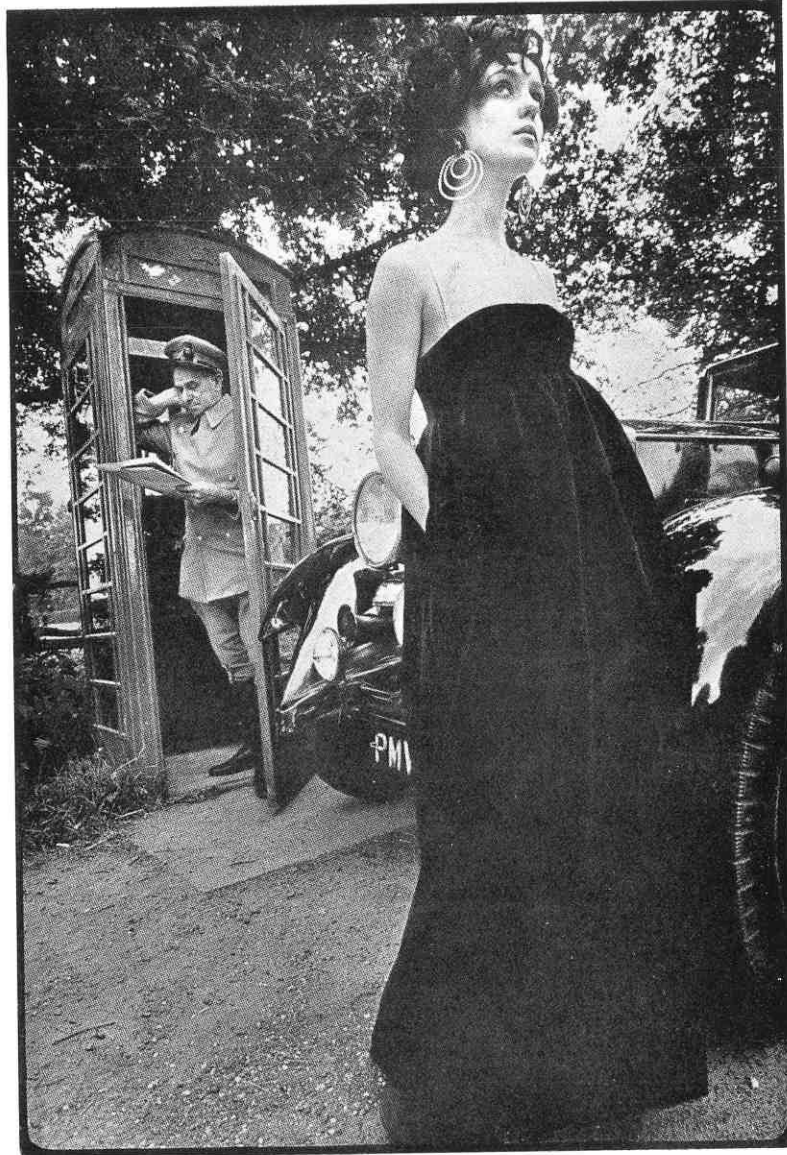


slobodan
tadić

**modna
fotografija**





Zaista malo što može tako dobro ilustrirati potrebu za modnom fotografijom danas u svijetu kao izvanredno velik broj modnih časopisa, njihova golema tiraža i sveopća cirkulacija gotovo bez obzira na političke granice i razlike u društvenim sistemima. Tako su časopisi modne fotografije (treba, naime, uočiti da se modni časopisi izražavaju gotovo isključivo fotografijom, neznatno crtežem, dok su tekstovi, izuzimajući kraće literarne napise i kozmetičke savjete, uglavnom eksplikativnog karaktera s neophodnim naznakama kreatora, proizvođača i mogućnosti kupovanja) najmoćnije sredstvo komuniciranja između stvaraoca mode i konzumenta, i više od toga: konzumenta koji to nije i možda nikad neće postati. Na taj način modna fotografija ne pokazuje samo stvarnu kreativnu moć fotografa i stupanj kulture odijevanja jedne društvene cjeline, nego je, katkada, i lažna predodžba života, pa time to fotografsko područje postaje još interesantnije, kako interpretu fotografije, tako i psihologu i sociologu umjetnosti. Ona svojim plastičkim strukturama pokazuje vlastiti svijet sačinjen od elemenata koje prepoznajemo u stvarnosti. Međutim, vještinom odabiranja tih elemenata, i još više njihova povezivanja i smještanja u fotografskom kadru, stvaraju se potpuno nove uzročne veze koje, nužno, ne podliježu uzročnosti pojavljivanja u prirodi. Stupanj jasnoće i logičnosti tih veza unutar fotografije bez sumnje određuje domet uvjerljivosti modne fotografije i, na kraju, njen kvalitet.

