

Stuart Morgan

Nešto čarobno

Sam spomen Roberta Mapplethorpa evocira snažne slike – izraz na licima koja su spremna susresti druga lica, odluku bijelog čovjeka da mu model bude crni muškarac ili žena bodibilder, falus u prvom planu, tableau seksualnih rituala u kojima su potrebe, iako formalno prisutne, ostavljene neobjašnjene. Po reakcijama što ih izazivaju te prezentacije praktički dijele svijet. Dosad su izrečeni mnogi komplimenti, no bilo je i zamjerki. I jedno i drugo lako prelazi preko jezika. No sada kad smo se privikli na Mapplethorpovu ikonografiju, kad se naš sistem apsorpcije prilagodio njegovim senzacionalnim prizorima, možda je došlo vrijeme da obuhvatimo njegove radove kao cjelinu.

Najbliža paralela tim radovima možda se može naći u pismu Marcela Prousta grofici od Noaillesa, napisanom 1904. »Apsolutna ljepota« nekih umjetničkih djela, piše Proust, jest »neka vrsta smjese transparentne cjeline u kojoj su sve stvari, što su izgubile svoju pojavnost kao stvari, sada poredane jedna uz drugu i osvjetljene istim svjetlom; sve se može vidjeti kroz bilo što drugo, i nijedna se riječ toj asimilaciji ne može oduprijeti i od nje pobjeći.«¹ Proust se, čini se, nadao da će čitatelj njegova romana naći svaki njegov dio u svakom drugom dijelu. Kada dođete u Mapplethorpov atelje, osjećate da se on nada istome. Koji god rad da je snimio, ili ponovio, ili upravo pokazao nekoj osobi koja je ondje bila prije vas, naslonjen je uz zid kraj drugih, tako da to podsjeća na kaleidoskop. Obično ondje ima raznih aktova, portreta i mrtvih priroda. Proust je inzistirao na tome da *A la recherche du temps perdu* nije »nikako utemeljen na razumu.«² Može li to biti ključ razumijevanja činjenice što se ne možemo nadati da ćemo shvatiti Mapplethorpovo djelo ako primijenimo samo »razum« na njegovu odlučnost da se poigrava svim mogućim varijacijama na vlastiti repertoar prizora i efekata? Nije li destrukcija onoga što je prihvaćeno kao razumno pravi cilj njegova kršenja pravila i izvor njegove potrebe da ponavlja definicije dok ih se radeći nastoji osloboditi? Poput Proustovog, njegov napor zahtijeva vrijeme, identitet i pamćenje. Narušavanje priznatih vjerovanja, i testiranje slobode izričajima kojih su umjetnikova poetika, neizbježni su.

Elementi Mapplethorpovog kaleidoskopa postojali su već kasnih šezdesetih; nenaslovljen crtež iz tog doba pokazuje genezu njegova pristupa. Na prvi pogled djeluje apstraktno, splet plavih i zelenih nanosa u poentilističkom stilu. Postupno postaje moguće razaznati detalje, no detalje čega? – tijela? cvijeta? lica? Iako postoje tragovi koji upućuju na sve tri mogućnosti, nijedna od njih nema prevagu. Zapravo, pregledavajući tisuće Mapplethorpovih fotografija i kontakt-kopija, načinjenih u toku prošlih dvaju desetljeća, vidimo da se ova divovska cjelina sastoji od triju žanrova: akta, mrtve prirode i portreta. Mapplethorpov pristup ostao je dosljedan, sve do struktura, konvencija, pravila, uloga. Pokret se tako malo pokazuje u njegovom radu da se on čak i šali na taj račun – kao u slikama na kojima se čini da se val zamrznuo u trenutku prelama-

nja. Mirnoća njegovih slika, kombinirana s emocionalnom distancom, simetrija i virtuozna tehnika, neizbježno nas navode da Mapplethorpa gledamo kao formalista. Kritičari su pogrešno ocjenjivali njegov rad upravo tako, iako njegova pozicija i formalizam teško da mogu biti udaljeniji jedno od drugog. Dosad je malo kritičara istaklo njegovu namjernu redukciju vremenskih koordinata i rezultate njegove ozbiljne generičke montaže kao posljedicu konceptualnog pristupa. U svakom od odabranih žanrova neprekidno ponavljanje i rotacija postupno ustanovljuju površinske asocijacije na druge. To nas podsjeća na ono što je Roland Barthes rekao u jednom intervjuu 1978: »Pokušavam se, malo-pomalo, osloboditi svega što mi je... intelektualno nametnuto. No takvoj transformaciji čovjek treba da dade vremena.«³

