BRITSKÁ MÓDNA FOTOGRAFIA OD ROKU 1945 DO ROKU 2000

BRITISH FASHION PHOTOGRAPHY FROM 1945 TO 2000

Študijný program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Odbor: Tvůrčí fotografie
Školiteľ: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

DUŠAN KOCHOL
[Dizertačná práca]

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

Opava, 2015

ABSTRAKT

Dizertačná práca pozostáva z dvoch častí, pričom prvá obsahuje teoretický náčrt problematiky, metodologické východiská a ich filozofické podložie. Druhá časť je interpretačná, dominuje v nej historiografický aspekt, chronologicky ohraničený prevažne na 2. polovicu 20. storočia, z hľadiska (kulturologickej) geografie na Veľkú Britániu. Materiálovým východiskom práce je módna fotografia ako jav kultúry. Jej podstata tkvie v mediálnosti, keďže úzko súvisí s reklamou, je reflektovateľná z hľadiska ekonómie, ale zároveň jej podstatnou črtou je (umelecká) kreativita, takže z tejto stránky je najviac v dotyku s umenovedou. Cieľom práce je zmapovať, analyzovať, usúvzťažniť a súhrnne opísať módnu fotografiu danej doby.

KĽÚČOVÉ SLOVÁ

módna fotografia, britská fotografia, médiá, reklama, móda, úžitkové umenie, menšie (okrajové) umenia, artefakt, komunikát, semióza

ABSTRACT

KOCHOL, Dušan: British fashion photography from 1945 to 2000. The thesis consists of two parts: the first one sets out a theoretical outline of the issue, methodological framework and their philosophical grounding; the second one is interpretive with a dominant historiographical aspect, chronologically limited to the latter part of the twentieth century, from the viewpoint of Great Britain's (cultural) geography. The subject matter of the work is fashion photography as a cultural phenomenon. Its basis lies in its visualization in media as it is closely related to advertising; could be analysed from the economic point of view, but the (artistic) creativity also stands out as its salient feature, and thus is intimately linked to fine arts. The goal of the thesis is to map out, analyse, put into perspective and summarize the fashion photography in the given period.

KEY WORDS

fashion photography, British photography, media, advertising, fashion, crafts, minor (fringe) arts, artefact, communication, semiosis

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2014/2015**

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

Jméno a příjmení:	**Mg A. Dušan KOCHOL**
Osobní číslo:	**F091443**
Studijní program:	**P8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**Britská módni fotografie od roku 1945 do roku 2000**
Téma anglicky:	**British fashion photography from 1945 to 2000**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Dizertačná práca pozostáva z dvoch častí, pričom prvá obsahuje teoretický náčrt problematiky, metodologické východiská a ich filozofické podložie. Druhá časť je interpretačná, dominuje v nej historiografický aspekt, chronologicky ohraničený prevažne na 2. polovicu 20. storočia, z hľadiska (kulturologickej) geografie na Veľkú Britániu. Materiálovým východiskom práce je módna fotografia ako jav kultúry. Jej podstata tkvie v mediálnosti, keďže úzko súvisí s reklamou, je reflektovateľná z hľadiska ekonómie, ale zároveň jej podstatnou črtou je (umelecká) kreativita, takže z tejto stránky je najviac v dotyku s umenovedou. Cieľom práce je zmapovať, analyzovať, usúvzťažniť a súhrnne opísať módnu fotografiu danej doby.

Forma zpracování diplomové práce tištěná
Jazyk zpracování disertační práce: Slovenština
Seznam odborné literatury: viz príloha

Vedoucí diplomové práce: **Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: 26. března 2015
Termín odevzdání diplomové práce: 5. listopadu 2015

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 20. října 2015

Príloha zadání disertační práce

Seznam odborné literatury:

ADMASON, Glenn a PAVITT, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 -1990. V&A Publishing, Londýn 2011.

ANZENBACHER, Arno: Úvod do filozofie. Vyd. neuvedený. Praha 1987, 304 s. BARTHES, Roland: Svetlá komora. Vysvetlivka k fotogragrafii. Archa. Bratislava 1994, 107 s.

BIRGUS, Vladimír a SCHEUFLER, Pavel: Fotografie v českých zemích, 1839 - 1999. GRADA, Praha 1999.

BIRGUS, Vladimír a MLČOCH, Ján: Česká fotografie 20. století, 2005. CLARKE, Louise: The Measure. London College of Fashion, Londýn 2008. DERRICK, Robin a MUIR, Robin: Unseen Vogue: The Secret History of Fashion Photography. Little, Brown, Londýn 2004.

DEVLIN, Polly a LIBERMAN, Alexander: ''Vogue" Book of Fashion Photography. Thames &: Hudson, Londýn 1979.

DONNELLY, Mark: Sixties Britain: Culture, Society and Politics. Longman, Londýn 2005.

ECO, Umberto: Interpretácia a nadinterpretácia. Archa, Bratislava 1995, 146 s. FEEDBERG, David: Zobrazování a realita, s. 145 163. In: Kesner, Ladislav: Vizuálni teórie. H&H, Jinočany 1997, Z65 s.

FISCHER, Ernst: O nezbytnosti umění. Orbis. Praha 1962, 232 s. HALL-DUNCAN, Nancy: The History of Fashion Photography. Alpine Books, New York 1979.

HARRISON, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991.

HARRISON, Martin: Beauty Photography in ''Vogue". Octopus Books, Londýn 1987.

HARRISON, Martin: David Bailey: Black &; White Memories: Photographs, 1948 1969. Baldin and Mansell, Wisbech 1983.

HARRISON, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. HAVRANKOVÁ, Milota: Noteboom. Galéria umenia v Nových Zámkoch, Nové Zámky 2010.

HRABUŠICKÝ, Aurel a MACEK, Václav: Slovenská fotografia 1925 - 2000, Moderna - Postmoderna - Postfotografia. Slovenská národná galéria, Bratislava 2001.

HUYGHE, René a kol.: Umění nové doby. Odeon. Praha 1974, 473 s. CHARVÁT, Jaroslav: Svetové dejiny. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava 1968, 560 s.

CHERMAYEFF, Catherine: Fashion Photography Now. Harry N. Abrams, New York 2000.

KEANEY, Magdalene: Fashion &: Advertising. RotoVision, Londýn 2007. KUNEŠ, Aleš POSPĚCH, Tomáš: Čítanka z teorie fotografie. Slezská univerzita v Opave. Opava 2003, 70 s.

MELLOR, David: The Sixties Art Scene in London. Phaidon Press, Londýn 1993.

Mc LUHAN, Marshall: Jak rozumět médiím. Extenze člověka. Odeon. Praha 1991, 351 s.

MRÁZKOVÁ, Daniela a REMEŠ, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989.

PIJOAN, José: Dejiny Umenia 1-12. Ikar, Bratislava 2002.

RILEY, Richard: Metamorphosis: British Art of the Sixties. Basil & Elise Goulandris Foundation, Andros 2005.

RORIMER, Anne: New Art in the 60s and 70s, Redefining Reality. Thames &: Hudson, Londýn 2004.

SANDBROOK, Dominic: Never Had It So Good: A History of Britain from Suez to the ''Beatles" Britain in the Sixties: 1956 63 v.1. Little, Brown, Londýn 2005.

VIAUX, Natalie: Contemporary Fashion Photography. daab, Kolín nad Rýnom 2009.

ZÍTEK, Odolen: Lidé a móda. Orbis. Praha 1962, 366 s.

PREHLÁSENIE

Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracoval samostatne a uviedol všetkú citovanú literatúru a zdroje, ktoré som použil.

SÚHLAS

Súhlasím so zverejnením v Univerzitnej knižnici Slezskej univerzity v Opave, v knižnici Uměleckoprůmyslového muzea v Prahe a na webových stránkach Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opave.

DUŠAN KOCHOL

V Opave, 5. novembra 2015

© 2015 Dušan Kochol, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH

1	Predhovor	9
2	Úvod	10
3	Filozoficko-metodologické východiská práce	14
3.1	Semiotický aspekt módnej fotografie	14
3.2	Komunikačný aspekt módnej fotografie	17
4	Vývinové etapy módnej fotografie	21
4.1	Koniec 2. svetovej vojny a päťdesiate roky	22
4.2	Šesťdesiate roky	40
4.3	Sedemdesiate roky	64
4.4	Osemdesiate, deväťdesiate roky a vstup do milénia	96
5	Záver	143
6	Menný register	149
7	Literatúra	158
8	Obrazová príloha	163

1 PREDHOVOR

Motív na spravovanie určitej témy býva zvyčajne viacdimenziálny. Tak to je aj v prípade tejto práce o britskej módnej fotografii 2. polovice 20. storočia.

Veľkou inšpiráciou, vzbudzujúcou môj záujem o spomínaný artefakt či komunikát, bolo už samo štúdium v prostredí na Slezskej univerzite v Opave. Predovšetkým neizolovanosť, ale otvorenosť mediálnemu svetu na tomto pracovisku automaticky dá skrsnúť myšlienke ísť ďalej, prehĺbenejšie, hľadať si špecializáciu. Osobitne som tieto kreatívne impulzy pociťoval najmä zo strany školiteľa profesora Vladimíra Birgusa, ktorý ma nielen inšpiroval, ale aj usmerňoval. Tu mi prichodí poďakovať sa jemu, ako aj ďalším pedagógom za profesionálny a ľudský prístup.

S fotografiou britskej proveniencie som zrástol aj vďaka dlhoročnému pobytu priamo „v teréne". V Londýne som mal možnosť fotografovať, študovať fotografiu (Central Saint Martins College of Art and Design, London College of Fashion) a študovať aj privátne a „intímne", čo umožňujú inštitúcie (knižnice, galérie, módne prehliadky...), ale i genius loci.

Chtiac či nechtiac možnosť žiť v cudzom prostredí a zároveň doň prenikať a osvojovať si ho – to vždy vedie k zvýšenej, ak už nie komparatistickej aktivite, tak aspoň k citlivosti na evidenciu akéhokoľvek relevantného faktu, ktorý súvisí s fotografiou a s mojou zúženou témou v atribúte „módna". Odlišnosť prostredia môže pre niekoho vytvárať akúsi normu vzoru, môže však byť aj pôvodcom novej dynamiky, nového polohovania kreativity. Prínosom tejto mojej práce je táto druhá verzia, ktorú si volím ako autor. Ide mi jednak o evidenciu, zmapovanie istých charakteristických javov v súvise s módnou fotografiou, ale zároveň aj o postrehy, hodnotenia a interpretačné odkrytia jednotlivých dekád po 2. svetovej vojne až do nástupu 3. tisícročia.

DUŠAN KOCHOL

V Bratislave, 5. novembra 2015

2 ÚVOD

Obsah tejto práce sa odvíja z troch vecných okruhov. Vystihuje to aj podstatná časť názvu s dvoma limitujúcimi atribútmi: ide o fotografiu ako médium, pričom limitujúcim činiteľom je jednak priezor umeleckej fotografie znížený na britskú fotografiu, jednak žánrový aspekt módnosti. Ďalším časovým činiteľom je obdobie po 2. svetovej vojne až po rok 2000. Špecifickosť témy tkvie v jednote všetkých týchto činiteľov, preto sa v nasledujúcich riadkoch pokúšam o rámcový náčrt takto ohraničenej témy, a to najmä prostredníctvom výkladu termínu módna fotografia.

Na prvom mieste treba vysvetliť, prečo práve britská fotografia je v centre nášho záujmu. Má to hlboké historické korene, ktoré siahajú do obdobia priemyselnej revolúcie, jej podstatou bol prechod od ručnej práce ku kapitalistickej továrenskej veľkovýrobe. Nástup kapitalizmu sa spája s anglickou priemyselnou revolúciou.[1] Továrenský veľkopriemysel sa rozvinul na konci 18. a začiatkom 19. storočia. Išlo o revolučný prevrat, ktorého následkom boli hlboké zmeny ekonomickej a sociálnej štruktúry, čo malo dosah na upevnenie voľnej súťaže, na predaj a neskôr aj na reklamu.[2]

Prvé stroje sa uplatnili v textilnej výrobe, najmä v oblasti bavlnárstva.[3] Tento fakt ovplyvnil – ako jeden z činiteľov módy – rozvoj anglickej módy v oblasti obliekania. Napriek vynikajúcim materiálnym podmienkam si však anglická móda zachovala jednoduchosť a triezvosť v oblečení, čo autor Odolen Zítek[4] hodnotí ako „nenápadné a konzervatívne obliekanie", vychodiace z protestantizmu európskeho severozápadu. Práve to rozhodlo o vedúcom postavení Britov v pánskej a Francúzov v dámskej móde (ktorá bola vo svojej prirodzenosti márnivejšia, honosnejšia a okázalejšia). Od rozmachu kapitálu je len krôčik k rozvoju duchovnej kultúry. Nastáva zlom v tradícii, čo sa prejavilo v architektúre a ostatných druhoch umenia, vrátane tých „menších". Ernst Hans Gomrich[5] tu hovorí

1 Porov. Charvát, s. 292.
2 Porov. Šíbl, D. a kol., s. 439.
3 Porov. Charvát, Ibid., s. 292.
4 1962, s. 58.
5 1992, s. 407 a n.

o „permanentnej revolúcii". K slovu sa postupne dostáva médium fotografie, ktoré si v novej ekonomickej situácii vydobýja stále väčší priestor, takže Charles Baudelaire r. 1859 hovorí o „vpáde fotografie" a spája ho s „veľkým priemyselným šialenstvom".[6]

Výhody fotografie spočívali predovšetkým v tom, že toto umenie reprodukcie uspokojovalo masovú spotrebu.[7] Fotografická technika sa časom diferencovala a popri čisto „reprodukčnej" funkcii – aj v konfrontácii s inými umeleckými „zobrazovacími" technikami – sa vnútorne diferencovala, a to až do vzniku tzv. modernej fotografie v období surrealizmu na začiatku 20. storočia.[8] Počiatkom 20. storočia sa fotografia „osamostatnila" a stala sa odvetvím výtvarného umenia.[9] Centrami a strediskami významných tvorivých osobností sa stali štyri krajiny: Anglicko, USA, Francúzsko a Nemecko, pričom za priekopnícku legendu v anglickom prostredí pokladá autor René Huyghe, Petra Henryho Emersona (1856 – 1936).[10] Umeleckosť fotografie však nie je jediný a definitívny atribút, ktorý toto médium nadobudlo v priebehu vývoja z hľadiska funkcie. Uplatňuje sa vo fotožurnalizme, ale akoby spätne sa vracia k výtvarnému umeniu, pravda, už nie svojbytne, ale ako pomocný prostriedok, posluhujúci maľbe. Žurnalistická funkcia v jej bohatej žánrovej diferenciácii sa uplatnila najmä vo veľkých priemyselne vyspelých krajinách. Nezastupiteľnú úlohu tu má britská fotografia, ktorá vo svetovom meradle reprezentuje relatívne samostatný prúd s vlastnou tradíciou.

Termín módna fotografia v kontexte našej práce treba spresniť už v jeho čisto jazykovej forme. Vzniká otázka, čo sa ním pomenúva, akú sémantickú náplň má atribút „módna". Isteže, je tu prítomná priama súvislosť s módou. Nejde však o fotografiu, ktorá by bola sama osebe módnou čiže modernou, vykazujúcou isté štandardné črty modernosti. To je iba sekundárna vlastnosť. Primárne je módna fotografia ako taká módna v tom, že zobrazuje módu, najmä módu odievania a doplnkov, vrátane stylingu, hoci tu treba rátať aj s inými funkciami, ako je zariadenie interiéru, dotyk s priemyselným dizajnom a podobne. V bezprostrednom centre modernej fotografie

---

6 Porov. Kuneš, A. – Pospěch, T., 2003, s. 6.

7 E. Fischer, r. 1962, s. 81 uvádza, že v začiatkoch umenia reprodukcie stojí fotografia a gramofónová platňa. Tu si možno položiť otázku, či podobnou reprodukciou nebola kníhtlač a grafické techniky tlače.

8 Porov. Huyghe, R. a kol., s. 323.

9 Ibid.

10 Ibid.

teda stojí zobrazovanie, ale aj sprostredkúvanie materiálnej módy, nech už je to realizované prostriedkami publicistiky alebo umenia, prípadne v ich vzájomnom krížení. Jasnejšie by sa to gramaticky dalo vyjadriť genitívnym prívlastkom: fotografia módy. Obratnejší a hladší, navyše však ustálený je tu výraz módna fotografia. V ňom módnosť ako vlastnosť fotografie i ako objekt fotografie sú ambivalentné skutočnosti. Navzájom sa podmieňujú, ale aj limitujú. Kým móda ako objekt zobrazenia automaticky vnáša do fotografie určité preferencie, trendy a časové súvislosti, móda ako vývinová kategória fotografie určuje spôsoby a umelecko-mediálne formy a spôsoby fotografického zobrazovania. Inými slovami – módna fotografia „posluhuje" móde, ale zároveň móda jej slúži tým, že ju ontologicky utvára svojou vlastnou náplňou. Ako príklad možno použiť pomyselnú fotografiu rifľových nohavíc, ktorým má módna fotografia v konečnom dôsledku dopomôcť presadiť sa na trhu. Na takejto fotografii môže byť muž oblečený v danej značke. Nemá na sebe nič iné, len spomínané nohavice a navyše je čiastočne ponorený vo vode. Rifľové nohavice nemajú na prvý pohľad nič spoločné s vodou, nie je to ani rybársky, ani potápačský úbor. Ale nie sú ani kompletným odevom. Lenže na tejto pomyselnej reklamnej snímke to funguje inak: rifle sú jediným odevom, sú sólom, je tu vyjadrená totálna redukcia, a tým úplný dôraz na jedinú odevnú zložku. Máme tu dočinenia s dvoma silnými metaforami, ktoré hlásajú: 1. nepotrebuješ nič iné, len tieto jedinečné nohavice, 2. voda je život a ty ho naplno žiješ v dobrom pocite, ktorý nie je možný bez týchto nohavíc. Je tu teda aj symbol vody, ktorý vstupuje do hry. Nemožno tu však opomenúť ani telo modela. On je štandard, ktorý štandardizuje percipienta prostriedkom módy.

Prirodzene, uvedená situácia je už v diskurze jasne zadefinovanej reklamy. Módna fotografia však vždy nemusí byť v jej absolútnom područí. Módna fotografia môže byť čírou informáciou, evidenciou javu, ale môže priberať aj ďalšie atribúty, a to estetické, dokumentaristické, až potom reklamné a utilitárne (napr. v prípade značky).

Ontologická spojitosť módnej fotografie s módou umožňuje módnej fotografii participovať na dvoch kontroverzne orientovaných spoločenských procesoch. Na jednej strane móda predstavuje vzorec odlíšenia, osobitosti, ale súčasne na druhej strane nevyhnutne generuje imitáciu, podriaďuje diktatúre.[11] V každom

11 Porov. Wolf, J. a kol., s. 231.

prípade móda je prostriedkom socializácie, má teda významnú spoločenskú a antropologickú úlohu. V móde sa totiž, hoci len dočasne, uplatňujú rôzne vkusy určitých spoločenstiev, ktoré sa prejavujú ako vonkajšie formy života, pričom ich spoločným základom je hospodárska úroveň nositeľov danej módy.[12] Platí to aj v prípade, že hospodárska úroveň určitého nositeľa konkrétneho módneho typu je v porovnaní s inými nositeľmi veľmi nízka, ale takýto nositeľ je vnútorne natoľko hnaný silou módy, že dokáže obetovať finančné prostriedky z oblasti iných životných potrieb na dosiahnutie uvedeného módneho typu. Z toho vyplýva, že fenomén módy môže dosahovať kultové rozmery, a tak móda je určitým spoločenským rituálom. Módna fotografia je bezpečným, relatívne najstabilnejším kódovačom (nosičom i sprostredkovateľom) módy. Móda textilného, kožušníckeho a obuvníckeho priemyslu, vrátane galantérnych doplnkov a bižutérie sa „naživo" propagačne a reklamne prezentuje v žánrovej forme módnej prehliadky, ktorej výhodou je výrazová viacdimenziálnosť, t. j. okrem vizuálnej zložky sa tu uplatňujú akustické, svetelné, pohybové a iné dramatizačné výrazové prostriedky. Nevýhodou však je pomerne úzka komunita účastníkov. Módna fotografia je prakticky dostupná ako komunikát vždy a pre každého, pričom zachováva podstatný, teda vizuálny kód. Navyše umožňuje meditatívnejšie zahĺbenie do stále prítomného identického obrazu, kým mediálne formy s pohybovou, choreografickou a dramatizačnou zložkou sú efemérne, takže v divákovej pamäti utkvievajú len daktoré vyselektované fragmenty. V tejto súvislosti je zaujímavé, že ani módne výklady, umiestnené bezprostredne v objektoch obchodov s módou, sa nezaobídu bez módnej fotografie, ktorá prináša pozorovateľovi vždy intenzívnejší, vernejší zážitok, ako napr. oblečenie naaranžované na figuríne, čo aj je trojrozmerné. Rozhodujúci je tu aspekt človeka, jeho životná situácia a realizácia konkrétneho módneho typu. Módna fotografia ako mediálny žáner je vo svojej funkcii súčasťou veľkého kolosu hromadných oznamovacích prostriedkov, pravda, ak berieme do úvahy predovšetkým jej pragmatickú stránku. Aj o nej a jej význame teda platí vizionárske konštatovanie Carla Friedricha von Weizsäckera: „... propaganda zasahuje hlouběji než bomby".[13]

---

12 Porov. Šíbl, D. a kol., s. 344.

13 Weizsäcker, s. 134.

3 FILOZOFICKO-METODOLOGICKÉ VÝCHODISKÁ PRÁCE

Primárnym cieľom tejto práce je interpretačný obraz britskej fotografie v období po 2. svetovej vojne po súčasnosť, teda pôjde tu o zmapovanie a postihnutie určitých vývinových trendov. Za deskriptívnym a axiologickým procesom sa však skrýva určité teoretické podložie, ktoré je esenciálnou nevyhnutnosťou takejto práce.

Všímame si tu na jednej strane semiotický aspekt módnej fotografie, keďže tento artefakt, resp. toto médium vykazuje určité črty znakovosti, a tak zároveň umožňuje predpokladať jeho miesto vo vyššie organizovanom znakovom systéme. Na druhej strane – ale súbežne – možno pozorovať komunikačný aspekt módnej fotografie, keďže ako komunikát je nositeľom informácie, ktorá funguje v spoločnosti ako určitý dorozumievajúci a kognitívny prostriedok, čím sa fotografia zaraďuje do pozície iných, komunikačne relevantných prostriedkov.

3.1 SEMIOTICKÝ ASPEKT MÓDNEJ FOTOGRAFIE

Fotografia všeobecne sa najviac blíži k zobrazovacím médiám, preto má najbližšie k výtvarnému umeniu. Hoci je to tak, ba dokonca fotografia v dejinách maľby, kresby či grafiky a iných výtvarných prejavov často rozmanito „posluhovala" v technickom zmysle, predsa osebe je relatívne samostatným a zároveň intermediálnym prostriedkom, pričom plní viaceré a rozmanité úlohy. Jednak je odrazom a dokumentátorom iných umeleckých prejavov, je ich priamou a bezprostrednou súčasťou (napr. v prípade koláže), tvorí elementárnu kompozíciu maľby, najmä postmodernej. Okrem toho fotografia je neodmysliteľným spolužánrom v publicistickom jazykovom štýle. Čiže tu je súčasťou textových komunikátov v prirodzenom jazyku. Fotografia teda môže byť akýmsi sprievodným javom publicistickej výpovede. Je teda súčasťou mnohých neverbálnych úkonov.[14] Tieto neverbálne úkony sa v tlačenom slove prejavujú jednak grafickou úpravou

14 O sprievodných javoch a okolnosti výpovede p. aj AUSTIN, John Langshaw: Ako niečo robiť slovami. 2004, s. 78 an.

textu, striedaním typov písma, ilustráciami, grafmi a schémami, ale aj – a vo veľmi významnej miere – fotografiou. Fotografia teda je na jednej strane akoby statický petrifikovaný obraz, na druhej strane však o niečom vypovedá rovnako, ako napr. tlačený text alebo herec na javisku. Má však svoj špecifický jazyk, ktorý je reprezentatívnou štruktúrou jej bytia. Toto bytie fotografie je kategóriou obrazu. Z filozofického hľadiska, ak človek utvára alebo formuje neforemnú masu, vzniká výtvor. Len čo však produkt jeho tvorby poukazuje na niečo, pričom svojou formou a tvarom je onou skutočnosťou v nejakých črtách alebo vlastnostiach zajedno, má teda pozorovateľovi sprítomňovať uvedený objekt, je to obraz tohto objektu. To, čo sa zobrazuje obrazom, je voči obrazu pravzor (Urbild).[15]

Predstavy o svete, ktoré sa zachovali vo vyspelých kultúrach minulosti v písomných prameňoch, by dnešnému človeku boli často cudzie, nezrozumiteľné, keby ich nesprevádzali dajaké formy obrazových komunikátov.[16] V modernej hĺbkovej psychológii (najmä v poňatí Carla Gustava Junga) sa predkladá, že existuje všeobecne platný základ obrazotvorných foriem, tzv. archetypov.[17] Aj pre ideálne, napr. metafyzické otázky je príznačné, že sa dajú vyjadriť iba v materiálnom móde.[18] Obraz obsahuje čisté odkazovanie (esencia znaku) a zároveň číre zastupovanie objektu (esencia symbolu). Sám však nie je znakom, lebo znak „ukazuje preč od seba", kým obraz sa vo svojom vlastnom bytí podieľa na tom, čo zobrazuje.[19] Obraz sám osebe, a teda konkrétne ani fotografia, nie je zvrchovaným prostriedkom prenášania informácie. Každý obraz, podobne ako iné znakové prostriedky, sprevádzajú pridružené, obyčajne utilitárne a pragmatické informácie, istý zástoj podávateľa. Tento „druhý" rozmer komunikácie sa nazýva diskurz. Podľa Michela Paula Foucaulta sa určitý celok prejavuje v kritickej a genealogickej perspektíve.[20] Konkrétne, aplikujúc túto dvojdimenzionálnosť na fotografiu, potom fotografia ako čisté médium je produkt genealógie, t. j. pôvodu, pochádzania vo vzťahu od objektu ku konečnému stvárneniu. Jej použitie, zámer používateľa,

15 Porov. Brugger, Walter, s. 283.

16 P. Biedermann, Haus, s. 8.

17 Ibid.

18 P. Carnap, Rudolf, Syntax ako metóda filozofie, s. 303. In: Antológia z diel filozofov. Logický empirizmus a filozofia prírodných vied.

19 Porov. Anzenbacher, Arno: Úvod do filozofie, s. 148.

20 P. Marcelli, Miroslav, s. 98.

ktorý sa môže čiastočne odraziť aj v nej samej, je potom súčasťou kritickej, t. j. posudzujúcej, usmerňujúcej perspektívny. A práve vďaka tomu, že obsah obrazu či fotografie sa komunikuje zároveň a súčasne s jeho kritériologickou interpretáciou, teda s určitou zameranosťou, vzniká priestor na vznik semiotického mýtu, ktorý sa na určitý obraz, ale aj text môže „navrstviť" a stať sa jeho súčasťou, ktorá ho propaguje a posúva ďalej, pričom obyčajne zvyšuje jeho komunikačné preferencie. Obraz ako mýtus už nie je fatálnym zobrazením, ustrnutým v možnostiach svojho zobrazovacieho materiálu, sám len materiálom, ale nadobúda dôležitú formačnú funkciu v spoločnosti, kodifikuje hodnoty, dáva prestíž určitým prvkom tradície, riadi celkom praktické činnosti (napr. obchod), učí pravidlám správania, spája sa so všetkými stránkami života, najmä s rituálmi.[21,22] Mýtus funguje v súčasnosti podobne ako v primitívnej spoločnosti. Ako príklad možno uviesť autorsky azda do istej miery spornú fotografiu kubánskeho revolucionára Che Guevaru, ktorá dobyla svet a dávno neprezentuje svoju genealógiu spätú s komunistickým hnutím, ale prešla mnohými kritickými replikáciami, pričom prenikla tak do umeleckej, ako aj čisto úžitkovej oblasti (napr. potlače tričiek a iných textílií či reklamných predmetov).

