

FOTOGRAFIJA KOT MEDIJ SAMOINTERPRETACIJE
IN KONSTRUKCIJE LASTNE PODOBE: FOTOGRAFSKI
EMBLEMATIČNI PORTRETI TRŽAŠKIH FUTURISTOV

Martina VOVK

Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, SI-6000 Koper, Garibaldijeva 1

e-mail: martina.vovk@zrs.upr.si

IZVLEČEK

Avtorica v članku obravnava specifično formo fotografskega portreta, kakor se oblikuje znotraj avantgardnega gibanja futurizma – emblematični portret – in v kontekstu te oblike analizira pet primerov fotografij iz kroga tržaških futuristov. S tem pokaže, da predstavlja emblematični portret futuristov navidez regresivno podobo prilagajanja konzervativni konvenciji meščanskega fotografskega portreta ob prelomu stoletja, razloge za takšen tip fotografskega portretiranja pri futuristih odkriva v siceršnjem zavračanju in nezaupanju futuristov do fotografskega medija, ki se v estetsko-formalnem tipu fotografskega emblematičnega portreta izvirno poveže s predstavo in načrtno programsko samointerpretacijo lastne vizualne podobe futurističnega gibanja.

Ključne besede: fotografija, futurizem, emblematični portret, Trst, Filippo Tommaso Marinetti

LA FOTOGRAFIA COME MEZZO DI AUTOINTERPRETAZIONE
E COSTRUZIONE DELLA PROPRIA IMMAGINE: I RITRATTI
FOTOGRAFICI EMBLEMATICI DEI FUTURISTI TRIESTINI

SINTESI

Nell'articolo viene esaminata una forma specifica del ritratto fotografico – ossia il ritratto emblematico – che prende forma in seno al movimento d'avanguardia del Futurismo. In particolare, saranno analizzati cinque esempi fotografici concepiti nell'ambiente dei futuristi triestini. L'autrice dimostra come il ritratto emblematico dei futuristi rappresenti un'immagine apparentemente regressiva di adattamento alla convenzione conservatrice del ritratto fotografico borghese a cavallo tra i due secoli. La scelta per questo genere di ritrattistica fotografica è verosimilmente riconducibile

al rifiuto o alla diffidenza dei futuristi verso il mezzo fotografico, che nel genere estetico-formale del ritratto emblematico si collega in modo originale alla rappresentazione e all'ipotesi, teorizzata dal movimento, di una fotografia autonoma futurista.

Parole chiave: fotografia, futurismo, ritratto emblematico, Trieste, Filippo Tommaso Marinetti

UVOD

Vloga fotografskega medija znotraj italijanskega avantgardnega gibanja futurizma zavzema v širšem evropskem kontekstu avantgardne prenovе fotografskega medija posebno travmatično mesto – predvsem v odnosu do estetsko in ideološko najbolj daljnosežne prenovе fotografskega medija v okviru "nove vizije" Lászla Moholy-Nagyja ali fotografskega eksperimentatorstva v okviru ruskega konstruktivizma pri Aleksandru Rodčenu in Elu Lisickem. Čeprav je futuristična fotografija z iznajdbo estetskega modela "fotodinamizma" pri bratih Antonu Giuliu in Arturu Bragaglia že zgodaj, med letoma 1911 in 1913, preskrbela v repertoar avantgardnih preoblikovanih fotografskega medija povsem izvirno in nemara eno izmed najbolj zgodnjih radikalnih estetsko-formalnih prevrednotenj fotografskega medija v okviru evropskih zgodovinskih avantgard (Kemp, 1999, 14), pa je uradno futuristično gibanje z Marinettijem in najpomembnejšim teoretikom futurističnega slikarstva Umberto Boccionijem na čelu fotografijo kot legitimni umetniški medij kategorično zavračalo.¹

Kljub nenaklonjenemu odnosu uradnega futurizma do medija fotografije pa pregled ohranjenega fotografskega materiala avtorjev futurističnega gibanja pokaže, da fotografska dejavnost v futurizmu nikakor ni bila omejena zgolj na zgodnje Bragaglieve eksperimente ali priložnostno funkcijo dokumentiranja futurističnih dogodkov, javnih nastopanj in vsega tistega performativnega deleža, ki ga je futuristično gibanje gojilo s posebno, celo manifestno pozornostjo in resnostjo. V povezavi s stalno zahtevo po vzdrževanju monolitne in agresivne zunanje podobe gibanja Giovanni Lista v svoji temeljni razpravi o futuristični fotografiji opredeljuje razvoj fotografije v okviru futurizma po prvi svetovni vojni, torej v drugem valu futurizma v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja, v dveh pomembnih smereh. Prva je razvijanje oblike emblematičnega portreta kot estetsko-dokumentarističnega pripomočka za utrjevanje militaristično hierarhizirane strukture gibanja futurizma, druga pa označuje iznajdbo

¹ Giovanni Lista podrobneje opisuje konceptualne razloge, ki so privedli do zavračanja izvime Bragaglieve futuristične oblike fotografije – "fotodinamizma" in posledične ekskomunikacije Bragagliev iz kroga uradnega futurizma s strani vodilnega futurističnega slikarskega teoretika Umberta Boccionija l. 1913 (Lista, 2000, 176–183).

fotografske oblike fotoperformansa, ki je estetsko in tematsko že sovpadel s fotografskimi raziskavami drugih avantgardnih tokov, predvsem nemško-ruskega konstruktivizma in francoskega nadrealizma (Lista, 2001, 172–216). Fotografski medij v okviru futurizma tako zavzame izjemno lego (v primerjavi s sočasno avantgardno fotografsko kulturo "nove vizije" pri Moholy-Nagyju in Rodčenu, gl. Witkowsky, 2007; Ware, 2002; Fiedler, Feierabend, 2000): kljub načelnemu zavračanju fotografskega medija kot legitimnega medija umetniškega izražanja znotraj futuristične programske umetnostne usmeritve posredno postane imenitno orodje za interpretacijo, konstrukcijo in strogo nadzorovano oblikovanje lastne pojavnosti podobe militantne avantgardne skupine. V tej, slednjič afirmirani in sprejeti, vendar kljub vsemu omejeni vlogi fotografskega medija, v emblematičnem portretu in fotoperformansu, je mogoče znotraj futurističnega gibanja opazovati izrabo fotografske podobe na način, ki je v okviru futurističnega gibanja v krogu evropskih zgodovinskih avantgard izjemen.

Obe obliki, emblematični portret in fotoperformans, zaznamujeta tudi avantgardno fotografsko dejavnost obeh pomembnejših tržaških futurističnih fotografov, Wande Wulz in Ferruccia A. Demaninsa. V pričujoči študiji se bomo natančneje posvetili vidiku specifične konceptualne rabe fotografskega medija v obliki emblematičnega portreta, kakor se kaže v nekaterih primerih ohranjenih fotografskih del s futurističnim značajem iz tržaškega območja: emblematičnemu Marinettijevemu portretu s posvetilom tržaškemu pesniku Brunu Sanzinu iz l. 1931, emblematičnemu Marinettijevemu portretu tržaške fotografinke Wande Wulz iz l. 1932 in trem skupinskim emblematičnim portretom tržaških futuristov iz l. 1932, katerih avtorstvo je anonimno in so nastala ob otvoritvi *Nacionalne razstave futuristične fotografije* 1. aprila l. 1932 v Trstu. Omenjena dela poskušamo osvetliti predvsem s stališča programske rabe emblematičnega portreta kot orodja samointerpretacije, uravnavanja, kontrole in samodefinicije lastne vizualne podobe futurističnega avantgardnega tipa ali posamične futuristične skupine znotraj krovnega futurističnega gibanja.

