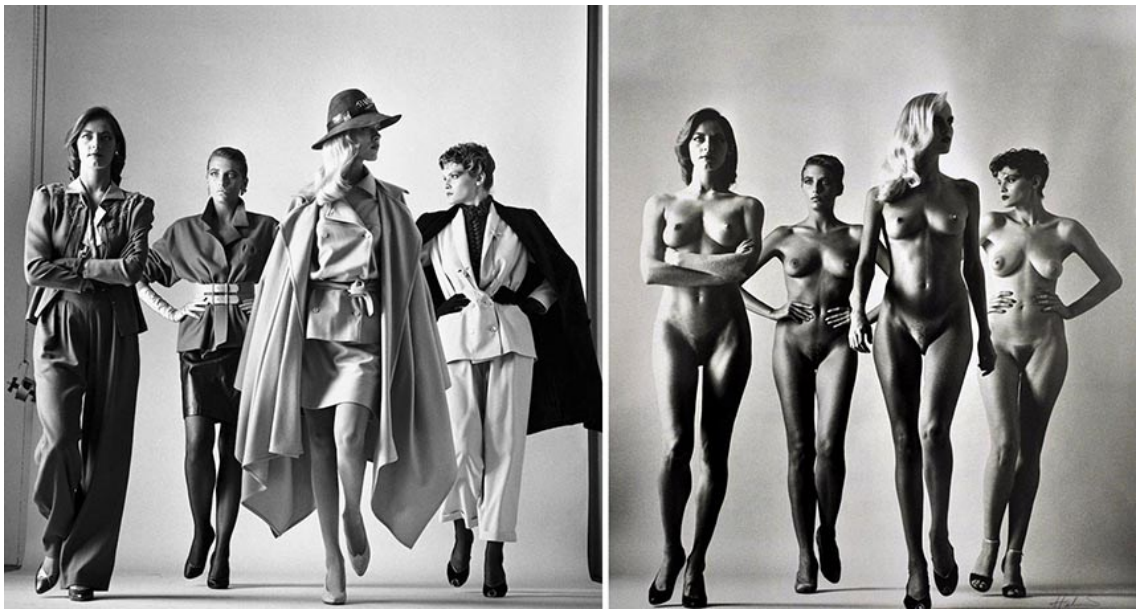
[58] Negrin; L. *Apperance and Identity: Fashioning the Body in Postmodernity,* Palgrave Macmillan, 2008. str.3.
[59] Evans, C*; Fashion at the Edge*, Yale University Press, New Heaven and London, 2002. str. 193.