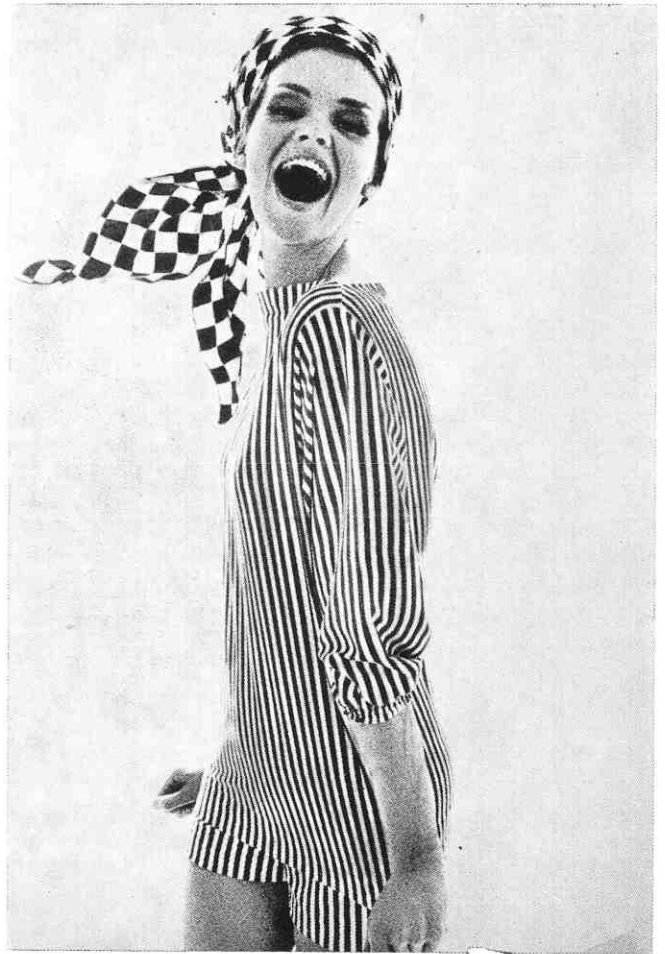
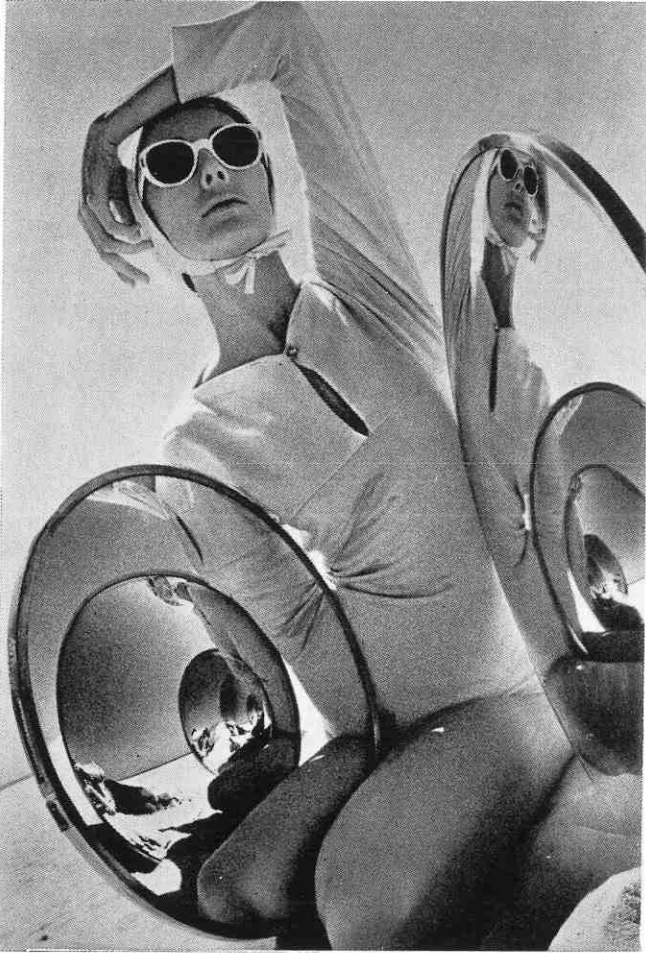
Sve te tvrdnje temelje se na objektivnoj činjenici općeg rasprostiranja umnožene slike u ovom stoljeću, a posebno u godinama poslije drugoga svjetskog rata. To je, svakako, uvjetovano kompleksnim promjenama u životu čovjeka. On se povjераva naoko najobjektivnijem sredstvu informiranja — fotografskoj, filmskoreportažnoj i televizijskoj slici. Značenje aktuelne informacije te slike, osim iz historijsko-dokumentarnog aspekta, vrlo je prolazno. Vjerojatno u većini slučajeva propadanje informativne dimenzije slike povlači za sobom i samu sliku, ali u vrijednim ostvarenjima slika odbacuje tu svoju — uvjetno rečeno — literarnu natruhu i zadržava isključivo plastičke vrijednosti. Međutim, fotografska slika postavlja, ako poznamo njene mogućnosti, problem objektivne reprodukcije. Ona je uvijek kadar oko kojega ništa više ne postoji, izrez iz objektivne stvarnosti — subjektivan izrez unutar kojega »dobronamjeran« fotograf može i registrirati i potencirati smisao viđenog, a onaj drugi to isto deformirati. Ali, budući da predmet izlaganja nije pitanje etike fotografskog posla, neću to ilustrirati primjerima nego se zadovoljiti gornjom konstatacijom. — Ovdje je zapravo dotaknut pojam reportažne fotografije u

