Julie Štybnarová

MÓDNÍ FOTOGRAFIE 50. LET

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2010



Julie Štybnarová

MÓDNÍ FOTOGRAFIE 50. LET

Bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Doc. MgA. Pavel Mára

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2010

Abstract

I have divided my final thesis into three parts. The first is about the history of fashion photography which goes from the middle of the 19th century through the 1940´ s. It is very important to write first about the history, because it influences the later periods of the fashion photography. I have tried to illustrate how political, cultural and social situations have interacted with fashion photography and the ideals of beauty.

Most of the books about fashion photography rarely mention the designers, limiting their narrative to the photographers and photographic techniques employed. On the other hand, books about fashion rarely mention the photographers. That's why my second part concentrates on haute couture (high fashion) as new trends and materials have influenced photographers. International fashion magazines like Vogue and Harpers Bazaar although chiefly concerned with the fashion industry vividly reflect the history and culture of the times in their pages.

I conclude with a look at the fashion photography of the 1950´s, choosing the several of the most significant photographers of the era to illustrate my thesis. The fifties are a turning point for both the world of fashion and the world at large.

Key words: Fashion photography, History, Fashion, Vogue

Abstrakt

První část své práce věnovala historii. Minulost výrazně ovlivnila nejen teoretiky, ale též fotografy. V části této práce, která mapuje období od počátku módní fotografie, tedy od poloviny devatenáctého století, až do let čtyřicátých, jsem se snažila ukázat, jak módní fotografii ovlivnilo společenské klima, politické a kulturní události a jaký byl ideál krásy.

Druhá část je zaměřena na módní svět a jeho formování, na hlavní představitele haute couture (špičkové módy), neboť právě to sehrálo v módní fotografii dosti podstatnou roli. Mnohdy se zapomíná, že právě nové linie a materiály používané v haute couture přiměly fotografy k originálním prezentacím. Tomuto tématu jsem se věnovala hlavně v souvislosti s událostmi, o kterých referovaly tehdejší nejdůležitější módní časopisy Vogue (v mutacích USA, Velká Británie, Itálie, Francie) a Harper's Bazaar, v nichž jsou nejlépe představeny nové osobnosti, jak ze světa módy, tak i fotografie.

Třetí, podstatná část mé práce navazuje na předchozí text. Na základě prostudované literatury jsem se snažila vytvořit si vlastní názor na módní fotografie vybraných představitelů a pokusila se je popsat na základě vlastního prožitku podpořeného četbou. Z vlastních zkušeností vím, jak obtížné je sledovat text bez vizuálního příkladu. Doplnila jsem tedy vše i obrazovým materiálem.

Klíčová slova: Módní fotografie, Historie, Móda, Vogue

Za konzultace a cenné rady a za zapůjčení zahraniční literatury zabývající se touto tématikou velice děkuji panu prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi.
Dále též ing. Janě Máchálové za zasvěcení do tajů módy.

Prohlašuji,
že jsem práci vypracovala samostatně a použila pouze citovanou literaturu.

Souhlasím,
aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě,
knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

2010 Julie Štybnarová

Obsah

I. **Úvod** **7**

II. **Pohled do historie módní fotografie** **10**
1. Počátek dvacátého století 12
2. Dvacátá léta 13
3. Třicátá léta 16
4. Módní fotografie čtyřicátých let 19

III. **Padesátá léta v módě, umění a ve společnosti** **24**
1. Francie 25
2. Velká Británie 28
3. Itálie 30
4. USA 31

IV. **Módní fotografie padesátých let** **34**
1. Před vstupem do nového desetiletí 35
2. Irving Penn-moderní zátiší a práce s pozadím 36
3. Richard Avedon- radost z pohybu 40
4. Brodovitchova a Libermanova elita 42
5. William Klein 44
6. Cecil Beaton 47
7. Norman Parkinson - v životní dvojroli 49
8. Od Snowdonovy hravosti přes perfektní aranžmá Johny Frenche k „terrible three“ 51
9. Předznamenání 60. let 53
10. Fred Kamer - fotograf za železnou oponou 55

V. **Závěr** **59**

Obsah literatury **62**

Jmenný rejstřík **64**

I. Úvod

V současné době, kdy hospodářskou krizí prošel i módní svět, zazněly v přehlídkách světových módních návrhářů nostalgické reminiscence na období padesátých let 20. století. Byly to časy, kdy se ještě cenila řemeslná práce a žena byla prezentována jako dáma a kdy s touto představou a ideálem souvisela i módní fotografie. Nové, zajímavě pojaté názory na fotografii v té době, měly své kořeny v hluboké minulosti. Z těchto důvodů jsem první část své práce věnovala historii. Minulost výrazně ovlivnila nejen teoretiky, ale též fotografy. V části této práce, která mapuje období od počátku módní fotografie, tedy od poloviny devatenáctého století, až do let čtyřicátých, jsem se snažila ukázat, jak módní fotografii ovlivnilo společenské klima, politické a kulturní události a jaký byl ideál krásy.

Druhá část je zaměřena na módní svět a jeho formování, na hlavní představitele haute couture (špičkové módy), neboť právě to sehrálo v módní fotografii dosti podstatnou roli. Mnohdy se zapomíná, že právě nové linie a materiály používané v haute couture přiměly fotografy k originálním prezentacím. Tomuto tématu jsem se věnovala hlavně v souvislosti s událostmi, o kterých referovaly tehdejší nejdůležitější módní časopisy ***Vogue*** (v mutacích USA, Velká Británie, Francie) a ***Harper's Bazaar***, v nichž jsou nejlépe představeny nové osobnosti, jak ze světa módy, tak i fotografie.

Třetí, podstatná část mé práce navazuje na předchozí text. Na základě prostudované literatury jsem se snažila vytvořit si vlastní názor na módní fotografie vybraných

představitelů a pokusila se je popsat na základě vlastního prožitku podpořeného četbou. Z vlastních zkušeností vím, jak obtížné je sledovat text bez vizuálního příkladu. Doplnila jsem tedy vše i obrazovým materiálem. Mým heslem bylo: „Přímočarost a srozumitelnost“. Jsem si vědoma, že se mi podařilo zachytit pouze zlomek toho, co se událo v módní fotografii padesátých let, která je mým tématem. Pochopila jsem však, že to bylo období zlomové. Hlavním cílem následujícího období bylo šokovat. V Londýně vzniká nová aristokracie, modelky a fotografové. Je to již zcela jiný svět. O to více je nyní vidět rozdíl mezi odcházející tradicí a novou tvorbou bez zábran. Tu umožnila především media, která se v šedesátých letech dostala do rukou mladé, bohorovné generace zrozené z poválečného „baby boom“.

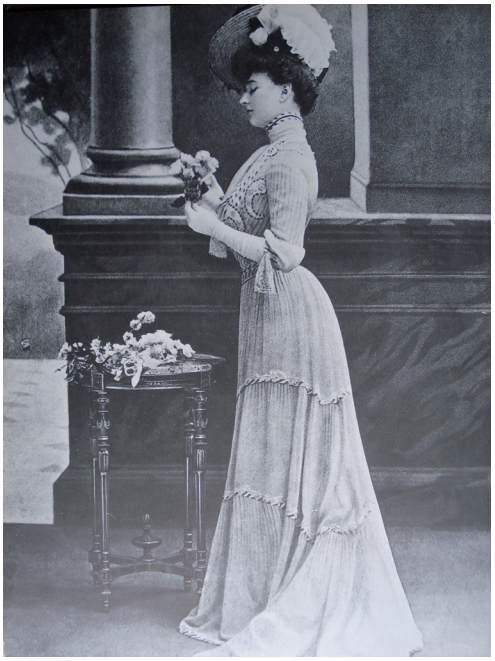
II. Pohled do historie módní fotografie

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 1880–1890.[1] 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 idyly 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 Evženii, kněžnu Paulinu Metternichovou a celý dvůr Napoleona III.[2]

1. Hall-Duncan, Nancy: The History of Fashion Photography. Alpin Book Company, New York 1971.
2. Máchalová, Jana: Dějiny módy 20.století, Lidové noviny, Praha 2003.



Mayer a Pierson (ateliér) – z alba Virginie Oldioni-Castiglione (1853-57), skleněný negativ, ručně kolorováno (sbírky Metropolitního musea, New York)



Časopis Les Modes, 1901
(foto Reutlinger)

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



Diane Cléropatre de Mérode, 1894,
foto Paul Nadar

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 drapérii, 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 herečky, např. Sarah Bernhardt, tanečnice Mistinguett, spisovatelka Colette, či Diana Cleopatre de Merode, kterou miloval belgický král Leopold II.[3]

3. Tamt.

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.



Ateliér Talbot, 1900
(Národní knihovna, Paříž)



Album kolekce Paula Poireta, 1908 (kresba Paul Iribe)

Není bez zajímavosti, že první ilustrační módní kresba ve stylu art deco se objevila již v roce 1908. 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 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, fauvistickou.[4]



Adolph de Meyer, Vogue 1919
(šperky Cartier), vliv Orientu

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-Huenea, 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. Piktorialismus byl ve fotografii rozšířen již od 80. let 19. století. Práce de Meyera jsou ve stylu puristického piktorialismu, rozostřené, změkčené. Jeho žena Olga, údajná kmotřenka Edwarda VII., byla pro de Meyera bytost velmi inspirativní. Seznámi-

4. Tamt.

la ho nejen s noblesou edwardiánského dvora, nýbrž i s umělci, mezi něž patřili malíř Giovanni Boldini, Aubrey Beardsley, Edgar Degas, Emile Blanche a především James Mc Niel Whistler.[5] 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.



Časopis Mode set Manieres d'Aujourd'hui, 1913, kresba Charles Martin

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.

2. Dvacátá léta

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

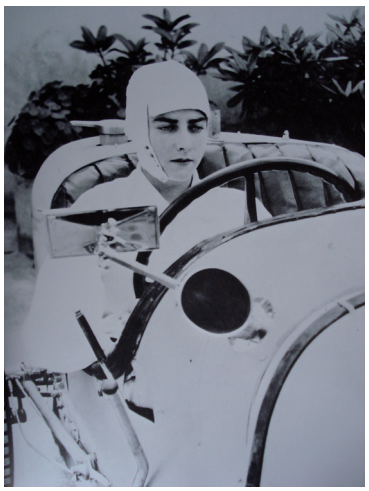
5. Hall-Duncan, Nancy: The History of Fashion Photography. Alpin Book Company, New York 1971.



Edward Steichen, Vogue, 1926



Edward Steichen, modelka Marion Morehaus, salon Paquin, 1933



George Hoyningen-Huene, Colette Salomon, Vogue, 1927

bistické 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 Pickford.[6]

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 osobností, která po válce převzala roli muže, bratra, kteří padli za války.[7] Je to jasným důkazem toho, jak módní fotografuje výstižně mapuje postavení ženy ve společnosti. ***Vogue*** komentoval tato bouřlivácká 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. Naplno se dvacátá léta rozjela až v roce 1924, kdy ruská knížata zamořila Paříž a Riviéru. 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 měřítka: „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 – Braquesa, Picassa, Deraina, Ernsta, Miróa. Informoval o práci Bauhausu a otiskl fotografie domů 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 Mezinárodní výstava dekorativního umění upořádaná v Paříži roku 1925.

6. The Golden Age of Style. Orbis Publishing, London 1976.
7. Hall-Duncan, Nancy: The History of Fashion Photography. Alpin Book Company, New York 1971.



Edward Steichen, „Bílá“, Vogue, 1936



George Hoyningen-Huene, sportovní oblečení Elsy Schiaparelli, 1928

Sekci módy fotografoval Man Ray. Šaty se předváděly na velice stylizovaných figurínách. Fascinující 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 reflektoval. Tento nový úderný trend zaznamenal ve svých fotografiích i Edward Steichen. Madeleine Vionnet, puristka v módě, jejíž tvorbou se inspiroval i sochař Fernard Léger,[8] byla v oblasti odívání představitelkou čistých linií, které Steichena zajímaly. Jeho modelkou byla Marion Morehouse, žena, ze které vyzařovala osobnost. Ve 20. letech se v módní fotografii prosadil především malíř George Hoyningen-Huene. Zpočátku jeho práce parodovaly fotografie jeho fotografických kolegů, aby tak ukázal, že zvládá vše. Jeho přínosem byly snímky zachycující pulsující život.[9] Steichenovy fotografie Isadory Duncan tančící uprostřed řeckého chrámu byla výbornou inspirací pro Hoyningena-Huenea. Řecké sochy obdivoval, ale chtěl, aby ožily. Možná by bylo na místě připomenout film Jeanna Cocteaua ***Krev básníka*** z roku 1931. Fotografka Lee Miller si v něm zahrála oživlou sochu. Hoyningen-Huene 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 ve aranžoval ve studiu. Neobyčejně mistrně vystihl styl Elsy Schiaparelli, její surrealistický svetr s falešnou vázačkou (vypletenou do výstřihu), kubistické plavecké úbory se strohou architekturou, hrátky v golfovém oděvu. Místo efektu stínu a světla objevuje svět módní fotografie krásu krychlí, skleněné mrakodrapy. Ženy čtoucí ***Vogue*** jsou „oslněny Georgem, baronem, který uprchl z Baltu, z revolučního Ruska. Ve studiu, které neopouští, se pohybuje v plátěných kalhotách a vestičce.“[10]



George Hoyningen-Huene, salon Patoum, Vogue, 1928

8. Vogue – Book of Fashion Photography (The First Sixty Years). Thames and Hudson, New York 1979.
9. Tamt.
10. Tamt.



Foto Sasha – Le train blue
/ z představení Ballets Rusess/Paříž 1924

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 foto v roce 1931 v New Yorku porazil Hoyningena-Huenea, Meyera i Raye tím, že mistrně kombinoval typografii 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 cizí.[11] ***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 Hoyningen-Huene, 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 Oscrary 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.