Uvedený príklad privádza naše úvahy o obraze do dvoch zorných uhlov z hľadiska vývoja. Na jednej strane môžeme pozorovať realizáciu istého obrazu, napr. fotografickú, z hľadiska jeho ontogenézy, teda vývoj obrazu ako jednotliviny, jediného mediálneho prostriedku. Na druhej strane sa vynára otázka fylogenetického vývoja, čiže historické narastanie pojmovej a typologickej stránky takéhoto obrazu v priebehu dejín, keďže každá jednotlivina vstupuje do vzťahov. Vzniká tu teda určitá vývojová línia vo fenomenologickom zmysle. Napr. Josef Myslivec, autor známeho diela o byzantskej ikone (1947), sa nazdáva, že ikona (ako náboženský obraz pravoslávnej cirkvi) má svoju fylogenézu v starom egyptskom umení, v ktorom sa tvorili najprv verné odliatky podoby zomrelých, ktoré neskôr nahradili maľované doštičky s portrétom zosnulého. Tie sa zasúvali do rúch, obaľujúcich múmie.[23] Prirodzene, túto fázu možno prepojiť aj s najstaršími zobrazovacími technikami v prvotnopospolnej spoločnosti, avšak fenomén obrazu, zachovávajúci určitú

21 Nemyslí sa tu výlučne na náboženské rituály, do úvahy prichádzajú rituály bežného spoločenského a rodinného styku atď.

22 P. Steblin-Kamenskij, M.I., s. 6 an.

23 Myslivec, Josef, s. 13.

konkrétnu podobu reality, je v tejto fáze akousi predtuchou uchovávania, fixovania podoby osôb i neosôb v portrétovom a inom zobrazovaní, ktoré o stáročia neskôr mohla zrealizovať technika fotografie. Zmyslom týchto komentárov, ktoré vyúsťujú do semiotického poňatia fotografie, nie je presné historiografické popísanie jednotlivých kulminačných fáz vo vývine obrazu a jeho subsystémového média fotografie. Ide tu skôr o istú globalizáciu pohľadu, ktorá nás svojou archetypálnou podobou upomína na skutočnosť, že fotografia, ktorá sa dostáva do mediálneho obehu na akejkoľvek úrovni a v akejkoľvek podobe, je vždy súčasťou určitej kultúrnej pamäti ľudstva. To vysvetľuje aj mapovanie módnej fotografie v určitom kultúrnom regióne v určitej etape a v jej časových pásmach. Prirodzene, kritérium času nie je najobjektívnejšie, veď určité artefakty sa vynímajú svojou mediálnou popularitou do nadčasovosti a prechádzajú viacerými generáciami, aj keď sa niekedy vyslovene pociťujú ako retroartefakty. Chronologické radenie však je spoľahlivým triediacim kritériom v lineárnom zmysle, preto sa uplatňuje aj v tejto práci, zhruba rozčlenenej na decéniá.

Výhodou fotografie je, že – na rozdiel od filmu – časovo izoluje jednotlivé momenty, kým kontinuálne snímkovanie kamery poskytuje skôr kontúru.[24]

Z povahy fotografie potom vyplýva aj ďalšia úloha, čo do historiografickej stránky tejto práce. Aby obraz jednotlivých časových úsekov neuviazol v atomizácii, ktorú implikuje množstvo spomínaných „časovo izolovaných momentov", pri interpretácii je nevyhnutné sumarizovať určité spoločné znaky fotografickej tvorby danej etapy, pričom ale by sa nemali vytratiť konkrétne, modelovo reprezentatívne fotokomunikáty.

3.2 KOMUNIKAČNÝ ASPEKT MÓDNEJ FOTOGRAFIE

Módna fotografia ako komunikát je porovnateľná s ktorýmikoľvek inými komunikátmi. Z hľadiska komunikácie je tento komunikát nositeľom určitej informácie, určenej na prenos a percepciu podobne ako obraz, slovesný text atď. V tomto zmysle, keďže má špecifický obsah a textúru, je vlastne textom, ktorý je

24 Porov. Mc Luhan, Marshall, s. 177.

spoluurčovaný jednak určitou tradíciou, jednak zobrazovanou realitou, ktorou je v najvšeobecnejšom zmysle móda.

Problematika módnej fotografie nespočíva v uvedených vzťahoch. Jej fungovanie je mediálne overené, vžité a akceptované. Základný problém módnej fotografie ako komunikátu spočíva v tom, či je nositeľkou čisto vecnej, dokumentaristickej informácie, alebo či prenáša informáciu estetickú, a teda či je umením. Inými slovami, ide o zaradenie tohto mediálneho druhu a jeho žánrových foriem buď do oblasti tzv. menšieho výtvarného umenia, kde dominantné postavenie má tzv. umelecká fotografia, alebo podľa toho, či jej funkcia spočíva v čisto „úžitkovej" hodnote, teda už by bola neumeleckým produktom.

Povahu, resp. ontologický status tohto žánru možno posúdiť z dvoch stránok. Závažnou je otázka semiózy a intencionality.

Semióza je proces, v ktorom dajaký hmotný objekt (vrátane ideálnych jazykových objektov, ale tiež nejako zhmotnených buď zvukovo alebo písmom) vstupuje do semiotického systému a stáva sa kódovačom, najčastejšie znakom. S jednoduchou semiózou sa stretáme v každodennom živote. Možno tu uviesť rozhovor, v ktorom sa vysvetľuje napr. miesto stretnutia alebo dajakej udalosti. Expedient názorne kladie na stôl cigaretovú škatuľku – „toto je národné divadlo", ďalej vínový pohár – „to je fontána" a „pri tejto lavičke medzi nimi sa stretneme", pričom medzi škatuľku a pohár položí zapaľovač. Tak sa kaviarenský stôl stáva námestím a dané predmety vstupujú do semiózy. Škatuľka, pohár a zapaľovač v skutočnosti nie sú divadlom, fontánou a lavičkou, a predsa expedient hovorí „toto je", „tu je". Bežná, triviálna semióza však môže prestúpiť do komplikovanejšieho kódovania. Tak David Freedberg komentuje Barthesovo ponímanie semiózy ako kombináciu dvoch pohľadov: pohľadu banality a hlasu jedinečnosti.[25] Jedinečnosť semiózy je predurčená použitím umeleckej poetiky. Pravda, aj pri vysvetľovaní miesta v uvedenom kaviarenskom rozhovore bola použitá metafora, jej dosah však neprekročil hranicu vecnosti, triviálnej banality, jej cieľ je čisto pragmatický. Ako je na tom módna fotografia? Informatívna podstata zaiste zostáva pri nej v rovine pragmatizmu: má priblížiť určitý stav, určitú realitu, realizované módne návrhy (čo ako umelecky pôsobiace!). Fotografia sama osebe tu zachytáva čisto

25 C.d. S. 146.

javovú stránku, eviduje ju v škále úžitkovosti. Lenže úžitkovosť nie je prekážkou umeleckosti. Naopak, poznáme celú oblasť úžitkového umenia, a tak aj módna fotografia môže mať ambíciu prestúpiť z čisto vecno informatívneho rangu do sféry umeleckého stvárnenia. David Freedberg[26] upozorňuje, že obraz má určitú „auru", ktorú spája s poetickou tvorivosťou. V tejto súvislosti je zaujímavé porovnať realizáciu výkladu s textíliami a podobne s figurínou a s fotografiou. Hoci trojrozmerná figurína, zaodetá do módnych prvkov, stojí oveľa bližšie optickej percepcii reality, fotografia, čo aj plošná, poskytuje živší zážitok z nosenia, povedzme určitého odevu, keďže komunikuje výsek takej skutočnosti, ktorá poskytuje viac poetiky.

Intencionalita módnej fotografie môže obsahovať a priori snahu o umelecké stvárnenie. Ak autor fotografie má úmysel vytvoriť umelecké dielo, vedome používa umelecké techniky, prirodzene smeruje k jedinečnému stvárneniu. Intencionálne umenie teda usmerňuje semiózu tak, aby sa v nej čisto pojmové a pojmovo ikonické zložky prezentovali ako zážitkové a ikonicko-zážitkové. To má za následok výrazovú jedinečnosť, prípadne exotizáciu, nápaditosť, šifrovanosť tajomného a prekvapivosť. Roland Barthes[27] hovorí, že fotografia nie je pripomienkou minulosti, ale to, čím účinkuje, je škandálny efekt: „Fotografia ma vždy udiví a je to údiv, ktorý trvá a obnovuje sa nevyčerpateľným spôsobom". O umeleckosti módnej fotografie teda nerozhoduje sám žáner, jeho tvarové, štýlové a modálne kvality, ale vedomé, t. j. intencionálne kódovanie jeho estetickosti. Prirodzene, estetický výraz môže mať alebo postupne nadobudnúť aj neintencionálna fotografia, ktorá pôvodne vznikla ako produkt evidencie vecných faktov alebo náhody. Znova tu možno pripomenúť pôvodne neintencionálnu fotografiu Che Guevaru, ktorá až dodatočne vstúpila do semiózy širších konotácií. Pôvodne išlo o žurnalistický záznam. Významnú úlohu tu nepochybne zohrala transformácia Jima Fitzpatricka a Andyho Warhola, obe z roku 1968, ktoré už boli výrazne intencionálne.

Autorský zámer vytvoriť umeleckú módnu fotografiu však musí predchádzať jej vznik, preto sa zvyčajne viaže s anticipáciou. Autor intencionálnej umeleckej módnej fotografie nastavuje vopred vznik diela v dimenzii umeleckého štruktúrovania jeho obsahu i formy. Interpret takéhoto diela však nerozlišuje, čo v ňom je zámerné a čo nezámerné, ale riadi sa všeobecnými kritériami, vymedzujúcimi umelecké dielo

26 Ibid., s. 193.

27 1994, s. 74.

čo do jeho posolstva, ako aj jeho štruktúrnych, najmä poetických charakteristík. Aj keby mal možnosť získať od autora fotografie informáciu o tom, čo v nej bolo zámerné a čo nezámerné, náhodné, môže na základe toho posúdiť iba nezhody medzi intencionalitou a neintencionalitou, nie však dielo samo z pozície umeleckej kritiky, ktorá má určité objektivizované normy posudzovania umeleckosti diela.

Ak by sme chceli určiť hranice medzi čisto dokumentačnou fotografiou a jej umeleckým náprotivkom, kritérium semiózy so zreteľom na estetickosť, ako aj intencionalitu diela (a tomu prislúchajúce autorské stratégie), môžeme iba všeobecne konštatovať, že fenomén módnej fotografie je niekde v strede medzi umeleckou a dokumentačnou fotografiou, takže tento žáner sa v tejto polarite najviac ukazuje ako forma úžitkového umenia. Iba jednotlivé (a najmä jedinečné) prípady môžu byť ako úplne konkrétne artefakty posudzovaného hľadiska uplatnenia miery estetickosti, a to buď smerom k umeleckému alebo vecnému štýlu. Ide tu o prirodzenú konkurenciu žánrov, pričom ani tento jav nie je bipolárny. Do hry vstupujú komerčné a reklamné záujmy, osobnosť modelky či modelu, ich charizmatický esprit, „meno" fotografa atď. V neposlednom rade sa daný stav žánrového synkretizmu komplikuje prítomnosťou portrétovosti (ak ide o známu osobnosť, ktorá je fotografovaná v pozícii modelu s vyššími preferenciami), ale aj prítomnosťou prvkov posúvajúcich módnu fotografiu k žánru erotickej fotografie.

Čo sa týka komunikačného procesu módnej fotografie, dnes má tento žáner svoju scénu v módnych časopisoch a katalógoch, v minulosti však, najmä v začiatkoch, sa módna fotografia prezentovala len ako súčasť bežného spravodajstva v tlači. Prudký rozvoj módnej fotografie si v najnovšej dobe vymohol aj iné cesty medializácie, často v rozmerných plochách či prostredníctvom informačných technológií a od 70. rokov i v umeleckých múzeách a galériách.

Britská módna fotografia sa v 20. storočí dynamicky vyvíjala, vygenerovala si svoje špecifiká a výsostné postavenie vo svetovom kontexte. V nasledujúcich častiach interpretačne a klasifikačne opisujeme jednotlivé fázy tohto vývoja, aplikujúc pritom všeobecné interpretačné a axiologické hodnotenia, uplatňujúc „kritériá na ohraničenie interpretácie"[28] so zreteľom na vecnosť, keďže „interpretácia musí hovoriť o niečom, čo možno niekde nájsť a istým spôsobom rešpektovať."[29]

---

28 Eco, Umberto, s. 45.

29 Ibid. S. 48.

4 VÝVINOVÉ ETAPY MÓDNEJ FOTOGRAFIE

Módna fotografia ako médium, resp. artefakt, má svoje vývinové fázy: vznik, vzostup a pád. Pravdaže, tieto fázy sú iba modelové až schematické. Skutočný vývin sa nimi neriadi, aspoň nie dôsledne a v pravidelnej cyklickosti. Preto celkový vývin javu v chronologickom odraze možno vždy zaznamenať vo fáze vzniku, po ktorom však nemusí nevyhnutne nasledovať vzostup. V oblasti semiotiky sa veľmi často stretáme s efemérnymi javmi, ktoré svojou povahou zodpovedajú skôr schéme vznik a skorý pád. Môže však nasledovať akési rezidovanie, pretrvávanie v nevýraznej podobe, teda bez vzostupu, prípadne namiesto očakávaného vzostupu fáza úpadková, resp. spoločnosťou či kritikmi neakceptovaná atď., nevylučujúc však dekompozičné a recyklačné oživovanie. Napriek vágnosti kritéria chronológie členíme svoje výklady a analýzy do štyroch etáp vývinu britskej módnej fotografie. Neuplatňuje sa pri nich bezvýnimočne rozsah dekády, lebo z tematickej stránky sme spojili do prvej etapy neúplné povojnové desaťročie s dekádou päťdesiatych rokov, keďže táto etapa ako celok je obdobím ekonomického a kultúrneho zviechania sa ľudstva po otrasoch 2. svetovej vojny. Nasledujú dve samostatné a veľmi kreatívne etapy, prekrývajúce sa s dekádou šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Po nich nastupuje prakticky najrozsiahlejšia etapa osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, keďže v uvedenej dvadsiatke rokov vznikli a dovŕšili sa také zásadné politické zmeny, ktoré spôsobili pád železnej opony, koniec sovietskeho bloku a vznik východno–západného dialógu. Je pre ne charakteristické aj prognózovanie tretieho tisícročia.

Ako vidieť, chronologické členenie je vo veľkej miere iba pomocné, je akýmsi lineárnym podložím nelineárnych prírodných, spoločenských, politických a kultúrnych procesov. Z toho vyplýva, že naše rozčlenenie témy na štyri chronologicky poňaté celky má síce vžitú lineárnu postupnosť, ale nevylučuje sa tu nadčasové, retrospektívne a časovo nepravidelné či neuchopiteľné reflektovanie zložitého komunikačného procesu, v ktorom centrálnym komunikátom je módna fotografia.

4.1 KONIEC 2. SVETOVEJ VOJNY A PÄŤDESIATE ROKY

Módna fotografia by mohla slúžiť ako historický pamätník, hoci presnosť dokumentovania životného štýlu treba brať s rezervou, keďže to, čo vidieť na stránkach časopisov, nemusí vždy identifikovať, čo sa v danej dobe nosilo. Val Williams navrhuje uvažovať o módnej fotografii nie ako o kronike verejného vkusu, mali by sme ju podľa neho vnímať skôr ako komerčný módny priemysel, medializovaný produkt predstavivosti fotografov, štylistov a návrhárov, keďže módni fotografi, editori a štylisti musia ustavične prijímať signály, ktoré spoločnosť vysiela. Musia vedieť, ako ich spracovať a vysielať nazad prostredníctvom informácií, ktoré nielen obsahujú ducha doby, ale tiež sršia novosťou a pokrokom.[30] Tento kolobeh vývoja módy a na ňu nadväzujúcej módnej fotografie je úzko spätý s vývojom spoločenskej, kultúrnej a politickej situácie. Spoločnosť, história, politika, ekonómia, geografia a náboženstvo – to všetko produkuje jedinečné tenzie kreatívneho procesu. Kolektívna predstavivosť národa je podmienená hlavne schopnosťou preberať na seba rôznorodé faktory domáceho prostredia: napätie medzi tradíciou a modernosťou, vplyvy rôznych ideológií a zahraničných estetických trendov na individualitu a slobodu vyjadrenia, význam životného prostredia a vzhľadu regiónu či rozdiely jednotlivých spoločenských vrstiev. Každý región disponuje určitým jedinečným talentom, ktorý utvára kultúrneho ducha krajiny a odzrkadľuje v ňom celistvú jedinečnosť. Spolupôsobí tu však miesto (genius loci) a čas. Rozdelenie na dekády je viac-menej formálne, ale prehľadné. V povojnovej situácii spájame druhú polovicu štyridsiatych rokov s rokmi päťdesiatymi, keďže toto obdobie je špecifické tým, že je simultánnym procesom, ktorý vystriedal vojnu. Nastáva teda kultúrny šok alebo zlom, ktorý je výnimočný a nesprevádza nasledujúce dekády mierových čias. Veď štyridsiate roky boli rozdelené na dve etapy viac ako hociktorá iná dekáda. Kým pred rokom 1945 vládla vojna a deštrukcia, po roku 1945 nastúpilo nadšenie z povojnovej rekonštrukcie. Bol to čas, keď bolo všetkého nedostatok, azda okrem zbraní a munície. Mnoho ľudí väčšinu dekády žilo v tme bez elektriny, jedla a oblečenia i bez informácií. Bolo to desaťročie, v ktorom obraz človeka vykazoval tri silné zvraty – holokaust, studenú vojnu a atómovú bombu.

30 Wiliams, Val: Look at Me/Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 99.

Tieto tri „vynálezy" totiž zdegenerovali vznešenosť ľudského obrazu, ktorý sa podľa biblickej knihy Genezis pripodobňuje k Bohu. Paradoxné je, že technický vynález v rukách človeka akoby posunul vývin ľudstva dozadu – k štádiu nerozčleneného druhu opice a homo sapiens, pravda, v etickom a kultúrnom zmysle.

Keď sa prestalo bojovať, celé populácie hľadali domov, rodinu, prácu a zmysel života. Niektorí sa so sprievodom nadšenia stali súčasťou nových štátov – Izrael, India, Pakistan atď.

Druhá svetová vojna podupala ľudské životy tak ako žiadna iná. Sovietsky zväz mal najviac strát na životoch. Nemecko a Japonsko najviac deštrukcie a utrpenia z porážky. Opojné oslavy víťazstva trvali krátko a realita ľudom pripomenula, aká desivá vlastne bola vojna.

Popri miliónoch mužov vo vojne zrazu aj ženy museli prevziať na seba úlohu vo výrobe (najmä zbraní). Ženy, ktoré dovtedy boli v domácnostiach, venovali sa deťom, kuchyni a kostolu, odrazu držali v rukách protiletecké zbrane a muži, ktorí pracovali napríklad v pánskom odevnom priemysle, sa učili, ako zabíjať. Keď sa vojna skončila, miliónové davy museli byť preškolené, továrne sa museli pretransformovať na pôvodnú výrobu a ženy, ktoré pracovali na farmách a v továrňach sa vracali nazad do domácností. Na konci päťdesiatych rokov bola opäť skoro štvrtina žien zamestnaných, ale len veľmi málo z nich malo rovnakú výšku platu a rovnaké príležitosti ako muži.

Plynové masky už neboli potrebné, zbombardované ulice sa zmenili na ihriská a znovu sa objavoval v predaji exotický tovar. Stále ešte nebolo dostať všetko to, čo ľudia chceli či potrebovali, ale aspoň ich už v noci nebudili poplašné sirény, upozorňujúce na letecké nálety. V Európe bol veľký nedostatok domov. Prevažná časť nemeckých miest bola premenená na ruiny. Poľsko bolo zdevastované a veľké plochy Holandska, Francúzska, Belgicka a Británie boli zrovnané so zemou, hoci nie až tak veľmi ako Hirošima a Nagasaki.

Len čo sa obnovili dodávky plynu, vody a elektriny, začal sa dodávať tovar a odpratali sa ruiny z ulíc, ľudia si začali budovať nové domovy a nové životy. Bola to éra čierneho trhu. Zrodila sa idea vytvorenia nového sveta s lepšími nemocnicami, školami, pracovnými podmienkami, prísľubom zamestnanosti. Takmer sa to podarilo, ale to, čo sa zdalo ako jednoduchá myšlienka, sa v praxi stalo nedosiahnuteľným.

Po deštrukcii a rekonštrukcii štyridsiatych rokov sa svet pomaly ustálil. Bol to nový svet s novými problémami a novým rozdelením na dva diametrálne odlišné tábory. Na Západe to bol kapitalizmus, pripravený napadnúť trh väčším, lepším, ligotavejším tovarom a odstrániť všetko, čo by mu v tom zabránilo. Na Východe to bol stalinizmus, skorumpovaný stúpenec komunizmu, nemenný, neodpúšťajúci a kruto defenzívny antagonizmus, ktorý pôsobil po celú dekádu päťdesiatych rokov. Obe strany mali bomby a obe boli pripravené použiť ich.

Päťdesiate roky boli jednou z najnásilnejších dekád všetkých čias, chýbala im azda len prítomnosť uplynulej svetovej vojny, aby boli tou najkrutejšou. Krvipreliatia a boje v Ázii, Afrike, Európe, Strednej Amerike a na Blízkom východe. Skoro všetky konflikty boli podnietené túžbou domorodého obyvateľstva oslobodiť sa spod koloniálnej nadvlády. Jedinou výnimkou bola vojna v Kórei, vojna medzi kapitalizmom a komunizmom. Sovietsky zväz si úspešne držal svoje európske impérium, i keď ho to stálo priateľstvá a členov komunistických strán na celom svete. Briti bránili svoje impérium v Keni, Malajzii, na Cypre a ďaleko na Východe a akoby to nestačilo, vláda konzervatívcov začala jednu z najabsurdnejších a najneospravedlniteľnejších invázií všetkých čias, ktorá vyvrcholila Suezskou krízou.

Francúzi viedli v Indočíne rozsiahlu skúšku na vietnamskú vojnu, ktorá vypukla o dvadsať rokov neskôr. Porazili ich tí istí ľudia, pod tým istým velením, tým istým spôsobom, ako potom aj Američanov. Len málo vecí je horších ako neschopnosť politikov poučiť sa z histórie.

Hydrogénové bomby, zbrane hromadného ničenia silnejšie ako atómové bomby, ktoré zničili Hirošimu a Nagasaki, boli pýchou veľmocí. Najväčšími hráčmi boli Spojené štáty a Sovietsky zväz, ktorých nukleárne zbrane a spoločná nedôvera boli palivom pre studenú vojnu, takže antinukleárne skupiny pochodovali a demonštrovali po celom svete s túžbou po odzbrojovaní.

Veda a technológie napredovali. V roku 1957 sovietsky Sputnik obletel Zem a Spojené štáty intenzívne pripravovali porážku kozmonautov – let na Mesiac. V októbri 1958 vypustili USA raketu Pioneer, o tri mesiace neskôr Sovietsky zväz raketu Luník I, ale vedci päťdesiatych rokov sa zaoberali aj inými objavmi – vznášadlami, 3D-kinom a najväčším rádioteleskopom na svete v Jodrell Ban v Anglicku. Vznikla nová fascinácia vesmírom.

V roku 1951 začala televízna spoločnosť CBS vysielať vo farbe, ale samotný prijímač stál 1300 dolárov, čo bol šesťmesačný zárobok bežného občana. Objavil sa prvý nekrčiaci sa polyester. V roku 1952 sa uskutočnila prvá operácia zmeny pohlavia a o dva roky neskôr sa úspešne podarilo prvé umelé oplodnenie. Lieky sa bežne testovali na zvieratách, prejavy nukleárnej rádioaktivty na ľuďoch. Neprekvapuje, že ľudská inteligencia si vyžiadala umelú zálohu, takže sa začal realizovať elektronický mozog – počítač.

Spoločenskú situáciu, kultúru a životný štýl na konci štyridsiatych rokov a v päťdesiatych rokoch možno v istom zmysle porovnať k renesancii. Starý svet akoby odumrel v kŕčoch dvoch vojen, nový svet sa znovuzrodzuje, pričom sa vracia k archetypu všeľudských ideálov dobra a krásy a zároveň sa pohľadom upiera do budúcnosti, v ktorej má civilizácia nadobudnúť dimenzie úplne nového.

Zlatý vek dopravy sprevádzal budovanie diaľnic. Mnohé automobilky pôsobili na čitateľky módnych magazínov tak, že spájali svoje najnovšie modely s poslednými modelmi vedúcej parížskej Couture. Lenže balastnosť „starého sveta" pretrvávala. Iba menšina spochybňovala správnosť telesných trestov a trestu smrti. Nedeľa sa prísne dodržiavala. Homosexualita bola ilegálna. Mať dieťa bez svadby bolo neprípustné a rozvod bol hanbou. Lov a ničenie prírody boli bežné, ako aj bezohľadné vyrubovanie lesov a znečisťovanie krajiny, morí a vzduchu. Na pozadí týchto udalostí sa prevažná väčšina obyvateľstva zapodievala drámami narodenia, umierania, chudoby a hladu.

Deti päťdesiatych rokov sa ocitli vo zvláštnej dobe medzi okamžitým povojnovým idealizmom neskorých štyridsiatych rokov a iskrením slobody v šesťdesiatych rokoch.

Vyrastanie z detstva a prechádzanie do dospelosti dostalo v päťdesiatych rokoch nálepku – mládež. Bol to úplne nový koncept, obdobie medzi závislosťou a zodpovednosťou. Po prvý raz v histórii mali adolescenti svoje vlastné vzory, hudbu, módu, jazyk a miesta na stretnutia. V srdci novej kultúry bol nový hudobný štýl – rock 'n' roll. V retrospektíve, v hitoch Billa Haleyho, Duanea Eddyho, Genea Vincenta a Little Richarda bolo málo, čo by ohrozovalo nastolený poriadok, ale politici, predstavitelia náboženstva a dokonca psychiatri odsudzovali tento hudobný štýl ako anarchistický, démonický a šialený. Tu sa najviac skonfrontoval nový a starý svet. Hypnotický efekt novej hudby sa čoskoro stal svetovým fenoménom. Britskou

odpoveďou na Elvisa Presleyho bol úspech tínedžerských idolov väčšieho spektra, ako napríklad Tommy Steele a Cliff Richard.

To, čo sa zmenilo, bol produkt. Nebol nasmerovaný pre deti ani pre dospelých, ale iba pre mladých. Mládež po prvý raz okúsila silu byť cieľovou skupinou obchodu.

Divadlo tiež prinieslo revolúciu. Populárny vkus a vnímanie sa menili a mladá generácia rebelských dramatikov spustila novú vlnu britskej drámy. Hra Johna Osbornea Obzri sa v hneve sa považovala za dielo, ktoré uštedrilo smrteľnú ranu starému štýlu. Nepríjemne napätá a nepriateľská, s novým divadelným fenoménom – antihrdinom.

