

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

PROTAGONISTÉ MÓDNÍ FOTOGRAFIE 70. LET

NA POZADÍ HISTORIE

**PROTAGONISTÉ MÓDNÍ FOTOGRAFIE 70. LET NA
POZADÍ HISTORIE
MAJOR FASHION PHOTOGRAPHERS OF THE 1970'S
ON THE BACKDROP OF HISTORY**

Julie Štybnarová

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: doc. MgA. Pavel Mára



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2014

Abstrakt: Práce je zaměřena na protagonisty módní fotografie sedmdesátých let. Pro vytvoření kontinuity a podtržení hlavních rysů stručně mapuje historii módní fotografie předchozích období.

Klíčová slova: fotografie, móda, Vogue, Harper's Bazaar

Abstract: I have examined the major fashion photographers of the seventies in the context of the history of fashion photography leading up to that area.

Keywords: photography, fashion, Vogue, Harper's Bazaar

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Ing. Petra Julie ŠTYBNAROVÁ**
Osobní číslo: **F101142**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **T: Protagonisté módní fotografie 70. let na pozadí historie**
Téma anglicky: **T: Major fashion photographers of the 1970's on the backdrop of history**
Zadávající ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Hlavní představitelé módní fotografie 70.let na pozadí historie

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Hall-Duncan, Nancy. The history of Fashion Photography
Harrison, Martin. Appearances

Vedoucí diplomové práce:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS

Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce:

3. ledna 2013

Termín odevzdání diplomové práce:

27. dubna 2014

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 8. prosince 2013

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použila.

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské university v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Podpis:

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji za vedení práce prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi.

Děkuji za rady z oblasti dějin módy ing. Janě Máchalové.

Obsah

Úvod

1 Pohled do historie módní fotografie

1.1 Počátek dvacátého století

1.2 Dvacátá léta

1.3 Třicátá léta

1.4 Módní fotografie čtyřicátých let

1.5 Padesátá léta

1.6 Šedesátá léta v módní fotografii

2 Sedmdesátá léta

2.1 Sedmdesátá léta v módě, v umění a ve společnosti

2.2 Módní fotografie sedmdesátých let

2.2.1 Guy Bourdin - Hledání nekonečna

2.2.2 Helmut Newton - Umělost by neměla být zabita

Závěr

Seznam použitých pramenů a literatury

Jmenný rejstřík

Úvod

Cílem mé diplomové práce je zaměřit se na hlavní protagonisty módní fotografie sedmdesátých let. Vzhledem k tomu, že jsem se ve své bakalářské práci věnovala fotografii let padesátých, nyní na toto téma navazuji a snažím se je rozšířit o další období. Rozhodla jsem se zmapovat stručně celou historii módní fotografie předchozích období, neboť jenom takto lze pochopit a uchopit, to, co se odehrálo v letech sedmdesátých, která byla obdobím přelomovým, neboť došlo k velkým změnám. Období modernismu bylo vystřídáno obdobím, které je označováno jako období postmoderní a v oblasti módy jako postmódní. Kola modernismu se zadržela na sklonku 60. let, kdy se přestalo věřit, že nové je lepší než to předchozí a kdy se za objevné začaly pokládat neobvyklé kombinace dávno objeveného. Současně jsou sedmdesátá léta obdobím poznamenaným velkým zklamáním, jistou depresí, neboť víra v nové byla otřesena, svět všeobjímající lásky hippies byl poznamenán rozčarováním a drogami. Jak se změnila móda, tak se změnil i názor na módní fotografii. Po fotografech-hrdinech šedesátých let, bouřlivých, neohrožených, impulsivních, po touze zatřást lidmi a dát jim jiný úhel pohledu, po exotických a neotřelých modelkách přichází útlum, pocit úzkosti, cynismus a strach z toho, že se umění stane průmyslem. Intelektuální hnutí punk, které mimo jiné vlivy navázalo na myšlenky německého filosofa Theodora Adorna, tak bystře poukázalo na to, jak umění může dělat kdokoliv, jak se zmenšily společenské a estetické rozdíly mezi lidmi. Člověk-stroj se podepsal i na modelkách, které vypadaly jako by přicházely z montážní linky. Ale bylo tu něco více. Fotografové jako byli Guy Bourdin, Helmut Newton nebo Deborah Turbeville ukazují svým dílem, že jistě byli poznamenáni dobou, ve které tvořili, ale současně to byli osobnosti s hlubokým prožitkem. Každý z nich, ačkoliv se témata mnohdy překrývají, přistupoval ke své práci jinak, poznamenán vlastním životem, se znalostí historie za zády, ovlivněn prostředím, v němž tvořil, silou své osobnosti.

Informace z oblasti módní fotografie jsem pro svou diplomovou práci čerpala ze zahraniční literatury a ze zahraničních výstav, které jsem měla možnost osobně navštívit. Výběr tématu byl ovlivněn i tím, že o historii módní fotografie zatím žádná kniha napsaná českým autorem nebyla publikována.

1. Pohled do historie módní fotografie



Mayer a Pierson, (ateliér), z alba Virginie Oldioni-Castiglione (1853-57), skleněný negativ

Nancy Hall-Duncan v knize *Fashion Photography* uvádí, že za prvního interpreta módy ve fotografii je často mylně považován baron de Meyer. Nebyl jím ani Edward Steichen, který se jím cítil být a veřejně to prohlašoval. Prvenství patří pařížským ateliérům, kde módu fotografovali daleko dříve, již v druhé polovině 19. století. Za podstatné považuje Nancy Hall-Duncan období mezi roky 1880–1890¹. Paříž měla bezesporu postavení

prvního města módy a současně sem směřovali tanečníci, malíři, hudebníci, byznysmeni, grófové a krásky z celého světa. Pozice předního města módy souvisela i s celkovým charakterem francouzského způsobu života. Zatímco Angličané byli zamilováni do idylly venkovských sídel a dávali přednost honům před divadlem, Francouzi inklinovali k plesům, společenským událostem, k rušnému způsobu života ve městě. Tak se Paříž stala městem elegance, a kdo chtěl ve světě módy něco znamenat, musel zamířit sem. První salon couture si tu otevřel roku 1858 legendární Charles Frederick Worth, který do Paříže přišel z Anglie. Smůla pro Francouze – ale na tom se nedalo nic změnit. Oblékal nejslavnější ženy tehdejšího světa, císařovnu Evženií, kněžnu Paulinu Metternichovou a celý dvůr Napoleona III.²

Fotografie Virginie Oldoini, hraběnky di Castiglione, krásky, špiónky a milenky Napoleona III. z let 1863–66 od firmy Mayer a Pierson, ukazují dobové

1 Hall-Duncan, Nancy :*The History of Fashion Photography*, Alpin Book Company, New York 1979.

2 Máchalová, Jana: *Dějiny módy 20.století*, Lidové noviny, Praha 2003.

oblečení naprosto dokonale. Album je výpovědí o tom, jak se tato toskánská dáma nechávala ráda „svádět“ kamerou. Její šarm i skandální život, aktivity, které vynaložila za cílem sjednocení Itálie, měly dopad na módu, a její pózování – například před objektivem fotografa Pierra Louise Piersona – i na fotografii. Řada těchto fotografií se nachází ve sbírkách Metropolitního muzea v New Yorku. Módní fotografii 50. let dvacátého století inspiroval film vyprávějící o jejím životě, natočený v roce 1955 pod názvem *La contessa di Castiglione*.

Po celý zbytek 19. století napodobovaly módní fotografie zhotovované v ateliérech módní kresby, které tehdy byly velmi popisné, až toporné, nevalné úrovně a mnohdy se na nich podílelo více autorů. Jeden kreslil draperii, jiný pozadí. Jedním z nejdůležitějších fotografických ateliérů zaznamenávajících módu byl Maison Reutlinger a Henri Manuel, ateliéry, kde se fotografovaly herečky a společensky důležité osoby ve strnulých, teatrálních, konvenčních pózách na kulisovém pozadí.

Takto byly zaznamenány modely od firmy Redfern, sester Callotových, šaty od Wortha či prádlové výbavy. Modelkami v období, které si Francouzi zálibně nazvali *La Belle Epoque*, byly již zmiňované



Paul Nadar, Diane Cléopatre de Mérode, 1894



Maison Reutlinger, Les Modes, 1901



Ateliér Talbot, 1900, Národní knihovna, Paříž



Paul Iribe, album kolekce Paula Poireta, 1908

herečky, např. Sarah Bernhardt, tanečnice Mistinguett, spisovatelka Colette, či Diana Cleopatre de Merode, kterou miloval belgický král Leopold II³.

1. 1. Počátek 20. století

Ještě v roce 1900 představuje studio Talbot v Paříži ženy v secesních róbách ve stále stejných pozicích. Jsou fotografovány z boku, s hlavou otočenou na kameru. Fotografie mapují každý detail.

Není bez zajímavosti, že první ilustrační módní kresba ve stylu art deco se objevila již v roce 1908 (termín art deco je odvozen až od mezinárodní výstavy uspořádané v Paříži v roce 1025). Talentovaný kreslíř, později dekoratér, návrhář nábytku a i reklamní fotograf Paul Iribe byl požádán pařížským couturiérem Paulem Poiretem, aby mu nakreslil kolekci modelů. Iribovy novátorské kresby ovlivnily nejen módní ilustraci, ale byly napodobovány i ve fotografii. Postoje manekýn připomínaly gejši v legendární čtvrti lásky Jošivara v Kjótu. Iribe se inspiroval japonskými malíři 18. století, listy Utamarovými a Kunasadovými. Některé modelky byly otočeny zády, což vyvolávalo atmosféru tajemna. Na

3 Tamt.

kresbách byla porušena klasická perspektiva a pozadí omezeno na atributy světa módy, zrcadlo, křeslo, draperii, které byly v nevýrazné barevnosti, zatímco modely měly barevnost velmi jasnou, fauvistickou⁴.

Ilustrace ve stylu art deco byly po celá dvě další desetiletí na velmi vysoké úrovni. Vytvářeli je např. George Lepape, Benito, Etienne Drian, Charles Martin, George Barbier či Erté (Roman de Tirtoff). Tito výtvarníci inspirovali módní fotografy, např. Edwarda Steichena, Hoyningen-Huenéa, Normana Parkinsona či sira Cecila Beatona.

Prvním důležitým módním fotografem, který pozměnil přímočarý dokumentární přístup k zachycování módy, byl baron Adolf de Meyer, milovník elegance a luxusu. Jeho fotografie evokovaly náladu a byly komponovány jako obraz. Impresionistický a secesní piktorialismus byl ve fotografii rozšířen již od 90. let 19. století. Práce de Meyera jsou ve stylu puristického piktorialismu, rozostřené, změkčené. Jeho žena Olga, údajná kmotřenka Edwarda VII., byla pro de Meyera bytostí velmi inspirativní. Seznámila ho nejen s noblesou edwardiánského dvora, nýbrž i s umělci, mezi

něž patřili malíř Giovanni Boldini, Aubrey Beardsley, Edgar Degas, Emile Blanche

4 Tamt.



Charles Martin, Mode set Manieres d'aujourd'hui 1913



Adolf de Meyer, šperky Cartier vliv Orientu, Vogue 1919

a především James McNiell Whistler⁵. U Whistlera ho zaujala jeho modulace světla, šerosvit, zastřená barevnost.

Fotografie de Meyera byly publikovány od roku 1914 ve *Vogue*. Charakteristickým a novým byl rozklad formy, vliv impresionismu, opomíjení detailu. De Meyer vnímal módu subjektivně. Považoval svou tvorbu za umělecké dílo a tak jako řada dalších fotografů tvořících v duchu piktorialismu opatřoval své fotografie razítkem nebo je vlastnoručně podpisoval.

Aby docílil efektu, který potřeboval, používal De Meyer staré čočky, nebo dokonce přes čočku kladl gázu, jen aby vše bylo ve snové, rozostřené atmosféře. (Připomeňme pozdější práce fotografek Sarah Moon, či Deborah Turbeville.) Inspirace kresbou Paula Iriba je patrná z používání paravánu jako pozadí a orientálních rekvizit. V Paříži fotografoval Iribe legendárního tanečníka Nižinského z *Balletes Russes*. Ovlivnění Evropy a Ameriky ruským Východem a Japonskem souviselo s řadou výstav uspořádaných poté, co se Japonsko otevřelo světu v roce 1860, a s představeními uvedenými Sergejem Ďagilevem, impresáriem *Balletes Russes* v Paříži. Představení *Šeherezáda* uvedené v roce 1910 způsobilo proměnu pařížské módy. Na této změně se podílel fotografy uctívaný couturier Paul Poiret. Večírek nazvaný *Tisíc a dvě noci*, uspořádaný v roce 1912 v zahradě jeho pařížské rezidence zapříčinil, že se ujala móda turbanů, vějířů, saténových a damaškových šatů a dalších atributů připomínajících Bakstovy kostýmy z představení *Šeherezáda*. Večírek u Poireta zorganizoval doktor Mardrus, překladatel knihy *Tisíc a jedna noc*, muž posedlý fotografováním. Paul Poiret měl jako první v Paříži tým profesionálních modelek. Jsou zachyceny na fotografiích Edwarda Steichena, který pro Poireta pracoval od roku 1911, stejně jako řada dalších fotografů ze Studia Dorys nebo ze Studia Dorvene. V Paříži Steichen vytvořil první kvalitní módní fotografie ve stylu art deco, zřejmě inspirován ilustracemi od Iriba a Lepapa.

⁵ Hall-Duncan, Nancy: *The History of Fashion Photography*, Alpin Book Company, New York 1979.

1. 2. Dvacátá léta

Amerika se seznámila s moderním uměním díky Stieglitzovi a Steichenovi. Steichen v roce 1903 zorganizoval výstavu Picassa, Matisse a Rodina v New Yorku. Tento znalec avantgardy a přítel Poireta byl původně pod vlivem Alfreda Stieglitze,



Edward Steichen, *Vogue* 1926.

teoretika umění, který však módou opovrhoval, tak jako veškerou komercí. Z těchto důvodů se Steichen zpočátku módní fotografii nevěnoval. V roce 1923 se ale od Stieglitzova vlivu odpoutal a začal pracovat pro časopisy *Vogue* a *Vanity Fair*. Byla to doba, kdy móda opět procházela velkými změnami. Ženy začaly pěstovat emancipaci, které se naučily v době války. Plachost a roztomilost fotografií De Meyera začala být nudná. Na módu měly vliv kubistické objevy a z nich vycházela snaha

zpodobňovat tělo v jednoduchém tvaru válce. V tom opět rezonovaly dojmy z afrického umění, fascinace „primitivními světy“ a jejich kulturami. Mnozí umělci na ně reagovali citlivě již od 19. století. Koloniální výstava konaná v Marseille roku 1922 měla dopad na novou charakteristiku ženy, vyhublé tělo, žádná ňadra, žádné vlasy. Tančila jazz a působila nenuceně, odvážně, otevřeně. Stříbrné plátno zprostředkovávalo informace o módě díky ikonám filmu, jakými byly Clara Bow, Pola Negri, Mary Pickford⁶.

Steichen odstranil z módní fotografie křehkost, zadní světlo a rozostřenost. Vše prezentoval v jasných „jazzových“ liniích. Puristický piktorialismus nahradil rozhodným modernismem. Modelky působily sebejistě, svobodně, říkalo se jim „flapper“ (plácačka). Žena nebyla pouhou pasivní kráskou, ale opravdovou

⁶ *The Golden Age of Style*, Orbis Publishing, London 1976.



Edward Steichen, modelka Marion Morehaus, salon Paquin, 1933



George Hoyningen-Huené, Colette Salomon, Vogue 1927

osobností, která po válce převzala roli muže, bratra, kteří padli za války⁷. Je to jasným důkazem toho, jak módní fotografie výstižně mapuje postavení ženy ve společnosti. *Vogue* komentoval tato bouřlivá léta povzdechem: „Paříž se veselí s válečnými zbohatlíky a New York je místo, kde se scházejí milionáři a diskutují o chudobincích“. Zprávy z Londýna referovaly o stávkách, nepřiměřených daních a šlechtě, která je šťastná, že žije na venkově.

Naplnno se dvacátá léta rozjela až v roce 1924, kdy ruská knížata a aristokracie v důsledku revoluce zamořila Paříž a Riviéru, jak o tom později referoval časopis *Vogue*. Společenské večírky v Benátkách, zimy ve sv. Mořici, výpravy do Keni na safari. Okolo roku 1924 padly hradby mezi třídami, barvami, a dokonce i mezi pohlavími. Cecil Beaton vysvětloval čtenářkám ve *Vogue* jak se změnila měřítko: „Dáváme přednost ploché hrudi, postavám školaček...“ Duch dada a surrealismu naprosto zachvátil společnost. *Vogue* publikoval fotografie Man Raye z představení *Ballets Russes* a další scénické návrhy – Braquea, Picassa,

Deraina, Ernsta, Miróa. Informoval o práci Bauhausu a otiskl fotografie domů

⁷ Nancy Hall-Duncan, *The History of Fashion Photography*. Alpin Book Company, New York 1971.

Le Corbusiera pod titulem *Styl pro současnost*. Vliv Bauhausu na módní fotografii byl výrazný. Čistý design, nové světlo, talentovaný Moholy-Nagy.

Nová kultura těla a odkrytí Tutanchamonovy hrobky v Egyptě – to byla témata, která zdůrazňoval *Vogue* a s ním móda a módní fotografie. Líčení, úprava vlasů, nadýchané materiály, šperky.

Velký vliv na módní fotografii měla též výstava dekorativního umění upořádaná v Paříži roku 1925. Sekci módy fotografoval Man Ray. Šaty se předváděly na velice stylizovaných figurínách. Fascující složité modely od Paula Poireta se objevily v řadě tehdejších časopisů. Man Ray pořídil několik snímků modelek i na břehu Seiny. Užité umění bylo tehdy shledáno natolik cenným, že mohlo být vystavováno samostatně. Trendy v oblasti užitého umění jasně demonstrovaly rozchod se

secesí. Americký *Vogue* to brzy refletoval. Tento nový úderný trend zaznamenal ve svých fotografiích i Edward Steichen. Madeleine Vionnet, puristka v módě, jejíž tvorbou se inspiroval i sochař Fernard Léger⁸, byla v oblasti odívání představitelkou čistých linií, které Steichena zajímaly. Jeho modelkou byla Marion Morehouse,



Edward Steichen, „Bílá“, Vogue 1936



George Hoyningen-Huené, sportovní oblečení Elsy Schiaparelli, 1928

⁸ Delvin, Polly: *Vogue – Book of Fashion Photography (The First Sixty Years)*, Thames and Hudson, New York 1979.

žena, ze které vyzařovala osobnost. Ve 20. letech se v módní fotografii prosadil především malíř George Hoyningen-Huené. Zpočátku jeho práce parodovaly fotografie jeho fotografických kolegů, aby tak ukázal, že zvládá vše. Jeho přínosem byly snímky zachycující pulsující život⁹. Isadora Duncan tančící uprostřed řeckého chrámu byla výbornou inspirací pro Huenéa i Steichena. Řecké sochy obdivoval, ale chtěl, aby ožily. Možná by bylo na místě připomenout film Jeana Cocteaua *Krev básníka* z roku 1931. Fotografa Lee Miller si v něm zahrála oživlou sochu. Huené obdařil své modelky–„sochy“ pohybem daleko dříve, již ve 20. letech dvacátého století. Fotografoval koupající se krásky na sluneční pláži, holky ve sportovních autech, které se vláčely z jedné party na druhou, a to vše aranžoval ve studiu. Neobyčejně mistrně vystihl styl Elsy Schiaparelli, její surrealistický svetr s falešnou vázačkou (vypletenou do výstřihu), kubistické plavecké úbory se strohou architekturou, hráčky v golfovém oděvu. Místo efektu stínu a světla objevuje svět módní fotografie krásu krychlí, skleněné mrakodrapy. Ženy čtoucí *Vogue* jsou



Sasha, *Le train blue* z představení Ballets Russes, Paříž 1924

„oslněny Georgem, baronem, který uprchl z Baltu, z revolučního Ruska. Ve studiu, které neopouští, se pohybuje v plátěných kalhotách a vestičce.“¹⁰

Zájem o plážovou módu a její fotografování souvisel s představeními, které Ďagilevův soubor uvedl pod názvy *Le Train Bleu* (Modrý vlak) a *Les Matelots* (Námořníci).

Paul Iribe, reklamní fotograf, který v soutěži o nejlepší fotografii v roce 1931 v New Yorku porazil Huenéa, Meyera i Raye tím, že mistrně kombinoval typografii

9 Tamt.

10 Tamt.

s fotografií a koláží, však nesdílel obdiv ke kubismu. Byl stále v zajetí „zlaté a červené“ horečky vaudevillu, miloval luxus ve všech podobách. Moderní „úprk“ krychlí, hran a skla mu byl cizí¹¹. *Kirké aneb Pomsta prasat* – tak nazval svou knihu, ve které kritizuje nový modernistický směr. Dočká se časů, kdy po krizi na burze v roce 1929 se pohled na ženu, módu i módní fotografii opět změní. Steichen přestane fotografovat pro *Vogue* nevěsty v jednoduchých šatech pro druhou svatbu (poté, co první manžel padl ve válce). Neokázalost, móda nevyžadující zkušenosti s tvarováním drapérie, ze stránek časopisů náhle zmizí. Nebýt Jeana Patou, jehož modely tak rád fotografoval Huené, skončila by dvacátá léta jakýmsi stejnokrojem, šaty sahajícími ke kolenům, doplněné hluboko naraženým kloboukem bez krempy a kožichem bez zapínání ve tříčtvrteční délce. V předvečer krachu na newyorské burze, kdy byly rozdány první Oscary za filmové role, předvedl Patou šaty do půli lýtek a zastihl tak americký průmysl naprosto nepřipravený. Způsobil mu velké ztráty. Nadměrná spotřeba materiálu v době krize byla anomální. Přesto se tato móda ujala. Vypovídá to o tom, že móda je nevypočitatelná, zrádná a neexistují pro ni přesná pravidla.

Samozřejmě s módní fotografií je spojená vynikající tvorba Františka Drtikola, která byla u nás zpracovaná předními odborníky.

1. 3. Třicátá léta

Šok z Wall Street se odrazil především v módě. Počet návštěvníků samotné Paříže klesl o celých sedmdesát procent a móda, která stála z hlediska francouzského exportu na prvním místě, se ocitla za první desítkou.

Odosobněný, mechanický způsob navrhování, přísné linie a zavržení každého detailu působilo ve třicátých letech na mnohé příliš sterilně. Tvrdá logika Bauhausu v pojetí designu působila příliš stroze na svět, který přestál

11 Máchalová, Jana: *Paul Iribe – rytíř pravcové avantgardy*, Art&Antiques 2005.



Horst P. Horst, Chanel a Schiaparelli, 1935

finanční krachy a nezaměstnanost. Lidé toužili po pohodlí, umělecké výzdobě a individualitě. Dekorativství a romantismus byly opět probuzeny k životu. Interiéry měly často podobu až barokní.

Ideálem krásy se stala kyprá herečka Mae Westová, která nahradila rozpustilé mladistvě působící plácačky (flappers). Bílá barva vystřídala oblíbenou černou dvacátých let. Ve *Vogue* je vyfotografován mrtvolně bílý interiér Syrie Maughamové ozářený lampami, s komentářem, že dveře a „neužitečné stěny“ byly odstraněny. V Paříži se o výstřednosti starala Elsa Maxwell, spolu s dadaisty a surrealisty.

Salvador Dalí a další ze surrealistické skupiny dělali návrhy pro módní tvůrkyni Elsu Schiaparelli, zatímco její sokyně Coco Chanel pořádala večírky s bufetovými večery, což radostně popisuje *Vogue*. Rovněž hlásí, že se každý učí létat, protože automobily vyšly z módy. Létalo se za sluncem do Cannes, za sportem do Rakouska a do opery do Bayreuthu¹².

Hollywood se stal centrem sportovní módy, neboť herečky byly fotografovány často při tenise, plavání, golfu. Film začal výrazně ovlivňovat módu. Zrodil se styl glamour, nadčasová esence právě panující módy, bránící tomu, aby kvůli módnímu oblečení herců filmy rychle stárly. Všichni pařížští couturiéři navrhovali i pro

12 *Eighty Years of British Vogue*. London 2000.