Za obe osrednji razvojni in tematski smeri futuristične fotografije, emblematični portret in fotoperformans, kakor ju opredeljuje Lista, je na osnovi primerjave s fotografsko teorijo in prakso bauhausovske "nove vizije" in ruske avantgardne fotografije mogoče trditi, da predstavljata poleg zgodnje izvirne teoretizacije in prakse fotodinamizma Bragagliev futuristično specifičnost razvoja avantgardne fotografije. Portret in fotoperformans se kot fotografski formalno-ikonografski obliki na ozadju splošnega nenaklonjenega odnosa do fotografije, ki je značilen za futuristično koncepcijo fotografije, z različnimi postopki in izpeljavami, spopadata s predpostavko, da je fotografija kot statična podoba v temelju nasprotna vsemu tistemu, kar je želela in tudi programsko zahtevala futuristična umetnostna doktrina. To pa je predvsem neposredno dinamično občutenje življenja, silovitost življenjske energije, hitrost, dinamika, resničnost v neprestanem postajanju, akcija, neprekinjen in neskončen prostor izkušnje, ki s simultanostjo povezuje konkretno življenjsko resničnost s subjektivnostjo

izrednega posameznika-umetnika, njegovimi spomini, sanjami, duševnimi razpoloženji ipd. (De Micheli, 2006, 249–259; Schiaffini, 2002). Na nekem globljem nivoju predstavlja futuristom fotografija nekakšen ontološko problematičen, neobčutljiv medij, ki se upira vsakršni takšni dinamični percepciji stvarnosti, saj po eni strani z rezom zaustavlja neprekinjeno dinamiko življenjske sile, v Boccionijevi slikarski teoriji imenovano "nenehno postajanje" (*infinito succedersi*) življenja (Schiaffini, 2002). Po drugi strani pa je še pomembnejši očitek, da fotografsko podobo generira mehanični postopek, ki tako domnevno še dodatno izključuje pomembno prisotnost umetnikove subjektivnosti, simultanost njegove trenutne izkušnje s spomini, notranjimi občutenji oz. stanji duha itd.; znotraj futuristične estetike se problematika fotografske podobe tako povezuje s temo podobe kot *rigor mortis*, torej kot usmritev življenjskega diha, elana in akcije in v tem vidiku zaznamuje velik delež futuristične fotografske portretistike, posebej očitno prav v obliki emblematičnega portreta (Lista, 2000, 156).

Kljub svoji programski nenaklonjenosti fotografiji kot umetniškemu mediju, ki je vseskozi ostajala pomembna konceptualna prepreka v futurističnem dojemaju fotografije, pa so futuristi že od začetkov gibanja prepoznali njen informacijski potencial, ki ga je bilo mogoče v obliki slikovne informacije širiti v tiskanih medijih, predvsem v številnih glasilih gibanja, kakor tudi v preostalem dnevnem in periodičnem tisku. Svoje fotografske avtoportrete, portrete in skupinske portrete objavljajo navadno skupaj z manifesti, poročili, noticami o futurističnih razstavah in drugih umetniških dogodkih, poročilih o obiskih in umetniških gostovanjih na tujem, ob uradnih nastopih in stikih z državnimi predstavniki fašističnega režima, ob svojih številnih kongresih, razstavah, predavanjih, konferencah, v uradnih obvestilih o ustanavljanju in ukinjanju posameznih futurističnih sekcij, pridruževanju in izključevanju posameznih članov ali skupin ipd. (Lista, 1985; Tisdall, Bozzola, 1978). V takšen, v osnovi propagandni in dokumentarni namen, so futuristi široko uporabljali fotografijo za širjenje svoje podobe, predvsem pa so se tudi s pomočjo lastne fotografske podobe želeli potrjevati kot ena pomembnejših, če ne že najpomembnejša avantgardna umetniško-kulturna fronta v okviru novega državnega totalitarnega režima v Italiji. V ta namen samopromocije gibanja so uporabljali predvsem portretne fotografije posameznih vidnejših osebnosti (v tem pogledu neprimerljivo vodi Marinetti, katerega fotografski portreti so bili najbolj razširjeni v italijanskem in mednarodnem avantgardnem tisku² takoj od začetka

2 Marinetti poskuša vseskozi ohranjati agresivno podobo in ustvarjati vtis futurizma kot intenzivno militantne avantgardne skupine tudi z mednarodnimi stiki z drugimi avantgardnimi skupinami. Na tak način konstrukcije svoje rigorozne zunanje samopodobe kot odločnega vodje in nestorja futurizma promovira svojo prisotnost tudi v edini slovenski avantgardni reviji Tank, kjer je na str. 97 natisnjen njegov fotografski portret, ki zastopa tipično obliko emblematičnega portreta. Fotografija prikazuje Marinettija v dopasnem izrezu, v tričetrtinskem profilu, z značilno strogim, skoraj namrščenim izrazom na obrazu in rokami, prekrizanimi na prsih. Nad fotografijo je natisnjeno Marinettijevo geslo: "Marciare non marcire", ki naj bi ga od Marinettija prevzeli tudi fašisti kot enega od svojih udarnih motov (Berger, 1987, 97).

gibanja pa vse do njegovega izteka v drugi svetovni vojni), predvsem pa skupinske portrete futuristov ob najrazličnejših priložnostih njihovega javnega pojavljanja. Fotografska portretna podoba futurističnega gibanja, bodisi posameznikov ali skupin, je torej fungirala v specifični in pomembni promotorski in ideološki funkciji, zatorej je mogoče razumeti, da njeno estetsko-formalno oblikovanje ni moglo biti prepuščeno vsakršnemu rokovanju.

Futuristi v tem pogledu, pri oblikovanju, vzdrževanju in strogem nadzoru nad svojo zunanjo pojavno obliko gibanja, ki je morala dajati videz utrjene, močne, aktivne, napredne in dinamične skupnosti, uporabljajo fotografijo kot idealno orodje za širjenje svoje samopodobe in si s konstantnim pojavljanjem fotografskih in pisnih informacij prizadevajo za kar najbolj učinkovito propagando. V takšnih pogojih produkcije in recepcije fotografske podobe in znotraj travmatično zavračujočega odnosa futurizma do fotografije se je mogel medij fotografije realizirati zgolj v natančno določeni formi oziroma funkciji, ki jo je prej kot avantgardno estetsko-formalno prevrednotenje medija odmerjala njena potencialna vloga promotorskega in vizualno interpretacijskega orodja.

INDIVIDUALNI EMBLEMATIČNI PORTRET: MARINETTIJEV PORTRET S POSVETILOM BRUNU SANZINU (L. 1931) IN MARINETTIJEV PORTRET WANDE WULZ (L. 1932)

Individualni, osebni avtoportreti in skupinski portreti umetnikov seveda niso iznajdba futuristov in imajo v evropski umetnosti dolgo predzgodovino, ki seže še v srednji vek in se v različnih oblikah avtoportretiranja umetnikov manifestira v renesansi in vseh kasnejših umetnostnih obdobjih. Simbolisti, ki predstavljajo v evropskem okviru predhodnike evropskih avantgard, so se tudi že organizirali v programska gibanja in uporabljali načine za potrjevanje svoje umetniške pripadnosti in izbire, vendar se pri simbolistih nikoli ni oblikovala takšna oblika kolektivnosti in programske skupnosti, kot jo poznajo avantgarde, temveč je še vedno pod okriljem romanticistične paradigme umetnik razumljen kot izjemen individuum, ki se od drugih razlikuje po svoji izjemni subjektivnosti, silnosti občutenja, emocionalni, pa tudi duhovni superiornosti, ki jo zaznamujejo estetske in vedenjske oblike dekadence, razkroja konvencionalnih moralnih vrednot ipd.; pozni simbolisti s preloma stoletja so svoje osebne fotografske podobe tudi že širili med svoje občinstvo, predvsem pesniki so si pogosto v korespondencah izmenjevali svoje fotografske portrete z namenom utrjevanja osebne, tudi intimne povezanosti. Lista poroča, da je Marinetti v obdobju pred nastopom futurizma l. 1909, v letih 1905 do 1909, v krogu svoje poznosimbolistične literarne revije *Poesia*, po vzoru pariških literarnih krogov simbolističnih pesnikov, naročal pesnikom svojega literarnega kroga, Aldu Pallaschiju, Corradu Govoniju, Paolu Buzziju in drugim, da naj si pri profesionalnih

fotografih dajo izdelati svoje fotografske portrete in jih skupaj s posvetili pošiljajo svojim literarnim kolegom, korespondentom, pomembnim osebnostim kulturnega življenja in izbranim bralcem (Lista, 1985, 7). Ta običaj medsebojnega pošiljanja fotografskih portretov v formatu razglednice ostaja prisoten tudi kasneje, v vsem času futurizma in ga uporabljajo mnogi futuristični umetniki (Lista, 2001, 185).

