

Melankolija i moda: estetski doživljaj u modnoj fotografiji Helmuta Newtona

Farac, Doris

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:201:902789>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

[Faculty of Textile Technology University of Zagreb - Digital Repository](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO - TEHNOLOŠKI FAKULTET

DIPLOMSKI RAD

**MELANKOLIJA I MODA: ESTETSKI DOŽIVLJAJ U MODNOJ
FOTOGRAFIJI HELMUTA NEWTONA**

Doris Farac

Zagreb, listopad 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
TEKSTILNO – TEHNOLOŠKI FAKULTET
ZAVOD ZA DIZAJN TEKSTILA I ODJEĆE

DIPLOMSKI RAD

MELANKOLIJA I MODA: ESTETSKI DOŽIVLJAJ U MODNOJ
FOTOGRAFIJI HELMUTA NEWTONA

Mentor: prof.dr.sc Žarko Paić

Studentica: Doris Farac

Zagreb, listopad 2020.

Sveučilište u Zagrebu
Tekstilno-tehnološki fakultet,
Prilaz baruna Filipovića 28a
10 000 Zagreb
Zavod za dizajn tekstila i odjeće

Rad sadrži:

Broj stranica: **42**

Broj literarnih izvora: **31**

Broj slika: **5**

Članovi povjerenstva:

Predsjednik povjerenstva: doc. dr. sc. Tonči Valentić

Prvi član: izv. prof. dr. sc. Nina Katarina Simončić

Zamjenik člana: izv. prof. dr. sc. Martinia Ira Glogar

Član: prof. dr. sc. Žarko Paić

Datum predaje i obrane rada:

28.listopada. 2020

SAŽETAK

Rad *MELANKOLIJA I MODA: Estetski doživljaj u modnoj fotografiji Helmuta Newtona* sastoji se od dva dijela. Prvi dio obuhvaća povijesne aspekte fotografije, skopičkih režima i svega što fotografija jest uzimajući kao referencu jednu od najvažnijih teorijskih knjiga o fotografiji; Roland Barthesovu *'Svijetlu komoru'*.¹ Nakon Barthesa fokus se prebacuje na modnu fotografiju i Helmuta Newtona; na njegov opus te na njegov fotografski potpis. Drugi dio nastoji ući dublje u estetiku Helmuta Newtona te u njenu melankoliju odnosno u sve ono što ona ima upisano u sebi. O odnosu spram tijela osvrnut ćemo se i na pojam *'muškog pogleda'* Laure Mulvey te ćemo pokušati objasniti kako Newtonov estetski jezik i umjetničko stajalište nije mizogino već upravo suprotno. Sartreov egzistencijalizam poslužiti će nam u nekim crtama za dodatno pojašnjenje Helmutove vizualnosti. Također, pokušati ćemo objasniti sponu Baudrillardovog *simulakruma* i Flusserove tehničke slike, odnosno prikazati kako je dubina analogne fotografije neusporedivo uzvišenija od estetski najljepše digitalne fotografije, koja je stvorena egzaktnom komputacijom unutar digitalnih uređaja.

Ključne riječi: moda, fotografija, melankolija, Helmut Newton, Roland Barthes, simulakrum, tehnička slika, analogno, digitalno, estetika

¹ Roland Barthes, *Svijetla Komora. Bilješka o fotografiji*, Antibarbarus, Zagreb 2003.

ABSTRACT :

The graduation thesis *MELANCHOLY AND FASHION: Aesthetic experience in Helmut Newton's fashion photography* consists of two parts. The first part covers the historical aspects of photography, scopic regimes and everything that photography represents, taking into reference one of the most important theoretical books on photography - Roland Barthes' *Camera Lucida*.² After Barthes the focus shifts to fashion photography and to Helmut Newton; his opus and his photographic signature. The second part examines more closely the aesthetics of Helmut Newton and its melancholy, that is, everything which is inscribed in it. When regarding the relationship to the body, I will also examine Laura Mulvey's term *male gaze*, and attempt to clarify that Newton's aesthetic language and artistic point of view are not misogynous, but quite the contrary. Sartre's existentialism will also in some ways serve to further elucidate Helmut's visuality. I will also try to explain the connection between Baudrillard's simulacrum and Flusser's technical image, and show how the depth of analogue photography is incomparably more sublime than the aesthetically more beautiful digital photography created by exact computation with digital devices.

Keywords: fashion, photography, melancholy, Helmut Newton, Roland Barthes, simulacrum, technical image, analogue, digital, aesthetics

² Roland Barthes, *Svijetla Komora. Bilješka o fotografiji* (transl. *Camera Lucida, Note on Photography*), Antibarbarus, Zagreb 2003.

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	1
2. POVIJESNI TIPOVI VIĐENJA (SKOPIČKI REŽIMI).....	5
2.1. SKOPIČKI REŽIMI.....	7
2.1.1. RENESANSNI TIP SHVAĆANJA REALNOSTI ILI KARTEZIJANSKI PERSPEKTIVIZAM.....	7
2.1.2. SJEVERNI TIP GLEDANJA.....	8
2.1.3. BAROKNI TIP GLEDANJA.....	9
3. FOTOGRAFIJA I MELANKOLIJA.....	10
4. MODNA FOTOGRAFIJA.....	17
5. MALE GAZE I HELMUT NEWTON.....	22
6. MELANKOLIJA, MODA I HELMUT	26
7. MELANKOLIJA ANALOGNE I DIGITALNE SLIKE.....	33
8. ZAKLJUČAK.....	37
9. POPIS LITERATURE.....	41

1. UVOD

Danas u vrijeme potpune *medijalizacije* stvarnosti kada je slika gotovo u potpunosti obrisala značenje riječi, fotografija je jedno od glavnih sredstava kojim svatko od nas ispisuje svoju svakodnevicu. Društvene mreže; *instagram, snapchat, facebook* i slično gotovo da ne postoje bez slika. Individuum u suvremenom društvu ne dokazuje svoju egzistenciju više duhovnim sposobnostima, već fotografskom slikom vlastita životnoga stila. Fotografiraju se obroci, kreveti, terase, kupaonice te najrazličitiji intimni detalji našeg unutarnjeg života. Fotografija više nije alat za uvijekvječiti uspomene, osvježiti memoriju nego je postala naše osjetilo kao i vid, njuh, dodir, okus i sluh.

"Barthes fotografiju smatra asimboličnom, nesvodivom na kodove jezika i kulture. Zato i uvodi pojam „*To-je-bilo*“ u fotografiju kojim svaku fotografiju svodi na reprodukciju i dokument stvarnosti, svojevrsan fenomen koji je imanentan samo fotografiji – svjetlost koja je ticala subjekt u trenutku ekspozicije medijem fotografije tiče promatrača fotografije svojim vlastitim zrakama bez dodane svjetlosti. Time razlikuje slikarstvo i fotografiju kao medije koji mogu ili ne moraju imati simboliku." (Davor Žerjav '*Kod fotografske slike*', Čakovec 2014, Fotoklub, Čakovec).

Erotika, senzualnost, mistična zavodljivost kao i svojevrsan nihilizam ljepote (Agamben, 2010:120.) gotovo su uvijek prisutni u fotografiji Helmuta Newtona. Žena je i objekt i subjekt, njeni identiteti su mnogostruki i fragmentirani su posredstvom odjeće koja na Newtonovim fotografijama postaje medij kojim žena upravlja svijetom na ovaj ili onaj način. Helmut Newton se poigrava ženinom ulogom plijena i lovca. Ona kod njega nikad nije statična submisivna figura patrijarhalnog simboličkog sustava no nije ni grabežljivica muževnih crta. Žena je bezvremenski produkt božanske ljepote koja je početak nečeg strašnog (Rainer Maria Rilke). Upravo provirivanje strašnog ispod neodoljivog, gotovo bolno privlačnog objekta/subjekta stvara u gledaocu osjećaj nelagode koju izaziva tzv. crna žuč „*melas chole*“³, melankolija.

Važnu ulogu ovdje ima i distinkcija analognog od digitalnog; Flusserove tehničke slike. Ima li Newtonova slika veću težinu kao slika analognog doba ili kao fantazma na ekranu novih medija u digitalnom obliku? Da li je melankolija kao takva nemoguća u virtualnom okruženju Baudrillardove virtualne stvarnosti, koja je simulacija, ili upravo zbog gubitka svojeg uporišta i nedostatka prirode stvarnosti, fragmentirani identitet putem iskazivanja svoje crne žuči može ispoljiti svoj bitak i obraniti se od tjeskobe koja guši?

³ Slobodan Šnajder, *Nevjesta od vjetra*, Durieux, Zagreb, 2003

Melankolija u slici može biti okidač dubokog poniranja u sebe, autorefleksivnosti, beskrajnog i neprekidnog lutanja vlastitom dušom, preispitivanja svoje savjesti i svojih uspomena.

Dubravka Crnojević Carić se u svojoj knjizi *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici*⁴ bavi pitanjem tzv. *Lyotardovskog utrobastog*. Gone li nas melankolične epizode ka prelasku granice između unutarnjeg i izvanjskog, između onoga što osjećamo i onoga što izričemo, onoga što pripada svijetu kulture i onoga što pripada svijetu života, simboličkog i semiotičkog, onoga što riječi pokrivaju i onoga što je, kako bi Lyotard rekao tek '*utrobasti*' osjećaj kojemu tražimo idealni idiom? Moda je upravo taj *utrobasti* osjećaj koji se više ne može objasniti frivolnim jezičnim izrazima. Moda ima snagu koja se ne uklapa u nikakve sustave, izlazi iz okvira dok s druge strane stvara svoje okvire i kodove. Daje nam mogućnost razaranja nametnutih identiteta i stvaranja novih. Helmut Newton je to najbolje znao pa je za zračenje melankolije odabrao upravo jedan tako potentan spoj kao što su fotografija i moda. Tim medijima mogao je jasno stvoriti nove okvire koji u svojim porama skrivaju lisnatu kompleksnost tijela. Tijelo potrebuje vizualnost, Newton je pruža. Vizualno odijeva tijelo na načine koje samo fotograf može nametnuti.

Tijelo je slobodnije nego ikad prije, no upravo ta sloboda zbunjuje i danas, ta sloboda je transparentnost koja se kreće u mreži, sloboda je privid i svojim nametanjem obavezne transparentnosti intime ogoljuje pojedinca. Tome je svakako pridonio ubrzani razvoj tehnologije i razvoj digitalne fotografije no zagledamo li se u ne tako daleku prošlost analogne fotografije pronaći ćemo maestralnog virtuoza sjene i kadra: Helmuta Newtona. Upravo je on tu danas sveprisutnu transparentnu intimu prvi jasno pokazao na svojoj fotografiji kroz ženu i modu. U tom dvokoraku uspio je postići ono što Barthes opisuje kao, onu koja nije *unarna*⁵, nije ona; koja nas uopće ne dira jer je plošna i nema težinu već nas svojim *punctumom*⁶ bode tamo gdje smo zaboravili da nešto imamo. Taj *punctum* izgledati će nam na tren kao slučajni prikaz nečega, no ustvari ništa nije slučajno jer i trenutak u kojemu nas neka fotografija dira otvara neku novu interpretaciju u našim mislima.

⁴ Dubravka Crnojević-Carić, *Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici*, Alfa d.d, Zagreb, 2012.

⁵ Roland Barthes, *Svijetla komora*, bilješka o fotografiji, Antibarbarus, Zagreb; 2003. str 53.

Unarna fotografija ima svoj *studium* a to je po Barthesu široko polje nehajne želje, raznolikog zanimanja, nedosljedne naklonosti. To je ista vrsta neodređenog, glatkog; neodgovornog zanimanja kakvo čovjek osjeća za ljude, za predstave, za odjeću, knjige, a smatra se društveno poželjnima (35)

⁶ Roland Barthes u svojoj knjizi *Svijetla komora*, bilješka o fotografiji opisuje *punctum* element koji dolazi ometati *studium*, pojedinost na fotografiji koja u promatraču stvara njegovu personalnu priču s obzirom na prikazano. Bode ga. To je metonimijska snaga širenja. Pojedinost ispuni cijelu fotografiju. Pojedinost koja nije namjerna ili ne bi trebala biti namjerna koja se nalazi u polju fotografirane stvari kao istodobno neizbježan i neplaćen dodatak (61)

Nerijetko tako pronalazimo svoja najveća blaga ostavljena po putu i napola zaboravljena. Melankolija na fotografijama Helmuta Newtona izmiče društvenim normama, podrazumijeva visoki stupanj okrenutosti ka osjetilnom, specifičan odnos spram tijela. Helmut Newton je goloću koristio kao oružje koje postaje ženina snaga. On emancipira ženu pojavnost. Goloćom joj miče submisivnost i žena koja nije submisivna više nije histerična '*mad woman in the attic*⁷' nego postaje sama sebi dovoljna i dominantna čak i kada je prikazana kao seksualni objekt.

Barthes kaže da *punctum* nije planiran. Pojednost koja nije namjerna; ona se nalazi u polju fotografirane stvari kao istodobno neizbježan i neplaćen dodatak; on nužno ne svjedoči o umjetnosti fotografa; on samo kaže ili da se fotograf tamo nalazio, ili još jednostavnije da nije mogao fotografirati djelomični predmet, a da istodobno ne fotografira i cjeloviti. Nadalje, Barthes objašnjava da se vidovitost fotografa ne sastoji u tome da 'vidi' nego da se nađe na mjestu. (Barthes;2003:63) Newton je uspio ostvariti da svaka njegova fotografija ima *punctum*. Njegovi modeli su pomno birani no unatoč tome svojom sposobnošću da vidi iza površine uspijeva prodrijeti u srž i time stvara *punctum*.

⁷ Izraz *mad women in the attic* označavao je karakterizaciju žene u Viktorijansko doba. Žena koja je mislila svojom glavom često se proglašavala histeričnom jer to nije odgovaralo patrijarhalnom sustavu u kojem je bila, pa je redovito bila zatvarana u potkrovlje pod izlikom da je histerična

2. POVIJESNI TIPOVI VIĐENJA

Mnogi pokušaji teoretiziranja viđenja vezuju se za modele koji naglašavaju trajne i sveobuhvatne vizualne tradicije Zapada. Ta zapadna tradicija važeća je još od Platona sve do kraja 20. stoljeća ili ako ne od Platona onda zasigurno od 15. stoljeća do 20. stoljeća.

Do nastanka fotografije i filma u devetnaestom stoljeću dolazi zbog ostvarenja dugog tehnološkog i/ili ideološkog razvitka na Zapadu u kojem *camera obscura* evoluirala u fotografsku kameru. Da bi to shvatili valja nešto reći o *camera obscuri*.

