

**Katarina Pantović**

Univerzitet u Novom Sadu

Filozofski fakultet

Odsek za komparativnu književnost

Srbija

UDC 771.071.1:929 Newton H.

771.041.5-055.2

doi:10.5937/ZbAkUm1705089P

## Žensko telo kao fetiš u fotografiji Helmuta Njutna

**Apstrakt:** Ovaj rad osvetljava neke od principa po kojima funkcioniše fotografska poetika Helmuta Njutna, sagledana iz perspektive novije istorije umetnosti, feminističke kritike i psihoanalitičke teorije. Njegove fotografije su se zaustavile nedaleko od pornografije, a zadržale se u okvirima džet-set društva, pri čemu su reflektovale seksualnu revoluciju koja je bila u povoju tokom šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka, kao i uspon modne i filmske industrije, ali i drugih zapadnih emancipatorskih pokreta. Njutnov opskurni fotožurnalizam je provocirao konvencije, prikazujući nago žensko telo kao fetiš i predmet erotskog užitka, ali je i afirmisao novu žensku samosvest i slobodu. Na taj način je konstituisao modernu erotiku kroz spoj fetišizma, voajerizma i sadomazohizma, kreiravši provokativnu hibridnu fotografiju koja je prigrllila modu, erotiku i portret, čime je na visokostilizovan način dokumentovao dekadentnost i nastranost životnog stila bogatih.

**Ključne reči:** Helmut Njutn, fotografija, žensko telo, fetiš, erotika.

Tokom života, kao i nakon smrti čuvenog nemačko-australijskog fotografa Helmuta Njutna (Helmut Newton, 1920–2004) organizovano je na stotine izložbi širom sveta, koje su ga ustoličile kao jednog od najznačajnijih fotografa dvadesetog veka, čiji je doprinos modnoj i umetničkoj fotografiji bio od neprocenjivog značaja. Treba uzeti u obzir, međutim, celinu Njutnovog opusa i stvaralačke poetike, te njegovu fotografiju ne posmatrati isključivo kao *modnu* – one su, zapravo, neretko dramatična vizualizacija i otelotvorenje ljudskih strahova i želja, intonirane sofisticiranom dekadencijom, ali često i brutalnošću i nastranošću, pri čemu je žensko telo stavljeno u fokus erotskog spektakla. Te osobine predstavljaju izvanredan materijal za tumačenje njegovog dela iz perspektive nove istorije umetnosti, koja se razvija pod uticajem feminizma, psihoanalize, marksizma, strukturalizma i socio-političkih ideja (Anđelković, 2002: 9).

U tom smislu se njegove fotografije, pune seksualnog i oniričnog naboja, mogu shvatiti kao svojevrsni omaž ili apologiju Erosu i Tanatosu, koji su kod Njutna u

većnoj povratnoj sprezi, a čiji se obrisi gube i prepliću. Njegovi radovi nastali za modnu i komercijalnu industriju su, gotovo uvek, bili na granici onoga što je mejnstrim društvu bilo prihvatljivo; a njegovo delo, iako je reflektovalo seksualnu revoluciju šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka i s njom koincidiralo, izazivalo je ekstremne i kontroverzne reakcije – od najdubljeg poštovanja i divljenja, pa do potpunog odbacivanja i osude.

Erotska fotografija je prešla zanimljiv i dug put još od prvih dagerotipija (nazvanih po Luju Dageru/Louis Daguerre), urađenih četrdesetih i pedesetih godina devetnaestog veka. Jasno je da se slika žene kao „predmeta želje“ javila veoma rano, i da je nosila u sebi određene pretpostavke, koje su mahom bile uslovljene klasnim i društvenim položajem žena. Još u vreme renesanse, a naročito baroka, u klasičnoj umetnosti su definisani osnovni ikonografski modeli prikazivanja nagog ženskog tela, što je bio slučaj i s devetnaestovekovnom fotografijom u povelju. Umetnici modernizma, međutim, donose promenu koja se ogleda, pre svega, u činjenici da su erotsku fotografiju preneli u polje javnog i, u izvesnom smislu, egzibicionističkog, za šta je eklatantni primer Man Rej (Man Ray).