Primerak takšnega Marinettijevega emblematičnega fotografskega portreta se je ohranil v arhivu tržaškega pesnika in organizatorja ter vodje julijskih futuristov Bruna Sanzina.³ Marinetti je Sanzinu po l. 1931 podaril svoj fotografski portret, lastnoročno Marinettijevo posvetilo "*al poeta futurista Bruno Sanzin con affetto F. T. Marinetti*" na spodnjem robu fotografije pa izpričuje značilno rabo emblematičnega portreta kot možnega reprezentativnega orodja socialne kohezivnosti in potrjevanja kolektivne pripadnosti avantgardni skupini futuristov. Ob umanjkanju drugih arhivskih podatkov o omenjeni fotografiji moramo sklepati, da je slednja privzela vlogo simbolne potrditve Sanzinove pripadnosti futurizmu. Bruno Sanzin, tržaški futuristični pesnik, se je namreč s svojo prizadevno agitacijo za futuristično gibanje v Julijski krajini vse od ustanovitve *Futuristične študentske skupine iz Trsta* (Gruppo futurista studentesco di Trieste) l. 1922 prek vloge osrednjega katalizatorja in organizatorja vseh dogodkov, povezanih s futurizmom na Tržaškem po razpadu tržaško-goriške zveze z goriškim futuristom Sofroniom Pocarinijem l. 1925, uspel prebiti do relativno velikega osebnega umetniškega uspeha. L. 1932 je na futurističnem pesniškem natečaju v Chiavariju prejel nagrado za svoje pesniško delo, posebno čast pa mu je Marinetti izkazal z uvrstitvijo objave njegove pesniške zbirke *Infinito* v osrednji Marinettijevi zbirki futuristične literature "Poesia" l. 1933 (Passamani, 1985, 45–46). Omenjeni emblematični portret mu je Marinetti torej mogel izročiti ob kateri od teh priložnosti kot simbolno potrditev Sanzinove pripadnosti uradnemu futurističnemu gibanju in kot priznanje kvalitete njegovemu literarnemu ustvarjanju, za katerega se je Sanzin tako prizadevno trudil (Carpi, 1985, 65–67).

Marinettijev emblematični portret s posvetilom Brunu Sanzinu je tako mogoče pojmovati ne le kot osebno posvetilo prijatelju, temveč predvsem v njegovi simbolni vlogi afirmacije pesnikove pripadnosti gibanju s strani futurističnega vodje kot vrhovne avtoritete gibanja. Specifična vloga emblematičnega portreta futurističnega vodje se tako definira skozi funkcijo fotografskega dela kot simbolnega potrdila pripadnosti (ter posledične recepcije fotografskega dela pri njegovem prejemniku), medtem ko je njegova dejanska formalno-estetska podoba povsem drugotnega pomena. Pri analizi formalno-estetskih kvalitet omenjenega Marinettijevega emblematičnega portreta lahko namreč spoznamo, da gre za zgledno kvalitetno, profesionalno ateljejsko fotografsko delo, podpisal ga je fotograf Braulin (Lista, 2001, 244), ki povsem ustreza konvencionalni obliki meščanskega portreta, kakor se oblikuje v zadnji četrtini 19.

3 Danes hranjen v arhivu Sanzin v Chiavariju, Italija.

stoletja. Značaj avantgardnosti, natančneje futuristični značaj pričujočega fotografskega dela, je torej mogoče opazovati predvsem v specifični funkciji in načinu diseminacije fotografskega dela, ne pa v njegovem primarnem estetsko-formalnem oblikovanju, ki predstavlja v primerjavi s sočasnimi fotografskimi eksperimentalnimi deli v krogu evropskih avantgard dejansko nekakšno regresivno razvojno tendenco.

Sorodna oblika fotografske portretistike je značilna tudi za tržaško fotografkinjo Wanda Wulz, ki se je fotografije priučila v očetovem fotografskem ateljeju in je ob Marinettijevem obisku v Trstu l. 1932 tudi posnela kvaliteten Marinettijev fotografski portret (Zannier, 1989, 62–65), ki ga lahko štejemo za enega bolj značilnih emblematičnih portretov futurističnega vodje, ki je nastal v krogu tržaške futuristične fotografije.⁴ Wandin Marinettijev portret stoji trdno v vrsti njegovih profesionalnih studijskih emblematičnih portretov (gl. Lista, 2001, 66–69, 71, 73, 134), vendar ga nasproti drugim odlikuje nemara večja mera neposrednega psihološkega odstiranja portretirančeve osebnosti, ki se na tem portretu izkazuje predvsem z bolj neprijetnim, mirnim, sicer resnobnim, pa vendar ne tako značilno namrščenim Marinettijevim izrazom na obrazu. Z rahlo sklenjeno pestjo, ki jo Marinetti prislanja ob spodnjo ustnico, daje njegova podoba vtis nekakšne še vedno resnobne, vendar intimne in pristne zamišljenosti, ki je že popolnoma razrešena siceršnje pretirane in afektirane Marinettijeve "poze" strogosti in načrtne nepristopnosti, kakršna dosledno nastopa kot uradna Marinettijeva zunanja podoba in ki bi jo spričo vztrajnosti in doslednosti lahko imenovali njegova "programska portretna drža."⁵ Marinettijev portret, ki ga l. 1932 izdela Wanda Wulz, odlikuje v primerjavi z večino drugih Marinettijevih portretov, ki sodijo v vrsto emblematičnega portreta, neka opazno večja psihološka senzibilnost, s katero uspeva fotografkinji upodobiti Marinettija v njegovi najbolj neposredni in pristni psihični in fizični pojavnosti, iz katere uspeva skoraj docela izriniti tudi Marinettijevo trdovratno pozo srepe okamenitve pogleda in drže, s katero je sicer zaznamoval dolgo vrsto svojih drugih fotografskih podob in ki se je slednjič še najbolj utrdila kot Marinettijeva javna zunanja podoba. Kvaliteto omenjenega portreta so sodobniki Wanda Wulz prepoznali že ob njenem nastanku. Ko jo je še istega leta poslala na Mednarodni bienale fotografske umetnosti v Rim, je bila "z najvišjo oceno sprejeta s strani žirije za uvrstitev na bienale."⁶

4 Danes hranjen v arhivu Alinari v Firencah.

5 Po učinku približanja neki notranji, bolj neposredni in bolj intimni strani fotografirane osebnosti se temu portretu Wanda Wulz nemara še najbolj približuje Marinettijev portret, ki ga je ob obisku galerije Bernheim Jeune v Parizu l. 1912 izdelal fotografski studio Roger-Viollet.

6 Wanda Wulz je sodelovala z omenjenim Marinettijevim portretom na rimskem bienalu fotografske umetnosti l. 1932. Ohranil se je izvorni dokument z oceno o sprejemu fotografije na bienale, na katerem je oznaka "Amesso a pieni voti dalla giuria d'accettazione" (Constantini, 1989, 187).

