

Modna i reklamna fotografija

Modna i reklamna fotografija zajedno s foto-žurnalizmom i dokumentarnom fotografijom predstavljaju na neki način vrhunac u oblikovanju društva i kulture XX veka.

Sve je počelo neposredno i nakon završetka Prvog svetskog rata s osnivanjem prvih marketinških udruženja u Sjedinjenim Američkim Državama, Nemačkoj i Francuskoj. Jedno od prvih a ujedno i najpoznatije je „Američko udruženje reklamnih agencija“ (American Association of Advertising Agencies). Osnovano 1917. godine, Udruženje je okupljalo reklamne kompanije poput „Meken Eriksona“ (McCann Erikson), „Dž. Valter Tompson agencije“ (J. Walter Thompson Agency), „Irvina“ (Erwin), „Kalkinsa i Holdena“ (Calkins and Holden) i mnoge druge. Treba pomenuti da je funkcija ove i sličnih organizacija između ostalog bila da reorganizuje i poboljša marketing, proširi i učvrsti odnos između reklamnih agencija, proizvođača i potrošača. Pored toga, Udruženje je organizovalo izložbe, štampalo specijalizovane publikacije posvećene dizajnu i reklamni i dodeljivalo nagrade najboljim grafičkim dizajnerima.

Kada su stvoreni odgovarajući tehničko-tehnološki uslovi nije bilo nikakve sumnje da medij kojem javnost i te kako veruje treba iskoristiti na najbolji mogući način. Specifična priroda fotografije omogućavala je urednicima, marketinškim direktorima i njihovoj klijenteli, baš kao i urednicima modnih časopisa da kreiraju i bez poteškoća trguju iluzijom i fantazijom potrošačkog društva. I modni i reklamni fotografi morali su da sarađuju s grafičkim dizajnerima, urednicima i direktorima marketinških firmi i časopisa, stvarajući istovremeno originalne, kreativne, inovativne i privlačne slike. No, za razliku od modne fotografije koja je u službi prezentovanja tkanine, šminke, parfema i drugih pratećih detalja, reklamna fotografija pored mode obuhvata bukvalno svaki segment društva.

Jedan od najstarijih modnih časopisa na svetu je *Harper's Bazaar*. Namenjen visokoj i višoj srednjoj klasi osnovan je kao nedeljnik s jasno definisanim ciljem 1867. godine. Inovativni urednici, pisci, grafički dizajneri, ilustratori i fotografi trebalo je da isprate apsolutno svaki aspekt kulture i mode kako u Americi tako i u Evropi. Potpunu transformaciju časopis je doživeo pod grafičkim dizajnerom i umetničkim urednikom Aleksejem Brodovičem od 1936. do 1958. godine. U menjanju stila, mode i fotografije ubrzo mu se priključio *Vogue*, koji je postao njegov najveći rival. Kao i *Harper's Bazaar*, i *Vogue* je bio prvo nedeljnik kojeg je



Naslovna strana časopisa *Harper's Bazaar* sa fotografijom Ričarda Avedona, april 1965.

pokrenuo Artur Boldvin Turner 1892. godine. Godinu dana pre njegove smrti 1905. godine časopis je preuzeo Konde Nast. Angažujući odlične pisce, grafičke dizajnere i fotografe, Nast je započeo transformaciju prosečnog nedeljnika u jedan od najpoznatijih modnih časopisa na svetu. Pored aktuelnih modnih trendova, *Vogue* je donosio informacije o kulturi, umetnicima, muzičarima, piscima, holivudskim divama, svakodnevnom životu elite. Nakon uspeha u Americi, Nast 1916. pokreće britansko, a 1920. godine i francusko izdanje časopisa. Među prvim fotografima koje je *Vogue* angažovao bili su Baron Adolf de Mejer i Edvard Stejhen. Njihovim dolaskom postalo je važno ne samo šta se fotografiše već i kako se fotografiše. Posebnu pažnju su poklanjali enterijeru i pozadini, osvetljenju i konačno samoj pozi modela. Mejer je po stilu bio dekorativniji i pompezniji, a Stejhen, koji je pre dolaska u *Vogue* u duhu piktorijalizma radio za časopis *Art et Décoration*, meki fokus zamenio je ostrim, dajući prednost ravnim i modernijim oblicima i formama, kao i pozama modela: *Modernistička haljina* (*Modernist Garments*, 1925), *Večernje cipele dizajnerke Vide Mur* (*Evening Shoes by Vida Moore*, 1927). Obojica su saradivali i s drugim podjednako važnim časopisom koji je 1913. godine pokrenuo Konde Nast, *Vanity Fair-om*, a zatim i sa francuskim *Harper's Bazaar-om*. Njihov uticaj je najvidljiviji u radu britanskog fotografa Sesila Bitona. Radeći za *Vogue* i *Harper's Bazaar*, Biton je stvorio slike fikcije i glamura kako kroz modnu fotografiju tako i kroz portrete filmskih diva koje su tu modu propagirale. U traganju za besprekornim izgledom i elegancijom mode je snimao u enterijeru iz različitih uglova i uglavnom koristeći dramatičan odnos svetlosti i senke: *Marlen Ditrh* (*Marlene Dietrich*, 1932, 1935), *Haljine dizajnera Čarlsa Džejmsa* (*Charles James Desess*, 1948), *Koko Šanel* (*Coco Chanel*, 1937). Dok je Biton bio sofisticiran i fokusiran na studio, Džordž Hojningen-Hine je stvarao drugi vid glamura – moda i modeli bili su i u enterijerima i u eksterijerima (plaže, bazeni). Čisti i jasni oblici i linije, skladan odnos svetlosti i senke, ali i prisustvo nadrealnog na pojedinim radovima, kao što su *Električna lepota* (*Electric Beauty*, 1938) ili fotografija za kupaće kostime „Izod“ i „Lelong“ iz 1930, samo su neke od karakteristika njegovog rada koje se pripisuju uticaju klasične skulpture, slikarstva i nadrealizma sa kojim se upoznao tokom boravka u Parizu. Svoje znanje preneo je na prijatelja i kolegu Pola Bormana poznatijeg kao Horst. Za razliku od Hinea koji je saradivao i sa *Vogue-om* i sa *Harper's Bazaar-om*, Horst je od 1925. godine, kada je dobio posao,