Još su Euklid, Aristotel, Roger Bacon i Leonardo svojedobno zapazili da se kad svjetlo prolazi kroz malu rupu u mračnom, zatvorenom prostoru na zidu, s druge strane rupe pojavljuje izokrenuta slika. To je u direktnoj svezi s time kako funkcionira ljudsko viđenje. *Camera obscura* proizvodi sliku no isto tako je i socijalno konstruiran predmet, jer *camera obscura* nije bila samo nepokretni i neutralni komad opreme ili skup tehničkih postavki na kojem se moglo raditi i usavršavati ga tijekom godina, već je bila dio veće i kompleksnije organizacije znanja i promatračkog subjekta. Dominantna paradigma *camere obscurae* trajala je od kasne 1500. do kraja 1700. godine. U tom periodu zauzimala je glavnu poziciju unutar jednog poretka tehničkih i kulturalnih praksi. Propisivala je perceptivnu istinu za promatrača i određivala je ustanovljen skup odnosa kojima se promatrač morao podrediti. To je prije svega bilo sredstvo koje je osiguravalo pristup objektivnoj istini o svijetu. *Camera obscura* bila je važna kao model za promatranje empirijskih fenomena, za reflektivnu introspekciju i samo promatranje. Jonathan Crary u svom eseju *Moderniziranje viđenja* ukazuje nam na unutarnje oko. Unutarnje oko objašnjava kao poimanje ljudskog uma kao 'unutarnjeg prostora' u kojem OKO procjenjuje jasne i određene ideje unutrašnjeg prostora, dok su perceptivni doživljaji sami po sebi postali predmetom kvazi-promatranja. Otvor na *cameri obscuri* odgovara jedinstvenoj, matematičkoj definiranoj točki iz koje se svijet može logički deducirati i reprezentirati. Zbog toga što je bila utemeljena na prirodnim zakonima to jest na geometrijskoj optici predstavljala je nepogrešivo gledište na svijet. Do 19. stoljeća na snazi je monokularni kod. Homogen, jedinstven i posve jasan prostor, što je značilo da se činjenica da svakim okom vidimo neznatno različitu sliku nije ozbiljno razmatrala kao problem. *Camera obscura* je izuzetno povezana sa metafizičkom slobodom promatrača. Crary kaže da se monadičko stajalište pojedinca legitimira putem *camere obscurae*, ali njeno ili njegovo osjetilno iskustvo podređeno je vanjskom, prethodno danom svijetu objektivne istine.

Najbitniji pomak urušavanja te paradigme je to da se postavlja model subjektivnog viđenja u kojem se tijelo uvodi u svoj svojoj fiziološkoj gustoći kao temelj koji omogućuje viđenje. Vizualno iskustvo postaje ono koje se ne odnosi niti odgovara ičemu što je izvanjsko promatrajućem subjektu. Viđenje je tada ono što je nesvodiva mješavina fizioloških procesa i vanjske stimulacije, odnosno tijelo poprima stvaralačku ulogu u viđenju. *Camera obscura* ovisi o razlici unutarnjeg i izvanjskog, a novo viđenje uzima unutrašnje kao sastavni dio vanjskog. *Camere obscure* više nema i njena simbolička ograničenja su se raspala. Iskustva koja su prije bila smatrana krhkim i nepouzdanim postaju izrazom stvarnosti viđenja.

Bipolarna struktura nestaje, odbacuju se koncepcije o izravnoj podudarnosti percepcije i predmeta. Zamjenjuje je model autonomnog viđenja. Promatrač je pretvoren u objekt novog znanja i novih tehnika moći. Iz svega toga niče fiziologija. Fiziologija postaje poprištem novih tipova epistemološkog promišljanja koje je ovisilo o novim znanjima o viđenju i osjetilnosti oka.

Fiziologija je bila znanstveno otkriće uvjetovano tjelesnom i anatomskom strukturom i funkcioniranjem tijela, a posebice očiju. Oči su glavni fokus znanstvenog istraživanja tokom cijelog 19. stoljeća. Također u 19. stoljeću dolazi do postupne parcelizacije tijela na specifične sustave i funkcije. Utvrđeno je da postoje 5 različitih osjetilnih živaca povezanih s pet osjeta. Sve je to proizvelo novu istinu o tijelu. Viđenje i gledanje nemaju više veze jedno s drugim. Naime Johannes Muller⁸ iznosi svoju teoriju posebnih energija živaca koja je otkrila da su živci različitih osjetila i fiziološki različiti. Ona briše razlike unutarnjeg i vanjskog osjeta, predstavlja nacrt vizualne modernosti u kojoj je 'referencijalna iluzija' neumoljivo razotkrivena.

Osim Mullera važno je spomenuti i Hermann von Helmholtza⁹. Kod njega promatrač postaje neutralnim prijenosnikom, jednom od vrsta releja koji omogućava optimalne uvjete kruženja i razmjene bilo robe, energije, kapitala, slika ili informacija. Modernizacija je donijela dekodiranje i deterritorijalizaciju viđenja. Tijelo koje je bilo nevidljiv ili neutralan pojam u viđenju sada je dubina iz koje se izvlači znanje o viđenju.

⁸ Johannes Peter Muller je bio njemački fiziolog, komparativni anatomist, ihtiolog, herpetolog, poznat ne samo zbog svojih otkrića već i zbog sposobnosti sintetiziranja znanja.

⁹ Hermann von Helmholtz bio njemački liječnik i fizičar, bavio se fiziologijom, fizikom, matematikom i psihologijom.

Svojim istraživanjima u fiziologiji došao je do fundamentalnih otkrića na području osjeta zvuka i svjetlosti, brzine širenja živčanih impulsa i reagiranja mišića.

2.1 SKOPIČKI REŽIMI

Zapadna civilizacija određena je vizualnom paradigmom no tako je još od klasične Grčke koja privilegira vid kao najplemenitiji osjet. Osjetilo vida najviše dolazi do izražaja u modernom dobu. Tada dolazi do određene diferencijacije vizualnih pod kultura odnosno postoje više načina na koji se gleda. Te načine nazivamo skopičkim režimima i oni su način kulturnoga konstruiranja promatranoga, odnosno svojevrсна pravila promatranja. Najbolje ih možemo opisati i kao poprište osporavanja vizualnih teorija i praksi. Kroz povijest tri su ključne vizualne pod kulture.: Renesansni tip shvaćanja realnosti odnosno kartezijanski perspektivizam, nizozemska umjetnost 17. st/sjeverni stil, umjetnost opisivanja¹⁰ i barokni stil.

2.1.1 RENESANSNI TIP SHVAĆANJA REALNOSTI ILI KARTEZIJSKI PERSPEKTIVIZAM

Vjera u geometrizirani, racionalizirani, temeljno intelektualni koncept svijeta kao i linearna perspektiva su osnove kartezijanskog perspektivizma. Često se smatra ekvivalentom modernog skopičkog režima po sebi. Izražavao je prirodno iskustvo viđenja kojemu su vrijednost pridali znanstveni pogledi na svijet. Kada je osporena jednakost između znanstvene opservacije i prirode prestaje prevlast ove vizualne pod kulture. Prethodne implikacije o povezanosti božanskog i svjetla zamijenio je sklad matematičke pravilnosti u optici i Božje volje. To je novo poimanje prostora koje je geometrijski izotropno, pravocrtno, apstraktno i jedinstveno. Značajno je također i to što je oko bilo jedno, to nisu bila dva oka uobičajenoga binokularnog viđenja. Takvo oko bilo je zamišljeno kao statično i fiksirano. Riječima Normana Brysona slijedilo je logiku pogleda (*the logic of gaze*), a ne logiku treptaja (*the logic of the glance*)

Na taj način stvaralo je ovjekovječeni kadar, bestjelesan i sveden na jedan kut gledanja. Slikar više nije emocionalno vezan za objekt. I on i subjekt postaju nevidljivi u korist bestjelesnog apsolutnog oka. Gubi se erotska projekcija viđenja. Osim gubitka spone s *erosom*, Kartezijanski perspektivizam je pokrenuo *de-narativizaciju* i *de-tekstualizaciju*, odnosno prikazivanje prostora je postalo samo sebi svrhom, to je Brysonovo slabljenje diskurzivne funkcije slikarstva. Autonomija slike je bitnija od njene izvanjske, religiozne ili bilo koje druge svrhe. 'Svijet nije više hermeneutički božanski tekst nego je matematički pravilan prostorno - vremenski poredak ispunjen prirodnim objektima.

¹⁰ Svetlana Alpers, *The Art of Describing Dutch Art in Seventeenth Century*, Univeristy of Chicago Press, 1984

Promatrački subjekt više nije onaj koji empirijski gleda već postaje teoretskim pojmom.' (Bryson, 1986:97)

2.1.2 NIZOZEMSKA (SJEVERNA) UMJETNOST 17. STOLJEĆA / UMJETNOST OPISIVANJA

Nakon renesanse i narativne umjetnosti važno je spomenuti nizozemsku (sjevernu) umjetnost 17. st, umjetnost opisivanja koja potiskuje narativne i tekstualne reference i preferira deskriptivnu i vizualnu površinu. 'Odbacuje monokularni tip viđenja, naglašava prethodno postojanje svijeta predmeta oslikanih na ravnom platnu, svijet koji je nezainteresiran za položaj promatrača ispred njega. Ona svijet opisuje, ali ga se ne trudi objasniti. Ravnodušna je prema hijerarhiji, proporcijama i analognim sličnostima. To je umjetnost opisivanja koja na neki način predviđa vizualno iskustvo stvoreno izumom fotografije.'(Jay, 2002:138)

2.1.3 BAROKNI TIP GLEDANJA

Treći model viđenja je onaj koji nazivamo baroknim. Barok je bio slikovit, eskapističan, raspršena fokusa, višestruk i otvoren. Označavao je kako mu sama riječ kaže (barocco – biser nepravilnog oblika) bizarno i neobično što je sušta suprotnost naspram strogog matematičkog kartezijskog pristupa, a isto tako se razlikovao od nizozemske (sjeverne) umjetnosti 17. st, umjetnosti opisivanja koja mapira materijalnu čvrstinu svijeta sa svojim oduševljenjem neprozirnim, nečitljivim i nedokučivim u stvarnosti koju oslikava. Slika je u baroknom modelu ona koja se ne vidi kroz ravno zrcalo već kroz iskrivljeno koje iskrivljuje vizualnu sliku, točnije, otkriva konvencionalnu, a ne prirodnu kvalitetu '*normalne*' zrcalnosti, što ustvari prikazuje njenu ovisnost o mediju koji je zrcaljenjem tvori. Barokna umjetnost uvijek teži da prikaže ono neprikazivo, no s obzirom da to nije u potpunosti moguće, ona na svojim slikama proizvodi melankoliju. Približuje se sublimnom više negoli pojmu lijepoga. Tijelo se vraća kako bi svrgnulo nezainteresirani pogled bestjelesnog kartezijskog promatrača no ne na način Merleau-Pontya koji u 20. stoljeću iznosi teoriju o značenjski opterećenom preklapanju promatrača i promatranog u puti svijeta nego to tijelo stvara alegoriju nepoznatosti i neprozirnosti što stvara jedan od onih '*trenutaka nelagode*'.

Barokni tip, to slavljenje ludila viđenja upravo je najzastupljeniji danas u svijetu. To je svijet zasićen vizualima, prikazima, slikama koje više nisu reprezentacijske ni mimetičke već su digitalne, imaju ulogu konstruktora stvarnosti. Ne bi li izbjegli '*ludilo slijepa poslušnosti*' važno je uspostaviti *balans*. To možemo time što ćemo iskoristiti postojanje drugih oprečnih tipova viđenja. Umjesto da nimalo kritički uronimo u postojanje koje je sazdana isključivo od slika i time budemo prepušteni igrama manipulacije, možemo sintetizirati sva znanja o viđenjima iz povijesti ne bi li na neki način promišljeno i svjesno spoznali stvarani svijet.

Upravo u tome je bio izuzetno uspješan Helmut Newton, koji nas je kroz nelagodu i melankoliju dovodio do toga da se suočimo sa realnošću stvari jer je itekako bio svjestan da ne postoji samo jedna istina, već da je jedino bitno da li je to uopće istina ili laž. Newton zrcali ljudske manije, nagone, impulse, strahove u surovoj transparentnosti koju pokriva maskom visoke estetizacije. Estetsko postaje sablasno jer nosi ono što je inače skriveno. Lijepa usne na djevojci na čijem licu je ispisan užas s jedne strane nas bole no s druge strane pobuđuju najmračnije misli. Prvi tijek misli ići će: Djevojka je lijepa, ali pati, jadna. Žao mi ju je. Žao mi je i ljepote koja propada u raljama njenog krvnika. Nakon toga podsvjesno potaknuti skrivenom zavisti pojaviti će se podmuklo nesvjesna misao kroz podsvijest koja glasi: Ona je lijepa. Ona je ljepša. To što slika opisuje (teror) sigurno je na neki način zaslužila. Jer ljepša je i to treba kazniti.

Helmut Newton je na taj način poput putokaza savjesti. Treba prihvatiti da je fotografija istinita u svojoj interpretaciji odnosno da ljepota ne može sakriti užas ovog svijeta i da se isključivo prihvaćanjem te istine može utjecati na svijet.

3. FOTOGRAFIJA I MELANKOLIJA

Svjetlopis ili fotografija je tehnika digitalnog ili kemijskog zapisivanja prizora iz stvarnosti na sloju materijala koji je osjetljiv na svjetlost koja na njega pada. Fotografija je način zabilježavanja događaja, stvari, likovnih elemenata kao i svijeta oko nas uz pomoć leće i svjetlosti. Ona je, kao i svaka druga umjetnička forma, interpretativni medij koji se odlikuje osebnom izražajnošću. Fotografiji je najveći izazov kako stvoriti iluziju realnosti na dvodimenzionalnom papiru. Ljudi doista vjeruju u slikovitost fotografske "istine" – da "aparatus ne može lagati".

Službeno 1839. godine *Francoise Arago* objavio je da imamo novi izum – fotografiju. Preteča fotografije je bila već spominjana *Camera obscura*. Prva poznata fotografija u povijesti je '*Pogled s prozora*' nastala 1826., djelo je Joseph Nicephore Niepce. Nije potvrđeno, ali smatra se da je i ova fotografija nastala pomoću nekog tipa *camere obscurae*. Eksponiranje je trajalo osam sati. Službeno, izvornom fotografijom ipak smatramo fotografiju nastalu dagerotipijom, postupkom koji je izmislio *Louis Daguerre*, po kojem je i dobila ime, upravo zbog toga što je on 1835. godine po prvi put osigurao trajnost dobivene slike. Tako dobivena slika fiksira se u otopini natrij – tiosulfata. Ipak, ona i dalje ostaje veoma osjetljiva na dodir i vrlo lako oksidira. Ovo je ujedno i razlog zašto ih je danas tako malo sačuvano i zašto su rijetki, sačuvani primjerci toliko vrijedni. Naime dagerotipija koja se propisno čuva, gotovo je vječna, za razliku od fotografija na filmu ili papiru kojima je vrijeme opasan neprijatelj. Popularnost dagerotipije, koja se prihvaća sa čuđenjem i divljenjem, širi se jako brzo po cijelom svijetu. No, njena slava trajati će samo jedno desetljeće. Zbog svojih nedostataka biva vrlo brzo zamijenjena bržim i jeftinijim postupcima, poput ambrotipije, ferotipije, a već sredinom 20. stoljeća i fotografijom na papiru. Nedostižna vrijednost dagerotipije je bogatstvo detalja i tonova na fotografiji koja ne poznaje problem šuma (zrna) i koja je finija od bilo kojeg modernog filma. Nadalje, bitno je spomenuti slobodu koju je u slikarstvo unio kubizam, a koja je također utjecala i na fotografe koji su prihvatili umjetničke pokrete nadrealizma, simbolizma i apstrakcije. Manipulirajući slikama na razne načine, kako bi postigli željeni efekt fotografi istražuju taj put od dvadesetih godina 20. stoljeća; začetnici su takvih postupaka Man Ray i Moholy Nagy. Oni nastoje stvoriti subjektivnu viziju naglašavajući psihološke i emocionalne elemente slike. Fotografi imaju ulogu katalizatora koji izaziva emocionalni odgovor. To znači da je ono što promatrač vidi manje značajno od onoga što doživljava. Fotograf kao umjetnik stvara svoja vlastita pravila, nameće osobno gledište u svom djelu, ali uspjeh slike leži i u odzivu promatrača.