V štyridsiatych rokoch Hollywood prežíval svoju zlatú éru, keď vysielal svoje hviezdy propagovať vojnové spojenectvo, zabávať vojenské oddiely a udržovať pri živote americký sen. Filmy sa produkovali v takom množstve ako zbrane a tanky. V päťdesiatych rokoch však prosperovali aj iné centrá filmovej produkcie. Vo Švédsku Ingmar Bergman, vo Francúzsku François Truffaut, Louis Malle a Jean–Luc Godard, v Taliansku Federico Fellini a Michelangelo Antonioni a v Španielsku Luis Buñuel. Japonskému a indickému filmu sa dostalo prvej svetovej pozornosti.

Britský filmový priemysel bol na úpadku, štúdiá Ealing Studios a Rang Organization súperili s narastajúcou silou televízie. Obecenstvo v kinách sa redukovalo. Na oboch stranách Atlantiku už ľudia nemuseli chodiť do kín pozerať sa na to, čo mohli vidieť doma zadarmo. Štúdiá boli nútené hľadať nové cesty tvorby.

Keď boli na začiatku päťdesiatych rokov odvolané všetky vojnové šetriace opatrenia, čo sa týka jedla, benzínu a ostatného tovaru, nová nálada ekonomickej prosperity stimulovala predaj a dopyt všetkých druhov konzumných produktov. Vzrástlo tempo marketingu. Po prvýkrát od vojny sa výrobcovia ocitli v súboji konkurencie. Zadávatelia reklám a agentúry sa usilovali preukázať akúkoľvek jedinečnosť, ktorá by oddelila a vyzdvihla produkt od ostatných. Fotografia vo veľkom množstve nahradila reklamné kresby.

Módu na konci štyridsiatych rokov reprezentovala striktnosť a funkčnosť uniformy. Šaty a obleky pre civilistov boli objektom obmedzení tak v kvantite, ako aj v kvalite materiálov. Toto limitované čaro však po skončení bojov vystriedal Christian Dior a ostatní s „New Look". Vrátil sa prepych – pre tých, ktorí si ho mohli dovoliť.

V päťdesiatych rokoch prišla alternatívna móda. Všade na svete bolo „hip", „smart" a „groovy" nosiť americké trendy, mladí chceli nosiť svetre a sneakere, jazdiť v Thunderbirds and Chevvies, piť shaky a fajčiť cigarety značky Camel.

Medzičasom módne domy Dior, Lanvin, Fabiani a Simonetta pokračovali v udávaní dĺžky lemov a chlopní, výstrihov a šírky rukávov. Päťdesiate roky prinavrátili luxus predvojnového štýlu. Modelky, legendárne krásky stelesňovali stav nedosiahnuteľnej sofistikovanosti a očarúvali eleganciou počas celého desaťročia.

V päťdesiatych rokoch boli obdivované dva typologické prvky ženskosti: na jednej strane blond a plné krivky, najmä výraznejšia veľkosť poprsia, pričom vystužené podprsenky s vypchávkami sa stali najpredávanejším skrášľovacím produktom, zintenzívňujúcim erotickosť. Druhý typ bol symbolom nie sexu, ale vyššieho štýlu a elegancie.[31]

Technický vynález nekrčivých sa látok, jednoduchých na údržbu a pranie, spolu s novým systémom masovej produkcie zapríčinil premenu šatníka pracujúcej ženy, ktorej umožnil obliecť si niečo iné každý deň, a tak sa priemerná Angličanka stala jednou z najlepšie oblečených žien na svete.[32]

Povojnová inovácia nemala dôvod meniť zabehnuté normy, ale za jej horizontom sa už vynárali šesťdesiate roky, v ktorých nová generácia dizajnérov vniesla do mladého módneho hnutia hybnú silu, prinášajúc čerstvé nekonvenčné návrhy mladých tvorcov. Umenie a nové umelecké štýly sú v úzkej spojitosti s komunikáciou, klasifikujú nové a staré, formálne a neformálne. Tak ako v minulosti boli po stáročia umelecké štýly a smery spôsobom, podľa ktorého sa dala rozpoznať kultúra, moderná doba zažila radikálny rozvoj komunikácie, takže vzrástla rýchlosť, s ktorou vznikali, obstáli, šírili sa a zanikali nové štýly.[33]

Na prvý pohľad by sa zdalo, že povojnové päťdesiate roky budú pre umenie dekádou úpadku. Objavilo sa v nich však mnoho mladých „rozhnevaných" mužov (ako napríklad Jasper Johns, Robert Rauschenberg a Jackson Pollock), ktorých neformálna voľná technika kvapkania a natierania farby na plátno vytvorila nový vizuálny jazyk. Bežné graffiti a abstraktný expresionizmus sa rýchlo absorbovali

---

31 Drake Nicholas: The Fifties in Vogue. Tehe Conde Nast Publications Limited, Londýn 1987.

32 Ibid. S. 13

33 Admason, Glenn a Pavitt, Jane: Postmodernism, Stly and Subversion, 1970 – 1990. V&A Publishing, Londýn 2011. S. 283.

ako dekoratívne umenie. Módna voľne abstraktná forma bola často vybalansovaná tenkými líniami ako v molekulovej štruktúre, motívy referovali o dobe s optimistickým nadšením z vedeckého pokroku.[34]

Práce, ktoré boli ešte pred krátkym časom dôvodom silnej kontroverzie, sa zrazu javili pozitívne tradičné v porovnaní s abstraktnými prírodnými formami.[35]

Aj architektúra päťdesiatych rokov sa zaoberala zmenou rozsahu a zjednodušovaním foriem, textúr a materiálov (Le Corbusier).

V roku 1951 vznikol Festival of Britain. Dome of Discovery, predchodca londýnskeho Millenium Dome, držal svetový rekord tej doby za najväčšie zastrešenie bez podpier a čnejúci Skylon sa stal symbolom festivalu. Strohá Festival Hall bola jedinou permanentnou stavbou a kráľovná blízko nej položila základný kameň budúceho Národného divadla.

V povojnovej „renesancii" ožila aj módna fotografia. Jej domovskou „scénou" boli módne magazíny, hoci britské mutácie magazínov Vogue a Harper's Bazaar v päťdesiatych rokoch ostávali v tieni amerických vydaní. Mnohé ich farebné prílohy sa preberali z fotografického materiálu newyorskej mutácie. Až do príchodu Cecila Beatona a Normana Parkinsona londýnskemu štúdiu chýbali domáce talenty a aj keď sa objavili, neustále odchádzali do Paríža a New Yorku, čiže britská scéna bola závislá od importovaného talentu..."[36] Londýnske domáce fotografické umenie sa dopĺňalo z amerického a francúzskeho Vogue. Existovala pravidelná výmena fotografov medzi New Yorkom, Parížom a Londýnom, pričom tu rezonovali mená ako Arik Nepo (Ru), Richard Rutledge (US), Frances McLaughlin-Gill (US – prvá žena, ktorá mala kontrakt s Vogue) a Clifford Coffin (US). Bola tu však kontinuita s tridsiatymi rokmi, v ktorých to boli George Hoyningen-Huene (Ru) a Horst P. Horst (Nem). Výmena a syntetizovanie nápadov v tomto kolegiálnom kruhu umelcov spôsobilo rozkvet štýlu a sofistikovanosti, ktorými sú tridsiate a päťdesiate roky známe. Hlavnými fotografmi v britskom Vogue v roku 1959 boli Claude Virgin, Don Honeyman, Henry Clarke (všetci Američania) a Gene Vernier (Francúz). V Harper's Bazaar to bol často opomínaný britský fotograf Richard Dormer.

---

34 Ibid.

35 Drake Nicholas: The Fifties in Vogue. The Conde Nast Publications Limited, Londýn 1987. S. 78 a 79.

36 Porov. Vtedajší managing director britského Vogue Harry Yoxall v Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 11.

Britská povojnová ekonomika a kultúrny úpadok však neprispievali k rozvoju fotografie. Británii chýbali domáce talenty. Z obdobia pred rokom 1960 sa v publikáciách spomínajú len traja významní britskí módni fotografi: Cecil Beaton, Norman Parkinson a Bill Brandt.

Sir Cecil Beaton bol umelec, ktorý pomáhal sformovať vkus dvadsiateho storočia[37], tvoril módnu fotografiu od tridsiatych rokov, avšak už v roku 1955 boli jeho kontrakty s britským i americkým Vogue zrušené.

Keď Beaton začínal fotografovať, zväčša mu pózovali vlastné sestry a matka, často celé hodiny v neprirodzených pózach a so zaobchádzaním rovným štúdiovým rekvizitám. Preslávil sa hlavne svojimi módnymi fotografiami a spoločenskými portrétmi. Popri fotografovaní celebrít v Hollywoode pracoval pre Vanity Fair a Vogue, často fotografoval kráľovskú rodinu pre oficiálne publikácie. Používal veľký formát i menšie rolleiflexy. Zameriaval sa na aranžovanie modelov, scén a zachytenie perfektného okamihu.

Počas 2. svetovej vojny fotografoval na domácom fronte pre ministerstvo informácií britské utrpenie. Fotografia trojročného dieťaťa, ktoré bolo obeťou leteckého bombardovania a zotavovalo sa v nemocnici, zvierajúceho svojho plyšového medvedíka, bola jedným z tých impulzov, ktoré v Amerike spôsobili, že verejnosť začala vyvíjať tlak na pomoc Británii.[38] Beatonov inštinkt pre drámu mu pomohol objaviť a zachytiť prekvapujúcu a surrealistickú dramatiku v teréne (napríklad módne fotografovanie na ruinách zbombardovanej ulice).

Apoteózou povojnovej renesancie je McBeanova kompozícia ženy v stĺporadí. Tak ako klasické renesančné madony, aj Audrey Hepburn v tomto diele má v tvári materský pokoj ako vyhliadku na nový život. Madona, ktorej renesančný motív prezentuje rodenie života v náboženskom duchu, upiera pohľad do priestoru pozorovateľa, aj keď nie vypočítaný do princípu „zoči-voči", ale len akoby mimovoľne a uvoľnene. Je to madona bez šiat, decentne ponorená do drte zbúraniska. V uhlopriečke je naštylizované stĺporadie troch antických stĺpov, na ktorých stoja figúry rétorov. Pätky stĺpov sú ešte zasypané v úlomkoch a zemine akoby v zbúranisku. Ešte stále je tu nezabudnuté bombardovanie architektúry, pod ktorej troskami zomierajú ľudia. Ale filozofia, ktorú sochy rétorov – odkaz na antiku ako obdobie filozofie, múdrosti – slúžia

37 Harrison, Matin: Beauty Photogrphy in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 184.

38 Wikipedia.

svojím komentárom filozofii ženskej krásy tejto povojnovej madony. Symetria stĺpov a ich perspektívne zmenšovanie vytvára pocit pohybu dopredu: život ide ďalej .[39]

Aj ďalšia ukážka McBeanovej práce tematizuje vyrovnávanie sa s minulosťou a predznačenie perspektívy do budúcnosti. Na fotografii z r. 1950 [40] je pod mohutnou, polotemno zamračenou oblohou trojportrétová koláž tej istej modelky, parafrázujúcej jánusovský motív. Jedna tvár je nasmerovaná vľavo (minulosť), jedna vpravo (budúcnosť), pričom centrálny portrét en face s miernym napätím v tvári sa pokúša o komunikáciu s pozorovateľom. Kým v uvedených kompozíciách treba čítať viac symboliky ako vecnú popisnosť na fotkách Cecila Beatona, hoci ani tá nevylučuje symboliku!

Cecil Beaton zobrazuje následky vojny v krutej polohe. Robí dokumentaristický záznam zbúraných mestských častí, na ktorých kontrapunkt vytvárajú zachované fragmenty architektúry so zbúraniskom. To je elementárny princíp podania prostredia. Do tohto obrazu však zakaždým vkladá elegantnú modelku v dobovom kostýme (sukňa ešte zakrýva kolená, čo je takisto dobový záznam) a v klobúku. Je to katachrézické spojenie prakticky nespojiteľných entít, pričom do hry vstupuje semiotika symbolu.

Na fotografii[41] z r. 1945 zo sutín zbúraniska vyčnieva poštová schránka, do ktorej žena mieri s listom. Pendantom stĺpika so schránkou je lampa pouličného osvetlenia. Obe zachované. V ich priezore sa pohybuje žena. Je to pohyb medzi symbolmi: svetlo (lampa) novej mierovej éry a posolstvo (list a schránka). Prirodzene, vzniká tu otázka, čo je obsahom posolstva a kto je jeho adresát. Odpoveď na ňu je v náprotivku zbúraniska. Je to posolstvo mieru, budúcnosti, ale aj rozochveného pohľadu do nedávnej minulosti (bombardovanie), ten odkrýva haldy stavebného materiálu (tehly, drevá a pod.), ktorý donedávna tvoril kompaktný celok časti mesta. Zábery fotografií zbúraniska tvoria akoby jeden celok z rôznych pohľadov, pričom na každej z nich je konštantný prvok: žena. Žena, ktorá nebojuje, ale buduje, hlavne ale rodí nový život.

V tomto súbore, ako sme už uviedli, žena najprv prináša listové posolstvo, ktoré vhadzuje do schránky. Čím by dramaturgia tohto úkonu bola absurdnejšia

---

39 Príloha č. 1.

40 Príloha č. 2.

41 Príloha č. 3.

(vyberá tú schránku vôbec niekto?), tým je metafora o novom posolstve výraznejšia. Posolstvo mieru, pokoja, nového života bude vhodené do obehu za každú cenu. Na ďalšom zábere figúra ženy vychádza z polozbúraného domu, zostupuje po schodoch, akoby definitívne opúšťala niečo. Áno, opúšťa byt, dom, vychádza z brány, hoci to už zďaleka nie je funkčný byť. Opúšťa domov, ktorý bol domovom v minulosti, v časovej dimenzii ide zrejme o rok vzniku. Aj tu je symbol: žena sa obracia chrbtom minulosti a pokúša sa na základe svojej viery v renesanciu vykročiť dopredu do budúcnosti. Na inej fotografii zo série je portálový dvojoblúk s dvoma priestormi, akoby to bol vchod a východ, avšak oba sú nefunkčné, zavalené materiálom zo zbúraného domu. Žena je v polobrate, akoby zboku hľadí na tieto nikam nevedúce priestory, ale nasmerovaná je v pohybe dopredu, hoci aj v tejto línii pred ňou stojí bremeno, veľký fragment steny. A predsa odkaz je jasný: konfrontácia s minulosťou, ale aj pohyb do budúcnosti. Ona sama je však podstatným symbolom onoho optimistického posolstva. Je žena, ktorá dáva život, je žena, ktorá obdarúva krásou.[42]

Najexpresívnejšia fotografia je už spomínané dieťa s obviazanou hlavou na erárnej nemocničnej posteli, objímajúce macka. Ide o dokument, ale obraz v sebe nesie aj skryté metaforické posolstvá. Hračka je pre dieťa objektom jeho starostlivosti. Znova je tu motív budúcnosti, plodenia, opatery života. Dieťa napodobňuje rodičov. V bezstarostnej hre sa pripravuje na rodičovstvo. Tak ako archetyp betlehemského biblického dieťaťa, ktoré je posolstvom Vianoc uprostred herodesovského zabíjania, aj Beatonov detský model dáva pocit nádeje na budúcnosť. Pravda, náboženské konotácie tu môžeme nachádzať len implicitne, nie sú zjavné. Čítať ich možno na základe všeobecných poznatkov o svete. Takto môžeme interpretovať aj dieťaťom objímanú hračku – medvedíka. Všeobjímajúci život nevinného dieťaťa, ale aj nepoznanie skutočnej reality vojny a jej príčin v období detských hier by mohlo zaraziť odkazom na Berlín, ktorý sám nevinný, detsky nič netušiaci, stal sa miestom zrodu svetovej fašistickej katastrofy a dehumanizácie. Medveďa by v tomto kontexte bolo možné vnímať aj ako symol tohto mesta.[43]

---

42 Príloha č. 4.

43 Príloha č. 5.

Ďalšie ukážky Beatonových fotografií[44] sú už vo farbe a postavy na nich sú výlučne ženy. Aj v tomto výbere je odkaz na mier. Ženy nie sú osnovateľkami vojen, prinášajú život. Vojny vedú muži. Elegancia kostýmov, ale aj interiéru, ľahká konverzácia kolektívu žien, étericky pôsobiace nasvietenie ľahkých textílií – to všetko evokuje pokoj a slávnostnú atmosféru života v mieri. Dominuje tu krása línií a členitosť drapérií ošatenia. Plesová atmosféra zároveň signalizuje, že život strachu z vojnových pomerov sa pomaly konsoliduje do formy, v ktorej je miesto pre zábavu.

Beaton výrazne ovplyvnil dvoch významných britských fotografov, a to Angusa McBeana a Davida Baileyho, pričom McBeanova technická realizácia bola oveľa dokonalejšia. Bailey sa stretol s Beatonom počas práce pre britský Vogue na začiatku šesťdesiatych rokov. Baileyho vecné používanie štvorcového formátu 6 x 6 ukazuje na jasnú spojitosť s Beatonom.[45]

Po vojne Beaton navrhoval hlavne kostýmy a osvetľovanie pre Broadway a West End. Najvýznamnejšie výstavy mal v londýnskej National Portrait Gallery v rokoch 1968 a 2004. Cecil Beaton si zamiloval svet vyšších vrstiev, divadlo a glamournosť. Krásu transformoval do elegancie, fantázie, romantiky a šarmu. Bol natoľko ambiciózny, zladený so zmenami módy, že jeho kariéra pevne pretrvala cez päť dekád.

Norman Parkinson bol slávny anglický portrétny a módny fotograf od neskorých tridsiatych rokov až do smrti v roku 1990. Kariéru začal ako učeň pre dvorných fotografov Speaight and Sons. Dvadsaťjedenročný si otvoril vlastné štúdio spolu s Normanom Kibblewhiteom. Od roku 1935 do roku 1940 pracoval pre magazíny Harper's Bazaar a The Bystander.[46] Počas 2. svetovej vojny slúžil ako prieskumný fotograf nad Francúzskom pre Royal Air Force. Od roku 1941 do roku 1960 bol zamestnaný vo Vogue ako portrétny a módny fotograf a neskôr aj pre časopis Queen.

V roku 1963 sa odsťahoval na Tobago, ale často sa vracal do Londýna, kde pracoval ako nezávislý fotograf.[47]

---

44 Príloha č. 6, 7.

45 Wikipedia.

46 Wiliams, Val: Look at Me/Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 129.

47 Wikipedia.

V roku 1981 mu Národná portrétna galéria v Londýne usporiadala obrovskú retrospektívu.[48]

Parkinson sám sa pokladal za remeselníka, nie umelca, hoci bol jedným z popredných britských portrétnych a módnych fotografov. Jeho práce, inšpirované vedením Martina Munkácsiho v Harper's Bazaar, zrevolucionalizovali svet britskej módnej fotografie v štyridsiatych rokoch, a to najmä prenesením modelov zo strnulých štúdií do oveľa dynamickejších outdoorových prostredí.[49] Jedným z hlavných aspektov jeho fotografií je živosť, spontánnosť a humor. Jeho práce presne zachytávajú ducha doby. Moje ženy sa správali úplne inak – zaťahovali závesy, chodili nakupovať, mali deti a nakopli psa...[50]

Žartovný nádych má fotografia ženy sediacej na pštrosovi v kŕdli pštrosov. Je tu konotácia na pštrosie perá ako módny doplnok, predovšetkým ale je tu originalita nápadu, nezvyčajné spojenie.[51] Fotografia nazvaná Wenda a pštrosy však európskemu adresátovi prináša predovšetkým exotickosť z Južnej Afriky, kde bola zhotovená. Vždy, keď sa povojnový život dostáva do pôvodných koľají, človek začína byť nespokojný s vlastným prostredím, nutká ho to za exotikou a odchodom do diaľok. Záber Wenda Parkinson a Barbara Goalen (1941)[52] dáva ženy do rovnakopohlavnej dvojice medzi stĺpmi s výhľadom na Trafalgar Square. Pozoruhodné tu je, že táto mikroscéna je typickým miestom fotografovania amatérskych turistických fotografov, a to pre výnimočnosť pohľadu. Dva mohutné stĺpy vyčleňuje akoby napolo roztiahnutou oponou „javisko" Londýna s výhľadom na Trafalgarské námestie. Je tu akoby profesionálne prehodnotenie triviality, hoci v danej dobe amatérske fotografovanie ešte nebolo natoľko rozvité ako dnes. Hlavnou črtou však tu je dramatická scénickosť a a štíhle línie, vyťahujúce obraz dohora ako klenby gotického chrámu. Ak by sa pripustilo, že Nelsonov stĺp pôsobí ako falický symbol, navyše v kontraste s dvojicou žien, dalo by sa tu uvažovať o aktualizácii freudizmu, ktorý zarezonoval v sexuálnej problematike človeka 20. storočia.

---

48 Harrison, Martin: Beauty Photografy in „Vogue". Octopus Books, Londýn 198. S. 189.

49 Wikipedia.

50 Harrison, Martin: Beauty Photografy in „Vogue". Octopus Books, Londýn 198. S. 13.

51 Príloha č. 8.

52 Príloha č. 9.

Aj Parkinson fotografuje ženu ako tematické epicentrum, čo je dané jednak tým, že v dobovom myslení v módnej oblasti dominoval spoločenský záujem žien, takže sám žáner módnej fotografie preferuje ženu. Fotka však tým, že je zdokumentovaním okamihu určitej doby, ktorý ju charakterizuje prostredím, „rekvizitami", spôsobom života, stáva sa zároveň signálom v semiotickom zmysle danej doby. V Parkinsonových reprezentatívnych dielach už nevidno nijakú povojnovú nostalgiu. Azda v zábere z Hyde Parku[53] by mohla ešte akosi rezonovať. V zábere je vetchý strom, bez lístia, žena má v ruke roztiahnutý dáždnik, akoby sa práve schyľovalo na dážď. Pravdepodobne však ide skôr čisto o jesenné obdobie, čiže konotácie retrospektívy na vojnu tu môžu byť prítomné ozaj iba latentne. Gesto držania dáždnika nie je kŕčovité, naliehavé, ale manieristicky hravé. V pozadí akoby mimovoľne prebieha život stability v protiklade s pohybom. Pred stabilnou siluetou architektonickej sústavy premávajú autá – už nevojenské, civilné, symboly rýchlosti druhej polovice 20. storočia. Okamih rýchlosti je jedinečným spôsobom zobrazený aj na farebnej fotografii so ženou čakajúcou na zelenú pred priechodom pre chodcov na svetelne riadenej križovatke.[54] Na fotografii dominuje červená farba. Červený poschodový londýnsky mestský autobus v pozadí, práve v určitej rýchlosti, takže detaily karosérie sa zmazávajú do súvislej červenej šmuhy – dynamickej, pohybovej. Žena v popredí však musí stáť. Ide tu tak o kontrast, ktorý v statickom prvku evokuje akoby zamyslenie. Zvýrazňuje to aj hlava, celá zahalená červenou pokrývkou. Červené je aj svetlo na semafore, ale aj kabelka pod ľavou pazuchou ženy, čakajúcej na zmenu pohybovej regulácie križovatky. Čaká všetko toto červené na komplementárne zelené svetlo? Alebo je to čakanie na príležitosť, aby sa spustil pohyb červenej. Nevieme nič o politickej orientácii autora, je však všeobecne známe, že v západných krajinách s rozvíjajúcim sa blahobytom ľudia konvenovali s ideami socializmu. Prirodzene, išlo možno o anarchiu, zmenu, revolúciu, o všetko možné, len nie o leninsko-stalinský despotizmus. Našej pozornosti nesmie ujsť tabuľka umiestnená na semafore s inštrukciou „Keep left" – „Choďte vľavo". Symbol červenej a výraz „vľavo" by naozaj mohli byť symbolmi socialistickej ľavičiarskej idey, daný artefakt však môže byť len prostou reflexiou, zámerným zhlukom „náhod" s červenou alebo prosto dobre vykonštruovaným žartom.

53 Príloha č. 10.

54 Príloha č. 11.

Bill Brandt bol významný britský fotograf a fotožurnalista, známy hlavne pre svoje vysoko kontrastné obrazy britskej spoločnosti, dynamické akty a krajiny, často fotografované deformujúcim širokouhlým objektívom.

Narodil sa v roku 1904 v Hamburgu britskému otcovi a nemeckej matke. Neskôr sa zriekol nemeckého pôvodu a tvrdil, že sa narodil v južnom Londýne a začal tak premenu v stereotypného anglického gentlemana. Študoval a asistoval u Man Raya v Paríži, kde absorboval estetiku surrealizmu. Bola to škola, ktorá už navždy zafarbila jeho fotografie odtieňom európskeho modernizmu. V roku 1933 sa Brandt presťahoval do Londýna a začal dokumentovať všetky vrstvy britskej spoločnosti, bohatých a chudobných, oslavovaných umelcov či bezmenných baníkov. Takýto dokument nebol v danej dobe bežný.

Pravidelne prispieval do časopisov Lilliput, Picture Post a Harper's Bazaar. Dokumentoval protibombové kryty v londýnskom metre počas bombardovania v roku 1940 pre ministerstvo informácií.[55]

Brandt sa stal medzinárodne obdivovaným fotografom dvadsiateho storočia. Mnohé z jeho prác majú dôležitý spoločenský význam, ale taktiež poetický dozvuk a zachytávajú podstatu britskosti.

V roku 2004 mu bola usporiadaná významná retrospektívna výstava vo Victoria & Albert Museum v Londýne a v roku 2013 v Museum of Modern Art v New Yorku.

Tony Armstrong-Jones, fotograf, dokumentárny filmár ocenený cenou Emmy, je osobitý žartovným pohľadom na módu, ktorý zachytával vo svojich fotografiách často na úkor elegancie a formálnosti, a tak jeho práce pôsobili viac sviežo a duchaplnejšie ako fotografie súčasníkov.

Armstrong-Jones sa v roku 1960 oženil s princeznou Margaret (a stal sa Lordom Snowdonom). Margaret, sestra kráľovnej, bola v tej dobe vedúcou spoločenskou postavou a módnou ikonou. Po ukončení univerzity sa začala rozvíjať jeho kariéra v oblasti fotografie módy, designu a divadla. V oblasti portrétnej fotografie sa dostal do povedomia kráľovskými portrétmi, ako napríklad portréty budúcej švagrinej kráľovnej Alžbety II., na prvé turné po Kanade v roku 1957.

---

55 Wikipedia.

Jedinečná fotografia jeho manželky v interiéri kúpeľne je hraničným záberom, ktorý si ešte zachováva konvenčnú decentnosť a inotaj päťdesiatych rokov, ale už dáva tušiť étos šesťdesiatych rokov. Princezná leží v napustenej vani, hladina vody a stena vane však úplne zakrývajú jej telo, takže v jasných odtieňoch kúpeľňovej keramiky vyniká iba portrét – hlava s úsmevom dôvernej intimity. Je to záber už zo začiatku šesťdesiatych rokov (1962)[56], ktorý však ešte nie je charakteristickým pre túto explozívnu dekádu. Hoci sú tu inotajné náznaky a implicitné odkazy na telesnosť, intimitu a erotiku, nič nie je zjavné. Zaujímavá je tu estetická informácia zdvojenia obrazu pomocou odrazu v zrkadle, prirodzene, vo dvoch uhloch obrátenej optiky.

Nábeh na rozšantený pohyb je aj na zábere dvojice ženy a muža[57] v tradičných spoločenských kostýmoch, ale v extrémne dynamizujúcej póze, dosahujúcej efekt levitujúcich tancujúcich figúr. Armstrong tu však principiálne pracuje s kontrastom vysokého a nízkeho čo do pózy. Vysoký princíp predstavuje klasické oblečenie figúr, nízky princíp neklasická netradičná až artistická póza „prevrátených" hodnôt fotografickej zvykovosti. Figúra muža sa dostáva do pozície až fyzicky nemožného postoja, žena ho dopĺňa v opačnom poloblúku vzhľadom na základnú krivku oboch tiel.