ostao veran *Vogue*-u, a njegove najbolje fotografije su *Majnbošer korset* (Mainbocher Corset, 1939), *Ruke, ruke* (Hands, Hands, 1941), naslovnica za *Vogue* iz 1938. godine *Mrtva priroda* (Still Life, 1937), kao i *Odaliska* (Odalisque, 1943). Fotografija *Majnbošer korset*, na kojoj model okrenut leđima fotografu sedi na drvenoj dasci u korsetu okupan kontrastima svetlosti i senke, predstavlja ikonu modne fotografije koju je tokom svih ovih godina popularna kultura interpretirala i citirala na različite načine. Pored Hinea, Horsta i Bitona veliki doprinos modnoj fotografiji dali su Man Rej i Martin Munkaši. Kao vodeći fotograf nadrealizma Man Rej je tokom saradnje s *Harper's Bazaar*-om modnoj fotografiji dao dozu nadrealnog i eksperimentalnog koristeći solarizaciju, preklapanje negativa i kolažno-montažnu tehniku. S druge strane, Martin Munkaši, koji je takođe saradivao s *Harper's Bazaar*-om, u modnu fotografiju je uveo dinamičnost i spontanost karakteristične za njegove radove iz foto-žurnalizma.

Među pionirima reklamne fotografije svakako se izdvajaju američki fotografi Margaret Watkins i Pol Auterbridž, koji je radio i crno-belu i kolor fotografiju. Jedna od najranijih reklamnih fotografija, koja datira iz 1920. godine i prikazuje rukavice, pripada Margareti Watkins i urađena je u blago piktorijalističkom maniru. Već na sledećoj fotografiji *Sir Feniks* (Phenix Cheese) iz 1922. godine, oštar fokus, ujednačen tonalitet i sklad kompozicije jasno ukazuje da se Votkisova okrenula *strejt* odnosno čistoj fotografiji. Iste godine i u gotovo identičnom maniru nastaju i Auterbridžovi radovi *Ide* i *Sir i krekeri* (*Cheese and Crackers*). Jednostavnost i efektnost glavne su karakteristike i reklamnih fotografija Edvarda Stejhena, koji je bio glavni fotograf čuvenog proizvođača cigareta *Kamel* (Camel). Za razliku od njega, Čarls Šeler se specijalizovao za industrijsku reklamu. Njegov već pominjani fototriptyh *Industrija* iz 1932. godine, koji se smatra jednim od najboljih primera *strejt* fotografije, urađen je upravo za reklamne potrebe fabrike.

Američka reklamna fotografija između dva svetska rata je za razliku od evropske oskudevala u stilskoj i tehničkoj raznovrsnosti. Situaciju je uspela da promeni *Izložba evropske reklame i industrijske fotografije* (Exhibition of Foreign Advertising and Industrial Photography) održana u Njujorku 1931. godine, na kojoj su, pored drugih, predstavljeni radovi Mana Reja i Lasla Moholj-Nađa. Evropsku reklamnu fotografiju ovog perioda su oblikovali nova objektivnost, konstruktivizam, Bauhaus, nadrealizam i tehnike foto-motaže, fotograma, preklapanja negativa i

kolaži. Za protagoniste evropske scene reklama je bila odlično polje na kojem su mogli da ostave svoj trag. Poznato je da je Aleksandar Rodčenko 1923. godine sa Vladimirom Majakovskim osnovao udruženje pod imenom „Majakovski–Rodčenko–Reklama–Konstruktor“ (Maiakovskii–Rodchenko–Reklam–Konstruktor) koje je radilo, između ostalog, reklame za pivo i bombone. Njegov kolega El Lisicki je uradio odličan fotogram za potrebe firme za proizvodnju mastila i penkala „Pelikan“ (Pelikan), a Laslo Moholj-Nađ fotografije za modne časopise i kompaniju za proizvodnju optike. U ovom domenu oprobali su se i Žermen Krul, koja je saradivala s dvema najjačim firmama za proizvodnju automobila – „Sitroen“ (Citroën) i „Pežo“ (Peugeot), kao i Albert Renger-Pač, Fransoa Kolar, Moris Tabar i Vili Cilke.