Fotografija se emancipirala na isti način kao i tisak koji je oslobodio pisanu riječ dajući mnogima ono što je nekad bilo rezervirano samo za nekolicinu; od jednog se negativa može napraviti neograničen broj kopija, a nakon majstorskog snimka, kopiranje je samo mehanički proces. Fotografija je napretkom tehnologije dana svim ljudima i postala zaista potrošna umjetnost. Najvažnije djelo koje će nam na gotovo indirektan način reći sve o fotografiji je djelo istaknutog francuskog teoretičara književnosti, filozofije, semiologa i kritičara Roland Barthesa, *Camera Lucida ili Svijetla komora – bilješka o fotografiji*. To je knjiga u kojoj autor na jedan gotovo introspekcijski način propituje medij fotografije odnosno fotografiju direktno veže na svoja unutarnja stanja te je na taj način i objašnjava, kao onu koja sama posjeduje svoj genij koji generira naša emocionalna i duboka duševna stanja. Knjiga je pisana iz semiološke perspektive. To omogućava svojevrsnu neophodnu analitičku i interpretativnu strategiju. Unatoč tome to nije znanstveno – teorijsko djelo već kako je Silva Kalčić to objasnila "autor u raskrivanju odnosa između vizualne percepcije i enigme sjećanja preuzima gusto tkanje proustovskog jezika i strukturu njegove *Potrage za izgubljenim vremenom*" (Kalčić, 2002: 138-139.)

Roland Barthes se već na početku svog djela *Svijetla komora* zapitao da li vlastiti genij fotografije postoji. Podijelio je fotografiju na *empirijske* (profesionalci/amateri), *retoričke* (krajolici/predmeti/portreti/aktovi) ili pak *estetičke* fotografije (realizam/piktorijalizam). Barthes je ustanovio: "Ono što fotografija reproducira u beskonačnost zbiva se samo jednom: ona ponavlja mehanički ono što se ne bi nikad više moglo ponoviti egzistencijalno. U njoj događaj nikad ne premašuje svoje granice prema nečemu drugome: uvijek je opterećena slučajnošću kojoj je prozirna i laka ovojnica. Prstom upire u stanovito *nasuprotno*." (Barthes 2003: 9)

Istovremeno smatra da se fotografija ne može razvrstati jer je svaka fotografija priljubljena uz svog referenta. Nosi tajnu referenta koju skriva ispod površine. S te strane razvrstavanje fotografije krajolika koji nosi u sebi ili dokaz odsutnosti nekoga ili nevin dječji smijeh koji odzvanja po livadi od recimo fotografije uplakane udovice na sahrani ili nasmijane mlade žene koja gleda u svoje trogodišnje dijete i nema neke pretjerane razlike osim u plošnom načinu prikaza. Ruski redatelj Možuhin proveo je niz testova kojima je dokazao da kontekst odnosno percepcija koja se mijenja s obzirom na okolnosti mijenja sve. U svom eksperimentu, s glumcem Levom Kuleševom u Kulešovljevm efektu, dao nam je jasno do znanja da se montažom može snažno utjecati na dojam koji ćemo dobiti. Fotografija, za razliku od snimke nema klasično oružje montaže već naprotiv, ona uvijek iznova otkriva skrivene, davno zaboravljene fragmente identiteta. Barthes gotovo na mističan način spominje fotografiju zimskog vrta jer ta fotografija bez njegove svjesne volje u njemu stvara priču: skrivenu, nikad ispričanu priču. Referentna točka toliko je 'obična' u svom prikazu da otkriva čitav svemir neobičnih, slabo poznatih detalja. Svi ti detalji su tu jer ta slika ima svoj *punctum*. Ona 'bode' svojom iskrenošću. Kod *punctuma* svatko čita fotografiju drugačije. *Punctum* je fotografovo

najvažnije "oružje". On ga stvara svojom pomno promišljenom kompozicijom. On ga 'umeće' u fotografiju. Fotografije koje nas ne 'bodu' npr. reportažne snimke su po Barthesu *unarne*. *Unarna* fotografija je najrašireniji tip snimke. To je ona snimka kojom se stvara samo jedna posljedica prema osnovi i takve su promjene pasivne, niječne, upitne i emfatične. *Unarna* fotografija ne podvaja stvarnost, ne ljuja je. Nema nikakvog duala, neizravnog govora, smetnje. *Unarna* fotografija posjeduje sve uvjete da bude banalna. Jedinstvo kompozicije je prvo pravilo vulgarne retorike. Potraga za jedinstvom što znači da predmet mora biti jednostavan, oslobođen beskorisnih dodataka. Primjeri *unarne* fotografije su reportažna i pornografska snimka. Svaka *unarna* fotografija ima svoj *studium*. Takve snimke samo primimo i otpustimo. Prođu kroz nas i ne zanimaju nas više. Nikada nas ne uznemire ili oduševе.

Studium je uvijek kodiran, a *punctum* nije. 'Nemoć imenovanja dobar je znak *punctuma* – izaziva nemir, ne zna se što je točno to. Spušta se u nejasno područje pojedinca. Oštar i prigušen, više u tišini. Čudna kontradikcija: munja koja pluta.' (Barthes, 2003:67))

Kafka je izjavio: "Stvari fotografiram da ih istjeramo iz svog duha."

Kada fotografiram objekt/subjekt prema kojemu nismo ravnodušni uzrok je upisivanje vibracije bivanja koju imamo kad smo s tim objektom/subjektom. U kinu (na snimci) primorani smo na stalnu nezasitnost; ima bezbroj drugih kvaliteta, ali nema zamišljenost. Ekran se ne može ignorirati. Stalno je vidljiv. Ekran proždire sliku, fotografija je čuva (pohranjuje). Ipak i snimka u kinu ima slijepo polje, prostor u kojemu lik iz snimke živi, jer sve što se događa unutar kadra apsolutno umire kad se taj kadar prijede, a lik nastavlja živjeti u slijepom polju ako *punctum* postoji. Lik sa ekrana pomoću *punctuma* nastanjuje se u našoj mentalnoj stvarnosti. Dugo nakon što je prizor prošao, taj lik može i dalje živo plesati ispred našeg mentalnog, unutarnjeg oka otvarajući razne ladice brižno pospremljenih nakupina povijesnih informacija. Fotografija je neobjašnjiva jezikom i nedovoljno uzvišena da se jezikom smatra. Barthes smatra da je se može promatrati iz tri kuta:

1. *operator* – to je promatranje iz kuta onoga koji je stvara.
2. *spektator* – to je promatranje iz kuta onoga koji je tako nastalu gleda i promatra.
3. *metareferent* – to je promatranje onoga koji biva fotografiran.

Kada govori o snimci, o onome što je snimljeno, tada kaže da ono što se na snimci vidi, to nije ta snimka, odnosno da se čitanje snimke iznova obnavlja.

Narav fotografije ili *eidos* Barthes ne otkriva kada spozna kako funkcionira njegova želja. Kako sam kaže njegov užitak je nesavršen posrednik jer subjektivnost svedena na vlastiti hedonistički projekt ne može raspoznati univerzalno. "Morao sam sići dublje u sebe da nađem bjelodanost

Fotografije, ono što vidi svatko tko gleda neku snimku i što je u njegovim očima razlikuje od koje druge slike. Morao sam opovrgnuti samog sebe. (Barthes, 2003:77) U svom meditativnom procesu shvaćanja i prihvaćanja majčine smrti, Barthes shvaća da se u fotografiju uvijek iznova mogu upisati nova značenja. Fotografija je slobodna od bilo kakve zatvorenosti i ograničavanja. Fluidna je poput naših tijela u doba slike. Ta tijela su Deleuzeova tijela bez organa, ali na fotografijama u kojima nam je esencija skupljena u zrcima svjetlosti, a ne u pikselima, možemo biti i postati više „mi“ nego u stvarnosti koja ima 50 glava Kerbera koje neprestano u svom ubrzanju mutiraju.

Od mnogih snimaka nas dijeli povijest.“ Odjeća je propadljiva, ona je voljenom biću drugi grob. Povijest je histerična, nastaje samo kada je gledamo, a da bismo je gledali moramo iz nje biti isključeni. Budući da sam živa duša ja sam sama suprotnost Povijesti, ono što je opovrgava, što je razara u korist moje jedine povijesti (meni je nemoguće vjerovati u "svjedoke"; nemoguće u najmanju ruku da sam budem jedan od njih; Michelet nije takoreći, mogao napisati ništa o svom vlastitom vremenu.)" (Barthes, 2003: 84) Efemernost mode je zakon povijesti. U povijesti se sve nalazi jer je prošlo. Barthes želi biti izuzet iz povijesti svoje majke jer na taj način može promatrati film njenog života, u kojem on još nije prisutan i na taj način veseliti se novim konstruiranjem svega onog poznatog u nekom nepoznatom vremenu, u vremenu koje pripada povijesti, koje je prošlo i koje on nije dio jer on nije prošao. Barthes kroz fotografiju pokušava sakupiti majčin identitet. Gotovo s užasom shvaća da su fotografije bljesak i da s njima još više gubi onu nepostojeću izhaluciniranu vezu s njom , nego što je povraća. Nadu pronalazi u bljesku majčinog pogleda, pogleda koji sačinjava čestice svijetla koji čine tu fotografiju, ali i genij voljenoga lica koji vodi prema izgubljenom identitetu. Na taj način polako pronalazi istinu lica koje je volio. Barthes naposljetku govori o tome kako se fotografiji treba prepustiti, odnosno kako fotograf mora navesti svoj objekt da mu se prepusti jer samo tako se taj isti objekt neće pretpostavljati. Na kraju krajeva svaka fotografija je nevidljiva, odnosno njena bit izlazi iz viđenog. Ako *punctum* bude, to nije zbog manifestacije viđenog to je zbog rane. Tako Barthes objašnjava što mu je slika prouzročila. On kaže da ta zračea nesvodiva jezgra fotografije u njemu pobuđuje proustovsku misao kad gleda prikaz preminule majke, *on ne želi samo trpiti, nego poštovati izvornost svoje patnje*. Nakon majčine smrti njegov svijet ostaje bez vrsnoće.

Pogled na sliku ga na to samo još dodatno podsjeća. Ta slika mu otvara ranu no s druge strane je i dokaz da je vrsnoća postojala. Nisu sve fotografije obdarene jednakom moći utiskivanja. Barthes je sam rekao da je prebiraio među stotinama fotografija svoje majke no samo ta jedna, ona zimskog vrta, dovela ga je do određenog rastjelovljenja. Svaka snimka je na neki način su-prirodna svom referentu. Snimka je podijeljena sa dva načina percipiranja. Jedan način je onaj banalan koji objašnjava što je prikazano, a drugi je onaj intimni koji objašnjava što određene slike nekome

predstavljaju. Naprimjer slika Barthesove preminule majke meni će biti samo prikaz ženske osobe koja me se može dojmiti zbog svog estetskog profila, poze koja je narav fotografije ili nekog jedva definiranog zračenja koje može biti privlačno ili odbojno. Takva percepcija je plošna. Barthes će za razliku od mene u toj fotografiji vidjeti sve ono što nedostaje u prikazu vrsnoće duše koja ga je kroz život brižno oblikovala. On će više biti usredotočen na ono čega nema, na ono što fotografija tako "slijepo" gleda. Jer fotografija je za njega uglavnom slijepa. Može nas samo podsjetiti na izgubljeno proustovsko vrijeme i na ono bez čega smo mi kao i cijeli svijet ustvari ostali. Nakon smrti voljene majke, Barthes se na neki način oprašta od života. Fotografija mu je otvorila melankoličnu ranu iz koje ide gorka žuč¹¹ i koja peče toliko da njegovo egzistiranje bez one koja više postoji u nepostojanju fotografije nego u manjkavom prikazu bilo koje fotografije/prikaza, čini nepodnošljivim.

Kada govori o usporedbi fotografije sa snimkom filma odmah objašnjava kako osjeća melankoliju gledajući mrtve glumce na snimkama filmova. Ta melankolija je melankolija fotografije. Pri tome ne misli na prikaze mrtvih ili leševa na filmskom platnu već na one glumce za koje on zna da su sada mrtvi, a na platnu još samo fatamorgana u pustinji neprekidne filmske stvarnosti.

Ted Grant, fotograf ulične mode izjavio je da kad fotografira ljude u boji da tada fotografira njihovu odjeću, ono što ih pokriva i kostimira. Za razliku od toga, kada fotografira ljude crno bijelim načinom, tada, kaže on, fotografira njihove duše. Barthes je upravo to potvrdio kada je je rekao da mu slike u boji ne izazivaju melankoliju u tolikoj mjeri kao crno – bijele. Naime boja na fotografiji je za njega maska postavljena na izvornu istinu. Fotografirano tijelo može dirati svojim zrakama svjetlosti onda kada je oslobođeno umjetno dodane svjetlosti koja stavlja boju na sliku poput premaza koji ju pokriva. Ono što fotografija pokriva, prema realistima, nije uopće nekakav upisani kod u kopiju stvarnog već je to emanacija prošlog stvarnog: magijom, ne umjetnošću. Fotografija je bez budućnosti, u njoj nema nikakvog odvijanja događaja. Ona je ono što je nepomično, vraća se od predstavljanja do zadržavanja. Ona je "izopačeno kazalište u kojem smrt ne može sebe 'promatrati', razmišljati o sebi i ineriorizirati se; ili pak: mrtvo kazalište Smrti, odbijanje Tragičnog; ona isključuje svako pročišćenje, svaku 'Katharsis' (Barthes; 2003:113)

Fotografija izmiče granicama vremena. Vrijeme ne postoji osim samo u noemi "to je bilo – to se dogodilo" odnosno ona je samo dokaz da je nekad, negdje postojala pukotina u proživljenom vremenu u kojoj je uhvaćena ta mrtva zaustavljenost svega. Fotografija se potvrđuje svojim nestajanjem iz vremena, time postaje protu uspomena. Gledajući fotografiju mi želimo osvježiti našu memoriju no što ako tada u toj fotografiji nađemo potpuno drugo vrijeme, neko vrijeme iz kojeg smo izuzeti, neko vrijeme koje je prošlost i to prošlost koje mi nismo dio? Nismo li tada fotografiju dužni promatrati kao dokument jer to znači da u svakom trenutku s našim životom

¹¹ Melankolija se još naziva i crna žuč u dijelu Corpus hippocraticum u 5. st pr Kr

simultano se odvija i neka druga povijest. Upravo to je čudovišno jer bi značilo da smo u svakom trenutku našega života mi već izuzeti iz tog istog života. Nesvjesno boravljenje u vremenu ni fotografija ne može izliječiti. Ona nam samo može pokazati da prolazimo kao duh pokraj vlastitog života. Nije li zato fotografija bolnija i melankoličnija i snažnija od bilo koje filmske snimke koja samo prolazi i dolazi? Fotografija je konačna, ona ima pakt sa smrtnošću. Barthes je spomenuo pomicanje 'krize smrti' iz religije u sliku no što ako je ta ista smrt 'nastala' prvo u slici? Što ako je *ikonoklazam* ustvari skrivanje smrti koja je upisana u svaku nepomičnu sliku?

Danas su slike daleko od nepomičnih, mahnite su i gomilanjem dobivaju dinamiku istovjetnu pokretnoj traci. U takvoj brzini, koja želi sačuvati život i sve što predstavlja življenje, slika je skočila u ono što je smrt. Slike i životi se konzumiraju, to dovodi do smrti društva koje poznajemo, smrti vrijednosti kojima težimo i naposljetku smrti stvarnosti kakvu poznajemo.