Dynamický efekt, ale založený na tvári prirodzenej dramatickej situácie, hoci štylizovanej, predstavuje Summer Life (1957)[58]. Znova je tu pendant ženy a muža, pričom tak ako v predchádzajúcom prípade aj tu je žena v „nadradenej" pozícii. Ide o zachytenie balansu pri člnkovaní, voda ako labilná „podložka" reaguje na pohyb ľudských „telies" okamihom balansu. Prirodzene, ide najmä o ženský kostým modelky v klobúku, vyvolávajúci atmosféru elegancie, ktorá sa snúbi s relaxom pri ľahkom športe. Na šatách ženy však ešte nebadať nijaký smelý prvok, ktorý by odporoval konvenčnému oblečeniu. Smelá je skôr póza, postoj oboch postáv, umiestnených oproti sebe takmer ako obrazové náprotivky figúr na hracích kartách. Muž podľahol balansu, stráca kontrolu nad veslom, nohy vyhodené do vzduchu v širokom rozkročení. Žena s plne otvoreným ústami vydáva výkrik údivu, ale aj rozkoše z balansu, pričom vytvára všeobjímajúce gesto

56 Príloha č. 12.

57 Príloha č. 13.

58 Príloha č. 14.

roztiahnutých rúk. Pozornosti neujdú jej na danú dobu „neslušne" rozkročené nohy, a to najmä so zreteľom na muža ležiaceho pod ňou. Pomyselná vulgárnosť postoja však je dostačujúco vyvažovaná pokusom telocvičným gestom zvládnuť balans člnka vyvažovaním opačne orientovaných fyzikálnych javov tiaže a hybnosti. Koketéria s erotikou a neviazaným gestom nikdy neprepukne do plnej akcie. Prvá povojnová dekáda má ešte priveľa zvykových etických zábran na prekonanie spoločenských noriem. Ani fotografia Billa Brandta nazvaná Nude, Campden Hill (1949)[59], čo ako je výkrikom naliehavého erotizmu a „Evinho rúcha" po ničivej vojne, nevládze na „plné ústa" vyriecť pravdu telesnej reality. Akt ženy zovretej rohom spálne, osvetlenej intímnym svetlom, vypovedá len málo o vášni. Tak ako vlasy modelky začesané do zakrúteného vrkoča, aj celá figúra je zozadu, v miernom obrate nasmerovanom do rohu izby, je zovretá do seba presne tak, ako keď sa nahí skrývame pred cudzím pohľadom gestom schúlenia sa do seba, takže póza dievčaťa pôsobí skôr ako večerná modlitba pred spaním, než by to malo byť pozvanie čistej erotickej atmosféry. Ale práve touto „delenou" atmosférou je fotografia veľmi pôsobivá. Je to výkrik, ale skôr interný, akoby výkrik šeptom, čo je paradox, katachréza, spojenie nespojiteľného.

Začiatkom šesťdesiatych rokov sa Armstrong-Jones stal umeleckým poradcom pre Sunday Times Magazine a do sedemdesiatych rokov získal reputáciu jedného z najprominentnejších a najrešpektovanejších britských fotografov. Jeho námety zahŕňali všetko od módy po dokumentárne fotografie mentálne chorých. Najznámejšie sú však jeho portréty, mnohé z jeho prác publikované pre Vogue, Vanity Fair, The Daily Telegraph Magazine, Harper's Bazaar a Tatler.

National Portrait Gallery má v zbierke vyše sto jeho portrétov. V roku 2001 mu bola práve touto inštitúciou usporiadaná veľká retrospektíva, ktorá neskôr putovala do Edinburgu, Viedne, Moskvy a do Yale Center for Britisch Art v Spojených štátoch. Exhibícia obsahovala viac ako 180 fotografií, uctievajúc si to, čo samotné múzeum nazvalo: „okrúhla kariéra s ostrými hranami."[60]

Sobáš s princeznou Margaret v roku 1960 spomalil jeho meteorickú kariéru. Vzťah sa však začal rozpadať veľmi skoro. Verejný rozchod trval šestnásť rokov, doplnený drogami, alkoholom a zvláštnym správaním na oboch stranách,

59 Príloha č. 15.

60 Wikipedia.

ako napríklad Snowdonov odkaz pre Margaret s názvom „zoznam vecí, ktoré na tebe nenávidím".[61] V sedemdesiatych rokoch už opäť so zápalom pracoval pre Vogue a bol jedným z najžiadanejších fotografov v krajine.

Fotenie s Lordom Snowdonom bola často vcelku nepríjemná skúsenosť. Mal mimoriadnu schopnosť vidieť i pod ten najtvrdší zovňajšok a zbavením všetkej hrdosti a predstierania odhaliť pravú tvár. I keď známy pre svoj šarm a vyberané spôsoby veľmi rád vyvádzal svoje objekty z rovnováhy. Tento spôsob práce sa zdvojnásoboval tým, že vedel presne odhadnúť moment, kedy stlačiť spúšť.

Navzdory tejto jedinečnej obdivuhodnej technike nikdy nemal jednotný fotografický štýl a počas celej svojej kariéry sa vyhýbal tomu, aby si nejaký vybudoval. Jeho verzatilita je obrovská. Tvrdil, že fotograf by sa mal stať neviditeľným pozorovateľom, ktorý od svojho objektu vábi pravdu bez toho, aby ju pretvoril na Snowdonovu pravdu.[62]

Bailey, Donovan aj Dormer mali ukončenú neoficiálnu školu módnej fotografie, ktorou bolo štúdio jedného z vedúcich módnych fotografov Londýna Johna Frencha. Je to fotograf elegancie a dokonalosti, historikmi často opomínaný na úkor mnohých mladých fotografov, ktorých ovplyvnil.

French sa pôvodne vyučil a pracoval ako reklamný umelec a tesne pred vojnou sa stal umeleckým riaditeľom reklamného štúdia. Počas 2. svetovej vojny slúžil ako dôstojník Grenadierskej gardy. V roku 1948 si založil vlastné fotografické štúdio a začal spolupracovať s Daily Express. Bol priekopníkom novej formy módnej fotografie vhodnej na reprodukciu v novinovej tlači, ktorá obsahovala nízky kontrast a prirodzené svetlo.

French sa venoval hlavne scéne a pózovaniu modeliek a samotné stláčanie spúšte prenechával asistentom.

Oženil sa s Verou Denning, módnou redaktorkou, ktorá po jeho smrti venovala jeho fotografický archív Victoria & Albert Museum.

Frenchovu inscenovanosť fotografie dokladá záber Jean Dawnay (1956).[63] Dôkladne premyslená póza ženy, dôkladná kompozícia, kostým je precízne čierno-bielo vyvážený, pričom biely mäkký materiál prehozu cez plecia ženy

---

61 Wikipedia.

62 Huxley – Parlour: Snowdon, Chris Beetles Ltd., London 2006.

63 Príloha č. 16.

kontrastuje s tvrdou čiernou, kresliacou najmä pás a bedrá, vrátane rukavíc, siahajúcich až po lakte. Šperky na čiernom podklade a celková vykontrastovanosť sa dáva vychutnať cez štylistiku synestézie: zrakový vnem sa prenáša na vnem chuťový, čomu slúži pohár naplnený šampanským, vyzdvihnutý do gesta prípitku so všetkými tými, ktorí hľadia na túto elegantnú vyzývateľku. Jej eleganciu neznižuje ležérne, až vulgárne gesto držania otvorenej fľaše v ľavej ruke. Naopak, táto malá nedokonalosť v kontraste s komplexnou dokonalosťou všetkého ostatného ukazuje potenciál, dostatok, zásobu – výzva je jasná: treba dúškami piť a nalievať krásu toho, čo prináša modelka ako posolstvo módy. Frenchovu záľubu v premyslenej inscenovanosti potvrdzuje aj fotografia Jean Shrimpton, stelesňujúca Kleopatru a Barbara Goalen v stanici metra, pripomínajúca vzácneho motýľa. Tu však už máme dočinenia s časovým presahom do ďalšej dekády.[64]

Ešte výraznejšie je dramatické gesto v propagačných fotografiách k filmu Funny Face[65], čo dáva sám žáner a téma filmu. Dramatika gesta je tu natoľko ustálená, že je až sochársky statická, takže Hepburn a Astaire tvoria súsošie ženy a muža, kľačiaceho pracovne i pokorne pred jej majestátom, ovešaného fotoaparátmi a prosiaceho o dovolenie, aby mohol gétheovsky zvečniť daný okamih krásy. Povojnové obdobie je vo fotografii hľadaním kontinuity hodnôt z minulosti a pokusom precitnúť do prítomnosti a pocítiť ju ako krásnu, hodnú zmyslu života, o ktorom ľudstvo počas 2. svetovej vojny vážne muselo zapochybovať.

„Ako nepatrne, ale rýchlo sa mení naše vnímanie krásy! Dokonca i v období dvoch rokov môže ideál prejsť kompletnou zmenou! Je zvláštnym fenoménom, že vždy je ponúkaný dopyt po určitom novom type krásy."[66]

Päťdesiate roky boli poslednou dekádou bez vzdoru voči starému poriadku. Pokoj starého bol napätý až do bodu pretrhnutia, ktoré prišlo až v rokoch šesťdesiatych.

Svadba medzi mužom z ľudu a princeznou (Lord Snowdon a princezná Margaret) sa stala dôkazom toho, že Anglicko sa začiatkom šesťdesiatych rokov stalo „bezvrstvovou" spoločnosťou. Teória o nekastovanej spoločnosti nás privádza

---

64 Príloha č. 17, 18.

65 Príloha č. 19, 20.

66 povedal Cecil Beaton v roku 1967. Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 23.

k ľuďom ako Mary Quant, hercovi Terencovi Stampovi alebo The Beatles, k ľuďom, ktorí vytvorili novú vrstvu, kde talent nasledovalo bohatstvo a úspech, čo znamenalo viac ako to, kto boli vaši rodičia.[67]

Fotografia sa stala spoločnosťou viac rešpektovaná. V nasledujúcich šesťdesiatych rokoch ju David Bailey pomohol priviesť do „mainstreamu" populárnej kultúry a urobil ju tak prijateľnejšiu pre obyčajných ľudí.

4.2 ŠESŤDESIATE ROKY

V šesťdesiatych rokoch v Spojených štátoch narastal vplyv hnutia za občianske práva. Po zavraždení Martina Luthera Kinga nasledovali rasové nepokoje. Polarizácia Východu a Západu sa stále viac zostrovala, a to najmä po Pražskej jari 1968, ktorá nedokázala podstatne otriasť sovietskym impériom.

V Európe i Spojených štátoch sa školy a univerzity stali centrami anarchie, liberalizmu a popkultúry. The Beatles donekonečna opakovali All You Need is Love.

Technické úspechy ako Jumbo jet, Concorde a jeho prvý let, zaoceánsky parník Queen Elizabeth 2, Jurij Gagarin ako prvý človek vo vesmíre, až napokon pristátie človeka na Mesiaci – to všetko utváralo mantinel k veľkému ideálu lásky, aby uprostred narastal tok revolučného života. Británia bola v kontraste s ostatnými západnými krajinami ustrnutá.

Pre mnohých Britov bola polovica 50. rokov materiálne a psychologicky veľmi podobná polovici 30. rokov. Jediným záblesk sviežosti bola korunovácia kráľovnej. Londýn bol mestom dospelých, v jeho nočných kluboch sa počúvala sláčiková hudba. Nebolo tam nič pre mladých ľudí. Ale v šesťdesiatych rokoch bol swingujúci Londýn mestom, kde sa začal „moderný svet". Počas tých zopár rokov sa všetko spojilo – mládež, pop-music, móda, celebrity, satira, kriminalita, výtvarné umenie, sexualita, škandály, divadlo, kinematografia, drogy, médiá v jeden moderný divoko zmiešaný útvar.

Mesto na začiatku šesťdesiatych rokov prekypovalo pozitívnou energiou, vznikla nová aristokracia, panteón pop skupín, hercov, modeliek, novodobých

67 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 21, 22 a 23.

podnikateľov. Žiadne miesto predtým nemalo takú vysokú koncentráciu významných talentov v jednom čase. Londýn šesťdesiatych rokov bol postavený na individualitách, ktoré urobili niečo prvé a jedinečné.

Začiatkom tejto éry bola korunovácia kráľovnej Alžbety II. 2. júna 1953 a koncom veľkolepý pohreb Winstona Churchilla 24. januára 1965.

Ostrosť, čistota a cool v prvej fáze swingujúceho Londýna vymenilo vzdorovité správanie, dlhé vlasy, drogy a očarenie zvláštnymi látkami a excentrizmom. Obnovila sa úcta k prírodnému a pôvodnému a zavládol všadeprítomný duch fyzickej, duchovnej a nesebeckej lásky. Tajomná anglická psychedélia bola odlišná od apokalyptickej americkej – protivojnovej, bojujúcej za študentské práva a rasovú rovnosť. V Anglicku nebola vojna, nebolo proti čomu protestovať.

Prišlo niečo revolučné, ale zároveň odlišné, zvláštne a nebezpečné. LSD bolo palivom, ktoré poháňalo druhé dejstvo swingujúceho Londýna, ale tiež rozbuškou, ktorá ho zničila.[68] Atmosféra sa menila, vznikali nové časopisy ako International Times a Oz, časopisy, ktoré nemali žiadne spojenie s tými, v ktorých sa preslávil David Bailey, nová móda sa presúva do Kalifornie, hudobné festivaly, bosé nohy, kvety, hodváb a univerzálne spoločenstvo opúšťali anglické prostredie, akoby sa revolúcia skončila. Od roku 1967 hlavné správy prichádzali už len z Ameriky a sláva Londýna upadala.[69]

Posun k roku 1970 nebol pre Britániu dobrým. John Lennon dostal pokutu za obscénnosť litografií, rovnako aj vydavatelia International Times a Oz, prepukli rasové nepokoje, štrajk lodeníc paralyzoval priemysel, hranica dospelosti bola zvýšená z 18 na 21 rokov, vzostúpil protest proti vietnamskej vojne, nezvyčajný bol útok na súťaži krásy Miss World, počas ktorého skupina extrémistických anarchistov vyhodila do vzduchu prenosový voz BBC, kým krásky odeté v plavkách sa stali terčom útoku rozzúrených feministiek z publika. V apríli 1970 navždy ukončili svoju hudobnú dráhu The Beatles, v septembri zomrel Jimi Hendrix. Nastala nová doba temna pre Anglicko, ktorú sprevádzali rasové problémy, tvrdá ekonomika Margaret

68 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 281.

69 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 344-348.

Thatcherovej, ale aj Punk Rock ako nevyhnutná reakcia na to všetko.[70]

Swingujúci Londýn ako fantazijný svet sa netýkal väčšiny Londýnčanov, bol to len mediálny mýtus, ktorý mal dočinenia len s malou elitnou skupinou obyvateľov.[71]

Postupne však módny svet dizajnérov, fotografov a modeliek prenikol do centier svetového hnutia mladých. Odrazu bol svet farebnejší. Barbara Hulanicki, ktorá obliekala mnoho mladých dievčat vo svojom butiku Biba, poznamenala: „Povojnové deti zbavené výživných proteínov počas detstva vyrástli v krásnych chudých ľudí, sen návrhárov. Nebolo treba veľa, aby vyzerali výnimočne".[72] Biba priniesla módu mladých na trh za nízke ceny a vycibrenosť drahých značiek sprístupnila pre všetkých. Art deco butik Biba za zmenil na životný štýl.

Mary Quant zase vytvorila nový druh ženskej módy, ktorá znamenala byť cool, slobodný a mladý, pričom zliberalizovala oblečenie a kozmetiku. So svojím manželom Alexandrom Plundett-Greenom otvorila butik na King's Road s názvom Bazaar, ktorý bol veľmi populárny a Quant čoskoro začala so svetovou masovou výrobou. Preslávila sa najmä návrhom minisukne, oblečením s ostrými líniami a outfitmi z PVC. Popri tomto novom koncepte spôsobila revolúciu aj v kozmetike, do ktorej vniesla farby a nový postup použitia tváre ako plátna. Dala podnet na vznik prvej vodovzdornej maskary, ktorá dostala názov Cry baby. Aj v toto bol pokrok.[73]

V roku 1966 jej kráľovná udelila vyznamenanie OBE (člen predstavenstva Radu britského impéria) za prínos pre módny priemysel, čo bola pocta vyššia ako MBE (člen Radu britského impéria), ktorú udelila The Beatles rok predtým.[74]

To, čo bolo v Londýne už v móde, zvyšok sveta ešte nepoznal. Dokázali to i škandalózne titulky v Austrálii o sukniach modelky Jean Shrimpton, siahajúcich nad kolená. Čižmy s vysokými podpätkami a krátke sukne dodávali ženám pocit slobody, nehovoriac o tom, že zvýrazňovali tvar ich nôh.

---

70 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 360.

71 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 225-230.

72 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 7.

73 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 211 a 212.

74 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 213.

Ďalšou hviezdou módneho priemyslu bol Vidal Sassoon, kaderník židovského pôvodu z východného Londýna, bojovník, ktorý oslobodil ženy od sedenia pod vlasovým sušičom. Vytvoril svetovo uznávanú značku a preslávil sa najmä svojimi rovnými jasnými strihmi geometrických, ale stále organických tvarov. V roku 1963 vytvoril krátky strih s ostrými líniami, ktorý bol známy pod názvom Bob (Quant / Kwan / Khan).[75] Taktiež jedna z najznámejších fotografií od Terenca Donovana.

Žena na jeho snímke[76] je vo fragmente, dominuje tvár. Dispozícia portrétu sprostredkúva menej erotického ako krivky postavy, ale napriek tomu erotickosť tu nie je eliminovaná. Novosť pohľadu na ženskú príťažlivosť je jednak v meditatívnej póze, jednak v dokonalom tvare hlavy, pripomínajúcom sochársku bustu, ale aj v dynamických tvaroch. Čierno-biele modelovanie, vrátane tieňa vrhnutého na krk, pripomína tvar oblej prírodniny, mandle alebo kvetu v rozpuku. Hmota zdravých vlasov sa podriaďuje tomuto tvaru. Modelka je variantom ušľachtilej madony, zďaleka však nie asexuálnej. Ostré zašpicatenie hmoty vlasov zjednotených do celistvého útvaru evokuje priebojnosť. Nie je to madona s oddane spustenými vlasmi, ale moderná žena, vedomá si svojej samostatnosti a do detailov dokonalej upravenosti. V súvislosti s vlnou erotizácie módy zároveň pozorujeme jej účelové zinotajňovanie, akési synekdochické skrývanie. V danom prípade to funguje takto: ak niečo nie je v zábere, to ešte neznamená, že to neexistuje. Celok dokonalého tela je skrytý, možno ho však predpokladať na základe časti – pars pro toto. Vzniká tu nová fotopoetika, ktorá už nezobrazuje veristicky odrážané objekty, ale ich dômyselne štylizuje.

V šesťdesiatych rokoch oživlo umenie ako celok. Popartisti a beatnici objavovali nové cesty vyjadrenia. Umenie ako majetok elity bolo minulosťou. Výtvarné umenie začalo priťahovať masy, napr. Picassova výstava v Paríži v roku 1967 prilákala státisíce návštevníkov a National Gallery of Art vo Washingtone zaplatila päť miliónov dolárov za obraz Ginevra de'Benci od Leonarda da Vinciho – najvyššiu sumu, aká bola dovtedy zaplatená za jeden obraz.

Ekonomická prosperita a spoločenská eufória v Británii, najmä v Londýne, zohrali hlavnú úlohu vo formovaní modernej ikonografie tohto kreatívneho obdobia.

---

75 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 11, 38, a 362.

76 Príloha č. 21.

Nové ideologické hnutia, skombinované s historickými, ekonomickými, sociálnymi, politickými a kultúrnymi zmenami a vedeckou a technologickou revolúciou, priniesli nové výrazové prostriedky a novú ikonografiu. Prosperujúce povojnové mestské prostredie, smerujúce k nadvláde materializmu a konzumnej spoločnosti, potrebovalo umenie, ktoré by bolo odrazom doby, reakciou na moderné myslenie, teda umenie inšpirované spoločenským dynamizmom a v spätnej väzbe inšpiráciou pre samu spoločnosť.

Všetko to vyústilo do vzniku nových hnutí Computer art, Process art, Performance art, Kinetic art, Minimalism, Land art, Op art a iné. Najdominantnejší bol však Pop art, ktorého vznik v Británii iniciovali v roku 1956 Eduardo Paolozzi a Richard Hamilton, nasledovaní svojimi žiakmi ako Peter Blake, Richard Smith a novou generáciou v roku 1961, do ktorej patrili napríklad David Hockney, Derek Boshier, Allen Jones, Peter Phillips, Patrick Calfield a sochár Anthony Caro.[77]

Umenie neskorých 60. a začínajúcich 70. rokov je konceptuálne umenie alebo Idea Art. V ňom sa prevrátili všetky estetické konvencie naruby a aj keď sa nazývalo umením nehmotným, nikdy nestratilo svoju vizuálnosť a prirodzenosť zobrazenia. Konceptuálne umenie konverzovalo s politickým protestom, svoje korene malo v abstraktnom expresionizme. Od polovice 50. do polovice 60. rokov sa jednotlivé disciplíny umenia s vlastnou históriou a metodikou začali medzi sebou navzájom kríženť. Napokon sa k nim pridalo i médium videa. Súhrn ideí vrcholiaci v roku 1965 pripravil inováciu, akou bol napríklad fotorealizmus a umelecké smery, ktoré spadajú hlavne pod skupinu Conceptual art (Arte Povera, Body art, Land art). Éra postmodernizmu sa začala počas plnej sily modernizmu.[78]

Postmodernizmus znamenal predĺženie a zosilnenie niektorých aspektov modernizmu, ale zároveň aj vedomý odklon od neho a vďaka týmto protichodným aspektom odolával akejkoľvek klasifikácii či dokonca nálepke postmodernizmus.[79]

Umelci tejto časovej dekády vydláždili cestu pre umelcov nastávajúcich rokov až po súčasnosť.[80]

---

77 Riley, Richard: Metamorphosis: British Art of the Sixties. Basil & Elise Goulandris Foundation, Andros 2005. S. 13 -16.

78 Rorimer, Anne: New Art in the 60s and 70s, Redefining Reality. Thames & Hudson, Londýn 2004. S. 11.

79 Admason, Glenn a Pavitt, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 – 1990. V&A Publishing, Londýn 2011. S. 10.

80 Rorimer, Anne: New Art in the 60s and 70s, Redefining Reality. Thames & Hudson, Londýn 2004. S. 275.

Pop art sa nezaujímal o individualitu, ale zobrazoval ľudí ako stroje, ako postavy z komiksov a reklám, často bez tvárí a bez osobnosti. Fotografie často zobrazovali človeka ako monumentálne torzo alebo ako replikovanú charakteristickú časť ľudského tela. Pop prijal za svoju stratu osobnej identity. Štýl väčšiny fotografov, hlavne fotožurnalistov, charakterizoval brutalizmus, ostrý kontrast, zrnitá štruktúra, hard-edge prenikli aj do komerčnej fotografie.[81]

Vysoký kontrast si osvojili aj časopisy ako grafickú šokovú taktiku.[82] Revolúcia v grafickom dizajne v päťdesiatych rokoch poskytla väčšie možnosti inovovať kombinácie fotografie s typografiou, nápaditejšiu grafickú úpravu a usporiadanie fotografií na strane.

Umelecké školy ako School of Arts and Crafts a The Royal College of Art podporili túto revolúciu, hoci vedúci fotografi, s výnimkou Briana Duffyho, ktorý študoval maľbu a módu na St. Martin's, spravidla nevzišli z týchto škôl.

Villiam Johnstone, riaditeľ Central School, poznamenal, že počas päťdesiatych rokov si najlepší študenti vyberali grafický dizajn a typografiu radšej ako odbory „vysokého" umenia. Central School vyprodukovala veľké množstvo grafických dizajnérov, ktorí spolupracovali s fotografmi na najpôsobivejších reklamách a obrazoch v časopisoch šesťdesiatych rokov.[83]

Vo februári 1963 sa farebná príloha Sunday Times premenila na Sunday Times Colour Magazine, ktorý bol zameraný komerčne vzhľadom na lukratívnosť plnofarebnej reklamy. O štyri roky neskôr sa v Británii začalo farebné televízne vysielanie.[84]

Okrem tohto magazínu bolo v časopisoch málo farebných fotografií. Reklamy boli čierno-biele. Obálky Vogue a Town boli stabilne tlačené štvorfarebne, pričom samy časopisy neobsahovali viac ako osem plnofarebných strán. Zmena na farbu bola dosť náhla a iba zopár fotografov bolo na ňu schopných reagovať.[85]

V skorých šesťdesiatych rokoch britské časopisy reflektovali novú symbiózu grafického dizajnu a reklamnej fotografie. Fotografi zaujímali miesto v masmédiách

---

81 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 58.

82 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 60.

83 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 66.

84 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 78.

85 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 80.

ako tvorcovia imidžu. Zrazu bola situácia uvoľnenejšia. Hranice medzi jednotlivými disciplínami sa strácali. Na stránkach toho istého časopisu zrazu bolo možné nájsť ostrú eleganciu a citlivosť fotografií Davida Baileyho spolu s hrubozrnosťou a surovými emóciami Dona McCullina.

Keď triumfoval Pop art, britskí fotografi, maliari, hudobníci a dizajnéri boli v centre svetovej pozornosti. V rámci nového ducha spájania médií britská fotografia odhodila svoj komplex menejcennosti a vymanila sa z „čiernej diery.[86]

Fotografie maďarského autora Martina Munkácsiho, pripomínajúce momentky, čo zachytávali modelky v exteriéri a v pohybe (najviac z oblasti športu – tenis, golf, beh atď.), zrevolucionalizovali vzhľad žien v módnej fotografii na začiatku a v polovici tridsiatych rokov. Munkácsi, spravodajský a športový fotograf, inicioval novú neformálnosť v módnej fotografii a pomaly utváral miesto pre každodenné všedné situácie v pozadí módnej fotografie.[87]

Munkácsiho modelka stelesňuje dávnu túžbu človeka lietať.[88] Je umiestnená na ulici očistenej dažďom. Sychravé počasie evokujúce melancholiu je v protiklade so stelesneným optimizmom ženy, ktorá je vyzdvihnutá ako nadpozemská bytosť. Jej póza však nevyjadruje nič étericky anjelské, ale je to energický výskok, pričom roztiahnutý dáždnik v pravej ruke pôsobí okrem iného ako padák, čím sa ešte zvýrazňuje pohyb modelky. Prvoplánové „čítanie" fotografie sa nezameriava na módne oblečenie, obuv, kabelku a klobúk, ale dominuje tu pohyb jej nôh, ktoré sú nožnicovo roztiahnuté ako ostré nože nožníc, zahrotené navyše tvarom obuvi. Táto hyperbolizácia ostrosti strihania má v sebe náboj energickosti danej doby, ale aj skrytú metaforu: strihnutie nôh evokuje nové strihy, ktoré sú podstatou módy. Danú fotografiu pre jej neskutočnú originalitu nápadu zreplikoval aj Richard Avedon,[89] pričom neodolal nožnicovému rozponu nôh ženy, vznášajúcej sa nad zemou, ako ani tým istým rekvizitám. Len postava je voči obratu modelky na Munkácsiho fotografii v opačnom smere, ako by malo ísť o komplementárny náprotivok prototypu. Pravda, na Avedonovej „pocte" je už prítomný posun v móde ženského odievania.

---

86 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 97.

87 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 202.

88 Príloha č. 22.

89 Príloha č. 23.

Podobne Frank Horvat, pôvodom z Maďarska, narodený v Taliansku, ktorý začal svoju kariéru v módnej fotografii v roku 1957, pôsobil ako úspešný fotožurnalista. Fotografoval v reportážnom duchu 35 mm fotoaparátom.

