



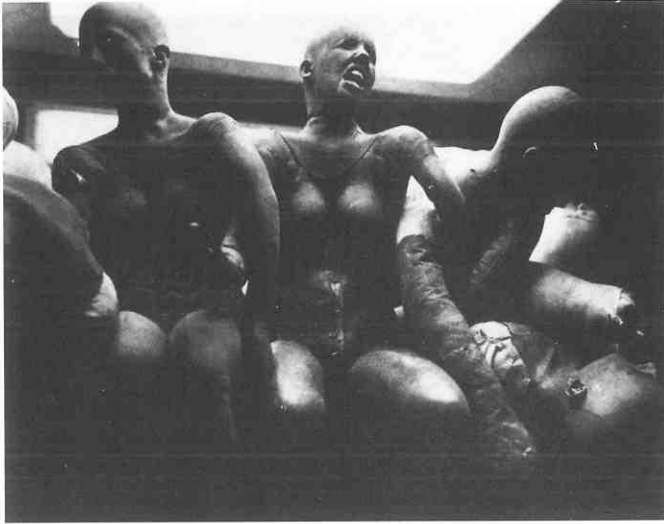
Mark Holborn Specijalni efekti: od modernizma k iluziji

Nema sumnje da je svijet u kojem živimo internacionalan. Danas je internacionalizam fasada što se proteže od aerodroma i hotela od Tokija do Buenos Airesa. Ponor koji dijeli Evropu od Amerike duboko je usađen u povijest. Na znamenitoj izložbi 1913. Stieglitz upoznaje New York s modernom evropskom umjetnošću. Njegov časopis *Camera Work* obuhvaćao je djelo Picabije, tekstove Gertrude Stein o Picassou. On je shvatio potrebu za internacionalizmom. Njegove galerije, koje je

sam opisao kao »laboratory centers«, bile su važna mjesta gdje su se mogle izlagati fotografije, kao i afričke skulpture ili dječje slike. Stvorivši most s Evropom Stieglitz je krčio putove američkog modernizma, ali ne izlaganjem vlastitih fotografija nego onih Paula Stranda, rame uz rame sa slikama Johna Marina i Georgije O'Keeffe. Stieglitz je modernizam doveo u Ameriku u trenutku njezina prosperiteta, u vrijeme podizanja Manhattana. Evropski se modernizam razvijao u Weimarskoj Republici nakon katastrofe prvog svjetskog rata i u Sovjetskom Savezu nakon svjetskog rata, revolucije i građanskog rata.

Ako razvoj fotografije našeg vremena razmatramo od kraja drugog svjetskog rata, onda je u Evropi riječ o razdoblju posljedica ratnog razaranja, dok u Americi ono počinje s mnogo pobjedničkog samopouzdanja. Današnja generacija poznaje rat samo iz starih filmova. Izložena je internacionalnoj kulturi čiji su putovi širenja filmovi i reklame. To se odražava i u fotografiji.

Dobro se sjećam scene iz filma Wima Wendersa »Alica u gradovima«,



u kojoj pisac nakon povratka s putovanja po Americi na stol svojeg urednika polaže kutiju s fotografijama. Njegovi polaroidi, a ne njegove riječi, bili su dokaz putovanja. U jednoj sceni filma, nakon što je snimio fotografiju, pisac zadubljeno gleda u nju i kaže: »Izgleda sasvim drukčije od onoga što sam vidio«, misleći pri tom na značaj fotografske iluzije. Iluzija dominira današnjom njujorškom fotografijom, a ona je i tema stotog broja časopisa *Aperture*. Taj je trend odlučan raskid s fotografskom tradicijom.

U prvim danima moderne fotografije Stieglitz je u svoje fotografije unosio apsolutna obilježja »ekvivalentnosti«. One su bile više nego plohe ili prikazi. Uzdigao ih je do najviše kvalitete univerzalne umjetnosti, za razliku od njegovih prethodnika iz 19. stoljeća koji su na kameru gledali kao na sredstvo za objektivno prikazivanje stvarnosti. Izuzetno vrijedna britanska fotografija 19. stoljeća poklopila se sa znanstvenom revolucijom, sa širenjem imperija i, što je posebice zanimljivo, s usponom detektivskog romana čija su obilježja naglasak na detalju i podroban opis zapažanja. Primarna funkcija fotografije bila je bilježenje detalja ili doličnih prizora u imperiju. Tako svjetovne preokupacije Stieglitz je zamijenio traganjem za metaforama i univerzalnim simbolima.