U savremenoj erotskoj fotografiji subjekti se klasifikuju kroz prepoznatljive modele popularne kulture, a njihov imidž varira sa stereotipnim rodnim ulogama žena, gradeći, na taj način, fantaziju na potisnutim osnovama društvene stvarnosti (Mitrović, 2014: 2). Na taj način različite žene deluju seksualno dostupne pretpostavljenom heteroseksualnom muškom posmatraču. U tom smislu je bitno istaći da, u svetlu spomenute seksualne revolucije, koja je označavala aktivno delovanje različitih struja u vidu feminističke kritike, pokreta za prava homoseksualaca i transrodnih osoba, erotsko je uvek bilo u dosluhu s društvenim, a samim tim i s političkim. U zamahu oslobođenja celokupnog društva, kao posebno subverzivna i aktuelna se nametnula i muška erotska fotografija, kao i tzv. *queer*<sup>1</sup> fotografija, koja je, sem erotskog, imala i politički karakter: primeri za to su opusi fotografkinja Dajane Arbus (Diane Arbus) i Nen Goldin (Nan Goldin).

Zanimljivo je da je Njutan, kao i većina stvaralaca svoje generacije, odbijao da se deklarise kao umetnik u klasičnom smislu te reči, i, uopšte uzev, nije smatrao da stvara umetnost, već da je njegova uloga da posmatra i dokumentuje jedan drugačiji svet. Sebe je doživljavao kao fotografa „stare škole“ i demantovao je bilo kakvu vezu između svojih slika i umetnosti, tvrdeći u jednom pismu prijatelju da se „nikada neće upustiti u intelektualni razgovor o svojim delima“ (Marquet, 2016: 11). Negiranje bilo kakve umetničke vrednosti nečemu što je očito nju posedovalo vrlo je iznenađujuće i intrigantno u ovom slučaju, jer Njutnova dela neosporno poseduju izvesnu subverzivnu notu koja, u kombinaciji s umetnikovom zadivljujućom moći opažanja, tvore neobičnu

<sup>1</sup> U širem značenju, *queer* se određuje kao čudan, neobičan, bizaran; u kontekstu seksualne revolucije, manjinskih prava i sociologije kulture, *queer* znači gej, homoseksualan.

i provokativnu vizuelnu koheziju. Njegove fotografije, nedvosmisleno označene kao erotske, uvek su, a naročito u vreme kada su se pojavile, bile ocenjivane kao šokantne i skandalozne, ali se retko ko hvatao u koštac s prodiranjem u njihov dublji i kompleksniji značenjski sloj, koji na više ravni korespondira sljudskom psihologijom i psihologijom društva. Ikonografija za kojom Njutn poseže je odraz opskurnog sveta ljsuske podsvesti, kao i izraz površnosti džet-set društva, čiji je svaki segment života obeležen luksuzom i gotovo fetišističkom opsednutošću lepotom.

Fotografski svet Helmuta Njutna, štaviše, poseduje sopstveni univerzalni jezik. Prvi utisci posmatrača njegovih slika poživaju na osećaju nelagodnosti – upravo iz razloga što je ljudska nastranost, Njutnov večiti izvor inspiracije i glavna tema njegovog dela, nešto što svako u sebi prepoznaje, makar delimično; ali ne voli da vidi eksplicitno na platnu. Njutn, na taj način, vrši svojevrsnu resemantizaciju modne fotografije koja je svakako bila njegova početna tačka. Začeci modne fotografije sežu do samog početka dvadesetog veka, i njena glavna premisa je kreiranje posebne slike društva u kojoj žene (i muškarci) igraju određene uloge. Njen cilj je da proda ono što prikazuje, služeći se moćima zavodjenja posmatrača-potrošača.

Njutn je te postulate podigao na novi nivo, preplićući svoje modne fotografije s bizarnim, neretko i nadrealističkim elementima, ali uvek erotski i seksualno prenaplašenim scenama. Ono što je, takođe, značajno za tu grupu fotografija je njihova filmska atmosfera, te se ne stiče utisak nužno modne fotografije; faktori sceničnosti i elementi režiranog od ključnog su značaja u konstruisanju erotike na ovim delima. S druge strane, ženska nagota koja na slikama dominira, označava novu žensku samosvest, odnosno, svest o vlastitom telu, a modna odeća, visoke potpetice, koža, cigarete i pištolj su sastavni deo te nove svesti. Takođe, igra otkrivanja sakrivenog (ili, onog što bi *trebalo* da bude sakriveno) dodatno afirmiše dramsku tenziju u scenski organizovanim prostorima, ili pak, u prostorima van studija. Kamera je beležila devojke u sasvim spontanijama i pozama, u ambijentima koji ne podrazumevaju studio već dvorište, ulicu itd. Fotografije su dobijale neobičnu dimenziju životnosti, a mizanscen je bio u kontrastu s njihovim nagim ili polunagim telima.