Cartier-Breson ho údajne vystríhal, aby robil buď „čistú" módnu alebo reportážnu fotografiu. Horvat jeho radu ignoroval a miešal ich.[90] Neskôr spolu s fotografmi s podobným štýlom (Munkácsi, Klein, Faurer, Avedon) inšpirovali mnohých mladých módnych fotografov v iných častiach sveta.

Kým v päťdesiatych rokoch sa generácia fotografov zameriavala na odpor voči systému (napr. William Klein) a zobrazovala modelku ako životnú silu v realistických situáciách, šesťdesiate roky dali zrod extrémne nekonvenčnej módnej fotografii, prejavujúcej sa dynamikou a teatrálnosťou, odzrkadľujúc svoje objekty záujmu v extréme medzi každodennosťou a „space-age".[91]

Na fotografov v Británii mali výrazný vplyv dve fotografické výstavy. Prvá The Family of Man, organizovaná Edwardom Steichenom pre Múzeum moderného umenia v New Yorku, prišla do Royal Festival Hall v roku 1956. Druhá, výstava Henriho Cartier-Bressona, sa konala v galériách Royal Society of British Artists v Londýne. V tomto čase londýnski tvorcovia absorbovali poznatky veľkých európskych a amerických fotografov, a tak vznikla nová britská identita. Vstrebanie zahraničných vplyvov viedlo k znovuzrodeniu umierajúcej fotografickej scény[92], pričom jednotlivé kategórie fotografie splynuli do komplexného kultúrneho kontextu nového média.

Rozlišovanie medzi módnou a reportážnou fotografiou v roku 1960 nebolo veľmi podstatné. Zopár fotografov, ktorí sa špecializovali na módu, začali svoju kariéru s iným smerovaním. David Bailey sa napríklad začal seriózne zaujímať o fotografiu v roku 1957 počas služby v kráľovskom letectve.[93]

Pre dráhu fotografa v tom čase neboli veľké možnosti komerčného uplatnenia. Picture Post zanikol v roku 1957, Sunday Times Colour Magazine ešte nebol založený a fotogaléria v Británii ešte neexistovala, čiže príležitostí v reportážnej fotografii bolo v danej situácii veľmi málo.

---

90 Harrison, Martin a Horvat, Frank. Le Labyrinthe Horvat: 60 ans de photographie. Chene. Paríž 2006.

91 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 203.

92 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 14.

93 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 97.

Baileyho tvorba z obdobia 1957 až 1965 bola zameraná na módnu fotografiu a portréty a bola ovplyvnená jeho záujmom o film a fotožurnalistiku. Bryn Campbell zaznamenal toto jeho spojenie v časopise Practical Photography z januára 1960, keď Bailey ešte stále pracoval ako asistent u Johna Frencha. V článku porovnáva Baileyho s ďalším Frenchovým žiakom Geraldom Wortmanom. Campbell si všímal ich rešpekt pred Cartier-Bressonom, Eugenom Smithom, Avedonom a Pennom a uviedol, že z dvoch uvedených je Bailey ten, ktorého práca čerpá zo znalostí fotoreportáže. Transformácia techník dokumentárneho realizmu do vysokého štýlu predstavuje akýsi manifest špecifickej a krátkej doby, začínajúcej sa koncom roku 1961, keď si Bailey osvojil 35 mm fotoaparát. V dvoch esejach Point to Pointers (Vogue, február 1962) a Young Idea Goes West (Vogue, apríl 1962) Bailey umiestnil svoje modely do exteriéru, v ktorom okoloidúci tvorili kompozičné prvky s voľnosťou „polo-žurnalizmu", vkrádajúceho sa do módnej fotografie. Súbežne s experimentmi na neformálnosti pre Vogue Bailey trávil víkendy vo východnom Londýne, dokumentujúc obyvateľov a budovy v oblasti, kde vyrastal. Hlavnou témou mu bol záznam rýchlo sa meniaceho mestského prostredia.[94]

Terence Donovan v začiatkoch svojej kariéry pracoval v magazíne Town, kde publikoval svoje sociálne reportáže, ako aj zobrazovanie pánskej módy. Kým práca pre Vogue a Queen bola ohraničená hlavne módou a portrétmi, jeho príspevky pre Town mali širší charakter. Od roku 1962 Bailey a Donovan dosiahli medzinárodné uznanie, pričom si uvedomovali vzrastajúcu dostupnosť kvalitnej technickej vybavenosti konkurencie, a to najmä Američanov. Zo svojich pracovných postupov vylúčili vysoko riskantné 35 mm exteriérové módne reportáže, ktoré nahradili dôkladnejšie naplánovaným fotografovaním na lokáciách a v štúdiách. Rozvinuli tak čistý grafický štýl, ktorý ich preslávil, ale naďalej pokračovali v experimentovaní so svetlom, pohybom a výrazom.

Vo svojej súkromnej tvorbe Bailey nikdy neopustil prenosný 35 mm fotoaparát. Jeho fotografie Catherine Deneuve a jej sestry Francoise Dorléac na sete filmu Slečinky z Rochefortu z roku 1966 sú typické svojou formou dokumentárneho denníka, ktorá bola základom troch kníh zo sedemdesiatych rokov.[95]

---

94 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 97 a 102.

95 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 102 a 103.

Príbeh kariéry Davida Baileyho vyznieva ako rozprávková fabula: chudobný z pracujúcej triedy sa dostáva do sveta zvykovo vyhradeného iba pre smotánku bez toho, aby zmenil svoju osobnosť, a to ešte v čase pred The Beatles, pred Carnaby Street, pred vychytenými swingujúcimi miestami v Soho a Chelsea. Stal sa jedným z troch významných fotografov. Traja mladí fotografi z východného Londýna – David Bailey, Brian Duffy a Terence Donovan – The Terrible Three – hrozná trojka, ako ich pomenoval Cecil Beaton, ikona fotografie z inej doby.[96]

Títo traja (a zopár ďalších, ktorí sa pridali) sa obliekali, rozprávali a žili ako žiadni iní fotografi predtým. Rozprávali drzo a s vtipom, boli hrdí na svoje ocenenie vysokými platmi a životný štýl v luxuse. Používali nové fotoaparáty a technológie. Zviditeľnili svet, ktorý bol predtým neviditeľný.

Najmä Bailey priniesol tejto skupine slávu a uznanie. On bol prvou hviezdou šesťdesiatych rokov – subjekt závistlivých klebiet, inšpirácia v móde, spôsobe reči a v správaní, príklad v napredovaní v kariére.[97]

John French bol prvý, kto v Baileym spozoroval niečo špeciálne. Sčasti to bol jeho bohémsky štýl a sčasti jeho talent pre remeslo.[98]

Dramaticky exponovaná je snímka Veverička[99], na ktorej modelka predstavuje módu oblečenia, topánok, náramkov i účesu a mejkapu v kľačiacej póze, pričom tu ide o typické gesto zníženia sa, hoci tu ide len o zníženie kódu. Na scéne pre gesto je štylizovane upravená podložka, na ktorej sú ľahko rozhodené suché listy. „Prírodné" prostredie však centrálnym spôsobom signalizuje veverička (zrejme vypreparované zviera), ktorej sa žena akoby prihovára, alebo vydáva akýsi zvuk či hvizd z našpúlených úst. Tento „dialóg" módy s prírodou je stále aktuálnou témou danej doby, v ktorej návrat k prírode je jednou z veľkých tém.

V roku 1960 v Daily Express David Bailey publikoval svoju prvú dôležitú fotografiu. Bol to práve spomínaný obraz modelky Paulene Stone oblečenej v tmavej sukni po kolená a jasnom mohérovom roláku, kľačiacej na zemi s roztrúseným lístím v spoločnosti veveričky. Fotografia pôsobila oveľa slobodnejšie ako iné práce tej

---

96 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 15.

97 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 16.

98 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 20.

99 Príloha č. 24.

doby. Terence Donovan, ktorý v tom čase ešte Baileyho nepoznal, bol jedným z tých, čo silne reagovali na túto fotografiu a vyhlásil, že je rozrušený jej sviežosťou a kvalitou. Na základe uvedeného diela aj zopár ďalších fotografií začal Bailey pracovať v máji roku 1960 v John Cole's Studio Five. Už v septembri 1960 sa jeho prvá menšia práca objavila vo Vogue, o ďalší mesiac nasledovala celá strana a vo februári 1961 vytvoril jeho prvú obálku. Zrodila sa legenda.[100] Jeho fotografie pôsobili vitálne, obsahovali viac energie a zmyslu pre pohyb, pokiaľ ide o porovnanie s inými britskými módnymi fotografmi. Prirodzene drzý postoj mladého muža vytváral z jeho modelov živé ľudské bytosti, a nie nedostupné manekýny. Bol v tom však aj Baileyho záujem o práce amerických majstrov ako Richard Avedon a Irving Penn, ktorých fotografie študoval pre ich technické detaily, efekty a ich emocionálny vplyv. Osvojil si prácu s 35 mm Asahi Pentax fotoaparátom, ktorý ho oslobodil od statívu a dovolil mu fotografovať slobodnejšie všade tam, kde sa mu zachcelo. Svieže práce vniesli nové cítenie do Vogue, do pánskeho časopisu Man About Town a do ďalších časopisov. Svoju metódu s istým vtipom reflektuje takto: „Dovolilo mi to venovať sa všetkým trom mojim záujmom – fotografii, ženám a peniazom."[101]

Počas prvej návštevy New Yorku v januári 1962 bol Bailey očarený profesionalitou newyorskej módnej fotografie, čo znamenalo koniec fázy jeho „dokumentárneho realizmu" a posun k viac formálnej ateliérovej fotografii, koncentrujúcej sa na vysokú popisnosť materiálov, látok, strihov a línií. Keď Bailey zdokonaľoval svoju zručnosť vo fotografovaní v ateliéri a v používaní svetelnej techniky, začala sa jeho práca porovnávať s prácou Penna a Avedona, amerických učiteľov, ktorých obdivoval. Hoci jeho fotografie pôsobili viac formálnejšie, obsahovali individuálne kvality nevinnosti a prístupnosti. Zračí sa to najmä v prácach, ktoré vznikli počas spolupráce s Jean Shrimpton.

Terence Donovan sa pokladá za najpracovitejšieho fotografa z Terrible Three. Ako prvý vydal knihu Women Throooo the Eyes of Smudger TD, ktorú doplnil vlastným textom.[102]

---

100 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 20 a 21.

101 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 16 a 27.

102 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 32.

V roku 1965 začal Bailey experimentovať so svetlom a stavbou obrazu. Fotografoval zákulisia filmov a tiež pracoval na portrétoch pre projekt ústiaci do publikácie David Bailey's Box of Pin-Ups. Definoval nový pop, spoločenskú elitu. Túžba prezentovať fotografie v knižnej forme bola jednou z najdôležitejších zmien tej doby. Šesťdesiate roky tak isto priniesli vznik mnohých fotografických galérií, ktoré boli do tej doby skôr raritou. Publikácia Box of Pin-Ups, čiže škatuľa s menšími plagátmi, ktoré obsahujú súbor 36 portrétov, 32 mužov a 4 žien, významných osobností londýnskej scény. Fotografi, pop hviezdy, herci, modelky, majitelia klubov, ľudia pracujúci v reklame, kaderníci, interiéroví dizajnéri a kriminálnici (súrodenci Kray).[103]

O štyri roky neskôr, keď už bolo jasné, že vzrast a pád éry potrebuje nejaké ohraničenie a popis, Bailey veľkolepejšie zopakoval svoj nápad. A uspel: 150 fotografií modeliek, hercov, spevákov, spisovateľov, politikov, maliarov, filmových režisérov, reštauratérov, módnych návrhárov, komikov, podnikateľov, novinárov a ľudí, ktorí sa objavovali na scéne Londýna. Publikácia vyšla v novembri 1969 s názvom Goodbye Baby & Amen: A Saraband for the Sixties. Goodbye Baby bola rozmanitejšia a obsahovo plnšia ako Box of Pin-Ups, ale bolo z nej cítiť, že pokým tá prvá hovorila „Sme tu", tá druhá kládla otázku „Kde sme?" Je to nostalgický pamätník swingujúcemu Londýnu.[104]

Módne magazíny šesťdesiatych rokov najflexibilnejšie reagovali na fotografickú tvorbu, keďže oproti organizovaniu výstav a zostavovaniu knižných publikácií bola iba príprava menej náročná, a tak je aj väčšmi zviazaná s dimenziou času.

V roku 1965 týždenník Time uverejnil satirizujúci článok o údajne bezdôvodnom uprednostňovaní štýlu pred zmyslom módnej fotografie: „Kto je to dievča, skákajúce na kapote Rollsu, špacírujúce sa pozdĺž pláže na korčuliach, brodiace sa potokom na byvolovi, podávajúce čaj v skafandri, lezúce na strom v koktailkách? Kto iný ako kosť a koža, známa ako modelka vysokej módy. Mala by predvádzať nové oblečenie čitateľom Vogue, Harper's Bazaar a z módnych

---

103 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 174.

104 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 350 a 351.

stránok ostatných magazínov. Je v tom úspešná? Nie, kričí vzrastajúci počet módnych návrhárov, ktorí tvrdia, že ich šaty sú degradované na prosté rekvizity pre avantgardnú fotografiu.[105]

Revolúcia časopisov vytvorila paradigmu „novej, slobodnej ženy", ktorá je opakom „starej panny". Je to typ ženy, ktorá získala slobodu, ale tiež krásu, sexualitu a úspech. Nová mladá žena bola vysoko vzdelaná, informovaná a fyzicky energická, ale tak isto vysoko sexuálna, pričom zároveň nezapadala do žiadnej vrstvy, takže mladšia generácia čitateliek sa s ňou mohla ľahšie identifikovať.[106]

Bailey, Donovan a Duffy prenášali dokumentárne pozorovanie – pohľady, výrazy, spôsoby nosenia oblečenia, z ulíc vibrujúceho východného Londýna – rovno na stránky Queen, Man About Town (neskôr len Town), Vogue, Elle, Harper's Bazaar a Nova.

Vyzdvihovanie mestského štýlu, odmietanie vyparádenosti fotografie, záujem o dokument, zameranie na ženu ako objekt mužskej túžby boli rozhodujúce pre vzťah medzi skutočnými príbehmi a fantáziou fotografií britských magazínov.[107]

Vzhľadom na Baileyho ambície jeho vstup do luxusných módnych magazínov nemohol prísť vo vhodnejšom čase. Napätie posledných rokov v mediálnom biznise narastalo v očakávaní zmien. Magazínová kultúra sa ocitala v obavách pred omladzujúcim otrasom. The Queen, sto rokov starý spoločenský časopis, prešiel radikálnymi zmenami v rukách nového majiteľa – editora Jocelyn Stevensa, ktorý ho transformoval zo suchého zachytávania životného štýlu vyšších vrstiev do najvitálnejšej publikácie v krajine, so sviežimi konceptmi v štruktúre a vo fotografii s novým postojom k britskej tradícii.

The Queen mal dosah na oblasti, ktorým sa predtým ako spoločenský magazín nevenoval: články o kubánskej revolúcii, fotoesej Červená Čína od Henriho Cartiera-Bressona a série článkov, ktoré zachytávali meniacu sa atmosféru v Británii.

V roku 1959 bolo celé číslo venované Boom...Boom...BOOM novým dizajnérom, módnym návrhárom, autám, umeleckým dielam a životu v prepychu.

---

105 Jobling, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 24.

106 Wiliams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 103.

107 Wiliams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 108.

Do troch rokov časopis strojnásobil počet strán vďaka pribúdajúcej reklame.[108]

V roku 1961 Jeanloup Sieff absolvoval svoju prvú z mnohých zákazok v Paríži, pre Queen. Nasledujúci rok Londýnčania Terence Donovan a Brian Duffy urobili svoje prvé módne fotografie pre ten istý časopis, nasledovali ich Američania Donald Silverstein a David Montgomery, ktorí sa usadili v Londýne. Neskôr pribudli ďalší dvaja Američania Saul Leiter a Art Kane vo fotografovaní v pravidelných rubrikách a v roku 1964 sa sem zaradili William Klein, Helmut Newton a James Moore.[109]

Časopisy Man About Town a Queen najali nových fotografov Terenca Donovana a Davida Baileyho na módu a Dona McCullina a Johna Bulmera na ilustračné fotografie. Manažment týchto časopisov patril k vyššej vrstve, zatiaľ čo fotografi boli pracujúcou triedou. „Rozhnevaní mladí muži" poukazovali na hranice medzi spoločenskými triedami. Vo vnímaní fotografie ako nižšieho remesla však nastal posun.[110]

Terence Donovan si v roku 1959 po asistovaní u Johna Frencha založil vlastné štúdio a bola to práve práca pre Man About Town, ktorá mu priniesla uznanie. Donovanove dokumentárne fotografie pánskej módy pre Town zanechali silný odtlačok v modernej kultúre, napríklad Gangsterská séria z marca 1961,[111] a jeho výjavy „špiónov" boli neskôr inšpiráciou pre filmy o Jamesovi Bondovi.

V Donovanových prácach sa zjavuje mužský model, ktorý vyvažuje dovtedajšiu ženskú modelingovú konvenciu. Na troch ukážkach vidíme muža ako princíp sily a techniky. Je to strelec s pozadím masívnej kovovej konštrukcie, alebo muž kráľovsky pózujúci v prostredí priemyselnej fabriky s neodmysliteľným výpustom bieleho parového obláčika (Thermodynamic).[112]

V šesťdesiatych rokoch sa britská edícia Vogue konečne vymanila z dominancie newyorskej edície, a to vďaka mladým talentom, akými boli Bailey, Donovan a Duffy.[113] Okrem nich a občasne prispievajúceho Normana Parkinsona

---

108 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 21 a 22.

109 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 208.

110 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 202.

111 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 202.

112 Príloha č. 25, 26, 27.

113 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 16.

len zopár jej vedúcich fotografov bolo z Británie. Ďalšími prispievateľmi boli Francúz Jeanloup Sieff, Američania Saul Leiter a Bob Richardson a k pravidelným patril aj Nemec Helmut Newton, ktorý v tom období začal používať médium módnej fotografie aj vo svojej súkromnej tvorbe. Jeho práce v polovici šesťdesiatych rokov boli inšpirované filmami o špiónoch. V roku 1966 urobil sériu fotografií pre britský Vogue s Jean Shrimpton a Celiou Hammond, ktorá bola kritizovaná pre lesbický podtext. Touto témou sa však viacej zaoberal v sedemdesiatych rokoch.[114]

Newtonova kompozícia s C. Hammond a J. Shrimpton (1966)[115] predstavuje dve modelky v akomsi pokojnom spojení, jedna z nich objíma rukou postavu stojacej modelky v klobúku, evidentne transparentne vypovedajú materiály použité v strihoch šiat a doplnky, pričom túto ich prezentáciu zvýrazňuje ženská spriaznenosť modeliek. Móda sa tu potvrdzuje ako neodmysliteľná súčasť ženského sveta. Premieta sa doň aj závratná rychlosť doby. Móda nie je izolovaný sektor. Newton dokáže spojiť tento motív rýchlosti akoby v pretekoch krehkej pešiačky s dvojplošným lietadlom,[116] rýchlosť techniky sa organicky spája s vášnivosťou módy.

V archívoch britského Vogue sa nachádza fotografia Helmuta Newtona z roku 1965. Výtvarný redaktor Terence Whelan poznamenal na biely okraj originálu správu pre vydavateľku Beatrix Miller: „Hrozné šaty – dobrá fotka – čo robiť?" Fotografia bola údajne jednou z najlepších zo série, ktorú Newton fotografoval oproti dramatickej tmavej španielskej oblohe. Napokon bola uverejnená na celú stranu v septembrovom čísle roku 1965. Osadenstvo Vogue sa zhodlo na tom, že fotografia je dôležitejšia ako produkt.[117],[118]

V roku 1962 všetci lídri „novej vlny" londýnskych fotografov už pracovali pre Vogue. I napriek tomu jeho náklad klesol zo 170 000 výtlačkov v prvej polovici šesťdesiatych rokov na 117 800 kusov v druhej polovici roku 1968. Vysvetľuje sa to tým, že keď je móda diktovaná z ulice a dostupná širokej verejnosti za rozumnú cenu, nie je už toľko dôvodov o nej snívať, z čoho štatisticky vyplynulo, že neexistuje

---

114 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 228.

115 Príloha č. 28.

116 Príloha č. 29.

117 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 22.

118 Príloha č. 30.

priamy vzťah medzi najlepšou módnou fotografiou a rozmachom komercie.[119]

Mnohí fotografi sa snažili do svojich fotografií vložiť príbeh, čo bolo jednoduchšie pri módnej fotografii (tá vždy bola uverejnená v sérii 4 až 8 strán), ako pri fotografovaní kozmetiky. Saul Leiter a Bob Richardson boli dvaja fotografi najviac oddaní rozprávaniu príbehov, pričom vždy sa im podarilo naratívnosť aspoň naznačiť.[120]

Fotografia Ronalda Traegera Twiggy na motorovom bicykli[121], urobená pre Vogue v roku 1967, dokonale vystihuje ducha polovice šesťdesiatych rokov. Traeger, pôvodom Američan, strávil dva roky fotografovaním reportáže v Ríme. Prvé módne fotografie urobil pre Elle v Paríži a v roku 1963 prišiel do Londýna, kde fotografoval počas piatich rokov módu pre Vogue až do svojej tragickej smrti v roku 1968. V tomto období naďalej spolupracoval s francúzskym Elle,[122] a to spoločne s tvorcami, ako sú Peter Knapp, Frank Horvat, William Klein, Fouli Elia a v Anglicku Bailey, Donovan a Duffy. Štýl Elle začal byť v šesťdesiatych rokoch viac realistickejší, jednoduchší a ženskejší.[123]

V roku 1965 vznikol jeden z najvýznamnejších nových magazínov – Nova. Jeho založenie silno poznačila modernistická supergrafika, zachytávajúca sociálne zmeny, podchytenie ducha eklektizmu, návrat historických štýlov.[124]

Módna fotografia v časopise Nova s 12-stranovou farebnou prílohou bola svieža, vitálna a uvoľnená v porovnaní s tým, čo uverejňovali ostatné časopisy, ktoré sa chceli zavďačiť zadávateľom reklamy.[125]

Iba niektorí z módnych fotografov sa stali celebritami. Ostatní, ktorí prispievali do sveta magazínov tých čias, sú v módnej oblasti známi menej. Možno tu spomenúť mená ako Steve Hiett (reportážna fotografia), Harri Pecccinotti (fotografie inšpirované športom), David Hurn (fotografoval pre Queen, Town a Harper's Bazaar módne fotografie ovplyvnené reportážnou fotografiou, po roku 1965 jeho

---

119 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 18.

120 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 17.

121 Príloha č. 31.

122 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 133.

123 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 110.

124 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 148.

125 Wiliams Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council Londýn 1998. S. 106.

módna fotografia ustupuje do pozadia a prevažuje dokumentárna, ako napríklad dokument Striptízový klub Soho), Robert Freeman (prvý kalendár Pirelli a obaly LP platne The Beatles). Pozornosť si zasluhuje aj David Montgomery (pôvodom Newyorčan, žijúci a pracujúci v Londýne pre Queen, Vogue a Harper´s Bazaar), Barry Lategan (pôvodom z Juhoafrickej republiky, zodpovedný za prvé fotografie Twiggy) alebo Just Jaeckin (Francúz, ktorý fotil skoro výhradne len pre britský Vogue a neskôr sa stal režisérom filmov o Emmanuelle v roku 1974).

Ako sme už uviedli, fotografia sa konštituovala na pozadí iných druhov umení a zároveň vo svojom rozmachu sa špecifikovala. Módna fotografia sa v tomto smere najviac dotýkala grafiky, čo do štruktúry v jej výrazovej stránke. Čo do foteného objektu citeľný bol najmä prienik dramatickej inscenovanosti. Módna fotografia sama osebe však vygenerovala svojbytný mediálny umelecko-pragmatický fenomén. Je ním inštitút modeliek, neskôr aj modelov. Určité modelky prijali rolu múzy módneho fotografa ako inšpiráciu pre zmeny v štýle. Favoritkou Terenca Donovana bola Celia Hammond. Fotograf Franco Rubartelli bol spájaný s Verushkou, exotickou dlhonohou, 183 centimetrov vysokou nemeckou baronesou, ktorej zjav bol vari omnoho dôležitejší ako talent fotografa.[126]

Rubatelliho snímka[127] s Verushkou prekvapuje katachrézickou kombináciou. Nežné ženské, tradične nespojiteľné s bojovným mužským, sa tu spája do energickej pózy modelky odetej v kostýme s army prvkami, ale s výrazne erotickým výstrihom a výzbrojou. Prirodzene, kóduje sa tu dobový zmysel pre emancipáciu žien, dominuje však výraz novej erotiky, sprevádzanej miešaním mužských a ženských prvkov, ktorá sa premieta aj do módy.

Fotograf John Cowan si vytvoril svoj vlastný dobrodružný štýl fotografovania s modelkou Jill Kennington, ako príklad slúži séria fotografií zoskoku s padákom. Lewis Morley sa preslávil svojimi provokatívnymi fotografiami prostitútky Christine Keeler, ktorá podnietila rezignáciu britského ministra obrany Johna Profuma. Pre Davida Baileyho to bola v tomto smere príležitosť fotografovať pre rubriku Young Idea, ktorej námetom bolo fotografovať nové dievča v rozmanitom oblečení. Bailey riešil toto zadanie popri slávnych mužoch londýnskej scény, ako bol George Melly, Kenneth Tynan, Peter Cook, Dudley Moore, David Frost, Vidal Sassoon, Terence

126 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 17.

127 Príloha č. 32.

Donovan a Stirling Moss. Editor však nechcel použiť dievča, ktoré si Bailey vybral. Bailey trval na svojom výbere s tým, že ak sa fotografie nepodaria, tak ich prefotí. Tým dievčaťom bola Jean Shrimpton, ktorá sa čoskoro pod jeho rukami stala prvou známou anglickou modelkou. Modelky boli do tej doby anonymnými bytosťami, okrem zopár výnimiek, ktoré patrili do vyššej spoločnosti. Shrimpton nebola vzdelaná, bohatá a ani nepatrila do vyššej vrstvy. Bola to však pôsobivá, prirodzená kráska, ktorá Baileyho očarila hneď pri prvom stretnutí v roku 1960 v Studio Five, keď ju fotografoval Brian Duffy pre reklamu na Kellogg's Cornflakes. Od tej doby spolu intenzívne spolupracovali.

Bailey mal svoju vlastnú teóriu, ako fotiť módu: „Keď sa pozriete na moje módne fotografie, tie dievčatá majú osobnosť. Dievča je vždy dôležitejšie ako šaty. Ak ona nevyzerá úžasne, tak ani oblečenie. Dievča je vždy katalyzátorom."[128]

Keď editori videli, čo dokázal so svojou novou modelkou, nemohli zaprieť, že Bailey objavil hviezdu. Najprv anonymná Shrimpton sa stala oslovovanou „The Shrimp" a ikonou krajiny.

Bailey v apríli 1962 vytvoril sériu fotografií pre Vogue, Young Idea Goes West, v ktorej bola Shrimpton fotená v uliciach nadčasového New Yorku dokumentárnym štýlom. Táto séria bola medzníkom, ktorý berie dych aj po desaťročiach. Shrimpton stojí oblečená, ale zároveň pôsobí naho a jemne, vzdialene a rezervovane, s plyšovým medvedíkom ako talizmanom v ruke, ako malé anglické dievča stratené vo veľkom meste v Harleme, Chinatowne, Greenwich Village, „očumovaná" alebo nevšímaná okoloidúcimi mužmi. Niektoré z týchto scén sú zaplnené detailmi, iné sú veľmi striedme. Bolo to niečo prelomové, nové, čo zmenilo pohľad Ameriky na britskú módnu fotografiu.