Nakon Drugog svetskog rata modna i reklamna fotografija ulaze u svoje najdinamičnije razdoblje. Društvene i kulturološke promene dovele su ne samo do njihove veće zastupljenosti nego i do daleko slobodnijeg pristupa koji je, pored ostalog, podrazumevao izlazak iz studija na ulice, trgove, u parkova, a zatim i ukidanje granica između, najpre, modne i reklamne fotografije jer su svi modni fotografi paralelno radili i reklame, a onda i u odnosu na druge žanrove. Tridesetih godina XX veka dve najjače firme za proizvodnju foto-opreme „Agfa“ i „Kodak“ gotovo istovremeno kreću sa proizvodnjom filma u boji: „agfacolor“ (1936) i „kodachrom“ (1935), što je dovelo do revolucije u kolor fotografiji koja će svoju najveću primenu naći upravo u modnoj i reklamnoj industriji. Krajem četrdesetih godina otkrivena je i instant fotografija, tačnije polaroid, od strane Edvina Landa. Jedan od prvih fotografa koji su uveli boju u modnu fotografiju bio je Ervin Blumenfeld. On je radeći za *Vogue* još u međuratnom periodu eksperimentisao sa foto-montažom, duplom ekspozicijom i solarizacijom ne samo u modnoj već i u portretnoj i akt fotografiji. Tokom prve polovine XX veka vodeći modni časopisi bili su *Vogue* i *Haper's Bazaar*, dok je u drugoj polovini veka njihov broj daleko veći: *Elle*, *Cosmopolitan*, *Vanity Fair*, *GQ*, *Grazia*, *Marie Claire*. Mnogi pripadnici starije generacije fotografa, poput Martina Munkašija i Sesila Bitona, nastavljaju s radom, a priključuju im se Norman Parkinson, Dejvid Bejli, Vilijam Klajn i dvojica najuticajnih ne samo u modnoj već i u portretnoj i reklamnoj fotografiji, Ričard Avedon i Irving Pen. Obojica su pomerili granice modne fotografije svojim međusobno različitim i do tada netipičnim pristupom. Jedina dodirna tačka im je minimalizam. Dok je Avedon fotografisao i izvan studija

služeći se do tada za modnu fotografiju atipičnim uglovima snimanja i bio daleko spontaniji i neposredniji u pristupu samom modelu, Irving Pen je radio isključivo u studiju. Za većinu njegovih modnih fotografija karakteristične su jednostavnost, strogost, pedantnost, uravnoteženost, teatralnost i monumentalnost u pozama i gestovima modela. Malo bolje sagledavanje ukazuje da većina njegovih fotografija balansira između modne fotografije i portreta. Među prvima koji su modu, kao i Avedon, iz enterijera preselili u eksterijere bili su Norman Parkison, zatim Vilijam Klajn i Frank Horvat, koji je, odbacujući uštogljene poze i klasične kadrove, modnu fotografiju radio među običnim prolaznicima u urbanim i seoskim eksterijerima i enterijerima, na ulicama, trgovima, u parkovima i kafeima.

Šezdesetih, a naročito sedamdesetih godina XX veka pojava pop muzike i koncerata, opušteniji stav prema životu, jačanje feminističkog pokreta i mnoga druga dešavanja diktirali su izgled i mode i fotografije. Francuski *Vogue* postaje u ovom periodu dominantan časopis zahvaljujući Giju Burdenu i pre svega Helmutu Njuton, koji je gotovo četiri decenije pomerio granice fotografijama gotovo filmske strukture, snimanim u najrazličitijim eksterijerima i enterijerima, poigravajući se sa erotikom, seksom, tabuima i percepcijom žene u kulturi. Bitna karakteristika modne fotografije ovog perioda jeste i stupanje na scenu ženskih autora među kojima su Eva Arnold, Debora Tirbevil, i naročito Sara Mun sa potpuno spontanom, neposrednom fotografijama modela i mode. Poslednjih dvadeset godina XX veka konzumerizam, sve veći rast reklamnih kampanja vodećih brendova i idolizacija supermodela u mnogome su uticali i na modnu fotografiju, a među vodećim fotografima izdvajaju se Herb Rits, Brus Veber, Robert Mejpltorp, Dan Paolo Barbijeri, Brus Veber, Patrik Demaršelije i Nik Najt. U vreme digitalne tehnologije granice između modne i komercijalne fotografije, portreta i paparaco-snimaka, kiča i glamura gotovo i da ne postoje, što je možda najuočljivije u praksi Marija Testina i Dejvida Lašapela.

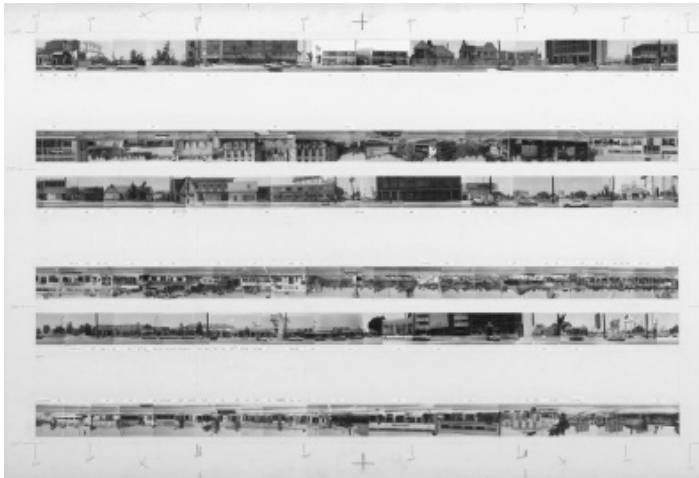
Konceptualna i postkonceptualna fotografija

Paralelno sa društvenim i tehnološkim promenama krajem šezdesetih godina XX veka na internacionalnom umetničkom planu dolazi do odbacivanja modernističkih shvatanja, pa samim time i klasičnih vidova izražavanja (slikarstvo i skulptura). Neminovan rezultat toga bilo je stvaranje slobodnog prostora za umetnost koja se nije zasnivala na materijalu ili predmetu već na ponašanju umetnika (performansi, akcije, intervencije), za umetnost koja se, između ostalog, zanimala za filozofska učenja, književnost, teorije jezika i umetnosti, kao i za nove medije. Po Dejvidu Kampaniju, tretman fotografije u okviru konceptualne umetničke prakse je istovremeno i nova i ne baš nova pojava.¹ Kao što je bio slučaj sa protagonistima dadaizma, futurizma ili pak nadrealizma, i za konceptualiste fotografija nipošto nije podrazumevala savršeno delo bilo u estetskom bilo u tehničkom pogledu. Zbog toga se i njen konačni izgled nije zasnivao na poznavanju fokusa, ekspozicije, odnosa svetlosti i senke, već potpuno suprotno.