Martin Munkácsi, Harper's Bazaar, 1940

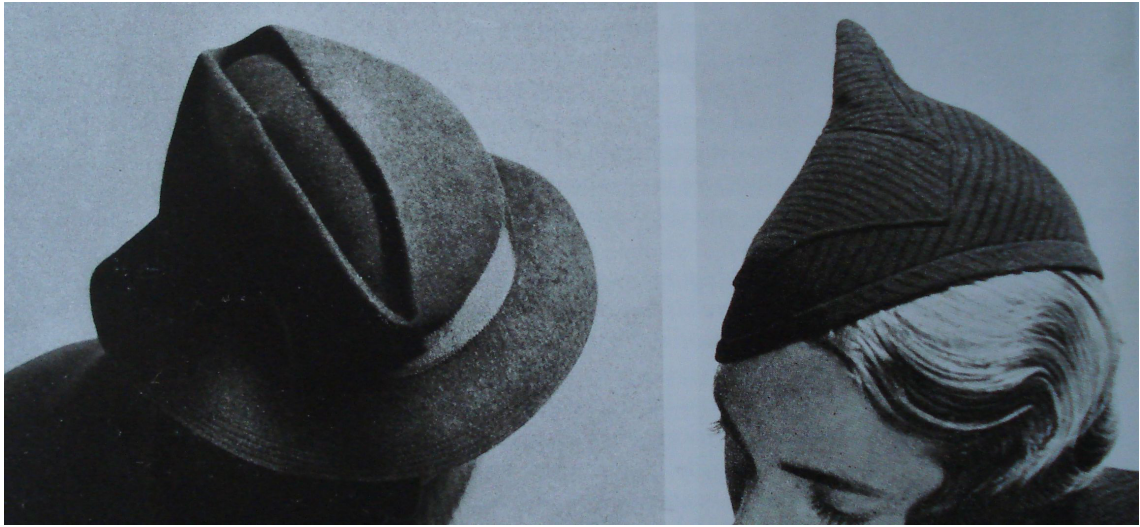
filmových hvězd nahradily v časopisech zastaralé snímky aristokratů. Edna Woolman Chase, hlavní redaktorka amerického *Vogue*, se zasloužila o proměnu módní fotografie. Začala spolupracovat s novými mladými talenty. Důležitým mezníkem bylo vyvinutí fotografického přístroje Leica s expozicí 1/1000 vteřiny. Začalo se fotografovat venku a prostředí muselo korespondovat s modely. Šaty určené na cesty, se fotografovaly před vlakem, či lodí, plavky u bazénu. Martin Munkácsi byl muž přímo posedlý pohybem. Tento maďarský fotograf byl původně



Cecile Beaton, surrealistické šaty Elsy Schiaparelli, 1936

Hollywood. Na výsluní stál americký návrhář Adrian. Fotografie Joany Crawford (amatérská hollywoodská hvězda) v jeho hranatém kostýmu obletěla svět a tato dáma začala být napodobována a obdivována tak jako později Marlene Dietrich. Filmy vládly světu tak silně jako politika. Fotografie sportovním fotoreportérem. Ženy na jeho snímcích se vznášely, běžely, vypadaly svěže, přirozeně. V kontrastu k této přirozenosti stojí surrealistické fotografie zhotovované ve studiích.

Dada a surrealismus se plně uplatňují v módní fotografii a v módě od třicátých let, kdy móda povýšila mezi umění. Její rekvizity spočívaly v samém srdci surrealistické metafory, dotýkaly se představ o ženě jako takové, vzájemného vztahu konkrétních předmětů a jejich imaginárních spojení zrozených v představách a snech. K surrealistickým objektům spřízněných s módou patřily náprstky, věšáky, šicí stroje, nůžky a krejčovské panny,



Man Ray, klobouk ve tvaru penisu od Elsy Schiaparelli, Minotaure 1933

kterým se obzvláště dostalo posvěcení. Man Ray si pohrává s myšlenkou klobouků ve tvaru genitálií. Pánský měl tvar vagíny, dámský penisu. Dělá tedy klobouk ženu nebo muže?¹³ Srovnávání helénských soch s lidským tělem zachytil německý fotograf Horst P. Horst, tak jako hru s klamy a iluzemi v zrcadle. Cecil Beaton nafotografoval kolekci šatů Elsy Schiaparelli inspirovanou Dalího sochou *Venuše z Mélu*, opatřenou zásuvkami. Tato couturierka, která ovlivnila módu třicátých let, pracovala pod jeho přímým vlivem. Právě její fotografie se svetem s falešnou vázačkou, uveřejněná v roce 1927 v *Harper's Bazaar* a dedikovaná redaktorce tohoto časopisu Liliane Fisher, byla prvním počinem, který podle surrealistické teorie ukazoval, že věci nemusejí být takové, jaké se na první pohled zdají. Šaty, které vycházely z Elsiny dílny, vypadaly jako kusy nábytku a klobouky se podobaly pokrmům podávaným ve francouzských restauracích.

Mezi nové talenty se řadil Herbert Bayer, jehož vlastní portrét je montáží s tělem figuríny. Montáže, koláže, dvojité expozice, to vše bylo spojeno s dada a surrealismem. Technické experimentování a estetické vymoženosti proměňují vzhled fotografie v průběhu třicátých let. Zajímavé jsou grafické fotografie André Barrého. Německá dvojková zrcadlovka Rolleiflex s pevným objektivem a 6x6 cm negativy přináší pohotovost a zároveň vysokou kvalitu snímků.

13 Richard Martin: *Fashion and surrealism*. Thames and Hudson, London 1988.



Horst P. Horst, šperky Cartier, New York 1938

Začíná se experimentovat s fotografií barevnou. *Vogue* projevuje zájem o fotografy, kteří tuto techniku zvládají. Jedním z nich byl Anton Bruehl. Tento fotograf spolupracoval úzce s Ferdinandem Bourgesem, technickým ředitelem *Vogue*, a zasloužili se o prosazení barevné módní fotografie. Tito odborníci neměli, co se techniky týká, rivala až do roku 1935, kdy se na scéně objevil Kodachrome¹⁴.

Vliv na grafickou stránku módních časopisů měl dr. Mehemed

Fehmy Agha, který pocházel z Ruska a vystudoval v Paříži orientální jazyky. Byl povolán do USA v roce 1934, aby pracoval pro vydavatele módních časopisů společnosti Condé Nast. Jeho reformy vzhledu stránky byly podstatné. Zrušil rámečky u fotografií, zvětšil je často až do okrajů formátu časopisu („na spad“) a zavedl výrazné, velké titulky. Právě on přivedl Horsta k fotografování. Horstovy snímky přetékaají životem, barvou, občas i vulgaritou, ale mají architektonickou čistotu. Horst nezapřel, že studoval u Le Corbusiera a u dekorátéra Jean-Michela Franka. Přesto, že používal pouze dvě nebo tři lampy, dosahoval překvapivých světelných efektů. Neměl rád improvizace. Fotografoval ve studiu.

Man Ray ve svých fotografiích ignoroval společenské implikace a přistupoval k módě jako k umění: „Fotografuji to, co nemohu namalovat a maluji to, co nemohu vyfotit.“ Kontrast modelky a pozadí vyvolává napětí. Cecil Beaton byl znám tím, že ve 20. letech fotografoval pro *Vogue* malou kamerou. Výborně dokázal na svých fotografiích zachytit atmosféru. Jeho fotografie ze 30. let jsou neoromantické, plné

14 Hall-Duncan, Nancy: *The History of Fashion Photography*, Alpin Book Company, New York 1979.

mýdlových bublin, květin s pozadím jako na divadle. Jeho pohled na ženu je až výzkumnický. Pracoval často v retro stylu, jako by „uvízl“ v době viktoriánské. Jeho portréty slavných osobností nesou často nostalgický podtext.

Francouzský fotograf André Durst ukazoval šaty v detailech s úžasnou představivostí, využíval myšlenky surrealismu a odstraňoval z nich jakékoliv chmurné tóny. Modelky se sošně opírají o sloupy obdobně jako u Steichena, dívají se nivě do dálky a jsou velmi elegantní jako na fotografiích Cecila Beatona. Durstovy práce odrážejí úžasnou frivolitu, která jde ruku v ruce se strachem z chudoby¹⁵.

Steichenův výběr modelek ovlivnil pohled na ženu. Byl průkopníkem v kombinování živých modelek a figurín, což předvedli i autoři „surrealistické ulice“ Man Ray, Léo Malet a Salvador Dalí na výstavě v Paříži v roce 1938.

1. 4. Módní fotografie čtyřicátých let

Realismus Munkácsiho byl ve třicátých letech významnou změnou ve vývoji módní fotografie a ovlivnil i následující dekádu. Do fotografie se mu podařilo dostat pohyb, vitalitu. Jeho snímky vypadaly jako momentky, jako dokument, a to bylo charakteristické i pro sportovně založenou fotografku Tony Frissell a pro Hermana Landshoffa. Za těmito změnami stála Carmen Snow, šéfredaktorka časopisu *Vogue* a později *Harper's Bazaar* spolu s uměleckým ředitelem Alexeyem



Cecile Beaton, z kolekce Chanel Paříž, Vogue 1935

15 Tamt



Herman Landshoff, nepublikovaná fotografie pro Junior Harper 's Bazaar 1945



Tony Frissel, Sandi Frice Florida, Vogue 1943

Brodovitchem. Najali nové talenty. Tony Frissell běhala s těžkou kamerou po ulici a její fotografie nebyly fantazií, nýbrž ukazovaly ležérně, prakticky, a přesto velmi elegantně oblečenou ženu. Landshoffovy modelky jezdily na kole či na kolečkových bruslích a propagovaly sportovní módu Ameriky zrozenou v Hollywoodu.

Velkým experimentátorem s barvou a světlem byl Erwin Blumenfeld. Inspirován malbou, odvážně používal výrazné barvy. Nevšímal si oděvu, ten byl jen východiskem. Zajímalo ho výsledný dojem. Pracoval s negativem, upravoval ho, kombinoval pozitiv i negativ, byl mistrem montáže (viz jeho fingovaný snímek modelky Lisy Fonssagrives na Eiffelově věži s Paříží pod sebou, nebo to, jak dokázal modelku kubisticky „rozfázovat“).

Po vypuknutí války přinesl britský *Vogue* fotografie kabelky, do které se dala uložit dámská plynová maska. Válka vyvolala nechuť proti módě jako nepotřebné formě luxusu. Časopisy zdůrazňovaly, že móda má být záležitostí morální. Válečné zprávy

nahradily sloupky ze společenského života. Mnoho ateliérů bylo zrušeno, šetřilo se světlem. Modely byly zhotovovány úsporně, byl omezen počet knoflíků, kapes, manžet. v Británii lidé šetřili oděvním materiálem podle vládního nařízení právě tak jako v Americe. Šily se uniformy pro vojáky.

Francie takové opatření nepřijala. Po obsazení Paříže Němci však opustila řada umělců i couturierů zemi. Pařížský *Vogue* byl zrušen a jeho ředitel Michel de Brunhoff nechal spálit archiv, aby se nedostal do rukou Němcům. Lucien Lelong, ředitel Chambre Syndicale de la Couture Parisienne (sdružení návrhářů) přesvědčil Němce, že nelze přestěhovat francouzskou výrobu textilu do Berlína. Lee Miller, modelka a milenka Man Raye, byla pařížskou korespondentkou britského *Vogue*. Přinášela nesentimentální zprávy z vojenských nemocnic a z fronty a fotografie ukazující ženy v jejich každodenním úsilí. Jezdily na kolech v natáčkách, protože neměly fény. Zkoušely si plynové masky. Lee Miller fotografovala udivené německé vojáky zírající na figuríny za výlohami nebo se dívají za klusajícím poníkem, který

veze v bryčce dívku v turbanu. v Londýně Cecil Beaton fotografoval modelky v kostýmech od Hartnella na pozadí ruin vzniklých bombardováním.



Irwing Blumnefeld, Lisa Fonssagrives, *Vogue* 1939



Lee Miller, *Vogue* 1944



Louise Dahl-Wolfe, model plavek Claire Mc Cardell, Vogue 1948



Frances McLaughlin, Fashion Molly Parnis, Vogue 1948

Studia v New Yorku sice fungovala, ale též se šetřilo. Louise Dahl-Wolfová dělala pro *Harper's Baazar* snímky, které byly opakem fotografií Lee Miller. Byly perfektně zkomponované, s dokonale řešenými světelnými efekty v černé a bílé. Od ní pochází fotografie plavek Claire McCardell, dívky se zafáčovanou hlavou, která vrhá stín (motiv ztvárněný René Magrittem, připomínka jeho utopené matky s hlavou ovinutou šaty). Tento surrealistický námět byl později využit řadou dalších umělců. Fotograf Clive Bell, teoretik umění, zdůrazňoval, že barva je nedílnou součástí výpovědní hodnoty formy. „Barevné uspořádání nese s sebou emocionální váhu,“ tvrdil a ovlivnil tak Dahl-Wolfovou, právě tak jako ji inspiroval malíř Rudolph Schaefer, u kterého studovala. Její fotografie potvrzují Schaeferův názor, že obraz má být vybudován spíše z barevných ploch, než z předmětů. Její talent potvrdila i řada exotických fotografií z Tunisu¹⁶.

Frances McLaughlin pracovala pro v *New York Vogue* od roku 1940. Dokázala navázat s modelkami kontakt, takže na fotografiích vypadají jako citlivé, přemýšlivé ženy. Současně dokázala do fotografií vsunout skutečnou realitu, zachytit konzumní společnost tehdejší Ameriky.

16 Harrison, Martin: *Appearances. Fashion Photography Since 1945*, Rizzoli International Publication, New York 1991.



John Rawling, z kolekce plášťů Mc Cardell, Vogue 1941

V USA působil i John Rawlings, který se stal členem společnosti *Condé Nast* v roce 1936 a brzy byl poslán do Londýna, kde vedl fotografické studio *Vogue*. Své snímky poprvé posílá do USA pomocí radiových vln. V pozdních čtařicátých letech publikuje své výrazně barevné fotografie plné blazeované elegance. Vitalita americké fotografie tohoto období, emigranti z řad umělců i couturiérů, pozvednou úroveň nejen umění, nýbrž i módy.

1. 5. Padesátá léta

„Snad každý, kdo ve světě módní fotografie něco znamenal, musel studovat u Brodovitche,“ prohlásil na sklonku čtyřicátých let Bruce Knight, asistent



Alexey Brodovitch, záznam baletního představení, choreografie Leonide Massine, 1935-9

Tiny Fredericks, umělecké ředitelky časopisu *Glamour*. „Byl eklektický, neobyčejně inteligentní, z jeho přednášek jste si odnesli jen esenci.“ Brodovitchova taktika spočívala ve vizuálním šoku. Zacházel barbarsky s fotografiemi Huenéa, nemilosrdně je ořezával, doplňoval barvu, otáčel snímky a kladl důraz na velké bílé plochy, aby fotografie na stránkách

časopisu vynikly¹⁷. Podporoval používání dokumentární techniky, rozmazaný pohyb, neformální pozadí. Jeho grafická energie způsobila, že fotografie téměř nepotřebovala doprovodný text, že mluvila sama za sebe.

Mezi hlavní postavy v módní fotografii patřil od čtyřicátých let Irving Penn, přestože se právě móda nezdála být hlavní oblastí, kde by byla vidět jeho skutečná novátorská práce. Přesto právě on nově definoval vzhled haute couture. Vystudoval ve třicátých letech u Brodovitche. Již tehdy bylo zjevné, jak jej okouzlují grafická perfektnost, přísnost, simplicita.

V době druhé světové války, přesněji v letech 1942 až 1943, se rozhodl odjet do Mexika, aby si zkusil to, co jej lákalo, totiž malířství. Usoudil však, že v této disciplíně neuspěje. Po návratu do New Yorku se od roku 1943 stal asistentem Alexandra Libermana ve *Vogue*. Navrhl v témže roce první obálku *Vogue* na nové doplňky (kabelka s citróny), na které se hned ukázalo, že přechod od malíře k fotografii, byl dovršen. Ústředním



Alexander Liberman, typický kostým Coco Chanel doplněný umělými perlami, 1951



Irving Penn, sofistikovaný šantung, *Vogue* 1947

17 Harrison, Martin: *Appearances. Fashion Photography Since 1945*, Rizzoli International Publication, New York 1991.

pro něho bylo to, co se naučil jako malíř. Kompozici pečlivě aranžoval a fotografii pojímal jako zátiší. Jeho práce stojí mimo dobový styl fotografování. Obohacen rozsáhlými znalostmi dějin umění, oblíbil si zvláště holandského



Irving Penn, domorodci Cuzco, 1948



Frances McLaughlin, divadlo na Broadway, Vogue 1953

malíře Vermeera nebo umělce rané perspektivy Paola Uccella¹⁸. To ukazuje např. fotografie *Sofistikovaný šantung* z roku 1947¹⁹.

Preciznost a ostrost forem zařadila Penna mezi precizionisty²⁰. Nově objevil objemy, struktury. Ženy, které fotografuje, neflirtují, spíše jako by zkameněly v určité póze, vyzařuje z nich nadčasovost, klid. Lehce tónované pozadí uvolňuje jeho postavy ze sociálních vazeb, propůjčuje jim královskou a přitom přirozenou eleganci. V prosinci 1948 fotografuje Penn v Peru. Najal si studio s oknem na sever a portrétoval v něm místní obyvatele. Tyto etnické portréty, které vytvářel po dalších 24 let, byly první svého druhu. Publikoval je pravidelně na pěti stranách ve *Vogue*. Zkušenost s fotografováním domorodců aplikoval ve svých prvních módních fotografiích. Nezáleželo mu na tom, jaká je modelka osobnost, nýbrž zaznamenával

18 Delvin, Polly: *Vogue – Book of Fashion Photography, The First Sixty Years*, Thames and Hudson 1979.

19 Harrison, Martin: *Appearances. Fashion photography since 1945*, Rizzoli International Publication, New York 1991.

20 Delvin, Polly: *Vogue – Book of Fashion Photography, The First Sixty Years*, Thames and Hudson 1979.

šaty, jejich strukturu, detail, tak jako se u domorodců snažil zachytit jejich účes, zdobení kůže, oděv. Podával informaci. Pennovo mapování tehdejší módy je pronikavým, celistvým dokumentem. Ovšem již v roce 1953 si čtenáři *Vogue* na tyto fotografie dokumentárního typu stěžují. V té době byly vůdčími



Richard Avedon, model Balenciaga, čtvrt' Marais, Paříž, Harper's Bazaar 1948

osobnostmi v americkém *Vogue* Frances McLaughlin-Gill a Karen Radkai, známé již z třicátých let.

Martin Harrison ve své knize *Appearance* říká, že když o sobě Avedon po dvaceti letech práce v oblasti módy prohlásil, že jeho fotografie měly výraz odpovídající tak akorát *Harper's Bazaar*, nemluví pravdu. Chce svou práci s módou omluvit a upozornit na své podstatnější umělecké fotografie. Společně s Avedonem pracovali v oblasti módní fotografie Diana a Alan Arbusovi. Podle jejich svědectví měl tuto práci rád. Vyžadovala nápaditost, pracoval pod velkým tlakem, musel přinášet nové a nové vzruchy. Sám prý prohlásil, že fotografovat módu je velmi snadné. Harrison říká, že je velkým nedorozuměním říkat, že umělecké snímky s tragickým podtextem, které Avedon a Diana Arbus dělali mimo oblast módy, jsou pokáním za to, že se tito umělci zapletli s takovou povrchní záležitostí, jakou je móda, a chtěli to odčinit. Současně tvrdí, že jejich portréty nejsou ani tak drsné, ani tak smutné, a nelze na nich nevidět spojitost s módní fotografií. Ta je patrná. Avedon možná ve svých pozdějších módních fotografiích příliš neriskoval, přesto jeho snímky neklesly na úrovni.

Dalším, z těch, kteří zaujali na poli módní fotografie tohoto období, byl již zavedený Erwin Blumenfeld. Byl znám svými kolážemi zesměšňujícími Hitlera. Jeho ironický podtón vůči společnosti vyzařoval i z jeho vlastní autobiografie.



Erwin Blumenfeld, reklamní kampaň pro Dayton's oval room, 1961



Louis Faurer, Junior Bazaar 1948

Emigroval ve třicátých letech z Německa do Paříže a posléze do USA. Ve čtyřicátých letech se proslavil svými fotografickými montážemi. Na počátku padesátých let se zapletl s reklamní fotografií pro obchodní dům Dayton v Mineapolis. Scénické a technické dovednosti pak aplikoval na módní fotografii. Jednalo se o práci s detailem a barvou. Originálně využíval dvoustrany, otáčel stránky o 90 stupňů, zajímavě řešil vztah ideje a triku²¹.

O Johnu Rawlingsovi říkal Alexander Liberman, že jeho fotografie mají americkou přímočarost a jasnost. Rozhodně nebyl poznamenán Evropou. Po jedenácti letech práce údajně prohlásil: „Až nyní jsem pochopil, že pro fotografa je nejcennější používat kontrolovaným způsobem denní světlo.“ Jeho nejlepší fotografie byly publikovány ve čtyřicátých letech. Ilustrovaly věrně ducha tehdejšího New Yorku. Se vzdušnou graciézností předváděly eleganci šatů od Adriana. Série jeho snímků přináší zprávu o atmosféře a jsou velice atraktivní. Pracoval pro *Vogue* až do počátku šedesátých let.

V *Harper's Bazaar* se v padesátých letech objevila řada umělců, kteří prošli školou v Brodovitchově *Laboratory*. Byli jimi například Ted Croner a

21 Frizot, Michel: *The New History of Photography*, Bordas, Paris 1994.

Louis Faurer. Brodovitch je nazýval „božími anděly“, Picassovými „děťátky“ a pěstoval v nich elitářský pocit²². Dalšími přispěvateli byli Henri Cartier-Bresson a Lisette Model. Bresson dovedl nezapomenutelně zachytit deštníky a pláště do deště s loužemi. Lisette Model emigrovala do USA z Vídně. Chtěla podle svých slov zvěčnit krásu. Výsledek byl jiný. Místo půvabné modelky vidíme na snímku dvě ženy schované za popelníkem.

Dalším nadějným módním fotografem se zdál být Robert Frank. Jeho talent se rozvine v následujícím desetiletí. V padesátých letech raději fotografoval zátiší a reportáže. Jeho módním snímkům z té doby chybí duše.

Fotografiemi prádla se proslavila Lillian Bassman. Experimentovala s technikou. Vyvinula metodu zvětšování, její atmosférické snímky byly záměrně neostré, vyjadřovaly impresi. Neuvěřitelně působí její fotografie *Wonders of Water* (Zázraky ve vodě) z roku 1959 uveřejněná v *Harper's Bazaar* přes dvě strany. Škoda, že její tendence k experimentování byly potlačeny zájmem o realističtější fotografie²³.



Lillian Bassman, Lillian Bassman, Vodní divy, Harper's Bazaar 1959

Na stránkách *Harper's Bazaar* se též setkáváme s Louisou Dahl-Wolfovou, která pracovala pro tento magazín od roku 1935 až do pozdních padesátých let. Spolupracovala s velmi talentovanou návrhářkou Claire McCardell. Její surrealistické foto plavek s rouškou připomíná malbu René Magritta a fotografie Man Raye. Její barevné snímky na film Kodak od roku 1950 jsou prozářené sluncem, plné naaranžovaných detailů. Její nejmilejší modelkou byla Liz Gibbons.

22 Harrison, Martin : *Appearances. Fashion Photography Since 1945*, Rizzoli International Publication, New York 1991.

23 Delvin, Polly: *Vogue – Book of Fashion Photography, The First Sixty Years*, Thames and Hudson 1979.

Nadšení pro druhořadé. Výrok vystihuje Kleinovu práci. Modelka, oblečení, to pro něho nebylo podstatné. Byl vždy zaujat něčím jiným, gramofonem, špagetami, štaflemi... Jeho fotoaparát zachycoval, jak na něho modelky reagují a jak on reaguje na ně. Křičel na ně: „Zastav se, podívej se nahoru, nehýbej se...“. Aby zůstala věrna sama sobě, nemůže být móda nikdy v klidu.



William Klein, model Saint Laurent, 1963

William Klein byl mistrem v oboru módní fotografie a ovlivnil nejen Evropu, nýbrž i Japonsko. V USA ho zdaleka nepřijali tak nadšeně. Na rozdíl od nepolitického Henri Cartiera-Bressona, byl Klein naprosto nekompromisní. Vystihuje to jeho kniha reportážních fotografií o New Yorku z r.1954. „Miluji a nenávidím New York – proč o tom mám držet hubu,“ vysvětloval svým kritikům. Později vycházejí reportáže z Říma, Tokia, Moskvy.

Do módního světa se doslova katapultoval v roce 1954. Vrátil se z Paříže a měl dva projekty. Prvním byla touha publikovat svůj fotografický deník, fotografie ze svého rodného města New Yorku, které se za dobu jeho nepřítomnosti podstatně změnilo. Ulice teď byly plné emigrantů... Kleinovo sociální cítění vysvětluje i jeho zájem o sociologii, které se věnoval před válkou. Dalším tématem, kterým se zabýval, byly abstraktní fotografie využívající technologii vyvinutou firmou Corning Glass. Právě tato práce zaujala Alexandra Libermana, který mu z pozice uměleckého ředitele *Vogue* nabídl smlouvu. Pro Kleina to byla „rutinní činnost“,

kteřou přijal, aby měl čím financovat své reportážní fotografie z New Yorku. Kliše a tabu, které eliminoval u své reportážní fotografie, zdůrazňoval u té módní, přijímal vyumělkovanost, zdůrazňoval ji. Pózy, ruce v bocích, nohy v první až páté baletní pozici, prázdné pohledy. Modelky padesátých let byly pro něho příliš exotické, nazýval je mysteriózními ikonami tichých lesklých stránek. „Carole Lombard, Katherine Hepburn, aristokratičnost amerických krás, tvářících se



Cecil Beaton, Chanel- černá kolekce, Vogue 1935



Norman Parkinson, model Otto Lucas, 1959

přemoudře, možná frigidních, ale kouzelných. Pro mne nedostupná snobská dokonalost.“²⁴

„To, co jsem si doopravdy myslel, když jsem fotografoval módu, jsem vyslovil později ve svých filmech,“ prohlásil Klein.