SKUPINSKI EMBLEMATIČNI PORTRET: TRIJE PRIMERI SKUPINSKEGA PORTRETA TRŽAŠKIH FUTURISTOV Z MARINETTIJEM

V sicer žal slabo ohranjenem fotografskem materialu tržaškega futurističnega kroga so se ohranile tri fotografije anonimnega avtorstva, ki jih lahko uvrstimo in interpretiramo kot kvalitetno in simptomatično realizacijo te specifične futuristične fotografske forme, kot je skupinski emblematični portret. Giovanni Lista definira vlogo emblematičnega portreta v okviru futurizma z naslednjo ugotovitvijo: emblematični portret v fotografskem mediju služi tako kot posebna oblika propagandnega orodja za avantgardno gibanje futurizma, ki ima podobno kot manifest in druge agresivne oblike javnega pojavljanja futuristov svoj točno določen namen: s slikovno informacijo mora potrjevati in širiti vest o futurizmu kot novi avantgardni umetnosti, ki deluje v duhu kolektivne militantnosti in kot aktivistična strategija, ki je odločena spopasti se z vsemi platmi življenja, da bi jih lahko popolnoma prevrednotila in na novo oblikovala (Lista, 2001, 147).

Pri tej zavestni uporabi lastnih poudarjeno simboliziranih in idealiziranih podob in v nameri o ustvarjanju lastne rigorozne in stroge emblematične podobe, ki se v značilni avantgardni drži postavlja s svojo šokantno, izzivalno drznostjo in strogo hierarhično definirano kolektivno organizacijo kot antipod ustaljeni in konformistični meščanski predstavi o umetniku in umetnosti kot nepolitični, družbeno izolirani in po učinku neusodni instituciji,⁷ pa je pomembno, da se nemudoma tudi že vzpostavlja kritična distanca, jasno razvidna razlika med dejanskim futurističnim nekonvencionalnim in provokativnim vedenjskim modelom in manifestnimi programskimi zahtevami futuristov na eni in javno fotografsko podobo futurističnega gibanja, kakor jo kažejo emblematični portreti, na drugi strani (Lista, 2001, 138). Emblematični portret je kot oblika fotografske portretne samoreprezentacije v futuristični avantgardi v primerjavi z razvojem fotografske estetike in ikonografije pri drugih evropskih avantgardnih gibanjih izvirna in specifična oblika. To razlikovanje je mogoče ponazoriti s primerom futurističnih javnih nastopov, t. i. futurističnih *serat*: cilj *serat* je bila prvenstveno predstavitev futurističnega gibanja, ob tem so futuristi poskušali zanetiti med publiko tem večji šok, zato so *serate* pogosto spremljali škandali, zgražanje publike in celo fizično nasilje, v veliki meri so temeljile na načelu improvizacije, presenečenja in naključja in pomenijo začetek nove performativne umetniške oblike – performansa (Goldberg, 1979, 17–21).⁸ Značilni emblematični portreti

7 Za temeljno teoretično definicijo fenomena zgodovinskih avantgard jemljemo tezo Petra Bürgerja o zgodovinskih avantgardah kot izvirem umetnostnem fenomenu prvih desetletij 20. stoletja, ki si je prizadeval za ukinitve pojma institucije umetnosti in združitev umetnosti z življenjsko prakso po načelu totalne estetsko-družbene prenove (Bürger, 2004).

8 Prva futuristična serata se je zgodila že kmalu po ustanovitvi futurističnega gibanja v Trstu v Politeama Rossetti 12. 1. 1910, dogodek je izzval bučno neodobravanje tržaške publike in nazadnje Marinettijevo priprtje; Trst je Marinetti izbral za oder svojega političnega, ostro nacionalističnega,

futurističnih umetnikov so po formalni plati skrbno izdelani in običajno kvalitetni obrtni izdelki profesionalnih studijskih fotografov ali pa fotografov, ki vsekakor želijo posnemati učinek kvalitetne konvencionalne mainstream fotografske portretistike,⁹ kakršna je ob začetku dvajsetega stoletja s komercialnimi fotografskimi studiji razširjena domala že v vseh evropskih mestih, tudi italijanskih.¹⁰

"Uradna" fotografska podoba akterjev futurističnega gibanja, kakršno si prizadevajo vzpostaviti in potrjevati skozi formo emblematičnega portreta in kakršna se širi v javnosti z množičnim tiskom, pa se izkazuje skoraj kot popolno nasprotje te aktivistične, vitalistične, provokativne, spontane manifestacije umetniške in življenjske energije, ki jo futuristi izkazujejo na svojih *seratah*. Emblematični fotografski avtoportreti, portreti in skupinski portreti pripadnikov futurizma v tiskanih medijih so namreč najpogostejše strogi, togi, v veliki večini pozirani, skoraj nikoli se ne pojavljajo trenutni naključni posnetki, oziroma le-ti praviloma skoraj nikoli niso namenjeni objavi v tisku (Lista, 1985, 7–8). Trenutni posnetki, nenačrtovani in spontani posnetki futuristov – v tem pogledu je znova najbolj reprezentativna in zato tudi paradigmatična Marinettijeva podoba – kolikor že nastajajo kot priložnostne reportažne fotografije, ki jih posnamejo časopisni fotoreporterji ob različnih priložnostih javnega nastopanja, kažejo, da je trenutni posnetek dokaj osovražen, nerazumljen in nezaželen, saj vdira, preobrača in neposredno briše razdaljo med realno pojavnostjo in kontrolirano pozornostjo do oblikovanja lastne javne samopodobe. Kot takšna pa je v popolnem nasprotju s tem, kar futuristi želijo in do neke mere uspevajo zahtevati od lastne fotografske podobe: to pa je jasno kontrolirana, organizirana in skrbno načrtovana, pozirana, zavestno urejena in organizirana drža pred fotografskim objektivom.¹¹

Takšen dvoumen položaj med programskim in tudi dejanskim umetniškim vedanjem, ki ga prakticira futuristična sredina (vsakdanja življenjska praksa od oblačilne mode do prehranjevanja predstavlja enakovreden delež celostnega futurističnega pro-

iredentističnega in do vojne naklonjenega nagovora, ki je leto pred tem že kulminiral v manifestu *Trieste, la nostra bella polveriera!* (Poggi, 2009, 1–34).

- 9 Posamezni odseki futurističnih združenj v Milanu, Firencah, Torinu in Rimu so bili, kakor poroča Lista, akreditirani pri profesionalnih fotografskih ateljejih za redno skupinsko ali individualno portretiranje, za izdelavo vizitnih portretov formata razglednice ali za osebne portrete, ki so jih vstavljali v publikacije futuristične proze in poezije, ki so jih izdajala posamezna futuristična društva (Lista, 1985, 8).
- 10 Tudi v Trstu ob prelomu stoletja deluje več deset fotografskih ateljejev, ki nudijo izdelavo profesionalnih fotografskih portretov v širokem spektru od prestižnejših osebnih portretov za aristokracijo in premožnejše meščane, kakor izdelavo preprostejših vizitnih portretov in skupinskih portretov za različna športna, kulturna, umetniška (najpogostejše gledališka in glasbena) društva ali šolske in poklicne skupine (Guagnini, 1989, 12–13; Zannier, 1979, 9–24; 1986, 112–152).
- 11 Trenutni posnetek, momentka, ki je pri ruskem avantgardnem revolucionarju fotografije Aleksandru Rodčenko igrala tako pomembno vlogo kot idealna oblika novega, modernega avantgardnega portreta nasproti statični, tradicionalni in zatorej domnevno lažni portretni upodobitvi posameznika ali skupine, v futuristični fotografski praksi nikoli ni dosegla primerljive afirmativne recepcije (Rodčenko, 1989, 256–263; Galassi, 1998).