Pristup je fotografa formalista jednoznačan; Mapplethorpe je strateški uvijek bio podijeljen: fotografija mu je glavni nosilac karijere, ali bavio se i skulpturom, oblikovanjem pokućstva i scenografijom. Unutar fotografije on se bavio i propagandnim poslovima, radeći slike koje su odmah prepoznatljive, ali u isto vrijeme naglašavaju restriktivni pogled što ga ozbiljna fotografija mora sebi omogućiti radi »viših« ciljeva. Mapplethorpove skulpture sugeriraju prepoznatljive simbole – takva je, na primjer, petokraka zvijezda, ispred koje se jednom fotografirao. Ali koprena tih simbola gotovo se odmah gubi ostavljajući samo vezani zbir površina koje se reflektiraju i objekt koji se udvostručuje kao njihov okvir. Mnoge skulpture mogle bi se gledati kao okviri, kao potomci onih ranijih kutija u koje je Mapplethorpe postavljao vlastitu sliku, obično među ogledalima koja su djelomice odražavala i promatrača. Svi ti radovi vode prema jednoj jedinstvenoj sugestiji: da *ja* postoji kao promjenljivi raspored faceta. Kako one ponavljaju i zadržavaju fragmente *ja*, šire se u stvaran prostor, postavljajući se na pola puta između prinudnog esteticizma i glasnih zvukova izvanjskog.

U romantičnom životu zavodjenje i naglašena briga služe kao predigra za vođenje ljubavi. Što je, na kraju, seksualni čin ako ne neprekidno podsjećanje tijela da vječno posjedovanje nikada neće biti moguće? Što je fotografija nego snimak leteće promjene, kolizija želja i otpora, istodobno i testament subjektive borbe za samoočuvanje i ono od čega se sastoje snovi, »neka vrsta čarolije« po riječima romanopisca Michela Tourniera?⁴ Ideja fotografskog snimanja, sa zagonetnom međuigrom snaga; krađe i otmice koje se nebrojeno puta metaforički pridružuju razgovoru o fotografiji, i iznad svega zamisao da se pridonesu promjeni stanja – magična prijetnja ili ljubavni napitak – nikada nisu daleko od Mapplethorpovih djela.

Barthes, teoretičar čija je estetika najbliža Mapplethorpovoj, usred jednoga kompleksnog odlomka u svom radu »Retorika slike« ubacio je opasku koja je mogla uništiti preciznost cijeloga njegovog argumenta. Mi nikada ne smijemo zaboraviti »čarobnu« kvalitetu fotografske slike, podsjetio je čitatelja. Mapplethorpe je započeo sa sličnim kamenom kušnje. Seks je, jednom je rekao, »nešto čarobno, što nitko zapravo ne shvaća.«⁵ Njegova misija postala je spajanje tih dviju čarolija. Rezultat je zahtijevao formu eksperimenta: Mapplethorpe, napola unutar i napola izvan svjetova fotografije, umjetnosti i mode, počeo je bilježiti

3 Roland Barthes, *The Grain of the Voice, Interviews 1962–1980*, prijevod Linda Coverdale, New York Hill and Wang 1985, str. 311.