Cecil Beaton (Sir Cecil Walter Hardy Beaton) byl nejen módním a portrétním fotografem, ale i špičkovým kostýmním návrhářem a scénografem. Umělecké sklony se u něho projevovaly již od mládí a byly podpořeny i rodinným prostředím. Studoval historii, architekturu a výtvarné umění, což se výrazně projevilo v jeho pozdější tvorbě. Důležité pro něho vždy bylo pochopit osobnost, kterou fotografoval.

„Nezajímá mne nic z toho, na co se příroda neusmála,“ prohlásil Norman Parkinson, když se ho v roce 1956 ptali ve *Vogue*, čím se zabývá²⁵. Jeho jméno se stalo synonymem především pro britský *Vogue* nejen padesátých let. Ale právě v tomto období stále ctíl ducha „staré dobré Anglie“. Byl v opozici proti grafické vizi Kleinově, tvrdé a

24 Tamt.

25 Limited, Nicolson a Weidenfeld, George: *Norman Parkinson – Lifework*. London 1984.

nekompromisní. Přičila se mu Sternova představa ženy jako sexuálního objektu. Podával idealizované portréty žen, které jsou velmi romantické, nešťastnější na rozkvetlé louce, jak sám poznamenal. Fotografie, které publikoval, odrážejí jeho životní dvojroli. Byl farmářem a současně módním fotografem. Sledoval pomalý růst vegetace v přírodě, kořeny, tradici a zároveň zaznamenával efemérnost, jepičí

život módy. Snažil se dostat tyto protiklady do rovnováhy a docílil tím nadčasové kvality svých snímků.



Tony Armstrong Jones, *Vogue* 1957

K neobyčejně talentovaným a hravým fotografům padesátých let se řadí Antony Armstrong-Jones. „Všichni milovali Tonyho, který byl synovcem architekta Olivera Messela a jezdil po King’s Road na motorce,“ psalo se ve *Vogue*²⁶. Vtipný, bezprostřední, moderní – takový byl Armstrong-Jones, pozdější Lord Snowdon, manžel princezny Margaret, sestry královny Alžběty. Svě vlastnosti vtělil do fotografie. Fotografoval a propagoval první butik zřízený v Londýně Mary Quantovou, pozdější „vynálezkyň“ minisukní. Jeho elán dokázal pochopit a prosadit do módní fotografie konfekci. Spolupracoval s talentovanou americkou návrhářkou Claire McCardell. Využíval umění popartu a fotografoval modelky v situacích, které nebyly reálné, a přesto plně odpovídaly kultuře padesátých let.



Henry Clark, model Rima, reportáž z Benátek, *Vogue* 1956

Henry Clarke pracoval jako asistent u Cecila Beatona ve společnosti *Condé Nast* v

26 Kolektiv: *Seventy Years of British Vogue*. Condé Nast, London 1990.

USA. V roce 1949 odjel do Paříže a začal fotografovat. Prostřednictvím svého přítele Roberta Rondalla se seznámil s módním světem. Fotografoval pro časopis *Femina*, *Harper's Bazaar*, *Figaro* a od roku 1956 pro *Vogue*. Samozřejmě mu vycházely fotografie ve všech mutacích tohoto časopisu, nejen ve Francii. Pracoval s předními modelkami jako byla Bettina, Suzy Parker, Marie Saint Ann. Jeho fotografie z padesátých let jsou plné póz a aranžované „přirozenosti“. Často fotografoval módu na cestách, jeho reportáže z Itálie, např. z Benátek a Florencie zachycují nejen modelky uprostřed památek, ale nesou v sobě i neuvěřitelnou atmosféru doby.

Elegantní John French, původně grafik, komponoval fotografie jako malbu. Jeho černobílé portréty byly vždy perfektně aranžované. Tvrdil, že objekt sám je stejně důležitý jako prostor a předměty kolem něho. Měl cit pro vyhledávání nových osobností ve světě modelek. Důkazem je například modelka Barbara Goalen. Přesto patřil k fotografům, kteří milovali pózy, nadnesenost, noblesu. French objevil Davida Baileyho a přijal ho jako svého asistenta, a to údajně proto, že mu připadal vizuálně elegantní.



John French

David Bailey se začal zajímat o práci fotografa v roce 1957, v době, kdy sloužil u královského letectva. V témže roce zakoupil Jocelyn Stevens společenský časopis *Queen*, pro který pracoval Armstrong-Jones. Díky nově pojatému designu časopisů a novým fotografům – legendárnímu triu David Bailey, Terence Donovan a Brian Duffy, které Cecil Beaton označil za strašlivou trojici (The terrible three) – se zrodila i nová žena a s ní i nová móda, tak naprosto odlišná, že ji bylo třeba i jinak fotografovat. Skončilo období strnulých póz. Donovan i Bailey absolvovali právě u Frenche svou „módní akademii“. Oba se ale oddali spíše dokumentárnímu

pojetí módní fotografie. Donovan fotografoval pánskou módu pro *Town*, což poznamenalo a inspirovalo televizní seriál *Mstitelé* a jistě i filmy o Jamesu Bondovi.

Frank Horvath, narozený 1928 v Itálii, se zavedl svými fotoreportážemi. Od roku 1951 pracoval pro časopisy *Life*, *Paris Match* a *Picture Post*. V roce 1956 se rozhodl zakotvit v Paříži. Soubor jeho fotografií z ulic Paříže (fotografovaný Leikou s 400 mm objektivem), uveřejněný v časopisu *Camera* v roce 1957, přivedl Jacquese Moutina, uměleckého ředitele časopisu *Jardin des Modes*, na nápad, že podobně by se dala fotografovat móda²⁷. Přirozenost jeho fotografií, zavržení přílišného make-up, neformálnost a lehkost, to vše ukazovalo na nový směr, který je typický i pro Jeanloup Siefu. Oba se plně prosadí v šedesátých letech.

Hovořit o módní fotografii v padesátých letech v Československu je poněkud nadnesené, uvážíme-li, že západní móda byla záležitostí třídního nepřítele a zahraniční módní časopisy byly pro veřejnost naprosto nedostupné. Tato situace přetrvávala i po další desetiletí. Jedinou výjimkou byl německý časopis *Burda* se stříhovou přílohou, na který se stály – často bez úspěchu – hodinové fronty. Ještě ani v osmdesátých letech nebylo z oblasti západních módních časopisů k dostání naprosto nic.

Móda byla tedy sice pokládána za buržoazní přežitek, ale přesto existovala organizace ÚBOK (Ústředí bytové a oděvní kultury, původně Textilní tvorba), která měla spolupracovat s průmyslem a předkládat mu něco jako „nové trendy“. To se ovšem ukázalo v době netržního hospodářství nereálným. Nedostávalo se kvalitních surovin a postupně zaostávaly technologie i strojní vybavení. Odborníci neměli – až na prověřené výjimky – cestovat do zahraničí a ztráceli rozhled. Snad posledním vzepětím ještě perfektně vyškolené generace bylo vytvoření kolekce užitého umění reprezentujícího Československo na světové výstavě v Bruselu v roce 1958. V té době se už ale o žádné módní fotografii v Československu nedá hovořit. To, co bylo prezentováno jako móda, za skutečnou módou nemotorně pokulhávalo. Propast dělící naše kraje od světa módy se prohlubovala. Nadšení

27 *Le Labyrinthe Horvat*, katalog k výstavě, Boulogne-Billancourt 2006.

levicových intelektuálů ochabovalo a vše připomínalo porevoluční Rusko. Podobně i tam móda podporovaná z počátku řadou talentů, naprosto zkolabovala. Vynikli jen ti, kteří emigrovali. Rusko též módu nepotřebovalo, o čemž svědčí výpověď přední návrhářky Elsy Schiaparelli, která tam naivně zajela ve třicátých letech, aby povznesla oděvní výrobu. „Ženy si lépe rozuměly s kladivem, než s jehlou, ze šatů se musely odstranit kapsy, aby nelákaly v dopravních prostředcích zloděje,“ říká ve své zprávě z Moskvy.

V britském *Vogue* z roku 1948 se píše o tom, že si ženy v Praze místo módních šatů oblékají revoluční myšlenky. Podle svědectví mých předků začaly mnohé ženy pracující ve veřejných institucích nosit místo klobouků šátky, aby se připodobnily Anně proletářce z románu Ivana Olbrachta. Ti, kdo o módě měli povědomí, byli odsunuti do pozadí a raději se o ní nezmiňovali. Svět patřil pracujícím, uniformitě, šedi a předstírané funkčnosti. Reklamní a módní fotografie ztrácela své opodstatnění. Byla pouhou informací o výrobku, či modelu. Reklama se změnila na agitaci a fotografové spíše propagovali československé firmy pokoušející se uplatnit na zahraničních trzích.

Tato situace trvající čtyři desetiletí bohužel ovlivnila přístup k módě u nás až dodnes. Móda je buď přeceňována nebo naopak podceňována, stále ještě nemá to správné místo, které jí ve společnosti náleží.

Fred Kramer, o jehož tvorbě se zmiňuje především Tomáš Pospěch, Daniela Mrázková a Jan Mlčoch, se řadí vedle Jindřicha Broka, Viléma Heckela a Petra Zora k představitelům české reklamní fotografie, kteří byli spojeni s řemeslnou tradicí, s předválečnou novou věcností a funkcionalismem. Patřili k těm, kteří jsou spojeni s tzv. bruselským stylem. Módní fotografii padesátých let se věnovali především Vilém Rosegnal, Oldřich Straka a František Havránek²⁸.

Fred Kramer (1913–1994) získal praxi v prestižním pražském portrétním ateliéru Jindřicha Vaňka. Vystudoval Státní grafickou školu a o další zkušenosti byl

28 Pospěch, Tomáš: *Fred Kameron Reklamní fotograf v době nedostatku*. Fotograf, 2010, č. 14, s. 28-35.

obohacen v knižním nakladatelství, které vlastnil jeho otec a v ateliéru Strominger. Po válce působil v ateliéru Illek a Paul, od počátku padesátých let pracoval pro obchodní komoru a pro podniky zahraničního obchodu Centrotex, Jablonex, Kovo, Skoexport, atd.

Kramer, který se v roce 1958 osamostatnil, dokázal velice nápaditě a úsměvně aranžovat své snímky, fotografoval především v pražských exteriérech, experimentoval s barvou. V některých realizacích je srovnáván s Irvingem Pennem a Erwinem Blumenfeldem²⁹. Podle mého názoru připomínají jeho snímky též Franka Horvatha a Williama Kleina. Kramer totiž na pozadí zdánlivě radostné atmosféry zachytí vždy i symboly komunismu, ať se jedná o hvězdu či deník Rudé právo. Jeho úsměvné snímky idealizují situaci, která v módním světě tehdy panovala.

Kramer se stal v devadesátých letech populární díky fotografii „Košířské Madonny“, která visela nad výčepem v hospodě na Klamovce a stala se logem časopisu *Revolver Revue*.

Módní fotografie padesátých let v Československu narážela též na špatné materiálové a technické podmínky, malou konkurenci, nesmyslné schvalování práce komisemi, v nichž zasedali neoborníci a přísluhovači režimu.

V časopisech jakými byla např. *Vlasta* nebo *Žena a móda* se nepředstavovala móda, nýbrž jednalo se spíše o návody na zhotovení oděvu svépomocí. Fotografie působily staticky, tupě, učebnicově, naprosto odpudivě. Norman Parkinson kdysi prohlásil, že fotograf bez časopisu je jako farmář bez polí. Totéž by se dalo prohlásit o módním návrháři, který nemá k dispozici kvalitní, rozmanité textilie.

Kramerovi se podařilo přesto vybočit z řady i v těchto složitých podmínkách. Z jeho tvorby jasně vyzařuje živost, akce, pohyb a to, jak znal a dokázal navázat na světovou módní fotografii třicátých let, na styl Martina Munkásciho či českého fotografa Františka Vobeckého, který fotografoval dívky na střechách moderních

29 Tamt.

pražských paláců³⁰.

Padesátá léta byla obdobím, kdy žena musela vyhlížet na fotografiích jako dáma, i když jí ve skutečnosti vůbec nemusela být. Oděv byl vždy pečlivě řemeslně vypracován, šaty se při nákupu a výběru obracely naruby, aby se zkontrolovaly švy. To ovlivňovalo i způsob, jakým se na fotografii propagovaly.

„Odliv“ uměleckých i řemeslných talentů z válkou zasažené Evropy do USA se podepsal i na módní fotografii. Amerika měla po válce do jisté míry náskok před Evropou. Tady se zrodila avantgarda reprezentovaná Avedonem a Pennem. Válka změnila pohled na život, společnost, hodnoty. Pohaslo filmové stříbrné plátno, britský a americký filmový průmysl byl nahrazen italským a francouzským, což postupně poznamenávalo i módu. Moderní design pronikal do komerce. Přísnost tvarů se poddávala funkčnosti. Přestože padesátá léta byla do jisté míry“ šedivá“ oproti následujícímu desetiletí, které bylo převratné, barevné a revoluční, vyvolávají dnes fotografie z tohoto období pocit nostalgie na zapomenutou éru noblesy, něčeho, co dnešnímu světu chybí. Vyzařuje z nich úcta k řemeslu, tradici, která byla rozbořena a podupána revolucí šedesátých let.

1. 6. Šedesátá léta v módní fotografii

V padesátých letech Británie Americe záviděla, ale v polovině šedesátých let vracely Spojené státy komplimenty v takovém rozsahu, že se zdálo, že obě kultury dočasně splynou. Napomáhaly tomu levné transatlantické lety, rocková hudba a film. Londýnská radikální mládež vyvolávala celosvětové otřesy.

Vtipnost Beatles a atraktivní neurvalost Rolling Stones, účesy Vidal Sassoon, minisukně Mary Quantové, to byly vývozní artikly, po kterých svět šílel. Britské divadlo a herci, Elizabeth Taylorová, Jacqueline Bissetová a neodolatelný Richard Burton, malíř David Hockney byli slavnější než královna a Beatles, jak poznamenal John Lennon, slavnější, než Bůh.

30 Pospěch, Tomáš: *Fotograf*, č. 14, 2009.



Ronald Traeger, Twiggy, britský Vogue 1967

Hlavním cílem bylo šokovat. Vznikla nová aristokracie – modelky a fotografové, jejichž společenskou prestiž proslavil film *Zvětšenina* od režiséra Antonioniho.

Elegance a spontaneita, která charakterizovala módní foto po válce, vyústila v šedesátých letech do více společensky orientovaných nebo exotických témat. Změnu způsobila i zcela nová móda. Ideálem krásy již nebyla zralá, aristokraticky vyhlížející a vlnitě tvarovaná žena, ale stala se jím „Lolítka“, plochá dívka s krátkým sestřihem vlasů, v podkolenkách. Ztělesňovala ji Twiggy, jejíž jméno (Proutek) odpovídalo její figurě³¹. Návrháři haute couture začali podléhat vlivům, které by dříve vysoká móda nepřipustila. Čerpali z rozmanitých témat od venkova po subkulturní styly.

Médií a reklamy se ujala mladá generace zrozená z poválečného baby boomu. Přinejmenším dvě revoluce šedesátých let dolehly na módu, emancipační a „páví“. „S vynálezem antikoncepční pilulky ženy ztrácely zodpovědnost nejen v posteli, ale i vůči šatům“³². Páví revoluce znamenala proměnu pánského oblečení a zrození unisexu. Květované kalhoty, košile s fižím již nebyly výsadou pouze hudebníků, ale prosákly i na ulici.

Na módu měly vliv lety do vesmíru, které se odrazily v podobě kosmických kolekcí, například helmy a šaty z hliníku. Umění pop-artu a op-artu se stalo zdrojem textilních tisků. Plavky bez horního dílu (topless), hedvábné šaty určené pro nošení více osobami současně, které měly demonstrovat lásku a mír, papírové sukně a trička určené na jedno použití, to vše poukazovalo na experimentování v oblasti designu a snaze prolomit letargii, zatřást lidmi, dát oku nový úhel pohledu.

31 Harrison, Martin: *Appearances: Fashion Photography Since 1945*. Rizzoli International Publication, New York 1991.

32 Máchalová, Jana: *Budiž móda*. Nakladatelství Brána, Praha 2012.

Módní fotografie šedesátých let jednoznačně ukazují odklon od konvenčních standardů. Modelky byly právě tak exotické a výrazově neotřelé. Například slavná Veruschka Gottliebe von Lehndorff (měřila 185 cm) byla představena italským fotografem Frankem Rubartellim (*1937) v sérii snímků ukazujících její pozměněnou tvář a tělo. Pomocí make up se proměnila v kamufláž divokých zvířat, což mělo zdůraznit zvířecí mechanismy a nestoudnou sexualitu, ale také nutkavé sny o transformaci, což byl silný koncept v módní fotografii.

Mysteriózní černá modelka a herečka Donyale Luna byla představitelkou exotiky. V roce 1966 se objevila na titulní stránce britského *Vogue* na fotografii Davida Baileyho a posléze na titulu německého časopisu *Twen* (snímek Charlotte March). Pro americký *Harper's Bazaar* ji fotografoval Richard Avedon. Penelope Tree si zase nechala vytrhat obočí, aby vypadala jako tvor z vesmíru.

Londýn byl nejdůležitějším místem v novém definování módy. V butikách se prodávaly modely za doprovodu moderní hudby, šaty, které provokovaly a byly naprosto jiné, než ty, které si oblékali mladí lidé v předchozím desetiletí. Divokou módu pro mladé vytvářela především Mary Quant, vynálezkyňe minisukní. Zrevolucionizovala vzhled a současně způsobila převrat v cenách (náhle dostupných) a v klientele. V té době i pařížská móda převzala londýnskou inspiraci, do kolekcí mladých francouzských návrhářů se dostaly minisukně a džíny.

V Londýně plně zakotvila subkultura „mod“ (modernisté)³³. Ulízaný účes, sako zapínané na čtyři knoflíky doplňovala nezbytná italská Vespa. V *Times* se psalo o swingujícím Londýně a popisovala se tam ohnivá rebelská mládež libující si v oblečení unisex, mladíci v květovaných košilích s fiží a pestře vzorovaných kalhotách, dívky s přehnaným makeupem. Tito mladí měli i svůj slovník. Nová morálka a beztrádní společnost, obchodníci s uměním, to vše se odrazilo v módní fotografii.

Londýn se stal bezesporu centrem tehdejší světové scény. Romantický, uvolněný a alternativní styl nastolil rockovou hudbu mohutně zesílenou

33 Máchalová, Jana: *Dějiny módy 20. století*. Lidové noviny, Praha 2003.

předimenzovanými reproduktory. Hippies z nejvyšší společnosti kouřili v salonech vodní dýmky a hráli tarot, mladé dívky, které toužily být průsvitné jako Twiggy vyhledávaly muže, kteří byli představiteli všestranné zkaženosti a vyzařovala z nich hypnotická síla jako z Micka Jaggera.

Skupina mladých fotografů *Terrible Three* – David Baily, Terence Donovan a Brian Duffy – byla hlavním spojovacím článkem mezi módní fotografií, vysokým stylem života a volnou láskou, která se neohlížela na konvenční standardy.

„Cockney boys“ hovořící dialektem dělnického východního Londýna vnesli do módní fotografie neuctivé postoje a pózy inspirované subkulturními styly ulice – teddy boys, rockery a mods, kteří byli doposud pokládáni za pobudy a chuligány³⁴.

Richard Avedon se ve srovnání s Davidem Baileym jevil jako krotký mládenec a jeho odvážná spontaneita tolik obdivovaná v 50. letech se náhle zdála příliš upejpavá a slušná. David Bailey na sebe strhl pozornost svou svatbou s herečkou Catherine Deneuve a pozdějšími pletkami s modelkami Jean Shrimpton a Penelope Tree. V roce 1962 začal fotografovat Jean v pózách, které neudržovaly distanci mezi fotografem a modelkou ani mezi modelkou a divákem.



David Bailey, Jean Shrimpton, Queen 1964

To samo o sobě nebylo nijak zvláštní ve srovnání s Avedonem, ale fotografie v sobě měly sexuální náznaky, které byly ještě umocněny tím, že se vědělo o Bailyho vztahu k modelce. Baily se stal ztělesněním pop-vkusu a Shrimpton symbolem swingujícího Londýna. Jejich sexuální symbolismus představoval mýtus šedesátých let.

Tento mýtus byl podpořen Antonioniho filmem *Blow up* (Zvětšenina 1966). David Hemmings si v něm zahrál mladého fotografa, jehož život volně napodobuje hektickou sérii divokých večírků a fotografická sezení se sexuálními

podtóny. Scéna ve ztemnělém studiu: je slyšet rockovou hudbu a modelka Veruschka se svíjí jako zvíře mezi nohama fotografa před jeho fotoaparátem, který ji snímá čím dál vehementněji. Rychlé a opakované cvakání spouště podtrhovalo sexualitu a bylo odvozeno z Baileyho metody fotografování. Duffy i Bailey tvrdili, že módní fotografie je sexuální záležitostí. „Jediná věc, která je mezi tebou a modelkou, je foťák, trojrohý falus“ – tak se vyjádřil David Bailey³⁵. Obsah filmu byl převratný, stejně jako tato scéna.



Z filmu *Zvětšenina*, Hemmings a Verushka, 1966

Swingující Londýn kapituloval před každým, kdo uměl zacházet s fotoaparátem. Mnoho mladíků se toužilo stát fotografem, zdálo se jim, že se tak snadněji dostanou k dívkám svých snů. Hemmings byl hrdinou 60. let, tak jako Fred Astaire a Audrey Hepburnová o desetiletí předtím díky filmu *Funny Face*, který vypovídal o Avedonově kariéře. Ovšem teprve *Zvětšenina* dotáhla mýtus fotografa-hrdiny k vrcholu.

Nancy Hall-Duncan konstatovala, že fotografové 60. let napodobovali hlavního hrdinu *Zvětšeniny*, pořizovali si nákladná studia a žádali za své snímky závratné ceny.

Fotografové se cítili jako filmové



Bert Stern, Vogue

35 Hall-Duncan, Nancy: *The History of Fashion Photography*. Alpine Book Company, New York 1979.

hvězdy. „Kůň bláznivě pádil dál a bylo snahou cválat na něm tak dlouho, jak to bylo možné.“³⁶

V New Yorku dokonale zachytil realitu – vzestup a pád zlatého fotoaparátu – ve svých fotografiích Bert Stern. Na 63 East Street proměnil soukromou školu v luxusní a extravagantní studio s filmovým sálem, knihovnou a střešním bytem. Sternův přístup k fotografování byl zajímavý. Často používal symbolický výřez



Bert Stern, Butterfly Eyes, Vogue, 1964



Diane Arbus, Harper's Bazaar 1962

na obrázku a vše ostatní nechal neviditelné, což je obdobou techniky Helmuta Newtona. Fotografie zachycující elegantní dámu v černém sametu obklopenou šesti batolaty je dokonalou ukázkou jeho práce. Nesourodost nahých batolat a dokonale oblečené dámy, rozmanitost dětí navozující mateřskou něhu, vyvolávalo sympatie. Stern experimentoval s promítáním na hedvábí, s ofsetovým tiskem. Jeho obrazy byly vytvořeny pod vlivem pop kultury a do jisté míry připomínají techniky Erwina Blumenfelda. Silná retuš, která eliminovala části obličeje u Blumenfelda, odpovídá retuši na snímcích u Sterna, například fotografie jeho motýlích očí.

Pozoruhodnou a naprosto výjimečnou fotografkou byla Diane Arbus, jejíž tvorba není spojována s módní fotografií. Přesto do vývoje reklamní a módní fotografie zasáhla. Znepokojivě a netypicky zachytila na svých snímcích dětskou módu. Radikálně opustila konvenci v oblasti reklamy, podle které se

měl člověk identifikovat s produktem, který měl vyhlížet žádoucň. Stylizovala své fotky jako portréty, vybírala si netypické děti, s nimiž experimentovala. Arbus se chtěla dostat za lidskou masku, k pravému charakteru člověka, kterého portrétovala, k jeho identitě. Vybírala si své modely podle rolí: šampionát v tanečním sále je odkazem na děti, které dostávají za svou aktivitu ceny jako dospělí, nosí šaty jako dospělí a zaujímají i pózy jako dospělí. Její módní fotografie zkoumají, jsou ponorem do hlubin psychologie a porovnávají normalitu s deviací. Příkladem je její fascinace dvojčaty. Vypadají identicky, ale za identickým vzhledem se skrývají rozdílné osoby. Na snímcích je zachyceno to, co se skrývá pod povrchem, rozdílné bytosti.