Fotografija nosi u sebi povijesti i živote kao i činjenicu o vlastitoj propadljivosti. Jednom kada fotografija požuti, izbledi, bude bačena ili izbrisana s njom će se izbrisati i informacije o majčinoj ljubavi prema djetetu, (ako govorimo o slici gdje me mama držala dok sam bila dijete) o smijehu koji je odzvanjao Kačićevom ulicom u jedno proljetno popodne (slika gdje se igram sa prijateljima u ulici svog djetinjstva) ili o postojanju žene s bijelom maramom s dvije plave pruge na glavi i blagim pogledom koja je brinula za svijet. (slika Majke Terezije).

Barthes smatra da su svi ovi znakovi pokazatelji da se uskoro više neće moći pojmiti trajanje. Osim trajanja, fotografija je bitna Barthesu i zbog izraza. Izraz je dostupan jedino kod fotografije osobe. To je zanimljivo jer je fotografija u početku i nastala u službi približavanja identiteta. Ono što izraz daje, premašuje identitet. Identitet je plošna karakteristika fotografije, izraz je ono neobjašnjivo, ono što transcendirira bilo kakvo raščlanjivanje. Za Barthesa izraz nosi u sebi *animulu* (Barthes; 2003:135.) malu individualnu dušu, dobru kod nekoga, zlu kod drugoga. Izraz je očitovanje onoga dubljega u subjektu, ono što se prelijeva po njegovu postojanju poput nekakvog neizbježnog dodatka identitetu. Subjekt nije svjestan svog izraza isto kao što svakog trena nije svjestan da diše i zato je on čista istina pojedinca. Gotovo da bi mogli reći da je izraz do kojeg fotograf dolazi ponekad čak i slučajno upisana duša u svjetlosnoj sjeni što prati tijelo. Barthes kaže ako snimka ne uspije prikazati taj izraz, onda tijelo putuje bez sjene i subjekt u svojoj prozirnosti umire zauvijek. Pogled koji gleda ravno u objektiv fotoaparata uvijek je virtualno lud, u isti je mah proizvod istine i ludila. To je ludilo koje je izazvala zaljubljenost. Ta zaljubljenost žali za nečim mrtvim, trajno izgubljenim baš kao što u melankoličnoj epizodi čovjek žali za preminulom voljenom osobom. Barthes žali za svojom majkom, ali u isto vrijeme žali za sobom jer i on je sada na fotografiji mrtav. Fotografija samog sebe ga podsjeća na to da je u nekom vremenu mrtav pa tako grli sve ono što mu je stanovita fotografija njegove majke pružila dok ju je svaki put iznova upijao do iščeznuća.

"U našem društvu fotografija se pripitomljuje banaliziranjem. Fotografija svojom tiranijom drobi druge slike. Ne da disati nikakvom drugom slikarskom ili grafičkom prikazu. Dominira i ulazi u sve pore životnog djelovanja. Živi se po poopćenom imaginarnom." (Barthes;2003:145). Uživlje prolazi preko slike. Sve je ilustrirano i na taj način obestvaruje se ljudski svijet sukoba i želja. Slika vlada istinom i zbog toga ništa nije istinito. Sve je utopljeno u smjesu imaginarne vizualnosti i ravnodušnosti. Sve manje fotografija nosi *punctum*, gomilaju se u svojoj savršenoj iskazivosti. Plastične su i zaštićene binarnim kodom koji od njih stvara što želi. Fotografija koja nosi čestice svijetla u sebi, kao da bježi od tog poopćenja i trudi se kako je Barthes na kraju svoje knjige lijepo izjavio "vratiti zaljubljenosti i prestrašenoj svijesti samo pismo Vremena, a to je kretanje koje odvodi, koje premješta tok stvari i koje bi na kraju nazvao fotografskom *ekstazom*"



Slika 01) Rudi Gernreich's Swimsuits, Miami, 1975.

4. MODNA FOTOGRAFIJA

Adolf Braun je 1856. godine objavio knjigu koja je činila 288 fotografija Virginije Oldoni, grofice Castiglioni, toskanske plemkinje na dvoru Napoleona III. Fotografije je prikazuju u njevoj službenoj odori što je čini prvim modelom modne fotografije na prvim modnim fotografijama u povijesti.

Modna fotografija je postala općeprihvaćena i dostupna kroz modne časopise i to prvo one francuske. Prvi časopis koji je prepoznao korist modne fotografije je Vogue kojeg je 1909. preuzeo Conde Nast. Godine 1911. izdavač časopisa *Jardin des mondes* i *La gazette du bon ton*, Lucien Vogel izaziva fotografa Edwarda Steichena da pomoću fotografije promovira modu kao umjetnost. Steichen to prihvaća i fotografira odore pariškog dizajnera Paula Poireta.

"Steichen i Vogue suvremenoj umjetnosti dali su nacрте za sva modna oglašavanja koja su trebala doći godinama kasnije. Tridesetih i šezdesetih godina formirao je svoj vlastiti vizualni rječnik, oslobađajući klasične renesansne slike kubizma i futurizma kako bi stvorio nešto novo i uzbudljivo. Njegova uporaba modela, rasvjete i eksperimentalnih studijskih tehnika bila su potpuno revolucionarne i njegovi suvremenici nisu imali drugog izbora nego pratiti njegov put. Promijenio je lice modne fotografije, a njegove inovacije koriste se do danas."¹²

Modna fotografija je danas važnija nego ikad prije. Kroz nju se provodi čitav jedan sustav, sustav moći, moć ljepote koja je najcjenjeniji simbolički kapital 21. stoljeća. Utisak da je 'imati ljepotu' važnije od većine stvari u životu. Kažem *imati* jer su vremena kada postoji tendencija prema tome da se *bude*, odnosno postane roba koju masa želi kupiti. Želimo komodificirati svoju osobnost i svoje živote ne bi li stekli iluziju da smo voljeni, željeni itd. Ljepota više nije ukras, ona je strategija u stjecanju kapitala. Ne sadržava sublimnost već je čista plošnost jer se uvijek iznova rađa u virtualnoj stvarnosti. Modna fotografija pokušava od ljepote iscijediti i zadnje preostale mikročestice Benjaminove aure. Kada je cijeli svijet napravljen konstantno lijepim kako onda da industrija ljepote profitira? Modna fotografija u svojem procvatu je bila u službi približavanja sublimne ljepote koja se iz religije preselila na modne piste 1980ih, do početka 1990ih godina 20. stoljeća. Ljepota je tada postala uzvišena kvaliteta božica koje hodaju Zemljom. Malo pomalo i kapitalizam je zario prste u božansko. Nastala je industrija ljepote i kapitalizam je svoje megalomanske apetite zadovoljavao sve većim stavljanjem plošne ljepote u prvi plan. Nije prošlo puno vremena, a industrija ljepote je izgubila sve sublimno i postala je glavni generator profita u svijetu. U svijetu kojemu je ljepota potrebna da stvori profit postojali su oni koji tu ljepotu stvaraju klikom fotoaparata i na taj način je približavaju svima. To su modni fotografi. Njihova uloga je nezamjenjiva u stvaranju estetskog okvira današnjice. Još od Cecil Beatona pa sve do Richarda

¹² (<https://www.highsnobiety.com/2015/09/23/fashion-photography-history/>)

Avedona, kojega je tadašnja inspirativna urednica Harper's Bazara Diane Vreeland, uposlila kao modnog fotografa, oni su bili zaduženi za stvaranje estetske magije. Vreelandova je vrlo često trošila basnoslovne cifre za snimanja modnih „editoriala” za svoj časopis. Kapital joj nije bio cilj, samo ljepota. Modni fotografi su djelovali pod tom parolom. Imali su potpunu slobodu i mogli su stvarati svoj osobni vizualni kod kojim su stvarali bajke. Nakon kraja vladavine Diane Vreeland sloboda u modnoj fotografiji pomalo se gubi. I dalje se poštuju tada stvoreni dometi vizualnosti no puno toga se promijenilo. Ljepota je bitna samo u magijskom aspektu slike, da stvori privlačnost koja će stvoriti neizdrživu žudnju za proizvodom koji se reklamira. Najznačajniji i najprominentniji modni fotograf svih vremena je definitivno Helmut Newton, takozvani *King of kink*. Helmut Newton nije bio uobičajeni modni fotograf, naime vrlo brzo je stvorio svoj vizualni jezik. Izložba upriličena u Berlinu za njegov 80-i rođendan donijela je auru Berlina 1920-ih. Izložba "Helmut Newton Work" prezentirana od German Center of Photography u Nene Nationalgalerie u Berlinu obuhvaćala je sve aspekte njegova života: reklame, aktove, montaže i eksperimentiranja. Njegove modne i reklamne fotografije uvijek su bile na rubu *mainstreama* i šoka, malo više od onoga što društvo može izdržati. Danas to rade svi. Cijela industrija i društvo funkcioniraju na temelju transparentnosti koja mora biti šokantna da bi bila zanimljiva društvu prezasićenom slikama. Reklame pokazuju kvalitetu njegova rada; oštru, duboku i mudru opservaciju našeg društva kao i njegov utjecaj na ženino oslobađanje što je u suprotnosti od mizogine pozicije u koju ga žele smjestiti neke feminističke teorije. Sedamdesetih godina 20. stoljeća njegove modne fotografije su visoko estetizirane no sa uvijek prisutnim aspektom koji potiče na razmišljanje, bilo to zbog osvjetljenja, pozicije modela ili zbog neke pozadinske priče. Tih godina, točnije 1975. godine snima svoju najpoznatiju fotografiju Rue Aubriot za Yves Saint Laurent-a. Snimka gdje žena u muškom smokingu stoji nasred ulice po noći sa golom ženom koja ima samo tokicu na glavi. Serija se sastojala od tri fotografije. Na prvoj gola žena traži zaštitu u maskuliziranoj ženi u smokingu. Ovdje vidimo da je ona reprezentacija onoga kako se muškost predstavlja, svojim tijelom štiti голу ženu, a pogled joj je rastresen. Prisutnost i govor tijela gole žene jasno odaje neku pomirljivu blagost, kao da svojom privrženošću štiti taj reprezentacijski model muškosti želeći na taj način pokazati da je ona tu da ponese dio tereta svijeta koji je u patrijarhalnom sistemu stavljen svakom muškarcu na leđa.

Pokazuje važnost ženske suptilne prisutnosti u životu muškarca. I sam Helmut je bio u braku sa glumicom/fotografkinjom Alice Springs, kojoj je navodno bio vrlo privržen sve do svoje smrti.

I iz te činjenice možemo iščitati kako je Helmut prema ženama imao sve samo ne mizogin stav. Na drugoj fotografiji, središnjoj, koja je ujedno i najpoznatija od ovog triptiha, utjelovljena muškost u ženi u smokingu stoji nasred uličice bočno postavljena s rukom u džepu, cigaretom u drugoj ruci i izgubljena pogleda uperena u pod. Na trećoj pak stoje opet obje žene. Ovog puta gola ljepotica nije potlačena. Ljubi se sa ženom u smokingu na način da je postavila ruke na struk i zauzela gotovo autoritativni stav u svoj svojoj lijepoj golotinji. Druga žena, ova maskulizirana u smokingu, kao da sve više biva privučena gotovo navabljena prema goloj ljepotici no ipak i ona i dalje drži ruke u džepu pri tome zadržavajući svoj autoritativni stav. Na ovaj način Helmut je pokazao ranjivost muškosti kao i ženskosti koja ako se provede kroz istinu završava ravnomjernom snagom. Isto tako je moguće iščitati i dualnost svakog ljudskog bića na način da svi mi u sebi imamo mušku i žensku energiju koje kada se uravnoteže dovode do harmonije. Ako je tome tako jasno je da nema prevladavanja jednog spola nad drugim, odnosno Helmut ovdje poništava nužnost djelatnosti duha koja se odnosi na spol. Vidi ranjivost i fragilnost i kao mušku crtu i kao žensku crtu.



Slika 2) Helmut Newton - Triptih Rue Aubriot, Yves Saint Laurent, 1975., Paris

Godine 1976. izlazi njegova prva publikacija radnog naslova *White Woman*. U njoj uspješno manipulira skrivenim fantazijama društva. 1980. Helmut počinje stavljati svoje modele pod

rendgen. Stavio je tri milijuna vrijedne dijamante i tako je vidio da su totalno nestali. Naišao je na knjigu slične tematike i tako je ustvari došao na ideju staviti cipele na petu pod rendgen kojima je bio fasciniran. Osim cipelama na visoku petu bio je fasciniran i ženinom fragilnošću odnosno antifragilnošću. Nassim Nicholas Taleb¹³ podijelio je ljude na fragilne, robusne i antifragilne. Prvi su oni koji na bilo koju situaciju reagiraju na način da ih stvari pogađaju i tako bivaju smlavljeni, drugi su oni, kako bi mogli opisati veliki broj muškaraca odgojenih u radikalnoj patrijarhalnoj obitelji, koji trpe mnogo no naposljetku pucaju, a treći najvažniji tip je antifragilni. To je onaj koji bilo koju tešku situaciju prihvaća iako ga pogađa, ali samim prihvaćanjem on iz nje uči i na taj način, kaže Taleb, biva poput mitskog bića hidre kojemu izrastu tri nove glave kada se odreže jedna. Nije li žena, gledano kroz povijest, upravo idealan prikaz one koju stalno nešto pogađa, ranjiva je, ali zato što si dopušta ranjivost i ustraje i dalje u mekom, nježnom postojanju u svojoj srži, ona transformira svoju ranjivost u neranjivost. Stoici su rekli da ako se sami učine siromašnim svako jutro kada se ustanu onda će oni sami biti lišeni od pogađanja posljedica tog siromaštva. Marko Aurelije u svom djelu Meditacije objasnio je to ovako: "Pamti i to da promjenom pravca ili prihvaćanjem ispravke ostaješ jednako slobodan kao što si i bio. Djelo je samo tvoje, gonjeno tvojim vlastitim pozivom i prosudbom i, svakako, tvojom inteligencijom. Ako je izbor tvoj, zašto onda činiti nešto? No ako je izbor tuđi, što tada kriviš - atome ili bogove? Oboje je bezumno. Nema krivnje." (Marko Aurelije; 2017: 123)

Žena ja ta koja u svijetu ima sposobnost takve prilagodbe, ona je svjesna da pravac ne mora biti strogo determiniran i svojim djelovanjem ona pokušava živjeti svoju najveću istinu. Ženi je važnija istina od muškarca. Muškarac je naučen da mu je važnija moć pa makar to značilo da okrene leđa svojoj istini. Tako sustav funkcionira ili je bar funkcionirao u prošlosti. Muškarac je lik koji je snažan, dominantan i mora biti zaštitnik i onaj koji omogućava egzistenciju.

Naravno, ne može se generalizirati i reći da je svaka žena epitom ženstvenosti i putenosti no čak i one koje nisu, u sebi imaju određenu karakteristiku svojstvenu onom što je čini ženom, duboki, osjećaj koji ne mora biti ni vidljiv ni pokazan, a to je osjećaj majčinstva da se bezrezervno brinu za nekoga. To može biti majčinska ljubav usmjerena doslovno prema djetetu, karijeri, partneru, partnerici, kućnom ljubimcu, neznancu ili roditelju.