Vreme u kojem je Helmut Njutn počeo da stvara, bilo je po svemu izuzetno, a Berlin, metropola u kojoj je taj fotograf 1920. godine rođen, privlačio je umetnike i intelektualce avangardnog duha. U tom kontekstu vredi spomenuti dvojicu umetnika, koji su i neposredno pre Njutnovog rođenja, snažno delovali ne samo u Berlinu, već i u celoj Evropi, i koji se, čak, mogu smatrati Njutnovim uzorima i prethodnicima, a to su Hans Belmer (Hans Bellmer) i Brasai (Brassaï). Moglo bi se reći da uznemirujuću atmosferu, kao i visoku koncentraciju erotskog, Njutn duguje Belmerovim nadrealističkim eksperimentima s fotografijom i skulpturama-lutkama (serija skulptura *Die Puppe* iz 1933). To je naročito očigledno u Njutnovim fotografijama lutaka u prirodnoj veličini (fotografija *Berlin* iz 1994. godine) koje, predstavljene sa živim modelima, bizarno „poziraju“ kao oživljene.

Kada je Brasai u pitanju, evidentno je nasleđe njegove portretne, kao i noćne fotografije, na kojoj se mađarski umetnik vešto poigravao s prednostima i osobenostima mraka. Svakako, sve to koristilo je Helmutu Njutnu da izgradi svoj fotografski stil koji mu je otvorio vrata modnih fotografskih konglomerata poput časopisa *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Playboy*, za koje je fotografisao decenijama.

Međutim, još je bitnije posvetiti pažnju fenomenu koji se u njegovom opusu najintenzivnije javlja između šezdesetih i osamdesetih godina prošlog veka, a koji u potpunosti uobličava i učvršćuje njegovu fotografsku viziju. Može se reći da je to i svojevrsno belmerovsko nasleđe koje sintetiše voajerizam, fetišizam i sadomazohizam, koji u velikoj meri odlikuju Njutnove poetičke principe, ali i tada aktuelni fotografski senzibilitet uopšte (Nobuyoshi Araki, Ralph Gibson, Greg Gorman, Irving Penn, Jeanluop Sieff, Andy Warhol).<sup>2</sup> Kombinacija seksa i nasilja utiče na to da se seksualnost, iz oblasti ljudskih odnosa, emocija i ljubavi, preseli u obezličenu oblast ukusa i stila. Protagonisti su modna tela; ona upućuju na neku vrstu primordijalnog savršenstva, i gotovo postoje radi vlastite prezentacije.

Termin *fetišizam* je prošao kroz različite promene, počev od toga da upućuje na totem, odnosno na svojevrsni religijski sakrament zastupljen u afričkoj kulturi (Mack, 1995), pri čemu su se za fetiš vezivale natprirodne moći. On je predstavljao izmirenje uobrazilje i stvarnosti i predmet obožavanja koji je poticao iz realnosti drugog reda, tzv. *exotic other* (Shelton, 1995). Međutim, od 20. veka, a naročito s razvojem psihoanalitičke teorije Sigmunda Frojda (Sigmund Freud), semantika fetiša se seli iz etnografskog područja u područje nesvesnog, erotskog i psihološkog, postavši esencijalni deo zapadnjačke skrivene istorije seksa i uma. Problem fetišizma se u moderno vreme koristi u diskursu koji podrazumeva moć i demonstraciju moći nad pretpostavljenom grupom, premda poseduje izvesna paradoksalna značenja. U psihoanalitičkoj teoriji Frojda i Lakana (Jacques Lacan), fetiš se neizostavno povezuje s manjkom, gubitkom, te poricanjem, koji su objedinjeni frojdovskom simbolikom kastracije (Freud, 1991). S druge strane, za nešto ranije mislioce, u prvom redu za Marksa (Karl Marx) i Bataja (Georges Bataille), kao i nešto kasnije za Bodrijara (Jean Baudrillard), fetiš je predznak za višak.