Hiro, Harper's Bazaar 1963

New York přitahoval v šedesátých letech mladé fotografy. Jedním z nich byl Yasuhiro Wakabayashi, podepisující své fotografie jako Hiro. Narodil se v Šanghaji japonským rodičům a v roce 1954 přišel do New Yorku studovat fotografii k Alexeji Brodovitchovi. Krátce pracoval pro Avedona a stal se fotografem na volné noze pro *Harper's Bazaar*. Hiro, podobně jako Penn, byl mistrem řemesla v temné komoře a pokračovatelem geniálních experimentů, kterými se zabýval Man Ray



Hiro, Kosmické obleky, Rolling Stone 1978

a Erwin Blumenfeld. Úžasných efektů dosahoval neonovým světlem, mistrovsky zvládal barvu. Fotografie „kosmických“ obleků a sportovního oblečení Bonnie Cashin nás zavádějí do futuristického světa.

Vypěstoval si monumentální osobitý styl. Kombinoval rysy monumentální reklamy, jasnost



Jeanloup Sieff, Queen 1964



Jeanloup Sieff, Harper's Bazaar 1964

a přitažlivost, se stylem stále větší měrou založeném na abstrakci. Reklama na obyčejné sandály je takto imaginativně transformována. Černé, bílé, tělové tóny jsou komponovány citlivě jako abstraktní malba a s jistotou vedou oči k předmětu, o který jde, tedy k sandálům.

Hiro viděl úlohu módního fotografa jako reportéra. Přesto jeho fotografie dokumentují módu a naplňují módním artiklem každé místočko. Zvláště úchvatné jsou až abstraktní snímky textilních materiálů. Hiro dával fotografiím často aktuální význam, který přesahuje znázorňování módního objektu. Začal s předváděním rtěnky, ale přidal na jazyk tehdy všudypřítomnou antikoncepční pilulku.

Francouz polského původu Jeanloup Sieff se narodil v Paříži v roce 1933. Formuloval se v průběhu padesátých let. Vytvořil několik dominantních stylů, které plně rozvinul v průběhu let šedesátých. Sieff se stal důležitým a žádaným fotografem, fotil pro mnoho módních magazínů, což mu umožňovalo experimentovat. Dokázal podchytit ducha

doby, která v důsledku změn byla nejen po mnoha stránkách revoluční, ale vyvolala doslova zemětřesení v módě a módní fotografii. Jeho fotografie byly především o sexapealu, o vitální a ikonoklastické mládeži. Byl si vědom silných pouličních dokumentů Williama Kleina a jemnějších reportáží Franka Horvatha. Učil se na formalismu Edwarda Westona a grafické abstrakci Otty Steinerta, zakladatele



Jeanloup Sieff, Harper's Bazaar 1964

hnutí subjektivní fotografie. Dokázal napodobit Westonovy mistrné tóny, zkoumal struktury a důležité křivky šatů i figur. V roce 1961 navštívil New York, kde setrval několik let, což jistě jeho tvorbu ovlivnilo. V padesátých letech pracoval pro *Elle* a *Réalités* a počátkem šedesátých let pro *Jardin des Modes*,

následně pro *Glamour*, *Look*, *Twen* a *Vogue*. Nejdůležitější byl *Harper's Bazaar*. Vytvořil si svůj technický repertoár. Používal objektiv 35 mm a optický prostor záměrně zkresloval. Věděl přesně, kam má vést oko diváka a přímo propůjčoval divákovi pocit, že je součástí akce. Dramatický efekt zvyšoval tím, že předkládal příběh, jakési „zmrazené“ dobrodružství³⁷. Co bylo ale důležité a specifické, byl jeho humor. Byl protidávkou k formálnímu ideálu aristokratické krásy a elegance vyzařující z fotografií padesátých let.



F.C.Gundlach, Cheopsovy pyramidy, 1966

Mezi nejvýznamnější německé poválečné módní fotografy patří F. C. Gundlach. Jeho osobnost měla velký vliv na vývoj fotografie v Německu, díky jeho iniciativě v uspořádávání výstav slavných fotografů. Ceněna je jeho činnost sběratelská, které se začal věnovat v sedmdesátých letech. Ve svých sbírkách má fotografie svých oblíbených fotografů, Horsta P. Horsta, se kterým se setkal v USA v padesátých letech, dále Hoyningena Huenéa, Richarda Avedona, Nan Goldin, Roberta Mapplethorpa a řady

37 Garner Phillippe: *Jeanloup Sieff – The Sixties*. Le Journal de la Photographie, 2013.

dalších. Nejvíce si cení fotografie Irvinga Penna, na které jsou zachyceny ruce světoznámého trumpetisty Milese Davise. Svou sbírku nazval *Fotografie člověka*. Gundlachovým krédem bylo, aby fotografie z oblasti módy odrážela ducha doby a mapovala oděv. Ten byl pro něho velmi důležitý a vedl jeho první impuls.

Od roku 1963 do roku 1986 nafotil Gundlach 180 titulních stran a 5 tisíc běžných stránek pro časopis Brigitte, což zní neuvěřitelně. Vždy dokázal vystihnout atmosféru doby, podchytit vliv nového umění na módu. Začínal fotografovat po druhé světové válce. V roce 1951 vycestoval na pár týdnů do Paříže. Tady se ve studiích naučil zacházet se světlem. Původně fotil portréty herců a hereček. První módní zakázku získal od časopisu *Frau*. Fotografoval kolekci kožešin s herečkou Ruth Leuwerik. Dramatické postoje modelek definují jeho styl padesátých let, na nějž měly vliv i filmové hvězdy, které fotografoval, jako byly Nadja Tiller a již zmíněná Ruth Leuwerik. Velmi věrohodně popsal atmosféru tehdejších pařížských salónů: „Přehlídky probíhaly bez hudby a choreografie, nikdo si nesměl pořizovat náčrty, fotografovat při předvádění bylo zakázáno. Když se dohodlo fotografování mimo ateliér, musely být modely zakryty bílým prostěradlem, které se odkládalo jen na nejnutnější dobu k pořízení snímku. Většina modelů byla šita přímo na modelky. Neexistoval stylista, vizážista, vše si musel dělat fotograf sám,“ vzpomíná Gundlach.³⁸ Tehdy, v padesátých letech, jezdil na přehlídky Diora a Jacqua Fatha. Postupně se ale móda a její prezentace proměňovala. Přehlídky se stávaly show a už zdaleka nebyly jen o módě, ale především o penězích. Také se měnil ideál



F.C. Gundlach, Athény 1966

38 Kolektiv: *Vanity, Fashion / Photography from the F. C. Gundlach collection*. Katalog k výstavě Vanity, Kunsthalle Wien, Holzhausen Druck GmbH, Wien 2012.



F.C. Gundlach, pop- art ,
Paříž 1966



F.C. Gundlach, pop- art fashion,
Hamburg 1967

krásky, výška modelek a jejich věk. Na počátku 60. let se svět začal starat více o prêt-à-porter, tedy o konfekci. Ta se prezentovala v časopise *Brigitte*, kterému Gundlach vtiskl tvář. V roce 1966 fotografoval na pláži v Athénách. Byl plně nadšen pop-artem a op-artem. Jako vášnivý sběratel si zakoupil síťotisky od Andyho Warhola a Roye Lichtensteina. Na snímku z této doby je zachycena modelka Brigitte Bauer. Na plavkách má op-art potisk, černobílá spirála koresponduje s černými obroučkami brýlí. Modelka stojí s rukama za zády na čisté ploše pláže, aby plavky nebyly ničím rušeny. Pláž, moře, architektura.

Gundlach tvrdil, že film mu nic neříká, nebylo to medium, ve kterém by chtěl tvořit. Byl schopen přemýšlet staticky, ale vždy potřeboval příběh, scénář, i když modelkám dával i jistou volnost. Navozoval atmosféru, šaty komponoval do fotografie tak, aby byly součástí příběhu a ladily s modelkou. Vzhledem k tomu, že začínal jako fotožurnalista a díky své spolupráci s Lufthansou, byl jedním z fotografů, kteří cestovali, mohl fotit příběhy o místech, která navštívil. Šedesátá léta k tomu

byla jako stvořená. V sedmdesátých letech se situace změnila. Ačkoliv byl stále aktivní, jeho fotografie z té doby nejsou nijak útočné a šokující jako práce Newtona, Bourdina (celá jeho tvorba je pojednána v 70. letech) či Turbeville. Jeho pohled na současnou fotografii je jednoznačný: „Digitalizace z nás dělá osobnosti. Všechno

je dokonalé. Ale nikdo přece tak dokonalý a nádherný není. Vše může být překrouceno a zmanipulováno.³⁹ O jeho konzervativismu a lásce ke světu jiných hodnot vypovídá i jeho vztah ke klasickému oblečení gentlemana. Na otázku jednoho novináře, zda není kravata přežitek, odpověděl, že nikoliv, že je to velmi kreativní záležitost a na toto téma se zasvěceně rozhovořil. Článek byl neprávem nazván „Svázán životem.“ Gundlach zaznamenal změnu doby, ale zůstal věrný svému vidění.

Šedesátá léta byla posledním obdobím

módního diktátu, obdobím euforie a posedlosti mládím. Ve *Vogue* se to jen hemžilo horoskopy, články o magických kultech a mimosmyslovém vnímání, o dávných egyptských náboženstvích a psychickém bádání s fotografiemi pohybu vzduchu. Laura Leeová psala o sexu, Germaine Greerová o feminismu. Roy Strong napsal *Kristovu tvář*. Ke konci dekády se začalo smrákat. *Vogue* začal uveřejňovat články o šoku z budoucnosti. Ženy a homosexuálové žádali větší práva a ekologové začali bít na poplach. To vše poznamená silně i další vývoj módní fotografie.



F.C. Gundlach, pop- art fashion,
Hamburg 1967

39 Tamt.

2.1 Sedmdesátá léta v módě, umění a ve společnosti

Sedmdesátá léta byla dnem účtování po dlouhém víkendu, kterým byla léta šedesátá. Po roce 1970 začínala být narušena světová ekonomická rovnováha. Konec hospodářské euforie s bezuzdným ekonomickým růstem končí v roce 1974. Naftová krize a vzápětí krize finanční poznamenala společnost. Bojovné odbory žádaly pro dělníky více peněz, rasové menšiny, ženy a homosexuálové větší práva. Ekologové zjišťovali škody napáchané bezohledným přístupem ke světovým přírodním zdrojům. Terorismus a vražedné útoky ochromovaly život. V Británii po převedení měr a vah na desetinnou soustavu, která ji měla připravit na vstup do společného evropského trhu, nastala strašlivá inflace (libra z roku 1970 měla v roce 1979 hodnotu 35 pencí.) Stávka horníků měla za následek třídní pracovní týden, neboť průmyslové podniky a obchody se zavíraly, aby se ušetřilo za palivo. Ceny rostly, což vyvolávalo panické nákupy a podráždění lidé přirovnávali krizi k situaci v Berlíně ve třicátých letech.

Britský *Vogue* uveřejňoval pojednání o „šoku z budoucnosti“ jako o realitě provázející celé sužované desetiletí a ptal se na názory Samuela Becketta, Joan Baez, Kurta Vonneguta nebo Arthura Koestlera. Chraplavé hlasy Ameriky, Janis Joplin a Jimi Hendrix, navždy umlkly. Skončila válka ve Vietnamu. Hippies, slepenec subkultur, který vznikl právě na protest proti této válce, se rozpadl, tak jako se rozpadli Beatles. Drogy byly definitivně přeneseny z jeviště do hlediště.

Anarchie šedesátých let byla odsouzena jako morální pustina. V prestižním časopisu *Vogue* byly články o magických kultech a dávných egyptských bozích nahrazeny informacemi o recyklování, uchovávání divoké přírody a ekologii. Čočka se stala synonymem zdraví, řádila móda záplatových vzorů a kuchyní z hrubého borovicového dřeva.⁴⁰ *Vogue* uveřejňoval seznam léků s utišujícími účinky a četné rady proti depresím. Lidé se uchylovali k drogám, bisexualitě, k rozvodům a propagovali „volné manželství“.

40 Máchalová, Jana: A2, *Kocovina po velkém flámu*, 2008.

Společenská elita hippies byla postupně nahrazena radikály. Jejich kultovní knihou byla kniha filosofa Herberta Marcuseho *Jednorozměrný člověk*. Elizabeth Taylor a Richard Burton, Rudolf Nurejev a Peter Sellers se nechávali fotografovat s královnou a královnou matkou. Truman Capote pořádal v New Yorku ples století a Salvador Dalí napsal pro *Vogue* článek *Přijď Mao, přijď*, aby podpořil společenskou elitu libující si ve výletech do Číny.

Únikem měly být filmy. Nebyla to jen *Horečka sobotní noci* s Johnem Travoltou, která nastolila diskotékové šílenství, ale i snímek *Velký Gatsby*, režiséra Jacka Claytona, který měl zásadní dopad na módu v podobě retrace dvacátých let.⁴¹ Kultovním snímkem se stal film *Absolvent* s Dustinem Hoffmanem v hlavní roli, odhalující pokryteckou morálku amerických snobů.

Do designu pronikaly secesní ornamenty a oslavovala se i čtyřicátá léta s účesy a hranatými partiemi ramen. Obočí žen na čas zmizelo po vzoru třicátých let. Pánové si nechávali narůst knírek a nosily kotlety. Ve *Vogue* se šířila móda zrnitých romantických záběrů s měkkým ohniskem, které zhotovovala Sarah Moon. Za čas ji vystřídal Helmut Newton s lesklým dekadentními fotografiemi, kde Iman a Marie Helvinová jako by přicházely z jiné planety.

Ve Francii si módní značky uchovávaly svou prestiž díky tisku, ale haute couture si musela najít novou klientelu – Araby, kteří nesmírně zbohatli po energetické krizi. Z bohatých Arabů netěžila jen haute couture, která zdaleka neměla takový elán jako v předchozích desetiletích, ale také architekti, návrháři interiérů a realitní agenti.

Móda začala mít mezinárodní charakter a současně se dostala do vlivu postmodernismu v umění. Hlavními centry byla Paříž, Londýn, Milán, New York a Tokio. Japonci se objevili jako nová síla v oblasti módního návrhářství a poznamenali módu především z pohledu výběru materiálů a tvarování.

Při pohledu na modely ze sedmdesátých let Y. S. Laurenta, vůdčí osobnosti Paříže, je jasné, že se mu podařilo zachytit atmosféru doby jako málo komu

41 Máchalová, Jana: HN, *Bobo ví, že být znamená i mít*, 1999.

jinému. Folklór a historie patřily k jeho bohatým inspiračním zdrojům. Vedle něho se na pařížské scéně prosazují jména jako Sonia Rykiel, která se specializovala na pohodlné nenucené ošacení z úpletů v sofistikované barevnosti. Jean–Charles de Castelbajac dokázal propojit uměleckou inspiraci s dětskou hravostí. Upřednostňoval tisky s velkými motivy, které evokovaly hvězdy němého filmu, tiskl na textilie básně svých přátel, využíval usně a příkrývkové kvality. Tvarování jeho modelů bylo vždy velmi jednoduché. Modelový dům Ungaro předváděl šaty zdobené kovem a velmi si liboval v potištěných tkaninách. Jean Paul Gaultier a Thierry Mugler se plně projeví až v příštím desetiletí, ale již v 70. letech se začínají v módním světě vážně uplatňovat.⁴²

Na londýnské scéně se představila Jean Muir, jejíž tvorba je spojována s minimalismem a černou barevností. Nepřehlédnutelným se stal Bill Gibb, který navrhoval společenské šaty rozevlátých tvarů. Pečeť mimořádné originality nese tvorba Zandry Rhodes. Její šaty nezapřely zájem o punk a další pouliční styly. Aranžované exotické modely ručně potiskovala nejrozmanitějšími vzory. Inspirovala se pohyblivou geometrií, op-artem i stylem art deco. Dalším britským módním tvůrcem byl Anthony Prince, který již od šedesátých let oblékal úspěšné rockové hvězdy.

Calvin Klein objevil pro Ameriku sportovní módu. Jeho styl charakterizovaly sofistikované a lehce kombinovatelné modely dovolující záměnu pohlaví, zatímco Norma Kamali, Bill Blass a Perry Ellis byli zastánci stylu spíše klasického, přesně zaměřeného na americký vkus.

Na sklonku dekády vypuklo „italské povstání“. Italští návrháři, vydatně podporováni průmyslníky a vládou docílili toho, že Milán se stal alternativou Paříže. Italská konfekce působila uměřeně a klasicky, ale ne konzervativně a měšťácky. Mario Valentino, firma Missoni, Nino Cerruti včetně slavného Giorgia Armaniho předvedli realistickou, sportovně laděnou městskou módu. Styl zůstal většinou klasický.

42 Máchalová, Jana: *Dějiny módy 20. století*. Lidové noviny, Praha 2003.

Japonci se řídili odlišnou politikou. Jejich přítomnost v Paříži jim posloužila jako odrazový můstek v soutěži o zahraniční trhy. Jejich představitivost živená odlišnou kulturou, než byla francouzská a západoevropská, jim zajistila pozornost. Issey Miyake, Yohji Yamamoto nebo Rei Kawakubo dokázali svými přehlídkami pozvednout poněkud blazeované pařížské publikum a následně celý módní svět.

Velkým zásahem do kulturního dění byl v polovině dekády nástup punku. Až z dnešního pohledu je jeho dopad na společnost, kulturní scénu a následně i na povýšenou haute couture plně doceněn, což dokázala výstava uspořádaná v roce 2013 v Metropolitním muzeu v New Yorku pod názvem *Punk – chaos in couture*. Za duchovní rodiče punku jsou pokládáni Malcolm McLaren a Vivienne Westwood. Nebyla to ovšem jen Británie, která toto hnutí naplno rozjela. Impuls vyšel z USA, z newyorské hudební scény. Hnutí punk se svým agresivním, provokativním a bezvýchodným charakterem jednoznačně vyjádřilo odpor vůči vyšší afektované společnosti. Mísení oděvů nejrozmanitějšího původu, otrhanost, líčení obličeje vzbuzující pocit rozkladu těla po smrti, vystříhávané účesy - to byl styl mládeže, který postupně začali v umírněnějších formách přijímat stylisté a návrháři. Průlomem do módních médií bylo rozhodnutí Terryho Jonese, editora britského *Vogue* založit časopis I-D. Jones si uvědomoval, že *Vogue* z módy odhaluje jen špičku ledovce, ušlechtilou couture, která je záležitostí jen elity, zatímco skutečná móda vzniká na ulici a v klubech. Časopis I-D dal šanci mnohým umělcům z oblasti návrhářství, ale i módní fotografie.

2. 2. Módní fotografie sedmdesátých let

Od druhé světové války byl New York v oblasti módní a reklamní fotografie na vrcholu. Tuto pozici však ztratil v sedmdesátých letech. Změny v sociálních poměrech, ekonomika módních časopisů, nový pohled na otázky vkusu, to vše přispělo k přehodnocení způsobu prezentace módy prostřednictvím fotografie. Skončila éra fotografa hrdiny, éra šedesátých let, kdy se mnoho mladých fotografů

hřálo na výsluní a snadno dosahovalo neuvěřitelných honorářů. Lví podíl na tom měla celosvětová inflace. Módní teritorium zároveň opustila věhlasná editorka Diana Vreeland, která od dvacátých let vládla americkému *Harper's Bazaar* a od roku 1961 americkému *Vogue*. Právě ona byla iniciátorkou řady neuvěřitelných projektů, které proslavily nejen Avedona, ale i další módní fotografy. Scénu opustil Irving Penn, Richard Avedon se vrhl do nové oblasti, zkoumal fotografii z jiné stránky. Americké časopisy se snažily přizpůsobovat vkusu veřejnosti daleko více než evropské, měly větší počet odběratelů a investovaly větší částky do reklamy. To vše vedlo k tomu, že New York postupně ztratil svou kreativní sílu. Jedním z jeho nejdůležitějších problémů byla nudná jednotvárnost, nenápadité obálky. Na úrovni se nějaký čas držel americký *Vogue* díky řediteli Libermanovi, který podporoval fotografku Deborah Turbeville.

Vůdčí pozici převzal francouzský *Vogue*, který dal naprostou kreativní autonomii dvěma protagonistům. Byli jimi Guy Bourdin a Helmut Newton. Oba si nejen vybírali šaty, které budou fotit, ale sami určovali, jak je budou fotit. Tato svoboda byla pro newyorská media nepředstavitelná. Pro Paříž znamenala obrovský přínos. Publikovaly se tu nejodvážnější a nejpodstatnější módní fotografie desetiletí. Módní fotografové zmenšovali společenské a estetické rozdíly mezi lidmi, odstraňovali zábrany a co je důležité, začali vystavovat v galeriích a vydávat knihy o své práci. V předchozí době tomu tak nebylo. Už se nikdo necítil být zkompromitován tím, že fotí módu. Rozštěp mezi komerčním a osobním, uměleckým, přestal existovat.

Guy Bourdin ve Francii začal se svými fotografickými dvoustranami v kombinaci černobílé a barevné fotografie, a to bez komentáře. Byly zrušeny stupidní editoriály. Avedonovy fotografie snažící se citlivě odbourávat nahotu byly najednou přežitě. Módní fotografie se přetransformovala do sexuálního výrazu přitahujícího pozornost. Homosexualita, transvestitismus, voyerismus, vražda, znásilnění, míšení ras. To byla ústřední témata, která měla naději na úspěch. Kritik Hilton Kramer vtipně podotkl, že móda se stala pododdělením pornografické

kultury.⁴³ Byl to rozhodně jeden z výrazných rysů módní fotografie té doby.

Zobrazování hrůzy v módní fotografii se vyvinulo postupně. Získat pozornost publika skrze násilí nebylo zdaleka omezeno jen na módní fotografii. Trend možná nastolila i filmová produkce. Gangsterský film *Bonnie a Clyde*, snímek *Maratonec*, který představuje Dustina Hoffmana jako mučedníka v zubařské ordinaci, nebo orgiastické násilí ve filmu *The Wild Bunch* (Divoká tlupa). Násilné fotografie a filmy naplňovaly divákovu fantazii, poskytovaly vzrušení, které se jim nedostávalo v běžném životě. Byla to šance, kterou dávala populární kultura lidem, účastnit se něčeho, co jim život odpírá. Dobrodružství, přepych, kontakt s nebezpečím. Každodenní život se totiž stával čím dál tím snazším, ale také nudnějším. Zbýval tu jen fotbal, hokej, rock a kino. Fotografie nabízela násilí, jehož zobrazování se stalo součástí moderního života. Zároveň vypovídalo o zranitelnosti, a to především ve fotografiích Guy Bourdina, ale i o milování bez lásky a bez lítosti jako u Helmuta Newtona. Právě on vnesl do módní fotografie agresivní evropský koncept sexuality.



Chris von Wangenheim, Vogue 1976

Chris von Wangenheim (1942 - 1981)

S jistou krutostí se setkáváme i u fotografa Chris von Wangenheima. Chris se přestěhoval v roce 1965 do New Yorku. Pracoval jako asistent u Jamese Moora. Začal nadějně pracovat pro americký *Harper's Bazaar*, studoval architekturu a vytvořil řadu zajímavých fotografií pro italský *Vogue* v roce 1971 pod vedením Anny Piaggi. V sexuálních narážkách a v používání otevřeného násilí (foto psa zakousnutého do ruky modelky) se podobal Helmutu Newtonovi. Chris se

43 Harrison, Martin: *Appearances: Fashion Photography Since 1945*. Rizzoli International Publication, New York 1991.

domníval, že funkcí módní fotografie je prodat šaty. Dosáhnout toho pro něj znamenalo, že žena na obraze musí svádět, dráždit.⁴⁴ Na fotografii z roku 1974 je zobrazen mladý chlapec a starší žena. Vyznění je dvojznačné. Jedná se o milence nebo o matku se synem? Wangenheim bohužel zemřel v roce 1981 při autonehodě. Jistě by se jeho tvorba dále vyvíjela, jak tomu bylo u Helmuta Newtona. Z děl obou těchto autorů vyzařuje ironie, chlad a záměrná lhostejnost.