Naravno, ovdje ne govorimo o narcisoidnim pripadnicama ženskog spola ovisničkog karaktera. Te slučajeve možemo promatrati kao anomaliju, bolesno stanje ženskog. Žena u svojoj srži je brižna i emocionalno inteligentnija od velike većine muškaraca. Helmut kao da slavi tu karakteristiku te ide i dalje od toga, gura je na rub ne bi li pokazao njenu važnost, snagu i ono božansko u svim

¹³ Iz knjige Antifragile: Things that Gain from Disorder autora Nassim Nicholas Taleb, Penguin Books LTD, London 2013.

varijantama. Jedna fotografija iz serija koje je radio za Playboy prikazuje mladu prekrasnu, rasnu ženu, голу u visokim petama kako stoji naslonjena na neki skupocjeni automobil držeći u ruci bunt novčanica. Ova fotografija nije bila nimalo sličnom onima kakve su se nalazile u muškim časopisima. Mlada žena u svojoj goloći nije vulgarna, nije čak ni ta koja se trudi zavesti predviđenog konzumenta te tiskovine. Lice joj ima 'nihilizam ljepote', a to je pojam koji je skovao Giorgio Agamben kada je opisivao žene koje su sređene unatoč svojim depresivnim stanjima. Taj stav 'temelji se na svođenju vlastite ljepote na puku pojava i na pokazivanje te pojavnosti uz stanovitu dozu razočarane tuge i uporno zatiranje svake pomisli da bi ljepota mogla biti išta drugo osim onoga što jest. No upravo im odsutnost iluzija o sebi samima, ta goloća bez velova što je ljepota na taj način postiže, daje najopasniju draž. To razočarenje ljepotom, taj osobiti nihilizam doseže vrhunac kod manekenki i modela, koji ponajprije nauče dokinuti izražajnost lica, tako da ono postaje puki izložak, zbog čega i zadobiva poseban čar.' (Agamben; 2010: 120, 121)

5. MALE GAZE I HELMUT NEWTON

Jedno pitanje koje nam se stalno nameće promatrajući Newtonov opus; je li Helmut Newton bio mizogin fotograf ili upravo suprotno? Ako je bio mizogin kako to da njegove fotografije žena emaniraju neku auratičnost (Benjamin)¹⁴ koja se prelijeva van slike u svojim valovima melankolije? Laura Mulvey je 1975. godine napisala esej *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Mulvey podrazumijeva da kino odražava stav patrijarhalnog društva i učvršćuje stav da je žena slika koju muškarac gleda. Posredstvom sustava zvijezda film proizvodi ego ideale. Mulvey smatra da su najpopularniji Hollywoodski filmovi, oni koji potiču fetišističku skopofiliju. Skopofilija je definirana kao voajerizam ili osjećaj užitka postignut tako da se na ljude gleda kao na objekte, a ti objekti su podvrgnuti pogledu koji dominira nad njima. Fizička ljepota objekta pretvara se u nešto zadovoljavajuće samo po sebi. Voajerizam seksualizira žene pretvarajući ih u spektakl za muške gledaoce. Kino je stoga voajeristički medij koji potiče publiku da uživa u gledanju odnosno u ulozi onog koji promatra.

Sartre je rekao "Pakao, to su drugi". Samo ljudsko tijelo kao takvo je predmet za drugoga jer mi ga na kraju krajeva nismo svjesni čak ni kada se gledamo u ogledalo. Tada u nas gleda netko drugi. Mi znamo da smo to mi jer kako je Jacques Lacan rekao, dijete kada spozna svoj odraz u ogledalu dobiva jedinstveni osjećaj samoga sebe. Prije toga tuđost se ugrađuje u djetetovu samospoznaju, doživljaj sebe dobiva kroz doživljaj cijele okoline koja ga vidi. Dok vidi da se njegova slika na isti način ponavlja, on se, također kada se gleda, vidi očima drugog, pošto bez tog drugog, koji je njegova slika, on ne bi vidio da se vidi" (Lacan, 1983: 135.). Drugim riječima ono što jesam razlikuje se od onoga što jesam u prisustvu drugoga. Mogu biti svjesna svog tijela u anatomskom smislu, znam raspored svojih organa, osjećam svoje ruke, noge, usta, nos i oči no nekako se ipak tražim u pogledu drugoga. Tražim da potvrdi moje postojanje kao da moje postojanje mora verificirati taj drugi. Ako s druge strane u njegovom pogledu ne nađem ono što tražim, jer ljepota je u oku promatrača, odmah se cijeli koncept moje tjelesnosti i svjesnosti urušava. Iako taj drugi uzima cijelu moju esenciju duha i tijela i implodira je u jednu točku, za mene ta točka postaje najbitnija za moje daljnje bivanje. Je li to zato što je budućnost naša mogućnost, a ja kao Sartreov bitak - u - sebi ne mogu percipirati vrijeme pa stremim potvrdi postojanja kroz pogled drugoga? Odnosno mi svoj bitak konstruiramo slikom jer baš kao i Barthesova slika zimskog vrta, svaki naš pokret pretvara se u jednu sliku iz prošlosti koja nestaje u tom ništavilu. Ljudsko biće je u konstantnom procesu nestajanja. Težimo hermetičkom zatvaranju svega onoga što se veže uz bitak za drugoga ne bi li tako napokon dostigli bitak – za – sebe. Paradoks je da drugi nikad ne vidi to što

¹⁴ Walter Benjamin bio je židovski njemački filozof, društveni kritičar i esejist koji je u svojem najznačajnijem djelu 'Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije' predstavio pojam aure umjetničkog djela

mi želimo hermetički zatvoriti i prenijeti u dimenziju prolaznosti koja je dinamična i nije statična kao sam pojam 'vrijeme'. Gotovo da bi mogli reći prolazim dakle jesam jer ako prolazim znači da dolazim odnosno tečem, u konstantnom sam slijevanju života. Život je dinamičan, smrt je statična, zato ako nismo vrijedni pogleda drugog, doživjeli smo simboličnu smrt života, a smrt naše bilo koje vezanosti je porazna, gotovo fatalna.

Nije li '*male gaze*' od Laure Mulvey ono što se u Hollywoodskim filmovima poput James Bonda jasno vidi, potpuno različit od Helmutovog pogleda? Naime u filmu se žena snima iz muške perspektive koja joj uzima svu slobodu kako će se vizualno prezentirati na platnu. Laura Mulvey u objašnjavanju cijele kinematografske problematike vezanu uz ženu uzima frejdovsku teoriju o nedostatku falusa kao glavnog ženskog problema, kritizira Freuda i teoriju da žena nije definirana kroz ono što je, već kroz ono što ne posjeduje, odnosno definirana je kroz manjak koji kod muškarca izaziva kompleks kastracije pa njegov pogled može biti i prijeteći.

Svi ženski likovi podliježu skopofiliji i žena je ona koja treba postići da postane poželjna da bi je muškarac učinio objektom želje i kontrole heteroseksualnog, patrijarhalnog sustava. Žena je uvijek promatrana od strane tog patrijarhalnog uređenja. Kroz sliku žene u filmu jasno možemo uočiti da se filmskom slikom ustvari udobrovoljava publika heteroseksualnog muškarca kojemu se nude prikazi na dijelove ženskog tijela ne bi li to voajersko uživanje dovelo do potpune konzumacije sadržaja. Modna fotografija od kraja 80-ih također slijedi tu doktrinu. Trijumf narcisoidnosti su 90-e kada je estetika ljepote bila *Heroin chic*, izgled ovisnice jer su sve ovisnosti vezane uz narcisoidne ličnosti što je korak do narcisoidne aktualizacije putem slike. Naime, sjetimo li se oglasa Calvin Kleina sa mladom Brooke Shields koja na velikom *billboardu* stoji obnažena s tekstom "*između mene i ovih traperica ne stoji ništa*" jasno je da je takav 'muški' skopofilični način ustvari prikrivena norma jer nijedna iole emancipirana žena neće priznati da je tim plakatom Brooke prikazana sa strane *male gazea*. Naime, ta kampanja je bila kontroverzna, ali nikad se nije stavila pod pravo povećalo. Odnosno popularna struja za ženska prava gurnula ju je u ladicu "onoga što vrijeđa ženu" no nije otišla dalje od toga da se zapita zašto se prodaja baš tih ženskih traperica utrostručila. Nije li to tako jer su žene konzumirale sliku videći na njoj ono što žele pružiti sustavu u kojem da bi postale važne moraju zadobiti muško priznanje i biti posjedovane. Žene su podsvjesno indoktrinirane time da žele postati prikaz savršene ženstvenosti. Taj prikaz je distorziran još od ere zlatnog Hollywooda 30ih i 40ih godina 20. stoljeća, kada su sve ženske heroine u filmovima bile prikazane kao dodatak muškom dominantnom liku. U filmu *Vuk s WallStreeta* takav tip pogleda kroz film se nastavlja.

Naime takvi filmovi su uvijek postavljeni kao da ih muškarac gleda bilo to u vidu glavnog muškog protagonista ili u vidu skrivenog muškog voajera koji snima film. Voajerizam je usko povezan i za skopofilijom. Tijelo je izloženo pogledu koji ga podčinjuje. Tijelo je objektivizirano i bilo koja druga kvaliteta van erotične tjelesnosti koja hrani vizualnu glad muškarca postaje pod tim pogledom nebitna. Fotografija je izraz bitka- u sebi za druge. Sartre je rekao da dok se ja pokušavam osloboditi utjecaja drugoga na mene, on to čini u isto vrijeme sa mojim utjecajem na njega. U konceptu '*male gaze*' jasno je da je preraspodjela moći takva da gledatelj posjeduje cijelu moć dok subjekt koji je podvrgnut tom pogledu nema nikakvu moć. Helmutove žene na fotografijama direktno pružaju Sartreov "pogled drugoga" čak i onda kada ne gledaju direktno u kameru. One su one koje svojim pogledom, bio on direktan u kameru ili indirektan, dominiraju. Mi ne možemo svojim pogledom na fotografiju Helmuta Newtona stvoriti iluziju da smo tu sliku podčinili. Ona nam uporno stvara dojam da gleda u nas i time svatko tko ju gleda postaje žrtva 'pogleda drugoga'- to izaziva tjeskobu. Počinjemo sumnjati u sebe, u svoj sustav vjerovanja jer nas taj imaginarni drugi promatra, on nas na neki način opredmećuje. Postajemo predmet o oku drugoga sa slike. Taj drugi poništava naše postojanje dok nas 'gleda' jer Helmut pruža transparentiju tjelesnosti koja je oslobođena pogleda drugoga, postoji bez obzira na promatrača, a promatrač je bez tuđeg oka nepoznat sam sebi.

S druge strane Helmut pruža nezemaljsku ljepotu kojom ženu uzdiže na pijedestal no isto tako joj daje slobodu u izričaju. On ne pokušava dominirati nad njom, on pušta da ta ljepota nosi sve ono što nije lijepo, ono što se razlikuje od vizualnog i estetskog koda podređene ženstvenosti. Njegove žene su gole na način koji izaziva nelagodu. Užitek gledanja nije glavna svrha njegovih fotografija. Stvara estetiku koja je gotovo nadnaravne prirode i u njoj se očituje finoća njegovog senzibiliteta i auratična estetičnost koja mu je tako prirodna, no s druge strane zvijski dio njega potiskuje tu *animu*, i sve ono podsvjesno *animus*, prikazuje na jedan gotovo okrutan način. Žena je lijepa, ali Newton kao da govori vidite li koliko i što sve mora propatiti da bi bila lijepom u tom vašem gnjilom svijetu. On postaje ženin potlačeni krik koji se kroz svoju ljepotu želi dati na vidjelo. Idealiziran svijet temeljen na kolektivnoj fantaziji je ono što istovremeno postoji i ne postoji kod Helmuta. Cijeli taj svijet ljepote građen je od estetike koja rezonira s Helmutom no on joj skida masku i pokazuje da ljepota može biti samo ples mašina ako nije otvorena. Ljepota je ljepota samo ako je otvorena i ako otvara. Zatvorena ljepota je robija, robija duha. Laura Mulvey i njen *male gaze* bitni su ne samo zbog odnosa kinematografije i žene već zato što su potaknuli na duboko promišljanje o odnosu gledaoca i gledanog. Žena je podučena još od malih nogu da je ono kako će se prezentirati svijetu i muškarcima u tom svijetu jedna od važnijih stvari za njen životni uspjeh. Žena postaje vlastiti nadzor. Konstantno na nekoj razini razmišlja o vlastitoj prezentaciji. U

današnjem narcisoidnom društvu, uživanje u vlastitoj slici je najnormalnija pojava. Postoji cijeli sustav kodiranja iza toga. Naime broj takozvanih *like-ova* utječe na vlastitu predodžbu o samom sebi. Žene danas ciljano postižu da budu gledane te također počinju i druge žene stavljati pod taj isti nadzor. Vlada svojevrzni teror pogleda, konstantno smo gledani i to ne od strane Orwellovog Velikog Brata već prvenstveno od samih sebe. Veliki Brat nas je na neki način naveo da smo konstantno zarobljeni sami u sebi. Kroz potvrđivanje svoje slike u drugima mi konstruiramo vlastite sustave vrijednosti svoga života. Žene i muškarci naučeni su da je žena ona koja mora konstantno udovoljavati visokim standardima vizualnosti u svijetu. Muškarac može biti neprivlačan i zapušten, žena nikada ne. Newtonova žena zaobilazi *male gaze*. Ona zna da je promatrana i provocira time što želi biti promatrana. Njen motiv nije pružanje vizualnog užitka već skretanje pažnje na ono što je bitno u cijelom kontekstu te fotografije. U prošlosti se u slikarstvu podrazumijevalo da ženski goli lik nikad nema uperen pogled u promatrača osim ako se ne radi o prikazu kurtizane, jer je kroz povijest čednost i krepost žene smatrana jednom od najvažnijih kvaliteta. Gola žena koja je čedna i krepka nikad nije bila svjesna pogleda uperenih u njenu golotinju. Helmut direktno budi seksualne nagone koji su baza većini želja odnosno bolje je reći žudnji. Svaka želja/žudnja je plan da se izbjegne prihvaćanje apsurdna egzistencije, a sve želje/žudnje su po Sartreu vezane uz želju/žudnju da se pokori sloboda drugoga. *Man gaze* pokorava drugoga, Helmutove fotografije pokoravaju drugoga što znači da svaka njegova fotografija nije voajeristička u smislu Laure Mulvey već je otvoreno seksualna na način da se ne može pretvoriti u seksualni objekt koji bi izazvao *man gaze*. Helmut izaziva želju koja dovodi do otjelovljenja svijesti kako bi se uronilo u svijet. Na fotografiji koja je zasigurno jedna od najkontraverznijih, ona na kojoj žena stoji na sve četiri na krevetu, odjevena u Hermesovu odjeću za jahanje, osedlana, dok su njene grudi postavljene tako da su uperene u promatrača, postoji čitav niz zapisa. Iz te fotografije se može iščitati svo nepovjerenje u sustav i njome provocira lažne moralne barijere. Sve na ovoj fotografiji vrišti seksualni objekt. Žena kao seksualni objekt u svojoj facijalnoj ekspresiji zadržava moć kojom pokorava sve oko sebe. Gledajući joj samo glavu ona zrači samopouzdanjem i dominacijom koja se ističe nad njenom submisivnom seksualnom ulogom. Vrlo brzo primijetiti ćemo da je ona poput okretno divlje mačke koja se šulja dok vreba svoj plijen. Seksualnost je nešto što joj pripada, s čim je rođena. Ona se ne mora zamarati njome, ne mora ništa činiti da bi njome zračila već sa svojom seksualnošću stvara nevidljivi veo oko sebe koji ju prekriva i na neki način joj postaje štit. Njome može, dok se suptilno kreće kroz imaginarij bilo kojeg heteroseksualnog muškarca, stvarati i rušiti svjetove. Helmut Newton je formirao ženu koja je sposobna funkcionirati bez muškarca i to joj daje nevjerojatnu moć.