Iako su neki vidovi upotrebe fotografskog medija zajednički i avangardi i konceptualnoj umetnosti, na primer fotografija kao dokument, treba imati u vidu da su radovi protagonista avangarde nastajali u posve drugačijoj istorijskoj, kulturnoj i umetničkoj klimi od radova konceptualnih umetnika. Avangardi su pre svega bile svojstvene različite tehnike koje su u većini slučajeva primenjivane kao destrukcija klasičnih shvatanja fotografije, to jest fotografske mimetičke predstave. S druge strane, i pored toga što se odbacivši klasična sredstva umetničkog izražavanja okrenula upotrebi medija tehničkog porekla, avangarda nije uspela ni u teoriji ni u praksi da promeni shvatanja i stavove o fotografiji tada aktuelnog umetničkog establišmenta. Samim time nije doprinela njenoj asimilaciji i ravnopravnom tretmanu kako u umetničkoj praksi tako i u institucijama umetnosti. To se svakako može uzeti kao jedan od razloga zašto krajem tridesetih i početkom četrdesetih fotografija nije ni intenzivno ni kontinuirano prisutna u umetnosti. Još jedan od razloga leži u činjenici da je avangarda, iako u svoje vreme nesvakidašnja pojava, delovala na mnogo manjem geografskom i umetničkom području od konceptualizma.

U svakom slučaju, ovo zatišje donekle je prekinuto dolaskom pop-arta. Po Marti Rosler, za umetnike pop-arta fotografija je bila „forma

¹ David Campany (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London, 2005, str. 17.



Ed Ruša, foto-knjiga *Svaka zgrada na Sanset bulevaru*, 1966.

citata iz masovne kulture“¹. Naime, praksa pop-arta, konkretno Endija Vorhola, bazirala se na preuzimanju i korišćenju već postojećih fotografija (iz novina i časopisa) ikona popularne muzike, filma, politike, odnosno potrošačkog društva, koje su tehnikom sito-štampe prenošene na slikarsko platno i serijski umnožavane. Britanski pop-art umetnik Ričard Hamilton je radio foto-kolaže od fotografija takođe preuzetih iz novina, dok je Robert Raušenberg, pored serije crno-belih fotografija prijatelja, umetnika, urbanih scena i situacija iz perioda od druge polovine četrdesetih do prve polovine šezdesetih godina, radio i asamblaže i foto-kolaže. Pop-art jeste fotografiju uveo u umetničku praksu na način koji je pre karakterističan za postmodernu nego za konceptualnu umetnost, koristeći „sirov“ masmedijski fotografski materijal i ne odričući se ipak slikarskog platna i tehnike. Objasnjavajući razloge svog udaljavanja od slikarstva i okretanja fotografskom mediju, Džon Baldesari je jednostavno izjavio: „Želeo sam da budem manje vešt nego Raušenberg ili Vorhol: ovo je fotografija, ovde je tekst.“² Uvođenjem medija tehničkog porekla, konceptualna umetnost ne samo da je raskinula sa dugogodišnjom vladavinom slikarstva i skulpture već se nakon nje može govoriti o kontinuiranom korišćenju fotografskog medija u umetnosti.

Na počecima, sama fotografija nije, kao ni film, posebno zanimala konceptualne umetnike, pa nije ni imala status umetničkog rada jer je bila isključivo u službi registratora umetničkih ideja i zamisli. Ako je priroda performansa, akcija i ostalih radova vezanih za samo ponašanje ili čin umetnika počivala na nestabilnosti odnosno na prolaznosti i neponovljivosti, fotografija je bila jedno od najpogodnijih i najdostupnijih sredstava koje je moglo da im obezbedi trajnost i postojanost. S druge strane, konceptualna umetnost je povlačila sa sobom i novo mesto nastanka i prezentacije – u galerijskom prostoru i izvan njega ili u prirodnom i urbanom okruženju. Fotografija je tako registrovala performanse i akcije umetnika poput Kita Anrata, lend-art intervencije grupe *Art @ Language* ili Roberta Smitsona *Spiralni nasip* (Spiral Jetty, 1970).

Razmatrajući tretman fotografije izvan sfere dokumentarnog, Toni Godfri kaže: „Ako konceptualna umetnost u lingvističkom smislu istražuje

¹ Martha Rosler, *Decoys and Disruptions : Selected Writings, 1975–2001*, An October Book, The MIT Press, London, 2004, str. 33.

² Coosje van Bruggen, „John Baldessari“ (Rizzoli, New York, 1990), p. 29. cit. u Lucy Soutter, *The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography*, na: http://findarticles.com/p/articles/mi_m2479/, sajtu pristupljeno 13. 6. 2012.