Peter Gert

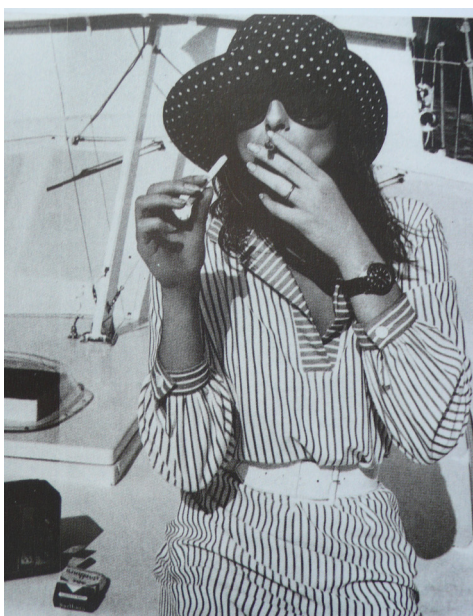
S hnutím punk se módní fotografie stávala více voyerská, sadomasochistická a agresivní, což dokazuje též tvorba Petera Gerta. Hvězdy popu, například David Bowie, Patty Smith vyjadřovali sexuální nekonformnost. Minisukně už dávno přestaly vzrušovat, sukně se nyní nosily ve všech délkách, místo nich se na scéně objevil androgynní kalhotový kostým Yves Saint Laurenta, který nadšeně přijala Paříž (foto Helmut Newton), ale americké ženy jej odsoudily.

Bob Richardson (1928 – 2005)

Grafik Bob Richardson narozený v New Yorku 1928, začal fotografovat až ve svých pětatřiceti letech. Realita, kterou zachytil, se jmenovala sex, drogy a rock'n roll. Bylo by nefér ho nezmínit. Byl složitou osobností, trpěl schizofrenií a jeho kariéra byla plná rozporů. Cenzura mu způsobovala neustálou frustraci. Na jeho straně stáli někteří módní redaktoři, jako Julie Britt, Anna Piaggi a Deborah Turbeville. Byly to jeho spolupracovnice a podporovaly jeho styl, který se soustředil na práci s lidmi a upozadřoval šaty. V tvorbě hledal sám sebe, ptal se na vlastní identitu tím, že odkrýval duši modelky. Jeho fotografie žen s tvářemi plnými slz mají lyrismus sester Bronteových, prohlásil Richard Avedon. „Dobýval opuštěné ženy plačící u hrobů, nebo se krčil v kavárně a číhal na to, až vejde

44 Hall-Duncan, Nancy: *The History of Fashion Photography*. Alpine Book Company, New York 1979.

žena s tragickou tváří.⁴⁵ Série pochechtávajících se dívek uveřejněná v *Harper's Bazaar* ukazuje jeho odlehčenější stránku. Rozhodně se vyhýbal banalitě šťastně rozemátých módních fotek. Ovlivněn byl filmovou tvorbou režiséra Antonioniho, ostýchavým erotismem filmu *Dobrodružství*. Kamerou, která setrvává na tvářích a detailech krajiny – to bylo to, co se přímo zapsalo do Bobových zadumaných a vzrušujících fotografií.



Bob Richardson, Zapalování cigarety-Agnetia darren, Harper's Bazaar 1966



Bob Richardson, řecká taverna, francouzský Vogue 1967

Jeho fotografie vypovídají o vztahu fotografa a modelky, viz snímek *Zapalování cigarety* – Agnetia Darren má zakryté oči brýlemi, ale její neviditelnost je umněšena neviditelným divákem. Zapaluje cigaretu někomu druhému od své vlastní, což je intimní moment, který podtrhuje sexuální metaforu. Maskulinní košilové šaty jsou součástí obrazu, ale jejich ilustrace je druhotná ve srovnání s psychologickou intenzitou snímku.

Pro francouzský *Vogue* fotografoval Richardson v řecké taverně a vytvořil nejsevěřenější příběhovou sekvenci. Měla 16 stran. Šaty si vybíral sám a tým tvořila jeho manželka, v roli neoficiální stylistky a vizážistka Donna Mitchell, která vzpomíná na podmanivou atmosféru v taverně, kde Bob i ona se družili s hosty, společně zpívali a následně došlo k rvačce, která proměnila hospodu v trosky. Francouzský *Vogue* uveřejnil jen ty nejméně divoké obrázky.

45 Harrison, Martin: *Appearances: Fashion Photography Since 1945*. Rizzoli International Publication, New York 1991.

Na počátku 70. let se Bob odjel do Evropy. Bylo to po sérii snímků zobrazujících podivnou americkou drogovou atmosféru, např. *Opiový sen* (1969). Fotografoval pro italský *Vogue* s modelkou Anjelicou Huston. Přestože v průběhu 70. let pracoval i pro americký *Harper's Bazaar*, málo kdy tam dostal příležitost uplatnit svůj velký talent. Jeho velkým problémem bylo jeho kontroverzní výbušné chování.

Arthur Elgort (1940)



Arthur Elgort, Saint Laurent, britský *Vogue* 1971



Arthur Elgort, Louskáček, New York, 1978

V roce 1976 vyfotografoval Arthur Elgort Lisu Taylorovou pro americký *Vogue* a Liberman prohlásil, že snímek je revolučním průlomem v tradiční módní fotografii. Elgort zachycoval novou éru americké ženy v akcích, které se týkaly jejich života. Běhaly s jezevčiky, pohybovaly se po ulici, tančily. Tanec byl pro něho stěžejní. Říkal: tanec je důležitý, modelka, která umí balet je lehčí a promýšlí si, co dělá. První fotky vytvořil jako student umění na baletních hodinách. Elgort mluví o baletu, který měl vliv na jeho fotografování. „Před výkonem, před představením, je třeba se připravit na fotografování lidí v pohybu.“⁴⁶ Chtěl zachytit pohyb, spontaneitu, zásadně pracoval s denním světlem, a to i ve studiu.

46 Harrison, Martin: *Appearances: Fashion Photography Since 1945*. Rizzoli International Publication, New York 1991.

Deborah Turbeville (1932 – 2013)

Diana Vreeland ve své antologii módní fotografie *Allure* (Vábení) píše, jak byla šokována, když viděla první reklamní sérii fotografky Deborah Turbeville v roce 1975 v *Xavier's hair salon*: „Fascinuje mě, že tohle má být reklama, copak to nevypadá jako bordel?⁴⁷ Když fotíš čtyři holky, co posedávají v koupelně a čtou si noviny, pak to použiješ jako reklamu na kadeřnictví, tak můžeš říct, že je to legrace, nebo že ses zbláznila. Vždycky jsme měli reklamu, ale takovouhle? Má se to prodávat. Celý život jsem poslouchala, co by fotografové udělali, kdybychom je nechali dělat, co chtějí a kdyby se to nemuselo prodávat. A nyní mohou dělat, co chtějí.“



Deborah Turbeville, Lázně, americký *Vogue* 1975

Diana Vreeland interpretovala fotografie Deborah Turbeville jako důkaz toho, že módní fotografie získala větší svobodu výrazů. Přesto jsou tyto fotografie podle ní spojeny s komerčním aspektem, ale je tam obsažen víc vychytrale.

Skandál, který vyvolaly fotografie Deborah se seriálem *Lázeňských fotografií*, byl způsoben jejím viděním ženskosti, které bylo protidávkou k neproblematickému, optimistickému a pozlátkovému světu, který zprostředkoval zákazníkům americký *Vogue*. Zpočátku byla nepochopena. V roce 1975 publikovala knížku *Maquillage* (Makalatura), soubor fotek, které se měly vyhodit – byly poškrábané, poničené, vybledlé, zobrazovaly zdevastované domy, vybydlené místnosti. Poprvé začala v *Depeche Mode* s (1972) s tématem izolované ženy. Záměrně si vybírala

47 Hall-Duncan, Nancy: *The History of Fashion Photography*. Alpine Book Company, New York 1979.



Deborah Turbeville, Bill Gibb, Nova 1973



Deborah Turbeville, Sheridan Barnett, Nova 1973

modelky na základě jejich nevhodnosti, nepatřičnosti, i když je fotila ve skupině, každá zůstávala ponořena do vlastního nitra a málokdy vyhledává pohled diváka. Vzduchují našemu pohledu, jako by nechtěly, aby se jim někdo vkradl do soukromí. Deborah měla stále v živé paměti pocit, který zažila, když se ocitla sama v New Yorku. „Připadala jsem si jako hadr na zem, byla jsem nemotorné ošklivé káčátko, vysoká holka nepatřící do tohoto světa.“⁴⁸

V roce 1973 publikovala Deborah Turbeville první fotografie v Británii pro Nova (*Touch of Ballet Class*) vycházející z baletní průpravy. Byl to patrně z její strany nostalgický odkaz na to, že se kdysi chtěla věnovat choreografii. (Je třeba podotknout, že Deborah měla zkušenost modelky.) Byla to současně reminiscence na Ďagilevův balet, který i na Vreelandové zanechal nesmazatelné stopy. Deborah si vybrala reklamní fotografii, která byla živena nostalgií, touhou po mýtické minulosti výrobku samotného. Efemérní, prchavý svět, stesk po starších stereotypech, přimykání se k minulosti a narcisistní identifikace s abstrahovanými rysy vlastní minulosti.

Z fotografií Guy Bourdina a Helmuta Newtona vyzařuje poznání podstaty módní fotografie a její klamavosti. Tito fotografové připouštějí nezbytnost neproniknutelného vnějšího nátěru, který odolává pohybu stereotypů. Dílo Deborah Turbeville jedné z nejlepších módních fotografek, je prostoupeno naprosto jiným vnímáním odcizené povahy obrazu. Je to určitá váhavost, napětí mezi obrazem

48 Ash, Juliet a Wilson, Elizabeth: *Chic Thrills – A Fashion leader*. University of California Press, Los Angeles 1993.



Deborah Turbeville, italský Vogue 1977

předváděným modelkou a obrazem předvedeným fotografií. Její ženy jsou jakoby vyvedené z rovnováhy v prostředí, které je obklopuje. Sama ve své knize *Wallflower* říká: Moje ženy úzkostně čekají na někoho, kdo je nalezne a myslí tak trochu na to, že se ocitají mimo svou dobu. Pohybují se kupředu a zdá se, že křečovitě svírají svou minulost, jako by měly ztratit základ své přítomnosti.⁴⁹

Ačkoliv by se výzkum Deborah Turbeville mohl zdát anachronický, nemělo to destruktivní důsledky na vizi, která zůstala konzistentní během celého jejího díla. Její fotografie, poničené, s urychleným procesem stárnutí, s omezeným rejstříkem barev a technicky primitivní kvalitou prvních fotografií, vyvolávají nostalgické nálady. Ale co je důležité, působí nehotově, nedořešeně, což vyvolává napětí. Ona sama říká: „Mé snímky kráčejí po napjatém laně. Nejsem módní fotografka, nejsem fotoreportérka, nejsem portrétistka“.⁵⁰ Názor na její dílo může být jakýkoliv, ale rozhodně není bez zajímavosti, že fotografka zabývající se různými způsoby zobrazení výrobku masového charakteru, mohla najít v módní fotografii sféru, která nejlépe vyhovovala jejímu zkoumání. Odcizení jejího módního obrazu do jisté míry znamenalo vzdalování se od formy jistého módního nátlaku.

49 Harrison, Martin: *Appearances: Fashion Photography Since 1945*. Rizzoli International Publication, New York 1991.

50 Tamt.

Dvojsmyslné nálady na svých fotografiích, temné, nervózní, pohroužené, melancholické figury vynořující se z depresivního šera sama komentuje Deborah takto: „Jsem ‚jemná‘ fotografka, d’ábelská nebo kafkovská.“⁵¹ Přiznává, jak hluboce ji ovlivnil film režiséra Bertolucciho *Konformista*. Nadchlo ji Bertolucciho porozumění tanci, v němž je svoboda pohybu dosahována cvikem a disciplínou. Nepříjemný pocit napětí, podobně jako v *Konformistovi*, vyzařuje ze série již zmíněných fotografií pro Nova. Ironie se vine jako nit skrze její druhou knihu *Unseen Versailles* (Versailles, jak jste je neviděli, 1981), ve které slavné místo zbavila veškeré pompézní vytríbenosti. Barabara Rose o této knize napsala: „Převlékla svůj předmět tak, aby hrál novou roli. Vidíme Versailles jako neupravenou stařenu v negližé, plnou prachu.“⁵² Rose též mluví o jejím erotickém přístupu a odkazuje k raným fotografům, jako byl Steichen a jeho současníci.

Sarah Moon (1941)

V raných sedmdesátých letech vládly v oblasti módní fotografie v Paříži dva odlišné přístupy. Vedle francouzského *Vogue* tu vycházela *Depeche Mode*, *Marie Claire*, *Votre Beauté* (Vaše krása) a *Vingt Ans* (Dvacítky). *Depeche Mode* prosazoval školu plenéru (např. fotografové Arthur Elgort, Alex Chatelain, Patrick Demarchelier). V kontaktu se školou plenéru, která pracovala neformálně s přirozeným denním světlem, bylo dílo Guy Bourdina a Helmuta Newtona. Naproti tomu Laurence Sackman a Steve Hiett, kteří fotili pro *Marie Claire*, měli rádi tvrdý přímý blesk, dramatické šokující barvy.

Pozoruhodnou ženou, která se prosadila v oblasti módní tvorby, byla Sarah Moon. Její fotografie jsou zpočátku tvořeny na pozadí intenzivního osobního příběhového scénáře. (*Suzanne v Tuileriích*), ale kompozici zjednodušuje s pozornou grafickou úsporností. Ořezává fotografie těsně, vytváří kompaktní

51 Hall-Duncan, Nancy: *The History of Fashion Photography*. Alpine Book Company, New York 1979.

52 Ash, Juliet a Wilson, Elizabeth: *Chic Thrills – A Fashion leader*. University of California Press, Los Angeles 1993.

prostor, soustřeďuje pozornost na vztah mezi postavami. V mnohých případech je na fotografii více postav.



Sarah Moon, britský Vogue 1975



Sarah Moon, francouzský Vogue 1978



Sarah Moon, Estée Lauder, francouzský Vogue 1973

Její autobiografie mnohé z její tvorby dovysvětluje. Studovala umění a v šedesátých letech působila jako modelka v haute couture. Fotografovat módu začala v roce 1968. Tvrdila, že sexualita je zásadní součástí všech módních fotografií, ale když ona fotila ženy, snažila se sexualitu nevyprovokovat. Souviselo to s její modelingovou činností. Začínala v době slavného filmu *Blow up* (Zvětšenina), kdy fotografové měli sklony k svádění. Ale ona měla docela jiný pohled na vztah mezi fotografem a modelem. Později, v sedmdesátých letech říká, že měla s modelkami vztah spiklenecký. Vnější znaky sexuality, zakódovaný jazyk symbolů vytvořených muži, její ženy jen předstírají, neboť jsou daleko vnímavější.

Později začíná Sarah pracovat s jedním modelem a opouští příběhovost. Eliminuje tak mnoho, až se někdy zdá, že na

snímku nic nezbylo. Vysvětluje to tím, že si původně myslela, že móda je podívaná. Ještě když pracovala jako modelka, dělala si fotky dívek poflakujících se po studiu a čekajících v šatnách. Přesně tak se chovají modelky na jejich fotografiích, čekají na pokračování příběhu.

Hlavní roli v práci Sarah Moon hraje čas. V retrospektivní knížce *Improbable Memories* (Nepravděpodobné vzpomínky) říká: mám ráda, když se podívám do hledáčku a spatřím tam deja-vu.⁵³ Jé, to už znám, už jsem to jednou viděla.

Styl Sarah Moon je natolik vyhraněný, že má i svá omezení. Často je spojována se zrnitou fotografií, ale to by bylo příliš zjednodušené. Její práce vyjadřuje spoustu nálad v jemných rozdílech. Její ženy jsou někdy uvolněné, jindy vyrovnané, vznešené, z fotografií vyzařuje klid, ale není zaručeno, že nebude v příští chvíli všechno jinak. To je její přesah.



Sarah Moon, Královna krásy, londýnské nedělní Times 1973

obraz.“ Ano, vše může být jinak. Její fotografie často připomínají momentky z němému filmu se zlověstným podtónem.

Sarah Moon se v osmdesátých letech začala zajímat o komerční film, což je logické rozšíření jejího filmového vidění ve fotografiích. Fotografie té doby ztrácejí zrnitost a rozmazanost, aniž by pozbyly síly a působivosti.

53 Hall-Duncan, Nancy: *The History of Fashion Photography*. Alpine Book Company, New York 1979.

54 Harrison, Martin: *Appearances: Fashion Photography Since 1945*. Rizzoli International Publication, New York 1991.

V předmluvě k *Nepravděpodobným vzpomínkám* se píše: „Buďte si vědomi toho, jak jsou věci milé.“⁵⁴ Autor předmluvy, P. J. Poulet, zároveň upozorňuje: „příliš těsné orámování obrazu, pro ni tak typické, zdůrazňuje dojem, že akce pokračuje dál, mimo rám

Zajímavé je její pojetí ilustrací k *Červené Karkulce*. Fotografie jsou příběhové, klidné, bez pohybu, což je narážka na její pojetí módy. Moon bydlela v Paříži, ale řada jejích raných fotografií byla vytvořena pro britská media, *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *Sunday Times*. Od sedmdesátých let se pro ni stal stěžejním francouzský *Vogue*. Byla to ona, která se hrdě postavila do sousedství nekompromisních snímků Guy Bourdina a Helmuta Newtona.

Bruce Weber (1946)

Americký fotograf a filmař Bruce Weber se proslavil především erotickými a šokujícími fotografiemi modelů návrháře Calvina Kleina. Ukazuje na nich bělostně spodky provokativně vzedmuté na provokativně fyzicky zdatném manekýnovi. Jiné reklamní fotografie působí jako náznak skupinového sexu.

Weber oslavoval kult těla. Svými snímky dokonale sportovně vypracovaných mužských těl evokoval fyzickou krásu antických soch a kritici mu vyčítali, že navazuje na neblaze proslulou fotografku fašistického režimu Leni Riefenstahl.

Jeho fotografie jsou jednoduché, čisté a rozhodně mu nelze upřít, že pozvedl a novým způsobem se ujal ztvárnění fotografie mužského těla.

Proslavil se nejen pracemi pro Calvina Kleina, Gianniho Versace, ale i Ralphiho Laurena. Právě tento se inspiroval stylem preppy, (založeným na přísných předpisech týkajícího se školního odívání pro příslušníky bílé protestantské vyšší střední třídy WASP na americkém východním pobřeží). Bruce Weber dokázal tento styl svými fotografiemi dokonale zpopularizovat. Nelze opomenout jeho práce pro firmu Pirelli a pro módní časopisy *Vogue*, *Go*, *Vanity Fair*, *Elle*, *Life*, *Interview*, *Rolling Stone*.



Bruce Weber, model Jeff Aquilon, 1977

Gian Paolo Barbieri (1938).

Samouk Gian Paolo Barbieri, jehož otec byl vlastníkem obchodního domu v Miláně, měl k módě blízko. Praxi získal u filmu, dokonce si zahrál ve Viscontiho filmu *Medea*.

V roce 1964 si otevřel v Miláně svoje vlastní studio a začal spolupracovat s módními návrháři, kteří vytvářeli konfekci (*Ready to Wear*) ne couture, špičkovou módu. Pro focení si vytvářel vlastní přípravu, vybíral materiály, účesy, šperky, prostředí. Později se soustředil na prosperující firmy a pracoval



Gian Paolo Barbieri, Audrey Hepburn, italský *Vogue* 1969

s modelkami jako Jerry Hall, Veruschka, Monica Bellucci, Audrey Hepburn.

Měl blízký vztah s italskými špičkovými módními návrháři a značkami: Valentino, Gianni Versace, Ferré, Doce Gabana. Z jeho fotografií vyzařuje atmosféra poznamenaná italským šarmem, nobilitou a nezaměnitelnou historickou zkušeností.

Peter Knapp (1931)

Švýcar Peter Knapp studoval grafický design v Zurichu a následně pokračoval ve studiu malířství v Paříži. Fotografie tohoto muže jsou poznamenány citem pro typografii a grafiku. V letech 1959–1966 pracoval jako grafik pro časopis *Elle*.

Byl ovlivněn Brodovitchem. Zajímavé jsou jeho portrétní fotografie např. portrét Jean Shrimptonové. Knapp byl jedním z prvních fotografů, kteří začali vystavovat velké barevné fotografie v době, kdy většina pracovala s tradiční černobílou. Dokázal perfektně zkomponovat grafiku a fotografii. Výsledky, které publikoval v časopisech, tak tvořily umocněný celek. Miloval také film a v roce 1966 vytvořil sérii krátkých filmů věnovaných módě. Nezapomenutelný je jeho snímek



Peter Knapp, Nastassja Kinski, Vogue 1979



Paolo Roversi, Sasha, Paříž 1985

zachycující poslední dny malíře Vincenta van Gogha v půvabném městečku Auvers-sur-Oise nedaleko Paříže. Spolupracoval s časopisy *Stern*, *Vogue* a *Sunday Times Magazine*.

V roce 1974 nastoupil jako umělecký ředitel do časopisu *Elle*. Těžiště jeho práce spočívá v grafice.

Paolo Roversi (1947)

Zjednodušeně by se dalo říci, že fotografie Paola Roversiho působí klasicky a mimořádně elegantně. Významnou roli u něj hraje světlo. Opět jako Ital v sobě skrývá určitý druh mystična, poukazujícího na barokní malbu.

Roversi pracoval jako asistent u britského fotografa Lawrence Sackmanna. Právě tam se naučil být kreativní a získal teoretické znalosti. Zkoušel stále nové věci, ale vždy se stejným fotoaparátem a bleskem, dokonale připraven před každým fotografováním. “Oči a mysl mohou bloudit a hledat, ale technika musí být přesná.” Zvláště progresivní a nové jsou jeho obálky pro buřičský časopis *i-D Magazine*

(pohled na svět jedním okem). Mezi jeho klienty patřili i věhlasný intelektuální japonský návrhář Yohji Yamamoto a firma *Comme des Garçons* v čele s japonskou návrhářkou Rei Kawakubo (fotografováno mnohdy jako zátiší).

Pracoval též pro značky *Christian Dior* a *Guerlain*, a pro časopisy *Vanity Fair*, *Vogue*, *W Magazine*.



Melvin Sokolsky, Bubble - Paříž řeka Siene, Harper's Bazaar 1963

Melvin Sokolsky (1933)

Americký fotograf a režisér, milovník pohybu, se proslavil především v šedesátých letech. Jeho nejznámější „Bubble“, módní fotografie dívek v bublinách vznášejících se například nad různými kouty Paříže, okouzly nejen svět módy. Dokonalá technická připravenost – nejednalo se o montáž – vše jen umocňovala. Experimentoval ve velkém stylu (modelky s nadživotními kusy nábytku, náročné skoky perfektně vycvičené ve studiu).

Představíme-li si, že neměl k dispozici dnes běžný photoshop, působí jeho dílo až neskutečně a tento fotograf si jistě zaslouží velký obdiv.

Irving Penn a Richard Avedon byli v sedmdesátých letech stále vlivnými a vyhledávanými fotografy. Avedon pojednával s elegancí a precizností dvoustrany časopisu *Vogue* v kombinaci černo-bílé a barevné fotografie, ovšem bylo cítit, že již ho nebaví experimentovat v oblasti módní fotografie narozdíl například od Helmuta Newtona a Guy Bourdina. Avedon se čím dál více uchyloval k umělecké fotografii, k portrétům, a móda již nenaplňovala jeho umělecké ambice. Irving Penn se zapsal do podvědomí především v souvislosti s fotografickým zachycením modelů mimořádného návrháře Japonce Issey Miyakeho (fotoreportáž *Twelve Black Girls* 1976, *Bodyworks* 1983). Většina fotografií je vytvářena na bílém pozadí jako zátiší.

2. 2. 1 Guy Bourdin – Hledání nekonečna

Žádná míra nezměří nekonečno

There is no measure for the infinite

Žádný čas nevyčerpá věčnost

Nor time for eternity

Ale já budu převádět krásu do mramoru

But I'll transform beauty into marble

Který za modré noci

That in the blue of the night,

Za věčné noci

Of the eternal night

Bude zářit, nesmrtelně zářit

Will shine, shine, immortally



Guy Bourdin, 20 Ans 1977



Guy Bourdin, 1980

„Jsem prchavý, nezachytitelný člověk. Nemám rád, když si lidé o mně něco myslí. Dovedu být černý i bílý, přesně takový, jaký je život,“⁵⁵ říkal Guy novinářům, když odmítal interview. Necítil se zodpovědný za své fotografie, tvrdil, že jsou dílem náhody. Náhoda, kterou uzpůsobil svým představám? To by bylo možná výstižnější.

Guy Bourdin byl jistě ovlivněn svým dětstvím. Matka jej opustila krátce po narození a ani otec se o něho příliš nestaral. Byl vychován prarodiči.

Mnozí usuzují, což pokládám za logické, že si traumata z dětství, vzhledem ke své citlivosti, nesl s sebou celý život.

Matku údajně zahlédl jen jednou, když mu do kavárny přinesla dárek. Byla rusovlasá. A právě tato „prerafaelistická rusovláska“ se objevuje v mnohých podobách na jeho fotografiích. Znalci jeho díla se domnívají, že krutost a morbidnost, kterou přenášel do svých obrazů, podnítila sebevraždy jeho dvou přítelkyň a jeho

⁵⁵ Kolektiv: *Guy Bourdin*, Victoria and Albert Publications, London 2003.