3. Třicátá léta

Šok z pádu akcií 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 finanční krachy a nezaměstnanost. Lidé toužili po pohodlí, umělecké výzdobě a individualitě. Dekoratérství a romantismus byly opět probuzeny k životu. Interiéry měly často podobu až baroknì.

Ideálem krásy se stala kyprá herečka May Westová, která nahradila rozpustilé mladistvě působící plácačky (flappers). Bílá barva vystrnadila 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 večeřemi,

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



A Man Ray – Figuríny ze surrealistické výstavy /autoři – Ray,Malet Dalí / Paříž 1938



Horst P. Horst Chanel a Schiaparelli 1935

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 Bayreuthu.[12]

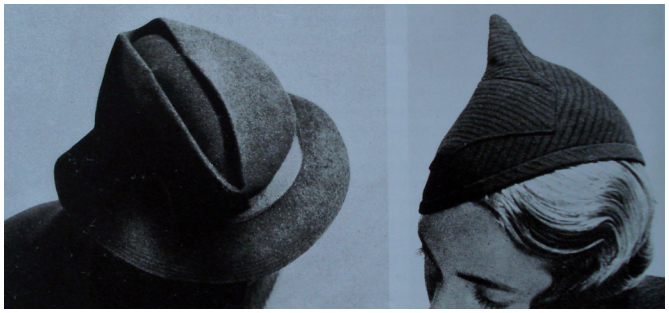
Hollywood se stal centrem sportovní módy, neboť herečky byly fotografovány často při tenise, plavání, golfu. Film začal výrazně ovlivňovat módu. Zrodil se styl glamour, nadčasová esence právě panující módy, bránící tomu, aby kvůli módnímu oblečení herců filmy rychle stárly. Všichni pařížští couturiéři navrhovali i pro Hollywod. Na výsluní stál americký návrhář Adrian. Fotografie Jeany Crawford 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 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 pohotového 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 sportovním reportérem v Německu, před Hitlerem však utekl do Spojených států. Ženy na jeho snímcích se vznášely, běžely, vypadaly svěže, přirozeně. V kontrastu k této přirozenosti stojí surrealistické fotografie zhotovované ve studiích.



Martin Munkasci Harpeer ´s Baazar 1940

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

12. Eighty Years of British Vogue. London 2000.



Man Ray, klobouk ve tvaru vagíny a penisu od Elsy Schiaparelli, časopis Minotaure, Paris 1933



Horst. P. Horst, salon Mainboucher Paris, Vogue, 1938



Cecile Beaton – surrealistické šaty Elsy Schiaparelli 1936

a jejich imaginárních spojení zrozených v představách a snech. K surrealistickým objektům spřízněných s módou patřily náprstky, věšáky, šicí stroje, nůžky a krejčovské panny, kterým se obzvlášť 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 skulptur 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 svetrem s falešnou vázačkou, uveřejněná v roce 1927 v ***Harper's Baazar*** 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 z Bauhausu, 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 Andé Barrého. Německá dvojoká zrcadlovka Rolleiflex s pevným objektivem a velkými negativy přináší pohotovost a zároveň vysokou kvalitu snímků.

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 Kodachrome.[14]

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 na vzhled stránky byly podstatné. Zrušil rámečky u fotografií, zvětšil je často až do okrajů

13. Martin, Richard: Fashion and surrealism. Thames and Hudson, London 1988.
14. Hall-Duncan, Nancy : The History of Fashion Photography. Alpin Book Company, New York 1971.



Horst P. Horst šperky Cartier New York 1938



Cecile Beaton – z kolekce Chanel,
Vogue 1935 Paříž

formátu časopisu („na spad“) a zavedl výrazné, velké titulky. Právě on přivedl Horsta k fotografování. Horstovy snímky přetékají životem, barvou, občas i vulgaritou, ale mají architektonickou čistotu. Horst nezapřel, že studoval u Le Corbusiera a u dekoratéra Jean-Michela Franka a pózoval jako model Hoyningenovi-Huenemu. 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 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 chudoby.[15]

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

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 tě-

15. Tamt.



Tony Frissel Sandi Frice / Florida Vogue 1943



Herman Landoff Junior Baazar 1949



Herman Landshoff nepublikovaná fotografie pro Junior Haarper ´s Baazar 1945



Erwin Blumnefeld Lisa Fonssagrives Vogue 1939

mito změnami stála Carmel Snow, šéfredaktorka časopisu ***Vogue*** a později ***Haarper´s Baazaru*** spolu s Alexeym Brodovitchem. Najali nové talenty. Tony Frissel běhala s těžkou kamerou po ulici a její fotografie nebyly fantazií, nýbrž ukazovaly ležérně, prakticky, a přesto velmi elegantně oblečenou ženu. Lanshoffovy 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. Zajímal 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 archiv nechal ředitel ***Vogue*** Michel du Brunhoff spálit, aby se nedostal Němcům

do rukou. Lucien Lelong, ředitel Chambre Syndicale de la Couture Parisienne (sdružení návrhářů) přesvědčoval Němce, že nelze přestěhovat francouzskou výrobu textilu do Berlína. Lee Miller 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.



Lee Miller Vogue 1944

Studia v New Yorku sice fungovala, ale též se šetřilo. Fotografovalo se na kinofilm. 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 zafačovanou 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 Tunisu.[16]



Cecile Beaton model Morton Vogue 1941

Frances McLaughlin pracovala v New Yorku pro ***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.

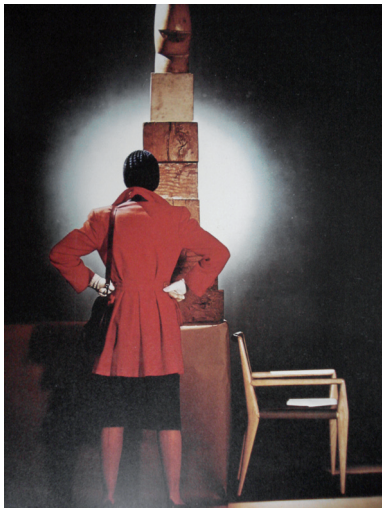


Frances McLauglin Fashion Molly Parnis Vogue 1948



Louise Dahl-Wolfe model plavek Claire Mc Cardell Vogue 1948

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



John Rawvling z kolekce pláštů 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 čtyřicátých 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.

Desetiletí nelze vymezit jednoduchým řezem. Jména fotografů, kteří jsou hlavními reprezentanty toho, co se událo v průběhu padesátých let, se představují již v letech čtyřicátých. Osobnosti, jejichž názory se na podobě fotografie odrazily, by bylo možné pojednat i v tomto oddílu. Pro ucelenější přehled je však uvedu až ve třetí, stěžejní kapitole této práce.

III. Padesátá léta v módě, v umění a ve společnosti

Publikace popisující módní fotografii se zmiňují jen velmi okrajově a naprosto nepřesně o módních návrhářích a jejich kolekcích, které fotografové představovali v módních časopisech. Historické publikace popisující módu naopak často vůbec neuvádějí autory fotografie, pouze se dozvíme o majiteli autorských práv. Móda a módní fotografie jsou představovány velmi izolovaně. Z těchto důvodů jsem se rozhodla zmapovat v práci o módní fotografii padesátých let také módu, její osobnosti a pochopitelně i změny, kterými v tomto období prošla.

Pozoruhodné změny v módě, k nimž docházelo od počátku padesátých let až do jejich konce, signalizují, že si všemi vrstvami společnosti rozvinutého světa klestila cestu sociální revoluce. V žádné jiné době neilustroval oděv tak jasně a v tak krátkém období přímo dramatické změny v hodnotách. Proměny se odehrávaly na pozadí klíčových politických zvratů. Korespondovaly s atmosférou studené války, založením NATO, smrtí Stalina, korejskou válkou, koloniálním hnutím, pumovými atentáty v Paříži i s prvními lety do Vesmíru. Je ironií, že právě válka pomohla na nohy konfekčnímu průmyslu. Díky šití uniforem se zlepšil konfekční velikostní systém, z potřeby získat nové, funkčnější materiály se investovalo do výzkumu technologií produkujících syntetická vlákna. Časopisy a filmy ze začátku desetiletí vytvářely dojem rozumně stabilizovaného světa, úspěšně se zotavujícího z ničivé spouště druhé světové války. Dáma padesátých let byla bytostí, z níž vyzařovala noblesa, působila odtažitě, až nereálně. Vyzařuje z ní atmosféra elegance a ušlechti-

losti. Bez rukavic a klobouku by si nepřipadala dobře oblečená.


Model Dior – New look

Francouzský návrhář Christian Dior, který v roce 1947 navrhl siluetu šatů nazvanou později New Look, s nadměrnou spotřebou materiálu, krinolínovou sukní doplněnou vosím korzetem a kabátkem „přeštípnutým“ v pase, narušil tímto činem ovzduší rozpačitosti a opatrného přešlapování, tak typické pro módní svět konce čtyřicátých let. Manekýnka Bettina na fotografii v modelu nazvaném Bar (New Look) na sebe okamžitě strhla pozornost. Ačkoliv Diorova kolekce v sobě nenesla nic avantgardního, byla pastí na ženy, které po válečném strádání toužily po přepychu. Obrovská spotřeba materiálu na nové modely vyvolala rozhořčení ve Velké Britanii, která se ještě nevzpamatovala z války. Přídělový systém nabádal šetřit, život byl ještě stále šedivý a zakřiknutý, zima 1946–47 byla nejhorší od roku 1847, lidé mrzli a bylo zakázáno cestovat. Jedno číslo ***Vogue*** se dokonce připravovalo při svíčkách, jak tvrdila válečná korespondentka a fotografka Lee Millerová. Rovněž Spojené státy se ostře postavily proti nové módě zavedené ve Francii a výrobcům bylo zakázáno zhotovovat kopie pařížských modelů.

Básník Paul Valéry prohlásil, že „falešné a zázračné je lidštější než skutečný člověk“. Diorův obnovený „mýtus krásy“, kterému se ženy ochotně poddávaly s až masochistickou rozkoší, nejen vrátil Paříži vůdčí postavení, které ztratila během druhé světové války, nýbrž byl i důkazem, že šaty nemohou být primárně funkční, tak jako lidské bytosti civilizované společnosti nejsou nikdy zcela přirozené.

1. Francie

Ačkoliv New York zaujal přední postavení v oblasti umění, začala Paříž na sebe opět strhávat pozornost nejen v oblasti módy, ale i díky uměleckým aktivitám. Řada umělců se vracela po válce z emigrace. Abstraktní plastiky Alexandra Caldera, obrazy Joana Miróa, malíři Paul Klee, Pablo Picasso – ti všichni a nejen oni, inspirovali svět designu. Metafyzické představy Salvadora Dalího, Rolland Barthes a Jean-Paul Sartre stejně jako zpěvačky Edith Piaf a Juliette Greco přitahovali pozornost světa.

Pařížští couturieři poválečné éry se postupně vzpamatovávali ze změn, které válka přinesla. Poválečný rozmach konfekčního průmyslu postupně vytlačoval ze scény drahou řemeslnou práci. Nové netradiční textilie, masová výroba a postupný vzestup a profilace střední vrstvy vyžadovaly zcela jiný přístup k podnikání. Couturiéři prosperovali daleko více díky licencím. Prodávali návrhy pro komerční trh, vyráběli parfémy a doplňky. Obchodníci mohli zhlédnout kolekce v salonech za poplatek, místo hotového modelu zakou-



Modelky salonu Dior znázorňující nové linie



Dior foto Liberman

pit kopii z kalika, které nepodléhalo clu, tedy návrh na střih a ušití. Evropští výrobci se přizpůsobovali americkému konfekčnímu průmyslu. V padesátých letech se zrodil v Paříži veletrh modelové konfekce Prêt-à-Porter. Couturieři si totiž uvědomovali, že je daleko výhodnější prodávat po světě vlastní butikové kolekce než střihy. Haute couture přestávala být obchodně výnosná a stávala se pouhou zástěrkou pro výrobu parfémů, punčoch, kabelek, šátků a nejrozmanitějších doplňků. Francouzský ***Vogue*** přináší řadu reklam na toto zboží.