kako razmišljamo i pokreće druge na razmišljanje, onda bi konceptualna umetnost fotografije trebalo da govori o tome kako su fotografije iskorišćene da stvore značenje.¹ Drugim rečima, fotografija je iskorišćena za analizu jezika, prirode umetnosti i fotografije, odnosno problematizovanje pitanja objektivnosti i narativnosti fotografskog medija. Kalifornijski umetnik Ed Ruša je od 1963. do 1971. godine uradio serije projekata sa fotografijom: *Dvadeset šest benzinskih pumpi* (Twentysix Gasoline Stations, 1965), *Neki od stanova Los Anđelesa* (Some Los Angeles Apartments, 1965), *Svaka zgrada na Sanset bulevaru* (Every Building on the Sunset Strip, 1966), *Devet bazena* (Nine Swimming Pools, 1968). Reč je o crno-belim snimcima tipičnih kalifornijskih motiva koji su printani u nizu poput filmskih kadrova i realizovani u formi foto-knjžica. U serijama crno-belih fotografija pod nazivom *Anonimne skulpture* (Anonyme Skulpturen) nemački umetnici Bernd i Hila Beher sistematski su dokumentovali fabrike, benzinske pumpe, drvene kućice, dalekovode, vodotornjeve, silose, rečju industrijske objekte i postrojenja Amerike i zapadne Evrope. Kako zbog tematike tako i crno-bele tehnike i dokumentarističkog pristupa, radovih Beherovih nastaju u tradiciji nove objektivnosti i bliski su fotografijama Alberta Renger-Pača, s jedne strane, dok je s druge, zbog sistematičnog i tipološkog pristupa, moguće napraviti paralelu s čuvenim fotografskim projektom *Ljudi XX veka* Augusta Zandera. Međutim, nova objektivnost je modernistički pokret i počivao je na utopističkoj veri u novo, progresivno i napredno doba. Nasuprot Renger-Pačovim fotografijama teške industrije ili Zanderovom projektu, tipologije napuštenih objekata Bernda i Hile Beher po Dejvidu Kampaniju „egzistiraju u neutopističkoj eri“², bez vere u progres i humanizam. Na specifičan tretman fotografskog medija nailazimo kod britanskog umetnika Džona Hilijarda i Holanđanina Jana Dibeca. Rad Jana Dibeca *Najkraći dan u Van Abe Muzeju* (The Shortest day at the Van Abbemuseum, 1970) bavi se analizom fotografije kao realnog medija kroz percepciju posmatrača. Čini ga serija od osamdeset fotografija u boji postavljenih u deset nizova. Statična kamera je na svakih nekoliko minuta dokumentovala različite vremenske intervale, svetlosne transformacije na prozorskom staklu muzeja tokom najkraćeg dana u godini. U slučaju britanskog umetnika Džona Hilijarda, fotografija je najpre bila u službi dokumentovanja njegovih

¹ Tony Godfrey, *Conceptual Art: Art and Ideas*, Phaidon Press, London/New York, 2004, str. 301.

² David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London/ New York, 2005, str. 24.



Bernd i Hila Beher, *Anonimne skulpture*, naslovna strana časopisa *Kunst Zeitung*, 1969.

skulptura, a zatim i sredstvo analize narativnosti samog medija. Hilijard je ovo praktikovao u radovima nastalim tokom sedamdesetih i osamdesetih godina: *Uzrok smrti* (Cause of Death, 1974), *X (X, 1981)* ili *Foto-aparat beleži svoje stanje* (Camera Recording its Own Condition, 1971). Ovaj poslednji rad čini nekoliko desetina fotografija nastalih tako što je Hilijard u ogledalu fotografisao foto-aparat u različitim vremenskim intervalima ekspozicije, od izuzetno produžene do kratke, pa se na njima foto-aparat ne vidi ili zbog preterane osvetljenosti ili zbog zatamljenosti. Fotografija ovde nije u službi dokumentarnog beleženja stvari, odnosno da „pruži sliku 'realnosti', već je tu zbog različitih verzija realnosti koje su više-manje 'istinite'“.¹ Fotografiju su kao sredstvo analize koristili i Mel Bohner, Brus Nojman, Den Grejam, Robert Moris, Daglas Hjubler, Lari Saltan, Džozef Košut i mnogi drugi umetnici.

¹ Tony Godfrey, *Conceptual Art: Art and Ideas*, Phaidon Press, London / New York, 2004, str. 307.

Paralelno sa uvođenjem fotografije u umetničku praksu početkom sedamdesetih godina uočava se nekoliko bitnih promena i pojava. Među prvima od njih je pojačano interesovanje za umetničku fotografiju. To se prvenstveno ogleda u razvoju tržišta za ovaj vid fotografskog izražavanja i otvaranju novih izložbenih prostora, praćenih naglim rastom cena, publikacijama, kao i novim načinima ispitivanja, procenjivanja i vrednovanja fotografija.¹ Na tržištu se pojavljuje i aparat „SX-70 polaroid“ (1972). Instant fotografija je odgovarala i fotografima i umetnicima koji su koristili fotografiju. Ona je promenila stav prema umetnosti i fotografiji, pa su se fotografi pored pejzaža, aktova ili portreta okrenuli eksperimentu, apstrakciji ili čistom dokumentovanju banalnih pojava i situacija savremenog društva. Pojedini umetnički časopisi, među kojima su prednjačili milanski *Flash Art International*, londonski *Studio International* i američki *Art Forum*, objavljivali su, pored kritika i tekstova o umetničkoj fotografiji, i eseje o fotografiji u konceptualnoj umetnosti ili semiotička istraživanja fotografije.² Ovo je praćeno i objavljivanjem teorijskih tekstova i knjiga Rolana Barta, Suzan Sontag, Viktora Bergina, kao i revitalizacijom ideja i razmatranja Valtera Benjamina u *Maloj istoriji fotografije* i u *Umetničkom delu u vreme njegove tehničke reprodukcije*. Sa konceptualnom umetnošću dolazi i do postepene, a zatim i potpune transformacije politike i izlagačke prakse muzeja i galerija koji postaju demokratičniji. Jedan od takvih primera predstavlja izložba *Memfis* (Memphis) sa fotografijama intezivnog kolorita i banalnim motivima svakodnevice fotografa Vilijama Eglstona, održana u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku 1976. godine, na kojoj je prvi put predstavljena kolor fotografija kao umetničko delo, a naredne godine prikazana je još jedna izložba isključivo fotografija u boji Stivena Šora.³

Iste godine kada je otvorena izložba Stivena Šora, u „Umetničkom prostoru“ (Artists Space) u Njujorku je prikazana i izložba *Slike* (Pictures). Nakon nje usledile su izložbe *Razlika: O reprezentaciji i seksualnosti* (Difference: On Representation and Sexuality, 1984) i *Šuma znakova: Umetnost u krizi reprezentacija* (A Forest of Signs: Art in The Crisis of Representations, 1989). Izložba *Slike* se može smatrati inaguracijom

¹ Početkom sedamdesetih u Londonu je na primer otvoreno nekoliko galerija, među kojima su „Photographer's Gallery“, „Half Moon Gallery“ i „Camera Work“. Pored toga, pojedine izdavačke kuće izdaju monografije posvećene Edvardu Vestonu, Anriju Kartje-Bresonu, Anselu Adamsu i drugim velikim majstorima umetničke fotografije. Videti: David Company, *Art and Photography*, Phaidon Press, London, str 18–19.