grama kakor vse druge umetnostne inovacije na posamičnih umetniških področjih), in njegovo popolnoma nasprotno, togo in strogo kontrolirano uradno podobo, lahko razlagamo kot simptom temeljne zadrege, ki jo futuristični umetniki in teoretiki gibanja (Boccionijeva skupina podpisnikov slikarskih manifestov) občutijo nasproti fotografskemu mediju. Ob zavesti, da je fotografija medij, ki takorekoč "ustavi čas", ki posega v in prekinja neprestani tok življenjske energije, dinamizma, hitrosti, življenjskega elana, in lahko posledično posreduje le delno resnično, nikakor pa ustrezno podobo futuristične stvarnosti, so futuristi poskušali medij, ki ima takšno neustrezno, celo škodljivo dispozicijo do posredovanja resničnosti, vsaj nekoliko kontrolirati. Paradokсно so to poskušali uresničiti na tak način, da so tembolj kontrolirali svojo držo, opravo, vedenje, skratka podvrgli so vso svojo fizično pojavnost funkciji skrbnega strukturiranja fotografske podobe in se na ta način želeli izmakniti domnevnemu neobhodnemu popačenju, ki ga po pojmovanju futuristov mehanično oko kamere že tako v vsakem primeru nepopravljivo izvaja nad realnostjo. Učinek na fotografskih posnetkih, ki so ga s tem dosegali, je seveda podoba futurističnih portretov, ki kažejo toge, nesproščene, stroge in v samokontrolirani pozi otrdele osebe,¹² paradoksalno so s tem le še pospešili učinek "Meduzinega pogleda", ki so ga očitali fotografskemu objektivu, učinek okamenitve resničnosti, ki so si jo sicer v svojih številnih manifestih in konkretnih umetniških delih od slikarstva do literature, teatra in glasbe prizadevali preseči.¹³

12 V ilustracijo omenimo samo enega najbolj znamenitih futurističnih skupinskih portretov: skupinski portret Marinettija in Fortunata Depera, ki nosita oblečene Deperove "futuristične telovnike", in še treh futuristov na trgu Porta Nuova v Torinu l. 1925, fotografijo je izdelal torinski atelje Ottolenghi. Oblečila "futuristični telovniki" delujejo na tej fotografiji v funkciji nekakšne vojaške uniforme, saj jo portretiranci razkazujejo na takšen način, kakor bi razkazovali odličja vojske, ki ji pripadajo; v danem zgodovinskem trenutku ima ta futuristična avantgardna "vojska" v politični realnosti tudi svoj realni pendant, fašistične milice, škvadriste in črnosrajčnike, ki izvajajo resničen politični poziv po kolektivni ideološki mobilizaciji v fašizmu. Sklepamo lahko, da takšno poziranje futuristov torej ni naključno, temveč se programsko vklaplja v predstavo futuristične avantgarde kot militantnega avantgardnega estetsko-družbenega gibanja, ki je tudi notranje organizirano po strogi vojaški hierarhiji. Takšna toga in nadzorovana drža je dejansko namerna poza, kakršno si futuristi v veliki večini primerov nadenejo za "pomembno priložnost" fotografiranja, kaže pa na stalno prisotno zavest, da je fotografija pomemben posrednik javne podobe gibanja in glede na njeno kontinuirano pojavljanje je mogoče sklepati, da signalizira neko zavestno izbiro o najprimernejšem načinu vedenja pred fotografskim objektivom.

13 Lista opozarja na eksemplaren razvoj estetike Marinettijevih fotografskih portretov, ki jasno kaže na povezavo med specifično futurističnim (ne)sprejemanjem fotografskega medija in specifično pričevalnostjo njegovih osebnih fotografskih portretov. Ohranjeni fotografski Marinettijevi posnetki iz časa pred l. 1909, ko izide *Ustanovni manifest futurizma*, kažejo, da je imel Marinetti dokaj sproščen odnos do fotografskega objektivna in se je pustil fotografirati v humornih, sproščenih, celo grotesknh ali ironičnih situacijah veseljaškega študentskega življenja. Po l. 1909, ko je Marinetti samozavestno prevzel zgodovinsko vlogo vodje prvega militantnega, organiziranega in programsko provokativnega avantgardnega gibanja – futurizma, ki je bilo v smislu hierarhije kolektivne organizacije in v estetsko-političnem programskem smislu v dotedanji zgodovini umetnosti edinstveno, postajajo njegovi

Ob Marinettijevem obisku v Trstu, ko je 1. 4. 1932 odprl "Nacionalno razstavo futuristične fotografije," so nastali še trije značilni emblematični portreti predstavnikov tržaške futuristične skupine skupaj s futurističnim vodjo Marinettijem. Avtorstvo teh treh fotografij nekateri avtorji pripisujejo tržaškemu futurističnemu fotografu Ferrucciu A. Demaninsu, čeprav slednje ni dokumentirano.¹⁴ Prva fotografija predstavlja odličen značilen primer tipa skupinskega emblematičnega portreta: gre za skupinski portret Bruna G. Sanzina, Marinettija, futuristične plesalke Giannine Censi, direktorja knjigarne Cappelli Ernesta Gennarija in F. A. Demaninsa, ki je nastala 1. aprila 1. 1932, torej ob otvoritvi tržaške razstave futuristične fotografije. Sodeč po skrbni kompoziciji fotografiranih oseb in pridušeni, zamolkli osvetlitvi ter naslikanim nevtralnimi ozadjem, gre za ateljejsko fotografsko delo. Osebe stojijo poravnane pred nevtralnimi temnimi ozadjem in njihova premišljena razporeditev priča o nameri, da se posname spominsko fotografijo, ki bo posvečena dosežkom Bruna Sanzina kot osrednje organizatorske in futuristično agitatorske osebnosti tržaškega futurizma. Ta je s svojim zadnjim velikim organizacijskim podvigom, z organizacijo futuristične fotografske razstave l. 1932 v Trstu, tudi zares uspel na Tržaško pripeljati tedaj najbolj aktualno predstavitev futurizma v fotografskem mediju (Passamani, 1985, 44–45). Na sredini, frontalno zroč v objektiv, stoji Sanzin, na levo od njega stojita rahlo bočno k Sanzinu obrnjena Marinetti in Censijeva, na desni pa knjigarnar Gennari in Demanins. Drža oseb na fotografiji, kjer osrednje mesto pripade Sanzinu, izpričuje značilno futuristično predstavo o svoji utrjeni, svečani, vendar tudi militantno samozavestni samopodobi, kakršno so gojili v okviru emblematičnega portreta od vseh začetkov gibanja. Izrazi oseb so resnobni in slovesni, od vseh je v performativnosti svoje brezkompromisne strogosti še najbolj prepričljiv Marinetti s svojo tipično srepečo obrazno masko, še najmanj pa se ji uklanja futuristična plesalka Censijeva. Poravnani v ravno vrsto, s skorajšnjim učinkom izokefalije, s svojo strogo simetrično postavitvijo veliko bolj spominjajo na oddaljeno tradicijo solemnih upo-

portreti popolnoma nasprotni: to so večinoma studijski posnetki, podobe strogega, odločnega moža, ki običajno v stoječi drži s prekržanimi rokami in namrščenim obrazom zre neposredno v fotografski objektiv, v tehničnem in formalnem smislu pa gre običajno za zelo korektno in kvalitetno studijske posnetke profesionalnih fotografskih portretistov, ki v estetskem smislu povsem ustrezajo konvencijam studijske portretne fotografije ob začetku stoletja v Evropi. Na teh posnetkih Marinetti s svojo odločno fokusirano prezenco potrjuje tisto, kar naj bi v njegovih očeh v fotografskem mediju lahko posredovalo "mitologizirano podobo avantgardnega umetnika," idejo herojskega uničevalca tradicije in ustvarjalca nove zgodovinske in umetnostne dobe (Lista, 2001, 140–142).