Newton se poigrava i manipulira stereotipima. Žena u muškom odijelu ponašat će se onako kako se očekuje od muškog odijela. Smrt, rascjepkanost ženskog tijela i cipele – to je Bourdin. Fotografirajući cipele Charlesa Jourdina one kao da se tamo nalaze sasvim slučajno, jer one postoje na slici, ali to nije slika cipela. Dakle, i predmet koji posjeduje svoju tržišnu vrijednost i na fotografiji se pojavljuje s jedinim ciljem, da se proda, prikazuje se na isti način kao žena. Fragmentiranost branda rezultirala je golemim interesom za spomenute cipele. A fragmentirano žensko tijelo? U postojećim mizoginim teorijama u području modne fotografije, Bourdin se ističe kao fotograf koji je svoj osobni doživljaj prezentirao kroz svoj rad. Uspoređujući takvo upisivanje privatnog u fotografiju i način na koji je to radila ranije spomenuta Nan Goldin, dolazimo do nezaobilazne tematike, statusa žene u modnoj fotografiji. Ne treba zaboraviti da je svaka umjetnost obilježena i vremenom u kojem nastaje, pa tako i događajima toga vremena. Sedamdesete godine su na različite načine tematizirale ženu, ali ne ženu koja se bori za svoje pravo glasa i svoju slobodu, već onu u potrazi sa svojim identitetom. Individua pribjegava ekspresiji sebstva kroz maskeradu. Identitet koji je konstruiran većinom kroz modu i vizualni dojam savršeno se uklapa u imperative mode i potrošačkog društva koji uvijek nudi neki novi identitet koji će sve probleme riješiti kupnjom baš određenog proizvoda. Naglašavanje vizualnog izgleda označava poigravanje sa slikama: politika, umjetnost, svakodnevni život svedeni su na igru sa slikama. Glavni problem više nije efikasnost, već *styling,* tj. najatraktivniji način za privlačenje kupaca. Stoga, Bourdina i Newtona, s naglaskom na potonjeg, promatrat ćemo samo kroz njihovu interpretaciju žene u usporedbi s Turbeville, način na koji pristupaju modi kao instrumentu opresije ili pak kao području osobne ekspresije. Postmoderni teoretičari pokušali su obnoviti estetički užitak koji je bio u funkcionalističkim teorijama sveden na ukrase koji su smatrani izvještačenom modom toga vremena. Međutim, takvim pokušajima zaboravili su na problematiku svođenja identiteta isključivo na pojavnost koja je opet naštetila posebno ženama. Jednostavno opravdanje na koje bismo mogli naići a koje nikako nije rješenje, jest da je u društvu spektakla svatko sveden na pojavnost, na površinu. Pojavnost žene još uvijek se tretira kao njen glavni instrument i najveća odlika.

5.1. Helmut Newton – igra podijeljenih uloga

Njegujući estetiku dramatičnosti, Newton ima manipulirajući pristup društvenim normativima. Dvoznačnost njegovih fotografija nailazila je na vrlo kritični odjek. Inkorporiranje erotičnih elemenata u čak vrlo eksplicitne scene, moglo se promatrati kao isključivo vezanje žene uz objekt, ali s druge strane moglo se pristupiti kao prikazu snažnih, dominantnih, samostalnih žena čija takva pojava pak može djelovati zastrašujuće. Fotografijom iz 1981. (Sl. 14) Newton

kroz diptih stil prikazuje dominantnost ženskih figura. Kompozicija i osvjetljenje fotografija je nepromijenjeno, ali modeli su na jednom prikazu odjeveni, na drugom razodjeveni. Crno bijela tehnika, kao u većini njegovih radova, odbacuje boje kao moguće distraktore i tako se sva pažnja usmjerava na tonalitet, kompoziciju, ali i žene. Važnost modela na ovoj fotografiji podebljana je i neutralnom pozadinom. Ovdje nema ulica, hotelskih soba jer sva bitnost je sadržana u dominaciji žena. Uzimajući u obzir da je Newton izbjegavao prazninu fotografskih studija, još je dnom se naglašava važnost kojom pristupa figurama koje odaju isti dojam snage i potpuno odjevene i razodjevene. Noseći samo cipele i fotografiranjem iz lagano spuštenog kuta snimanja, želi se istaknuti ženino potpuno zauzimanje prostora. Ključna karakteristika, ali i poruka njegovog rada je da žena može biti i jaka i elegantna, odnosno u svakome ljudskom biću postoji dvojnost, postoji i maskulini i feminini dio. Reprezentacijom žene kroz erotičnošću nabijene elemente, Newtonov rad može se shvatiti kao direktna kritika društva koje ženu svakodnevno promatra i kritizira.