² *Ibid*

³ *Ibid*, str. 80.

postmodernizma, jer su se sa radovima Šeri Levin i drugih umetnika¹ počele izdvajati neke bitne karakteristike umetnosti poznog XX veka. Njen naziv upućuje na činjenicu da umetnici osamdesetih više ne teže ka originalnom, jedinstvenom i po svemu specifičnom umetničkom delu. Zaključak Daglase Krimpa da se „ispod površine slike nalazi druga slika“² znači da je fotografija modernizma iza koje se krila reklama ili asocijacija ustupila mesto svom rivalu –raskrinkavanju i konstrukciji, odnosno postmodernizmu. S druge strane, Krimpov zaključak ukazuje i na poststrukturalističku postkonceptualnu percepciju slike kao konstatno promenljivog znakovnog i značenjskog sistema i strukture. Na drugoj izložbi, sa radovima Barbare Kruger, Šeri Levin, Viktora Bergina, Silvije Kolbovski i Džefa Vola dolazi do problematizovanja pitanja roda, seksualnosti i prezentacije žene u umetnosti, masovnim medijima i kulturi. U umetnosti postkonceptualizma i postmoderne primarnu ulogu imaju sirovi materijali uzeti od umetničke i fotografije masovnih medija (reklame, časopisi, novine, film, TV), ili iz istorije umetnosti (umetnički stilovi, pravci, teme), koji refotografisanjem, kopiranjem, tehnikom montaže, kropovanjem, uvećavanjem rasporedom figura i kompozicijom, pa čak i scenografijom i kostimografijom, problematizuju sve – od pitanja realnosti, preko originalnosti do sistema reprezentacije u fotografiji i masovnim medijima, ili u istoriji umetnosti. Radovi postmodernizma ili postkonceptualizma Viktora Bergina, Džona Baldesarija, Džefa Vola, Šeri Levin, Barbare Kruger i Sindi Šerman pozivaju posmatrača da istraži sliku. Ma koliko naizgled neka predstava delovala poznato i banalno, a samim tim i odgonetanje njenog značenja lako, ona ne nudi tom istom posmatraču neko konačno rešenje.

Tretman fotografije u slučaju Viktora Bergina može se razmatrati počev od instalacije *Foto-put* (Photo Path, 1969), a još više u radovima *Šta posedovanje znači tebi?* (What possession mean to you?, 1976), *Zoo-Berlin* (1978), *Olimpija* (Olimpya, 1982) i *Kancelarija noću* (Office at Night, 1986), u kojima koristi pisani (tekstovi) i vizuelni materijal (fotografije) preuzet iz novina, časopisa, reklama, književnosti i umetnosti u cilju ukazivanja na prikazivačku moć i ulogu fotografije u prezentaciji žene u popularnoj kulturi i masovnim medijima, a koje idu u prilog osnaživanju voajerizma

¹ Pored Šeri Levin izlagali su Džek Goldstajn, Troj Brontač, Robert Longo i Filip Smit. Videti: H. Foster, R. Krauss, I. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004, str. 580.

² *Ibid*.

i maskulinističke fantazije i mašte. U jednom od najkompleksnijih svojih radova *Olimpija*, koji se sastoji od šest fotografija, Bergin analizira voajerizam pozivajući se na primere iz likovne umetnosti (Maneovu sliku istoimenog naziva) i filma (Hičkokov film *Prozor u dvorište*).

Jedan od najznačajnijih radova Džona Baldesarija *Uništene alegorije* (*Raznobojne rečenice*) (*Blasted Allegories* (*Colourful Sentence*), 1978) predstavlja crno-bele fotografije televizijskih programa koje je Baldesari prezentovao u vidu jednog ili više nizova. Ispod svakog snimka nalaze se određene reči poput „ispod“, „suze“, „ugao“, „tačka“ itd. „Uništivši hijerarhijski ili sintaktički način čitanja, Baldesari je ostavio narativ ili alegorijsku interpretaciju otvorenu za spekulaciju.“¹ Ovako koncipiran rad umetnik direktno usmerava ka posmatraču, pozivajući ga da dešifruje i učestvuje u igri rasklapanja i sklapanja, vertikalnog ili horizontalnog, ili bilo kakvog čitanja u kojoj svaka slika ili reč dobijaju potpuno novi smisao i značenje. I njegovi kasniji radovi, kao što je na primer *Četiri čoveka* (*Sa pištoljima uperenim u njihove glave*) (*Four Men* (*With Gun Pointed at the their Heads*), 1988), funkcionišu na gotovo identičnom principu, odnosno kao kompleksni višeznačenjski sistemi.