- 14 Gre za tri skupinske portrete, ki jih Alessandro Ortenzi pripisuje tržaškemu futurističnemu fotografu Ferrucciu A. Demaninsu, medtem ko Lista za prvi dve, studijski fotografiji navaja anonimno avtorstvo. Ti dve fotografiji sta hranjeni v arhivu Sanzin v Chiavariju, Italija (Ortenzi, 2000, 34, 36; Lista, 2001, 243). Ortenzi in Passamani navajata anonimno avtorstvo za tretji skupinski portret, ki je nastal ob obisku tržaškega sedeža radijskega programa RAI, 1. aprila 1932, na dan otvoritve futuristične fotografske razstave v Trstu. Fotografija je hranjena v arhivu MART v Roveretu, Italija (Ortenzi, 2000, 37; Lista, 2001, 250; Passamani, 1985, 46).

dobitev dostojanstvenikov na bizantinskih mozaikih ali pokojnikov na starokrščanskih sarkofagih, kakor pa na estetsko-umetnostno radikalno in politično aktivistično kulturno fronto, ki je podoba, kakršno si je futurizem tudi še na začetku tridesetih let po umiku podpore fašističnega režima gibanju prizadeval ohranjati (Poggi, 2009, 255). Takšen učinek emblematičnega portreta, ta primerek je glede na postavitev oseb izrecno posvečen Brunu Sanzinu kot poklon njegovemu promotorskemu in organizacijskemu uspehu v krogu tržaškega futurizma, kakršnega izpričuje omenjena fotografija, je značilen primer futuristične rabe fotografskega medija, v kateri se izkazuje temeljno zavračanje vsakršne možnosti za fotografsko reprezentacijo spontanosti in nekontrolirane življenjske geste.

Po značaju je tej fotografiji soroden tudi naslednji skupinski fotografski portret, prav tako studijski posnetek, ki ga zaradi bližine v estetskem izrazu verjetno lahko pripišemo istemu avtorju. Ta portret prikazuje sicer bolj razgibano skupino portretirancev (poleg Sanzina in Marinettija še Valeria Valeria in Quirina De Girogia), ki jih je fotograf očitno namestil v poziranje nekakšnega družabnega dialoga in tako spominjajo – s sedečimi Valerijem, Marinettijem in Sanzinom v prvem planu in s Quirinom di Giorgiom v drugem planu, h kateremu se obrača Marinetti kakor v pričakovanju odgovora na pravkar zastavljeno vprašanje – na inscenirano ateljejsko situacijo skupinskega portreta, pri katerem je skupina zapletena v razgovor, kakršna je bila značilna v portretni fotografiji v drugi polovici 19. stoletja (gl. Newhall, 1982, 42–72; De Paz, 1987, 13). Četudi je v tej fotografiji razvidna želja po večji življenjskosti ali celo spontanosti v fotografski kompoziciji skupinskega portreta, pa je njen učinek še vedno povsem nasproten, saj izkazuje jasno otrdelost v prilagajanju na konvencijo meščanskega ateljejskega portreta. Obravnavani fotografiji tako predstavljata odličen primerek futurističnega emblematičnega portreta, kjer se z vso jasnostjo kaže specifičen konzervativen odnos futuristov do fotografskega medija. Osebe na njej pozirajo v otrdeli nepremičnosti in bolj kakor na agente "univerzalnega dinamizma", "večnega postajanja", hitrosti in akcije,¹⁵ spominjajo na okameneli friz človeških podob, namenjenih večnosti.

Tretja fotografija iz tržaškega kroga futurizma, tudi ta anonimnega avtorstva, ki jo posredno tudi lahko uvrščamo v to vrsto futurističnega emblematičnega portreta, je v svojem učinku manj rigorozna in veliko bolj spontana, nemara predvsem zato, ker nastane zunaj ateljeja, kjer vseh okoliščin priprave na fotografski posnetek ni mogoče v tolikšni meri kontrolirati. Fotografija prikazuje obisk futuristov Marinettija, Censijeve, Sanzina in Cralija na tržaškem sedežu radia RAI, ki je nastala ob isti priložnosti, in sicer ob otvoritvi fotografske razstave; Marinetti in Censijeva sedita v

15 Osnovna načela futurističnega gibanja, ki jih v Ustanovnem manifestu futurizma l. 1909 zapiše Marinetti, je mogoče strniti pod nekaj značilnih točk, ki ostajajo programska konstanta v vsem času trajanja futurizma: to so anarhični vitalizem, izzivalni revolt zoper pasatizem v umetnosti in družbi, fetišiziranje tehnologije, nacionalizem in opevanje vojne kot edine higijene sveta (Marinetti, 1997).

radijskem studiu za mizo z mikrofonom, za Marinettijem se ob naslonjalo njegovega stola sklanja Sanzin, bolj v ozadju pa stojita še Valentino Danieli in Tullio Crali. Veliko bolj življenjsko dinamičen in spontan prizor obiska futurističnega vodje in njegovega spremstva na radiu, ki ga prikazuje ta fotografija, kaže na to, da je morala ta fotografija nastati relativno nenačrtovano in ima prej značaj prave reportažne fotografije.¹⁶ Kljub temu pa je tudi na njej predvsem pri Marinettiju zaznati tisto večno nelagodje pred fotografskim objektivom, ki ga je poskušal prikivati s svojo značilno osebno držo, z rokami, prekrižanimi na prsih, dvignjeno brado in strmim, skoraj jeznim pogledom,¹⁷ medtem ko so druge osebe na fotografiji v svojih držah bolj spontano sproščene. Tako lahko imamo to fotografijo za primer nekakšne vmesne stopnje med običajno reportažno oziroma dokumentarno fotografijo in emblematičnim portretom, ki se v okoliščinah fotografiranja futuristov "na terenu" ni mogel docela realizirati.

SKLEP

Futuristični emblematični portret je pomenil v programskem propagandnem širjenju vizualne podobe futurističnega gibanja eno najpomembnejših orodij in so ga italijanski futuristi izrabljali v natančno premišljeni meri, kar je slednjič tudi določalo njegovo estetiko, ikonografijo in formalno podobo. Kljub temu je pri posameznih futurističnih avtorjih, ki so se ukvarjali s fotografijo v teku dvajsetih in začetku tridesetih let, postopoma dobival tudi bolj sproščeno in razgibano obliko in se tako vsaj deloma poskušal osvoboditi tistih kanonov konvencionalne meščanske ikonografije fotografskega portreta,¹⁸ ki ji je pripadala futuristična fotografska portretistika

16 Kljub temu pa obeležje Marinettijevega obiska in futuristov na radiu ni zgolj običajna priložnost za dokumentiranje dogodka. Fotografiranje futuristične skupine z vodjo Marinettijem v studiu tržaškega radia RAI usmerja pozornost na tedaj aktualen futuristični angažma v radijskem mediju, ki ga je predvsem Marinetti z nekaterimi sodelavci odkrival v izkoriščanju radia kot idealnega medija za distribucijo futurističnih idej, programov in manifestov, pa tudi kot izziv za izumljanje nove futuristične literarno-performativne zvrsti: radie (Celant, 1986, 546).

17 Marinettijeva značilna telesna drža na večini njegovih fotografskih portretov (po psihološko pronicljivi interpretaciji je Marinettijev portret tržaške fotografinke Wande Wulz iz istega leta kvalitetna izjema) izrazito spominja na telesno držo Benita Mussolinija, kolikor je razvidna iz sočasnih fotografskih portretov le-tega. Tudi Mussolini v javnih nastopih zavzame povsem podobno držo s prekrižanimi rokami na prsih, dvignjeno brado in strogim, namrščenim pogledom. To podobnost kodificiranja telesne govornice pri Marinettiju in Mussoliniju bi bilo mogoče utemeljevati kot Marinettijevo zavestno privzemanje mimičnega in gestualnega modela karizmatičnega fašističnega vodje, ki mu želi Marinetti v začetnem času vzajemne naklonjenosti od l. 1919 do l. 1924 vsaj parirati, po umiku institucionalne podpore futurizmu po milanskem kongresu futuristov 23. 11. 1924 s strani fašizma pa se mu odkrito podrejata (Poggi, 2009, 240; Zar, 2002, 74–75).