HelmutNewton - Saddle 1, Paris 1976., Vogue Hommes

6. MELANKOLIJA, MODA I HELMUT

Kada nam se egzistencija svodi na cilj koji je konstantno zadovoljavanje nagonskih potreba i koja ostaje na toj istoj razini javlja se Sartreova mučnina. Mi ljudi skloni smo izbavljenju svojih jada pronalaziti u aktu ljubavi sa drugom osobom. Ne bismo li mogli uživati u vlastitoj tjelesnosti opredmećujemo drugoga i to stvara odnos koji je lišen ljubavi. U nedostatku dopiranja do više razine svijesti spram tijela i drugoga, sviđanje i naklonost koja prethodi ljubavnom zanosu prelazi u čisto sadističko manipuliranje nad tuđim tijelom. Helmutove slike odražavaju taj sadizam, podsjećajući nas da je tijelo omotač, ne shvaća ga ozbiljno, ali ga poštuje kao ljepotu. Moda je kreativni dizajn tijela (Paić; Zagreb:2007), prolazna je što smo već ustanovili kao potvrdu živosti te je zato Helmutu važna. Životi nam se svode na gomilu malih beznačajnih trenutaka u kojima utapamo svoju egzistenciju.

Ljudi su sve više udaljeni jedni od drugih, teži se objektivizaciji svega, moda je način da kroz konstantno dizajniranje lažnog bitka- u – sebi (jer ustvari nitko od nas se ne bavi time nego bitkom – u – drugima) prazninu duše punimo ispraznostima. Ta praznina nakratko biva popunjena na sat, dva, ali onda se naplaćuje danak i praznina se produbljuje. Sloboda kroz zadovoljavanje prolaznim vrijednostima ustvari je još jače otuđenje od drugoga i poništavanje njegove vrijednosti jednako tako kako to drugi čini. Na taj način pokušavamo učvrstiti svoj status naspram drugoga. Ne tražimo put do bitka-u-sebi nego kroz pridavanje važnosti funkcije koju obavljamo ili stvari koje posjedujemo pokušamo zavarati drugog da mi živimo kao bitak-u-sebi, ne bi li tako posjedovali određenu lažnu superiornost duha nad drugim što opet dovodi do želje za dominacijom nad drugim kroz podređivanje drugoga. Na taj način gubimo tanku nit kojom smo povezani sa slobodom. Jer sloboda je iluzija. No mi nismo u stanju saživjeti ni tu iluziju jer smo previše okupirani iluzornom slikom koju želimo stvoriti u pogledu drugoga. Kroz modu, ljudi kao da odbijaju egzistirati, a s druge strane ta moda postoji jedino ako je izložena pogledu drugih. Moda je ljepota koje su ljudska bića gladni jer ih približava nekoj vrhunarnosti božanskog. Stanje kojem svaki put iznova dopustimo da nas u svojoj efemernosti proždre i ispljune jer ljudi stalno teže pronalasku težih načina postojanja. Moda je za to idealna, poput tumora nam pristaje. Nije naša, a postaje važnija od nas. Zašto je to tako? Jednostavno jer je optimizam u očaju postojanja (Sartre). Konformistička slika pojedinca koji svoje vlastite mogućnosti i sposobnosti zamjenjuje onim društveno diktiranim je naš *modus operandi*. Na taj način potpuno smo zarobljeni. Naše biće kreće se do ništavila i to ne zbog neuspjeha metafizičke špekulacije. Naime ako postojimo samo kroz pogled drugoga mi gubimo naš bitak, on se umrtvljuje. Moda može umrtviti bitak i napraviti sama od sebe svrhu. No

nije li paradoksalno da ljudi stalno trče biti u tom stanju bez svrhe ne bi li mogli izbjeći odgovornost vlastitih života. Helmut nas poziva na odgovornost. Odgovornost je nedvojbena posljedica slobode. To podrazumijeva da preuzmemo potpunu odgovornost za naše odluke i sve produkte tih odluka. Ako to prihvatimo znamo da zona u kojem je naš život vođen od drugih i gdje sve vezano uz naš bitak, i dobro i loše, nije naša krivnja, prestaje postojati. Odjednom smo suočeni sami sa sobom. Slobodni smo no ipak žudimo za okovima koji nas drže pod kontrolom i od nas samih. Tjeskoba nastupa gotovo istog trena jer smo primorani kopati sami po sebi, u dubinu svoga bića, postajemo autorefleksivni, duboko poniremo u sebstvo. Melankolija se razlijeva cijelim našim tijelom. Shvaćamo da smo bili pripitomljeni kako bi što djelatnije služili zajednici. Nalazimo se u području sumnje koje više ne podupire društveni sustav nego ga podriva.

Više se ne orijentiramo na svoj performans u svijetu već počinjemo promišljati temeljne kulturne odnose. Tko smo, što smo spram svijeta kulture – svijeta života, jesmo li i kada samo objekt, a kada subjekt? Izmicanjem pozicije onog koji nema odgovornosti i nije slobodan postajemo onaj koji izmiče društvenim normama, onaj koji je osjetilan i koji prihvaća svoju mnogostrukost duše, nužno fragmentirane ličnosti koja nam je u hiperrealnosti nametnuta. Tijelo je za Helmuta način da izrazi duševno stanje. Svojom vizualnom poetikom izražava ono što postoji mimo riječi. Kada kažemo 'slika vrijedi više od tisuću riječi' složiti ćemo se da je to izraz koji je gotovo nemoguće primjeniti na sliku današnjice jer su te slike one koje šute ili urliču neartikuliranim zvukovima. Te slike su zamijenile tekst no ustvari one su ga proždrla i usisale. Tekst više ne postoji i iščitavanje slika se odvija u stotinki sekunde jer se umnažaju i gomilaju i tako zaglušuju sve ono što je 'rečeno'. Helmut Newton stvara sliku koja je čista riječ, njegova slika je metariječ. Svaki put iznova iz svake njegove fotografije pomoću jednog položaja tijela, pomoću jedne crte lica možemo iščitati „stvarnu opažajnost“ (Hartmann; 2004:151). Helmut tijelima ukazuje na nevidljiva, nepriznata, tajna stremljenja društva. Zbog toga su ga i različiti dijelovi društva ostavili izvan društva jer je slikom utjelovio skrivene fetiša i fantazije, signalizirao i odražavao želje skrivene ispod društvene pojavnosti što ga čini pobunjenikom protiv uređenog poretka u kojem žena mora posjedovati skromnost koja joj je urođena. Mi ljudi konstantno smo u borbi sami sa sobom, prodiranje melankolije u naša bića obznanjuje nam istinu da smo jedinka koja hoće sve postići i sve proživjeti, mnoštvo svojih duša koje rađaju mnoštvo istina sjediniti u jednom tijelu. Egzistencija nam to ne dopušta i životi koje vodimo zarobljeni su u jednom malom fraktalu duše dok nam sve ostale istovjetne vjerojatnosti izmiču. Vjerojatnost je mjera našeg znanja o sistemu odnosno našeg neznanja. Zarobljeni smo u postojanju kakvo nam je nametnuto rođenjem i okolinom no ako naše

egzistiranje svedemo na Heinsbergove relacije neodređenosti odnosno valno-čestičnu dualnost kvantne fizike u kojoj što bolje poznajemo jednu veličinu, slabije poznajemo drugu dolazimo do jezika Helmutove fotografije. On uvijek govori ne usuđuj se osuđivati ono što ne znaš dok opravdavaš ono što znaš.

Važno je spomenuti da Helmut unatoč nagosti koju zastupa na svojim fotografijama nikad ne prelazi u vulgarnost. Prava erotika nikad nije vulgarna. Uzmimo samo kao primjer fotografiju prekrasne dugonoge žene koja u oskudnoj, pomalo fetišističkoj opravi drži ražanj na kojem je nabodena pečena svinjica. Po opisu bi zamislili estetiku koja je nekako bliska *kamiondžijama* iz američkih filmova 90ih godina prošlog stoljeća no ta slika je toliko očaravajuća da smo primorani tu svinju gledati kao nekakvu skulpturu koja krasi prostor te nestvarne žene. Jedino stvarno je prostor u koji ih stavlja. Na svakoj fotografiji postoji duh prostora.

Često snima svoje aktove u starim hotelima i svaki taj hotel ima određenu atmosferu, ne samo kao kulisu već i određen veo prošlih prisutnosti. Kao da se sve skupa povezuje u jednom energetsom naboju punom melankolije i otuđenosti. Njegova moć proizlazi iz toga što sve fotografije snima u poznatoj i nimalo egzotičnoj okolini. Egzotično znači nama strano što automatski znači da gura u imaginarni svijet, svijet koji je Baudrillardov *simulacrum*¹⁵ bez ikakvih referenci sa stvarnošću. Helmutov svijet je živi svijet, njegova referenca je prostor u kojem on i modeli žive u tom trenutku. Samim time akumulira moć onog strašnog. Strašno jer je moguće i jer je samim time stvarno. Većina ljudi koristi priliku da bježi od svoje stvarnosti na ovaj ili onaj način no s Helmutom naš bijeg postaje javan, a ne privatan i fantazije koje brižno skrivamo postaju svima vidljive. Helmut golotinju koristi kao ruho žene, a modu koristi kao pokrivalo kojim pokazuje baš ono što se ne bi trebalo vidjeti. Jednostavno je postigao da se žena koju fotografira prepusti. Ona se ne opredmećuje, ona transcendirira svoju pojavnost jer se dopušta otkriti svijetu u svoj svojoj biti. Žena prestaje brinuti o slici koju mora prezentirati svijetu. Ona zahvaljujući Helmutu ne mora opravdavati svoje postojanje ni kroz pogled drugoga ni kroz konstantan osjećaj promatranja same sebe. Oslobađa se kristalnih rešetaka nužnosti, a opet svjesno je centrirana u svoj svojoj ženstvenosti. Nije raspršena raznim ulogama koje mora odglumiti. Svaka Helmutova (nad)žena ima pogled koji je savršeno fokusiran. Taj fokus u pogledu probija. Gledajući u njega osjećamo određenu snagu koja je usmjerena u jednoj točki i zato je neuništiva. Žena na Helmutovoj fotografiji kao da poručuje „Da, goloća me pokriva. Moje tijelo je vama toliko idealno, a meni toliko nebitno. Ne uzimam ga osobno, to je moje vozilo, moj način putovanja u ovoj egzistenciji. Ono nema veze s

¹⁵ Jean Baudrillard francuski teoretičar koji je pojam simulacrum objasnio u svojem djelu Simulacija i zbilja

onim što ja jesam pa stoga ni ne mogu biti samo to tijelo, ne mogu biti objektom kad i sferu subjekta nadilazim svojim titranjem u fotonima." Kroz fotografiju dualitet žene se multiplicira i pokazuje koliko je širok spektar ženstvenosti i svega 'onog ženskog' što se do tada nikada nije tako ozbiljno shvaćalo. Žena je uvijek bila figura koja sadržava sublimnost ljepote, ali pošto je to zastrašujuće i nepoznato, moralo se staviti pod kontrolu, morala je na neki način biti društveno ukroćena. Još jedna posebnost koja govori o posebnom odnosu Helmuta i žena je to da je uzimao i tzv. 'obične žene' kao modele i svaka od tih žena je oličenje ženstvenosti u njegovom objektivu. Svaka žena je prava žena. Helmut poštuje ženu i svakoj daje da bude ono što jest. Moda mu je sudionica, koristi je suprotno od onoga kako bi se frivolnost koristila. Kao da je shvatio što moda jest. Nije ju shvatio površno kao odijevanje. Uvidio je njenu opijajuću kvalitetu i shvatio modu kao živo biće koje se kroz odjeću opredmećuje.

Zanimljivo je da je Helmut bio najograničeniji upravo kada je snimao modne fotografije. Naime modni dizajneri nisu imali sluha za njegovu logiku stvari. Nije smio prelaziti granice niti je mogao osloboditi svoje kreativne struje. Zato je prema modi imao odnos između ljubavi i mržnje. S jedne strane moda je ljepota koju je toliko volio i cijenio, a s druge strane je društvena konstrukcija koja ubija odgovornost kreativnog stvaralaštva. Smatrao je da ga takve ograničavajuće fotografije miču od njegovog smisla, a to je otkrivanje predivne sublimnosti ženine ljepote. Ipak nekako je uspio modu učiniti svojom uzdanicom. Snimao je vani pod prirodnim svjetlom i odjeća je bila nositelj stanja. Pokazao je da može ispričati priču čak i kad su mu nametnuta razna ograničenja. Njegova veličina je bila u tome da je znao vidjeti i cijiniti pravu ljepotu, znao ju je istaknuti i pustiti bez *filtera* i to na način da ostane nekako netaknuta i u isto vrijeme provokativna.

Moda se pojavljuje kao inspiracija umjetnosti zbog stalnog obnavljanja stila, uranjanju u tijek vremena čuvanjem iluzije o sadašnjosti koja se stalno obnavlja i tako ne prolazi. Suvremena umjetnost biva ispuštena iz ruku običnog čovjeka, svim silama se čuva tajna sličnosti života i umjetnosti od strane onih upućenih u suvremenu umjetnost. Helmut Newton i ovdje čini razliku. Njegova fotografija može biti šokantna, uvredljiva ili samo lijepa no ona je u svakom trenutku svačija. Nema razlike u tome da li je gleda vrsna poznavateljica umjetnosti ili teta u vrtiću. Kod obje će biti prisutan melankolični osjećaj težine koju su obje htjele pospremiti i sačuvati u komodi nespješnog. Razlika jedino može biti u razini iskrenosti koju će ta slika potaknuti, i u većini slučajeva će teta u vrtiću imati veću dubinu poimanja fotografije od vrsne poznavateljice umjetnosti koja će to sve prekriti maskom o kvaliteti umjetnosti koju promatra s obzirom na stil, ili će dati hvalospjev ili pokudu o mehaničkim aparatima produkcije, a neće uistinu reći što osjeća. Progoniti će ih neispričane priče svake Helmutove fotografije jer on svojim kadrovima stvara priču. Koristi svoje promatrače kako bi iznijeli istinu o tome što se u njihovu društvu događa. Ukazuje im na njihovu politizaciju nemoći. Aktivizam je danas ograničen na kratki vijek trajanja i to ne da bi

ispoljio opću dobrobit nego da bi se netko okoristio i ostvario dobrobit svog individualnog uzleta¹⁶. Helmutov aktivizam je kod njegove vizualne percepcije. Prepun je previranja koja izmiču društvenim normama. Zanimaruje društvene uvjete recepcije. Djela su mu raspršena. Teže odašiljanju metafizičke, vjerske ili filozofske poruke o smislu postojanja i o gušenju egzistencije. Ne proizvodi fotografiju koja teži tome da više ne funkcionira kao "slika nečega". Njegove slike susreću 'drugoga' i na taj način drugi se miče iz sebe i iz te druge perspektive zna više o sebi. Ono što je Helmut davao nije nam se nužno sviđjelo. Estetizira stvarnost jer teret melankolije koji ispoljava ne bi nam više dopustio da se vratimo životu. Dok gledamo Helmutovu fotografiju „osjećamo užas neposjedovanja svojeg bića, osim u estetskom snu.“ (Crnojević-Carić;2008:) Melankolik je uvijek onaj koji koketira sa smrtnošću, u kojem mu je smrt na neki način vjerna životna suputnica. Helmut Newton u Muglerovim kampanjama (Mugler, Milan 1997.) se poigrava sa fantazijom smrti. Crne ruke u rukavicama drže vrata kao da ih se spremaju zatvoriti, a s druge strane vrata je žena beživotnog izraza lica, sa smrću u očima, stoji u pozi koja bi lako mogla biti zamijenjena za pozu položenog mrtvaca na odar. Nadalje kada bolje promotrimo sliku vidimo da žena ustvari leži, jer njene noge ne diraju nikakvu površinu. Perspektiva je promijenjena pa ustvari žena koja leži na podu u okviru vrata, zbog promjene kuta, gledatelju izgleda da stoji iza vrata. To je Helmut postigao time što je žena obučena u modu i što nosi visoke pete. U prvi tren modernost žene nas zavarava i ne vidimo stvarnu sliku. Umjesto klasičnog lijesa leži u okviru vrata. Samo nam crnina i poza muškarca koji drži vrata jasno pokazuje da je ovo scena svojevrsne sahrane, sahrane 'ženskosti' od strane crnog muškarca, odnosno tame muške dominacije.