4 Michel Tournier, *The Erl-King*, London, Methuen 1983, str. 93–94.

5 Navedeno u Sam Wagstaff, tekst bez naslova u Robert Mapplethorpe, *Certain People, A Book of Portraits*, Pasadena, Twelvetrees Press 1985

1 Navedeno u Leo Bersani, »Marcel Proust, *The Fiction of Life and Art*«, New York Oxford University Press, 1965, 221.

2 Ibid, 213.

Robert Mapplethorpe:
Thomas, 1986.



rubne dijelove života sedamdesetih i osamdesetih, ne gubeći moć shvaćanja pri osobnim istraživanjima na kojima je cijelo vrijeme bio inzistirao, ali nije zanemario ni traganje za definiranjem fotografije, traganje koje je najprimjetnije u njegovim kontinuiranim eksperimentima s ponavljanjem i drukčijim postupcima, skalama i načinima uokvirivanja. Tableau seksa manje je evidentan na Mapplethorповim kasnijim slikama, no seksa ima i u suvremenom urbanom životu manje nego prije (sada se tamna sjena nadvila nad sve). Bilo kako bilo, istakla je Susan Sontag,⁶ osjećaj žudnje malokad je odsutan iz bilo kojega od ovih triju žanrova – akta, mrtve prirode i portreta – u koje Mapplethorпов rad ponire: žudnje za slavom, infamijom, ljepotom ili posjedovanjem, pa bio to osjećaj modela ili fotografa.

Površni autoportreti bili su oduvijek element vraćanja u Mapplethorповu kaleidoskopu, no čini se da se pojavljuju nešto češće u osamdesetim godinama. Pokušavajući proširiti reference izvan svoje funkcije »fotografa«, pozirao je kao gangster naoružan automatskom puškom; kao džentlmen u večernjoj odjeći; kao našminkana žena s ružem na usnama; kao demon koji pokazuje svoje rep, s bičem zataknutim u stražnjicu; kao demon s rogovima. Naizmjenice aktivan i pasivan, Mapplethorpe se poigrava bivajući agresor ili žrtva, muškarac ili žena, prihvaćen ili odbačen iz društva. Svaki je snimak namješten, statičan, precizno fokusiran i snimljen iz kuta koji mu odgovara. Zatvaranje i oslobađanje, običaji i žudnje, krabulje i ono što je iza njih, to su sredstva kojima se služi Mapplethorpe u svojim autoportretima, tematski indeks za šire grupe fotografija, podložan elementarnim varijacijama. Jednostavno ili-ili, pojačano opozicijom crno-bijelo koja nosi prevagu u cijelom njegovu radu, vrlo je jasan, ali i kompleksan način na koji on širi prostore. Lica, tijela, cvjetovi nose novu vrstu kompozicijskog identiteta. Očekivanja su iznevjerena. Modeli se znoje pred kamerom, ili skrivaju svoja lica. Ponekad gledaju iskosa kao da flertuju s fotografom. Ponekad gledaju izravno u njega, ili kroz njega u promatrača. Parovi se grle i igraju seksualne prizore za kameru. Neki su heteroseksualni, neki homoseksualni. I svaki put smireni stil i direktan pristup dolaze do izražaja, savršeni rad zauzima svoje mjesto uz cvjetni aranžman i pristojne poze.

Ono što je implicitno u svemu tome jest presijecanje referenci, kidanje granica i definicija. Neke je lakše prihvatiti od drugih: šok pri gledanju grafita na napetom mišiću bodibuilderice, ili pri pogledu na sigurnu jednostavnost s kojom dječak nosi suknu, vjerojatno će kratko trajati ili ga uopće neće biti kod mnogih suvremenih gledalaca. Teže je tolerirati lagani prijelaz sa, recimo, cvijeća na ljude. Prihvaćamo da se cvijeće smjesti u zasebne posude, ali što da radimo s prizorom u kojem goli muškarac stoji na pijedestalu, poput predmeta? Ono što narušava ravnotežu Mapplethorповih fotografija jest niz relativno nepoznatih mladih ljudi, obično crnputih, čiji odnos prema fotografu i drugima koji su prisutni zaziva pitanja vlasti, gospodara i roba. To je aspekt koji promatrač smeta više od ijednoga drugog: crnac postavljen kao predmet, osoba koja služi nekom drugom.