Časopis *Aperture*, utemeljen u Californiji pedesetih godina, bio je velikim dijelom nastavljač poticaja koje je dao Stieglitz: putem Minor Whiteovog prihvaćanja fotografije kao ekvivalenta i putem monumentalnog objavljivanja djela Paula Stranda i Edwarda Westona. Osobina *Aperturea* bilo je podržavanje vrlo specifične linije američke fotografije, kojoj se svojim djelom dramatično suprotstavio Robert Frank. Danas stasa mlada generacija umjetnika koji ne žele rušiti američku fotografsku tradiciju jer se od samog početka nisu na nju oslanjali. Njihovu tradiciju čine televizija, stari časopisi, filmovi, slike koje su već dio naše okolice. Oni nisu tražili fotografije koje su preslikavale stvarnost, ni čistoću fotografske metafore; uživali su u iluziji koju je nudila fotografija. Fasada iluzije, usprkos tome što nije bila izravna, zaokupila ih je i donijela je sa sobom razaranje cjelovitosti lijepoga fotografskog otiska. Re-fotografija, fotografija postojećih slika, postala je uobičajenom strategijom, subverzivnom, zabavnom i dubokom.

Godine 1946. u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku održana je retrospektivna izložba Edwarda Westona, u povodu koje je Clement



Greenberg u svojem znamenitom osvrtu izdvojio nekoliko fotografija filmskih kulisa iz MGM studija. Te su fotografije sa svojom spljoštenom perspektivom odražavale nešto od stila Walkera Evansa. Proglašene su običnima i izbačene su iz kanona Westonovih velikih fotografija. Kada ih danas ponovo pogledamo, one odgovaraju našem senzibilitetu jer se bave artificijelnim, sjemenom iluzije.

Kasnih sedamdesetih Robert Cumming napravio je seriju fotografija u holivudskim studijima, kojima je pokazao graničnu liniju između varke što nam je nudi film i tehnologije što stoji iza te varke. Tu iluziju dalje razrađuje Hiroshi Sugimoto, japanski fotograf koji djeluje u New Yorku, fotografijama pejzaža izvučenim zapravo iz trodimenzionalnih eksponata Prirodoslovnog muzeja. Slično je Lejaren à Hiller, komercijalni fotograf s Manhattana, tridesetih i četrdesetih godina stvarao iluziju postavljanjem pažljivo proučenih scena kojima je želio fotografski rekonstruirati povijest.

Film je, s prirođenom mu izmišljenom stvarnošću, postao alternativnim izvorom i polazištem za stanovit broj umjetnika koji se bave fotografijom. U ranim radovima Cindy Sherman, naslovljenim »Movie Stills«, riječ je o dramama sa specifičnim sineastičkim aluzijama. Kasnije je preuzela stil modne fotografije, posuđivala odjeću iz trgovina i stvorila svoje osobno kazalište. Metro Pictures, njujorška galerija koja izlaže



radove Cindy Sherman, platforma je i za rad kipara Roberta Longoa koji je fotografsku sliku uveo u medij skulpture, jednako kao što je slikar David Salle u svoje slikarstvo unio slike iz časopisa. Moda, film i slike iz časopisa, prije negoli fotografska tradicija, izvori su za umjetnike. Tim iluzionistima neizostavno pripada i Laurie Simmons zbog njezina izuzetnog djela na području »modne« fotografije. Njezini modeli zauzimaju poze lutaka iz izloga ispred vremenski ili geografski egzotične pozadine. Čitav svijet postaje pozadina koju valja prisvojiti ili konzumirati, koju Laurie Simmons mora iznova projicirati kao kulisu ispred koje će likovi zauzeti poze mehaničkih lutaka. Primjeri prisvajanja, kao što je re-fotografija Richarda Princea s kojom je započeo kasnih sedamdesetih, utrli su put ne tako doslovnoj metodi prisvajanja i uvođenju generičkih stilova povijesti umjetnosti Sherrie Levine i sjaju reklama Franka Majorea. U osnovi je svih tih radova dvoznačnost: mrtve prirode Franka Majorea izvedene su mnogo raskošnije nego modeli iz časopisa iz kojih bi mogao proizaći njegov stil.

Iluzija fotografije i prirodni voajerizam mnoštva fotografija prikazan je u filmu Briana de Palme *Body Double*. Voajer koji gleda kroz teleskop postaje analogijom za kameru i u filmu je svjedok zastrašujućeg

ubojstva. De Palmin je voajer i sam glumac u nekom hororu. Reklame i seksualnost tipični za Los Angeles prizori su toga filma. De Palma se u prisvajanju konvencija ili iluzija filma eksplicitno poziva na takvog majstora trilera kao što je Hitchcock. Režiser čini nasilje nad tijelom i izlaže ga, ali, budući da je utvrđena konvencija iluzije i varke, nasilje je bezopasno.

Američka kultura istočne i zapadne obale konzumira iluzije u takvoj sredini koja, za razliku od Evrope, ima vrlo slab osjećaj za povijest. Specijalni efekti zamjena su za povijest. U političkom kontekstu uređivanje, izbor i oprema teksta i slike u foto-žurnalizmu omogućuju opasnu iluziju, pisanje o povijesti ili njezino zamišljanje, ili pak pomicanje stvarnosti uslijed lijeve ili desne propagande. Američko kretanje od Istoka k Zapadu temeljilo se na snu koji kulminira u gradu iluzija Los Angelesu. Ispred te pozadine, američke iluzije, rad mladog fotografa iz Philadelphije, Davida Grahama, rezimira taj pojam fasade koja nas okružuje.

S engleskog prevela: Markita Franulić