Za razna fotografiranja za MarieClaire i Muglera, Helmut Newton se poigrava idejom goloće, nevinog, smrti i ljepote kao nečega *unheimlich* (Rainer Maria Rilke). Nasilje je vidljivo u fragmentiranim detaljima kao što su nedostatak cipele na modelu, kolažni poster Djevice Marije nad kojim je crna sjena ili poza žene koja leži pod drugom ženom.

Helmut Newton u svojoj fotografiji lukavo koristi sjene koje stvaraju tijela (muška, ženska), i parcijalne konture tijela, koje i kad su parcijalne znamo o kome, i čemu se radi. Ona su i dalje prisutna. Na fotografiji *Women Examines Man*, Helmut Newton koristi i jedno i drugo. Žena je ta koja promatra, ali u odsutnosti objekta njene pažnje stvoren je Barthesov *punctum*. Odsutnost pogleda drugog koja se nazire u konturama i u sjeni, čini da je pogled drugoga još više prisutan. Taj fantomski pogled refleksija je pogleda žene koja gleda, odnosno ona gleda jer je gledana. Ponovno u njenom pogledu iščitavamo snagu no ovog puta to je i snaga onoga koji nedostaje. Prikazom na konturu muških leđa i zadnjice Helmut Newton učinio je od muškarca igračku koji je tu da bi (po)služio ženi. Tijela kojih nema ili su samo parcijalno tu, prisutni su u svojoj odsutnosti. Muški pogled kojeg ne vidimo prisutniji je u svojoj nevidljivosti. Dijalog viđenog i neviđenog progovara o

¹⁶ Yves Michoud, Umjetnost u plinovitom stanju, ogled o trijumfu estetike, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

metodama discipliniranja i socijalnoj kontroli. Helmut Newton uvijek stvara neuništivo idealno tijelo kako bi savladao svaku inskripciju društvenih normi i obrazaca u svakodnevnici. To tijelo je žensko jer predstavlja distanciran ego. Združeno je u tzv erosu zajedništva (Tvrđa, 2006: 194). Ono nema maske rigidnosti koje su provučene kroz društveno konstruirane uloge, u svojoj bezvremenskoj božanskoj ljepoti i univerzalnosti dotiče se svakog čovjeka pokazujući tajnu duše unutar svakoga bića.

Fotografija Claudie Schiffer za Vanity Fair iz 1992. utjelovljuje snagu mekoće žene u svoj svojoj putenosti. Ona je apstraktna i fiktionalna koliko i korporalna i konkretna. Prvo je zbog takoreći nestvarne ljepote i ljupkosti dok drugo postaje kroz svoju seksualnost. Helmut Newton estetizira stvarnost i ženu pokazuje u najvišem stupnju estetskog dometa no to je i dalje tijelo koje postoji sa svim svojim fizičkim svojstvima. To nije Baudrillardovo metastazirano tijelo koje je tekuće, to je tijelo koje je pergament čovječnosti kroz ideal tjelesnosti.

Za melankolike svijet nije dovoljno dobar. Žele bolji svijet s više dubine, s više tankoćutnosti i empatije. Melankolik teži poboljšanju svijeta za sve oko sebe i kada je suočen sa surovošću koja ga odbija kao promašaj, za njega život u svijetu jednostavno postaje prebolan. U boli dolazi do mentalne snage, dolazi do izvora stvaralaštva i kreativnosti. Kreativnost je jedini način da opravda svoje zadržavanje u tom grubom svijetu. Albert Camus kad kaže: ' U meni je anarhija i zastrašujući nered. Kreativnost me tjera na tisuću smrti zato jer stvara red, a moje cijelo biće se buni protiv tog reda. Ali bez kreativnosti umro bih, raspršen u vjetar.' kao da potvrđuje da je melankolija stanje nepovjerenja u simbolički sistem i nepovjerenje u mogućnost iskazivanja. Helmut Newton konstantno stvara. Njegovo bivanje je kreativnost. Simbolički sistem je ono čemu pripada no samo naizgled jer se ustvari cijelo njegovo biće buni protiv tog sistema i to pokazuje svojim fotografijama koje je zamaskirao u ugodu, dekadenciju i hedonizam ne bi li u toj poziciji ,dvorske lude' mogao jasno provoditi svoju misiju: prikazati svijet kakav je, ne bi li ga mogli popraviti jer tome treba težiti.



Slika 4)Selfpotrait with wife and models, Paris 1981.

7. MELANKOLIJA ANALOGNE I DIGITALNE SLIKE

Razlika analogne i digitalne fotografije je u tome što je analogna sposobna nadmoćno stvoriti ljudski duh sa svojim zrcima svjetlosti dok pikseli digitalne fotografije nemaju konekciju s tom sferom i ono nešto istinito joj konstantno za dlaku bježi. Vidimo dokaze prikaza u digitalnoj fotografiji zaljubljenog para u Parizu. Vidimo dokaz broj jedan *La Tour Eiffel* kao i dokaz broj dva drveće i kafić koji se tamo nalazi kao i dvoje zaljubljenih ljudi. Ovo sve daje prikaz koji izmiče stvarnosti, odnosno to je stvarnost, ali ta stvarnost više ne postoji (Baudrillard). Pikseli se moraju zagušiti u svojoj brojčanosti ne bi li uspjeti izlagati stvarnost analogne fotografije koja u sebi nosi riznicu frekvencija koje nas vode u onostranstvo. U analognoj fotografiji postoje zrna u digitalnoj pikseli. Baudrillard je rekao da je to: „Zaćarana simulacija: varka za oko – lažnije od lažnoga – u tome je tajna privida. Nema priče, nema pripovjedanja, nema skladanja. Nema pozornice, nema kazališta nema djelovanja. Varka za oko zaboravlja sve to i okružuje ga beznačajnim uobličanjem običnih predmeta.” (Baudrillard, 2013:142)

U toj varci objekti, predmeti, ljudi su ispražnjeni. Oni ne nose više svoju bit niti svoje postojanje. Postaju aveti u lažnoj stvarnosti. Čak ni tamo ne mogu biti oni koji nose radnju. Samo su utvare. Pikseli ih razmještaju po prostoru virtualne mreže kako im se sviđi. Ti objekti digitalne slike nemaju čvrsti temelj pa stoga ne mogu ni postajati osim kao jedna od mogućnosti digitalne komputacije. Baudrillard ih je nazvao i onima koji su lišeni ozračja smisla i uronjeni u eter praznine. Bez smisla oni gube i sve ono što je njihova datost. Postaju isprazna dubina koja je nepostojeća u svojoj plastičnosti prikaza na ekranu. Nije slučajno da digitalna slika negira papir kao sredstvo produkcije. Ona je hologramska, nema ništa opipljivo na njoj. Sve je čista vizualnost koja je nestalna i titrava poput halucinacije. Digitalne slike stvaraju halucinaciju stvarnosti, Ta stvarnost je bez težine. Na fotografiji koja je analogna, zgužvani papiri na prljavom podu pokraj razasutih knjiga u nama odmah traže angažman. Traži da u toj slici vidimo tjeskobnost prostora i osobe koja se energetski širi po tom prostoru, dok ista slika u digitalnom obliku je toliko estetizirana da ni prljavština ni tjeskoba ne postoje. Ta praznina koja je nevidljivi prsten oko virtualne stvarnosti u nama budi melankoliju jer poništava bilo kakvu mogućnost slobode izbora. Naime do sada je čovjek putovao kroz nesavršen prostor-vrijeme, tražeći djeliće kako bi ih spojio u poboljšanu cjelinu. U virtualnoj stvarnosti prolazi kroz prostor-vrijeme u krajnjoj brzini. „U tom virtualnom prostoru-vremenu više nije utisnuta energija međuljudskih odnosa. Čovjek postaje usamljeni putnik u svemiru koji je matrica koja zavodi svojom dijaboličnom formom mreže koja nas u isto vrijeme mami i zarobljava radikalnom dezinformacijom koja je čista aktualnost. U toj aktualnosti čovjek djeluje samo na način akcije u kinematografiji.”(Baudrillard, 2013:250)

Patetičnost i sjeta fotografije je u tome što je ona bez budućnosti i u njoj nema nikakvog protezanja dok je kino protežno i prema tome nimalo melankolično. Fotografija je nepomična i vraća se od predstavljanja do zadržavanja. Na neki način jedino fotografija djeteta koje sjedi na stepenicama i zadovoljno liže sladoled može u nama izazvati životnost bio to medij digitalne ili analogne fotografije. S tim da ako se radi o digitalnoj fotografiji ona mora biti netaknuta odnosno prvi produkt digitalne fotografije ne smije biti narušen umjetnim pomagalima za uljepšavanje te fotografije ili digitalni fotograf mora biti toliko vješt u odabiru svake i najmanje sitnice da time ulazi u polje virtuoza koji stvara svoju stvarnost i svoje postojanje u virtualnim labirintima. Digitalne slike su nereferentne i bez slikovne dubine. Ne otvaraju se promatraču da bi kroz njih spoznao svijet već se u našem tijelu otvaraju kao virtualni 'prozori' u svijet. Kroz taj prozor promatrač konstruira svoj svijet. Vizualne informacije zamjenjuju one u tekstu. Nove slike su projekti za nova tijela, nastojimo utjeloviti sebe u virtualnom. Svijet shvaćamo kao nakupinu raznovrsnih pojedinačnih bića. Kant je rekao slika je događanje bitka – u njoj bitak postaje misaona vidljiva pojava. Bitak se umjetnički pojavljuje u ljepoti, dok za Platona ljepota nije jednostavno simetrija, već samo isijavanje koje počiva na njoj. Ona spada u vrstu sjaja. A sjati znači obasjati nešto i tako se na tome na što pada sjaj samo pojaviti. Ljepota ima način bitka u svjetlosti. Gadamer za tu svjetlost kaže da ta svjetlost koja svemu omogućuje da istupi, da u sebi samome bude jasno i u sebi razumljivo, svjetlost je riječi. Na metafizici svjetlosti se dakle zasniva ona uska veza između prosijavanja lijepog i jasnoće razumljivog (Gadamer;1978:550). Ako je svjetlost ljepota, a isto tako je i sastavni dio analogne fotografije koja otkriva tu istu ljepotu, onda bi se iz toga dalo zaključiti da je digitalna slika pomračenje te ljepote, odnosno skrivanje te ljepote i stvaranje određenih kodova koji u nama samima kodiraju ono kako nešto smatramo lijepim. Čovjek je uronio u svijet koji je stvoren od kodificiranih slika i jezika. Te slike i taj tehnojezik ne objašnjavaju zbilju svijeta, oni je stvaraju. Digitalna slika sama postaje jezikom. Taj jezik je jezik komputacije. Nema nikakve veze sa temeljnim humanističkim konceptima mitom, religijom, filozofijom i umjetnosti. U toj slici naša moć imaginacije gubi svoj nadrealni moment i postaje složena operacija baš kao što je to i digitalna fotografija. Vilem Flusser je takvu imaginaciju nazvao *tehnoimaginacijom*, a digitalnu sliku tehničkom slikom. Ta tehnička slika postaje slika – prostor u kibernetičkom, virtualnom prostoru Baudrillardovog simulacruma. Virtualna tehnička slika je znak koji nastoji ne biti znakom, maskira se kao neposredna danost, medijski realitet koji odbija klasični semiotički pristup.¹⁷ Flusser nadalje objašnjava: 'One su modeli, koje raspadnutom svijetu i raspadnutoj svijesti trebaju dati formu, trebaju je informirati.' (Flusser u Galović 2011: 92) To su slike magijskog koda. Ta magija nema veze sa ničim nadnaravnim odnosno nije vezana uz neobjašnjive metafizičke sile već je magija jer stvara prostor svijeta. Svijet više ne postoji bez slike. Sve je Flusserov digitalni privid. Mašta i

¹⁷ Milan Galović, Doba Estetike, estetika lijepog, problemi s ljepotom.: od totalitarne prijetnje do fascinacije ljepotom "digitalnog privida", Antibarbarus, Zagreb 2011.

zbilja izmiješane su u tu *tehnoimaginaciju* koja uz pomoć kompjutera koji je imaginator stvara razne kodove postojanja. Bitak u sebi je nevremenski no u virtualnom pejzažu koji je isto tako nevremenski, jer je svezremenski, ne postoji ni prostor odnosno postoji samo kao kibernetička mreža Baudrillardovog simulacruma. Iz tog razloga Helmut nam je neopisivo važan jer njegov prostor je prostor svijeta koji se gubi pod tehničkom produkcijom. Nije stvoren nego je otkriven. Stvorena je istina prikazanoga. Danas nam nudi novo razumijevanje odbjegli stvarnosti koja juri prema entropiji jer emanacija iz prošlih vremena više nije bitna. Prošlost se raspada, povijest ne postoji, a bez povijesti nema ni sadašnjosti, sve postaje integralna stvarnost virtualnosti u kojoj se život odvija kroz sve manje korištenje tjelesnosti. Tijela pod pritiskom tehnološkog skoka postaju nedostatna, aparatima im poboljšavamo funkcije. Odnos spram tjelesnosti i ta nemogućnost hvatanja vlastitog tijela dovela nas je do digitalne tehnologije i medijskog carstva gdje se međuigra tijela i vremena/prostora preobražava u moćno sredstvo akumulacije virtualnog. Konstantno iščezavamo sa virtualnog platoa što dovodi do mahovitosti sadržaja. Konstantno smo primorani obnavljati vlastitu sliku u virtualnom saživljavanju. Digitalnost fotografije čini je sakatom. Ne posjeduje više tijelo kao objekt ni kao subjekt, stvara svoje vrijeme i prostor u kojima se svi distancirani trenuci aktualnosti međusobno povezuju. Stvarnost koja je njihovo sredstvo produkcije više ne postoji. Tehnoznanosti joj negiraju postojanje. Ekran digitalne fotografije svojim pikselima pomračuje vid. Vidi se samo dizajnirana konstrukcija koja nema veze sa osjetilnošću, takav privid nas gura u ono nepodnošljivo zagušljivo stanje tjeskobe. Melankolija koja nas oslobađa ograda svijesti u digitalnoj fotografiji nikad neće biti katarzična kao što će to biti u slučajnoj poziciji tijela i svijetlosti na analognoj fotografiji koja nas razdire svojom melankolijom postojanja. Melankolija se često veže uz ljude koji pate od gubitka izazvanog prerano preminule voljene osobe. Na fotografiji Helmuta Newtona pojavljuje se melankolija koja se odnosi na gubitak onog Pessoinog *"ja koji nikad nisam bio ni postao"*. Helmut nas uporno podsjeća na izgubljene živote nas samih koji nisu nikad rođeni zbog zatvora u koji smo se sami stavili uvjetovani medijskom konstrukcijom stvarnosti i raznim lažnim društvenim obrascima. Helmutove provokativne djevojke u svojoj suverenoj prkosi pokazuju *"ja sam se usudila, a ti?"* Helmutova Melankolija iz tog je razloga bolna jer dopire do same biti i suštine pojedinca koji je tu istu bit pokušao zakopati ispod svih tih privlačnih kalupa u koje se uvukao kako bi zadovoljio očekivanja fantoma i prikaza s kojim ga je društvo indoktriniralo još od malih nogu. Pojedinci koji se usude izaći iz kutije ili budu uhvaćeni u žrvanj *showbussinesa* ili se guraju na margine društva. Tako se taj izlazak iz *kutije* i dalje lažno prezentira jer na snazi je lažno uvjerenje, lažni sustav vjerovanja da su zvjezdani pojedinci idoli, ikone i uzori i ako čovjek želi ući u tu sferu božanskog, gdje oni sjede i ljube mjesec i zvijezde treba činiti sve kao i oni. To je jedna od najvećih obmana današnjice. Današnji kapitalizam previše nas izjednačava i na taj način gube se i ne razvijaju razni talenti. Čovjek je