Na počátku padesátých let navrhoval Christian Dior linie, které dodávaly nositelce punc elegance. V roce 1951 je ve ***Vogue*** fotografována linie princesová, se švy probíhajícími po celé délce šatů bez pasu, v roce 1954 přichází s linii H, náhodně se shodující s označením pro ničivou bombu a následuje silueta A a Y. Slavnými se staly Diorovy „pytlové šaty“. Zasadil jimi ránu konfekčnímu průmyslu. Byly zhotoveny z velice kvalitního materiálu, měkké vlny, v jednoduché košilové linii s podkasanými zády. Model budil dojem, že je jednoduchý, ale ve skutečnosti byl střih velice obtížný. Konfekční provedení se stalo neprodejným: američtí výrobci utrpěli citelné ztráty, protože bezmyšlenkovitě převzali „pytlovou siluetu“ a nerealizovali ji v příslušně kvalitním materiálu. Krejčovské umění se v konfekci neosvědčilo. Bylo třeba pracovat s jinými zdroji inspirace.



salon Balmain

Diorem byl zastíněn muž, jehož talent na poli módy finančně podpořila Gertruda Steinová. Dynamický a flexibilní Pierre Balmain ochotně spolupracoval s americkým konfekčním průmyslem. Avantgardní byl jeho přístup ke zpracování materiálů na doplňky. Na uzávěry velkých praktických kabel využíval plexisklo, plasty s perleťovou úpravou kombinoval s velmi drahou kůží.

Konfekčnímu průmyslu vycházel vstříc i Jacques Fath. Vystihl vkus a potřeby nekomplikované, veselé a žádoucí ženy. Byl mimořádně oblíben mezi herečkami a manekýn-

kami. Jeho múzou byla slavná modelka Bettina, která barvitě popsala hektickou atmosféru jeho salonu, v němž začínali jako asistenti pozdější osobnosti módního světa, Guy Laroche a Hubert Givanchy. Fath navrhoval především šaty kinetické. Dokázal přenést pohyb do modelu, ať již střihem po diagonále, vějířovitými sklady, či vhodnými tisky na bavlně, vlnícím se lánem polí apod. Zásadně šel proti proudu módních trendů. Odvážné růžové, modré a žluté tóny volil v době, kdy světu dominovala béžová, decentní černá s bílou a hnědá. Oblékal manželky legendárního Alího Khana, Ritu Hayworth a modelku Bettinu. O jeho pochopení situace v oblasti módy a snaze pomoci francouzskému textilnímu průmyslu, svědčí i to, že si nechal z USA přivést do Paříže šicí stroje a zaměstnal americké střihače a dělníky, aby vyráběli jeho modely prêt-à-porter. Rozhodně nebyl infikován náročností modelové krejčoviny jako Balenciaga.



modelka Bettina



Givenchy s modelkami

Cristobal Balenciaga, původně krejčí ze španělského San Sebastianu a později návrhář aristokratické klientely z Madridu, si otevřel modelový dům v Paříži v roce 1937. V jeho tvorbě se odrážel nemalý vliv jeho slavných krajanů, malířů Velasqueze a Goyi. Miloval jednobarevné materiály, především v černých a červených odstínech. U jeho modelů dominoval detail. Velice zdařilé fotografie Irvinga Penna podtrhují inspirační zdroje a tvorbu tohoto couturiera. Byl to návrhář skulpturální. Nasazení rukávů u šatů odpovídalo práci sochařského dláta. Nikdy nedal šanci konfekční výrobě. Jeho rafinovaná a propracovaná tvorba se nedala sériově vyrábět. Právě detail, který uměl zdůraznit Balenciaga, dokázal na svých snímcích zachytit Irving Penn. Nedá se ale říci, že by Balenciaga byl návrhářem, který nejde s duchem doby. Uvedl do módy kožené holínky, černou vinylovou pláštěnku nazvanou „policejní“ a vlněný kostým s novými uvolněnými zády do měkké křivky. Byl to revoluční počin ve srovnání s Diorovým „New Look“. Když sir Cecil Beaton hledal „malý černý kostým“ od Balenciagy, aby jej mohl zařadit jako exponát na výstavu moderní módy uskutečněné v roce 1971 ve Victoria & Albert museu v Londýně, nalezl s velkými obtížemi jen jeden jediný v dobrém stavu. Ostatní jejich majitelky unosily. Tak pohodlný a skvělý tento kostým byl.



Audrey Hepburn z filmu Funny Face v modelu Givenchy

Dědicem Balenciagova umění kostýmů a plášťů se stal Hubert James Marcel Taffin de Givanchy. O jeho šlechtický titul se mohou vést spory, rozhodně však byl jedním z posledních aristokratů vysoké pařížské couture. Salón si otevřel v roce 1952. Na stránkách francouzského Vogue se jeho modely často objevují vedle Balenciagových. Jeho první

kolekci prezentovala též půvabná modelka Bettina v halence s nadýchanými volány na rukávech. Jeho práce z padesátých let je úzce spojena s herečkou Audrey Hepburnovou. Oblékal ji pro její filmové role do plášťů s plastickými švy, do úpravných vlněných šatů a kabátů v siluetě A s odstávajícími límci a dvouřadovým zapínáním. Rád používal jemné barvy – růžové, žluté, modré a béžové. Svěží styl, kterým se vyznačovaly jeho pouzdrové šaty a županové pláště, se dokonale hodil pro tradicí nezatížený americký trh.

Architekt Antonio Castillo vedl na žádost dcery Jeanne Lanvinové, princezny Polignac salón Lanvin od roku 1950. Na fotografiích se objevují jeho nákladné večerní toalety z bílého saténu zdobené norkem a splývavé sukně, kreace připomínající tvorbu zakladatelky salónu, ženy, která přispěla do historie módy především tím, že ve dvacátých letech oblékala ženy ne podle věku, jak bylo zvykem ,ale podle typu. Rozdělila je na romantické, moderní, sportovně založené.

Alix Gresová, která původně chtěla studovat sochařství, pokračovala i po válce ve své tvorbě, často fotografované především Richardem Avedonem. Své aranžované modely, podobající se antickým drapériím, zhotovovala z hladkého hedvábí, z klouzavých textilií „mokrého“ vzhledu. Používala plisované tkaniny a milovala asymetrii.

Surrealistická návrhářka Elsa Schiaparelli se zapsala do dějin módy svými modely, které tvořila pod přímým vlivem Salvadora Dalího a antiestéta Marcela Duchampa. Po válce se vrátila z emigrace ze Spojených států. Ve třicátých letech byla velkou konkurentkou Gabrielle Chanel. V dobách, kdy válka a její útrapy byly na spadnutí, nechala Elsa kráčet své zákaznice s očima plnýma snů a fantasmagorie v kloboucích v podobě kalamáře, boty, slepice či jehněčí kýty a v šatech, které se podobaly kusům nábytku. Po válce již o surrealistické hry v módě nikdo nestál. Surrealismus se vytrácí i z módní fotografie. Elsa byla nucena svůj salón v roce 1954 zavřít. Její klobouky z kolekce 1953 ještě mistrně zachytil Cecil Beaton. Elsina krachu využila její bývalá rivalka Coco Chanel, která čekala, až jí Paříž odpustí a zapomene její prohřešky z doby německé okupace – byla obviněna z kolaborace.

Psal se rok 1954, když se móda ocitla na osudové křižovatce a Coco představila svůj měkce vypracovaný kostým s ozdobným lemem, doplněným hedvábnou halenkou s nekonečnými šňůrami falešných perel a pozlacených řetězů. To vše završovaly boty s typickou černou špičkou a páskem kolem nohy. Vkus a praktičnost, které na módní scéně znovu defilovaly díky Coco, se nedaly přehlédnout. Nenucenou eleganci mohla napodobovat konfekce a takovéto oblečení si tedy mohly dovolit nosit i méně zámožné ženy. Její model, který Chanel sama nosila, i její energii zdařile zachytil fotograf Alexander Liberman. Nejvyhledávanějším obuvníkem byl Rogier Vivier, který se zapsal do dějin svými botami na vysokých podpatcích a zlatými sandály pro korunovaci britské královny Alžběty.

2. Velká Britanie

V roce 1953 se na obálce ***Vogue*** objevilo okno hostince a viktoriánská sklenka s vyrytou královskou korunkou. Před válkou by takovouto rovnostářskou věc pokládali čtenáři za kuriozitu. Poválečné klima bylo odlišné. Británie byla zlomena. Ztratila impéri-



britská konfekce Frank Horvath

um, jeho okázalost i nároky. ***Vogue*** smutně citoval inzerát z ***Times***: Prodávají se šlechtické korunovační toalety a čelenky. Stovky venkovských sídel byly postoupeny Národnímu trustu. Přídělový systém pokračoval až do roku 1953, kdy ***Vogue*** vítal „návrat másla, volných vajíček a salámu“. Skvělou budoucnost slibovala věda a technika. Ve ***Vogue*** se objevují fotky modelek před prvními počítači nebo před „molekulární strukturou“. Národ si zamiloval sociální vědy. ***Vogue*** otiskl sérii černobílých fotografií od pracujících lidí.

V druhé polovině desetiletí nastává doba podezřele vzrůstající spotřeby, televizních přístrojů, automobilů na splátky. ***Vogue*** zaznamenává, kdo všechno je rozzloben. Píše se o novém brutalismu a jeho architektech, o vězeňském slangu. V ohnisku zájmu je Beckett, Ionesco, Simone de Beauvoir. ***Vogue*** popisuje s velkým zaujetím nové bary s italským expresem i cesty po světě. Sledována jsou letní sídla řeckých rejdařů a playboyů z latinských zemí. Pro ***Vogue*** psal Dylan Thomas a nedal se přehlédnout talent malíře Francise Bacona. Smetánka, které se říkalo Chelsea Set, létala na mezinárodní srazy novými letadly Comet, fotografové nestačili zaznamenávat jejich cesty mezi New Yorkem, Palm Beach, Sv. Mořicem, Paříží a Římem.

Britská slavná módní ulice Savile Road byla známa svou špičkovou pánskou módou již řadu desetiletí. Nikdo netušil, že světem napodobovaný britský gentleman během desetiletí přece jen změní svou podobu, když se rozběhne butiková móda. Prozatím v Londýně fungoval jediný butik Mary Quantové.

K oblíbeným módním tvůrcům představovaným ve ***Vogue*** patřil Norman Hartnell, který oblékal Alžbětu II. ke korunovaci v roce 1953. Navrhl pro ni saténové vyšívané šaty, které mohlo díky televiznímu přenosu vidět 25 milionů diváků. Hartnell oblékal tři generace nejvyšší anglické šlechty do teatrálních večerních toalet, ale i do střízlivých denních kostýmů, které byly konfekčně napodobovány.

Hardy Amies byl návrhářem nadčasovým. Navrhoval kostýmy a pláště v klasické linii. Elegantní modely s oblými rameny a vycpanými boky byly inspirovány Ingrid Bergmanovou. Po praxi ve Francii si otevřel salon v Londýně v roce 1950.

Pro mladé zákazníky byl ovšem přitažlivý John Cavanagh, který navrhoval jak večerní toalety, tak košilové denní šaty. Na sportovní a nonkonformní obleky se specializoval Teddy Tinling.

Michael Donellan působil jako konzultant nově zřízené firmy Marks&Spencer, která zpracovávala pařížské modely podle vlastní linie. Donellan se vyhýbal příliš křiklavým vzorům.

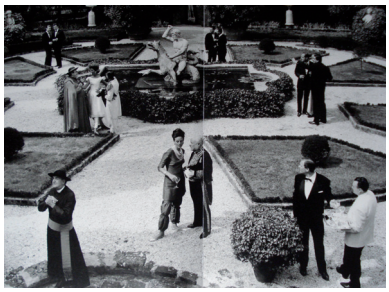
3. Italie



Salvatore Ferragamo



model Emilio Pucci



Zahrady Boboli , William Klein, model Irene Galtziere

Italská móda se ve světě prosadila díky tamní mobilitě a stříbrnému plátnu. V té době se rovněž ve ***Vogue*** představují pletené svetry s ručně všitými zipy, které se začaly vyrábět na severu Itálie a vážně začaly konkurovat pletené výrobě ve Francii. Marcello Mastroianni a Alberto Sordi byli ideálem mnoha žen a herečky jako Gina Lollobrigida a Sophia Loren se staly ideálem krásy tohoto období, podobně jako Audrey Hepburn a Brigitte Bardot, Američanka Marilyn Monroe, či Švédka Anita Ekberg koupající se ve filmu ***La Dolce vita*** (Sladký život) ve fontáně De Trevi. Byla to především zásluha slavných režisérů jakými byli Fellini, Visconti, Rosellini, Antonioni, Pasolini, Sica.

Kultovní americký snímek ***Prázdniny v Římě*** přitahoval do Itálie turisty. Pozornost na sebe strhla právě tak italská kuchyně jako italský design. Interiérový design byl oblíben na celém světě. Carlo Mollino a Enrico Rava či Gio Ponti navrhovali velice originální nábytek a interiéry. Lampa Artelucce, stůl Olivetti, skútr Vespa byly populární stejně jako boty slavného ševce Salvatora Ferragama, který obouval nejen filmové hvězdy, ale i aristokraty z celého světa. Každý chtěl navštívit onu zemi plnou antických a renesančních památek, zvláště když se v britském či americkém ***Vogue*** objevovaly snímky z cest, kde modelky fotografované v plném žáru slunce byly tak atraktivní v kalhotových kombinézách se širokými nohavicemi, v kalhotách Capri ve tříčtvrteční délce v kombinaci s pleteným pulovrem a moderním zvlněným účesem. Seděly s nohama volně spuštěnýma na tehdy tak pohodlném skútru. Pozadí fotografií tvořily římské fontány, Andělský hrad, paláce ve Florencii, benátské kanály či zasněžené Alpy.