U pitanju je svojevrsna dijalektika i neprekidno smenjivanje principa manjka i viška, koji prete da naruše regulisani društveni poredak, prevashodno zato što se opiru socijalnim konvencijama i podstiču otuđenje jedinke: poznato je da fetišizam često podrazumeva korišćenje različitih rekvizita među koje spadaju i maske, što podrazumevaizmenu identiteta pojedinca. Pritom, Frojd fetiš primenjuje isključivo na muškarca (Freud, 1927), stavljajući ga u poziciju subjekta koji gleda, a ženu u poziciju objekta koji je gledan, čime afirmiše polnu hijerarhiju u smislu falocentrizma

<sup>2</sup> Može se reći da je sličan senzibilitet prisutan i danas, i da je njegova platform upravo ova iz 20. veka (Ren Hang, Steven Meisel, Terry Richardson i dr.).

kao dominantnog simboličkog poretka.<sup>3</sup> Žena postaje slika, predmet skopofilije, a muškarac nosilac pogleda. U svetu uređenom polnom neravnotežom, u kojem muškarac predstavlja aktivni, a žena pasivni princip, prikaz ženskog tela, gotovo uvek nagog, ključna je pojava koja kodira snažan vizuelni i erotski užitak. U tom smislu, žena je izolovana, glamurozna, seksualizovana i izložena kao seksualni objekat koji figurira kao lajtmotiv erotskog spektakla (Malvi, 2002: 194).

Voajerski i fetišistički muški pogled na žensko telo, koje u Njutnovim fotografijama postaje objekat fascinacije, svakako da potiče i iz same prirode fotografskog medija. Gledanje osobe kroz objektiv, sem što implicira pogled kao osnovnu premisu voajerizma, sadrži u sebi i nešto sadističko – kao da se model objektivom drži na nišanu. Suzan Zontag (Susan Sontag) zapaža: „Fotografisati ljude znači napastvovati ih, time što ih vidimo onakvima kakve oni same sebe nikad ne vide, saznajući o njima ono što oni nikada ne mogu saznati; to ljude pretvara u predmete koji se mogu simbolički posedovati“ (Zontag, 1982: 25). Helmut Njutn je to, na izvestan način, i sam priznao u intervjuu s Kerol Skvajers (Carol Squiers) 1988. godine: „Ja sam voajer! [...] Fotograf koji tvrdi da nije voajer može da bude samo idiot!“ (Burgin, 2002: 204). Sa stanovišta psihologije, kao i psihoanalitičke teorije, fetišizam i voajerizam, tj. vizuelno zadovoljstvo, shvataju se kao erotski užitak koji nastaje posmatranjem druge osobe ili slika drugih tela. Kako tvrdi Suzan Zontag, mnoge erotske fantazije imaju korene u sadomazihističkoj kulturi koja je povezana s nacističkom umetnošću i kulturom spektakla baziranom na prikazivanju moći (Sontag, 1975).

Estetika Helmuta Njutna je svakako zavisna od kulta seksa i nasilja, koji se mogu tumačiti kao neodvojivi deo patrijarhalne dominacije muškarca nad ženom, premda mnoge fotografije ilustruju i prevlast žene nad muškarcem. Upravo se u tome krije ambivalentnost Njutnovih fotografija. Mačizam i svojevrsni seksizam su feministkinje kritikovale i napale, uz tvrdnju da su Njutnove žene samo naizgled stamene, samosvesne i samouverene; a da su, zapravo, maskirane emancipatorskim aksesuarom koji njegove modele stavlja u kontekst samopouzdanе moderne žene. Njutnu je zamerena preterana eksploatacija (nagog) ženskog tela, koja sa sobom povlači utisak ranjivosti, potčinjenosti, ogoljenosti i nezaštićenosti žene nad kojom se nadvija robusni, a uvek odeveni (anonimni) muškarac, jer mu se različitim rakursima vešto skriva lice. Time mu se, simbolički gledano, na lice stavlja maska: nematerijalna maska koja sugerše skriveni identitet fetišiste.

Žena je, u tom smislu, „žrtva“, predmet posmatranja i sredstvo koje služi za muško uzbuđenje; a i kad nije, u pitanju je igra dominacije u kojoj je žena često potčinjena. Čipka, koža, krzno, štikle, crne podvezice, lanci i ostali rekviziti koji obezbeđuju Njutnovoј erotskoј fotografiji glamurozan ton umnogome utiču na percepciju tela i na seksualnu tenziju, jer su u pitanju materijali i aksesuari koji prijanjaju

3 O tome su pisali i Derida (Jacques Derrida) i Lakan (Jacques Lacan).

uz ljudsku kožu (fotografije *Winnie at the Negresco*, *After Dinner*, *Violetta at the Bains-Douches*, *Mercedes at Home*, *Shoe*, *Miami*, *Simonetta and René*, itd.). Jasno je da su u pitanju klasični fetišistički predmeti koji prevazilaze puku modu i holivudski glamur, prevashodno zato što simbolizuju seksualnu želju, moć i nastranost.