Baileyho dielo jedinečne reprezentujú snímky z Young Idea Goes West[129], v ktorých sa spájajú tvrdé technické a architektonické konštrukčné prvky s mäkkým výrazom ženskej postavy. Je to symptóm doby hrdej na svoje technické výdobytky, ale zároveň sa tu zjavujú prvky krásy a nežnosti (plyšový medveď ako jej symbol), ktoré saturujú svet techniky humanizáciou života. Obidva tak komponujú veľkosť človeka mysliaceho, objavujúceho a vynaliezajúceho, ale aj človeka v jeho pôvabe.

---

128 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 28-30.

129 Príloha č. 33, 34, 35, 36.

Modelka za okrovým oplotením nie je uväznená. Oplotenie je iba raster, cez ktorý k divákovi preniká prírodnosť teplých zemitých farieb v oblečení. Podobne modelka pri ventilačnom komíne a radare či akejsi anténe (znova tu nechýba fragment oplotenia, drôteného pletiva) je v jemných mäkkých farbách zjemnenej zemitosti kostýmu a prírodnej zelenej v blúze, ako aj stuhy vo vlasoch. Monumentálnou kulisou pozadia sú mrakodrapy. Na druhom obraze je ich silueta zmatnená hmlovinou. Pozoruhodné na druhej snímke je, že hoci dominantou obidvoch je ženská postava, na druhej snímke je akoby v dramatickom proscéniu obrazu umelý plyšový medveď, výraz hry, detinskosti, bezstarostnosti a poézie všedného dňa. Čierno-biele snímky z toho istého súboru sú vystavané na tej istej poetike. V centre rušnej ulice je žena modelka, scénu výjavu dopĺňajú aj ľudia (muži). Centrálnymi rekvizitami sú plagáty, reklamy, rôzne nápisy. Tieto textové štruktúry obsahujú informácie bežného charakteru (firemné tabule a reklamy, parkovacie tabule a pod.). Sú sekundárnym prejavom techniky, odrazom jej fungovania. Uprostred nich však stojí modelka ako bohyňa telesnej, ale aj módnej estetiky.

Najbližšie roky v Londýne, New Yorku, Paríži alebo na vidieku Bailey a Shrimpton pracovali takmer výlučne spolu a až do príchodu The Beatles stáli najvyššie na rebríčku novej aristokracie.[130]

„Young Idea Goes West" sa stal ikonickým obrazom slobodného dievčaťa šesťdesiatych rokov. Pop-artovské zapracovanie pouličných nápisov a architektonických prvkov ulice, indikujúcich navigáciu mesta, vnieslo do fotografií pohyb. Zahrnutie okoloidúcich a dopravy prinieslo do fotografií vitalitu. A sebaistá, ale androgýnna postava Shrimpton s medvedíkom priniesla mladosť.[131] Potom, čo sa Shrimpton rozišla s Baileym a žila s hercom Terencom Stampom, prišla o mnoho zákaziek, hoci sporadicky ešte spolupracovala s Baileym, no žiaden fotograf, ktorý bol Baileyho lojálny kamarát, ju už ako modelku nenajal.[132]

Po Shrimpton preslávil Bailey Sue Murray. No už v auguste 1965 sa konala svadba Baileyho a francúzskej herečky Catherine Deneuve, ktorú stretol

---

130 Levy, Shawn: Ready, Steady, Gol: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 33-34.

131 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 188.

132 Levy, Shawn: Ready, Steady, Gol: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 163-165.

na fotografovaní propagačnej kampane pre film Romana Polanského Repulsion.[133]

V roku 1967 sa jeho ďalšou múzou stala Penelope Tree. Bola to rebelská aristokratka, ignorujúca konvencie, a Bailey z nej vytvoril, tak ako predtým zo Shrimpton a Murray, supermodelku. Tree bola politicky radikálne a otvorené dieťa neskorých šesťdesiatych rokov, fajčiace marihuanu. Baileyho charakterizuje takto: „Stáť ako model pre Baileyho bolo ako byť obletovaný dravým vtákom. Ste jedinou vecou, na ktorú myslí a ktorú vidí."[134]

Najlepšie práce Baileyho výraznou formou spájajú eleganciu, pôvab a obmedzenie rekvizít na minimum.

O vznik poslednej a najväčšej hviezdy sveta modelingu v šesťdesiatych rokoch sa však postaral Justin de Villeneuve, kaderník, starožitník, vyhadzovač, boxer, obchodník s pornom, fotograf a ktovie čo ešte. V roku 1966 nebolo väčšej senzácie, akou bola 41 kilogramov vážiaca 16-ročná Lesley Hornby, ktorú však všetci poznali ako Twiggy (Palička). Twiggy bola detské, bezpohlavné a veľmi biele, obyčajné „dievča od vedľa", akoby mix anjelskosti v túžiacom tele, slávy a mier 76, 56, 81, s výrazom školáčky, ktorá odpadáva na koncertoch The Beatles a hltá módne magazíny.

Ľudia z módnej brandže jej ako modelke nedávali veľké nádeje, až kým nevideli jej fotografie. Stala sa tvárou roku 1966 a takpovediac zo dňa na deň jednou z najznámejších modeliek.

Cecil Beaton ju opísal ako vílu, ale módny biznis nebol na ňu pripravený. Vogue ju najal iba na fotenie nôh a Irving Penn, David Montgomery, David Bailey, Terence Donovan a Brian Duffy ju odmietli fotografovať. Považovali ju za neprofesionálnu i vzhľadom na to, že oni sami sa pokladali za objavovateľov modeliek a zrazu tu bola Twiggy, objavená niekým iným. Netrvalo to však dlho a Twiggy bola všade – obálky časopisov, tričká, parochne, sprítomňovali ju figuríny vo výkladoch v životnej i nadživotnej veľkosti, mejkap, kabelky, obaly na jedlo, bábiky, stolové hry a dokonca hudobný singel. Twiggy bola prvou supermodelkou a prvou dievčenskou superstar šesťdesiatych rokov. Bola posledným „kusom"

---

133 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 180.

134 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 160, 180, 339-343.

úžasného britského exportu do USA, posledným záchvevom britskej invázie.[135]

Beatonove snímky s Twiggy[136] sú poznačené výraznými telesnými gestami rozšafnosti a uvoľnených póz, pričom ich scénu konštruuje priestor, unikajúci z „prízemnej" reality. Podobne ako v Munkácsiho „nožnicovom" výskoku aj tu nachádzame modelku v extrémnej a skôr neočakávanej situácii: stojí jednou nohou na skrini, alebo na nej sedí vedľa sadrového odliatku busty, pričom bezprostredne komunikuje s divákom, na ktorého „objektív" sa pozerá priamo, s úsmevom a s radostným pocitom. Beatonove modelky sú o niečo vyššie, ako je bežný svet, sú „nad", aspoň na úrovni lustra... Móda, ktorú predstavujú, je súčasťou tohto slobodného gesta, ktoré objíma svet a plnými dúškami si ho užíva.

Vývin fotografie v tejto dekáde osobitným spôsobom dokresľuje kinematografia v dielach zameraných na svet fotografov a na celý kontext fotografie. Blow-up (1966) bol prvý film Michelangela Antonioniho v angličtine a stal sa jedným z kultových filmov kinematografie.

Antonioni prišiel do Anglicka v zime 1965 porozhliadnuť sa po londýnskej scéne vzhľadom na námet jeho nového filmu, založenom na krátkej poviedke od Julia Cortázara. Antonioni sa spojil s Francisom Wyndhamom, ktorý v máji 1964 pre Sunday Times napísal článok o Baileym, Donovanovi a Duffym, fotografoch z východného Londýna s názvom Tvorcovia modeliek. Sám vypracoval šesťstránkový dotazník o scéne, práci a súkromnom živote fotografov, ktorý bol doručený niekoľkým fotografom a ľuďom, ktorí ich poznali.

V nasledujúcich mesiacoch scénar dostával tvar najprv pod názvom Príbeh o mužovi a žene a krásnom popoludní, potom ako Dievča, fotograf a krásne aprílové ráno a nakoniec veľmi jasne The Antonioni Picture.

Cortázarov príbeh o tajomnom stretnutí prerušenom amatérskym fotografom sa stal príbehom o energickom, ale prázdnom londýnskom módnom fotografovi, ktorý si myslel, že odfotografoval vraždu v parku a snažil sa presvedčiť ostatných a hlavne samého seba o tom, že má pravdu.

Natáčanie sa začalo v neskorom apríli 1966, filmári zanechali výrazné stopy na parku, ktorý získal neónový bilbord, ulice boli natreté načierno, čo zapríčinilo

---

135 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 238-242.

136 Príloha č. 37, 38.

smrť všetkého vtáctva v okolí, požiarne hydranty, vchody a predné steny domov boli premaľované odvážnymi odtieňmi základných farieb[137] v súlade s konceptom filmu.

Hlavnú úlohu vo filme mal hrať Terence Stamp a Jean Shrimpton modelku. Úloha fotografa bola dokonca ponúknutá i samotnému Baileymu, no nakoniec sa obsadenie zmenilo. Do úlohy fotografa Thomasa bol obsadený David Hemmings. Vanessa Redgrave zahrala ambiciózny objekt fotografovej posadnutosti, Sarah Miles ženu priateľa – umelca, modelka Verushka modelku, s ktorou sa fotograf prostredníctvom svojho fotoaparátu „miluje" a 19-ročná Jane Birkin mladé dievča, ktoré je ochotné urobiť všetko, aby sa dostalo do sveta modelingu.[138]

Prostredníctvom hlavného protagonistu bola zachytená veľká dávka Baileyho osobnosti. Niektoré detaily boli vďaka Wyndhamovmu dokumentu úplne prevzaté z Baileyho života. Ostatné časti filmu boli poskladané z rôznych miest okolo Londýna. Reportážne fotografie vytvorené filmovým fotografom boli v skutočnosti prácou Dona McCullina, príbeh East of Algate, pôvodne fotografované v roku 1961 pre Man About Town.[139] McCullin odolával ponukám fotografovať módu, ale jeho reportáže sa pravidelne objavovali v Town a niekoľko z jeho skorších fotografií bolo publikovaných vo Vogue.[140] Filmová snímka McCullina[141] zobrazuje postavy v páre, žena mimovoľne, ale priamo hľadí do objektívu, pohľadom vníma vonkajší svet mimo obrazu, ale sluchovo vníma šepot muža, ktorý, jemne ju držiac, jej rozpáva niečo do ucha. Je odhalená pri čine. Park v pozadí, povestný šelestom lístia, dotvára akoby zvukový moment k vizuálnej zrnitosti obrazu. Tento synestézický prvok zmiešania dojmov rozličného zmyslového vnímania cítiť aj na vlasoch ženy, do ktorých sa oprel vietor a mierne ich deformuje. Zrnitosť obrazu je akoby márnym pokusom zväčšiť obraz a donútiť ho prehovoriť o detailoch. Zväčšovanie tu však zároveň so zdetailizúvaním pôsobí zrnitosťou a rozkladom obrazu, čo mu zase sekundárne pridáva zmatnenie.

---

137 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 182-183.

138 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 183.

139 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 183 a 184.

140 Harrison, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999. S. 110.

141 Príloha č. 39.

Film bol podľa pôvodného plánu viac zameraný na prerozprávanie príbehu vraždy, ale väčšina bola vypustená vzhľadom na nedostatok času nakrúcania, čoho výsledkom je inak nevysvetliteľná scéna, v ktorej mladý muž špehuje fotografa pri obede so svojím agentom. Napriek časovej tiesni, zmenám scenára počas nakrúcania a prekročeniu rozpočtu sa Antonioniovi podarilo zachytiť kritiku dobovej kultúry.

Keď bol o rok film uvedený, už pod menom Blow-Up (Zväčšenina), britská tlač bola nevľúdna, keďže Antonioni vraj zmenil pulzujúci a vibrujúci svet na jednu zo svojich slabomyseľných, nevysvetlených a nezmyselných záhad. Ak nepočítame Londýn, Blow-Up bol senzáciou, čo sčasti spôsobili obnažené scény.

David Bailey bol muž, ktorý inšpiroval film, ktorý označoval svoj fotoaparát a statív ako „trojnohý falus", ktorý vytvoril z Jean Shrimpton, Sue Murray a iných dievčatá fantázie – neúmyselne dal svetu ďalšiu zmyselnú predstavu, na ktorú mohli ľudia míňať peniaze.[142] Historici však dlho vnímali Baileyho len ako súčasť mýtu o fotografovi hrdinovi. Tendenciu identifikovať Baileyho s postavou fotografa z Blow-Up znemožňuje však fakt, že fotografie Antonioniovho hlavného hrdinu sa s Baileyho fotografiami nedali ani zďaleka porovnať.

Blow-Up nebol jediný film o fotografovi zo swingujúceho Londýna. V októbri 1967 mal svoj debut aj film Smashing Time, komédia o dvoch dievčatách zo severu Anglicka, ktoré prišli do hlavného mesta naplniť svoj osud a stať sa modelkami na Carnaby Street. Film však nebol veľmi dobre prijatý kritikmi ani publikom.[143]

Víziu módneho fotografa ako heterosexuálneho hrdinu z filmového hitu šesťdesiatych rokov Blow-Up predchádzala v päťdesiatych rokoch iná, úplne opačná populárna predstava v podobe iného filmu, a to Funny Face (1957)[144] od režiséra Stenleyho Donena. Fotograf Dic Avery, ktorého hral Fred Astaire, s remeňom Rolleiflexu okolo krku, veselo tancoval po Paríži, zastavoval sa len príležitostne, aby urobil podivnú snímku Audrey Hepburn, odetej do množstva modelov Givenchy pre Quality magazín. Beatnická knihomoľka transformovaná

142 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 184-186.

143 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 337.

144 Príloha č. 19 a 20.

do najglamournejšej modelky na svete[145] pôsobí ako perfektne prehnaná paródia. Postava Dicka Averyho bola (veľmi voľne) založená na Richardovi Avedonovi, ktorý na filme pracoval ako poradca a podoba módnej editorky vo filme spievajúcej „You have to Think Pink" bola inšpirovaná legendárnou módnou editorkou Diane Vreeland.

Na konci 50. a začiatku 60. rokov sa v Británii objavila „nová vlna" filmovej tvorby príbuzná, hnutiu „mladých rozhnevaných mužov" pod vedením režisérov ako Tony Richardson, Lindsay Anderson a Karel Reisz.

Nadväzujúc na spomínanú tvorbu s fotografickou tematikou sa oveľa neskôr, v roku 1978 objavil film od Irvina Kershnera The Eyes of Laura Mars, v ktorom Faye Dunaway stvárňuje módnu fotografku. Mars štýlovo napodobňuje fotografie Helmuta Newtona (použité fotografie vo filme boli od neho a od Rebeccy Blake) vo fetišistickom zobrazení sexu a násilia. V jednej scéne vidíme Lauru fotografovať simulovanú autonehodu s dvoma modelkami v spodnej bielizni a v kožuchoch, ktoré predstierajú, že si navzájom trhajú vlasy. Pre Lauru Mars fotografie smrti a násilia neslúžia len ako nástroj na zbúranie napätia medzi pornografiou a módou, ale samotné vízie sú založené na jej paranormálnych zážitkoch. Týmto sa značne odlišuje od viac beztvarého Antonioniho Blow-Upu, v ktorom zohráva motív vraždy úplne inú, až vedľajšiu úlohu, ktorá skôr zatieňuje módny dej filmu a povyšuje status fotografa na tvorcu „dôležitejšej" práce, ako je napríklad vydanie knihy dokumentárnych fotografií. Vrah vo filme o Laure Mars má psychotický vzťah k módnej fotografii, a to, ako sužuje jeho vlastnú sexuálnu identitu a túžby. Každá z piatich obetí je nejako zapojená do módneho odvetvia. Ženy (a obdobne gayovia) sú vo filme postavy neschopné vzdorovať mužskému videniu sveta, takže osudom ženy je byť obeťou v patriarchálnom svete módy, čo sa vo filme zdôrazňuje vtedy, keď sa Laurino napodobňovanie sadomasochistických obrazov Helmuta Newtona obráti proti nej samej.[146]

Na záver kapitoly by sa dalo zhrnúť, že Londýn šesťdesiatych rokov bol miestom, kde sa dal získať najmódnejší outfit alebo účes, miestom, kde sa mohli tancovať najnovšie kroky na najpopulárnejšiu pieseň a obdivovať posledné trendy

145 Drake Nicholas: The Fifties in Vogue: The Conde Nast Publications Limited, Londýn. 1987. S. 6.

146 Jobling, Paul:Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 121 a 122.

v umení, zároveň bol i miestom, kde sa otvárala myseľ a vnímanie lepšiemu svetu.[147]

Šesťdesiate roky dvadsiateho storočia vo Veľkej Británii priniesli ohromnú, pokrokovými ideami a slobodou preplnenú revolúciu do módnej fotografie. Revolúciu, ktorú začala skupina mladých priekopníkov modernej fotografie a ktorej výsledok ustavične graduje, ovplyvňuje a transformuje našu kultúru už vyše štyridsať rokov.

4.3 SEDEMDESIATE ROKY

Sedemdesiate roky 20. storočia v medzinárodnej politike plynuli v duchu uvoľnenia.[148]

Nový politický trend vznikol zo stále narastajúceho jadrového nebezpečenstva a vyústil do zmlúv o obmedzení jadrových zbraní, ale aj do dohôd o prehĺbení ekonomickej, politickej a kultúrnej spolupráce a o dodržiavaní ľudských práv. Situácia sa zmenila až koncom dekády v súvislosti so stále agresívnejšou výbojnosťou Sovietskeho zväzu v krajinách tretieho sveta a s pretrvávajúcim nedodržiavaním ľudských práv vo východnom bloku.

Nejestvujú nijaké priame, kvantifikatívne zistiteľné parametre, podľa ktorých by bolo možné určiť, ako miera napätia a uvoľnenia vplýva na umenie a módu v spoločnosti. V každom prípade, situácia za studenej vojny nie je merateľná s reálnou vojnou, v ktorej základnou túžbou človeka bolo zachrániť si život a zdravie, prosto holú existenciu. Napätie v studenej vojne mohlo byť dokonca nepriamym stimulátorom utiekania sa k umeniu a konzumu, ktoré dávali zabudnúť na hroziace nebezpečenstvo. Uvoľnenie zase umožňovalo v širšom priestore rozvíjať kultúru.

Studená vojna však nebola jediným zdrojom svetového napätia. Ohrozenie priniesol aj vedecko-technický pokrok.

Protesty proti jadrovým elektrárňam na celom svete naštartovala katastrofa v Three Mile Island v USA. Ľudia sa snažili vyčistiť znečistené moria, ale trosky

147 Levy, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003. S. 361.

148 Preto sa niekedy nazýva toto obdobie aj francúzskym výrazom détente, uvoľnenie.

gigantického tankera Amoco Cadiz v Lamanšskom prielive tomu veľmi nepomohli. Zaviedli sa neadekvátne kritériá na zníženie znečistenia vzduchu. Obyvatelia Flixborough v Británii museli zápasiť s oblakom jedovatého cyklohexánového plynu a obyvatelia Medy v Taliansku s vysoko toxickým dioxínom...

„Zima nespokojnosti" v roku 1979 pod vplyvom chaosu (štrajky, zatvorené nemocnice, neodvážanie odpadkov) spôsobila, že k moci sa dostali konzervatívci na čele s Margaret Thatcher.

Ľudia začínali priznávať skutočnú sexualitu a dokonca meniť pohlavie. Začal sa brať ohľad na práva gayov, práva žien, etnické práva, práva zvierat, čo veľa ľudí považovalo za veľmi ťažké.

Symbolmi technického pokroku boli lunochody, vesmírne stanice, obrázky z Marsu, ropa zo Severného mora a deti zo skúmavky. Keď sa na scéne objavili skinheadi a neskôr pankáči, britská verejnosť nevedela, koho má viac nenávidieť. Pankáči urobili viac škody, ale skíni boli viac násilní. Temnou stránkou doby boli zemetrasenia v Číne a v Taliansku, záplavy v Španielsku, cyklóny na Fidži a v Severnej Austrálii, až napokon AIDS. Okrem toho, veľmi horúcou témou bola rasová otázka a objavil sa fenomén novodobého terorizmu. Arabské militantné skupiny vyhodili do vzduchu tri dopravné lietadlá v Jordánsku, baskickí separatisti zabili španielskeho ministra Luisa Carrera Blanca, INLA usmrtila konzervatívneho ministra Aireya Neaveho. Na mníchovskej olympiáde v roku 1972 bolo zavraždených jedenásť izraelských atlétov a v Jonestowne v Guyane spáchalo 900 nasledovníkov reverenda Jima Jonesa rituálnu samovraždu vypitím kyanidu.

Janis Joplin, Jimi Hendrix a Elvis Presley boli mŕtvi, The Beatles sa rozpadli a Woody Allen sa stal hviezdou. George Lucas priniesol Hviezdne vojny. Marlon Brando a Francis Ford Coppola natočili Krstného otca, ABBA predala viac platní ako ktokoľvek iný, ženy nosili „ra-ra" sukne (inšpirované módou roztlieskavačiek) a hot pants a muži zvonové nohavice a veľké goliere.

Sedemdesiate roky boli poslednou dekádou, v ktorej by azda daktoré niekdajšie samozrejmosti prešli bez povšimnutia. Kožuchy sa už nikdy viac nepredvádzali bez strachu z verbálneho alebo fyzického napadnutia, nikdy potom už nemohli nahé modelky ležať na kapotách nablýskaných limuzín v autosalónoch bez protestu feministiek, nikdy si už lovci nemohli zastrieľať bez strachu zo sabotáže tohto športu a už nikdy sa nedalo opaľovať bez obáv z rakoviny kože.

V 70. rokoch mládež ukázala, že je mocnou časťou spoločnosti. Jej novo nadobudnutá finančná nezávislosť vysoko ovplyvnila módu, konzum a pop.

O 70. rokoch sa väčšinou referuje ako o dekáde s gýčovou, banálnou a vulgárne komickou módou. V skutočnosti však 70. roky boli veľkým prínosom v oblasti kultúry a umenia. Mnohé knihy vydané v 70. rokoch sú dnes klasickými dielami. Nespočetné množstvo filmov, jedinečná rocková hudba, televízne programy, pozoruhodné výsledky v maľbe, sochárstve, architektúre a dizajne všetkých druhov predstavujú diela nadčasových hodnôt. Experimentátorský duch ako znak 60. rokov charakterizoval i 70. roky, pričom koncom desaťročia stále viac silnel a drsnel.[149]

Popkultúra 70. rokov začala rýchlo meniť všetko staromódne. Prvých päť rokov bolo v mnohom iba predĺžením rokov šesťdesiatych. Tvorcovia nazerali do svojho vnútra, aby vytvorili diela, ktoré vysvetľovali ľudský stav, ale zároveň sa rozvinul módny a umelecký biznis, ktorý zarábal peniaze.[150]

Americká kultúra sa úspešne exportovala do iných krajín, keďže kultúra v Británii vyzerala obmedzenejšie a chudobnejšie.[151]

Travolta v Saturday Night Fever z roku 1977, Studio 54, syntetizátor ako zvuk 70., I Feel Love od Donny Summer, kokaín, disco sa stalo populárnou a dominantnou silou. A hoci sa na začiatku 70. rokov Bowieho Ziggy Stardust zdal pre americký trh príliš gay, na konci dekády boli najväčším hitom v USA The Village People.[152]

Pre mnohých hudobných fanúšikov boli najpopulárnejšou rockovou trojicou 60. rokov Bob Dylan, The Beatles a The Rolling Stones. V roku 1972 The Beatles už neexistovali, Dylan sa vo svojej tridsiatke dočasne utiahol do ústrania, ale Stouni pracovali tvrdo a svoju najlepšiu hudbu vytvorili práce počas 70. rokov.[153]

Pop-artovské logo s vyplazeným jazykom, symbol The Rolling Stones, nebolo

---

149 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 1 a 2.

150 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 234.

151 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 212.

152 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 339 a 340.

153 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 136.

výtvorom Jaggerovho kamaráta Andyho Warhola, ako si myslí mnoho ľudí. Navrhol ho v roku 1970 študent grafiky a dizajnu John Pasche.[154] Červené pery s vyplazeným jazykom používa táto hudobná formácia od 70. rokov a je jedným z prvých prípadov skupiny používajúcej značku. Symbol ďalšieho obrovského fenoménu 70. rokov je logo skupiny Queen, nazývané aj kráľovnina pečať, pripomína kráľovský erb Spojeného kráľovstva so znameniami zverokruhu členov skupiny. Navrhol ho sám Freddie Mercury, ktorý študoval na umeleckej škole.[155]

Sedemdesiate roky v kontraste s vážnou literatúrou zažili publikovanie komerčne úspešných bestsellerov, ktoré boli významné najmä ako predlohy k filmom, ktoré sa dnes považujú za klasiku. Mario Puzo – Krstný otec, Frederick Forsyth – Deň Šakala, Peter Benchley – Čeľuste.[156] Veľkou udalosťou literatúry 70. rokov bolo vydanie biografií troch britských autorov Virginie Woolf, Agathy Christie a J. R. R. Tolkiena.

Norman Mailer i ďalší autori vkladali do kníh skutočný život, literatúra sa čítala ako fikcia, a tým sa vyvracali konvencie písania románov podobne ako v architektúre „prevracanie" budov naruby. To, čo zvyčajne býva vnútri, dávalo sa von a naopak.[157]

Centre Pompidou v Paríži, World Trade Center v New Yorku (toho času najvyššia budova na svete), Olympijský štadión v Mníchove, to je len časť významných projektov architektúry 70. rokov. Jednou z nich je aj budova banky Lloyd's v Londýne, ktorá sa v prvom rade spája s ekonomickým boomom. Pre jej elegantnú kovovú fasádu a línie sa táto budova často vníma ako monument a symbol vzkriesenia ekonomiky v Británii pod vedením Margaret Thatcher. V skutočnosti len jej výstavba ju robí budovou 80. rokov (1980 – 1986), v pláne a dizajne je to úžasná budova 70. rokov, ktorej plány Richard Rogers (Centre Pompidou) spoločne s Renzom Pianom publikoval v roku 1979.[158]

---

154 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 139.

155 Wikipedia.

156 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 72.

157 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 313.

158 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 326.

Optimizmus 60. rokov vystriedali realistické a naturalistické 70. roky. Filmy sa končili tak, že zlo nebolo potrestané a vo veľa prípadoch nebolo ani jasné, kto bol dobrý a kto zlý. Konce nie sú šťastné ani jednoduché, dobro a zlo bolo ťažké rozlíšiť, presne tak ako v skutočnosti.[159]

A Clockwork Orange, Performance, The Rocky Horror Picture Show, Life of Brian, Quadrophenia sú skvostmi britskej kinematografie podnes.

Hviezdne vojny sa v prevažnej časti nakrúcali v štúdiách severného Londýna, kde Stanley Kubrick natáčal 2001: Vesmírnu odyseu. Veľký počet hollywoodskych filmov sa kvôli cene natáčal v Británii. Okúzľujúce biele modely vesmírnych lodí, plávajúce vesmírom vo valčíkovom rytme Johanna Straussa, boli estetickým triumfom a pôsobili kontrastne k Lucasovej inovatívnej vízii, že život vo vesmíre nemusí byť vždy len lesklonový. Bojové scény boli povýšené do sféry umenia.[160]

Monthy Python predstavuje protiklad k otupným policajným seriálom a predvídateľným situačným komédiám, ktoré sa často považujú za klasiku 70. rokov. Flying Circus sa od prvého dielu v roku 1969 vysielal vo farbe, čo bolo jedným z faktorov jeho úspechu a veľkou výhodou pre grafiky Terryho Gilliama, ktoré sa stali poznávacím znakom pytonovského humoru. [161]

V kontexte kultúry 70. rokov sú podmienky na vytvorenie charakteristickej módy. Sloboda, ktorá mala svoje korene v swingujúcich 60. rokoch, prepukla v 70. rokoch, hoci práve tieto roky priniesli omnoho realistickejšiu náladu. Úpadok ekonomiky bol úderom pre svet módy. Fantazijná móda 60. rokov vybledla a pôsobila ako prežitok vzhľadom na ťažkú ekonomickú situáciu. Vietnamská vojna a jej následky ťažko poznačili USA a spoločenská atmosféra už ďalej nebola priaznivá pre snívanie a extravaganciu – dostavilo sa vytriezvenie hlavne v strednom prúde. Fantázia a revolúcia držali prvenstvo iba okrajovo. Psychedélia 60. rokov sa skončila spolu so smrťou jej fenoménov Hendrixa a Joplin. Dekadencia a plytvanie západnej kultúry sa v porovnaní s východným blokom javili ako obscénne a zhýralé.