Američtí vojáci, kteří bojovali v Itálii, se sem často chtěli vrátit. V padesátých letech je udivovalo, jak si Italové dovedou poradit se svým zevnějškem. Především je fascinovalo sako značky Brioni ve zkrácené délce, hit tohoto období.

K slavným návrhářům, který proslavil italskou módu patřil Emilio Pucci di Barsento. Byl šlechticem rusko-italského původu a k módě se dostal díky americké fotografce Toni Frissel, která jej v roce 1947 zachytila v lyžařském úboru, který si sám navrhl. Pucci, který svou zemi reprezentoval na Olympiádě v roce 1934 jako lyžař, navrhoval především sportovně laděné oble-

čení. Známé jsou jeho kalhoty ve zkrácené délce zvané Capri, podle ostrova, na kterém si otevřel první butik. Pracoval odvážně s barvami a s abstraktními nebo lehce psychedelickými vzory. Jeho zimní bundy hýřily barvami, zatímco světová móda propagovala šedou, černou a modrou. Patřil k mužům, kteří se snažili uvést italskou módu na americký trh. V roce 1952 se konaly ve Florencii první přehlídky italských návrhářů v paláci Pitti, na které byli sezváni američtí nákupčí. Mezi návrháři, kteří pronikli do světa módy byla především Simonetta di Cesaro, milovnice černé a červené, jednoduché elegance a kožešin, její druhý manžel Alberto Fabiani, sestry Zoe, Micol a Giovanna, majitelky firmy Sorelle Fontana, která byla založena již v roce 1907 v Římě. V tomto salonu si nechaly šít šaty nejen Brigitte Bardot a Jacqueline Kennedyová, ale svatební róbu si zde dala zhotovit i dcera amerického prezidenta Trumanna. Mnohé z těchto modelů fotografoval William Klein a Henry Clarke především pro britský a americký Vogue. Italská mutace ***Vogue*** začala vycházet až v roce 1964.



Fellini s modelkou v šatech od Simonetti

Italská móda rozhodně přispěla k oživení trhu s kvalitní konfekcí.

4. USA

Americká společnost se po válce vrhla po hlavě do „konzumování“. Stala se světem reklam, v němž se odvážně experimentovalo. Zavedení fotolitografie umožnilo snadnou reprodukci barevných fotografií. Pro slávu muzikálů na Broadway zahořel i Cecil Beaton. Místo fotografování se rozhodl vyzkoušet si roli kostýmního návrháře. Navrhl kostýmy mimo jiné i pro představení Coco, mapující smyšlený život návrhářky Gabrielle Chanel.

V architektuře se prosazovalo hnutí moderny, jehož jedním z hlavních představitelů byl Mies van der Rohe. Jeho preciznost, skleněné pláště budov a obdiv k tvrdým, mechanicky precizním materiálům dal základ nové estetice. Film začínal být v ohrožení. Lidé již nepotřebovali únik od těžkého života, který jim film dosud zprostředkovával. Objevili televizi. Přesto se Hollywood snažil upoutat pozornost rozmanitou tvorbou. Některé snímky jako ***Singin' in the Rain*** (Zpívání v dešti) nebo westerny se přece jen staly úspěšnými. Ve srovnání s francouzskou Nouvelle Vague (novou vlnou) a úžasnými snímky italskými přece jen americký film upadal. Do módního dění výrazně zasáhly snímky ***Rebel bez příčiny*** s hlavním hrdinou Jamesem Deanem, který propagoval džíny a leteckou bundu, právě tak jako film ***Divoký*** s odvážným Marlonem Brandem přispěl k oblibě kožené bundy a pracovního oblečení. Oba hrdinové podnítili subkulturní hnutí Jezdců (Bikers), jejichž uniformou byla právě kožená bunda a džíny. Dalšími atributy tohoto hnutí byla motorka a coca-cola. Rock'n'roll proslavil po světě film ***Rock Around the Clock***. Cuck Berry a Little Richard byli svými fanoušky napodobováni v oblasti šatníku, právě tak jako Elvis Presley. V Britanii, kde BBC odmítala rock vysílat, se z protestu zrodilo hnutí „Teddy

Boys“. Jeho příslušníci, kteří uctívali rock, nosili dlouhá saka, cigaretové kalhoty a italské špičaté boty. Zatímco Teddy Boys v té době rámec Británie nepřekročili, hnutí beatniků se šířilo do Evropy rychlostí požáru. Beatnikům, jejichž kultovním dílem se stala kniha Jacka Kerouacka ***Na cestě***, byla blízká filosofie zenu a neplánované výlety, stejně jako jazz. Oni i folkaři reagovali na standardizaci společnosti. V Americe se zrodila i panenka Barbie, která byla oblékána podle módních trendů a hlavně později prosazovala módu teenagerů.

K nejtalentovanějším americkým návrhářům patřil bezesporu Charles James, mistr precizního střihu, jehož modely byly skulpturální. Christobal Balenciaga i Christian Dior obdivovali jeho krejčovské umění. Byl nazýván Leonardem v oblasti módy. Salvador Dalí nazýval jeho šaty “vláčnými a měkkými sochami“. James využíval výšivky, tisky, ale v oblasti materiálů upřednostňoval ty klasické. Novinky v oblasti technologie jej nelákaly. Svým tvarováním oděvů předznamenal „kosmickou“ módu let šedesátých.

Anne Fogyartyová, původně modelka, navrhla v roce 1950 baletní sukni, prakticky Diorův New Look ve zkrácené délce. Bohaté sukně se spoustou spodniček, inspirující současnou módu, doplněné přiléhavými živůtky byly pro ni typické. Anna Kleinová navrhovala mladistvé s věží modely a snadno kombinovatelné oblečení.

Bonnie Cashinová se specializovala na oblečení laděné sportovně. Její modely bývají často dávány do souvislosti s architekturou Franka Lloyda Wrighta. Věnovala pozornost přírodě, pracovala s dokonale zpracovanými klasickými surovinami. Výrazná je její práce se semišem. Claire Mc Cardellová navrhovala jednoduché a pohodlné oblečení z bavlny, zástěrové šaty, které tak mnohokrát zmapovali módní fotografové, právě tak jako její košile se záplatovými vzory a široké rozevláté sukně s praktickými kapsami. Ty kapsy neváhala umístit ani na plavky. Její baleríny odvozené od baletních cviček se staly obuví nadčasovou.

V pozdních padesátých letech se v módě začíná opět uplatňovat nejen americké moderní výtvarné umění. Op-artové vzory, efekty tenkých linek a kruhů se již objevují v době, kdy se žena padesátých let proměňuje v „Lolitku“, hravou a sexy rozpustilou. Ideál krásy náhle omládl o celé desetiletí. Změnil se i pohled na módní fotografii.

IV. Módní fotografie padesátých let
Hlavní představitelé a nositelé nových myšlenek

„Módní fotografové jsou novináři, kteří pracují s obrazy“ Jeanloup Sieff

Na módní fotografii se často pohlíželo jako na lehčí sféru fotografické praxe. Její úzká návaznost na průmysl podléhající rychlým změnám z ní činí ukázku pomíjivosti. Pro mnohé historiky a teoretiky, kteří se zabývají fotografickými „obrazy“ trvalého významu, znamená sféra komerční fotografie samé dno v historii fotografie. Zvláště pak reklama bývá považována za něco, co neguje čistotu fotografického umění. Tvrdí se, že zachycuje typičnost, místo unikátnosti okamžiku nebo události. Přesto se v průběhu 50.let podařilo několika fotografům ukázat, že i módní záběr, prchavý, pomíjivý moment, může mít svou nadčasovou hodnotu.

Dívat se na fotografie padesátých let, znamená uvědomit si, že na rozdíl od současnosti, kdy módní fotografie stále výrazněji odráží členění na masovou výrobu na jednom konci a haute couture (špičkovou módu předních tvůrců) na konci druhém, v padesátých letech se špičkoví fotografové věnovali téměř výhradně oblastí haute couture. Svět nebyl tehdy zaplaven nesčetnými modelovými agenturami. Až v druhé polovině desetiletí se zvyšuje zájem o konfekci. Na tomto období se výrazně a v oblasti módní fotografie nově podepsaly USA, a to díky přílivu emigrantů z Evropy po vypuknutí druhé světové války.



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



Alexey Brodovitch, Šíření módy, Harper´s Bazaar 1955

V roce 1945 se mohl Alexey Brodovitch pyšnit albem svých fotografií, které představovaly jeho krédo. Rozostřené, plné pohybu a citu. V Paříži tento ruský emigrant fotografoval Baletts Russes, scény od Picassa, Deraina a Matisse. Tento bělogvardějec se roku 1920 rozhodl skoncovat s marným bojem a emigroval do Paříže. Spolupracoval na grafické úpravě časopisu ***Arts et Métiers Graphiques***, získal pět medailí za design v rámci výstavy ***Arts Decoratifs*** v roce 1925. O pět let později se usadil s celou rodinou v New Yorku. Carmel Snow jej zaměstnala v ***Harper's Bazaaru*** v roce 1932, když byl definitivně „pohřben" baron de Meyer i se svým uhlazeným, tehdy již nepřijatelně zastaralým protisvětlem a vůbec celým edwardianismem. Novým" náboženstvím" v oblasti módní fotografie se stal akční realismus, svobodný pohyb, svlékání a fotografování venku, mimo ateliér, což byla lekce pro budoucího génia módní fotografie, Richarda Avedona. Neradostné, statické tělo bylo náhle odsouzeno k zániku. Brodovitch představil lásku k pohybu, nastínil „ vkus" pro radost. Jeho vitalita se možná odvíjela od traumatických válečných zkušeností. V roce 1941 zahájil výuku na newyorské New School for Social Research. Jeho katedra nazývaná zkráceně Design Laboratory se soustředila na aplikované umění v grafické žurnalistice, v reklamě a módě „Snad každý, kdo ve světě módní fotografie něco znamenal, musel studovat u Brothovitche," prohlásil na sklonku čtyřicátých let Bruce Knight, asistent 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 Hoyningena-Huena, nemilosrdně je ořezával, doplňoval barvu, otáčel snímky a kladl důraz na velké bílé plochy, aby fotografie na stránkách časopisu vynikly.[17] Podporoval používání dokumentární techniky,

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

rozmazaný pohyb, neformální pozadí. Jeho grafická energie způsobila, že fotografie téměř nepotřebovala doprovodný text, že mluvila sama za sebe. Rozmísťoval fotografie na dvoustránky, studoval harmonii proporcí v Corbusierově knize ***Le Modulor***. Měl rád Sergeje Ejzenštejna, který ve svých filmech střídal dlouhé záběry širokých scén s překvapivými detaily, aby udržel zájem diváka a napětí. Jeho přínos byl nakonec zatlačen novými emigranty z Evropy (Albers, Gropius, Moholy- Nagy, Mies Van der Rohe), kteří začali vyučovat malířství a architekturu. Jeho osobní život byl často komentován přehnanými výroky kolegů: byl prý netrpělivý, neortodoxní, schopný naštvat se proti všemu…, ale sehrál významnou roli, neboť ovlivnil tvorbu celé generace fotografů.[18] „Všichni byli jeho studenti, ať již to vědí nebo ne...," prohlásil výstižně Irving Penn. Brodovitch sehrál bezpochyby ústřední roli i ve vývoji Richarda Avedona.

2. Irving Penn – moderní zátiší a práce s pozadím

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 okouzluje grafická perfektnost, přísnost, simplicita.



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

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 stal asistentem Alexandra Libermana ve ***Vogue***. Liberman, stejně jako Brodovitch, se narodil v Rusku. Do Paříže emigroval v roce 1924. Jeho umělecké cítění bylo ovlivněno studiem malířství a architektury. Jeho učiteli byli Andre Lhote a Auguste Perret. V třicátých letech vedl časopis „***Vu***", založený Lucienem Vogelem. „***Vu***" nebyl zaměřen jen na módu, nýbrž informoval o celém společenském dění. Stal se modelem pro fotožurnalistiku podobně jako německý ***Berliner Illustrirte Zeitung***, britský ***Picture Post*** či časopis ***Life***, který byl založen v USA roku 1936. Po své emigraci do USA pracoval Liberman jako umělecký ředitel ***Vogue***. Reagoval negativně na fotografie Cecila Beatona a Horsta P. Horsta, které se mu zdály být příliš aranžované („všechny ty volánky, kulaté rámečky") a přiměl majitele ***Vogue***, jímž byl Condé Nast, aby se do módní fotografie dostala nejen fotožurnalistika, ale „duchovní kvintesence".[19] Výraz a předávání módní informace by měly být podle něho v rovnováze. Martin Harrison v knize ***Appearances*** uvádí

18. Tamt.
19. Vogue – Book of Fashion Photography, The First Sixty Years, Thames and Hudson, 1979.



Walker Evans, Havana 1932


Irving Penn, sofistikovaný šantung, Vogue 1947

jako příklady fotografii Edwarda Steichena (foto modelu od couturierky Cheruit z roku 1927) nebo Walkera Evanse (muž v bílém obleku na ulici v Havaně z roku 1932). Evans fotografuje dokument, a přesto podává informaci o stylu. Steichenova modelka vypovídá o době a postavení ženy, propojuje ženskost něžnou s ženskostí rebelující.