Bilo da je u pitanju portretisanje suptilne erotike ili prikaz žene u kožnim povezima, Njutnova fotografija je izuzetno uzbudljiva, i gledalac se oseća kao da je zatečen na snimanju kojem ne bi trebalo da prisustvuje, ali je isuviše zanimljivo da bi ga napustio. Takve su, na primer, fotografije u koloru nastale za časopise *Stern* 1997. i *Marie Claire* 1998. godine (primer 1). Na prvaj žena leži na podu dnevne sobe – Njutra jasno signalizira da je u pitanju hotelska soba zbog karakterističnog hotelskog tepiha. Telo joj je u grču, i glava je zabačena unazad, tako da se ne vidi lice. Erotika je naglašena crnom, uskom haljinom čije bretele joj spadaju sa ramena otkrivajući grudi, kao i crnim halterima i cipelama sa visokom potpeticom. Iznad njenog nepomičnog, gotovo mrtvog tela stoji još jedna žena – fotografija je sečena tako da se vidi samo do butina, ali na osnovu položaja nogu da se zaključiti da druga akterka stoji nad svojom suparnicom ponosno i odlučno. Upečatljive su crne cipele s visokom štiklom i s kaiševima oko članaka, upućujući na fetišizam i erotske igre.

Iako je fotografija depersonalizovana, u smislu da ne vidimo lice nijedne od protagonistkinja, Njutnov pomno razrađeni jezik umetnosti nam otkriva mnogo detalja i informacija, ali tek toliko da pokrene razmišljanje o eventualnom scenariju koji je prethodio ovakvoj sceni, u čemu se ogledaju nesvakidašnja filmičnost i smisao za vizuelnu naraciju. Uopšte uzev, Njutna prikazuje žensko telo dok je prikovano, vezano, zatvoreno, zlostavljano, nekad čak i udova zamenjenih delovima tela lutaka. Nijedan fotograf pre Njutna nije podvrgao žensko telo takvim napornim testovima ili dočarao toliko izmišljenih situacija kroz požudu, perverziju i oniričnu ljudsku prirodu.

Fetišizam je u modernom društvu konstruisao vlastite ritualizovane forme ponašanja koje se u Njutnovim fotografijama uvek odvijaju u specifičnom prostoru. Žene su viđene u javnom prostoru koji neretko poprma obrise muškog prostora, i još: perverzno prostora (Burgin, 2002: 203), u kojem je sve u pokretu bez određenog cilja, i ništa nije fiksirano – položaj tela, gestikulacija, specifični izrazi lica itd. Njutnovi modeli od odevnih predmeta na sebi imaju samo cipele s visokom potpeticom, čime je sugerisano da fotograf ohrabruje viđenje modela u ključu sirove i izazovne nagote, a ne u ključu „renesansnog“ akta. To upućuje na scenario seksualnosti, a ne na „sublimaciju“, kakva bi, na primer, bila „bezinteresna estetska kontemplacija ženske forme kod nekog visokoumnog umetnika“ (Burgin, 2002: 203).

U tom smislu se može govoriti i o tankoj liniji između erotike i pornografije u Njutnovom delu, ako za preduslov pornografske fotografije uzmemo transparentnost u prikazivanju polnog organa, koje je na Njutnovim fotografijama upadljivo prisutno, i gotovo akcentualizovano. „Pornografija obično prikazuje polni organ pretvoren

u nepokretan objekat (fetiš); za mene u pornografskoj fotografiji nema *punctuma*; u najboljem slučaju, ona me zabavlja (ipak, brzo nastupa dosada). Erotska fotografija, naprotiv (to je njen preduslov) ne predstavlja polni organ kao središnji objekat; ona može i da ga ne pokaže; ona izvlači gledaoca iz svog okvira i upravo zato me ta fotografija i oživljava, kao i ja nju“ (Bart, 2011: 56). Međutim, Njutnu se mora odati priznanje za izvanredno zauzdavanje i kontrolisanje svog fotografskog materijala u tom smislu, jer on ni u jednom trenutku ne prelazi u vulgarnost i kič, a da to nije motivisano posebnom umetničko-estetskom namerom. Njegove fotografije, premda provociraju „osudu“ usled naglašavanja ženskog polnog organa, zadržavaju nešto nedokučivo i tajanstveno što je duboko vezano za kontekst života, a što izmiče preciznoj artikulaciji.