18 Poseben ikonografsko-formalni sklop futuristične fotografije predstavlja oblika fotoperformansa, ki jo je najbolj izvirno realiziral vsestranski tridentinski futurist Fortunato Depero. Sočasno pa se v drugem valu futurizma, predvsem konec dvajsetih in v prvi polovici tridesetih let repertoar formalnih raziskav

v okviru ikonografsko-formalne oblike emblematičnega portreta. V najboljših primerih, kakršnega predstavlja obravnavani Marinettijev portret tržaške fotografinke Wande Wulz, se je pri individualnih portretih izkazovala z bolj ali manj pretanjenimi psihološkimi karakterizirani fotografiranih oseb (Lista, 2001, 144–145). Takšen kompleksen odnos do fotografskega medija, kakršnega gojijo futuristi in ki je v primerjavi s sproščenim osvajanjem fotografskega medija, kakršen je značilen za "Fotokultur" Bauhauza in za Rodčenko v poznih dvajsetih in tridesetih letih, ostaja vseskozi dokaj zatrt in oviran, predstavlja pa še dodatno prepreko v konceptualizaciji in invenciji nove samopodobe avantgardnega umetnika.

Prav podoba značilnih emblematičnih fotografskih portretov, tako individualnih kakor skupinskih, izkazuje vso težavnost, s katero so se srečevali futuristi pri tem, ko so poskušali oblikovati svojo lastno fotografsko samopodobo, svoj lastni vizualni kod prav na ruševinah romantičnega arhetipa pesnika, pisatelja ali slikarja, ki se spričo svoje izjemne in superiorne subjektivnosti izolira od preostanka sveta. Futurizem v programskem eklekticismu svojih idej, na katerih osnuye doktrino futuristične avantgarde, na nekaterih mestih komaj s težavo trga popkovino, ki ga v nekaterih idejnih pogledih veže na predstave in vrednote predhodne romanticistične in simbolistične paradigme umetnosti in umetnika (Hewitt, 1993, 107–113; Troha, 1993, 25–28). Guido Aristarco ocenjuje, da so futuristični slikarji nemara celo nehote nadaljevali izročilo poznosimbolističnih in novoromantičnih umetnikov, ki so se programsko in intimno izolirali od vprašanj družbenosti ter s tem vzdrževali kult romantičnega umetnika, kar so futuristi po manifestno izpričanih načelih sicer želeli presegati, vendar pa so hkrati uporabljali zelo podobne mehanizme samoizolacije. V samopercepciji lastne podobe avantgardnega umetnika so futuristični slikarji gojili idejo o pripadnosti futurističnemu gibanju kot nekakšnem znamenju kulturne ali celo duhovne in moralne elite oziroma aristokracije (Aristarco, 1983, 6–12). Sklepamo lahko, da je v takšni perspektivi lastne samopodobe futurističnega umetnika kot družbenega in kulturnega aristokrata prav tip emblematičnega portreta posredoval najbolj primerno vizualizacijo tovrstne samopodobe. Pri tem je bilo zatekanje k tradicionalni – v avantgardni perspektivi celo paradoksalno regresivni! – fotografski portretni konvenciji razumljeno kot afirmativni kvalitativni garant produkcije zelene samopodobe in ne morebiti kot znamenje konservativnega nerazumevanja medija in njegovih formalno-estetskih možnosti, ki so v okviru nemške ali ruske avantgarde sočasno doživljale nesluten razmah.

Ob vprašanju futurističnega emblematičnega portreta je tako mogoče ugotoviti naslednje: po formalno-estetskem pogledu ta še vedno vzdržuje vez s podedovanimi konvencijami meščanskega portreta, slednje vsaj posredno narekuje tudi predstava in samopercepcija umetnika kot družbenega in kulturnega aristokrata. Po formalno-

in razširjenih ikonografskih rešitev bistveno razširi tudi pod vplivom formalno eksperimentalnih rešitev, ki se stekajo v futuristično fotografsko avantgardo iz drugih evropskih avantgardnih okolij, predvsem nemške "nove vizije" in pariškega nadrealizma (Lista, 2001, 190–251).

estetskem pogledu ti portreti povsem ustrezajo kanonom značilnega meščanskega portreta, kakršen je v rabi na prelomu stoletja in v prvih desetletjih 20. stoletja v Evropi, gre za natančno oblikovane kompozicije, standardne sedeče ali stoječe telesne drže v frontalnem, stranskem ali tričetrtinskem profilu, mehko oblikovanje svetlobe, običajno inscenirano poziranje v studiu ali delovnem okolju. Takšno oblikovanje lastne samopodobe skozi medij fotografskega portreta izvira iz travmatičnega odnosa futuristov do medija fotografije, v perspektivi futurističnih teoretikov (predvsem Umberta Boccionija) je problematična ravno samovoljna narava mehanične fotografske podobe, zato jo želijo, kolikor je mogoče, s svojim strogo kontroliranim dekorumom pred fotografskim objektivom nadzorovati in idealizirati v največji meri. V tem pogledu emblematični portret konceptualno ni tako zelo daleč od vseh tistih prizadevanj fotografije z umetniško tendenco v 19. stoletju, ki želi portretirane osebe, krajino in naravo pred fotografskim objektivom idealizirati z manipuliranjem fotografskega posnetka tako, da jih v največji možni meri približuje idealu slikarstva, slikarske kompozicije in tipskega abstrahiranja (De Paz, 1993, 55–128).

Specifični presežni simbolni pomen tovrstnih emblematičnih portretov futurističnega gibanja se izrazi šele na širokem ozadju futurističnega progama, kolikor se futuristi preko svoje uradne podobe, ki jo širijo tudi s pomočjo fotografije, samoidentificirajo in samopromovirajo kot umetnostna fronta v okviru nove politične, družbene in kulturne ureditve Italije. V tem družbeno-simbolnem pomenu je futuristična raba emblematičnega portreta izvirna, saj so futuristi kot programski umetniški kolektiv prvi, ki na tak načrtno instrumentalni način uporabljajo fotografski medij (Lista, 1985, 8) in tako zaznamujejo resnično avantgardno pozicijo nasproti umetnostni tradiciji, čeprav je, kot že rečeno, sama formalno-estetska podoba emblematičnega portreta še trdno zasidrana v podedovanih konvencijah fotografske portretistike konca 19. in začetka 20. stoletja. Prilagajanje tako ozko zamejeni in instrumentalizirani vlogi fotografskega portreta, kakršno predstavlja futuristični tip emblematičnega portreta, tako z ikonografsko-vsebinsko lego kakor s formalno obravnavo studijskega posnetka, v dovršeni meri izkazujejo tudi obravnavni primeri portretov tržaških futuristov in futurističnega vodje, Marinettija. V njih na prvi pogled preseneča podoba futurističnih umetnikov, ki so si v svoji manifestni retoriki pa tudi po dejanskem vedenjskem nekonformizmu dovoljevali veliko več spontanega revolta nasproti pasatistični tradiciji, kakor so ga v svoji namerno kontrolirani in zadržani, konvencionalni fotografski portretni podobi uspeli, želeli ali zmogli posredovati. Takšno izbiro fotografskega samoupodabljanja moramo pojmovati kot zavestno izbiro in kot izvirni futuristični kuriozum v okviru siceršnjega razvoja fotografskega medija v času zgodovinskih avantgard med obema vojnama. Primeri ohranjenih futurističnih fotografij iz kroga tržaškega futurizma, ki smo jih obravnavali v tej študiji, predstavljajo kvalitetne in značilne primere emblematičnega portreta in širijo delež tržaške avantgardne fotografije v italijanski futuristični avantgardi.