najširem smislu. Općenito uzevši ne možemo danas iz kompleksa fotografije ni izlučiti onu nereportažnu, neaktuelnu, nekomercijalnu, nepotrošnu. Kao izrazit fenomen unutar fotografije živi modna fotografija koja svjetskom potrošaču pokazuje modu kakvu još nije vidio, predstavljenu u najrazličitijim ambijentima, najrazličitijim raspoloženjima, originalnim fotografskim tehnikama.

Tako značajno modna fotografija istupa otprilike od 1945. godine. (Dotadašnja je fotografija mode šablonska, sterilna. Fizionomija časopisa koji se bavi isključivo modnom fotografijom tek se formira. Cirkulacija takvih časopisa do 1948. relativno je mala, a modna se fotografija uglavnom pojavljuje u tzv. ženskim časopisima.)

Mnogi će mi zamjeriti što ću spomenuti samo dvojicu stvaralaca koji su, čini se, oživili tu uspavanu atmosferu: Irvin Penn i Richard Avedon. Njihova recentna djela, naročito ovog posljednjeg, objašnjavaju kako su mogli izvršiti onako snažan utjecaj na budući razvoj te fotografije; i nakon više od dvadeset godina Avedon opet eksperimentira s tržištem mode upravo luđački smjelo uvodeći davno zaboravljene i prezrene fotografske tehnike, baš kao i u ono vrijeme koje je tražilo nekonformistički i svjež pristup području tako velikih mogućnosti. Ako pojavu ove dvojice fotografa utvrdimo kao prvi značajan korak (uz sve veći broj modnih časopisa), možemo reći da je američka modna fotografija predstavljala moderne koncepcije, a evropska epigonski kaskala za njom sve do posljednjih desetak godina kad se, manje-više iznenadno, konstituira u Evropi jedan novi stil koji ovdje nazivam »engleskim«. I tu ćemo biti strogi u isticanju ličnosti koje su stvorile taj stil, budući da je u tako mobilnoj domeni fotografije proces uniformiranja fantastično brz pa prečesto padaju u zaborav zasluge i uloge inventivnih djela istaknutih pojedinaca. Zato pokušajmo najprije odrediti kriterije valorizacije ostvarenja modne fotografije.