Teatralizacija prisutna na Njutnovim fotografijama lišava prizor ljudskosti, i posmatraču je dostupno pročišćeno uzbuđenje. Međutim, uprkos uzbuđenju koje izaziva, erotska fotografija je, u izvesnom smislu, proračunata, lišena autentične ljudske topline, sentimentalnosti i romantike. Te odlike se valorizuju kao niz nepoželjnih faktora koji bi narušili savršenu stilizaciju prostora, a takve su i žene koje fotografiše: hladne, distancirane i ozbiljne. Njtn fotografije svet plutokratije i džet-seta, sačinjen od poznatih ljudi, prevashodno žena, na kojima su se isticale besprekorna šminka, luksuzna odeća i krupni komadi nakita, koji potiču od fascinacije vampom, elegancijom, seksepilom i holivudskim glamurom. Kako Lora Malvi (Laura Mulvey) primećuje, štikle, koje su modeli nosili, mogu se konotirati dvojako: one najpre simbolizuju seksualnost, luksuz i prefinjenost, ali Njtn kao da je na umu imao i sasvim suprotno značenje. Simbolički gledano, visoke potpetice čine žene višim, izduženijim i superiornijim, ali ih istovremeno i destabilizuju, čineći ih plenom muškog pogleda i požude (Malvi, 2017).

Njutnov koncept života kao performansa i dionizijske zabave upriličene nakon modne revije, implicira da pojavnost, kao smisao postojanja, suštinski povezuje erotsku fotografiju sa svetom mode, čiji je ona istaknuti i neodvojivi segment. Za razliku od brige o duhovnom, koje je bilo centralno pitanje religije, etike i estetike kroz istoriju evropske civilizacije, sada se prvi put telo našlo u središtu oblikovanja identiteta (Svensen, 2005). Na većini fotografija se razotkrivenost tela nameće kao jedna od osnovnih paradigmi: tela koja se prilagođavaju estetskom idealu i koja su sama po sebi savršena čine elementarne vrednosti savremenog doba.

Opsednut ženskim telom, Njtn je na provokativan i agresivan način poremetio granice i razlike između polova do te mere da je bio optužen za mizoginiju, iako je to u više navrata poricao. On je, zapravo, nadgradio svoju umetničku platformu pažljivim posmatranjem društva, koje je u njegovom radu proizvelo stalno vraćanje određenim motivima i objektima, čime je dao konture savremenoj ženskosti i ženstvenosti. Na taj način je Njtn, takoreći, bio jedan od predvodnika seksualne revolucije koja je započela u drugoj polovini dvadesetog veka, a čije se posledice u velikoj meri osećaju i danas.

Njutnov doprinos istoriji fotografije dvadesetog veka nalazi se i u njegovoj nesvakidašnjoj intuiciji i osećaju za žensko telo, i tu nailazimo na drugu stranu fotografove fetišističke, neki će reći i seksističke estetike, koja je bila spomenuta na početku teksta. To je njegova sposobnost da zamisli i vizualizuje žene upravo onakve kakve one sebe vide: žene koje vole, žele i nikad se ne plaše da izraze svoju seksualnu privlačnost na najneposredniji način. Mnoge od njih demonstriraju moć, bilo da je muškarac prisutan ili ne, ovaploćujući moćne i energične junakinje koje upravljaju pre nego što se pokoravaju, potirući ideju komodifikacije žene shvaćene kao predmet upakovan za prodaju. Njutnovе žene su perfektne anatomije i građe; one bezbrižno i nehajno, čak i prkosno, uživaju u svojim čvrstim, vitkim telima i blistavoj koži, bilo da je ona otkrivena, ili prekrivena skupocenim materijalima i nakitom. Mestimično se insistira na izraženom maskulinitetu ili androgenosti pojedinih modela, te su neke devojke obučene u muška odela, u tipično muškom, grubom stavu (to se naročito odnosi na seriju fotografija koje je uradio za reklamnu kampanju Iv Sen Lorana (Yves Saint Laurent); ili se nagi modeli senzualno dodiruju, čime Njutt koketira i sa temom lezbejstva (fotografije *From „Nova“*, *Two Women in Bathing Suits*, itd).