John a Yoko, Paul a Linda, rovnako vyzerajúce páry, boli novým trendom.

---

159 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 174.

160 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 264.

161 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 264.

Kostýmy britskej módnej návrhárky Zandry Rhodes pre skupinu Queen vzbudzovali obdiv, podobne kolekcia okuliarov Eltona Johna, ale nijaká vízia androgýnnosti sa nevyrovnala Bowieho pohlavne neutrálnemu druhému ja menom Ziggy Stardust s prehnaným mejkapom a flitrovými trikotmi.[162]

Do popredia sa dostali mladí návrhári Yves Saint Laurent a Mary Quant, ktorí pokračovali v trendoch vytvorených v predchádzajúcej dekáde, novou postavou na módnej scéne sa stal aj Calvin Klein a Vivienne Westwood nadobudla nevídanú slávu.

Jedným z mála módnych trendov z minulej dekády, ktorý pretrval i v 70. rokoch, boli safari saká. Všadeprítomné minisukne boli nahradené zamatovými, denimovými alebo metalickými hot pants, ktoré odhaľovali rovnako, ale navyše sa v nich dalo pohodlne tancovať, korčuľovať a dokonca i zápasiť so zločinom, ako to demonštrovala v televíznom seriáli Wonder Woman. Od denimu po tepláky – všetko malo zvonový strih.[163]

Ralph Lauren bol zodpovedný za zvyšujúcu sa popularitu mužského oblečenia u ženského pokolenia. V roku 1977 bol dizajnérom maskulínneho šatníka Diane Keaton pre film od Woodyho Allena Annie Hall. Calvin Klein vytvoril zo svojej značky životný štýl a s pomocou Helmuta Newtona začal predávať svoje modely spolu so sexualitou. Pravdepodobne najväčším vplyvom Laurena a Kleina bol prínos módy denimu, jedného z naprofitujúcejších a najtrvácnejších počinov módy – designer jeans. Denim bol všade – od peňaženiek až po vankúše – a nosili ho všetci – od kovbojov až po školáčky.

Nikto však neovplyvnil módu pracujúcich tak výrazne ako Giorgio Armani, ktorého legenda sa zrodila spolu s androgýnnymi dámskymi kostýmami a triezvymi pánskymi oblekmi. Vytvoril čistý, pohodlný štýl dokonalého krajčírskeho remesla.

Móda s príchodom disca a punku dostala jasný smer. USA sa snažili prekonať melanchóliu doby lesklými výstrednosťami disca. Amerika túžila po odevoch, ktoré by sa jagali pod diskoguľou. Subtílnosť nebola „in", naopak, platilo heslo „väčšie je lepšie". Štýl hraničil s deformáciou – chlopne, podpätky, náušnice, vlasy, pracky opaskov a všetko, čo sa dalo zväčšiť. Oblečenie a fyzické atribúty pod nimi, sa oslavovali pre svoju veľkosť.

---

162 Heimann, Jim: 70s Fashion, Vintage Fashion and Beauty Ads. Taschen, Kolín nad Rýnom 2006. S. 3.

163 Heimann, Jim: 70s Fashion, Vintage Fashion and Beauty Ads. Taschen, Kolín nad Rýnom 2006. S. 3 a 4.

Na druhej strane Atlantiku Johnnie Rotten spieval o „žiadnej budúcnosti" a spolu so skupinou The Sex Pistols ničili všetky pravidlá zavedenej módy tým, že si jednotlivé kusy oblečenia trhali a potom ich znovuvytvárali pomocou zatváracích špendlíkov. Špicaté číra, tmavý denim, koža so symbolmi anarchie a oblečenie „urob si sám", trend, ktorý zanedlho nasledovali milióny fanúšikov a zmenili ho na uniformu tohto hnutia s pečaťou Vivienne Westwood.[164]

Krátko pred svojou smrťou v roku 1971 francúzska návrhárka Coco Chanel poznamenala, že mládež je niečo veľmi nové, lebo pred dvadsiatimi rokmi o nej nikto nehovoril.

V sedemdesiatych rokoch mládež objavila, akou je mocnou časťou spoločnosti. Jej novonadobudnutá finančná nezávislosť vysoko ovplyvnila módu, konzumnosť a pop. Všetko, čo chceli mladí, sa okamžite stáva reálnym.
Vzrast tínedžerských subkultúr v Británii 60. a 70. rokov s ich prísnym predpisom obliekania a detailným zmyslom pre módu čoskoro upútal pozornosť médií, verejnosti a nevyhnutne fotografov. Objavila sa nová generácie dokumentaristov, ktorí brali ohľad na skutočný štýl ulice. Centrom toho všetkého bol názor tínedžera. Jeho stelesnením bol Holden Caufield, mladý hrdina z knihy Kto chytá v žite od J. D. Salingera, ktorého dobrodružná cesta New Yorkom bola odrazom tínedžerského vnútorného rozpoltenia i vzdoru a zachytila pocity modernej generácie. Román z roku 1951 sa v 60. a 70. rokoch stal jednou z najpopulárnejších kníh.

Počas 70. rokov sa fotografi schválne zameriavali na mládež, používajúc tradičnú techniku čierno-bieleho reportážneho portrétu na zachytenie Británie na pokraji podstatných zmien. V roku 1974 si Daniel Meadows, študent fotografie, prerobil dvojposchodový autobus a vydal sa fotografovať Angličanov. Cestoval zo severu na juh a na každej zastávke ponúkol zdarma svoj Free Photographic Omnibus na portrétovanie okoloidúcich. Na konci cesty mal Meadows množstvo fotografií mladých ľudí, väčšinou v pároch rovnakých pohlaví.[165] V tej dobe oblečenie na fotografiách nebolo dôležité, ale už o 20 rokov neskôr sa fotografie stali záznamom módy mladých ľudí. Na rozdiel od neskorších fotografov, ako boli Derek Ridgers a Nick Knight, ktorí tak isto dokumentovali subkultúru mládeže,

164 Heimann, Jim: 70s Fashion, Vintage Fashion and Beauty Ads. Taschen, Kolín nad Rýnom 2006. S. 4 a 5.
165 Priloha č. 40, 41.

Meadows nemal výrazný záujem o módu. Jeho fotografie sú mimoriadne tým, že zobrazujú nie pozoruhodné oblečenie, ktoré mladí ľudia začali nosiť, ale to veľmi obyčajné, bežné.

Od júna po neskorý august 1976 okúsila Británia vlnu tepla čo do počasia, ale aj spoločensko-ekonomického statusu. Libra strácala hodnotu, inflácia a počet bankrotov rástli, zároveň padol povojnový rekord v nezamestnanosti. Relatívna chudoba Spojeného kráľovstva začala byť zjavná, a to najviac v Londýne. Odpadky naplavené do dokov, mnoho opustených budov, z ktorých boli mnohé zamorené samozvanými nájomníkmi, a parky vyblednuté do sivohnedej farby počas najväčšieho sucha za posledných 250 rokov. Väzni pri vzbure v Hull spôsobili miliónové škody. Notting Hill Carnival sa zmenil na krvavý boj s políciou, továrne bez zdrojov vody pracovali na polovičný výkon a lesné požiare zničili stovky akrov historickej zelene. Z obrazu tejto skazy, zúfalstva a úpadku vznikol punk, hudobné hnutie a módny štýl, ktorý konfrontoval a provokoval.

Pankáči si farbili vlasy výraznými farbami a tvarovali ich do zvláštnych účesov, prepichovali si kožu zatváracími špendlíkmi, strihali a trhali si oblečenie a obliekali si fetišistické kostýmy zo sex-shopov. Počúvali skupiny s alarmujúcimi menami ako Damned (Zatratený) a The Clash (Konflikt), skupiny, ktoré reprezentovali návrat tradičného rock 'n' rollu. Ich krátke, rýchle, hlučné a často zúrivé piesne zaznamenávali, aké to bolo byť mladý a nezamestnaný v rozpadávajúcej sa Británii roku 1976. Pôvodcami a hviezdami pankového hnutia boli The Sex Pistols.

Britský punk bol srdcom rovnako v hudbe ako aj v oblečení. Ossie Clark a Celia Birwel, mladý pár sofistikovaných návrhárov z Hockneyho obrazu boli, samozrejme, neprijateľní v porovnaní s ďalším výstredným párom so spoločným záujmom o módu, akým boli Malcolm McLaren a Vivienne Westwood. Vivienne s talentom pre navrhovanie, Malcolm so zmyslom pre marketing. V skorých 70. rokoch si otvorili butik na King's Road a predávali oblečenie v štýle 50. rokov, ktoré Vivienne upravovala nápismi a cvokmi a robila ho tak jedinečným. Po úplnej renovácii v roku 1974 umiestnili do výkladov nahé figuríny a nad vchod obrovský nápis SEX z nafukovacích ružových písmen, pripomínajúcich sochy Claesa Oldenburga. Steny boli natreté na čierno a do ponuky sa zaradil pravý sortiment sex-shopu.

Jedným z faktorov, ktorý urobil The Sex Pistols jedinečnými, bolo to, že sa na nič nehrali a boli tým, čím boli – Angličanmi. Dokonca vyjadrili opovrhnutie americkou kultúrou, na rozdiel od iných britských kapiel, túžiacich po úspechu v Amerike, ako boli napr. The Rolling Stones. Jedinečný výzor, patronát Malcolma a Vivienne a „fuck you" mentalita boli kľúčom k ich úspechu.

Punk ako nálepka bol hnutím, ktoré zahŕňalo nielen hudobné skupiny ako The Sex Pistols a The Clash, ale mal i svoj nový look. Tričká a ďalšie oblečenie predávané v Sexe, punk mal tiež tanec pogo a súčasťou hnutia bol dokonca i grafický štýl, vytvorený školským priateľom Malcolma Jamiem Reidom, ktorý používal koláže a litografické printy na vytvorenie nálepiek, plagátov a obalov platní, často s písmenami vystrihnutými z novín a zoradenými v štýle vydieračského listu. Výstavnou skriňou punku bol The 100 Club so stále sa zväčšujúcou skupinou prívržencov.

Po živom televíznom interview v decembri 1976, ktoré sa skončilo fiaskom obscénneho jazyka, nasledoval celoštátny škandál a titulok v The Daily Mirror nasledujúci deň znel „The Filth and the Fury" (Špina a zúrivosť). Anarchy in the UK a Punk Rock boli na svete.

V máji roku 1977 prišli The Sex Pistols s novým albumom Never Mind the Bollocks a novou šancou na propagáciu, ktorá nemohla byť pre prvý singel God Save the Queen lepšie načasovaná. Krátko pred oslavami strieborného jubilea, 25. výročia vlády kráľovnej Alžbety II., oficiálne oslavovaného 7. júna bohoslužbou vďakyvzdania v Katedrále svätého Pavla, boli obyvatelia vyzvaní na oslavy v ich domovoch. Nikto si nemohol byť istý, ako bude Spojené kráľovstvo reagovať na toto jubileum, hlavne so zreteľom na neutešenú ekonomickú situáciu. V skutočnosti to bol veľký úspech, domy a ulice v celej krajine boli vyzdobené vlajkami. Predávali sa príležitostne upravené hrnčeky, známky, gombíky, odznaky, čiapky a tričká, noviny publikovali plagáty kráľovnej, ktoré si mnohí vylepili do svojich okien. Jamie Reid portrét Jej Veličenstva zo Sunday People od Cecila Beatona použil na sériu kolážií, ktoré poslúžili ako brilantná propagačná kampaň pre God Save the Queen ako paródia na suveníry jubilea. Reidove dizajny boli skutočnými umeleckými dielami, a tak ako The Beatles aj The Sex Pistols sa stali

úplným umeleckým vyjadrením v spojení hudby, grafiky a módy vysokej kvality.[166]

Hoci v prípade Beatonovej fotografie v dvoch grafických kolážach Jamieho Reida[167] ide už o žánrový posun, takže tieto dve grafiky sa vymykajú z rámca fotografického umenia, predsa len, s prihliadnutím na postmodernú tvorivú metódu miešania žánrov, pokladáme za regulérne intepretačne sa im tu venovať. Ide totiž o to, že grafiky, vzniknuté úpravou fotografií, majú v sebe významné semiotické posolstvo pre celú dekádu sedemdesiatych rokov. Je to posolstvo revolučného zvratu, ktorý v tejto dekáde vyvrcholil v novom podnikaní na poli umenia a módy, ale predovšetkým primárnou črtou tejto kultúry je črta anarchie. K starému sa už nik nevracia – a keď, tak len deštruktívne. Typickou ilustráciou tohto kultu ničenia starého je deštrukcia oblečenia a zároveň jednoduchá, transparentná, maximálne nedbajská dekonštrukcia: zámerne roztrhaná tkanina sa uvádza do „pôvodného" stavu pripínacím špendlíkom. Týmto symbolom sa sfunkčňuje recyklácia ako tvorivá metóda, vedúca k popieraniu starého. A hoci absolútne popretie nie je možné z ontologickej príčiny, ktorou je kontinuita sveta, popretie, negácia, deštrukcia a následná dekonštrukcia, zostávajú v rovine symbolu. Ináč povedané, hmota je kontinuálna, v nej je minulosť, prítomnosť i budúcnosť, ale jej stvárnenie a duch chcú byť úplne po novom. Portréty kráľovnej z r. 1977 sú dekomponované – okrem iných atribútov, ako sú ručne či z výstrižkov dopísané kultové heslá o priorite hudobného štýlu The Sex Pistols – v centrálnej kompozičnej pozícii, ktorou sú ústa. To, čo bolo v minulosti milou anatomickou súčasťou nevinného portrétu, stáva sa tu tvrdým symbolickým gestom, takmer teroristickým povelom: Kráľovná, ty už nebudeš hovoriť, nemáš čo povedať. Je tu Sex Pistols! To je vízia, ktorou sa vyznačuje celá dekáda. Ústa kráľovnej sú zatvorené sponou zatváracieho krajčírskeho špendlíka alebo sú prelepené „páskou", zostavenou z rôznych typov písma, vybratého z rozmanitých novinových titulkov. Prečo? Lebo ani noviny už nemôžu povedať nič nové. Nijaký oznam, nijaká správa v publicistike nemôže mať takú silu, ako je výpovedné posolstvo The Sex Pistols. Na prvom portréte je anglický nápis, ktorý predstavuje starobylé oslavné heslo: God Save the Queen – Boh ochraňuj kráľovnú. Isteže, nejde tu o modlitbovú prosbu k Bohu, ale skôr o iróniu na klišé, ktoré zapadá

166 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon && Schuster, Londýn 2006. S. 281 – 304.

167 Príloha č. 42, 43.

do odmietanej minulosti. Vzniká otázka, či tu skutočne ide výlučne len o paródiu na lacné predajné produkty so symbolmi a portrétmi kráľovnej, ktoré jej majestát skôr devalvujú, ako by ho mali zvýrazniť. Ide tu zrejme o oveľa viac, o novú silnú ideu, zameranú anarchicky na všetko staré ako odchádzajúce a o prezentáciu nadchádzajúceho životného štýlu. Pravda, dobová interpretácia mohla zachytávať iné kontexty, ako sa nám to ponúka dnes, takmer po štyridsiatich rokoch. Medzičasom svet zažil diskusie plné rozhorčenia nad ničením mýtov a symbolov stability starého sveta. Spomeňme napr. len plagát k filmu M. Formana Ľud versus Larry Flynt, na ktorom je v lone ženského tela ukrižovaná – rovnako nahá ako Kristus, zaodetá len sporo v bedrovej oblasti do americkej zástavy – postava vydavateľa pornografie, čo, prirodzene, vyvolalo obrannú reakciu v časti sveta. Podobne tu možno uviesť skúsenosť našej civilizácie s rozporuplnými karikatúrami, za ktorú ľudstvo zaplatilo už toľkými životmi. Naša skúsenosť s anarchiou a dehonestáciou autority, ale zároveň aj s posúvaním hranice tolerancie, je iná, ako bola v dobe vzniku spomínaných koláží. Isteže, aj životný pocit sportrétovanej kráľovnej je dnes iný ako v období životného rozkvetu. Jasná symbolika protagonistov punkového životného štýlu robí kráľovnú slepou (prelepené oči), nevidiacou to najsilnejšie a najprogresívnejšie v anglickej spoločnosti, a umlčanou, keďže viac ako jej majestát je majestát nových ideí. Ak porovnávame tieto dve koláže z fotografií Cecila Beatona s jeho starším oficiálnym portrétom z r. 1953[168], nevyhnutne sa dostaneme do vyhraneného kontrastu. Na klasickom korunovačnom portréte je sediaca kráľovná v plnom majestáte so všetkými archetypovými atribútmi. Jej božskú voľbu na posvätnú úlohu panovníčky, ktorú tradične slávnostne spečaťuje arcibiskup v osobitnom obrade, zvýrazňuje pozadie s chrámovými klenbami, ktoré sa pevne čnejú do nebeských výšok. Kráľovná hľadí do objektívu, teda do prítomnej reality pozorovateľa, ale jej žezlo je zamierené do oných transcendentných výšok. Žezlo, ako falický symbol panovníka, ktorý jediný z božského popudu svojím panovaním plodí a rodí budúcnosť krajiny, je o to silnejšie, že je v rukách ženy. Falický symbol môže mať pre muža popri význame moci významový odtienok závislosti, slabosti, túžby. Pre ženu, naopak, je symbolom nezávislosti, sebestačnosti. Ak sa od tohto portrétu, prekomponovaného zlatými drapériami a drahocennými šperkami prenesieme

168 Príloha č. 44

k čierno-bielym kolážam môžeme konštatovať len toto jedno: na kolážach sa všetko drahocenné nivelizuje v čierno-bielom kontraste, pričom razantné štvoruholníčky, nesúce písmená vystrihnuté z novín, zvestujú to najnovšie rozhodnutie z Božej vôle, tú najnovšiu správu všetkých možných novín, ktoré neslúžia ničomu inému, len tomu, aby poskytli najdôležitejšiu informáciu v strohej mennej vete: The Sex Pistols! Tu nie je potrebné nič viac dodať, názov hovorí sám za seba. To, čo hovorí, je zároveň výstrel.

Na začiatku 70. rokov sa mnohí súčasníci Davida Hockneyho zaoberali abstrakciou, jeho však zaujímali naturalistické veľkorozmerné kompozície párov, ako zamyslenie sa nad ich vzťahom. Mr and Mrs and Percy, asi najznámejší z nich, sa stal jedným z najpopulárnejších moderných obrazov a symbolom 70. rokov, a to predovšetkým vďaka jeho obsahu a zachyteniu ducha 70. rokov, preneseného do vzťahu dvoch ľudí.[169] Presne tak, ako sa stal van Eyckov portrét Arnolfíniovcov, ktorý dnes visí v Londýnskej národnej galérii, symbolom flámskej renesancie.

Hockneyho maľba[170] je pre vývoj a dejiny fotografie zaujímavá tým, že čo do kompozície, ale aj celkového výtvarného stvárnenia ide o transformáciu fotografie do maľby. Čiže kompozícia vznikla tak, že prvotne bola nainscenovaná, potom fotená, zväčšená na veľkú plochu plátna a rozmaľovaná. Fotografia tak poslúžila za východisko, hoci už nie je v artefakte viditeľná. Je však významným technickým prostriedkom, ktorý slúži maľbe, prirodzene v nej ďalej pokračuje štylizácia. Nejde o kolorovanie fotografie, ale o totálny „prepis" do maľby, v ktorej je možnosť eliminovať alebo dopĺnať o nové prvky, ako aj priestor na výtvarnú skratku či metaforu, ako to vidieť aj na uvedenej ukážke. Zobrazená je na nej idyla v izbe s tlmeným vonkajším svetlom, figúry ženy a muža sú zobrazené najsýtejšími farbami. Sú v ležérnych postojoch, žena stojaca, muž sediaci, s cigaretou v ruke. Z izby je výhľad na balkón a náprotivný dom, oddelený vyčnievajúcimi stromami zo záhrady. Jasnosť obrazu pripomína impresionistické idyly. Ako metaforu možno pochopiť štyri menej dominantné, ale nie nenápadné objekty: biele ľalie vo váze na bielom stole, biela mačka na lone muža a v úzadí na dlážke biely telefón. Tieto štyri biele predmety korešpondujú s bielym zábradlím balkóna mimo izby, ale aj s celkovým

169 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon & Schuster, Londýn 2006. S. 16.

170 Príloha č. 45.

presvetlením priestoru. Každý z týchto predmetov je inej povahy bytia. Stôl je dielo ľudskej práce a predstavuje stabilný nábytok, takže aj evokuje stabilitu. Ľalie sú vznešeným kvetom, ktoré majú v náboženstvách symbolickú hodnotu čistoty, je to kráľovský kvet, ale zároveň je symbolom pominuteľnosti či zvestovania. Celia Birtwell bola v období maľovania obrazu v druhom stave. Biela mačka Percy hľadí von z izby, akoby stále ešte v nej zostal lovec, ale je úplne doma v izbe, bytostne tam patrí, ako zviera má bližšie k človeku. Sediac v lone muža môže byť vnímaná aj ako symbol nevery. Vieme, že Ossie Clark bol bisexuál a mnohé jeho aféry viedli k samotnému rozpadu manželstva. Biely telefón je výrazom dobovej techniky, v obraze však je symbolom nového posolstva, ktoré môže vstúpiť do idyly medzi ženou a mužom v ktorejkoľvek chvíli. Ostatné predmety (obraz na stene, žltá kniha, lampa na zemi), pomerne sporé, aby izba nebola prepchatá, sú predmetmi komparzistami. Skutočná belosť, pokoj, nedotknuteľnosť (tabula rasa) je vyjadrená bielou farbou, ktorú si autor volí ako prostriedok semiózy, pričom pôvodne na fotografii mohol byť stav iný. Maľba z fotografie je otvorená jednej z možností tohto druhu umenia v typickom mixovaní druhov a žánrov v postmoderne.

Reputácia Andyho Warhola ako umelca sa v 70. rokoch zhoršovala, azda okrem vydávania časopisu Interview. Jeho významným prínosom k tejto dekáde však boli denníky The Andy Warhol Diaries (1989), vydané dva roky po jeho smrti ako kultúrny dokument danej doby. V jeho osobnom prežívaní sa zjavovala existenciálna rezignácia, spojená so starnutím, a pocit márnosti.[171]

Gilbert and George, ktorí sa dostali do umeleckého povedomia stelesňovaním živých sôch, si ako stupeň umenia zvolili imitovanie strojov, čo bola reakcia na rozvoj elektroniky a počítačov v 70. rokoch. Vo svojich dielach často využívali fotografiu a stali sa najznámejšou umeleckou dvojicou Británie.

Historik architektúry Charles Jencks označil ako koniec modernizmu 15. marec 1972 presne o 15.32 hod., keď sa uskutočnila demolácia sídliska Pruitt-Igoe v St. Louis, Missouri, od architekta Minoru Yamasakiho (World Trade Centre), dizajnovaného podľa modernistických princípov. Niekoľko rokov po vybudovaní bol tento objekt natoľko poškodený vandalizmom a kriminalitou, že sa stal

171 Sounnes, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon & Schuster, Londýn 2006. S. 331, 332, 334, 341 a 342.

symbolom neúspechu modernistického hnutia.[172]

Starý zabehnutý systém veľmi symbolicky narušil aj pomätený Maďar menom László Tóth, ktorý necelé dva mesiace predtým zaútočil kladivom na Michelangelovu Pietu v Bazilike svätého Petra v Ríme.

S dôverou v modernizmus, ktorá sa roztrieštila, rozplynula sa aj vízia budúcnosti, ktorá mala prosperitu v technológii.

Do popredia prišli návraty k umeleckým štýlom. Obrodenie módnych trendov Art nouveau, Art deco bolo obsiahnuté v dekoráciách, typografiách a v oblečení.

S použitím eklektickej štylistickej zmesi rokov 1900 a 1930 časopis Nova odzrkadľoval retrospektívnu náladu so slaganmi typu Hej, pamätáte si, ako sme vyzerali, keď sme boli ženami? Oblečenie a modelky, pripomínajúce Boticelliho ženy, fotografoval David Hamilton. Vizuálnemu obsahu časopisu Nova dominovali úderné, grafické a sexi fotografie Harryho Peccinottiho a Hansa Feurera.

Originalita Novy bola práve v jej rozmanitosti: tvrdo nasvietené, agresívne, konfrontačné, proto-punk fotografie Helmuta Newtona, fotografie Bag Ladies od Saula Leitera a predstieraná samovražda Anjeliky Huston od Boba Richardsona.

Obe fotografie sú čierno-biele, čo neuberá výrazovej stránke na informatívnosti, ale skôr ju zosilňuje. Tvrdý kontrast umožňuje na prvej z nich[173] vyniknúť výrazným retro prvkom oblečenia ženy, na druhej zvýrazňuje motív smrti.

V roku 1973 Nova napomohla britskému debutu Deborah Turbeville s jej prízračnou, skoro až hriešnou sériou Dotyk baletnej triedy. Jej práce boli tmavé a ospalo melancholické inšpirované snami Ďagileva.[174]

Štyri ženské figúry v naštylizovaných pózach tvoria akoby živé súsošie, ich pohyb je nevypätý, mierny, dominantné sú gestá rúk, ktoré sú výrazom koordinácie figúr, pričom každá z nich si zachováva individualitu. Zjednocujúcim prvkom je iba identická farba tkaniny, z ktorej všetky ženy majú na sebe iný model kostýmu. Farba je bledohnedá, v mäkkom odtieni bielej kávy, ktorá je vo vzťahoch s okolitou prírodou exteriéru, ale zároveň v ňom dominuje, nehovoriac o tom, že tento tón je silnejším odtieňom farby tela. Súsošie je v popredí akoby na proscéniu obrazu.

---

172 Adamason, Glenn a Pavitt, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 – 1990. V&A Publishing. Londýn 2011. S. 14.

173 Priloha č. 46.

174 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 233 a 230.

V pozadí, na úrovni dopadu tieňa figúr, stojí fajčiaci muž v bielom obleku s klobúkom v ruke. A hoci jeho beloba je najžiarivejšia, nedominuje, je iba akýmsi formálnym rodovým náprotivkom v princípe „ženské – mužské". Muž však je očividne nezainteresovaný na ritualizovanej póze žien, akoby provokoval pozorovateľa: Ako sa niekto môže nepozerať na taký exkluzívny výjav?[175]

Počas 60. a 70. rokov britskí fotografi a editori zviditeľnili fotografiu. Retrospektíva Billa Brandta, organizovaná newyorským Museum of Modern Art, bola vystavená v roku 1970 v londýnskej novootvorenej Hayward Gallery a kniha The World of Cartier-Bresson sa v roku 1968 objavila v britských kníhkupectvách.

Americká fotografka Diane Arbus si vytvorila blízky vzťah s editorom Sunday Times Magazine Petrom Crookstom, ktorý ju v roku 1969, už ako editor Novy, najal, aby fotografovala britských rockerov. Fotografie boli publikované v septembrovom čísle a boli pravdepodobne prvé, ktoré spojili priepasť medzi módou a dokumentom a boli rozhodujúcim zásahom do rozvoja štýlu britskej fotografie.