Ve stylu fotožurnalistiky pokračovala ve čtyřicátých letech například Frances Mc Laughlin, která byla ideální interpretkou mladé módy. Neřídila se „uměleckou gramatikou“ zděděnou z Evropy. Fotografovala pohyb, gesta, úsměv, atmosféru. Dokázala dostat do rovnováhy výraz modelky a předávání módní informace. Právě o to šlo Libermanovi. Snažil se pozvednout módní fotografii na uměleckou úroveň. Tento muž a jeho názory ovlivnily Irvinga Penna.[20]

„Penn dával přednost práci ve studiu s jednoduchým pozadím, redukoval vše zbytečné, všechny rekvizity, které mu připadaly nepodstatné. Pečlivě sledoval kompozici. Sám svou práci popisuje jako „utahování opasku“, říká Martin Harrison.

Irving Penn, který u Libermana pracoval od roku 1943 jako asistent, 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 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 malíře Wemeera nebo umělce rané perspektivy Paola Uccella.[21] To ukazuje např. fotografie“ Sofistikovaný šantung“ z roku 1947.[22]

K předchůdcům moderního zátiší patřil bezesporu již od dvacátých let Edward Steichen. V oblasti reklamy to byl především Paul Outerbridge. V módních časopisech tento speciální žánr založil Leslie Gill, který byl od roku 1935 až do roku 1958 předním fotografem Harper’s Bazaar. Penn tvořil fotografie „malířského“ typu, zaměřené na detail, o kterých se zdá, že jsou pokračováním ve stylu Gilla. Ale vypadají tak jen na první pohled. Pennovy fotografie v sobě mají jakousi neporušenou, silně prokomponovanou asymetrickou rovnováhu (zrníčko pepře mimo

20. Harrison, Martin: Appearances. Fashion Photography since 1945, Rizzoli International Publication, New York 1991.
21. Vogue – Book of Fashion Photography, The First Sixty Years, Thames and Hudson, 1979.
22. Harrison, Martin: Appearances. Fashion Photography since 1945, Rizzoli International Publication, New York 1991.

středové umístění), například na fotografii ***Salad Ingredients*** (Přísady do salátu), ***Vogue*** 1948. Jeho cit pro provokativní detail nelze přehlédnout na snímku ***Summer Sleep*** (Letní spánek) z roku 1949. Ukazuje ženu, která odpočívá, a na moskytiéře, která ji chrání, je pečlivě přilepená muška. Fotografie ***After Dinner Games*** (Hry po večeři) má speciální aranžmá: cigaretový popel, stopy po kávě v hrnku a použitá zápalka. Zaschlá káva je ovšem možná spíše dokladem fotografovy techniky, dlouhé expozice, při které se káva vypařila.[23]

„Ve ***Vogue*** jsem se cítil jako divoch z ulice, obklopen sofistikovanými lidmi," říká Irving Penn.[24] Byl mladý, tichý, ale rebelující. Trval na své umělecké autonomii. Odolával komerčním tlakům.

S elektronickým bleskem jej seznámil Leslie Gill. Ten jej používal pro zátiší. Penn začal uvažoval o využití blesku pro zachycení pohybu. Zájem o holandské zátiší, evokující rozklad, smrtelnost, byl však u něho trvalý. Připomeňme jeho fotografie zvířecích kostí, smetí na ulici, nedopalků cigaret. Memento mori, prchavost, pomíjivost, byly pro něj atributy módy. V jeho fotografiích je ale móda spojena s nadčasovým uměním. Z těchto důvodů k nám hovoří i dnes, na rozdíl od běžných dobových reklamních snímků.



Irving Penn, domorodci Cuzco 1948



Irving Penn, model Rochas, Vogue 1950

Preciznost a ostrost forem zařadila Penna mezi precizionisty.[25] 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 šaty, jejich strukturu, detail, tak jako se u domorodců snažil zachytit jejich účes, zdobení kůže, oděv. Podával informaci. V roce 1950 jej poslal Liberman na módní přehlídky do Paříže, aby nasál tamní atmosféru. Snímky, které udělal, byly mezníkem v módní fotografii. Eliminoval pozadí na pouhé plátno ve studiu. Přiznává studio, a podobně jako na snímcích domorodců, kde se objevuje podlaha, nechává na pařížských fotografiích vidět v rámci obrazu vnější okraj plátna. Izoluje model a současně mu dává nový kontext. Bylo to v době „agónie haute couture", kdy se v pařížských salonech stmívalo nad ručně zhotovovanými modely. Ke slovu se dostávala konfekce.[26] Z Pennových fotografií dýchá nostalgie, jistý chlad, tak typický pro francouzskou couture. Je to pronikavý pohled Rembrand-

23. Tamt.
24. Tamt.
25. Vogue – Book of Fashion Photography, The First Sixty Years, Thames and Hudson, 1979.
26. Máchalová, Jana: Móda a umění I., II. Art&Antiques 2005.



Irving Penn, model Dior, modelka Dorian Leigh, 1950

tova typu.[27] Zároveň v těchto fotografiích není přítomna žádná teatrálnost, historičnost. Jen ostré, pronikavě odhalující světlo. „Francouzské modelky pro mne byly obávaným druhem, něco jako ti domorodí bahenní muži. Pouze je zaznamenávám," prohlašoval Penn. Okouzlen modely Diora, Balenciagy, Givanchiho, prožíval spíše plastickou rozkoš z šatů, než z žen, které fotografoval. V New Yorku hledá modelky přímo na ulici. „Nechápal jsem francouzské modelky, byly pro mne moc chladné. Hledal jsem holky, které vypadaly jako moje spolužačky ze školy," tvrdil Penn, který prý neměl ani tušení, jak vypadá francouzský salón, kde dáma přijímá návštěvy. Ideál ženy s evropským vkusem mu byl cizí, neměl zkušenost s aristokracií. Jeho modelky jako Dovima či Feline se chovaly nenuceně, bradu mívaly vystrčenou dopředu, koleno vyzývavě skryté pod šaty.[28]

Pennovo zmapování 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 osobnostmi v americkém ***Vogue*** Frances Mc Laughlin-Gill a Karen Radkai, známé již z třicátých let.

V roce 1952 se editorem amerického ***Vogue*** stala Jessica Daves, která byla brzdou v rozvoji módní fotografie. Měla slabost pro Evropu, pro pařížský nábytek, byla pokrytecky morální, odsuzovala dvoudílné plavky. Tak lze stručně charakterizovat její přístup k módě a módní fotografii. V roce 1931 byl Horst P. Horst vyzván doktorem Aghou, zkušeným grafikem, aby si sám vyzkoušel módní fotografii. Horst spolu s Cecilem Beatonem byli hlavními fotografy jak francouzského, tak amerického ***Vogue***. V padesátých letech měl ještě Horst úspěch, měl cit pro linie a objemy, ale jen opakoval svoje předválečné kompozice, jen více teatrálně, surrealisticky.



Frances McLaughlin, Divadlo na Brodway, Vogue 1953



Karen Radkai, Zlatý náramek a diamantové naušnice, Vogue 1958



Horst P. Horst, Rukavice a jablko, Vogue 1947

27. Harrison, Martin: Appearances. Fashion Photography since 1945, Rizzoli International Publication, New York 1991.
28. Tamt.

3. Richard Avedon – radost z pohybu



Richard Avedon, model Balenciaga, čtvrť Marais, Paris, Harper´s Bazaar 1948

Uvedl se svými fotografiemi pro ***Harper's Bazaar*** v roce 1947. Editorka tohoto časopisu, Carmel Snow, jej vyslala do Paříže, aby přinesl zprávu o módních kolekcích předváděných v rámci sezónního „týdnu módy". Tehdy zde vyfotografoval Coco Chanel pod plakátem s nápisem „Proč Hitler?" Vzhledem k prokázané kolaboraci této dámy, to byl portrét velmi výmluvný. Přesto měl tolik taktu, že jej uveřejnil až v roce 1971, po smrti této slavné módní návrhářky. Úkol fotografovat módu zvládl tenkrát v Paříži roku 1947 lépe, než paní Snow čekala. Jeho fotografie byly úderné, plné citu, pohybu, rozkolísanosti poválečného světa. Modelka Elise Daniels v kostýmu od Balenciagy je vyfotografována na ulici mezi kejklíři v pařížské čtvrti Marais. Dívá se na komedianta, který tu předvádí svou akrobacii a v její panovačné tváři lze vyčíst otázku. Tak kdo tu dnes vlastně pózuje? Zraky diváků z řad běžných obyvatelů této čtvrti v nouzových poválečných šatech se dívají na perfektně oblečenou dámu. Její ruce v bok zdůrazňují siluetu kostýmu. Křivky Elisina těla korespondují se zkrouceným tělem akrobata. Avedonovy fotografie reagovaly na paniku poválečných let se stejnou intenzitou jako na přitažlivost aristokratického světa módy. Vystihl dvojsmyslnost reality.

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 Bazaaru***, 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. 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.

V roce 1948 navrhl Brodovitch, aby Avedon fotografoval balet. Jednalo se o ročenku k desátému výročí ***American Ballet Theatre***. Takovéto kulturní elementy formovaly jeho práci a rozšířily „slovník" jeho módní fotografie. Alex Brodovitch na tom měl rozhodně velkou zásluhu. Do jeho nesmírných aktivit spadalo i založení čtvrtletníku ***Portfolio***, umělecko- grafického časopisu, který se bylo možno kupovat pouze na předplatné. Neobsaho-

val reklamy a pro Brodovitche to bylo naprosto svobodné pole působnosti. ***Porfolio*** bylo tím nejvýraznějším předvedením jeho tvorby. Bohužel mělo jepičí život. Vyšla pouhá tři čísla. Přesto je ***Portfolio*** často citováno jako vzor publistické práce. Avedon a Penn tu měli svůj prostor deseti stran. Mohli zde také o sobě psát. Avedon se tu zpovídá ze svých citů: „Já a Doe (jeho manželka) jsme chodili skoro každý večer do divadla. Pohyb byl pro mne ústřední, přemýšlel jsem o tom, jak osvobodit modelky od statičnosti.“[29]

Již jako dítě miloval Avedon tanec. Ikonou byl pro něho Fred Astaire. V době druhé světové války, když sloužil u námořnické flotily, strávil dovolenou v kurzu slavné baletní umělkyně Marthy Grahamové. Jeho další kurs, u sochaře Ossipa Zadkina, dokazuje, jak se snažil získat vědomosti z oblasti umění. Se svým hrdinou z mládí Fredem Astairem se setkal v kultovním módním muzikálu ***Funny Face*** v roce 1956. Byl speciálním vizuálním konzultantem tohoto filmu, který parodoval a současně obdivoval módní fotografii. V hlavní roli se v něm představila půvabná Audrey Hepburn v šatech od Givenchyho a roli Dicka Averyho si zahrál Astaire. Audrey se stala Avedonovou múzou. Tváře, oči, ústa v detailu. Jeden z nejdokonalejších Avedonových portrétů. „Nemohu již jít dál a zlepšit svou práci s Audrey, nejdokonalejší je ona sama v sobě“, obdivně prohlásil Avedon, což potvrzuje jeho neskonalý obdiv k této herečce, modelce a šiřitelce Givenchyho oděvního stylu.[30]

Nebyla to jen Audrey. Avedon fotografoval náruživě Dovimu, vlastním jménem Susy Parker, která byla sestrou slavné modelky Dorian Leight. Susy pózovala též v modelech Chanel a tehdy již zatrpklá Coco se rozhodla být dokonce kmotrou Susyny dcery. Je zajímavé, že modelky Avedona, neoslovil nikdy Penn. Nefotografoval Dovimu, kterou objevil, byla výhradně Avedonova. Avedon zase nikdy nevyfotografoval Lisu Jean Patchett .

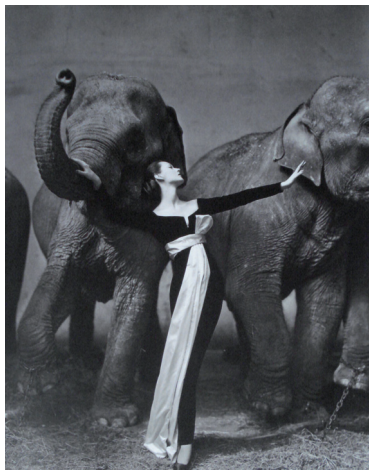
Ironické Avedonovy scénky, jako například ta, kde Dorian Leigh objímá cyklistického závodníka, působí opravdově, vřele, je v nich cítit srdce, a přesto dokonale mapují Diorovu módní kolekci. Model od návrhářky Grés zachytil v kasínu Le Touguet. Vznešený svět, který později nenechá klidným Helmuta Newtona.



Richard Avedon, Dorian Leigh s výtězem cyklistického závodu, model Dior, Harper´s Bazaar 1949



Richard Avedon, model Gres, kasíno, Le Touquet, Harper´s Bazaar 1954



Richard Avedon, Dovima se slony, model Dior, Harper´s Bazaar 1955

29. Harrison, Martin: Appearances. Fashion Photography since 1945, Rizzoli International Publication, New York 1991.
30. Hall-Duncan, Nancy: The Hisrory of Fashion Photography, Alpin Book Company, New York 1971.