Zanimljivo je, takođe, da na većini Njutnovih fotografija modeli gledaju direktno u objektiv kamere. U uobičajenoj postavci fotografskog portreta gledanje u kameru označava svečanost, otvorenost, razotkrivanje suštine pojedinca, a to je upravo ono što njegovi modeli rade. One se u potpunosti predaju kameri, svesni čina u kome učestvuju, upućujući posmatraču hladan, ravnodušan pogled. Njutt kao da je svoje modele hrabrio da budu prkosne tokom poziranja, i može se reći da je taj tip frontalnosti delimično proizvodio specifičnu atmosferu koju fotografije nose.<sup>4</sup> Upravo zbog toga je Njuttov rad naizlazio na podeljena mišljenja kritike i posmatrača – njegove fotografije otkrivaju novu vrstu slobode, ali i fantazije koju ta sloboda omogućava. Njuttov rad se može identifikovati s društvenim i psihološkim pojavama koje su radikalno izmenile žensku svest, pre svega zato što su žene, po prvi put, bile u poziciji da kontrolišu sopstvenu seksualnost, koja je do tada bila „sputana“ i povezivana smajčinstvom.

Osamdesetih godina dvadesetog veka Helmut Njutt započeo je rad na svom najvećem dotadašnjem projektu, kojem je dao jednostavan, a efektan naziv *Veliki aktovi* (*The Big Nudes*). Inspiraciju su činile krupne, snažne, energične žene koje su na modnoj sceni zamenile devojke fragilne konstitucije i neutralnih crta lica. Pomenuta serija bila je potpuno drugačija u odnosu na dotadašnji autorov opus. Nastao je niz fotografija ženskih aktova koje, stabilne i čvrste, stoje pred praznim belim platnom, sasvim nage izuzev cipela s visokim potpeticama kao jedinog odevnog detalja. Najpoznatija među njima je *Veliki akt III* (*The Big Nude III*) iz 1980. godine, snimljena u Parizu (primer 2). Ta krajnje jednostavna, crno-bela fotografija predstavlja nagu ženu u stamenoj pozi, s obe noge čvrsto na zemlji, koja stisnutu pesnicu drži preko međunožja, drugom rukom

<sup>4</sup> Sličan postupak primećujemo i kod, na primer, Dajane Arbusi Brasajja.



držeci zglob te ruke. Telo joj je jedro, snažno, zategnuto, i na stomaku se ocrtavaju rebarne kosti i trbušni mišići. Njen stav i izraz lica ukazuju na izrazitu odlučnost, samouverenost i psihičku snagu, koji dolaze do izražaja zbog svedenosti pozadine, koja je u vidu praznog belog platna. Blaga svetlost dolazi s leve strane (gledano iz perspektive modela), te je njena desna polovina u senci, čime se stvara oštra silueta spoljne strane leve noge i unutrašnje strane desne noge. Nejasna i mutna senka modela vidljiva je na platnu.

Helmut Njtn je tim postupcima direktno demonstrirao novi položaj žene i njenu slobodu: ogoljeno telo govori samo za sebe, i na neposrednom, i na figurativnom planu, i predstavlja hrabar princip samodovoljnosti i samosvesti, te upućuje na kolektivni, univerzalni razvoj. Njtn vešto kombinuje nekoliko žanrova – portret i akt – ali ih pojednostavljuje do krajnjih granica, ne želeći da fotografije optereti ornamentikom, bilo u estetskom i praktičnom, bilo u semantičkom smislu. Moglo bi se reći da se fotograf vodio maksimumom „manje je više“, znajući da se s minimumom sredstava vrlo lako mogu postići maksimalni vizuelni efekti. Svoju ljubav prema monumentalnim formatima izrazio je i kada su *Veliki aktovi* u pitanju, odštampavši ih u velikim dimenzijama. Ti paneli, okačeni visoko na zidovima Muzeja fotografije u Berlinu, koji čini i fondaciju Helmuta Njutna, svojom kolosalnošću ostavljaju zapanjujući (pa, čak, i zastrašujući) utisak.