Sl.14. Newton, H. *They're Coming!,* 1981. izvor: www.widewalls.ch

Često nazivana *anti-Helmut Newton* fotografkinjom, kontroverznošću se ponekad opisivao i rad Turbeville, iako tamo gdje je Newton izazivao provokaciju razodijevanjem i pretjeranom seksualnošću, Turbeville je manipulirajući fokusom aparata i uništavanjem negativa stvarala prikaze izvan ovoga svijeta. Čak i kada su njezini modeli bili nagi, nisu zračili erotično nabijenom energijom, već su svoju krhkost i svu ranjivost prezentirali pogledima. Izbjegavajući jarke boje, baš kao i Newton, ipak ne stavlja fokus na modele u tolikoj mjeri, njezine događaji

na slici ne postavljaju pitanja što će biti poslije, već što se događa, a tek nakon potpunog shvaćanja sadašnjeg trenutka, bojažljivo se nameće pitanje kako naći izlaz. Glavna problematika kod Newtona ipka leži u radovima koji mijenjaju uloge. Mijenjajući društvenu uvjeotvanost, Newton doslovno prebacuje karakteristike suprotnosti, pa će njegov model zauzeti položaj promatrača, vrlo jasno dajući do znanja svojim položajem tijela da je tu nekada sjedio muškarac koji je sada samo fragment kadra. Kaplan smatra problematičnim to "što pogled možda nije muškarčev, ali da bi ga se aktiviralo ona mora zauzeti maskilinu poziciju."[60] Referirajući se na teze Mulvey o Hollywoodskom filmu, Moore se nadovezuje navodeći dvije forme vizualnog užitka dustupne ženama: "prva forma se dotiče aktvinog objektivizirajućeg pogleda, što je tradicionlano maskulini, voajeristički pogled, a druga forma je identifikacija sa slikom na ekranu.[61] Moore nastavlja da je "struktura pogleda uvijek takva da podilazi muškrcu promatraču, a jedino što preostaje ženinom zadovoljstvu je preuzimanje takvih postavki kroz psihički transvestizam."[62] Newtonova potpuna zamjena uloga i stavljanje žena na mjesto aktivnog promatrača, nečini razliku u originalnoj strukturi pogleda. Potpuna zamijena u strukturi promatranja koja se bazira na oprekama aktivno/pasivno, promatrač/promatrano, ne smije negirati postojeće. Kako navodi Barnard "obrnutost podrazumijeva da su prvotne pozicije i dalje valjane."[63] Da bi se binarnost prevladala, to ne podrazumijeva samo doslovnu zamjenu uloga, to je suviše jednostavan i nepotpun pristup, već se te binarnosti moraju znati nadilaziti.

5.2. Edgar Degas

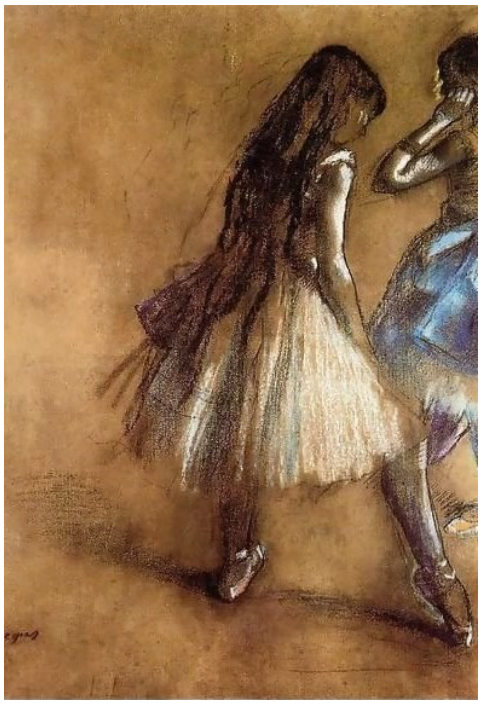
Gotovo jednaka dilema koja se javila u Newtonovoj fotografiji, pojavljuje se kod slika Degasa, koji je većinu svog stvaralačkog života posvetio oslikavajući žene. Prikaz žena u različitim situacijama i ulogama, postavlja pitanja moguće posesivne objektivizacije ili pak slobode. Na slici iz 1866. godine vidimo djevojku koja, držeći dalekozor, promatra svog promatrača što potvrđuje Degasov pristup činu gledanja kao aktivnome činu, možda čak i činu koji skriva taštinu ali i zahtijeva nešto. Već spomenutoj hijerarhiji pogleda i gledanog djevojka na slici kao da prkosi svojim uzvraćajućim pogledom, pa skoro da postoji nešto zastrašujuće u njezinu suprotstavljanju. Prkosom spram pogleda uperenih u nju, ona prkosi i razdoblju i društvenom poretku.[64] Kao što smo kod Newtona imali blago spušten kut snimanja kako bi se naglasila