Vyfotografovat s modelkou slony se snažila řada fotografů již ve čtyřicátých letech. Zklamali – jako například Louise Dahl-Wolfová. Nic nebylo tak přesvědčivé jako Avedonova Dovima v šatech od Diora v cirkuse d'Hiver v Paříži. Jednu ruku klade dáma nonšalatně na chobot, druhou se triumfálně dotýká ucha. Jemnost splývavého hedvábí na šatech kontrastuje s hrubou kůží slona. Avedonův smysl pro humor perfektně zmapoval vrcholná léta haute couture. On sám měl pocit, že s módou musí skončit.

4. Brodovitchova a Libermanova elita

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. 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 dvoustránky, otáčel stránky o 90 stupňů, zajímavě řešil vztah ideje a triku.[31]



Erwin Blumenfeld, reklamní kampaň pro Daiton´s oval room, 1961

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 přinášejí zprávu o atmosféře a jsou velice atraktivní. Pracoval pro Vogue až do počátku šedesátých let.



John Rawling, model Adrian, Vogue 1949



Louis Faurer, Junior Bazaar 1948

V ***Harper's Bazaaru*** se v padesátých letech objevila řada umělců, kteří prošli školou v Brodchovitchově „Laborato-

31. Frizot, Michel: The New History of Photography, Bordas, Paris 1998.

ry“. Byli jimi například Ted Croner a Louis Faurer. Brodovitch je nazýval „božími anděly“, Picassovými „děťátky“ a pěstoval v nich elitářský pocit.[32] Dalšími přispěvateli byli Henri Cartier-Bresson a Lisette Model. Bresson dovedl nezapomenutelně zachytit deštníky a pláště do deště s loužemi. Lissete 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.

Louis Faurer se s Frankem setkal v ***Harper's Bazaaru***. Zůstali celoživotními přáteli. Faurer nezapřel Brodovitchovu školu. Jeho fotografie nebyly pouhým záběrem na model, ale širokým tématem. Ulice s hrou stínů, architektura a design. Magický realismus. Na podnět Brodovitche si vyzkoušel rozmanitá fotografická témata, tedy i módu.

Na celou řadu módních fotografů tehdejší doby měl vliv bezesporu Munkácsi, Landshoff a pařížský fotograf ulic Jean Moral. Tyto vlivy se odrazily i ve snímcích Avedona z Říma a Sicilie.



Jean Moral, Balenciaga 1946



Lillian Bassman, Harper´ s Bazaar 1950



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

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 Bazaaru*** přes dvě strany. Škoda, že její tendence k experimentování byly potlačeny zájmem o realističtější fotografie.[33]

Na stránkách ***Harper's Bazaaru*** 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

32. Harrison, Martin: Appearances. Fashion Photography since 1945, Rizzoli International Publication, New York 1991.
33. Vogue – Book of Fashion Photography, The First Sixty Years, Thames and Hudson, 1979.

Kodak od roku 1950 jsou prozářené sluncem, plné naaranžovaných detailů. Její nejmilejší modelkou byla Liz Gibbons.

Studená válka, McCartismus, hon na rudé čarodějnice, to vše se podepsalo i na umění. Postoj k módě a reklamě byl náhle velmi negativní. Od roku 1952 byl vývoj a kreativita módní fotografie v USA pozastavena, dokonce by se dalo říci, že nastalo období úpadku.

Výstava ***The Family of Man*** (Lidská rodina) uspořádaná v roce 1955 Edwardem Steichenem odrážela atmosféru doby. Byla podřízena politickému stanovisku a z mnoha fotografií je cítit falešná sentimentalita.[34] Tato výstava byla opravdu rozsáhlým projektem, který ukázal 503 fotografií z 68 zemí světa. Zatímco studená válka byla v plném proudu, výstava měla dokázat, že svět je jedna velká vesnice a vše je v naprostém pořádku.

5. William Klein

V květnu roku 1993 dokončoval William Klein plán své knihy ***In and out of Fashion*** (Co je a co není v módě). Procházel stránky ***Vogue*** z let padesátých, především z roku 1958, a z počátku let šedesátých. V předmluvě píše: „Našel jsem své fotografie a snažil jsem se vzpomenout si, jaká diskrétní nebo indiskrétní historka s nimi byla spojena a jaké to bylo pracovat s těmi krásnými ženami. Najednou jsem objevil na jedné stránce nadpis ***Jaro v pruzích*** a pod ním přeslechnutou výtku: Miláčku, tvým problémem je, že nejsi nadšená druhořadým…Některé ženy milují náruče kamélií, jiné rychlá auta, pro jiné jsou to kožešiny… Kdo to psal a kdo to četl? Pod textem vidím své dávné fotografie.“[35]



William Klein, model Dior, Vogue 1960

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 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 Car-

34. Harrison, Martin: Appearances. Fashion Photography since 1945, Rizzoli International Publication, New York 1991.
35. Klein, William: In and Out of Fashion, Random House, New York 1994.

tiera-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 knihy jeho subjektivně dokumentárních fotografií z Říma, Tokia, Moskvy.

V roce 1948 odjel Klein do Paříže jako stipendista vládního podpůrného programu „GI Bill" pro veterány z druhé světové války. Několik týdnů studoval v ateliéru Fernanda Legéra. „Dokázal mi dodat sebevědomí, možná nám všem, kdo jsme u něho studovali".[36] Navštěvoval též ateliér malíře a sochaře André Lhota.

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", kterou přijal, aby měl čím financovat své reportážní fotografie z New Yorku. Nemohl se spolehnout, že by získal pro svůj projekt nějaký grant. „Měl jsem jen dva objektivy, foťák 35mm a basta – náčiní pro chudáky," vzpomíná.[37] Vedle toho ale fotografoval noblesní módu, svět tak odlišný. Módní fotografie byly na mnohem vyšší technické úrovni, než tehdy dosahoval Klein. Dovednost módních fotografů na něho udělala velký dojem, jak sám tvrdí. Módu považoval za zběsilý rituál s tajnými pravidly a se zakódovaným slovníkem. Klein se rozhodl, že se s módou utká. Byla částí jeho milovaného New Yorku, kde vyrostl „mezi Gershwinovou lyrikou a společenskými rubrikami".[38] Jako každé americké dítě byl odkojen Hollywoodem, zbožňoval Freda Astaira. Slyšel zpívat Louise Armstronga, onu lyriku s ironií, a snažil se ji dostat do svých módních fotografií. Klišé a tabu, které eliminoval u své reportážní fotografie, zdůrazňoval u té módní, přijímal



William Klein, model Couture International, Vogue 1962



William Klein, model Cardin, Vogue 1961



William Klein, model Pucci, Vogue 1960

36. Tamt.
37. Tamt.
38. Tamt.

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 krásek, tvářících se přemoudřele, možná frigidních, ale kouzelných. Pro mne nedostupná snobská dokonalost.“[39]

Pracoval, jak on sám říkal s oním „svatým duem“, s Pennem a Avedonem, ostatní fotografové se podle jeho názoru nedostali příliš pod povrch věcí. Pracoval s novými možnostmi techniky, například s extrémně širokoúhlým i dlouhým ohniskem, s bleskem, vícenásobnou expozicí. Jeho grafické nápady, neo-dada a další experimentování se nesetkávalo s velkým porozuměním. ***Vogue*** přitom nebyl jen časopisem o módě. Často byli zváni ke spolupráci i výtvarní umělci, například představitelé pop-artu, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, aby časopis získal větší lesk. Pravidelné „dávky“ kultury se považovaly za běžné. Klein přiznává, že měl vždy blíž k expresionismu, a přesto se rozhodl studovat u Légera a později dělal „hard-edged painting“. Jeho vztah k módě byl, jak již poznamenáno, rozporuplný. Šaty samy mu připadaly málo inspirativní. Soustředil se na pózu, na pozadí, na situaci, všelijak si vymýšlel. Obklopoval modely aurou pohyblivého světla. Parodoval. Příkladem je snímek uveřejněný ve francouzském ***Vogue***. Barbara Mullen je fotografována z en-face v klobouku, jak kouří. Fotografie ***Dívka z Vesmíru*** představující tehdy vysoce avantgardní model Andrého Courrège, geometrické minišaty s plastovými holínkami a velkými brýlemi, měl působit jako nová vesmírná vize. Ale jaké galaktické divy to mají dívky v rukách? Obyčejné skleněné koule z vánočního stromku.[40]



William Klein, model klobouku Alouy, Vogue 1956



William Klein, model Courreges, 1965



William Klein, model Saint Laurent, 1963

Na jedné jeho fotografii stojí modelka Isabela Albonico v kostýmu od Y. S. Laurenta před pařížskou operou a za ní dav bez tváří. Klein vysvětluje, že v té době se ve ***Vogue*** psalo o Franzi Kafkovi. „... procesí lidí bez tváří se slévá ze tří ulic, nevyhýbají se, ale procházejí jeden druhým.“[41]

Kleina pobouřil výrok Rollanda Barthese, slavného teoretika nejen v oblasti módy, který prohlásil, že když Klein fotografoval v Moskvě 1. máj, referoval též o oblečení, o účesech, kravatách. Klein byl přesvědčen, že jeho tehdejší fotografie zprostředkovávaly pohled na

39. Tamt.
40. Tamt.
41. Tamt.

spoustu jiných věcí, z oblasti sociální, geografické. Na Barthesovu výroku jej zarazilo, že není schopen vidět na fotografii záměr fotografa.

Kleinovy fotografie měly v sobě jistou kousavost připomínající komika Bustona Keatona (Kamenná tvář).

Mimořádně zdařilé jsou Kleinovy módní snímky z Itálie. Roberto Capucci, přezdívaný „římský“ Givanchy, navrhl na počátku šedesátých let kinetickou kolekci. Černobíle pruhované šaty modelek fotografované na ulici výtvarně korespondují s pruhy pouličního přechodu. Fotografie je pořízena z velkého nadhledu objektivem s dlouhým ohniskem. Lidé, netušící, že se fotografuje, se udiveně otáčejí za modelkami. Svým teleobjektivem zachytil to nejtypičtější z tehdejší Itálie: špagety, skútr Vespa, antické památky, Piazza di Spagna, Feragamovy boty, neorealistický film. Felliniho zvěčnil s modelkou v šatech od Simonety di Cesaro před plakátem na film ***La Dolce vita***. V zahradách Boboli fotografoval modely Irene Galitzine, které měla v oblibě Elizabeth Taylor Greta Garbo a Sophia Loren. Ex-modelka hraběnka Betty di Robilant ze Severní Karolíny v toaletě od Emila Puciho předstírá v klasické póze zděšení na římském náměstí plném lidu.



William Klein, model Capucci, Vogue 1960

Zrcadla pro nekonečné odrazy začal používat v roce 1958. „Proč je vlečou ta děvčata přes Brooklynský most nebo na střechu? Jde jen o to, aby ukázaly zipy.“[42] S takovýmto ironickým podtextem často komentoval své snímky. Módní fotografii vylehčil a otevřel cestu výrazným fotografům šedesátých let, jakým byli například David Bailey či Helmut Newton.

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

6. Cecil Beaton

V Británii se samozřejmě válka nepodepsala jen na ekonomice, ale projevila se i v jiných oblastech. Nedostatek talentovaných módních fotografů vedl k tomu, že se často přebíral materiál z amerických a francouzských mutací špičkových časopisů. Mnozí fotografové „migrovali“ mezi New Yorkem, Paříží a Londýnem. Patřili mezi ně například Richard Rutledge, Francis McLaugling a Clifford Coffin. Hlavními fotografy britského ***Vogue*** byli Henry Clarke, Don Honeyman a Claude Virgin, tedy Američané. Jediný Gene Vernier byl

42. Tamt.

Francouz. V Harper's Bazaaru to byl Richard Dormen. Umění pop artu, které v polovině padesátých let iniciovali Eduardo Paolozzi a Richard Hamilton v Británii, mělo na módní fotografii dopad až v dalším desetiletí, kdy se začal měnit grafický design. V Britanii, zemi se strnulými společenskými strukturami, se pomalu začínalo uplatňovat úsloví: „Není důležité odkud pocházíte, ale kdo jste."