U kulturnom filmskom ostvarenju Mikelandela Antonionija *Uvećanje* (*Blow-up*, 1966) glavni junak je modni fotograf koji je igrom slučaja fotografisao ljubavni par u parku. Zainteresovanost žene za film i njen pokušaj da dođe do njega podstakli su ga da istraži snimljeni prizor. Postepenim uvećavanjem crno-bela fotografija dokumentarnog karaktera ne postaje ništa drugo do nesavršena zrnasta struktura, a svakidašnji, idilični prizor prerasta u bizarnost, jer se iza ove slike krije druga, slika ubistva. Drugim rečima, „objektivna stvarnost postaje čista apstrakcija i film se završava nagoveštajem da moderno iskustvo, čak i kada (ili možda upravo kada) postane vidljivo na filmu prestaje da bude objašnjivo te samim time postaje besmisleno.“² Pitanje „Šta se krije u krupnom zrnju snimka?“ na neki način se nalazi u osnovi umetničke prakse Ričarda Prinsa. U radovima nastalim krajem sedamdesetih i u prvoj polovini osamdesetih godina, kao što su serije fotografija dnevnih soba (1977), šminke (1982–1984), luksuznih markiranih artikala poput satova ili bočica parfema, preko parova i žena koje gledaju u jednom

¹ Ann Rorimer, „Photography – Language – Context: Prelude to the 1980's“, u A. Goldstein, M. J. Jacob, C. Gudis (eds.), *A Forest of Signs – Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1989, str. 134–135.

² Devid A. Kuk, *Istorija filma II*, Clío, Beograd, 2007, str. 314

pravcu, ključnih serija *Kauboji* (*Untitled, Cowboys*, 1981–2001) ili *Zalasci sunca* (*Sunsets*, 1981), Prins refotografiše slike iz novina ili časopisa kao što je *New York Times*. Ove fotografije gotovo da imaju sve karakteristike slika klasičnog postpotrošačkog društva. Međutim, karakteristika Prinsove prakse je da pomenuti radovi nisu samo refotografisani već kropovani i uvećani do te mere da se fotografije pojavljuju ponajviše kao zrnaste strukture, baš kao i u Antonionijevom filmu. Mitovi luksuza, bogatstva, lepote (satovi, šminka, parfemi) prezentovani na ovaj način predstavljaju drugu stranu realnosti, ali i samog fotografskog medija.

Među glavnim karakteristikama umetničke prakse Džefa Vola, počev od radova *Slika za žene*, *Uništene sobe* (1979), preko *Mimike* (1982), *Mleka* (1984), *Gitariste* (1986), zaključno sa radovima realizovanim pomoću digitalne tehnologije kao što je *Razgovor mrtvih trupa* (1991–1992), mogle bi se izdvojiti sledeće: 1) dekonstrukcija i reinterpretacija dela vodećih umetnika istorije umetnosti, pretežno romantizma, realizma, impresionizma, postimpresionizma, ali i flamanskog slikarstva; 2) kolor fotografije velikog formata prezentovane u svetlećim kutijama; 3) primena tradicionalnog zapadnjačkog, to jest Albertijevog zakona perspektive kao osnovnog načela u kompoziciji; 4) narativnost. Bez obzira da li se odigrava u enterijeru ili eksterijeru, radnja njegovih fotografija u kojoj učestvuju i statisti unapred je isplanirana, tako da su i one naizgled spontane sekvence i situacije nastale su kao rezultat režije. Pri tom treba imati u vidu da Vola ne interesuje toliko dekonstrukcija zapadnjačkog slikarstva zarad same dekonstrukcije koliko preispitivanje iluzionističkog efekta i značenja fotografskog medija, kao i preispitivanje odnosa žene i muškarca, privatnog i javnog, fantazije, moći, kulturoloških i društvenih naizgled svakodnevnih situacija i predstava. Poput Vola, i Džozel-Piter Vitkin se okreće dekonstrukciji remek-dela slikarstva na primerima Bošovih, Velaskezovih, Botičelijevih i Gojinih radova. I on zauzima poziciju režisera gde ništa nije prepušteno slučaju. No, za razliku od Vola, jezik koji Vitkin koristi je mračan. Realizovane u klasičnoj crno-beljoj tehnici, Vitkinove fotografije prikazuju biološka tela, deformacije i ljudsku prolaznost kao piktoralističke mrtve prirode, aktove, Botičelijeve Venere. Drugi umetnici, poput Džejmsa Velinga, fokusiraju se na dekonstrukciju fotografske tehnike u rasponu od klasične crno-bele fotografije do fotograma i tradicionalnih motiva kao što su biljke, pejzaži ili aktovi.

U širem smislu pojam feministička umetnost označava produkciju umetnica koje ne moraju da zastupaju uverenja bliska feminističkom pokretu. Po ovome, feminističku umetnost možemo analizirati od kraja šezdesetih godina sa pojavom aktivizma i deklarisanjem feminizma kao pokreta u vizuelnoj umetnosti, književnosti i kulturi, kao i s osnivanjem ženskih umetničkih organizacija, institucija, časopisa i izložbenih prostora.¹ Strategije dekonstrukcije, citatnosti, simulacije u slučaju postfeminističke umetničke prakse i radova Barbare Kruger, Sidni Šerman i Šeri Levin kreću se u smeru demistifikacije fotografije, razotkrivanja i demonstracije sistema upotrebe i zloupotrebe ženskog subjekta u masmedijskoj kulturi i istoriji umetnosti. U praksi Barbare Kruger dekonstrukcija je sprovedena u vidu crno-belih fotografija žena preuzetih iz magazina koje realizuje u formi reklamnih postera ili bilborda i smešta ih javni prostor (ulice, autobusi, metroi), na svim mestima pogodnim za markentišku kampanju. Na ovaj način fotografije Krugerove se obraćaju milionima svakodnevnih pogleda prolaznika, kada su na njih verovatno najmanje spremni. Ovi poster i bilbordi, smešteni pored stvarnih reklama, iznenadiće ih i ironičnim natpisima *Primile smo naređenje da se ne pomeramo* (We have received orders not to move), *Nismo ono što se čini* (We are not what we seem) na fotografiji koja prikazuje ženu u trenutku kada stavlja u oko veliko sočivo, *Tvoje telo je bojište* (Your body is a battleground) na fotografiji kod koje je ženski lik prikazan pola u pozitivu pola u negativu. Lične zamenice „ja“, „mi“, ili „ti“, „vi“ u njihovim sloganima obraćaju se svim posmatračima. I kod muškog i kod ženskog posmatrača njene predstave mogu da izazovu identične poruke. Najbolji primer destabilizacije posmatrača i dekonstrukcije predstavljaju projekti koje je Krugerova realizovala u „Mary Boone Gallery“ (1991, 1994), kao i u galeriji