[60] Barnard, M: *Fashion as Communication*, Routledge, Taylor &Francis Group, GB, 2002, str. 151.
[61] Moore, S:*Here's looking at you,kid*! u: Barnard, M: *Fashion as Communication*, Routledge, Taylor &Francis Group, GB, 2002, str. 151.
[62] bid., str. 151.
[63] Ibid., str.151.
[64] "Idealna, primjerena žena u 19.stoljeću, bila je pasivna i poslušna, a svoj dom je napuštala isključivo uz pratnju muškarca. Opisujući ovu ženu tako eksplicitno uključenu u čin gledanja, Degas ju osnažuje

snaga žene ili možda čak kako bi se naglasili tjelesni atributi kao njena najjača karakteristika, Degas ponekad smješta sebe iznad ili ispod svojih subjekata da bi dobio pritsupe drugačijim perspektivama, a Kendall pak takav pristup poistovjećuje s izražavanjem društvenog statusa, s obzirom da "sebe pozicionira iznad svojih subjekata samo kada slika žene radničke klase."[65]



Sl.15. Degas, E., *Women with filed Glasses,* 1866.



Sl.16.Degar, E. *Two Dancers II* izvor: edgar-degas.org

privilegijem koji je najčešće bio isključivo namijenjem muškarcima." (Wolin, E., Degas: Agency in Images of Women, www.portal.lvc.edu., str. 7).

[65] Kendall, R., Degas, Images of Women, u: Wolin, E., Degas: Agency in Images of Women, www.portal.lvc.edu., str.8.

Degasa i Turbeville najlakše možemo povezati u presječenim likovima, u fragmentiranosti koja je "u najširem značenju toga pojma, značajka koja je u modernom gradu zajednička i promatraču-konstuktoru i objektu promatranja."[66] Na slici *Dvije plesačice* odmah možemo položaj tijela, izrezanost i nemogućnost uspostavljanja direktnog pogleda dovesti u sličnost s fotografijama Turbeville koje su prethodno analizirane. Izrezanost tijela upućuje da se nešto odvija i izvan kadra, da sve ono što percipiramo moramo sagledati sa polazišta vidljivo-nevidljivo. Baš kao što Degas kontrastno spaja dvije stvarnosti, onu koja pripada radnim probama plesačica i onu publike za koju nastupaju, i Turbeville koristi snažne konotacije o postojanju dvaju oprečnih svjetova. Jedan bi bio onaj surov, neprijateljski koji kao posljedicu ima stvaranje onog drugog. Gubitak čvrstoće i raspadanje ipak kao da se stapaju, dva suprotna svijeta svojim ujedinjenjem postaju neki treći, prozirni svijet koji pripada masi. Turbeville često koristi element ogledala, ali želeći ga negirati kao instrument kojim žena potvrđuje svoj identitet koji se odvija isključivo na površini. Ženama je ogledalo predstavljalo ne samo početnu fazu formacije sebe, već je bivao shvaćen kao svakodnevna afirmacija sebstva. Melankolija koju stvara Turbeville dijelom proizlazi, dakako, i iz rastrganosti žene između onoga što jest i što bi trebala biti, kao objekt promatranja.