Cecil Beaton, Princezna Margaret, model Norman Hartnell, 1949



Cecil Beaton, model od Maggy Rouf Vogle, 1935

Cecil Beaton (Sir Cecil Walter Hardy Beaton) byl nejen módním a portrétním fotografem, ale i špičkovým kostýmním návrhářem a scénografem. Umělecké skony 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. Začínal v mládí fotografovat své sestry a matku fotoaparátem Kodakem A3 a pro britský ***Vogue*** pracoval jako fotograf již od roku 1931, v době, kdy pro francouzský ***Vogue*** fotografoval Honingen-Huene a Horst P. Horst. Vzájemně si sdělovali zkušenosti, neboť prostředí Francie a Británie se výrazně lišilo. Londýn si dovolil vykročit ostrým krokem proti francouzské tradici a haute couture až o tři desetiletí později. V třicátých letech se Beaton zapsal do dějin svými portréty filmových hollywoodských hvězd. Důležité pro něho vždy bylo pochopit osobnost, kterou fotografoval. Na rozdíl do Penna či Avedona nefotografoval vnější vzezření ženy, nýbrž její nitro. Svědčí o tom rozsáhlá korespondence, kterou vedl se svou přítelkyní Ednou Woolman Chase, redaktorkou amerického ***Vogue***, a doktorem Aghou. Beatonovy fotografie plně vystihovaly atmosféru Británie před druhou světovou válkou, její tvrdé třídní rozdělení. Nekladl důraz na technickou dokonalost, ale dlouho vyčkával, až objevil ten pravý okamžik. Pohrával si se surrealistickou fotografií se stejnou intenzitou jako s „retro" snímky a to především ve třicátých letech, kdy pociťoval přesycenost strohou atmosférou předchozího desetiletí. Potvrzuje to úryvek z dopisu adresovaného Edně Chase: "Sním o baroku, o jeho hravosti a přebujelosti. Potřeboval bych jako dekoraci malé amorky hrající na housličky, jak se malovali na dřevě v letech 1880–90. Můžete mi je, drahá přítelkyně, sehnat?" V jednom z dalších dopisů se jí svěřuje, že nedokáže dobře vyfotografovat modelku, která není v jeho očích pravou dámou, která nemá noblesu, u které postrádá krásu. Rozpětí jeho tvorby z třicátých let dokládají fotografie ***Polka Dots*** (téměř opartová záležitost), bílé krepové šaty od Luciena Lelonga pojaté jako hra stínů, surrealistické zátiší s bustou a barokním sloupem na pozadí černých šatů od Coco Chanel, seriál ***Popular Photography*** z roku 1938 (romantické „retro" z napoleonského období), či portrét Grety Garbo, kterou dokázal vystihnout v její podstatě. „Greta je žena, která v sobě má krev Robina Hooda. Sama nevlastní ani jedny večerní šaty, ale dokáže zahrát a ztvárnit ženu mnoha



Cecil Beaton Puntík Polka Dots Vogle, 1930



Cecil Beaton, Chanel – černá kolekce, Vogue 1935

tváří“ (výstava ***Greta Garbo*** – Muzeum Ferragamo, Florencie 2010). Greta – s humorem sobě vlastním – vyšla vstříc jeho touze „mapovat duše“, když jej požádala o fotografii na svůj americký pas.

V době války byl Beaton vůdčí postavou britského ***Vogue.*** Fotografie modelu Piera Balmaina, na níž modelka stojí na pozadí holé poškrábané zdi, nebo šedivý tvídový kostým od Digby Mortona vyfotografovaný mezi válečnými ruinami s názvem ***Nezničitelná móda***, obojí publikováno v roce 1945, jsou dokladem jeho citlivého a zároveň i ironického vnímání dobové atmosféry. V první polovině padesátých let pokračuje v duchu svých romantických snímků a v roce 1955 skončily jeho kontrakty s britským i americkým ***Vogue***. Přebujelé pozadí, přílišná romantika, „aristokratické“ vnímání ženy kontrastovalo s fotografiemi Penna a Avedona, které působily daleko přirozeněji a moderněji. Beaton se v druhé polovině padesátých let věnoval scénografii a navrhování divadelních kostýmů. V přímém vztahu k módnímu světu byla jeho kreace dvě stě padesáti kostýmů pro představení ***Coco*** (vyprávějícím o životě Gabrille Chanel) uvedeném v roce 1970. V tomto představení triumfovala v roli Coco šedesátiletá Katherine Hepburn, kterou v padesátých letech Beaton mistrně portrétoval. Cecil Beaton ovlivnil svou tvorbou budoucí generaci fotografů.

7. Norman Parkinson – v životní dvojroli

„Nezajímá mne nic z toho, na co se příroda neusmála,“ prohlásil Norman Parkinson, když se ho v roce 1956 ptali ve ***Vogue***, čím se zabývá.[43] Jeho jméno se stalo synonymem především pro britský ***Vogue*** nejen padesátých let. Ale právě v tomto období stále ctil ducha „staré dobré Anglie“. Byl v opozici proti grafické vizi Kleinově, tvrdé a nekompromisní. Příčila se mu Sternova představa ženy jako sexuálního objektu. Podával idealizované portréty žen, které jsou velmi romantické, nejšťastnější 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.

43. Parkinson, Norman: Lifework, George Weidenfeld and Nicolson Limited, London 1984.

Parkinson začínal jako soudní fotograf, vlastní studio si otevřel v roce 1933. O dva roky později se začal věnovat módní fotografii. Během druhé světové války sloužil jako průzkumný fotograf pro Royal Air Force ve Francii, což se pochopitelně odrazilo v jeho následující tvorbě. Časopis ***Queen*** uveřejnil v roce 1960 na titulní straně jeho fotografii dámy letící nad Paříží. Zdůrazněny jsou rukavice a límec pláště. Rád se fotografoval s modelkami a jedna z nich, Wenda, se stala jeho ženou. Společně představovali obraz tehdejší kosmopolitně založené společnosti, která ráda cestovala do exotických krajin. V padesátých letech fotografoval modelky v Indii, Singapuru, Jižní Americe, Africe. Publikoval především dokonale komponované barevné fotografie. Zároveň – tak jako ostatní britští fotografové – byl zaujat architekturou, o které se ve ***Vogue*** stále referovalo. Vytvářel fotografii jako obraz. Z těchto důvodů se jeho práce srovnávají s díly portrétisty a krajináře Johna Singera Sargenta, v tomto žánru jednoho z nejúspěšnějších malířů devatenáctého století.



Norman Parkinson, model Otto Lucas, 1959



Norman Parkinson, Barbara Mullen, model Atrima, Kašmír 1956

„Dělám třicet let pořád totéž," prohlašoval o sobě v sedmdesátých letech. Pro britský ***Harper's Bazaar*** začal pracovat v roce 1935. Prvním jeho úkolem bylo nafotografovat kolekci klobouků mimo ateliér. Umělecký ředitel Alan McPeake tehdy prohlásil, že objevil anglického Munkácsiho. V roce 1937 Parkinson nezapomenutelně vyfotografoval talentovaného amerického módního tvůrce skulpturálních střihů, Charlese Jamese. Ve ***Vogue*** začal Parkinson uveřejňovat své fotografie od roku 1945. Fotografoval aristokraty, herce, děti slavných osobností. Na snímcích se snažil odbourat neskromný, samolibý výraz svých klientů, což se mu mnohdy podařilo. Do tradičního prostředí čajů o páté a důstojných póz vnesl dynamičnost, jako by byl skutečně nakažen Martinem Munkácsim. Rozhodně měl smysl pro humor. Jeho realistické fotografie z Paříže padesátých let svědčí o tom, že se stal mistrem barvy a kompozice. Dokázal vytvořit doslova žánrové fotografie z anglického venkova, právě tak jako barevné fotografie z exotických prostředí. Například modelka Barbara Mullen rozjímavě leží v mušelínových šatech v mělčinách jezera v Kašmíru (1956) obklopena romantickými květinami nebo stojí v plavkách na rozlehlé africké pláži. Vše je v dokonalé kompozici. Jeho žena, modelka Wenda, na snímku z roku 1951 má v pozadí mohutný vodopád Howick. Nezkrotný přírodní živel zabírá celou plochu fotografie a jen v rohu, a přesto nepřehlédnutelná, je docela miniaturní modelka, její gesto, její šaty. Nostalgicky fauvisticky vyznívající fotografie z roku 1951 evokující malby Van Dongena. Architektonicky výpravné jsou Parkinsonovy fotografie z New Yorku, které pořídil v roce 1949. Na jedné z nich je modelka Lisa Fonssagrives, pozdější žena Irvinga Penna. Do New Yorku přijel po dohodě s Alexandrem Li-

bermanem, který se postaral spolu s Bettinou Ballard, editorkou ***Vogue***, i o jeho rodinu. Ve svém životopise popisuje úskalí, která provázela jeho práci pro americký ***Vogue***.

Nezapomenutelně zachytil londýnskou Savile Row, ulici, která se stala již od dob Edwarda VII. pojmem pro luxusní pánskou módu. Muži otočení zády a z profilu spolu rozmlouvají. O čem? Netuší snad, že o deset let později se bude do společnosti nosit místo smokingu kaftan? Na jeho tvorbu měl vliv ilustrátor ***Vogue*** Carl Oscar August Ericsson známý pod přezdívkou Eric. Tento muž, byť o dvacet dva let starší, se stal jeho velkým přítelem.

V šedesátých letech fotografoval Parkinson pro britský časopis ***Queen*** v Paříži a v Itálii velmi dynamické fotografie módy, doprovázené vtipnými komentáři. V té době též úspěšně spolupracoval s editorkou amerického ***Vogue***, dnes legendární Dianou Vreeland, která jej vyslala na Tahiti, protože obdivovala jeho snímky z časopisu ***Queen***. Prohlásila, že vypadají věrohodněji než Gauginovy obrazy.

Parkinson se zapsal do dějin rovněž jako fotograf anglické královské rodiny. Fotografoval mimo jiné svatbu princezny Anny s kapitánem Markem Phillipsem a královnu matku při oslavě jejích osmdesátých narozenin.

8. Od Snowdonovy hravosti přes perfektní aranžmá Johny Frenche k „terrible three“



Tony Armstrong Jones,
Vogue 1957



Tony Armstrong Jones, model Liberty,
Vogue 1958



Tony Armstrong Jones, Noční klub,
Vogue 1958

K neobyčejně talentovaným a hravým fotografům padesátých let se řadí Tony Amstrong-Jones. „Všichni milovali Tonyho, který byl synovcem architekta Olivera Messela a jezdil po King’s Road na motorce,“ psalo se ve ***Vogue***.[44] Vtipný, bezprostřední, moderní – takový byl Amstrong-Jones, pozdější Lord Snowdon, manžel princezny Margarety, sest-

44. Seventy Years of Britsh Vogue, London 2000.

ry královny Alžběty. Své vlastnosti vtělil do fotografie. Fotografoval a propagoval první butik zřízený v Londýně Mary Quantovou, pozdější „vynálezkyní“ minisukní. Jeho elán dokázal pochopit a prosadit do módní fotografie konfekci. Spolupracoval s talentovanou americkou návrhářkou Claire McCardell. Využíval umění pop-artu 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 Conde Nast v USA. V roce 1949 odjel do Paříže a začal fotografovat. Prostřednictvím svého přítele Roberta Rondalla se seznámil s módním světem. Fotografoval pro časopisy ***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.



Bill Brandt, Aquascutum,1950

Bill Brant, narozený v Hamburku, se řadí k nejtalentovanějším britským fotografům vedle Beatona a Parkinsona. Praxi získal u Man Raye v Paříži, kam odjel v roce 1930 na doporučení Ezry Pouda. Právě tomuto básníkovi vytvořil nezapomenutelný portrét. Od roku 1933 působil v Londýně. V době druhé světové války využíval protileteckého zatemnění a fotografoval noční ulice ozářené měsíčním svitem. Po válce se věnoval aktům a fotografoval krajinu. Představil se též jako módní fotograf například kolekcí plášťů od firmy Aquascutum.

V britském ***Haarper's Bazaaru*** se v padesátých letech objevila řada perfektních fotografií od Toma Kublina, pocházejícího z Maďarska. Zachycovaly dokonale objem, strukturu materiálu a střih modelu. Cristobal Balenciaga, módní tvůrce, který nebyl nikdy spokojen s tím, jak byly jeho modely zachyceny na módních snímcích, si tohoto fotografa oblíbil a tvrdil, že on jediný dokáže dokonale prezentovat práci návrháře.



John French

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.

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.

9. Předznamenání 60. let

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 časpisu ***Jardin des Modes***, na nápad, že podobně by se dala fotografovat móda.[45] Přirozenost jeho fotografií, zavržení přílišného make-up, neformálnost a lehkost, to vše ukazovalo na nový směr, který je typický i pro Jeanloup Sieffa. Oba se plně prosadí v šedesátých letech.



Frank Horvat, Givenchy, Jardin des Modes, 1958



Jeanloup Sieff, Harpe´s Bazaar 1964

Bert Stern se bezesporu podepsal na vzhledu ženy konce dekády. Jeho reklamní fotografie na vodku Smirnoff, uveřejněná v pozdních padesátých letech ve ***Vogue***, byla čtenáři nadšeně přijata. Zavedl novou metodu, která přinesla úspěch reklamě. Stern, který vedl bonvivánský život plný afér, dokázal lidem vsugerovat, že to, na co se dívají, musejí mít. Nebyla to jen informace o módě, co vyzařovalo z jeho snímků. Ty fotografie vyvolávaly přímo touhu. Sternův ateliér na Manhattanu byl vždy plný modelek a zajímavých lidí. Bylo o něm známo, že vydělává značné peníze a řadu různých fám o sobě nechával šířit on sám. Samozřej-



Bert Stern, Marilyn Monroe, model Dior, Vogue 1962

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

mě, že jeho úspěch byl korunován slavnými fotografiemi Marylin Monreau v šedesátých letech.[46]

Franz Christian Gundlach patří mezi nejvýznamnější německé poválečné módní fotografy. Jeho osobnost měla velký vliv na vývoj fotografie v Německu, díky jeho iniciativě v uspořádávání výstav. Ceněna je též jeho činnost sběratelská. Jeho krédem bylo, aby fotografie z oblasti módy odrážela ducha doby a mapovala oděv. Ten byl pro něho velmi důležitý a vedl jeho první impuls. Dramatické postoje modelek definují jeho styl padesátých let, na který měly vliv i filmové hvězdy, které fotografoval, jako byly Nadja Tiller a Ruth Leuwerik. Velmi věrohodně popsal tehdejší atmosféru 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. Na sklonku padesátých let, kdy život nabral na rychlosti a svět se začal více starat o prêt-a-porter, tedy o konfekci, pracoval pro časopis ***Brigitte***, kterému vtiskl tvář.