ženy. Myslím si naopak, že si ženy inklinující k sebevraždě vybíral.

Guy se narodil v Paříži, v noci z druhého na třetího prosince roku 1928. Trojka pro něho měla symbolický význam. O tomto čísle hovoří i ve svém životopise, na kterém začal pracovat, ale z důvodu nemoci a smrti v roce 1991 sepsal jen několik stránek.



Guy Bourdin, francouzský Vogue 1976

Kromě rodinného zázemí dolehla na jeho tvorbu i válka. Stíny okupace Francie se umocnily prozkoumáváním existencialismu, především ho ovlivnila stěžejní kniha *Bytí a nicota* od Jeana-Paula Sartra. Jeho uměleckou odpovědí byl pohled „do pasti“ – modelky umístěné do klaustrofobního prostoru, kupé ve vlaku, koupelny, převlékárny. Podobně také reagoval na film „*Východ uzavřen*“ (Huis Clos) o „posmrtném životě“ natočený v roce 1954 podle divadelního scénáře J.P. Sartra. Toto psychologické drama definovalo jeho smysl pro erotické a posmrtné bytí.

Významným momentem v jeho životě bylo setkání s fotografem Man Rayem v roce 1951. Man Ray ho inspiroval svým názorem na to, co je fotografie a umělecké dílo vůbec: osvobození od konvencí, schopnost pracovat s jakýmkoliv médiem a nacházet prostředky, jak vtisknout formu něčemu, co je nedotknutelné. S Man Rayem se potkal ve svých 22 letech v jeho ateliéru ve čtvrti Saint Germain. Když si Ray prohlédl práce mladičkého Guye, okamžitě rozpoznal jeho nadání a přislíbil mu napsat úvod do katalogu k jeho chystané výstavě.

Guy Bourdin představil v roce 1952 svých 45 černobílých fotografií v Galerii 29, Rue de Seine. Fotografie na výstavě vypovídaly o jeho zkoumání formy a textury. V budoucnosti bude v tomto výzkumu pokračovat právě v oblasti módní fotografie. Ray charakterizoval v předmluvě ke katalogu Bourdinovy náladové obrazy velmi výstižně, například těmito názvy: „Láska už neexistuje. Samota.

Čtyři figury žádající výklad. Smutný rytmus.“⁵⁶ Bylo jasné, že Guy vášnivě toužil být něčím víc, než jen dobrým fotografem. Motivy Man Raye si „vypůjčoval“ po celou dobu své kariéry. Ale významnější bylo, že se naučil konstruovat obrazy tak, že sugerovaly intenzivní psychologickou situaci a současně zobrazovaly zvláštní situaci fyzickou.

Bourdinův rodokmen – umělci, kteří jej ovlivnili

Guy Bourdin byl nezávislý, intenzivní. Byl to solitér. Jeho břemenem i motivem bylo téma úzkosti. V umělecké sféře hledal své předchůdce, rodokmen, který tak zdůrazňovali například surrealisté. Bez odezvy v jeho díle nezůstali hledači tajemna a okultních symbolů – Delvaux (1897–1994), Tanguy (1900–1955), Chirico (1888–1978). V pocitu úzkosti souzníval i s Edvardem Munchem nebo s Francisem Baconem. Francis Bacon byl pro něho archetypem uměleckého konfliktu: krabicové lineární vnitřní prostory a úzkostné mlčenlivé prazákladní výkřiky. Výkřiky Francise zneužívaného vlastním otcem? Výkřiky Guye opuštěného matkou?

Promítají tito umělci do svých děl jedno a totéž, svou opuštěnost? Guy hledal ve své počáteční tvorbě demony. V zamlžených olejomalbách je možné spatřit demony, kteří jej sužovali, inspirovali, umocňovali jeho opuštěnost.

Portrét Francise Bacona, který Guy vytvořil, jako by upevnil a vymezil jeho vlastní existenci. Umělec, Francis, sedí před trojrozměrným plátnem, překrývá se s figurou na obraze a boční světlo promítá tvrdý stín, takže je vidět hmatatelný člověk. Dvojsmyslně spolu interaguje namalovaná figura, umělec a stín na obraze.

Umělec, stín a figura, to je posvátná Bourdinova trojka, o které se domnívá, jak již bylo řečeno, že je to symbolika související s jeho narozením. Současně charakterizuje jeho samého, osobu rozštěpenou na tři: Edwin Hallan, jeho pseudonym, kterým podepisoval své rané práce, Bourdin jako módní fotograf a Bourdin, který vyčnívá mimo módní svět. Kreativita vážící se k představě, že

56 Tamt.



Guy Bourdin, zašlá zed', 1950-5



Guy. Bourdin, vlnící se tráva, 1950-5

vedou historiky fotografie k mnohým úvahám. Domnívám se, že Guy dobře věděl, jak využít a předvést své rozpory a předhodit své fotografie jako výzvu k představivosti, výzvu, která měla vzdorovat jednoznačnému výkladu.



John Singer Sargent, Čtyři dcery Edwarda Darleyho Boita

pouze v tomto trojitém rozštěpení nachází uměleckou svobodu.

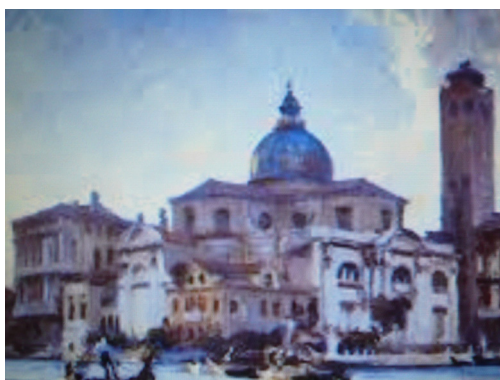
Přátelé Guye přirovnávali k *Dorianu Grayovi*. Byl mužem více tváří, tak jako Oscar Wilde? Rozhodně se s rozštěpením osobnosti ztotožňoval. Malby, perokresby a fotografie signované fiktivním dvojníkem, dokazují, že Guy se dokázal vzdát své identity a vystoupit mimo sebe.

V raných padesátých letech v kresbách pečlivě vyplňoval plochy jemnými čarami, žilkami listů, šupinami ryb, srstí kočky, vlasy gigantického účesu (vliv Man Raye), vlnící se trávou a složitou texturou zašlé zdi. Byl to Bourdin nebo Hallan, ptají se znalci Bourdinova díla.

Otazníky vznášející se nad jeho dílem, vedou historiky fotografie k mnohým úvahám. Domnívám se, že Guy dobře věděl, jak využít a předvést své rozpory a předhodit své fotografie jako výzvu k představivosti, výzvu, která měla vzdorovat jednoznačnému výkladu. Byl provokativní, kladl znepokojivé otázky fotografiemi s rafinovanou, složitou grafickou uspořádaností, mistrovsky komponované.

„Fotografie je pro mne vyjádřením úžasu nad určitými osobami a předměty“, podotkl Guy, když výjimečně komentoval svou motivaci.⁵⁷

57 Harrison, Martin: *Appearances: Fashion Photography Since 1945*. Rizzoli International Publication, New York 1991.



John Singer Sargent, benátské kanály



Brassai



Guy Bourdin, Hermes, francouzský Vogue 1961

Guy byl znalcem dějin umění. Z jeho snímků je patrná inspirace malbou francouzských malířů 18. a 19. století. Zajímal ho například symbolista Gustave Moreau (1826–1898), pro svou práci se světlem, pro záhadnou mystiku a transcendentno, které vyzařovalo z jeho obrazů. Američan John Singer Sargent

(1856–1925), zachycující období edwardiánské, ho oslovil svými kompozicemi a pojetím stínů, hlubokými kontrasty mezi světlem a temnotou, které ozvlášťovaly portrétované figury (obraz *Čtyři dcery Edwarda Darleyho Boita*) nebo navozovaly atmosféru benátských kanálů.

Bourdinův záběr byl široký. Zaujal ho i René Magritte (1898–1967) svým prostorovým dramatem, fotograf Brassai (1899–1984) pro svůj dvojsmyslný přístup k objektu. Americký fotograf Frederick Sommer (1905–1999) ho rozhodně inspiroval svými studii zvířat stažených z kůže a zvláštními graficky pojednanými krajinami. Možná to byl i malíř Chaim Soutine (1893–1943), „Rembrandt masa“, jak byl nazýván, kdo ho přivedl k nápadu fotografovat modelky v pláštích značky Hermes na pařížských jatkách (*Vogue* 1961).

Bourdin propojoval svou původní uměleckou tvorbu s pozdější módní fotografií. Náměty postupně rozvíjel. Cyklu reklamních fotografií předchází

snímek z roku 1955 *Le Poule*. Mrtvé kuře leží na dřevěném stolku před tapetovou zdí, povrch, po kterém může oko donekonečna bloudit. Bylsi vědom, že jeho technika způsob zaostření, neodpovídá způsobu, s nímž pracuje lidské oko, které zaměřuje jen na určitý časový výsek, který vidí, věděl, že fotografie má jiné optické charakteristiky. Celou svou činností vylepšoval schopnost fotografické optiky zachycovat alternativní skutečnost.



Guy Bourdin , Le Poule, 1955

Nelze přehlédnout, že počáteční Bourdinova tvorba byla ovlivněna pracemi pozoruhodného amerického fotografa Edwarda Westona (1886–1958). Jeho fotografie pouště, mraků, rafinovaná grafická složitost, Bourdina jistě zaujaly. Sám tvrdil, že se rozhodl stát fotografem, když v roce 1955 uviděl Westonovo zátiší s melounem.

Kurátorka a editorka knihy o Guy Bourdinovi, vydané v roce 2003, Charlotte Cotton, výstižně rozebírá ve své studii *The falsity of an image* (Klam obrazu) jednu z jeho reklamních fotografií pro Charlese Jourdana.⁵⁸ Jedná se o snímek pořízený na jaře 1975. Hustá, vyměřená, vysoce konstruovaná kompozice připomíná dramatické formální prostředky klasicistní malby Jacquesa-Louise Davida. Scéna ukazuje temný interiér bez známek domácí atmosféry. Tělo leží na posteli přikryté



Guy Bourdin, Charles Jourdan, 1975



Guy Bourdin, Charles Jourdan, 1975

⁵⁸ Kolektiv: *Guy Bourdin*, Victoria and Albert Publications, London 2003.

ručníkem, nohy podivně visí přes pelest. Jediným odkazem na módu jsou oranžové sandály na platformě. Na stěně na konci postele je prázdná zástrčka od elektriky. Televize ukazuje černobíle hlavu s pootevřenými ústy a se zdviženým obočím. Jedná se patrně o hlavu, která chybí na posteli, záběr končí trupem. Televize, na které jsou umístěny tři lahve, symbolická trojka, stojí na stolku s chromovými nohama a je umístěna za otevřenými dveřmi ložnice. Chodbou, osvětlenou v pozadí, prochází chlapec a dívá se na ležící postavu.

Teplota obrazu se proměňuje od horké, zlatě oranžové barvy, jejíž teplé světlo zalévá chodbu a nohy a kontrastuje s temnými stíny v druhé polovině fotografie, s ledovým jasmem televize, s chromem na klice, na nohách stolku a na sponě pravé boty. Účel kompozice se ukáže, až když se vezme v úvahu kontext. Obraz je umístěn na dvoustraně. Každá strana má jinou „teplotu“. Hřbet tvoří hrana dveří. K této fotografii si Guy udělal náčrtek. Jediné, co chybí na náčrtku, jsou boty, které jsou předmětem reklamy. Jak je vidět, zajímaly ho nejméně.



Marat

Náčrtek je srovnatelný s Davidovým Maratem zavražděným ve vaně. Davidovo zachycení umírajícího Marata, ukazuje vrchní část těla dramaticky „přepůleného“ ručníkem a hranou vany, což podle Charlotte Cotton poukazuje na draperii Piety a tudíž na oběť Ježíše Krista.⁵⁹ I u Guy Bourdina je tělo násilně přeseknuto hřbetem dvoustrany. Postel působí rakvovitě s pečlivě narovnanými záhyby prostěradla. Marat

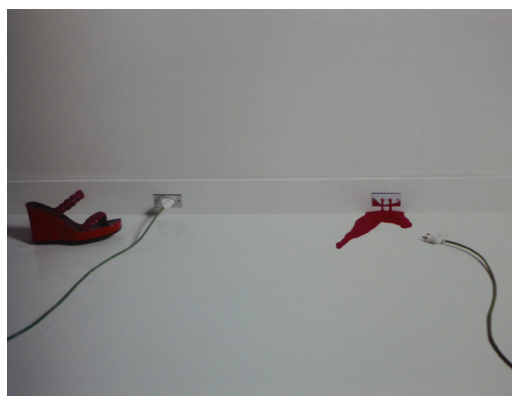
na Davidově kresbě drží v bezvládné ruce brko. Nůž, kterým mu byla zasazena osudová rána, je pohozen v popředí. Do obrazu se tak dostává odkaz k vrcholnému momentu příběhu. Zásah nožem, který vedl k poslednímu vydechnutí. Právě tak Bourdin poslední výdech postavy na posteli doslova ustříhl a umístil hlavu figury na

59 Tamt.

televizní obrazovku. Perspektivně propojil tento obraz skrze kliku u dveří s očima chlapce, svědka posledního momentu života figury, který se dívá na to, co my vidíme jen na televizní obrazovce.

Bez zajímavosti nezůstává ani zahrnutí televize do obrazu, což je podle Charlotte Cotton narážka na to, že televize v té době začala uzurpovat fotografii jako médium pravdivosti. Chtěl Bourdin podtrhnout falešnost komerčního zobrazení a poukázat na to, že se raději máme dívat na televizi, než na módní foto, když chceme vidět pravdu?

Motiv s elektrickou zástrčkou se opakuje na fotografii z téže reklamní kampaně z roku 1975. Na jedné straně je vidět zástrčku a obuv značky Charles Jourdan, na protější



Guy Bourdin, Charles Jourdan, 1975



Balthus

straně ze zástrčky vytéká krev. Odkaz na surrealisty, sexuální symboliku, na obrazy dalšího umělce, který ho výrazně ovlivnil a kterým byl Balthuse (Balthasar Klossowski de Rola)? Rozhodně si Guy mnohé kompozice z Balthusových obrazů „vypůjčoval“. Nechal se inspirovat žárlivými a lesbickými scénami (*Guitar Lesson*), sexualitou, zlomyslnostmi, které si ženy způsobují navzájem. Ale také tím, jak vyzývavě dívky na Balthusových obrazech sedí. A co jeho vlastní Oidipovský komplex?

Tak přímočaré to není. Bourdin si dobře uvědomoval, co ukazuje a co skrývá. Když si odmyslíme jeho životopis, jsou jeho fotografie snad ještě strašnější. Módní výrobek, po kterém máme jako spotřebitelé toužit, ztrácí na Bourdinových fotografiích ústřední roli. Jsme svědky tušených tragedií, což nás znervózňuje a poukazuje na plytkost a bezvýznamnost našich tužeb po módním zboží.

Spolupráce s módními časopisy

Bourdin původně hledal diváky pro svoje dílo v galeriích. Ve chvíli, kdy začal spolupracovat s módními časopisy, ztratil zájem o vystavování a publikování svých fotografií. Tím se výrazně lišil od Helmuta Newtona. Časopis se stal jeho tvůrčí laboratoří, příležitostí experimentovat, ale i omezením, které mu dodávalo energii.



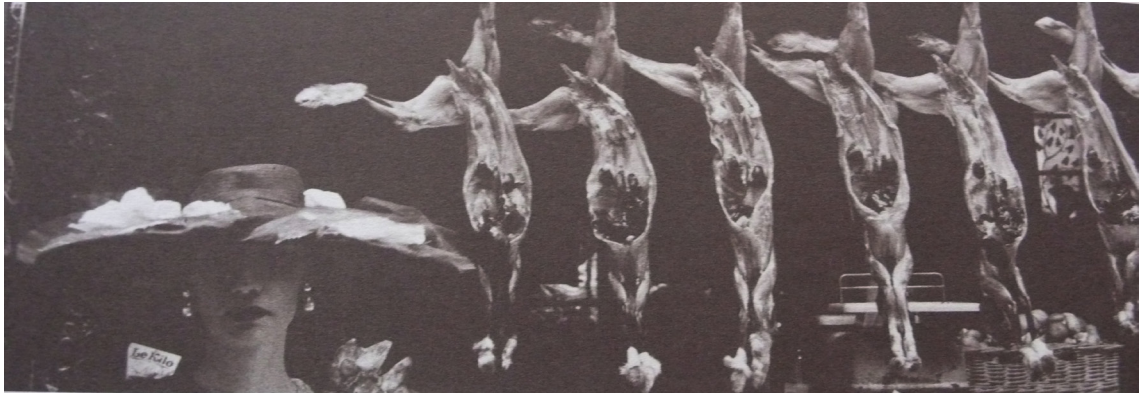
Guy Bourdin, jatka Vilette francouzský Vogue, 1955

S módní fotografií pro francouzský *Vogue* začal v únoru roku 1955. Byla to dvoustrana, na které žena v klobouku stojí pod telecími hlavami, ze kterých visí jazyky. Fotografie byla pořízena na pařížských jatkách Vilette a jak sám Bourdin poznamenal, znamenala násilný vlom do *Vogue*, což mělo za následek „spuštění poplašného zařízení“.⁶⁰ Jeho surrealistické postoje ovlivněné triky Man Raye, jak již bylo poznamenáno, byly po dalších deset let zjemňovány.

Francouzský *Vogue* měl v padesátých letech vysokou úroveň, měl pověst kvalitního literárního a uměleckého časopisu. Šéf editor Michel de Brunhoff byl umělecky vzdělaný a jeho asistentka Edmonde Charles-Roux (autorka mimořádného a doposud nepřekonatelného životopisu Gabrielle Chanel) byla dcera kulturního atašé Jeana Charles-Roux působícího mimochodem v Československu před druhou světovou válkou. Právě tato žena si prohlédla v roce 1954 Bourdinovo portfolio, jeho série aktů připomínající obrazy Ingrese či Géricaulta a byla nadšená kvalitou i suverenitou autora. V témže roce se stala editorkou časopisu *Vogue*.

První fotografie, na téma *Chapeaux-Choc*, které publikoval v únoru 1955, vycházely ze surrealismu. Karty rozházené po stole, domino, symbol náhody, okamžik zlomu, vítězství nebo porážka? Záhy Bourdin objevil provokativní

60 Ash, Juliet a Wilson, Elizabeth: *Chic Thrills – A Fashion leader*. University of California Press, Los Angeles 1993.



Guy Bourdin, klobouky s masem

a perverzní rys své představivosti. Roux s ním nadšeně procházela městem a nechala ho fotit modelky v širokém klobouku vedle stažených králíků.

Anarchistická a agresivní fota však *Vogue* odmítal. Edmonde Roux se s *Vogue* rozešla v roce 1966 poté, co majitel časopisu odmítl umístit na titulní stranu černou modelku. Až v časech editorky Francine Crescent, která nastoupila v roce 1968, se ledy pohnuly. Crescent byla nekompromisní a ocenila podvratnou sílu Bourdinových fotografií, dvojsmyslný vztah ke světu módy, onen zdroj napětí, velké drama a přesvědčivost detailu.

Samozřejmě se nesmí podcenit doba, její atmosféra, hodnoty vyznávané společenskou elitou, změna vkusu, což vše nahrávalo Bourdinovým složitým konstrukcím, komplikované představivosti. Rád mátl divákův smysl pro měřítko, prostor a perspektivu, stěsnával obraz, kladl figury blízko sebe nebo naopak daleko od sebe, což znervózňovalo pozorovatele. Hrál si se světlem, oživoval povrch obrazů, využíval stíny s potměšilou divadelností. Jeho vizuální svět se vyvíjel jako stínohra. Byl poetický, ale současně morbidní. Dalo by se říci, že do svých znepokojivých obrazů dokázal vsunout i rafinovaný humor. Jeho vizuální svět se vyvíjel jako stínohra dvojsmyslností.

Bourdin představuje kontrast mezi módním výrobkem a obrazem. Žádá po čtenáři a pozorovateli, aby přijali faleš jako určující a nejsilnější charakteristiku jeho obrazů. Nechtěl sdělovat příběhy, popisovat módní výrobky. Nedělal módní tabla, ale vytvářel obrazy, které bouraly hierarchii významů obsažených v módní



Guy Bourdin, Barocco, italský Vogue 1967

fotografii, narušovaly její tradiční mechanismy.

Zásadní přechodovou sérii vytvořil pro italský *Vogue* v roce 1967. Použil rafinovanost Francise Bacona, uspořádání rám v rámu, přičemž porušil rovnováhu tím, že odřezal podlahu a upozadil modelky. Současně v této sérii použil nahou dívku, jak skáče přes švihadlo a tím do performance šatů zavedl něco nekalého s pedofilním vyzněním, právě tak, jak to na svých obrazech předváděl Balthus.⁶¹ Do svých prací začal vkládat osobní obsese a skici k nemódním

fotografiím využíval pro módu. O Bourdinových dívkách prohlásil Cecil Beaton: „Jsou to neřestné, pochechtávající se holky, groteskní malé svůdnice.“ Reklamní fotografie na boty Charlese Jourdana vytvořené v témže roce byly mezníkem v dějinách reklamy.

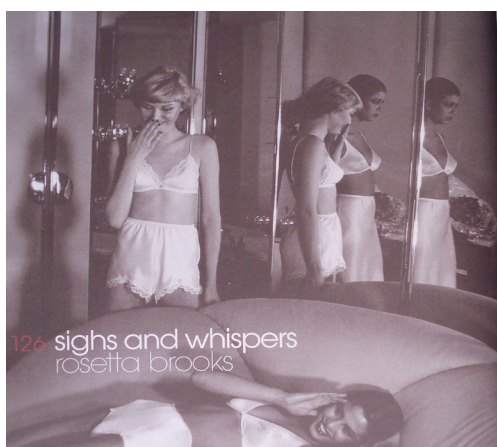
Pronásledované figury, téma úzkosti, zlověstně vržené stíny. Reklama se začala měnit v nezávislý, úchvatný obraz. Vše vyznívá velmi dráždivě a až nemorálně. Těžko pochopit, jak například mohla být v katolické zemi jako Itálii publikována módní fotografie kombinující Ježíšovo ukřižování a umučení sv. Šebestiána s reklamou na oblečení.



Guy Bordin, Charles Jourdan, 1975

V roce 1975 se ve francouzském *Vogue* objevuje fotografie, která je snad jednou z Bourdinových nejznámějších. Téma autonehody je umocněno kompozicí: bota odhozená na vozovce vedle nákresu figury a vyteklé zaschlé krve. Údajně ho k

61 Harrison, Martin: *Appearances: Fashion Photography Since 1945*. Rizzoli International Publication, New York 1991.



Guy Bourdin, Vzdechy a šepoty, album, reklama na prádlo Bloomingdale, 1976

námětu přivedl Cecil Beaton, který kdysi prohlásil, že by pro něho bylo daleko zajímavější fotografovat lidi v jiném prostředí, než ve studiu, kde se podle něho chovají nepřírozně. „Místo fotky ženy ve sportovní bundě ve studiu, bych ji raději fotil při nehodě na motorce, aby všude byla krev a kusy rozbitého auta, ale to by mi neprošlo,“ prohlásil Beaton

ve třicátých letech, kdy publikovat takovou fotografii bylo nemyslitelné.⁶²

Násilí nabízené jako podívaná se ale v 70. letech stalo součástí moderního života. U Bourdina je ovšem násilí spojeno s tématem zranitelnosti. Jeho vize jsou přes drsný styl romantické. Zobrazované ženy jsou veselé a bezstarostné, když jsou s muži. Když jsou samy, jsou roztoužené, zamyšlené. Ve dvojicích od sebe prchají nebo si vjíždějí do vlasů.

Zranitelnost ženy navozuje Bourdinova práce se stíny. Stíny umocňují tajemnost, ale i hrozbu, násilí. Pro Bourdina nemohla být modelkou vysoká, elegantní žena se shovívavým úsměvem, vědomá si své nadřazenosti. Jeho modelky byly naprostým protikladem těch, které fotografoval Helmut Newton. Agresivní koncept sexuality, bez lítosti, bez lásky byl Bourdinovi cizí.

V roce 1976 vychází reklamní katalog prádla značky Bloomingdales nazvaný *Sighs a Whispers* (Vzdechy a šepoty). Je to jediná publikace, kterou Bourdin vydal, neboť publikace a výstavy své módní a reklamní fotografie, jak již bylo řečeno, striktně odmítal. Katalog obsahuje 18 fotografií včetně titulu a Bourdinovo jméno je jen na zadní straně. Toto dílko je vtipnou a ironickou reklamou na prádlo, ale především seskupením výjimečných obrazů novátorského umělce.