[66] Nochlin, L. *Tijelo u dijelovima: fragment kao metafora modernosti*, Tvrđa, ½ 2006. str.76

6. ZAKLJUČAK

Kasno 20. stoljeće obojeno je pesimizmom, alijenacijom, kulturalnom traumom i tjeskobom i kao takvo ostavilo je traga u svim životnim, pa tako i u umjetničkim epohama. U društvu u kojem koegzistiraju suprotstavljeni elementi, svi načini života postaju legitimni. U takvom okruženju fokus se usmjerava na pitanje identiteta. Kulturna dinamika okarakterizirat će se kao raspadanje subjekta. Sontag zaista ima pravo kada tvrdi da je modna fotografija u pravilu ona koja skriva modu, odnosno nudi mnogo više od same privlačnosti. Moda kao slobodan eksperiment koji se pojavljuje u različitim oblicima, trebala bi moći komunicirati s ostalim odlikama pojedinca. Oporavak komunikacijskog aspekta odjeće važan je jer samo na taj način odjeća može biti ekspresija identiteta, a ne samo zamjena za tu ekspresiju. Fotografska revolucija predstavlja se u moći da igrom svjetla rastjera maglu. Takvim pristupom i modna fotografija zapravo želi odgovoriti na sve mijene okoline kojima svjedoči. Njezin pristup kao bazu ima vidljivost odnosno nevidljivost. Bivajući u ulozi promatrača i analizirajući sve fotografije prikazane u ovom radu, naizbježno je prvo i očito pitanje – što to gledamo? Što to vidimo? Kada bi gledanje i viđenje označavalo isto, fotografija bi izgubila ne samo svoju tajnovitost, već i vrijednost. Referirajući se na umjtničke prakse koje pripadaju nekom prošlom vremenu, fotografija kao i moda, pokušava protresti prošlost, ali ne da bi je imitirala, već da se osvijesti trenutak. Fotografijom je Turbeville propitivala sve binarnosti od kojih se sastojimo. Ne samo da predmeti oko nas nisu u potpunosti vidljivi, već se to odnosi i na čovjeka. Vrlo očite reference na teatar dakako da postoje, i svjedoče navedenom. Ne samo da osvrt na teatar postoji na fotografiji, on postoji i na filmu, ali i u životu svakoga od nas. Svaki čovjek je svoj vlastiti teatar. Pozornica, *backstage,* dizanje i spuštanje zastora*,* sve je to dio individue. Sve to o nama otkriva i Turbeville. Njezin izričaj gotovo da je nepromijenjen kroz sve godine rada, i u estetskom smislu i u vječitim pitanjima bez odgovora. Ako maske prestanemo sagledavati kao nedostatak istinitog, pružamo joj sposobnost da stvori mogućnost raznolikih varijacija značenja. Modni odjevni predmeti imali su sposobnost prezentirati sami sebe, odnosno zaokupiti interes isključivo svojom pojavnosti. U svojim počecima, ti predmeti su djelovali banalno, da bi kasnije postali predmeti divljenja, entuzijazma pa čak i na granicama fetiša. Iako danas pojedinac ima veću slobodu i izbor u odijevanju, u većini slučajeva pribjegava odjeći koje mu nude reklame i velike korporacije. Stvarajući svoju individualnost zapravo postaje dio neekspresivne mase, kao da se još uvijek bojažljivo skriva i nerado prkosi društvenim normama.

7. LITERATURA

Ash, J., Wilson, E; Chic Thrills: Fashion Reader, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1993.

Barthes, R; *Camera Lucida*, u: Rabinowitz, P., *They Must be Represented: The Politics of Documentary*, Verso, London, New York, 1994.

Benjamin, W; *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*, *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, Suvremene književne teorije, Miroslav Beker, SML, Zagreb, 1986.

Baudrillard, J. *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2006.

Barnard, M: *Fashion as Communication*, Routledge, Taylor &Francis Group, GB, 2002.

Boehm, G*., Povratak slika, u:* Vizualni studiji – umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata, Centar za Vizualne studije, Zagreb

Brookes, R; *Fashion Photography: The double-page spread: Helmut Newton, Guy Bourdin and Deborah Turbeville,* u: Ash, J., Wilson, E; Chic Thrills: Fashion Reader, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1993.