PHOTOGRAPHY AS A MEDIUM OF SELF-INTERPRETATION AND
CONSTRUCTION OF SELF-REPRESENTATION: PHOTOGRAPHIC
EMBLEMATIC PORTRAITS OF THE TRIESTINE FUTURISTS*Martina VOVK*University of Primorska, Science and Research Centre of Koper, SI-6000 Koper, Garibaldijeva 1
e-mail: martina.vovk@zrs.upr.si*SUMMARY*

In the second wave of Futurism (the period between the First and Second World Wars), the fundamental renunciation of photography as a legitimate artistic medium of expression among the leading circle of the Futurists resulted in the formation of a specific iconographic formal type – the emblematic portrait. Rather than by its particular formal-aesthetic traits, the emblematic portrait is defined by a function which understands the emblematic portrait as a possible medium for interpretation, construction, and strictly controlled formation of the self-representation of the Futurist group or its individual members. Employed as a special form of propaganda tool in the service of the Futurist avantgarde movement, similarly as a manifesto and other aggressive forms of Futurist public appearance, the emblematic portrait has a specific aim: through the use of visual information, it affirms and disseminates knowledge about Futurism as a new avantgarde art, which functions in the spirit of collective militantness and as an activist strategy, and which is determined to confront every aspect of life in order to trans-value and re-form it. However, from a formal-aesthetic perspective, the emblematic portrait adopts a surprisingly conventional, traditional form. In view of the Futurist understanding of photography as rigor mortis, the emblematic portrait commonly appears in the form of the traditional bourgeois photographic portraits, as we know them since the last third of the 19th century. However, its avantgarde Futurist character is accomplished in the function of propaganda and an instrumental tool for the construction, consolidation, and control of the representation of the Futurist movement as a fortified, militant, encircling, and programmatically unified artistic-cultural front within the new political, social, and cultural regime. Triestine Futurism contributed to the Futurist photographic production principally at the start of the thirties. This article attempts to form an analysis of five preserved photographs which possess certain characteristics and are excellent examples of emblematic Futurist portraits: two individual emblematic portraits of Marinetti (the first dated 1931, taken by the photographer Braulin with Marinetti's personal dedication to the Triestine poet Bruno Sanzin, and the second one from 1932, taken by the Triestine photographer Wanda Wulz) as well as three emblematic group portraits of Marinetti and the Triestine Futurists taken by an unknown photographer. Within the context of specific

use, production, and reception of the emblematic portrait with the Triestine Futurists, the photographs discussed in this article present us with a characteristic iconography but also demonstrate a functional and ideological dimension, thus presenting a quality contribution of the Triestine Futurist avantgarde to the body of Italian Futurist photography.

Key words: photography, Futurism, emblematic portrait, Trieste, Filippo Tommaso Marinetti

VIRI IN LITERATURA:

- Marinetti, F. T. (1997):** The Foundation and Manifesto of Futurism. V: Harrison, C., Wood, P. (ur.): Art in theory 1900–1990. An anthology of changing ideas. Oxford – Cambridge, Blackwell, 145–149.
- Rodčenko, A. (1989):** Against the synthetic portrait, for the snapshot. V: Phillips, C. (ur.): Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913–1940. New York, Museum of modern art, 238–242.
- Aristarco, G. (1983):** Sospetti artisocratici di pittori futuristi. Cinema nuovo, 32, 284–285. Milano, 6–12.
- Berger, A. (ur.) (1987):** Tank [revue internationale de l'art vivant]. 1927. Reprint izdaje. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Bürger, P. (2004):** Theory of the Avant-garde. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Carpi, U. (1985):** Personaggi e vicende della letteratura giuliana d'avanguardia negli anni Venti. V: Massau Dan, M., Krečič, P.: Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia. Gorizia, Musei provinciali, 62–83.
- Celant, G. (1986):** Radia and Abstract Sound-Poetry. V: Hulten, P. (ur.): Futurismo & Futurismi. Milano, Bompiani, 546.
- Constantini, P. (1989):** Qualche documento. V: Zannier, I., Guagnini, E. (ur.): La Trieste dei Wulz. Volti di una storia, fotografie 1860–1980. Firenze, Alinari, 187–196.
- De Micheli, M. (2006):** Le avanguardie artistiche del novecento. Milano, Feltrinelli.
- De Paz, A. (1987):** Occhio della modernità. Pittura e fotografia dalle origini alle avanguardie storiche. Bologna, CLUEB.
- De Paz, A. (1993):** La fotografia come simbolo del mondo. Storia, sociologia, estetica. Bologna, CLUEB.
- Fiedler, J., Feierabend, P. (ur.) (2000):** Bauhaus. Köln, Könemann.

- Galassi, P. (1998):** Rodchenko and photography's revolution. V: Dabrowski, M., Dickerman, L., Galassi, P. (ur.): Aleksandr Rodchenko. New York, Museum of modern art, 101–137.
- Goldberg, R. L. (1990):** Performace art: from futurism to the present. London, Thames and Hudson.
- Hewitt, A. (1993):** Fascist modernism. Aesthetics, politics and the Avant-garde. Stanford, Stanford University Press.
- Kemp, W. (1999):** Theorie der Fotografie 1912–1945. V: Kemp, W. (ur.): Theorie der fotografie. II. 1912–1945. München, Schirmer/Mosel, 13–38.
- Lista, G. (1985):** I futuristi e la fotografia. Creazione fotografica e immagine quotidiana. Modena – Rovereto, Galleria Civica – Edizioni Panini – Galleria Museo Depero.
- Lista, G. (2000):** Le futurisme. Création et avant-garde. Paris, Les Éditions de l' Amateur.
- Lista, G. (2001):** Cinema e fotografia futurista. Milano, Skira.
- Newhall, B. (1982):** The History of Photography. From 1939 to the present. Completely revised and enlarged edition. London, Secker & Warburg.
- Ortzeni, A. (2000):** Sintesi storico critica della fotografia futurista. V: Ortzeni, A. (ur.): Fotografa futurista + Demanins. Ferrara, Edizioni Edisai, 11–19.
- Passamani, B. (1985):** Dall' alcova d'acciaio al Tank ai Macchi 202. Energie futuriste e costruttiviste tra rivolta, utopia e realtà alla frontiera giulia. V: Massau Dan, M., Krečič, P.: Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia. Gorizia, Musei provinciali, 18–61.
- Poggi, C. (2009):** Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism. Princeton in Oxford, Princeton University Press.
- Schiaffini, I. (2002):** Umberto Boccioni. Stati d'animo: teoria e pittura. Materiali di ricerca. Milano, Silvana Editoriale.
- Tisdall, C., Bozzola, A. (1978):** Futurism. New York – Toronto, Oxford University Press.
- Troha, V. (1993):** Futurizem. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Ware, K. C. (2002):** Photography at the Bauhaus. V: Fiedler, J., Feierabend, P. (ur.): Bauhaus. Köln, Könemann, 506–529.
- Witkovsky, M. S. (2007):** Foto. Modernity in Central Europe 1918–1945. Washington – London, National Gallery of Art – Thames & Hudson.
- Zannier, I. (1979):** Fotografia in Friuli, 1850–1970. Reana del Roiale, Chiandetti Editore.
- Zannier, I. (1986):** Storia della fotografia italiana. Roma – Bari, Laterza.
- Zannier, I. (1989):** Trieste dei Wulz. V: Zannier, I., Guagnini, E. (ur.): La Trieste dei Wulz. Volti di una storia, fotografie 1860–1980. Firenze, Alinari, 57–65.
- Zar, N. (2002):** Giorgio Carmelich. Trieste, Fondazione CR Trieste.