Seksualni impuls, kao poetička konstanta Njutnovog opusa, konstituise subverzivnu relaciju između muškarca i žene, brišući granice između polova, i varirajući tradicionalne uloge. Konstantna izmena uloga i polova afirmiše ženu na dva načina, koji se retko u potpunosti razilaze: kao objekat požude i predmet erotskog užitka; ili kao boginju, Amazonku, snažnu i dominantnu ženu pred kojom muškarci uzmiču ili su servilni. Njtn, u potpunosti ignorišući političku korektnost, provocira i poigrava se s ulogama moći i kontrole koja se odvija kroz bitku polova. On je produbio razumevanje varljivih i promenljivih rodnih uloga, posredstvom psihoseksualne igre uma modernih generacija, koje ga oslobađaju svake optužbe za mizoginiju. Hladne i distancirane, njegove žene nisu dostupne muškoj želji, niti im se olako prepuštaju: one vrebaju u anonimnim hotelskim sobama, kraj bazena, već mašine (*Domestic Nude V*) ili frižidera (*Domestic Nude II*), i fotograf ih zatiče u intimnim trenucima koji se odigravaju u mraku ili u senci. On ne tematizuje pastoralni, bezbrižni, neoromantičarski svet, već prostor privatnog, zabranjenog, opsesivnog. Njutnov svet je podzemni svet lepote, nadmetanja polova, igre moći, seksualne devijantnosti i psihičke korumpiranosti, a njegovi protagonisti su lepi, slavni i bogati, prema kojima posmatrač istovremeno oseća fascinaciju i gađenje.

Njutnov stil zasniva se na stvaralačkoj repetitiji, odnosno ponavljanju određenih motiva i scena, čime je istražio bezboj mogućih položaja aktera, tipova situacija i formi prostora. Doslednim ponavljanjem određenih vizuelnih elemenata,

koji su svi omeđeni predstavama žene i ženskog tela, i dozvoljavajući sebi bezgraničnu slobodu nadahnuća, Njutm evocira i osvetljava muške i ženske fantazije i požude, koji bi, inače, ostali sakriveni i potisnuti. On takođe stvara revolucionarni svet slobode koji istovremeno najavljuje pojavu nove žene.

**PRILOG**



Primer 1. Helmut Njutm za časopis *Stern*, 1997.



Primer 2. Helmut Njutm, *Veliki akt III (The Big Nude III)*, 1980.

## LITERATURA

1. Anđelković, Branislava. 2002. „Nova istorija umetnosti“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 9-19.
2. Bart, Rolan. 2011. *Svetla komora – beleška o fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
3. Burgin, Viktor. 2002. „Perverzni prostor“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 201-217.
4. Freud, Sigmund. 1991. *On sexuality*. London: Penguin.
5. Mack, John. 1995. „Fetish? Magic Figures in Central Africa“, u: *Fetishism: Visualising Power and Desire*. London: The South Bank Centre; Brighton: The Royal Pavillion, Art gallery and Museums, p. 53-66.
6. Malvi, Lora. 2002. „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 189-200.
7. Malvi, Lora. 2017. „Strahovi, fantazije i muško nesvesno ili „Vi ne shvatate šta se događa, zar ne, gospodine Džouns?““, u: *Vizuelna i druga zadovoljstva*. Beograd: Filmski centar Srbije, 34-39.
8. Mitrović, Katarina. 2014. „Erotska fotografija“, u: *Helmut Newton i erotska fotografija*. Beograd: New Moment New Ideas Company, 2-12.
9. Newton, Helmut. 2016. *Work*. Preface by F. Marquet. Taschen, 5-24.
10. Shelton, Anthony. 1995. „The Chameleon Body: Power, Mutilation and Sexuality“, u: *Fetishism: Visualising Power and Desire*. London: The South Bank Centre; Brighton: The Royal Pavillion, Art gallery and Museums, p. 11-52.
11. Sontag, Susan. 1982. *Eseji o fotografiji*. Beograd: Radionica SIC.
12. Sontag, Susan. 1975. „Fascinating Fascism“, *The New York Review of Books*. Retrieved March the 10, 2016, from the World Wide Web  
<http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>
13. Svensen, Laš Fr. H. 2005. *Filozofija mode*. Beograd: Geopoetika.

### Female Body as a Fetish in Helmut Newton's Photography

**Abstract:** The paper illuminates some of the principles by which Helmut Newton's photographic poetics functions. It is examined from the perspectives of recent art history, feminist critique and psychoanalytic theory. His photographs came to a standstill not far from pornography, yet they stayed within the jet-set community, reflecting at the same time the sexual revolution in the 60s and 70s of the twentieth century and the rising of the fashion and film industries and other Western emancipatory movements. Newton's obscure photojournalism provoked conventions, presenting the female body as a fetish and object of erotic pleasure, affirming, nonetheless, a new feminine self-consciousness and freedom. Thus, he constituted modern eroticism by connecting fetishism, voyeurism and sadomasochism, creating a provocative *hybrid* photography that embraced fashion, eroticism and portrait, hence documenting, in highly stylistic manner, the decadency and eccentricity of the lifestyle of the rich.

**Keywords:** Helmut Newton, photography, female body, fetish, eroticism