Damjanov, J; Likovna umjetnost II dio, Školska knjiga, Zagreb, 1982.

Evans, C*; Fashion at the Edge*, Yale University Press, New Heaven and London, 2002.

Freund, G; *Photography and Society*, engleski prijevod David R. Godine, Publisher Inc. Boston, Massachusetts, 1980.

Galović, M., *Doba estetike*, Izdanja Antibarbarus, d.o.o., Suizdavači Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, 2011.

Groys, B.,*Ikonoklastičke strategije na filmu*, u: Purgar, K.urednik, *Vizualni studiji-umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata,* CVS, Zagreb, 2009.

Mitchell, W.J.T., *Slikovni obrat,* Čemu, vol.VI, No.12/13, Lipanj, 2004.

Moore, S:*Here's looking at you,kid*! u: Barnard, M: *Fashion as Communication*, Routledge, Taylor &Francis Group, GB, 2002.

Negrin; L. *Apperance and Identity: Fashioning the Body in Postmodernity,* Palgrave Macmillan, 2008.

Nochlin, L. *Tijelo u dijelovima: fragment kao metafora modernosti*, Tvrđa, ½ 2006.

Purgar, K; *Preživjeti sliku*, MEANDARMEDIA, Zagreb, 2010.

Purgar, K. *Modni advertising, umjetnost i muškost: semiotička, ikonološka i povijesna perspektiva*; u: Irfan Hošić (ur.) *Pažnja! odjeća, umjetnost, identitet*, Tehnički fakultet Univerziteta u Bihaću, 2013.

Rhodes, K.L., *An Apparent Ugliness: Fashion and Dressing Poor*, RMIT University, 2010.

Smedley, E., *Escaping to Reality: Fashion Photography in 1990's*, u: Bruzzi, S; Gibson Church P*., Fashion Cultures Revisited; Theories, Explorations and Analysis, Routledge,* Taylor & Francis Group, London and New York, 2013.

Sontag, S*., Bergman's Persona*, u: Michaels, L., *Ingmar Bergman's Persona*, Cambidge University Press, UK, 2000.

Svendsen, L.Fr.H.; *Moda*, Tim Press, Zagreb, 2010.

Šuvaković, M. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb; Vlees & Beton, Ghent, 2005.

Turke, S. *Life on the Screen*, u: Rocamora, A., *Personal Fashion Blogs, Screens and Mirrors in Digital Self.portaits*, u: Bruzzi, S; Gibson Church P., *Fashion Cultures Revisited; Theories, Explorations and Analysis*, Routledge, Tayloe & Francis Group, London and New York, 2013.

Valentić, T*., Camera Abscondita*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2013.

Internetski članci:

Brlek, T*., Antonioni*, *Micheangelo*, www.film.lzmk.hr, posjećeno:10.08.2017.

Deborah Tubrbeville interview by Grazia d'Annunzio for Vogue Italia, u: www.vogue.it, objavljeno:25.10.2013

Peterlić, A., *Osam i pol, Fellini,* www.film.lzmk.hr, pristupljeno:10.08.2017.

Turković, H. *Jean – Luc Godard,* www.bib.irb.hr, pristupljeno:10.08.2017.

Groys, B.Tarkovsky's Documentary Romanticism, www.brightbrightday.com, pristupljeno: 11.08.2017.

Wolin, E., Degas: Agency in Images of Women, www.portal.lvc.edu. pristupljeno:15.08.2017.

Kendall, R., Degas, Images of Women, u: Wolin, E., Degas: Agency in Images of Women, www.portal.lvc.edu. pristupljeno:15.08.2017.

Sinclair, M.,*Turkovsky and Painting*, www.creativereview.co.uk, pristupljeno:11.08.2017.

Vučinić, S., *Tarkovski i smisao umetnosti*, www.pulse.rs. pristupljeno:11.08.2017.