Modna fotografija predstavlja artificijelan svijet. Kao jedini lako prepoznatljivi element, s komercijalnog stanovišta vrlo vrijedan, pojavljuje se odjevni predmet. Međutim, on je nedostatan i za to postoje dokazi na tržištu. Po »filozofu područja publiciteta« profesoru Mc. Luhanu: »ako ne možete naći nov, neočekivan način da nešto kažete, nitko vas neće slušati«. Danas najugledniji modni časopisi u svijetu, kao što su Harper's Bazaar ili Vogue, prikazuju odjevne predmete, zahvaljujući najeminentnijim fotografima mode, uistinu originalno u fotografijama koje (u svojim najkvalitetnijim primjercima) prepoznajemo kao djela umjetnosti.



61

Modna se fotografija odvajala od puke vulgarne registracije i zbog akumuliranog vizuelnog iskustva čovjeka današnjice i u domeni specifično fotografskog. Iz te perspektive obratimo pažnju na fotografski tretman nekih tema. Žensko tijelo fotografija ozbiljno obrađuje od kraja prošlog stoljeća. Od prvih Steichenovih »slikarskih« aktova linija krivuda do Edwarda Westona koji otkriva bogatstvo dinamičnih, napetih linija na tijelu žene i pokazuje nam logiku unutrašnjeg razvoja do današnjih upravo akrobatskih pozitura foto-modela. Druga razvojna linija proteže se kroz fotografsku reportažu koja, bilježeći značajne događaje, »objektivno« otkriva i nepoznate urbane i ruralne pejzaže posvuda u svijetu, i značajno obogaćuje repertoar ambijenata moderne fotografije. Kao treći oblik fotografskog iskustva postoji tradicija atelijerskog fotografiranja. Koliko je ona bila inficirana akademskim konvencijama, toliko je suvremeni fotograf mode oslobodio svoj izraz upotrebljavajući smjelo svjetlosne efekte da stvori što veći utisak neposrednosti i emocionalni utjecaj na konzumenta. Nepravедno bi bilo ne spomenuti utjecaj filmskog jezika.

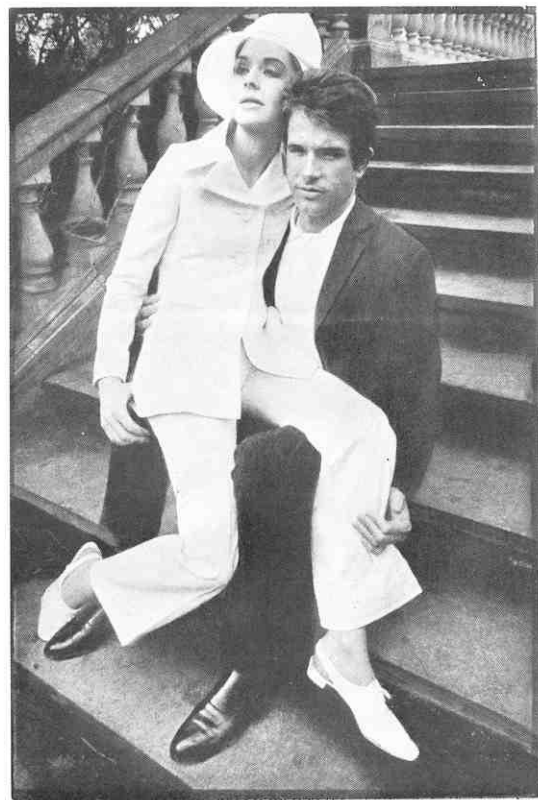
Moć stvarnog predstavljanja pokreta nije dana fotografiji koja traži da se pokret prikaže »statično«. To je fotografskoj tehnici moguće bilo da ga fiksira oštrom linijom bilo rasplintom. Pokret u fotografiji postaje široko upotrebljavano sredstvo za najuvjerljivije opisivanje nekih materijala i odjevnih predmeta. »Nedostatak« tog medija što ne može stvarno reproducirati pokret (koji npr. u filmskoj umjetnosti značajno pridonosi osjećanju sudjelovanja svakog gledaoca u događajima na ekranu, dakle osigurava veliku dozu povjerenja u sliku) u početku, u prvoj polovici ovog stoljeća, rješavan je potencijalnim pokretom kao potpuno oštrom slikom. U tako strogo potrošnoj, komercijalnoj fotografiji svaka neoštrina bila je samo znak tehničke nemarnosti i nesavršenosti. Kasnije, uočavanjem starog podatka o sporosti oka i praktičnim iskustvom — gledanjem pokreta koji pri određenoj većoj brzini oko ne može više »oštro« registrirati — u fotografiji je primijenjena sposobnost foto-kamere da može produžiti snimanje, dakle pokret ocrtati rasplintom linijom, pulsirajućim »zrnom« i plohama. Područja tih neoštrina mogu u odnosu na veličinu površine cijele fotografije biti zapanjujuće mala, a da ipak bitno pridonese impresiji pokreta. Kao primjer reproducirana je jedna od novijih fotografija Richarda Ave-