¹ Prva ženka umetnička organizacija nastala je pod nazivom WAR ili „Umetnice u revoluciji“ otcepljenjem od Koalicije umetničkih radnika 1969. godine u Njujorku. Zatim su usledile „Ad hoc komitet umetnica“ organizovan od strane teoretičarke Lusi Lipard, „Žene u umetnosti“ – WIA (Women in Art), Women Internat Center, kao i galerije „AIR“ i „Soho 20“ u Njujorku, a u Čikagu „Artemisia“ i „Arc“. Na zapadnoj obali početkom sedamdesetih godina u organizaciji Džudit Čikago održan je prvi feministički umetnički program na državnom koledžu u Fresnu. Jedan od prvih feminističkih časopisa pokrenula je Rut Iskin pod nazivom *Womanspace Journal*. Ubrzo su usledili *The Feminist Art Journal*, *Women and Art*, *Women Artist Newsletter*. U Londonu 1972. godine izlazi prvi broj časopisa *Spare Rib*, zatim i časopisi *Women's Art History Collective*, *Block*. Videti: Talia Guma Peterson i Patriša Metjus, „Feministička kritika istorije umetnost“, u: Branislava Anđelović (prir.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, 2002, str. 43–48.



Barbara Kruger, bilbord *Ne trebamo drugog heroja*, 1986–1987.

„Soho“, gde je, na primer, fotografijom *Svo nasilje je ilustracija patetičnog stereotipa žene koja viče* i zvukom koji proizvode glasovi transformisala galerije u tela koje govore („speaking body“),¹ dovodeći posmatrača još više u stanje zbunjenosti i zazornosti.

Efekat zbunjenosti i izmeštenosti je prisutan i u umetničkoj praksi Sindi Šerman. *Bez naziva, Filmske sličice* (Untitled, Film Stills, 1977–1980) je serija crno-belih fotografija nastalih u eksterijerima i enterijerima na kojima Šermanova, pozirajući u različitim pozama i s različitim gestovima, izgleda kao heroina Hičkohovih, Godarovih ili filmova B produkcije. Od sličice do sličice, prikazuje se našmikana i doterana, odsutna i zamišljena ili iznenađena i zbunjena, poput filmske zvezde koja iščekuje ishod neke radnje. Na prvi pogled ovi portreti deluju kao autoportreti Šermanove. Međutim, Artur Danto u eseju za katalog izložbe ove umetnice ističe: „Nijedna od njenih fotografija se ne može opisati rečima ‘Ovo je Sindi Šerman

¹ Ann Goldstein (org.), *Barbara Kruger*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1999, str. 79.

kao..."¹ Za Dantoa, Sindi Šerman nije i ne može se smatrati umetnicom performansa. Ove fotografije nisu dokumentarni zapis performansa, no sam način nastanka fotografije predstavlja na neki način performans.² U svakom slučaju, u pokušaju da odgonetne poreklo ovih kadrova posmatrač nailazi na barijeru, jer nijedna fotografija ne prikazuje neku određenu scenu, glavni ženski lik iz nekog poznatog filma u doslovnom smislu, već isključivo različite vidove prikazivanja žene u okvirima filmske umetnosti. Početkom osamdesetih godina, Šermanova se posle filmske ikonografije fokusirala na reprezentaciju bajki, istorijskog slikarstva, mode, fotografije aktova. Jedini ciklus u kojem se Sindi Šerman ne maskira jeste *Uzorci vrste*, u kojem su joj kao početni impuls poslužile fotografije aktova iz druge polovine XIX veka. Umesto biološkog tela u ovim radovima se suočavamo sa lutkama frankeštajnskog tipa, sastavljenim od pokidanih, polomljenih, neproporcionalnih delova tela, sa naboranim, iskeženim licima i dodacima kao što su perike, krpice ili čak i smeće.

Umetnica koja je možda u najradikalnijem obliku sprovela strategiju dekonstrukcije i simulacije jeste Šeri Levin. Početkom osamdesetih godina Levinova radi seriju crno-belih fotografija pod nazivom *Po Edvardu Vestonu* (After Edward Weston, 1980), *Po Vokeru Evansu* (After Walker Evans, 1981) ili *Po Karlu Blossfeldtu* (After Karl Blossfeldt, 1981). Analizirajući ove radove Rozalind Kraus upotrebljava pojam „pirat print“, a Levinovu ne naziva umetnicom, autorkom, manipulatorkom, već pastišerom, to jest osobom koja radi kopije kopija.³ Dok Barbara Kruger koristi strategije dekonstrukcije i simulacije reklama i visokog marketinga, Sindi Šerman najpre filma, a zatim i istorijskog slikarstva i akt-fotografije, Levinova se odlučuje na potpuno drugačiji korak. Koristi čist fotografski medij.

Na veoma sličan tretman fotografije u okvirima postmoderne postfeminističke umetnosti nalazimo kod Lori Simons, Silvije Kolbovski i Sare Čarlsvort.

¹ Arthur C. Danto, *Cindy Sherman: Untitled Film Stills*, Rizzoli, New York, 1990, str. 10.

² *Ibid.*, str. 11.

³ Rosalind Krauss, „The Originality of Avant-Garde“, u Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell/Oxford, 2002, str. 1036.