Postavlja se pitanje: vode li Mapplethorповa homoerotična prikazivanja do naglašavanja rasnih i seksualnih stereotipa i tako degradiraju njegove subjekte? No fotograf i sebi postavlja pitanje: Što će golog muškarca u umjetničkom ateljeu učiniti obscenim? Fetišizacija njegova penisa, stiže odgovor, reduciranje muškarca na njegov spol nauštrb svih drugih karakteristika njegove ličnosti, intenziviranje onog procesa koji se neprestano događa sa slikama žena. Mapplethorpe forsira taj problem tjerajući nas da gledamo u kodove koje smo stvorili, pogotovo na fotografiji torza odjevenog crnca čiji penis se vidi, dok je lice izostavljeno. Rezultat, *Man in Polyester Suit*, 1980, veličanstven je. Snaga

je prizora koliko u odjeći, toliko i u penisu; odijelo uokviruje golu kožu, a okvir je esencijalan za značenje slike. Neekspresivan materijal govori nešto o čovjeku. Fotografija, bez sumnje, nije dokumentarna – namještena je i snimljena u ateljeu. Zapravo, to je neka vrsta portreta, iako je lice odrezano. Ona ukida granicu privatnog promišljanja na fotografijama, koja se očekuje od onog što gleda pornografiju ili koju umjetnost unaprijed očekuje od javnog mnijenja; ukida je prvo objektivizacijom modela a potom otkrivanjem njegove subjektivnosti.

Postavljen u javnoj galeriji, *Man in Polyester Suit* funkcionira poput slike velikog Andyja Warhola – omogućuje niz reakcija gledatelja a da umjetnika ne ograničuje ni na kakvu izričitu tvrdnju. Mapplethorпова veza s Warholom uključuje i sposobnost odražavanja želja i predrasuda gledalaca kako bi ih osposobio da vide ono što oni ne bi htjeli. Rasni stereotipi ne ukidaju se tako lako. Nevolja je s njima način na koji testiraju koliko su utemeljeni na potvrđivanju ili sramoti, kao i koliko zaista postoje. U Mapplethorповim primjerima ima čak i više od toga: kao što se stvarajući se i rastvarajući nebula slike mijenja, promjena stvara novi osjećaj u gledatelja, implicirajući devalvaciju, dematerijalizaciju strašnih mehanizama stereotipa koji čine ovaj svijet. Uloga umjetnika možda je samo u tome da služi stroju koji je kreirao i da pribilježi mijenjanje kako se ono zbiva. Postupno postaje jasnija prevladavajuća tema Mapplethorповog rada. To je snaga – snaga ljepote, društvena snaga, fizička snaga, snaga slike – snaga što je uspijevamo jasnije otkriti u podtekstu nego na onome što je eksplicitno. Svjesno ili ne, to je centar prema kojemu se on usmjeravao. Napetost u tim prizmatičnim slikama o snazi izaziva način na koji se značenja mijenjaju sve dok, recimo, sluga ne postane gospodarom a gospodar slugom. Na jednoj rječitoj slici mršavi crnac gol pozira na stroju držeći kotač elegantnog oblika poput Charles Sheelerovog kotača vlaka – samo što je ovaj kotač beskoristan: on je dio dijaloga o radu i neradu koji može služiti ili kao parodija oslobođenja ili, još lakše, kao ozbiljan pokušaj revizije slike herojskog proletera iz tridesetih godina.

Mapplethorпов impuls identificiranja mogao se prepoznati već u njegovu ranom kolažu u kutiji iz otprilike 1970, načinjenom jednostavno od muških čarapa i donjeg rublja. »Slika je u odnosu prema stvarnosti kao i odjeća prema koži«, glasi prijedlog; mi uvijek vidimo slike, ali malokad vidimo što je ispod / iznad njih. Vjerojatno bi bilo jako teško naći jasniju definiciju srži Mapplethorповog rada. Malo poslije toga ready-made predmeti, prve slike iz masovne kulture poslužile su kao osnova njegove ikonografije: F. Scott Fitzgerald, s valovitom kosom i usnama; reprodukcija na kojoj jedan čovjek steže bič, dok drugi kleči pred njim. U svakom pojedinom slučajju slika je uzeta iz časopisa, kolorirana, uokvirena, od nje je načinjena ikona. Već je bila na djelu neka vrsta ikonoklazma pošto je slika prošla promjenu od svoje originalne prvotne primjene čak uz vrlo grubi tretman. Vrijedne, iako ponavljane ove fotografije, kao i mnoge koje su uslijedile narednih godina, i stanja što ih one prouzrokuju, dodiruju se s idejama Sigmunda Freuda: fetišizam je neprekidno ponavljanje okolnosti kojoj je pridruženo uvjerenje da to nije tako. Kreativna i destruktivna, fetišizam nalazi savršeni kolektiv u fotografiji, sa svojim statusom objekta kao surogata.