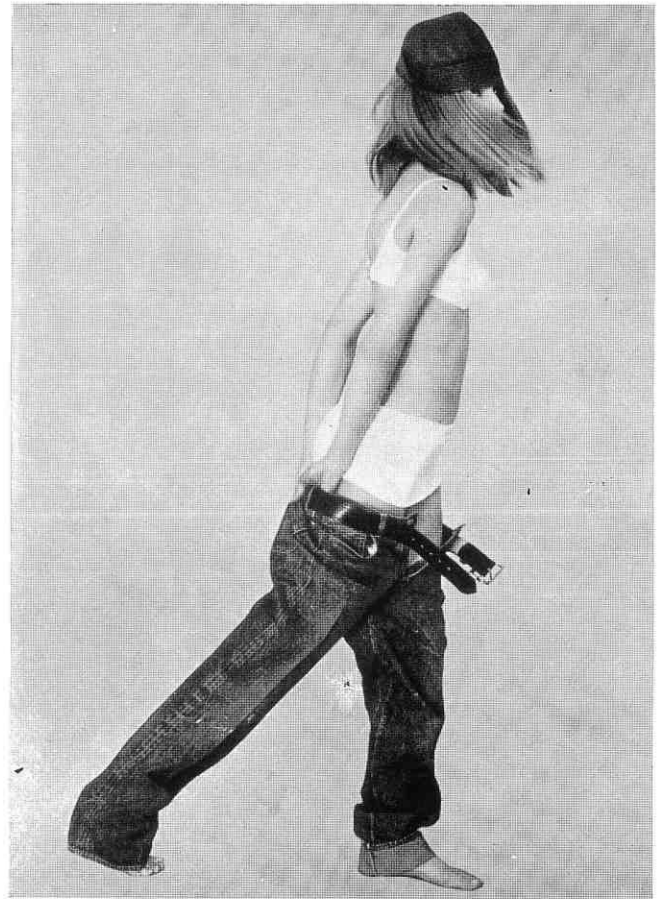
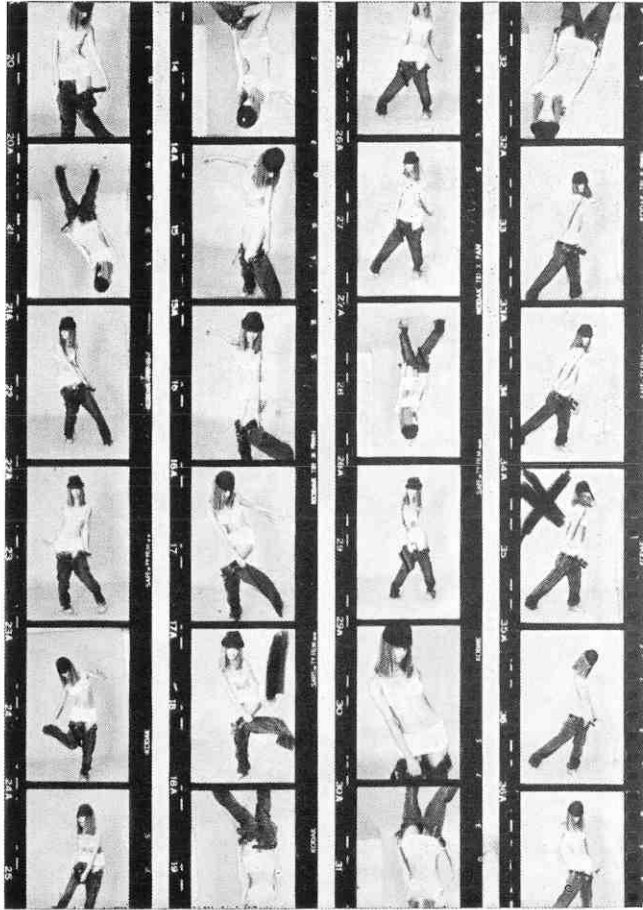