62 Hall-Duncan, Nancy: *The History of Fashion Photography*. Alpine Book Company, New York 1979.

Práce s dvoustranou

Od roku 1975 do roku 1985 je většina Bourdinových fotografií navržena na dvoustranu. Guy se domáhal uznání jako umělec a tvrdil, že pro něho dvoustrana není plátnem. Plátno stojí v protikladu k materiálu – k textuře mechanické



Guy Bourdin, Charles Jourdan, dvoustrana 1978

reprodukce. V Bourdinově podání není dvoustrana prostředkem pro reprodukování obrazu, nýbrž strukturou pro zvláštní způsob potkávání se s čtenářem. Pořádá své obrazy kolem zlomu dvoustrany a případně přibírá ještě obracení na další stránku. Bourdinova vynalézavost v tomto formátu se zdá být nevyčerpatelná. Mezi tyto instalace patří reklama na boty od Charlese Jourdana, která se jmenuje *Hra léta*. Na této fotografii ve francouzském *Vogue* z května 1978 je postava ženského pozorovatele rozdělena středovým zlomem dvoustrany. Fotoaparát je umístěn tak, že se divák identifikuje s jejím pohledem, dívá se do úrovně jejich očí, hlava je ovšem překrytá fotografií modelky ve stejné póze, kterou skutečná modelka drží v ruce. Rozkročené nohy, každá na jedné straně dvojitého formátu se při listování přibližují k sobě nebo vzdalují od sebe, takže se divák stává voyerem. Manekýnka je zcela pohlcena vertikálním dělením. Bourdin vymyslel kinetické trojdimenzionální obrazy a zároveň zproblematizoval roli módního fotografa a



Guy Bourdin, francouzský Vogue 1976



čtenáře módních časopisů. Jedná se o módní reklamu nebo o voyerství?

V jiných případech se Bourdinova dvoustrana stává zrcadlovým obrazem. V březnu 1976 otiskl francouzský *Vogue* barevnou fotografii proti téměř identické černobílé scéně, která jako by v určitém momentu zmrzla.



Guy Bourdin, Charles Jourdan, reklama 1975

Bourdin povyšuje prostorovou nezvyklost nad konvenční uspořádání stránky, aby zdůraznil odcizení děje, který probíhá v horizontální linii a děje, který probíhá kolem vertikálního zlomu při listování. Tímto způsobem se také nejlépe vysvětluje střídání „mělkých“ a „hlubokých“ partií jeho obrazu – užívá jich

jako kontrastu povrchu k hloubce, frontálnosti obrazu k trojrozměrnosti aranžmá. Rozehrává napětí z váhání mezi prostorovými a časovými posuny dvoustrany. Napětí vzniká z rozdílného autorova pojetí a očekávání čtenáře. Zdůrazňuje zcela odlišný způsob, jímž manipuluje jak s výrobkem, tak s reklamou. Vypíchnutí nápadu na jedné straně a upozadění předmětu reklamy na straně druhé. Bez jména výrobce by mnohdy nebylo zřetelné, že jde o reklamu, a že je její náplní obuv. Osamostatnění obrazu od jeho titulku a obrazu výrobku od výrobku samého znamená, že reklamní image se stal čistým imperativem, nedělitelným na formu a obsah.

Bourdinovy motivy popraskané zdi, zvlněných polí, démonů vrhajících stíny se opakují na mnohých fotografiích. Jedna z nich mne zaujala, neboť je příkladem Bourdinovy věčné pasti pro oko. Sloup uprostřed obrazu tvoří dokonalé ohnisko, má dvě strany a je na pozadí typické bourdinovské oprýskané zdi. Sloup zakrývá část postavy procházející v červeném plášti, jsou vidět nohy v kotníčkových botách. Moment události, který by mohl vysvětlit plný význam obrazu je jak za sloupem, tak za fotoaparát, Bourdin nás nutí, abychom si všimli, že v obraze je víc, než vidí oko.

Bourdin básník

Celou Bourdinovu tvorbu umocňují jeho nepublikované básně a texty. Jejich obsah jako by se skrýval za nerozluštitelným stínem. Do evokativního Guyova inventáře patří i náčrtky se šipkami obestřené tajemstvím. Vypadají jako hieroglyfy. Zrcadlo, které odděluje ústa dvou žen, ruka svírající neviditelné, rtěnka, která obkroužila ňadra, žena u krbu si zvedá sukně, aby si ohřála břicho...

Několik úryvků z Bourdinových textů je důkazem toho, že byl nadaný nejen výtvarně, ale i literárně. „Ženy jsou vznešení démoni, vrhající stíny na krajinu, která nemá hranic, na krajinu, v níž by Guy mohl ztratit sám sebe...“ tak píše pod maskou malé nedokončené básně „Pro Julii“.⁶³

Když krása byla stará pouze jeden den
a ty ses ještě nenarodila, abys ji mohla naplnit smutkem.
Když věčnost byla stará pouze jeden den
a slunce se ještě skvělo svou mladou nádherou.
Když stačilo vzít na obloze hvězdami posetou stezku
aby člověk mohl snít.
Tvoje zrození zahltilo naše sny
nezbytností myslet na krásu tvého těla
jehož jedinečnost může popsat jenom tvoje zrcadlo.
Naše slova jsou neschopná
a některá se ještě nenarodila.

When Beauty was only a day old
And you were not born to fill it with gloom.
When eternity was only a day old
And the sun was still enraptured
by its young splendour.

63 Kolektiv: *Guy Bourdin*, Victoria and Albert Publications, London 2003.

When it was enough to take the star studded pathway
Of the sky in order to dreams
Your birth has obscured our dreams
Just to contemplate your carnal beauty
Whose precise peculiarity
Your mirror alone can describe
We are so poor in words
And some words are not yet born.

Guy byl básník, a jeho obrazy jsou toho nejzřejmějšími důkazy. Jeho napodobitelé, kterých bylo nesčetně, nedokázali přepracovat svůdný styl Guy Bourdina tak, aby jej rozvinuli. Většinou se z něho vytratila grafická krása, jemné zpracování a podstatný význam. Ono znepokojivé a nezodpovězené, instinkt a náhoda, schopnost improvizovat i po neuvěřitelných letitých zkušenostech je dar velmi vzácný.

Oči plné krystalků jemné soli	Eyes filled with ferns of noble salt
laskané mnoha rukama	Caressed by many hands
vzduch vonící po mléku	Air with the smell of milk
a upocená pohlaví	And sweating sexes

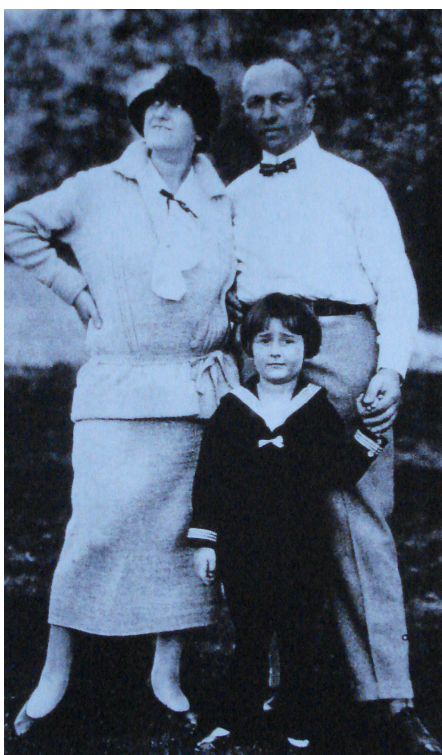
2. 2. 2. Helmut Newton – Umělost by neměla být zabita

Obýval svět, který miloval. Luxusní auta, kouř z drahých cigaret, špičkovou whisky. Zvolil si i luxusní smrt. Žádné malichernosti, čelní náraz do zdi na Sunset Boulevardu. V báječném cadillacu, po báječném aperitivu v Los Angeles. Bylo mu 83 let. Jak nejlépe sestavit portrét muže, o kterém bylo tolik řečeno? Z prohlášení druhých, nebo z toho, co o sobě řekl on sám?

Je jisté, že změnil pohled na fotografii. Podle Oliviera Toscaniho provozoval Newton sociologii aplikovanou ve fotografii. Dokázal odhadnout puzení



Alice Springs, Helmut Newton, 1958



Helmut Newton s rodiči, Berlín 1924

buržoazie, pro kterou pracoval. Podvazkové pásy, jehlové podpatky, všudypřítomný latex, to jsou znaky exhibicionistické vysoké buržoazie, pro kterou pracoval.

Technicky mu prý záleželo jen na dobrém objektivu. Nejprve pracoval s Nikkormatem, pak s Hasselbladem a s optikou Zeiss. Také to byl Nikon a Canon. Nikdy ne s Leikou, ta mu připadala komplikovaná. Jako u Cartier-Bressona, optika musela odpovídat jeho pohledu (nepoužíval široké objektivy). Černobílé filmy si nechával vyvolávat v laboratořích, které dobře znal. U barevných mu na tom tak nezáleželo. Pracoval s překvapivě intenzivní, umělou barevností.

Jeho pohled na svět byl moderní, ale sám se řadil k fotografům ze staré školy. Jaký byl Helmut Newton člověk a jak jeho povahové vlastnosti, životní zkušenosti, původ a geny souvisely s jeho prací? A jaká byla jeho práce?

Začátky

Narodil se v říjnu 1920 v Berlíně v rodině zámožného židovského průmyslníka. Rodina vlastnila továrnu na knoflíky. Studoval gymnázium, ale studia musel kvůli rasovým zákonům přerušit. Podle jeho tvrzení, mu to nijak nevadilo. V roce 1936 se začal zabývat fotografií v ateliéru *Yvy*, který patřil Else Simonové. Ta později jako židovka zahynula v Osvětimi. V roce 1938

opustil Berlín. Rodiče odjeli do Jižní Ameriky několik týdnů předtím. On čekal, až mu bude osmnáct a dostane pas. Prozíraví rodiče odhadli situaci včas na rozdíl od jiných židů Helmut emigroval do Singapuru.

V Singapuru prožil dva roky. Nebyl tam příliš šťastný. Živil se jako novinový fotograf pro singapurský deník *Straits Times*. V roce 1940 odjel do Austrálie, kde absolvoval vojenskou službu a na základě toho získal australské občanství. O dětství, nuceném odchodu z Berlína a prvních fotografických pokusech, kterými si musel vydělávat na život, příliš nehovořil ani se svými přáteli. Přesto pro něho předválečný Berlín mnoho znamenal. Sám říkal, že se tam vrací s bodnutím u srdce a že si tam nechal malý kufřík pro případ, že by se tam vrátil. Miloval film *Modrý anděl*. Herce a režiséra Ericha von Stroheim obdivoval pro roli německého velitele ve filmu *Velké iluze* (režisér Renoir) nebo v Dürrenmattově představení *Návštěva staré dámy*, které jej později inspirovalo k sérii fotografií žen v korzetu. Vzpomínal na potměšlé berlínské nebe a bledé umělé světlo ozařující řeznický krám, kolem kterého chodil. Netajil se svým obdivem ke Goethovi. Elisabeth Biondí, umělecká ředitelka časopisu *New Yorker* o něm tvrdila, že je v jádru duše Němec.

Fotograf Brassai, který v době Newtonova dětství v Berlíně pobýval, ho fascinoval pozoruhodným nočním světlem. A právě jedna z Newtonových záhad je práce se světlem. Hovořil o černém světle. Podle něho je to ono nebe nad Berlínem. „Slunce se skrývá za mraky a působí zvláštní intenzivní barvou“.⁶⁴

Ve vzpomínkách se vracel k předválečným rvačkám mezi komunisty a nacisty. Za tím vším bylo ale mnohem víc. Jeho veškerá něha jako by byla někde zazděná. Vzpomínky probouzel poněkud podivně, zdál se být na první pohled



June Browne s Helmutem Newtonem
svatební fotografie, 1948

⁶⁴ Časopis *Photo Spécial Helmut Newton*, 4/2004.



S přáteli Jeanloup Sieff, Barbara Sieff, June Newton, Brassai, Desirée Hayter 1973

chladným, erotickým fotografem.

Důležitou událostí v jeho životě bylo setkání s herečkou June v roce 1947. V roce 1948 se s ní oženil. Bude mu stát po boku po celý život. Později se i ona začne věnovat fotografii a tvořit bude pod uměleckým jménem Alice Springs. V roce 1956 opustili Melbourne a odjeli do Londýna. Newton totiž podepsal smlouvu s britským *Vogue* a současně začal pracovat pro francouzskou verzi tohoto časopisu a pro *Jardin des Modes*. Zpočátku jako by navazoval na dědictví módní fotografie,

v níž žena hrála ústřední roli, ale později si vymezuje svůj vlastní pohled.

V roce 1971 došlo k fatální události, Newton prodělal infarkt a to bylo z hlediska jeho další práce podstatné, jak prohlásila June. Najednou si uvědomil priority. Odmítl pokračovat ve vymýšlení umělých nápadů, které s ním neměly nic společného a měly řešit problémy někoho jiného. Začal se zabývat vlastním světem, vlastní zkušeností.

Manipulace se stereotypy

„Nahá žena, na jejímž hřbetě sedí muž v koňském sedle, není pokořením ženy, ale zobrazením světa, který vládne zbytku lidstva“. Oliviero Toscani

Mnohé Newtonovy fotografie se zdály být pohoršlivé, urážely feministky, které tvrdily, že ženy na jeho snímcích jsou zmanipulovány.

Fotografie mu uveřejňoval *Playboy* nebo *Oui*, jiné byly určeny pro jeho knihy. Všechny realizovaly jeho představu o ženách. Knižní fotografie dělal často po módních sezeních. „Své nápady vnesu do fotografií pro *Vogue* a pak si fotím vlastní věci na tom samém sezení a v tom samém prostředí.“

Ve své první knize *White Women* (Bílé ženy) z roku 1976 se fotografie



Helmut Newton, Playboy 1977



Helmut Newton, Playboy 1977

modelky v šatech Y. S. Laurenta podobá té z *Vogue*. V knize je ale sexuálně dvojsmyslná. Vedle oblečené ženy je žena nahá v botách na vysokých podpatcích a v klobouku se závojem. Y. S. Laurent tvrdil, že vytváří androgynní oblečení a to poskytlo Newtonovi v roce 1979 další námět. „Fotografie vypadají jako pokoutní setkání na hotelových chodbách, ale obě role příběhu hrají ženy“.⁶⁵

Newton zdůrazňoval, že je sice rád na hraně pornografie, ale rozhodně nemá zájem dělat porno. Jeho fotografie odolávají zjednodušenému hodnocení, že zneužíval ženy. Byl mužem každým coulem, pracoval s mužskou fantazií, ale rozhodně nebyl misogyn. Jeho pohled byl distancovaný, chladný, voyerský, jeho realismus sloužil k podtržení umělosti aranžovaných fotografií. Právě důraz kladený na odcizení a umělost snímku zpochybňuje přímé obvinění z diskriminace pohlaví. „Provokuje sexuální stereotypy svým humorem a vynalézavostí, manipuluje s existujícími stereotypy tím, že zdůrazňuje jejich odcizení, až se takřka setkávají s archetypy v sexuálních dramatech.

Newton nic neskrýval, hovořil zcela jasnou řečí. Obraz je představen jako abstrakce, spíše jako hrozba, než výzva. Stereotypy jsou ukázány jako falešné.“⁶⁶

Uchvácené ženy jsou pouhými figurínami z masa. Nekladou žádný odpor. Jako by se erotismus živých přenesl do fetišismu neživého předmětu. Pohybují se mimo skutečnost. Když Newton vmísil mezi živé modelky figuríny (*Vogue*, červen

⁶⁵ Harrison, Martin: *Appearances: Fashion photography since 1945*. Rizzoli International Publication, New York 1991.

⁶⁶ Ash, Juliet a Wilson, Elizabeth: *Chic Thrills – A Fashion leader*. Rosetta Brookes, str.18, University of California Press, Los Angeles 1993.



Helmut Newton, Berlín 1994



Helmut Newton, YVS, Vogue 1975

tvrdil, že Newton byl opakem mysogyna. „Ukázal na svých fotografiích tendenci doby k sexuálnímu osvobození a podporoval ženy v jejich úsilí prožívat sex svobodně.“⁶⁷



Helmut Newton, Amica 1982

1977) poukázal právě na osudové prolínání erotismu živých a fetišismu neživých, na přeměnu mezi objektem a živou bytostí a zdůraznil, že erotičnost je spojena u fotografa s procesem hledání. (Obdobně s figurínami pracoval i William Klein.)

Důraz kladený na odcizení, mrtvolná strnulost modelky podtrhuje umělost obrazu. Žena jako by zmrzla uprostřed příběhu, obklopena smrtelnou auroou. To je nejlépe patrné na módních fotografiích kolekce Y. S. Laurenta z roku 1975 *Rue Aubriot Paris Smoking*.

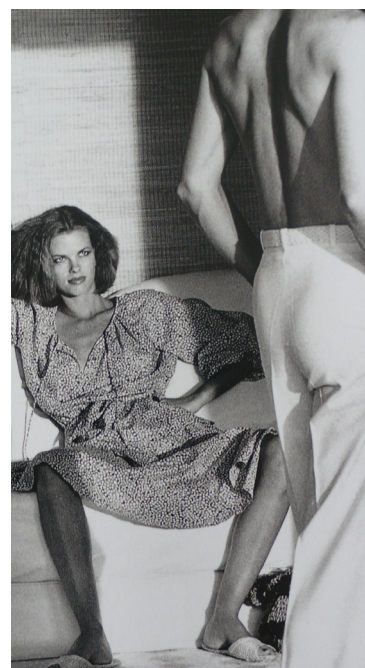
Newtonovy ženy jsou zachycovány jako silné, nezávislé na mužích. Ukazuje to jeho kniha *World without Men* (Svět bez mužů). „V módní fotografii se sice ženy fotí bez mužů, ale v reálném světě to tak není,“ prohlásil Newton. Galerista David Fahey

V časopise *Amica* byla uveřejněna fotografie, na které skupinka opalujících se mužů pozoruje ženu, jejíž záda fotografii dominují. Nevidíme jí do tváře, sdílíme s ní směr pohledu, její perspektivu, a přesto, že jí do obličej nevidíme, dá se odhadnout její výraz plný vyzývavosti.

67 Časopis *Photo*, 15. 3. 2004

Ve *Story of Ohhh* vyfotografoval Newton oblečenou Lisu, jak si hová na divanu s roztaženýma nohama, v poloze, která nebyla ženská. Muž od pasu nahoru nahý, kterému není vidět hlava, aby bylo umocněno tajemno, odchází a Lise na něho zírá. To stěží souhlasí s tím, že by Newton zobrazoval ženy jako submisivní bytosti.

„Helmut nebyl posedlý technikou, někdy měl jednoho asistenta. Nepoužíval maskéry ani kadeřníky. Fotil rychle.“⁶⁸ Sám Newton se o své práci vyjádřil takto: „Na naší profesi je úžasné, že stačí mít dva malé foťáky v brašně, vše ostatní v hlavě. Moje technika se od počátku velmi málo změnila. Ve třicátých letech jsem fotil v létě za denního světla, v zimě jsem na kamarádky, které jsem fotografoval, svítil 200W žárovkou. V případě potřeby si pronajímám prostory a osvětlení. Mám špatnou paměť, proto si vedu notýsek, kam si píšu nápady příštích záběrů nebo si zapisuji výjevy, které mne zaujaly, titulky novinových článků atd. Během práce notes nepoužívám. Mám jistou představu, jak práci zorganizovat, ale když se situace vyvine jinak, nechám to běžet tak, na notes zapomenu. Manekýnky, stylisté, kadeřníci, všichni jsou drazí. Na ulici člověk narazí s pomocí boží na inspiraci snadněji. Pečlivě si svoje fotografické seance připravuji, chce to dlouhé hodiny telefonování a schůzování. Samotný čas focení je krátký.“⁶⁹



Helmut Newton, Calvin Klein, Vogue 1975



Helmut Newton, Catherine De-neuve Paris 1976

68 Časopis *Photo*, Adrian Maben ,13. 2. 2004.

69 Časopis *Photo Spécial Helmut Newton*, 4/2004.



Helmut Newton, Raquel Welch,
Los Angeles 1990



Helmut Newton, Elizabeth Taylor,
LA 1985

V sedmdesátých letech byli Helmut Newton a Guy Bourdin idoly a hrdiny mnohých jiných fotografů. v osvětlení a volbě modelů byli podle fotografa Jeana-Daniela Lorieuxe ovlivněni filmy třicátých let a fotografiemi Williama Kleina.

Newton nakazil mnohé svým humorem, elegancí, výsměchem. Říkal, že může fotografovat pouze tři typy osobností. Ty, které obdivuje, ty, které miluje a ty, které nenávidí. Režisér Adrian Maben rád připomínal Newtonův humor. „Jednou, když mu poslali dívku, která nebyla podle jeho představ, jemně se jí zeptal: Ty musíš být milá, vid'. Když přikývla, odpověděl: Ale já bohužel milé dívky nehledám. Helmut se chlubil, že poznal nejkrásnější ženy na světě. Přitom ale strávil svůj život po boku své ženy. Jednou odcházel z večírku, kde se nudil a řekl mi: Musím domů, potřebuji se pomilovat s manželkou.“⁷⁰

Nerad pracoval s herečkami. Tvrdil, že jsou příliš malé, mnohdy intelektuální a přehrávají. Výjimku ovšem tvořily hvězdy, které milovaly šaty. Těmi podle něho byly Catherine Deneuve, Raquel Welch a Charlotte Rampling. Některé herečky portrétoval. Pouze Madonně a Elizabeth Taylor umožnil pohled do objektivu, jak sám poznamenal.

Hledání nových vizuálních možností

„Nemám rád něhu ani laskavost. Touha provokovat nespočívá v tom, že chci provokovat námětem. Chci najít nové vizuální možnosti, napětí. Pokud umístím

⁷⁰ Časopis *Photo*, 13.2. 2004.

nahou ženu do dekorace, vyvolám překvapení, stejně tak jako černou podprsenkou v bílém korzetu. Vytvořím nové vztahy, nejdříve to lidi šokuje, pak to přijmou. Jediná provokace, kterou nesnáším, je surrealistická, surrealistické obrazy jsou v mém světě nemožné.⁷¹

Ačkoliv sám nesnášel škatulkování, své dílo rozčlenil do těchto skupin: akty, portréty, krajiny, reportáže. Seznam námětů, kterými byl posedlý, byl nekonečný. Radiografie, hotel, balkón, monokl, ortopedie, aranžérská figurína, kostra, palné zbraně, zrcadlo, bazén, miminko. Roky pozoroval pláže v St.Tropez. Podle něho to bylo pro voyera to nejlepší. Miloval moře a pláže. V mládí totiž závodně plaval. Pracoval s tématy dveří i oken, pootevřených, zavřených, které poukazovaly k příběhu.

Celý život se inspiroval žurnalistikou. Vášněn pro reportážní fotografii v něm vyvolal Felliniho film *Sladký život*. Tam se podle něho proslavil nový typ fotografa - paparazzi. „Tito lidé vytvořili pochybnou novou techniku. Pracovali ve dvojicích. Jeden se vrhnul na kořist, většinou na nějakou hvězdu, co vycházela z restaurace, porazil ji a druhý fotil. To byl úžasný nápad. Já jsem si v Římě počátkem 70. let najal dokonce šest paparazzi, aby pronásledovali jednu manekýnku.“⁷²

Hned od šedesátých let pochopil, že dělat reklamu, u které se neuvádělo jméno autora, si může dovolit, až bude slavný. Z těchto důvodů si zvolil módní fotografii, která se podepisovala.

Erotické pro něho mohlo být všechno, boty, jezdecká sedla, hotelové pokoje, které ho fascinovaly. S rodiči jako malý hodně cestoval po evropských hotelích, proto pro něho atmosféra tohoto prostředí vyvolávala zvláštní kouzlo. Tvrdil, že některé věci



Helmut Newton, Vogue Homme 1976

71 Časopis *Artistes*, Z rozhovoru s Bernardem Lamarche Vadelem, 7/1981.

72 Časopis *Paris Match*, 16. 12. 1993.



Helmut Newton, náramek 1979

vyžadují zvláštní prostředí. Diamanty chtěl fotit na pláži a měl tak potíže s pojišťovny.

V roce 1980 nechal své modelky rentgenovat. Diamanty na jejich rukou na snímku zmizely. Nechal tak též rentgenovat obuv na vysokých podpatcích, která ho fascinovala. Výsledek mu připadal zajímavý. Odvážná byla i fotografie šperků z roku 1994 pro *Vogue*, na kterém je ruka s prstenem a náramkem porcujiící kuře.