Helmut Newton, Vogue 1971

Helmut Newton sice na sebe upozornil již v padesátých letech, ale významnější jeho práce spadá až do dalšího období. Ale již tehdy je tu jisté předznamenání jeho pracovního stereotypu. Modelky působí svým chladným odstupem jako roboti vyrobení na montážní lince.[47] Newton s nimi manipuluje, činí z nich objekty. Vyvolávají dojem, že zmrzly uprostřed příběhu. Newton klade přímo důraz na umělost obrazu. U barevné fotografie je vše prohloubeno a umocněno používáním ostrých barev. Vyvolává tak pocit, že se díváme na nekvalitní reprodukci obrazu a tím jako by vytyčoval hranice media, tedy fotografie.

Jeho ženy nemají nic společného se sexy ženami Berta Sterna. Jsou to tvárné figuríny. Vyvlečené ze světa erotismu živých do světa fetišismu neživého předmětu. Móda je to, co je obecné a typické, ale současně výlučné a individuální. Newton potlačil osobnost modelky na obraze tím, že ji jaksi „znormoval", vypadaly jedna jako druhá, porušil navyklý způsob vnímání modelek, zmanipuloval ho a vytvořil výjimečný, nový fotografický obraz.

V jednom rozhovoru William Klein vyčetl Newtonovi, že jej napodobuje. V tomto smyslu se vyjádřil kdysi i Irving Penn. Je sice možné, že Pennovy ženy působí rovněž jako „zmrazené" do stereotypní pózy s bradou vysunutou dopředu. Lze říci i to, že také Klein chápal modelku jako předmět a daleko více jej zajímaly rekvizity. Newtonův důraz na od-

46. Harrison, Martin: Appearances. Fashion photography since 1945, Rizzoli International Publication, New York 1991.
47. Ash, Juliet a Wilson, Elizabeth: Chic Thrills – A Fashion reader, University of California Press, Los Angeles 1993.

cizení a podtržení umělosti obrazu se však nedá srovnávat ani s jedním z těchto umělců. Newton dosáhl mistrnosti mísením živých modelek a neživých figurín, čímž navázal na surrealisty (srv. foto ***Surralistická ulice*** na výstavě v Paříži v roce 1938). Zaměřil se na bod proměny mezi objektem a živou bytostí a jejich osudovém prolínání v práci fotografa. Odcizení, provázející Newtonovy práce, evokuje myšlenky Theodora Adorna, který považoval redukování čehokoliv na „stejnost" za odraz a posílení pocitu odcizení.



Guy Bourdin, Villette, modely Pret a porter sezóna podzim /zima, Paris 1960



Guy Bourdin, Villette, Paris 1960

Guy Bourdin, který na počátku šedesátých let fotografuje modelky na pařížských jatkách Villette, je často spolu s Newtonem počítán k fotografům, kteří se zasloužili o „vpád skutečného života" do prezentace módy. Možná, že opak je pravdou. Únosy, vraždy, drama života, to vše bylo běžnou náplní filmů. Ve fotografii je však možno pojednat vše s větším odstupem a důrazem na umělost snímku a tím lze vpád skutečného života zpochybnit. Všechny tyto hry a nové invence přicházejí na stránky časopisů až další desetiletí.

10. Fred Kramer – fotograf za železnou oponou

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 střihovou 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 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 přístupu 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 Havránek.[48]

Fred Kramer (1913–1994) získal praxi v prestižním pražském portrétním ateliéru Jindřicha Vaňka. Vystudoval Státní grafickou školu a o další zkušenosti byl 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 Blumenfeldem.[49] 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 neodborníci a přisluhovači režimu.

---

48. Pospěch, Tomáš: Fred Kamer Reklamní fotograf v době nedostatku. Fotograf, 2010, č. 14, s. 28-35.
49. Tamt.

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 pražských paláců.[50]

50. Pospěch, Tomáš: Fotograf, č. 14, 2009.

V. Závěr

Padesátá léta byla obdobím, kdy žena musela vyhlížet na fotografiích jako dáma, i když jí třeba ve skutečnosti vůbec nebyla. 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.

Okrajové proudy, subkultury, vyznačující se specifickým oblečením, jakými byli beatníci v USA, existencionalisté v Paříži, či Teddy Boys v Londýně, neměly na oficiální módní svět dopad. Ten byl prozatím tvořen stále jen pro elitu, a tomu odpovídala i módní fotografie, která si velké vybočení z tohoto normálu nemohla dovolit. Neklid a frustrace se v módních časopisech ventilovala literárně. Svědčí o tom články např. v britském ***Vogue*** o skupině spisovatelů patřících k „Rozhněvaným mladým mužům".

„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, americký filmový průmysl byl nahrazen italským a francouzským a na sklonku 50.let britským, 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, kte-

ré bylo převratné, barevné a revoluční, vyvolávají dnes fotografie z tohoto období pocit nostalgie na zapomenutou éru noblesy, něčeho, co chybí dnešnímu světu. Vyzařuje z nich úcta k řemeslu, tradici, která byla rozbořena a podupána revolucí šedesátých let.

V práci jsem se věnovala především fotografům pracujícím pro reprezentativní časopis ***Vogue***, který vycházel v té době v americké, britské a francouzské verzi. Italský ***Vogue*** byl založen až v roce 1964. Přehled je samozřejmě neúplný, zahrnuje především americkou a britskou scénu. Autorům jsem se pro stručnost věnovala pouze v jednom jejich „rozměru" tedy ve sféře módní fotografie a nepopisovala další, mnohdy rozsáhlé umělecké aktivity. Při pohledu do stěžejních módních časopisů té doby je dnes jasně zřetelné, které fotografie mají svou nadčasovou hodnotu a které jsou pouhým průměrem. Otevírá se tak řada dalších témat, například konfrontace těchto průměrných snímků s těmi, které mají umělecký přesah. V této práci zároveň zdaleka nejsou jmenovány všechny osobnosti tohoto období. Mou snahou bylo podchytit spojitost mezi módní fotografií a tvůrci módy, atmosféru doby a talentované osobnosti, kterým se podařilo pozvednout módní fotografii do oblasti umění.

Seznam použité literatury abecedně řazený 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 dela mode aux XX. Siècle**. Somogy, Paris 1986.

Frizot, Michel: **The New History of Photography**. Könemann, Köln 1998.

Charlese –Roux, Edmonde: **Chanel and her World**. Weidenfeld and Nicolson, London 1981.

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.

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.

Kolektiv: **Photography and Fashion**. katalog k výstavě OMMA, Athens 2005.

Kolektiv: **Seventy Years of Britsh Vogue**. Conde Nast, London 1990.

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

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.

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 Liechts Horst**. Heidelberg 1997.

Pospěch, Tomáš: **Fred Kamer Reklamní fotograf v době nedostatku**. Fotograf, 2010,

č. 14.

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

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

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

Jmenný rejstřík

Agha, Mehemed Fehmy 18
Amies, Hardy 29
Arbus, Alan 40
Arbus, Diana 40
Astaire, Fred 41
Avedon, Richard 35, 36, 40, 41, 42, 43, 46, 48, 49, 59
Bacon, Francis 15
Bailey, David 47, 52, 53
Balenciaga, Cristobal 27, 32, 40, 43, 52
Ballard, Bettina 51
Balmain, Pierre 26, 49
Bardot, Brigitte 30, 31
Barré, Andé 18
Barthes, Rolland 25, 46, 47
Bassman, Lillian 43
Bayer, Herbert 18
Beaton, Cecil 12, 14, 18, 19, 21, 27, 28, 31, 36, 39, 47, 48, 49, 52, 53
Bell, Clive 21
Bergman, Ingrid 29
Bernhardt, Sarah 11
Blumenfeld, Erwin 20, 42, 56
Boldini, Giovanni 13
Bourdin, Guy 55
Bourges, Ferdinand 18
Brant, Bill 52
Brodovitch, Alexey .. 20, 35, 36, 40, 41, 42, 43
Bruehl, Anton 18
Calder, Alexander 25
Capucci, Roberto 47
Cartier-Bresson, Henri 19, 43
Cashin, Bonnie 32
Castillo, Antonio 28
Cavanagh, John 29
Clark, Henry 31, 47, 52
Crawford, Jeany 17
Croner, Ted 43
Dahl-Wolf, Louise 21, 42, 43
Ďagilev, Sergej 13
Dalí, Salvador 16, 17, 18, 19, 25, 28, 32
Daves, Jessica 39
Deane, James 31
De Meyer, Adolf 10, 12, 13, 35
Dietrich, Marlene 17
Dior, Christian 25, 26, 27, 32, 39, 41, 42, 44, 53
Donellan, Michael 29
Donovan, Terence 53
Duffy, Brian 53
Duchamp, Marcel 28
Duncan, Isidora 15
Durst, André 19
Ejsenštejn, Sergej 36
Ericsson, Carl Oscar August 51
Faurer, Louis 42, 43
Ferragama, Salvator 30
Fisher, Liliane 18
Fonssagrives, Lisa 20, 50
Frank, Michel 19
Frank, Robert 43
Fredericks, Tiny 35
French, John 51, 52, 53
Frissell, Tony 19, 20, 30

Gill, Leslie 37, 38
Givanchy, Hubert 27, 47
Graham, Martha 41
Greco, Juliette 25
Gres, Alix 28
Gundlach, Franz Christian 54
Hall Duncan, Nancy 10, 13, 14, 18, 41, 62
Harrison, Martin 21, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 54, 62
Hartnell, Norman 21, 29, 48
Havránek, František 56
Heckel, Vilém 56
Hepburn, Andrey 27, 28, 30, 41
Hepburn, Katherine 46, 49
Horst, Horst P. 19, 36, 39, 48, 62
Horvath, Frank 29, 53, 56, 62
Hoyningen-Huene, Georgie 12, 14, 15, 16, 19, 48
Chanel, Coco 16, 17, 19, 28, 31, 36, 40, 41, 48, 49, 62
Iribe, Paul 12, 13, 16, 62
James, Charles 32, 50
Johns, Jasper 46
Keaton, Buston 47
Kerouack, Jack 32
Klee, Paul 25
Klein, Anna 28
Klein, William 30, 31, 44, 45, 46, 47, 49, 54, 56, 62
Knight, Bruce 35
Kramer, Fred 55, 56, 57
Kublin, Tom 52
Landshoff, Herman 19, 20, 43
Laroche, Guy 27
Legér, Fernand 45
Lelong, Lucien 21, 48
Lhote, Andre 36
Liberman, Alexander 26, 28, 36, 37, 38, 42, 45
Loren, Sophia 30, 47
Magritte, René 21, 43
Man Ray 14, 15, 16, 17, 18, 19, 43, 52
Mastroianni, Marcello 30
Maxwell, Elsa 16
Messel, Oliver 51
McCardell, Blaire 21, 43, 52
McLauglin, Frances 21, 37, 39
Miller, Lee 15, 21, 25
Miró, Joan 14, 25
Mlčoch, Jan 56
Model, Lisette 43
Moon, Satan 13
Moral, Jean 43
Morehouse, Marion 15
Munkácsi, Martin 17, 19, 43, 50
Nagy, Moholy 14, 36
Newton, Helmut 41, 47, 54, 55
Parkinson, Norman .. 12, 49, 50, 51, 52, 57, 62
Patou, Jean 16
Penn, Irving 27, 36, 37, 38, 39, 41, 46, 48, 50, 54, 56, 59
Perret, Auguste 36
Pierson, Pierr Louise 11
Poiret, Paul 12, 13, 15
Pospěch, Tomáš 56, 57
Pucci, Emilio 30, 45, 47
Radkai, Karen 39
Rauschenberg, Robert 46
Rawlings, John 22, 42
Rosegnal, Vilém 56
Sargent, John Winter 50

Sartre, Jean Paul 25
Schaefer, Rudolph 21
Schiaparelli, Elsa..... 15, 16, 17, 18, 28, 56, 63
Sieff, Jeanloup..... 34, 53
Snow, Carmel..... 20, 35, 40
Snowdon 51
Steichen, Edward 10.12, 13, 14, 15, 16, 19, 37, 44
Stein, Gertruda 26
Stern, Bert 49, 53, 54
Stieglitze, Alfred 13
Straka, Oldřich 56
Talbot, William Henry 12
Tinling, Teddy..... 29
Turbeville, Deborah 13
Uccello, Paolo 37
Valéry, Paul..... 25
Van der Rohe, Mies 31, 36
Vivier, Rogier 28
Walker, Evans 37
West, May 16
Whistler, James Mc Niel..... 13
Woolman Chase, Edna..... 17, 48
Worth, Charles Frederick..... 10, 11, 27
Wright, Frank Lloyd 32
Zadkin, Ossip 41