62

dona u kojoj postoji jedva primjetljiva neoštrina glave modela i ruku, ali najveće značenje ima rasplinuta kontura slovničkih elemenata koji su na kaputu i tonski oštro izdiferencirani. Spominjući »zrno« u fotografskoj slici može se utvrditi njegova učestalost »upotreba« u današnjoj modnoj fotografiji. Kratak i vrlo simplificiran opis njegove prirode pridonijet će preciznijem shvaćanju njegove uloge. Fotografsku emulziju koja se nanosi na filmsku traku sačinjava vrlo velik broj zrnâ osjetljivih na svjetlo. Dimenzije zrna ovise o vrsti fotografskog materijala, jačini njegove osjetljivosti na svjetlo, o njegovu formatu, načinu snimanja i obrade. Predratna fotografija, naročito ona akademska, proklela je vidljivu zrnatost jer nije poznavala njezinu kreativnu upotrebu. (S druge strane, zrnatost nije ni odgovarala npr. »skulpturalnom« tretmanu Westonova akta.) Suvremena fotografija ne samo da tolerira krupnu zrnatost nego i iskorištava sve grafičke kvalitete zrna. Međutim, jasno je da samo opredmećena ideja fotografa može biti kriterij za adekvatnu ili neadekvatnu upotrebu toga fotografskog specifikuma. Njegovo ne-

davno legaliziranje i u modnoj fotografiji uvjetovano je radikalnom promjenom u fotografskom gledanju modnog fotografa, koja se zbilila preuzimanjem od foto-žurnalista kamere malog formata (poznate »Leice«). Budući da ta kamera radi na filmu male površine, zrno se u fotografiji znatno povećava. Takva fotografska kamera malih dimenzija, veoma mobilna, omogućuje fantastično brzo snimanje i veliku frekvenciju snimaka, te postaje »dio oka« (J. Ducrot), omogućuje fotografu »prepoznavanje situacija o kojima nema nikakva iskustva« (E. Haas). Modna fotografija napušta (barem u većem dijelu) brižljivu režiju, prepuštajući fotografu hvatanje, po Cartier-Bressonu, »odlučnog momenta« (Decisive moment), dakle kratkog trenutka kada nastane jedinstvo »unutrašnjeg« i »vanjskog« izraza, odnosno kad svi plastički elementi stupaju u stanje jasnog i logičnog odnosa. Ne tvrdim da to nije moguće postići i drugim tehnikama fotografskog rada, nego da je ta inovacija simplificiranog fotografskog instrumenta primijenjenog u suvremenoj modnoj fotografiji iskorištena radi kreacije; rezultirala je promjenama u





načinu gledanja: napuštanjem prethodno detaljno smišljenog plana za volju spontanog i iznenadnog »trenutka intenziteta« koji podupire neposrednost i emocionalni upliv na konzumenta. Reproducira-ne su 24 neuvećane kopije (od mnogih) sa snimanja Jeana Widmera iz francuskoga modnog časopisa Jardins des Modes. Može se lako uočiti da je većina fotosa snimljena u vrlo kratkom vremenu, znači, u brznoj sukcesiji koja je rezultirala samo jednim fotosom objavljenim u časopisu (označen je križićem).