pojedinaac s bezgraničnim izvorom potencijala, Helmut svojim klikom fotoaparata kao da to svaki put potvrđuje i čak izaziva pitanjem koje se skriva u česticama svjetla njegove fotografije. Možeš li zamisliti kakav bi bio tvoj život bez straha? Neki suvremeni znanstvenici kao i razni motivacijski govornici danas smatraju da je strah dobar i da ga treba prihvatiti, "skuhati mu kavu i ponuditi ga keksima" jer on nam se mora pokazati kako bi se uistinu suočili s njim. To su znali Freud i Fromm, da je tjeskoba izazvana potiskivanjem, nepoznavanjem i nepriznavanjem određenih sadržaja. (Crnojević- Carić, 2008:226) Nesvjesni sebe samih, nužno ostajemo u stanju nezadovoljstva prema svijetu pa shodno tome treba doći do podsvjesne riznice arhetipskog znanja u dubinama pojavnog strujanja svijesti.(Fromm, 1969:16) Melankolija je određena izuzetnost koja otkriva istinu bića, a Kristeva je opisuje kao predio u kojem je rođeno ono lijepo, što je određena harmonija s one strane beznađa. (Kristeva,1988:240) U društvu orijentiranom na profit i kapital koji kupuje ljepotu, melankolija je pozicija drugog, onog koji ne spada u navedeni svijet. Helmut Newton je pokazao suprotno, da i u surovom kapitalizmu bez zračenja melankolije koja je istina njegovih fotografija mi postajemo složeni strojevi bez doticaja sa našom biti, odnosno nije pristao maskirati i estetizirati svijet do razine u kojem on prestaje postojati u zatvorenoj ljepoti. Njegove fotografije odišu čistom melankolijom življenja. Nisu stil života ,već portretiraju nešto što je životno, nešto gdje bi mogli nastaniti sebe jer su nam emocionalni okidači na fotografiranim licima itekako poznati. Toliko poznati da bježimo od njih. Stvaraju nam *utrobasti* Lyotardov osjećaj od kojeg čovjek bježi, potiču melankoliju koju ni ispraznost hiperkonzumerizma ne može izbrisati. Fotografije mu nisu unarne, koje stvaraju samo jednu posljedicu prema osnovi, npr. da nam Newton stvara osjećaj kapitalizacije žudnje odnosno da mi nakon što vidimo njegovu sliku samo želimo kupiti proizvod sa slike to bi bila unarna fotografija no Helmut Newton nas razara ne bi li se poniranjem u sebe ponovno izgradili posredstvom melankolije. Ta crna žuč nas tjera da se suočimo s onim od čega bježimo i zbog čega stavljamo svoje maske ne bi li funkcionirali u svijetu sazdanom od sjena.



Slika 5) Helmut Newton Raquel Welch, Los Angeles, 1980

8. ZAKLJUČAK

Danas je politička korektnost i egalitarizam toliko perverznan da netko tko je muškarac i bijel u startu može biti označen kao negativna komponenta društva. Hegel je rekao 'što je racionalno je stvarno, a što je stvarno je racionalno' pod time je podrazumijevao što je spoznatljivo na metafizički način, a ne samo na deduktivni, hladni način racionalnosti je ono što čini našu stvarnost, odnosno naše poimanje stvarnosti. Razni gurui i farmaceutske tvrtke promoviraju stanje sreće kao jedino prihvatljivo i jedino koje je čovjeku prirodno, stanja koja su različita od toga su ili produkt mentalnih bolesti ili poremećaji. Društvo implicira da problem tih stanja nije u ubrzanju života koji podrija egzistenciju time što je guši konstantnom sveprisutnošću i sve većom alijenacijom već da je to problem fragilne i oštećene individue. Helmut Newton uvijek je zadržao dozu melankolije čak i kada prikazuje najraskošnije, najbogatije i najljepše prizore postojanja. To je izuzetno važno jer se u tom suodnosu tijela i osjetilnosti osjeti Sartreov optimizam očaja odnosno osjeti se da ljudsko biće smatra kontingentnim, slobodnim i neodređenim bićem koje kao takvo ima potpuno otvoren pogled prema egzistenciji, odnosno svim njenim mogućnostima.

Sam Helmut je izjavio da je kamera put/način na koji pokazuje svoj pogled na sve stvoreno u svemiru, odnosno na svemir kakav bi želio vidjeti miješan sa svemirom kakav ustvari je. Zato miješa ljepotu i ono zaborano. Svoje fotografije bazira na realnosti koju onda miješa sa svojom drugom inspiracijom filmom, slikarstvom i književnošću. Također bitno je napomenuti da je Helmutova žena ona koja je svjesna svoje seksualnosti. Seksualnost nije ono što je podređuje. Ona upravlja njome. Helmut Newton je stvorio svoju ženu. Nietzsche ima svog nadčovjeka (koji je i žena i muškarac) a Newton svoju nadženu.

Ona je previše divlja i previše slobodna za onaj i za ovaj binarni svijet. Ona je slobodna ne samo u svojoj glavi kao junakinje ženskosti iz 19. Stoljeća koje su odlazile u samostan vođene opaticama ne bi li sačuvali svoju slobodu jer razvod nije bio dopušten. Ona se usudila djelovati onako kako joj duša poželi, a *Lao Tzu* je rekao "u svakoj želji je božanski dah". Helmutove nadžene žive udišući i izdišući taj božanski dah. Taj dah je njihova nit vodilja. On ih oblikuje. Sa svake Helmutove fotografije pogotovo crno bijele miriše taj dah i ljude to iritira jer ih podsjeća na horor polu proživljenih života kako je Herman Neville rekao u svojem remek djelu *Moby Dick*.

Kao što je dijamant vrijedan zbog isključivo loma fragmentirane svjetlosti u njemu, tako ustvari vidimo da svemu čemu je dodana ona božanska vrijednost je vrijedno zbog prisustva mističnoga božanskog, a to je svjetlo. Analogna fotografija je sastavljena od svjetlosti i zato je prepuna značenja duboke vrijednosti. Iz istog razloga je to problem digitalne fotografije. Ona u biti krade svjetlost tijelu i svijetu. Dovodi pomračenje svemu što ustvari vrijedi na ovom svijetu. Baudrillard je to rekao ovako: "Kada svjetlost zatoči i proguta svoj vlastiti izvor, dolazi do okrutne involucije vremena u samom događaju. Katastrofa u doslovnom smislu: otklon ili krivulja koji izazivaju preklapanje, u istoj stvari, i njezina početka i njezina kraja, koji vraćaju na početak da bi ga poništili, omogućuju događaj kojemu ništa ne prethodi niti slijedi nakon njega – čisti događaj."

Helmut Newtonove fotografije omogućuju modelu, njemu samome, ali i gledateljima potragu za prostorima unutar/izvan sebe te pruža slobodu nesmetanog istraživanja i proširivanja granica svog identiteta. Svako biće na njegovim fotografijama je biće sazdano od svjetlosti kako doslovno tako i preneseno.

Helmut Newton podsjeća nas na sve žudnje kojih smo lišeni zbog odabira naše društvene pozicije i u isto vrijeme kao da šapće 'to tako ne mora biti, probudi se, oslobodi se kao što sam ja oslobodio svaku ženu svojim fotoaparatom!'

Žena je njegova vječna muza i inspiracija i iako na trenutak i na prvi pogled možemo pomisliti da on perpetuirao održavanje sustava koji je mizogin i sadistički kao i da je nositelj potrošačko, konzumerističkih ideala, on ustvari pokazuje stvarnost kakva ona danas stvarno je no u isto vrijeme je ne lišava ljepote. Njegova slika nas zavodi i očarava no za razliku od digitalne slike ona nas ne oslobađa svake prosudbe o stvarnosti. Krleža je rekao da ne postoji tolika ljudska pamet koja može ovom svijetu oduzeti ljepotu. Helmut Newton je to znao, on ženu stavlja na mjesto nositelja ljepote u ovom svijetu. Nijedna njegova pozicija spram žene nije mizogina. Prikaz, teatar onoga što pokazuje na slici je samo površina koja nimalo ne opisuje ono što žena predstavlja, već je ona medij koji mu služi u prenošenju ideje i u prikazivanju određene problematike. Nije slučajno da su neki danas najznačajniji fotografi svoju inspiraciju pronašli u Helmutu Newtonu, kao naprimjer Guy Bourdin koji je svojim eksplicitnim, obezglavljenim ženama stvarao priču baš kao i Helmut prije njega. Helmut Newton nikad ne negira 'ono žensko', on se ne trudi od žene učiniti drugorazrednog muškarca koji će se boriti sa odrednicama patrijarhalnog društva.

Umjesto toga stvara novu sliku društva u kojoj sve žensko je isto tako vidljivo i transparentno kao i alfa muškost, no s druge strane potpuno je drugačije i ima suptilnije i profinjenije načine djelovanja koje ostavljaju mnogo jači utisak zbog povezanosti sa metafizikom kroz povišeni stupanj osjetilnosti. Helmut Newton emancipira ženinu seksualnost kao božansku odrednicu, a ne kao nešto subverzivno, nastrano ili devijantno. Ne zarobljava je krutom strukturom skromnosti i poniznosti već je njegova žena u prihvaćanju svoje slike, bila u stanju tu sliku odbaciti i na taj se način umnožuje produbljujući, odnosno njeno bivanje više nije zarobljeno pogledom društva. Helmut Newton ostati će zauvijek upamćen kao onaj koji je dao snagu ženi u fotografskom zapisu bez obzira kakvim ju je okolnostima okružio. Ona tu svoju snagu nikada ne gubi i uvijek isijava u melankoličnim zrakama van polja u kojem je prvotno nastala.

9. POPIS LITERATURE

KNJIGE:

1. Barthes Roland, Svijetla komora - bilješka o fotografij, Antibarbarus, Zagreb, 2003.
2. Wells Liz, Photography: A Critical introduction, Routledge, London 1997-
3. Hedgecoe John, Sve o fotografiji i fotografiranju, Mladost, Zagreb, 1980.
4. Paić Žarko, Vrtoglavica u modi prema vizualnoj semiotici tijela, Altagama, Zagreb, 2007.
5. Newton Helmut, Sumo, Taschen Gmbh, 2019.
6. Michaud Yves, Umjetnost u plinovitom stanju esej o trijumfu estetike, Naklada Ljevak,, Zagreb, 2004.
7. Lipovetsky Gilles, Doba praznine ogledi o suvremenom individualizmu, Anthropos, Novi Sad 1987.
8. Baudrillard Jean, Simulacija i zbilja, Jesenski Turk, Zagreb, 2013.
9. Crnojević Carić Dubravka, Gluma i identitet. O glumi i melankoliji, Durieux, Zagreb, 2008.
10. Crnojević Carić Dubravka, Melankolija i smijeh na hrvatskoj pozornici, Alfa d.d, Zagreb, 2012.
11. Flusser Vilem, Into the universe of Technical Images, University of Minesota, Minesota 1985.
12. Marko Aurelije, Meditacije. Vodič za dobar život najplemenitijeg rimskog cara, Planetopija, Zagreb, 2017.
13. Mulvey Laura, Visual Pleasure and Narrative Cinema, Film Theory and Criticism: Introductory Readings , New York, Oxford UP, 1999: 833-44
14. Sartre J.P., Bitak i Ništo I, Demetra, Zagreb, 2006
15. Sartre J.P., Bitak i NištoII. Demetra, Zageb, 2006
16. Crary Jonathan, Moderniziranje Viđenja; Jezici slike – Vizualna kultura i granice reprezentacije, IC Rijeka, 2012.
17. Milan Galović, Doba estetike- estetika lijepog, problemi s ljepotom: od totalitarne prijetnje to fascinacije ljepotom „digitalnog privida“, Antibarbarus 2011., Zagreb
18. Svetlana Alpers, The Art of Describing Dutch Art in Seventeenth Century, Univeristy of Chicago Press, 1984

ELEKTRONSKI IZVORI:

1. <https://www.youtube.com/watch?v=wdRWITfYSRM>
2. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2001/may/05/weekend.lindsaybaker>
3. <http://peterkuzmin.blogspot.com/2010/07/helmut-newton-photography-icon-essay.html>
4. <http://fotoklub-cakovechttps://www.nytimes.com/2004/01/24/nyregion/helmut-newton-fashion-photographer-83.html>
5. <http://www.hr/wp/2015/01/roland-barthes-svijetla-komora-biljeska-o-fotografiji>
6. <https://www.dazeddigital.com/photography/article/31247/1/your-ultimate-guide-to-helmut-newton>
7. <http://www.matica.hr/vijenac/263/dekadentna-privlacnost-10840/>
8. <http://dizajn.hr/blog/zapadnjacka-melankolija-kako-promisljati-drugacije-buducnosti-u-stvarnom-svijetu/>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=yF-BcB4bbwI&t=1069s>
10. <https://nova-akropola.com/znanost-i-priroda/znanost/fraktali/>
11. <https://www.vizualni-studiji.com/skupovi/mss.html>
12. <https://www.youtube.com/watch?v=6fkeqNMzaHo>
13. <https://www.youtube.com/watch?v=WBrWdNA9FCI>

POPIS PRILOGA:

1. Slika 1) <http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/rudi-gerneichs-swimsuits-miami-1975-gta7UgarBHG9Ryhc7xnLkQ2>
2. Slika 2) <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/helmut-newton-19202004-yves-st-laurent-rue-6225247-details.aspx>
<https://www.phillips.com/detail/helmut-newton/NY040508/37>
<https://globalimages.art/products/copy-of-rue-aubriot-iii-with-nude-kissing-parisian-street-1975-vintage-silver-gelatin-print-by-helmut-newton-photography>
3. Slika 3) <https://www.artsy.net/artwork/helmut-newton-saddle-i-paris-at-the-hotel-lancaster-1976>

4. Slika 4) <http://www.artnet.com/artists/helmut-newton/self-portrait-with-wife-and-models-paris-br60skpEZsnnYouS6ymJQA2>
5. Slika 5) <https://www.artlife.com/product/photography/raquel-welch-helmut-newton-2/>