Akty

Podle Newtona existovaly dva druhy aktů. První akademické, klasické, dokumentární. Pak ty, které jsou sexuálně zajímavé. Stejně to podle něho je i v malířství. Odvolával se na Rubense, na jeho obraz *Leda s labutí*, který překypoval sexualitou, a proti tomu stavěl fotografie Eadwearda Muybridgeho, jehož fotografie pohybu mu připadaly dokumentární, bez jakékoliv sexuality. „Zda se fotografie povede, záleží na okolnostech, pohledu ženy, na dekoraci kolem. Paradoxně jsem ten nejméně perverzní člověk na světě. Jsem plachý, nikdy bych se neodvážil oslovit dívku na ulici, 99% dívek ke mně přichází z agentur. Já chci, aby se modelky nechaly doma vyfotografovat přítelem nahé a pak si fotografie prohlédnu. Nikdy nechci po modelce, aby přišla do ateliéru a svlékla se. Fotografuji dívky vždy za přítomnosti asistentky. Kdybych s nimi byl sám, necítil bych se dobře. Nesnáším nejednoznačnost těchto situací, nepřipouštím žádnou osobní angažovanost, to mne popuzuje.“⁷³

V letech 1977–78 byl naprosto posedlý tím, aby jeho modelky měly ortopedické protézy, zdravotní korzety a bandáže. Ženy mu připadaly zranitelné.

73 Časopis *Photo*, 1/1994.

Takto fotografoval mimo jiné i Jenny Captain v Berlíně v penzionu Dorian. Přitahovalo ho prostředí penzionu, za války tu byl nacistický bordel.

Oliviero Toscani prohlásil, že ačkoliv Newton utíkal před nacisty, jeho dílo nese stopy Třetí říše. Jeho akty mu připadají jako nekonečné varianty virtuálních Brunhild, wagnerovských Walkýr s nehybnými, lehce krutými a nepřístupnými těly. Akty v prostředí domácnosti, u pračky, v prostoru kuchyně vytvářel na základě vzpomínek na dětství. Bydlel v domě, kde v přízemí byly prádelny a sušárny. Byla tam podle jeho vzpomínek zvláštní vůně čistého prádla, které vlálo v průvanu. Série „domácích aktů“ se zrodila v Hollywoodu v roce 1992 v prostorách kuchyně v Chateau du Marmont.

Své fotografie *Big Nude* (původně nazvané *The Terrorists*) z roku 1980 a snad nejslavnější fotografie nazvané *Přicházejí* (1981) komentoval takto: „V časopisu *Stern* jsem objevil článek o speciální policejní jednotce, která pátrala po teroristech, především po bandě Baader-Meinhof.

Ve služební místnosti byly na bílé stěně vystaveny obrovské fotografie teroristů. To na mě velice zapůsobilo. Několik měsíců to ve mně kvasilo, vznikla série aktů a pak mě napadla fotka s kráčejícími dívkami jednou oblečenými, podruhé nahými, ale ve stejné poloze na úplně bílém pozadí. Bylo velice komplikované to realizovat.“⁷⁴

74 Časopis *Photo*, 1/1994.



Helmut Newton, Chateau Marmont, 1992



Helmut Newton, Jenny Capitain, inspirace Erich von Stroheim, Berlín 1997



Helmut Newton, Přicházejí, Vogue 1981

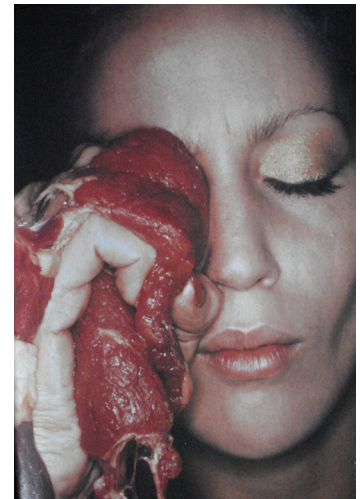


Portréty

„U módní fotografie jde o příběh, u portrétu pouze o osobnost. Stačí přítomnost a pohled“⁷⁵ V roce 1974 vytvořil portrét americké modelky a herečky Jerry Hall se syrovým masem, které si tiskne k tváři. Newton to tehdy komentoval takto: „Někteří lidé pracují s ocelí, jiní se zlatem, pro mne je základním materiálem lidské maso. Tím si vydělávám. Dobrý vkus je opakem módy, fotografie i erotiky. Vulgarita – to je život, zábava, chuť a krajní zážitky.“

Newton byl jeden z nejlepších portrétistů. Rád fotografoval politiky. Margaret Thatcherová nenáviděla portrét, který ji Newton vytvořil. Chirac si nakonec Newtonův portrét nevybral. Le Pen byl přesně jeden z typů lidí, které rád portrétoval. Mimořádně zdařilý je portrét Leni Riefenstahlové, které hodně dlužil, především jejím árijským modelům.

Ralph Fiennes, Luciano Pavarotti, Catherine Deneuve, Marlene Dietrich. Fotografoval též módní

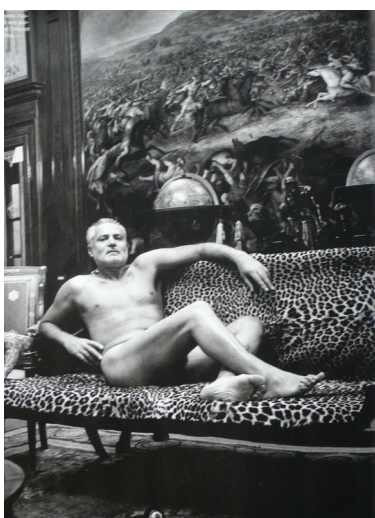


Helmut Newton,
Jerry Hall, 1974

⁷⁵ Kolektiv: *Helmut Newton Work*, Taschen, Köln 2007.



Helmut Newton, Leni Riefenstahl,
Vanity Fair 2000



Helmut Newton, Gianni Versace,
1994

návrháře. Pierra Cardina, svého přítele Karla Lagerfelda, Gianniho Versaceho. Versaceův akt ukazuje, jak vytvářel mužské akty a jak přemýšlel o portrétovaném.⁷⁶

„Vždy jsem pracoval na zakázku a pokračuji v tom, jen s jedním rozdílem. Dlouho jsem pracoval pro ostatní, dnes mám možnost si vybírat. Takže není rozdíl mezi moji prací a tím, co prodávám. Nefotím do šuplíku. Snažím se naopak ukázat, co dělám. Lidé, mne využívají, mají peníze, o kterých se mi bude vždy jen zdát. Jsou to průmyslníci, velké společnosti, úspěšné časopisy. Já je nešetřím. Ale někdy pracuji i zadarmo. Můžu fotit pro mladé, co zakládají časopis a nemají prostředky. Když dělají něco, co se mi zdá zajímavé a mohu jim pomoci, udělám to.“⁷⁷

Helmut Newton byl bezesporu nejen jedním z nejzajímavějších fotografů 70. let, ale jedním z nejzajímavějších z celé historie fotografie.

„Jeho fotografie říkají přesně to, co ukazují, žádné pomrkávání, žádné skryté významy. Hra povrchů. Jeho smrt – to byl obraz ledového luxusu, tragická scéna sublimovaná do estetického gesta, zobrazená s odstupem, takže bezbolestná.“⁷⁸

Pro mne je Newton fotograf tvořící nejdříve hlavou a až po té okem.

76 Časopis *Photo Spécial Helmut Newton*, 4/2004.

77 Časopis *Photo Spécial Helmut Newton*, Robert Laffont, 4/2004.

78 Časopis *Photo*, Oliviero Toscani, 4/2004.

Závěr

Šedesátá léta se svou láskou a mírem ztroskotala. Vše v oblasti populární kultury bylo lživé nebo mrtvé. Sedmdesátá léta byla bolestným rozloučením s modernismem. Poskytla sice fotografům větší svobodu výrazu a komerční aspekt v ní byl obsažen vychytraleji, ale byla to doba poznamenaná hospodářskou krizí, chladem bez naděje na budoucnost. Ekonomická situace se stala zvláštním zdrojem inspirace pro umění, především pro populární muziku, a tím i pro módu. Muzika a ohoz se staly spojenými nádobami. S módou souvisela úzce i módní fotografie. Ta závisela na změně společenské elity. Hippies de luxe procitají z dlouhého snu. Mají za sebou válku ve Vietnamu i hořící barikády, na které byl v Paříži štědrý rok 1968. Noví radikální hippies si zvolí za vůdce Herberta Marcuseho, filosofa blízkého marxismu. Jeho kniha *Jednorozměrný člověk* a film *Absolvent* s Dustinem Hoffmanem v hlavní roli, odhalující pokryteckou morálku snobských amerických „wasp“ (White Anglo-Saxon Protestant), je jejich generační výpovědí. Zaslíbenou zemí se pro ně stává Čína.

Na jedné straně žádné snění ze strany společenské elity, na straně druhé přichází útok zdola. Hnutí punk, čistě pouliční kultura související s muzikou i oblékáním, která se vepsala do dějin módy tak razantně, že jsou jí dnes věnovány světové výstavy (*Punk – Chaos to couture*, Metropolitní muzeum 2013), byla v té době velmi intenzivně sledována medií. „Když jsme začínali, nevěděli jsme, že vytváříme hnutí s tak širokým myšlenkovým záběrem a mediálním účinkem, že si nás, domnělých kreténů, začala všimnout tak zvaná inteligence,“ říká Johnny Rotten (vl. jménem John Lydon) hudebník legendární punkové skupiny Sex Pistols.

Pro módní časopisy to znamenalo rozhodně větší svobodu, méně stereotypů. Krutost, zranitelnost a otevřené násilí, jež módní fotografie té doby obsahují, souvisejí úzce s pocitem generace té doby. Touha mrštit světu do tváře nenávisť, inteligenci a sílu své osobnosti, aby svět zapochyboval o svých jistotách, byla důležitým motivem.

Nerozlučitelný stín, intenzivní smutek Guy Bourdina umocňuje tajemnost, hrozbu násilí. Deborah Turbeville volí únik ze světa zahleděností do vlastního nitra modelek. Její fotografie jsou živeny nostalgickou touhou po mýtické minulosti, touhou, kterou tak dobře známe ze současnosti. Chlad, ironie, záměrná lhostejnost Helmuta Newtona představuje evropský agresivní koncept sexuality.

Ve své práci jsem se záměrně soustředila na dílo dvou podle mého názoru a cítění nejzajímavějších osobností světa módní fotografie, a to na Guy Bourdina a Helmuta Newtona. Po prozkoumání tvorby a života Guy Bourdina, jsem dospěla k názoru, že Guy je citlivým básníkem, člověkem velmi niterným a úzkostným, a tím mi je velmi blízký. Helmut Newton se svými krutými, nepřístupnými ženami, figurínami z masa, se svou ledovou estetikou, ve mně zanechává dojem velmi rozporuplný. Kruté a nepřístupné Brunhildy focené v nacistickém bordelu mne nutí k zamyšlení, jak Newton vlastně vnímal likvidaci vlastní rasy. Současně mne napadá, zda nebyl silně ovlivněn předválečným Berlínem, architekturou a myšlením domněle zakotveným v antickém Římě. Fyzická krása, dokonalost svalů, to vše vedlo k vyvýšenosti a převaze nad vášněmi, které jsou spojeny s lidskostí. Byla to snaha zbavit se zranitelnosti tímto způsobem? Proč měl jeho portrét Leni Reifenstahlové tak vysokou výpovědní hodnotu? Snad proto, že jí tak dobře rozuměl?

Každá práce zůstává nedokončená a s řadou otazníků. Přesto bych doporučila prozkoumat v oblasti módní fotografie teritorium Terryho Jonese a časopis i-D. Začal vycházet v roce 1980 jen proto, že Terry jako editor britského *Vogue* nedokázal pochopit, proč by tento časopis neměl reagovat na to, co se děje na ulici. Díky jemu se podařilo zachránit módu a módní fotografii od kliše a prosadit řadu uměleckých talentů. To je příběh, kterým vyústila sedmdesátá léta. Časopis *Vogue* mapoval jen špičku ledovce, zatímco i-D zachytilo skutečný život.

Seznam použité literatury (abecedně podle autorů)

Ash, Juliet a Wilson, Elizabeth: **Chic Thrills – A Fashion leader**. University of California Press, Los Angeles 1993.

Buttolph, Angela a kol.: **The Fashion Book**. Phaidon Press Limited, London 1998.

Buxbaum, Gerda: **Icons of Fashion – the 20th century**. Prestel, Munich, London, New York 1999.

Delvin, Polly: **Vogue – Book of Fashion Photography (The First Sixty Years)**. Thames and Hudson Ltd. 1979.

Deslandres, Yvonne a Miller, Florence: **Histoire de la mode aux XX. siècle**. Somogy, Paris 1986.

Frisa, Maria Luisa a Tonchi, Stefano: **Exess, Fashion and the underground in the '80 s**. Edzion Charta, Milan 2004.

Frizot, Michel: **The New History of Photography**. Bordas, S.A., Paris 1994.

Garner Phillippe: **Jeanloup Sieff – The Sixties**. Le Journal de la Photographie, 2013.

Gebhardt, Volker: **Malířství**. Computer Press, Brno 2004.

Hall-Duncan, Nancy: **The History of Fashion Photography**. Alpine Book Company, New York 1979.

Harrison, Martin: **Appearances: Fashion Photography Since 1945**. Rizzoli International Publication, New York 1991.

Horvat, Frank: **Le Labyrinthe Horvat**. Katalog k výstavě, Boulogne-Billancourt 2006.

Charlese-Roux, Edmonde: **Chanel and her Word**. Weidenfeld and Nicolson, London 1981.

Jones, Terry a Mair, Avril: **Fashion now – i-D selects the world's 150 most important designers.** Taschen, Köln 2005.

Kennett, Frances: **The Collectors of Book of Twentieth Century – Fashion.** Granada, Canada 1983.

Klein, William: **In and Out of Fashion.** Random House, New York 1994.

Koetzle, Hans-Michael: **Photo Icons.** The Story Behind the Pictures. Taschen, Köln 2005.

Kolektiv: **Guy Bourdin.** Victoria and Albert Publications, London 2003.

Kolektiv: **Helmut Newton Work.** Taschen, Köln 2007.

Kolektiv: **Photography and fashion.** Katalog k výstavě OMMA, Athens 2005.

Kolektiv: **Seventy Years of British Vogue.** Condé Nast, London 1990.

Kolektiv: **Vanity, Fashion / Photography from the F. C. Gundlach collection.** Katalog k výstavě Vanity, Kunsthalle Wien, Holzhausen Druck GmbH, Wien 2012.

Limited, Nicolson a Weidenfeld, George: **Norman Parkinson – Lifework.** London 1984.

Máchalová, Jana: **Budiž móda.** Nakladatelství Brána, Praha 2012.

Máchalová, Jana: **Dějiny módy 20. století.** Lidové noviny, Praha 2003.

Máchalová, Jana: **Móda a umění I., II.** Art & Antiques 2005.

Máchalová, Jana: **Paul Iribe – rytíř pravicové avantgardy.** Art & Antiques 2005.

Máchalová, Jana: Seminář- Filosofický ústav Praha, 11 /2012.

Máchalová, Jana: Seminář- Filosofický ústav Praha, 4/ 2013.

Martin, Richard: **Fashion and surrealism.** Thames and Hudson Ltd., London 1988.

Martin, Richard a Koda, Harold: **Haute Couture**. The Metropolitan Museum of Art, New York 1996.

Misselbeck, Reinhold: **Magier des Lichts – Horst**. Edition Braus, Köln 1997.

Special Helmut Newton. Photo, 4/ 2004.

Rennolds Milbank, Caroline: **Couture**. Du Mont Buchverlach, Köln 1986.

Robinson, Julian: **The Golden Age of Style**. Orbis Publishing Limited, London 1976.

Sozzani, Franca: **Jeanloup Sieff – The Seventies**. Le Journal de la Photographie, 2013.

White, Palmer: **Elsa Schiaparelli**. Aurum Press Limited, London 1986.

Jmenný rejstřík

Antonioni, Michelangelo	35, 37, 53
Arbus, Alan	24
Arbus, Diane	24, 39, 40
Armani, Giorgio	48
Astaire, Fred.....	38
Avedon, Richard.....	50, 52, 64
Bacon, Francis	67, 75
Baez, Joan	46
Bailey, David	30, 36, 37, 38
Balthus	72, 75
Barbier, George.....	6
Barré, André	15
Bassman, Lillian	26
Bauer, Brigitte.....	44
Bayer, Herbert.....	15
Beardsley, Aubrey	6
Beaton, Cecil.....	6, 9, 14, 15, 16, 17, 19, 28, 29, 30, 75, 76
Beckett, Samuel	46
Bell, Clive	20
Bernhardt, Sarah	5
Bertolucci, Bernardo	58
Biondi, Elisabeth.....	82
Bisset, Jacqueline.....	34
Blanche, Emil.....	6
Blass, Bill.....	48
Blumenfeld, Erwin.....	18, 24, 25, 33, 39, 40
Boldini, Giovanni.....	6

Bourdin, Guy.. 1, 44, 50, 51, 56, 58, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 87, 94	
Bourges, Ferdinand	16
Bow, Clara.....	8
Bowie, David	52
Braque, George	9
Brassaï.....	69, 82, 83
Britt, Julie.....	52
Brodovitch, Alexey	18, 21, 22, 25, 26, 40, 62
Bruehl, Anton	16
Brunhoff, Michel de.....	19, 73
Burton, Richard.....	34, 47
Captain, Jenny.....	90
Capote, Truman	47
Cardin, Pierre	92
Cartier-Bresson, Henri	26, 81
Cashin, Bonnie.....	40
Castelbajac, Jean Charles de.....	48
Cerruti, Nino	48
Clarke, Henry	29
Clayton, Jack.....	47
Cocteau, Jean	11
Cotton, Charlotte.....	70, 71, 72
Crawford, Jeany	14
Crescent, Francine.....	74
Croner, Ted.....	25
Dahl-Wolf, Louise.....	20, 26
Dalí, Salvador	13, 15, 17, 47
Darren, Agnetia de	53

Davis, Miles	43
David, Jacques Louis	70, 71
Degas, Edgar	6
Delvaux, Paul	67
Demarchelier, Patrick.....	58
Deneuve, Catherine.....	37, 86, 87, 91
Derain, André.....	9
Dietrich, Marlene	14, 91
Dior, Christian.....	43,63
Donovan, Terence	30, 31, 37
Duffy, Brian	30, 37, 38
Duncan, Isadora	11
Dürrenmatt, Friedrich	82
Durst, André.....	17
Ďagilev, Sergej	7, 11, 56
Elgort, Arthur	54, 58
Ellis, Perry.....	48
Ernst, Max.....	9
Fahey, David	85
Fath, Jacque.....	43
Faurer, Louis	25, 26
Fellini, Federico	88
Fiennes, Ralph.....	91
Fisher, Liliane	15
Fonssagrives, Lisa.....	18, 19
Frank, Jean Michel.....	16
Frank, Robert	26
Fredericks, Tiny	21
French, John.....	30

Frissell, Tony.....	17, 18
Gaultier, Jean Paul	48
Gericault, Théodore	73
Gert, Peter	52
Gibb, Bill.....	48, 56
Gibbons, Liz.....	26
Goalen, Barbara	30
Goldin, Nan.....	42
Greer, Germain.....	45
Gundlach, Franz Christian	42 , 43, 44, 45
Hall, Jerry.....	62, 91
Hall Duncan, Nancy.....	3, 38, 76
Hallan, Edwin	67, 68
Harrison, Martin.....	24
Hendrix, Jimi.....	46
Hartnell, Norman	19
Helvin, Iman	47
Helvin, Marie	47
Hemmings, David	37, 38
Hepburn, Andrey.....	38, 62
Hiatt, Steve.....	58
Hockney, David.....	34
Hoffman, Dustin	47, 51, 93
Horst, Horst P.....	13, 15, 16, 42
Horvath, Frank	31, 33, 41
Hoyningen-Huene, George	6, 9, 10, 11
Huston, Angelica.....	54
Chatelain, Alex.....	58
Chanel, Coco.....	13, 22

Chirico, Giorgio de	67
Ingres, Jean Auguste Dominique	73
Iribe, Paul.....	5, 7, 11, 12
Jagger, Mick.....	37
Jones, Terry	49, 94
Joplin, Janis.....	46
Jourdan, Charles.....	70, 71, 72, 75, 77, 78, 79
Kamali, Norma.....	48
Kawakubo, Rei.....	49, 63
Klein Calvin	48, 61, 85, 86
Klein, William.....	27, 28, 33, 41, 87
Knapp, Peter.....	62, 63
Knight, Bruce	21
Koestler, Arthur.....	46
Kramer, Hilton	50
Kramer, Fred	32, 33
Lagerfeld, Karl.....	92
Landshoff, Herman	17, 18
Lorieux, Jean Daniel	87
Laren, Malcom Mc.....	49
László, Moholy-Nagy	10
Laurent, Yves Saint	52
Le Pen, Jean Marie.....	91
Lee, Laura	45
Léger, Fernard.....	10
Lelong, Lucien	19
Lehndorff, Veruschka Gottliebe von.....	36, 38, 62
Lennon, John.....	34
Leuwerik, Ruth	43

Lieberman, Alexander.....	22, 27, 50, 54
Lichenstein, Roy	44
Lombard, Carole	28
Lorieux, Jean Daniel	87
Luna, Donyale.....	36
Maben, Adrian.....	86, 87
Magritte, René.....	20, 69
Man Ray.....	9, 10, 15, 16, 17, 19, 20, 26, 40, 66, 67, 68, 73
Mapplethorpe, Robert	42
Marcus, Herbert	47, 93
Matisse, Henri.....	8
Maugham, Syrie.....	13
Maxwell, Elsa	13
McCardell, Claire.....	20, 26, 29
McLaughlin, Frances	20, 23, 24
McLaren, Malcolm	49
Messel, Oliver.....	29
Metternich, Paulina	3
Meyer, Adolf de	3, 6, 7, 8, 11
Miller, Lee.....	11, 19, 20
Miró, Joan	9
Miyake, Issey	49, 64
Mitchell, Donna	53
Model, Lisette	26
Moon, Sarah.....	7, 47, 58, 59, 60, 61
Moreau, Gustave.....	69
Morehouse, Marion.....	10
Mugler, Thierry.....	48
Muir, Jean.....	48

Munch, Edvard.....	67
Munkásci, Martin.....	33
Muybridge, Eadweard.....	89
Negri, Pola	8
Newton, Helmut.....	39, 44, 47, 50, 51, 52, 56, 58, 61, 64, 73, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94
Nurejev, Rudolf.....	47
Oldoini, Virginie	3
Parker, Suzy	30
Parkinson, Norman	6, 28, 33
Patou, Jean	12
Pavarotti, Luciano	91
Penn, Irving.....	22, 23, 24, 33, 34, 40, 43, 50, 64
Piaggi, Anna.....	52
Picasso, Pablo	26
Pickford, Mary	8
Pierson, Pierre Louis.....	3, 4
Prince, Anthony.....	48
Poiret, Paul.....	5, 7, 8, 10
Radkai, Karen	24
Rampling, Charlotte.....	87
Rawlings, John.....	21, 25
Riefenstahl, Leni.....	61, 91, 92
Richardson, Bob.....	52, 53
Rhodes, Zandry	48
Rodin, Auguste.....	8
Rose, Barbara.....	58
Roux, Edmonde Charles	73, 74
Roversi, Paolo	63, 64

Rubartelli, Franco	36
Rubens, Peter Paul	89
Rykiel, Sonia.....	48
Sackman, Laurence	58, 63
Sargent, John Singer	68, 69
Sartre, Jean-Paul	66
Sellers, Peter	47
Shrimpton, Jean.....	37, 62
Schaefer,Rudolph.....	20
Schiaparelli,Elsa.....	10, 11, 13, 14, 15, 32
Sieff, Jeanloup.....	31, 41, 42, 83
Simon, Elsa	81
Snow, Carmen.....	17
Snowdon	29
Smith, Patty.....	52
Soutine, Chaim.....	69
Sokolsky, Melvin	64
Sommer, Frederick.....	69
Steichen, Edward	3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 58
Stein, Otta	41
Stern, Bert	38, 39, 63
Stieglitz, Alfred.....	8
Stroheim, Erich von	82, 90
Strong, Roy	45
Talbot, William Henry Fox	5
Tanguy, Yves	67
Taylor, Elizabeth	47, 54, 87
Thatcher, Margaret.....	91
Tiller, Nadja	43

Toscani, Oliviero.....	80, 83, 90
Travolta, John.....	47
Tree, Penelope.....	36, 37, 39
Turbeville, Deborah.....	1, 7, 44, 50, 52, 55, 56, 57, 94
Uccello, Paolo.....	23
Valentino, Mario.....	48, 62
Versace, Gianni.....	61, 62, 92
Vionnet, Madeleine.....	10
Vonnegut, Kurt.....	46
Vreeland, Diana.....	50, 55, 56
Wakabayashi, Yasuhiro.....	40
Wangenheim, Chris von.....	51, 52
Warhol, Andy.....	44
Weber, Bruce.....	61
Welch, Raquel.....	87
West, Mae.....	13
Weston, Edward.....	41, 42, 70
Westwood, Vivienne.....	49
Wilde, Oscar.....	68
Whistler, James Mc Niel.....	7
Woolman Chase, Edna.....	14
Worth, Charles Frederick.....	3, 4
Yamamoto, Yohji.....	49, 63