U suvremenoj modnoj fotografiji žensko se tijelo tretira na različite načine. Ali, kakvo je ono? Danas postoji tip ženskog tijela koje se odabire za modnu fotografiju, tzv. »highfashion model-look«. U slobodnom opisu to je žena vitka, »mekanih« obrisa, bez istaknutih atributa feminiteta, vrlo gipka, što sve oduzima vulgarnost izgleda, zatim lica koje je sposobno mimičkim finesama prezentirati široku skalu izraza. Sposobnošću lakog uživljavanja u specifičnu atmosferu fotografskog snimanja foto-model stječe osobit ugled među fotografima mode. Podređenost ženskog tijela odjevnom predmetu u modnoj fotografiji je očita. Međutim, taj odnos mora biti vrlo suptilan. Foto-model postaje žena kao ličnost. Odjevni predmet jedna je od oznaka te ličnosti. On mora biti jasno izražen da bi imao svoj *raison d'être* na stranici modnog časopisa. Ovdje ne mislim na bezuvjetnu potpunu čitljivost svih detalja, nego na značenje kreacije koje je vidljivo, i u općem izgledu i u detalju. Foto-model tom odjevnom predmetu daje »žensku« dimenziju, neposredno ga oživljuje, transformira ga u neodvojiv dio *svoje* ličnosti, i za kratko vrijeme taj dinamički odnos postaje svrsishodan sam u sebi — nastaje integralno djelo modne fotografije. Trenutak zatim ono biva potrošeno, još jednom sašiveno, ali zapravo neponovljivo; kao plastička kreacija djeluje dok ne bude i stvarno uništeno (modni se časopisi vrlo brzo bacaju). Zbog toga se te kvalitetne modne fotografije nikada ne banaliziraju nego ostaju nestvaran, artificijelan svijet sa svojim vlastitim zakonima i poukama.

Možda će netko zaboraviti bitnu ulogu fotografove ličnosti u tom procesu. Ali, slijedeći prijašnju misao o sposobnosti fotografa da, često unaprijed naslućujući pravi trenutak, neposredno reagira, može se nastaviti da foto-model u vremenski sićušnom intervalu leži u »sklopu«, a fotograf prepoznaje situaciju, reagira, te dovodi fotografski proces do finalnog produkta sa svim potrebnim rafinmanom. Neki fotografi kao snažne ličnosti mnogobrojnim psihičkim igrama stvaraju u modelu potrebnu svijest o onome što ima da se dogodi. Ulazimo u područje problematike ličnog stila u fotografiji, različitih metoda rada.

Kao determinante fotografskog ličnog stila pojavljuju se: posve određeno tematsko područje iz kojeg fotograf crpi okosnice događaja, određene sadržajno-formalne ideje koje mu unose red u sliku, i uz to čvrsto vezani postupak tehničke obrade. Prvo, u modnoj fotografiji tema je unaprijed fiksirana: određeni odjevni predmet, foto-model obučan u tu odjeću. Fotograf bira scenu: ili je to apstraktni ambijent, model se pojavljuje na fondu skale sivih tonova između crnog i bijelog, ili je to posve prirodni ambijent, engleski parkovi, dvorci uz Loireu, ili nešto drugo.