Slijed prizora zamijenio je striktno sjedinjenost individualnog prizora u Mapplethorповim fotografijama tako davno da se čini kako se rad generirao automatski, u procesu neprestanog rearanžiranja. »Ne volim zamisao unitarnog subjekta«, kaže Barthes. »Volim igru kaleidoskopa.«⁷ U dodatku njegovom autokanibalizmu, njegovim citatima iz

7
Barthes, str. 204.



opće kulture, Mapplethorpova kaleidoskopska igra priziva slike »umjetničke fotografije«. Ovaj ili onaj fragment poze u dubini odgovara »Paprikama« Edwarda Westona. Gola prilika koja stoji, stražnjicom naslonjema na tamne i svijetle vertikale, nalik je na Georgea Platta Lynesa. Ali, ovdje nisu u pitanju ni pronađene fotografije ni direktne reference. Namjesto toga, Mapplethorpe se intuitivno vraća na klasike. Povodeći se za njima on pravi fotografije koje su njegove i samo njegove. Okvir unutar okvira proizvodi koincidenciju dubine i površine, punoću i prazninu i bezuvjetno nulti stupanj citata. Inzistirajući na jednoj varijaciji slike za drugom, kako se one odvijaju pred njim, on upotrebljava kameru da bi zaustavio svaku od njih. Bilježeći stvari koje njemu najviše znače, on ih može zadržati, biti im bliži ili ih se prisjetiti kad su odsutne ili kada mu nedostaju. Održavajući taj ritual, on radi sve više i više fotografija. U toku njegovih vraćanja na aktove, cvijeće i portrete, može se primijetiti kritički odmak. John Berger napisao je jednom da kamera gleda gore prema kraljevima, a dolje prema sirotanima. Značajno je da Mapplethorpova razina to zaobilazi. Njegova vizuelna demokracija sugerira novi prostor gdje značenja mogu putovati beskonačno i mijenjati se u vremenu.

U 16. stoljeću u Engleskoj se riječ moda upotrebljavala za opisivanje slobodnog formiranja samog sebe, koncept po kojemu je individuum gradio svoje ponašanje. Kad bi postojala perspektiva koja bi tretirala fotografiju uopće, kao način interakcije s društvom, onda bi se produ-



žena meditacija o onome što Mapplethorpe nudi pojavila u prilično drukčijem svjetlu; to bi postale privatne zabilješke kakve bi se u prijašnjim stoljećima interpretirale kao pažljivo oblikovanje osobe koja se bavi različitim umjetnostima i koja je kadra savršeno se predstaviti u svakom društvu. U tom smislu Mapplethorpa možemo promatrati kao fotografa koji bilježi društvene činove, u smislu približavanja drugima, vraćanja unatrag, izbjegavanja određenosti i bavljenja svime onime što on nije, kao i onime što društvo smatra stranim. Umjetnik postoji negdje između društva koje prepoznaje i s kojim nastoji početi pregovore i onoga neotkrivenog koje nastoji proniknuti. On drammatizira svoju dilemu neprestanim vraćanjem na slike koje za njega nose neku čaroliju, revoluciju što je provode umjetnički predmeti, podvostručeni u kontinuiranoj mijeni uspona i padova. Kaleidoskop se prebacuje sa slike osobe koja može upravljati svoje talente i želje na sve strane, prebacuje se od koncepcije Mapplethorpa kao nekoga suvremenog Lewisa Carrolla, do sasvim druge slike – Mapplethorpa u tradiciji Raula Nadara, fotografa kao radnika, kao nekoga tko je potpuno zaokupljen činjenicom svoga vremena. Obje metafore mogu se primijeniti na Mapplethorpovu karijeru, neku vrstu mješavine samodramatizacije i samopotvrđivanja koju može ostvariti suvremeni renesansni čovjek. U svakom danom trenutku fragmenti rada i sebe samog poigravaju se poput promjenljivih elemenata u kaleidoskopu.