Kad govorimo o Avedonu, uočljivo je njegovo stremljenje beskonačnom prostoru »atelijerskog porijekla« u kojem difuznom rasvjetom stvara lirski svijet, na donjoj granici uzbuđenja, suspregnut, nedohvatljiv. Tretman ženskog lica poseban mu je unutar svjetske modne fotografije. Blago, rasuto svjetlo odozgo usavršava površinu lica do kvaliteta fino zaglađenog mramora. U njegovoj fotografiji (koja je reproducirana na strani 61) predstavljen je modni ukras od metala koji čini sastavni dio haljine. On pokazuje kompleksan red krivulja i površina koje različito reflektiraju. Oble linije ukrasa odgovaraju konturi glave i prate obris ramena. Haljina je crna, osigurava stabilitet slici. Odnos područja crnine i sivih tonova uravnotežen je. Lice je izrađeno s malom dozom neoštrine što fotosu daje potrebnu dinamiku. Njujorški modni fotograf Jerome Ducrot bombardira oko konzumenta blještavošću kontrasta crnog i bijelog. Njegov je svijet — svijet sreće; lica njegovih modela odaju uživanje u životu, na samoj granici raspojasanosti. Ducrot je naročito izrazio to svoje htijenje fotografirajući odjevne predmete za plažu. Dok ova dva fotografa predstavljaju polarizirane pravce američke modne fotografije, u Evropi na takvu polarizaciju ne nailazimo. Prije sam spomenuo »engleski stil«. U njegovim najboljim ostvarenjima karakterizira ga izbor prirodnih ambijenata, upotreba pune skale tonova koju omogućuje fotografska reprodukcija, katkada morbida atmosfera, vrlo česta upotreba objektivna koji deformiraju proporcije udova modela, bitno mijenjaju perspektivne odnose. Značajni predstavnici toga stila, koji se širi i daleko izvan Engleske, David Bailey, David Montgomery, Helmut Newton, Jean Loup Sieff, ne znače jedan uniforman blok neinventivnih istomišljenika, nego grupu koja, okupljajući se oko Voguea, poštuje zahtjeve oformljene fizionomije tog časopisa i u fotografskom smislu, i unutar tih »ograničenja« ostvaruju individualne razlike. Ponešto izdvojen iz te grupe radi spomenuti Jean Widmer u časopisu Jardins des Modes. U mnogim njegovim fotografijama naglašen je moment erotskog u tretmanu tijela žene.



Premda bi se, možda, moglo govoriti o univerzalnosti te pojave u suvremenoj modnoj fotografiji, čini mi se da je Widmer toliko potencirao erotsko u svom izrazu da predstavlja posve specifičan i neuklopljen pravac u uobičajenim tokovima ove fotografije.

Posebno su interesantne metode rada modnih fotografa. Film »Blow up« Michaelangela Antonionija zgusnut je i snažan, u jednom svom dijelu, prikaz rada modnog fotografa u atelieru. On snima u fenomenalno brzom sukcesiji snimak za snimkom, uz muziku određenog žanra (koja prema iskustvima mnogih modnih fotografa zaista pomaže) približavajući se polako, uzvikujući »Great!« pri svakoj dobro viđenoj fotografiji, ulazi u krupni plan modelu (to je u ovom slučaju Veruschka), uz minimalan fizički kontakt stvara sve veću napetost toga profinjenog dvoznačnog simbola; postignuvši maksimum svoga psihičkog djelovanja kod modela, u momentu iscrpljenja, on spušta kameru i odmara se. Po pokretima modela i fotografa teško se oteti dojmu da je, usprkos viđenom, došlo do seksualnog kontakta među njima. Jerome Ducrot služi se, kako on to sam plastično prikazuje, »slikarskim prosedeom«: »skicirajući« budući fotos on snima nekoliko filmova koji nikada neće biti razvijeni, nego se bacaju poslije snimanja. Taj postupak vodi, dakako, istom cilju kao i onaj gore spominjani: stvaranju određenoga zatvorenog prostora ispunjenog značajnim događanjem.

Takvom individualnom radu s foto-modelom pretходи mnogo duža faza timskog pripremanja fotografije. Umjetnički direktor lista (Art-director) postavlja ekipi konkretne zahtjeve s velikim brojem detalja. Nakon toga model se oblači, stavlja se make-up prema zahtjevima buduće fotografije, nakon čega počinje raditi fotograf.

*

Područje najaktivnijeg stvaralaštva modne fotografije proteže se, uglavnom, na zemlje Zapadne Evrope i Sjeverne Amerike. Modni časopisi koji se izdaju na tom području internacionalizirani su. Oni se štampaju usporedno na nekoliko jezika. Evropski fotografi sudjeluju svojim fotografijama na američkom tržištu, američki na evropskom. Tako postepeno, u procesu međusobnog djelovanja različitih utjecaja i načina izražavanja, dolazi do stvaranja novih stilskih orijentacija, odnosno do plodonosnog procesa koji će rezultirati novim, originalnim i vrijednim djelima modne fotografije. Već se može naslutiti da ta kretanja u modnoj fotografiji zapadnih zemalja imaju određen utjecaj i da daju impuls razvoju modne fotografije zemalja Istočne Evrope.