V 60. a 70. rokoch bola kľúčovou módnou redaktorkou v prostredí britských magazínov Caroline Baker (Nova od r. 1967), ktorá spolupracovala s fotografmi ako Harri Peccinotti, Helmut Newton, Saul Leiter, Hans Feurer. Pre fotografov sa snažila vytvoriť podmienky na prekonávanie bariér. Časopis Nova nadobudol ikonický status medzi ženskými časopismi, pretože robil veci odlišne. „Žena z Novy" bola takmer dokonalá kreácia vytvorená mladými editormi a fotografmi, ktorí popierali pravidlá a konvencie módneho priemyslu.

Nova bola primárne zameraná na ženy („nové single ženy" ako opak „starých panien"), apelovala však aj na malý okruh mocných mužov spojených s médiami a dizajnovým priemyslom v Londýne. Nova vytvárala, ale i popierala mýtus swingujúcich 60. rokov. Rozvíjala tému ženskej slobody, zároveň si stále zakladala na kráse, sexualite a úspechu. Bola vzorom pre mnoho Britiek, ktoré túžili preniknúť do metropolitnej kultúry. Prezentovala liberálny životný štýl, ale zaoberala sa aj sociálnymi problémami, témami ako alkoholizmus, domácie násilie či samotná domácnosť. Prezentovala obrázok novej mladej ženy 60. a skorých 70. rokov – vysoko vzdelaná, informovaná, fyzicky energická, veľmi sexuálna, jej ambície siahali ďaleko za hranice módy, ale zároveň bola pre ňu dôležitá

175 Príloha č. 47

a osobitne nezapadala do žiadnej spoločenskej triedy.[176]

V roku 1962 David Bailey fotografiami Jean Shrimpton pre britský Vogue signalizoval príchod „dieťaťa tuláka". Malé britské dievčatko držiace si svojho medvedíka, stratené v nadčasových newyorských scenériách – tento mytologický obraz ostal v módnej fotografii po desaťročia. Šesťdesiate roky však ponúkali ešte viac – Peccinottiho fotografie inšpirované športom, implicitnú Newtonovu satiru, tvrdú dokumentaristiku Terenca Donovana. Diskusia o ženách bola počas 60. a 70. rokov konzistentná a prítomná na často prekvapivých miestach, pričom prístup fotografov k ženám bol plný protikladov.[177]

Kľúčové magazíny založené v Británii v 80. rokoch ako i-D, The Face a Arena stavali na základoch a výzvach, ktoré Nova nastolila už počas 60. rokov, a pokračovali v rozvíjaní diskusie o rase, sexualite a spoločenskej vrstve v móde a štýle.[178]

Helmut Newton bol jeden z pravidelných prispievateľov pre časopis Nova: apríl 1973 Tight is Right, alebo august Waterproofs. Kým pózy pripomínajú Harper's Bazaar 50. rokov, signál vysielaný fotografiou bol jasne dvojznačný – nahé modelky oblečené v priesvitnom vinyle.

Newtonova fotografia z r. 1973[179] je však viac filozofická ako erotická. Priesvitný materiál oblečenia má iba dva výrazové efekty: odieva do meniacich sa leskov, vznikajúcich pod vplyvom pohybu tela a zároveň na miestach, kde priľnul na tele, vytvára svojím okrovým odtieňom mierne zosilnenie telovej farby podobne, ako sa to robí pomocou monochromatického filtra. Percepčne však napriek tomu dominuje v zábere nahota tela, vyvýšeného obuvou s vysokými podpätkami a podrážkami. Základným cieľom akéhokoľvek eroticky pôsobiaceho oblečenia je vyzlečenie, nahota. Až toto štádium je finálnym cieľom odevu. Odev má vytvárať napätie, v ktorom percipient hľadí na nahé telo. Cieľom teda nie je móda, ona je iba prostriedkom na dosiahnutie optiky tela. Ruší sa teda samoúčelnosť módneho

176 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 103.

177 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 104.

178 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 103 a 104.

179 Príloha č. 48.

odevu, ktorý mohol byť rovnako na vešiakoch či figurínach a podobne. Pravý cieľ každého oblečenia je teda jeho zrušenie, detenzia, odkrytie tela, v čom je nové filozofické pochopenie antropológie odievania, jeho zobrazovania a predaja, čo sa dá vyjadriť iba tak, že modelka je zároveň oblečená i nahá.

Telo je centrálnym bodom módneho systému. Nebola by žiadna móda, keby nebolo telo. Ale i napriek tomu, že je to také jasné, nie vždy je to tak, že vzťah tela a módy je priamočiary a bezproblémový. Telá nielenže nosia oblečenie, ale ako história módy a šiat demonštruje, v každej jednej z dôb móda tiež vytvárala, či aspoň posilňovala určitý telesný ideál veľkosti a váhy, založenej na pohlaví, rode, triede a rase.[180]

Newton počas 80. rokov pritiahol na seba veľa kritiky od feministiek, v prvej polovici 70. rokov sa mu však podarilo dvojzmyselne nadhodiť otázku liberalizovanej ženy.

Hoci ďalší fotografi Novy sa priamo nezapájali do Newtonovej diskusie o pozícii ženy, taktiež riešili otázky ortodoxie doby. V sérii z roku 1972 Biba Doll, Caroline Baker a fotograf Harri Peccinotti vytvorili zvláštnu sekvenciu, v ktorej dieťa oblieka svoju matku do šiat z legendárneho butiku Biba. Fotografie v necharakteristickom štýle pre Peccinottiho boli veľmi jemné a romantické a vysielali pohoršujúcu správu, ako dieťa predstiera moc nad matkou v netradičnej výmene rolí.

Nova a jej konkurencia na trhu Sunday Times Magazine sa usilovali zobraziť ženu, ktorá bola nie úplne nereálna, ale existovala iba v malej skupine metropolitnej, médiachtivej spoločnosti.[181]

Podľa Henriho Peccinottiho Nova nikdy nebola módny časopis, ale obsahovala 12 strán módy iba kvôli obrázkom. Ostatné časopisy museli uspokojovať inzerentov, ale Nova bola skoro urážkou módy, čiže módna sekcia časopisu mohla vyzerať exoticky. Voľba módy tu bola preto, lebo to bol jednoduchý spôsob, ako priviesť do časopisu farebnú sekciu. [182]

---

180 Jobling, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 107.

181 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 104 a 105.

182 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 106.

V decembri 1979 Saul Leiter a Caroline Baker pripravili pre Novu módnu rubriku nazvanú Každý tulák by mal jeden mať. Fotografie vznikli v zákutiach mesta a zachytávali krásnu modelku v pózach tuláčky, oblečenej do výberu prepychových kožuchov.

Modelka – tuláčka je v rozmanitých polohách: spí na lúke v parku, prechádza ulicou alebo je učupená v nenáročnom zákutí, v ktorom si môže posedieť a snívať, zahľadená v smere pohľadu, vychádzajúceho z fotografie do neznáma. Pohľad do neznáma je ontologickým princípom každého tuláctva. Istota tuláčky nie je v ničom stabilnom, ako je napr. mocná záštita obydlia, ulice či mesta. Jej status je v úteku z toho všetkého. Vlastníctvom a istotou je pre ňu iba to, čo má na sebe. Je to bohato premrštená kolekcia, pozostávajúca z navrstvenia hrejivých materiálov a kožušín. Sprevádza ju pes ako symbol vernosti a podobnosti (živá „kožušina"). Jej stálosťou v existenciálnej životnej nestálosti je detský kočík. Je to malý prostriedok na kolesách, umožňujúci variovať majetok šiat, nosených na sebe. Koleso je symbolom kočovného rómskeho etnika, kočík ako minimalizovaný prostriedok transportu implikuje pohyb, ľahký presun a uskladnenie najdôležitejších vecí, akými sú v tomto prípade textílie. Akoby sa chcelo povedať: nepotrebuješ nič tak silno ako módu. Kočík na primárnom pláne evokuje vždy dieťa – budúcu generáciu. Posolstvo tuláčkinho životného pocitu je filozoficky jasné: Život na tomto svete je len heidegerovské pobývanie, dočasná púť, v ktorej bude pokračovať ďalšia generácia. Čo však je dôležité, je krása, preto sa treba obliecť do krásy, v nej sa túlať a „previezť" ju na kolesách dejín do budúcnosti.[183]

Móda sa stala viac praktickejšou, jednoduchšou na nosenie, menej exhibicionistickou a reflektovala vyrovnávajúcu sa situáciu. Centrálnou témou módneho štýlu, a to i v módnej fotografii, bola slobodná uniformita. Editoriál vo Vogue z roku 1971 bol jasný: Modrý denim look – Levis, sveter, opasky – to je uniforma sveta: tak chceme všetci vyzerať, keď máme chuť cítiť sa pohodlne a keď sa rýchlo pohybujeme cestou života. Večná americká supermóda, ktorú možno vidieť všade na celom svete.

Výrazy ako cheap chic alebo street chic sa stali hitom a dizajnéri Emilio Pucci a Yves Saint-Laurent používali uniformitu či dokonca samotné uniformy 30. až

183 Príloha č. 49, 50, 51.

50. rokov ako svoju inšpiráciu. Nová módna filozofia sa zakladala na tom, čo videlo oko, nie na predstavivosti. Teda to, čo ženy bežne nosili, nie to, čo by si obliekli vo sne. Bol to balans medzi fantáziou a realitou, medzi víziou a možnosťou.

Zmenil sa aj vonkajší vzhľad Vogue. Už to nebol „album", konkurovali mu mnohé nové magazíny so širším komerčným záberom ženského sveta. Formát časopisu sa zredukoval, aby vyhovoval novým poštovným nariadeniam, a strany, predtým dbajúce na čistú estetiku, začali vyzerať viac nabito a preplnene vďaka intímnej integrácii textov a obrázkov. Výsledok bol komunikačnou správou vysielajúcou rýchly odkaz k žene, oblečenie ženy musí byť funkčné, keďže iba pekný vzhľad nestačí. Ak si oblečenie „neodslúži" jeho kúpu, nie je to móda.[184]

V roku 1979 vznikla nová nemecká edícia Vogue a na začiatku 80. rokov časopisy Face a i-D.

Prvá fotostory v prvom čísle i-D sa volala WiLD! Obsahovala 29 fotografií ľudí, ktorých fotografi stretli na ulici. Objektu sa opýtali, čo má oblečené a akú hudbu počúva.[185]

Ukážky[186] tu dokladujú rýchlosť doby a jej zvraty aj v drobných technických detailoch, ako sú kolieskové korčule na nohách jednej z fotografovaných, alebo spojenie tmavého saka z kategórie elegancie, čo aj športovej, s bežným tričkom či extrémne široko nariasenými nohavicami na mužskom modeli. Typická zmes vysokého a nízkeho, resp. vzájomne sa vylučujúcich prvkov (sukňa a nohavice) poskytuje akoby nové zmesi tejto novej životnej „chémie".

Keď Spojené kráľovstvo narazilo na ekonomický úpadok a Margaret Thatcher plánovala, ako uskromniť a obmedziť benevolenciu sociálnej politiky a britského blaha, punková móda a správanie reagovalo ostrou satirou na dosiahnuté výsledky industriálnej minulosti a beznádejnej budúcnosti. Nosenie kože, kovu, vlasov zafarbených do jasných farieb a vyčesaných do svojských excentrických účesov vyvolalo strach a odpor verejnosti a tlače. Punk mal silný efekt na tých, ktorí do tejto subkultúry nepatrili. Caroline Baker poznamenala: „V polovici 70. rokov prišli veľké

184 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. S. 142 a 143.

185 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 111.

186 Príloha č. 52, 53.

zmeny. Prišiel punk a potom reggae, ktoré mali obrovský vplyv na módu. Stalo sa po prvý raz, že móda bola ovplyvnená hudbou."[187]

Na konci 60. a začiatku 70. rokov bola módna fotografia označená za dekadentnú a vzbudila rozmach kontroverzie.

Prvotným náznakom prepuknutia tejto novej vlny bol britský Harper's Bazaar, ktorý prepustil módneho editora, a uverejnenie fotografií od Sarah Moon v marci 1969. Hlavnými predstaviteľmi kontroverznej módnej fotografie boli okrem Sarah Moon aj Helmut Newton, Deborah Turbeville, Guy Bourdin, Chris Von Wangenheim a Bob Richardson. Pornografia zaplavila svet filmu, divadla, literatúry a tiež módnej fotografie.[188]

Časopisy a filmy sa stali zásobárňou voľne dostupnej sexuality, takže niektorí módni fotografi stáli pred dilemou, iní pred výzvou, ako prinútiť ľudí, ktorí si navykli na šokujúce a jasné obrazy, reagovať na módnu fotografiu. Je len prirodzené, že sa začalo fotografovať tak, že módne snímky sa začali stále viac spájať so sexuálnymi fantáziami, ako s realitou módy, čomu zodpovedá aj novovzniknutý termín porno chic. V konečnom dôsledku sú šaty navrhované tak, aby pôsobili eroticky.[189]

Všeobecne sa módna fotografia pred 70. rokmi zriedkakedy preberala na verejnosti. Neskôr však ľudia preberali tabuové témy, ktoré boli predtým „zakázané" spoločenskými normami, čo sa odrazilo aj v módnej fotografii. S prekračovaním uvedených noriem súvisí aj citeľný rozdiel medzi módnou fotografiou v Európe a Spojených štátoch. Ešte stále je to tak a príčiny sú tak komerčné, ako i morálne. Európski čitatelia boli viacej liberálni. V 70. rokoch mali časopisy v Európe väčšiu slobodu kreativity ako americké. Americké časopisy mali väčší náklad, investovalo sa do nich viac peňazí, a tak museli byť voči verejnej mienke viac konformné. Spolupôsobil tu však aj tretí činiteľ, a to strach z pohoršenia mocných zadávateľov reklám.[190]

---

187 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 111.

188 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 233.

189 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. S. 143.

190 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 233 a 238.

Fotografia, ktorú americké čitateľky Vogue pokladali za jednu z najznepokojivejších, bola snímka od Helmuta Newtona, zobrazujúca Lisu Taylor, sediacu s nedbalo rozkročenými nohami, okukujúc muža podobným spôsobom, ako to robievajú muži. Lisa je na fotografii oblečená tradične pekne ako dáma, ale provokujúce je spojenie s realitou.

V danom prípade nastáva určitý vývinový skok v predstavovaní módy. Modeling má svoju externú stránku, t. j. samo módne oblečenie, ktoré sa prezentuje, ale ono nie je možné bez interného prvku, ktorým je samo telo – „nosič" módy, ktoré však nie je mŕtvym nástrojom, ale výrazom bytosti, substanciou, ktorá má v pozorovateľovi vyvolať pocit stotožnenia. U Newtona tu pozorujeme zmenu na internej stránke javu. Je to zmena v technike pózovania, ktorá nastala tým, že choreograficky technicky presne nacvičené pózovanie zamenil za takmer vulgárne rozkročenie nôh sediacej modelky, ktorá, hoci oblečená, akoby ukazovala lono.[191]

Fotografie Helmuta Newtona často navodzujú pocit, že móda je niečo nepokojné, ba hriešne.[192] Ženy, oblečené v mužských oblekoch, vyžarujúce androgynitu, boli jedným z prvých manifestov vyjadrovania záujmu o sexualitu v Newtonových fotografiách.

Neboli to len mužskí fotografi, ktorí boli obviňovaní zo sexismu, niektoré feministické hnutia nerobili žiadne výnimky.[193]

Kým neexistuje ustanovenie, čo je a čo nie je pornografiou, rozhovory na túto tému zostanú bezvýsledné. V 70. rokoch sa tento aspekt ešte skomplikoval podkopaním stereotypu pohlavia, príkladom čoho boli androgýnne popové hviezdy David Bowie a Patty Smith a šírenie postpunkovej subkultúry, ktorá využila módu na vyjadrenie sexuálnej neprispôsobivosti. [194]

Sex bol vždy nepriamo prítomný, ale v módnej fotografii, priamo referujúcej modernú spoločnosť, už naďalej nemohol byť opísaný ako tajomstvo alebo irelevantná činnosť. Fotografia Lisy Taylor od Helmuta Newtona a kniha Female Eunuch od Germain Greer priamo zasahujú túto tematiku, a to ako odraz ženy

---

191 Príloha č. 54.

192 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. S. 144.

193 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 238.

194 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 238.

danej doby a jej liberalizáciu, pričom vypovedajú hlavne o tom, že ženské pohlavie ovládlo svoju vlastnú sexualitu.[195]

Fyzická kondícia našich tiel je základ všetkej krásy, fakt, ktorý bol neprestajne uznávaný, zachytávaný a reflektovaný v módnej fotografii. V módnych magazínoch je však vcelku súčasným fenoménom.

Steichenov akt sa vo Vogue prvý raz objavil v roku 1934. Veľmi rezervovaný, tlmeno nasvietený akt od chrbta. Akty spredu boli manipulované rôznymi spôsobmi, aby sa vyhli pobúreniu (optické deformácie, rekvizity, solarizácia, stroboskopické zmnoženie atď). Až v 70. rokoch mal akt väčší dopad na módnu fotografiu. Uvoľnenie morálnych zábran znamenalo, že boli akceptovateľné i frontálne akty.[196]

Vďaka fotografiám, filmom, televízii, časopisom a novinám sa človek stal omnoho vnímavejším. Schopnosť pozorovať je lepšia ako kedykoľvek predtým. Intenzívnejšie vnímanie detailov sa stalo výzvou.[197]

Ďalším prvkom, objavujúcim sa v módnej fotografii 70. rokov, je náznak násilia a pocit ohrozenia. Ihličkový podpätok dámskej topánky pripichujúci priehlavok mužskej nohy do podlahy, kopanec krásne obutej nohy, rozbíjajúcej televíznu obrazovku, modelky v zápale boja hlava nehlava. Muži hlavou dolu prehodení cez ženské plece humorne dokazujú ženskú moc a silu. Násilie bolo tiež vlastne chic.[198]

Voyeuristické, sadomasochistické fotografie plné agresie od Petra Gerta a Von Wagenheima sa najviac priblížili k násiliu, spájanému s hnutím punk, ktoré veľmi silne ovplyvnilo módu, ale podľa daktorých kritikov zároveň paradoxne zlyhalo v inšpirovaní módnej fotografie.[199]

Na ukážke, ktorá síce bola publikovaná v r. 1980[200], zaznieva niečo z tohto hodnotenia, ako to vidieť na kľačiacej dvojici modelov dievčaťa a chlapca v univerzálnom diskooblečení s akcentom na džínsy. Nainscenované pózovanie zobrazuje na prvý pohľad takmer pózu z kámasútry, evidentne sexuálnu, nemožno však prehliadať oblečenie. Ruka

---

195 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 270.

196 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 23.

197 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 85.

198 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. S. 143 a 144.

199 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 266.

200 Príloha č. 55.

chlapca prechádza síce pomedzi nohy dievčaťa a smeruje na jej stehno, ale detail ukazuje, že práve na tomto mieste jej tetuje kerku tigra pomocou prístroja s tetovacou ihlicou. Je tu teda isté zastieranie sexuálnej pózy, a to tak ošatením, ako sústredením pozornosti na konkrétnu uvedenú činnosť. Aj tu platí persuázia pre módu, spočívajúca v tom, že sexuálna póza nie je realizovaná fakticky, ale len virtuálne, tak ako obrázok tigra na stehne dievčaťa, ktorý sa práve stáva, uskutočňuje do svojej plnosti. Wagenheim neinscenuje násilie prvoplánovo, dá sa vyčítať, že sa pohybuje v metaforách. Ťažko možno pripustiť, že fotografia so zahryznutím psa do nohy modelky[201] je naturalistickým odrazom dobovej reality živočíšnej násilnosti. Fragment psa sa skrýva pod bohatou plochou sukne modelky akoby pod prístreším, ktorého je súčasťou a s ktorým jednomyseľne hovorí: „To je kosť..." Pravda, v našom jazyku i s bežnou metaforou pomenovania kosť vo význame sexi žena. Z hľadiska módy je dôležité, že sa tu odkrývajú príčiny. A tie tkvejú v móde samej osebe.

Gender a sexualita sa vpletali do módnej fotografie od začiatku 20. storočia, ale počas 70. rokov nastal posun v zdôrazňovaní ženského tela ako fetišistického objektu najmä v prácach Helmuta Newtona, Guya Bourdina, Chrisa von Wangenheima a Deborah Turbeville. Nahota sa stala viac prijateľná a módne fotografie implikovali lesbickosť, napr. známa Newtonova fotografia dvoch fajčiacich žien v lobby bare hotela pre francúzsky Vogue v marci 1979[202], či pedofilnú tému, napr. známa von Wangenheimova fotografia chlapca v námorníckom kostýme, ležiaceho na koberci so zvodnou modelkou pre americký Vogue v apríli 1974. Priame, často šokujúce zobrazenia sexu a pohlavia sa zúročili v rokoch osemdesiatych, keď sa mužské, ako aj ženské telá stali objektmi túžob v semióze módnej fotografie a reklamy.[203]

Výrazným motívom, resp. inšpiračným zdrojom je aj tzv. černošské povedomie. Hnutie za občianske práva a vzrast černošského sebavedomia v Spojených štátoch spôsobilo rad udalostí, ako napr. protest zamestnancov Harper's Bazaar

201 Príloha č. 56.

202 Príloha č. 57.

203 Jobling, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 10. A 11.

v roku 1968 s požiadavkou väčšej prítomnosti černošských modeliek v módnych časopisoch.

Časopis Ebony, reflektujúci záujmy černošských žien a mužov, bol založený už v roku 1945, avšak snaha o integráciu bola černošskou komunitou považovaná za neúspešnú. Až v roku 1970 bol založený časopis Essence, prvý módny magazín určený výhradne čiernym ženám.[204]

Prvá černošská modelka Beverly Johnson sa objavila na obálke Vogue v roku 1974. Až 80. roky s príchodom rapu do mainstreamu priniesli väčší rozmach černošskej kultúry pre širokú verejnosť. Módny priemysel však zostáva skryto rasistický, ak by sme mali vychádzať z kvantitatívneho obsadenia jednotlivých čísel časopisov. Mizivé percento editoriálov, zobrazujúcich nebiele rasy, spočívalo aj v obave, že použitie čiernej modelky na obálke môže zapríčiniť klesnutie predaja. Ešte v roku 1990 iba 6 zo 75 modeliek v agentúre Models Ones bolo čiernych. Supermodelka Naomi Campbell je pravdepodobne najznámejšia černoška v dnešnom biznise a aj ona priznáva, že často býva porazená bielymi kolegyňami, keď ide o veľké reklamné zákazky: „Musíte chápať, že tento biznis je o predaji a blond modrooké dievčatá sú tie, čo predávajú."[205]

Módni fotografi zbližovali spoločenský a estetický rozdiel a upevňovali svoj status. Začali sa objavovať v knihách a vystavovať v galériách.

V roku 1949 autorka Geri Trotta vo Photo-Graphic poznamenala, že keď požiadala fotografov, aby predložili svoje práce, dodávali všetko okrem módnych fotografií. Tridsať rokov po tom už nemuseli robiť ústupky, rozdiel medzi komerčnou a osobnou tvorbou sa zotrel. Vznikla kategória fotografov, pracujúcich pre médium módy.[206]

I napriek ojedinelým výnimkám, ako bol Američan Bob Richardson a Nemec Helmut Newton, prevažná väčšina módnej fotografie 60. rokov bola čistá, formálna a fotená v štúdiu. Začiatkom 70. rokov sa vykryštalizoval trend, ktorý sa snažil uplatniť dominanciu realizmu outdoorových lokácií.[207]

V 70. rokoch bol štýl módnej fotografie rozdelený na dva prúdy. Prirodzené

---

204 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 16.

205 Jobling, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 152.

206 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 270.

207 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 18.

neformálne denné svetlo v kontraste s tvrdým, priamym bleskom a dramatickými farbami.[208]

Módna fotografia reflektovala extrémnu rozmanitosť štýlov a začínala sa dostávať do situácie, keď už nebolo možné hovoriť o jednom dominantnom smere.[209] Postupom času samo oblečenie prestávalo byť najdôležitejším prvkom fotografie, a tak ako prvé módne fotografie zachytávali do detailov každý gombík, neskôr sa začal klásť dôraz hlavne na lukratívnosť reklamného zaujatia fotografie.

Clifford Coffin, jeden z prvých amerických povojnových „exportov", mal zásluhu na značnom prínose v technike osvetľovania. Jeho kruhové svetlo okolo objektívu fotoaparátu dávalo rovnomerné beztieňové svetlo na fotografovaný objekt. Elektronická blesková verzia tohto svetla sa začala používať v 60. rokoch a jej agresívna frontalita bola oživená na zachytenie punkovej módy 70. rokov.[210]

Ďalším technickým pokrokom bolo predstavenie nového jetu ako De Havilland Comet, ktorý urobil transatlantické lety Londýn – Paríž – New York oveľa praktickejšími a zinternacionalizoval módnu fotografiu.[211]

Zdalo sa, že módna fotografia vyčerpala svoj prepracovaný a výbušný efekt. Možno jedine Penn dokázal ešte stále zaujať monumentalitou zväčšených detailov. Nový mladý fotograf Bob Richardson našiel brilantné riešenie, keď štylizoval svoju modelku ako hrdinku a používaním techniky cinéma-vérité do sekvencií spojených fotografií vytvoril príbeh, naznačujúci malú tragédiu alebo oslavu, zachovávajúc hlavnú pointu – módu. Dobrodružstvá a strasti hrdiniek – modeliek boli často zasadené do krásneho dramatického prostredia, ako sú grécke ostrovy alebo parížska kaviareň, znázorňujúc dvojznačné nádeje a túžby.

Richardsonove fotografie spájaním módy so základnou a zmyselnou prirodzenosťou udivovali a priťahovali ženy, ktoré sa na ne pozerali. A ako povedal sám Richardson: „Sex je jednou z vecí, ktoré sa udiali vo fotografii 60. rokov."[212]

Fotografi 70. rokov ako Duane Michals (US), Albert Watson (Škót), Arthur Elgort (US), ktorý v roku 1971 fotografoval Apolloniu von Ravenstein pre britský

---

208 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 266.

209 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 18 a 19.

210 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 12.

211 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. St 110.

212 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. S. 142.

Vogue, pracovali prevažne s denným svetlom v štúdiu a dokázali rozžiariť i to najobyčajnejšie oblečenie. Elgortovou inšpiráciou bol balet, čo bolo veľkým prínosom pre britské módne časopisy. Nemec Chris Von Wangenheim fotografoval inventívne, glamourne a uhladené snímky s častým obsahom šokujúcich prvkov, Barry Lategan z Juhoafrickej republiky sa stal od prvého príspevku pre Vogue v roku 1968 jedným z najdôležitejších beauty fotografov. Všetci čelili problémom, ktoré ich predchodcovia so samovládnym správaním a zásobou zmyselného oblečenia nemali. Vyžadovalo to nový spôsob zobrazenia reality, aby sa čitatelia zastavili a pozreli na free & easy dievčatá v tričkových šatách alebo džínsach. Dievča na fotografii musí s čitateľom komunikovať spontánne, intuitívne spojenecky, bez ohromujúceho dôrazu na svoj výzor.

Jednou z ciest, ako fotografi vyriešili tento problém, bolo osvojenie si rýchlo pohybujúceho sa vzhľadu fotografií, ktorý vytvorili novinárski fotografi, tzv. paparazzovia. Ich štýl sa preniesol na fotografické sedenia tak, aby to vyzeralo, že modelku naozaj špehuje paparazzi, ako nadšene a štýlovo prežíva svoj deň. Intenzita pohybu, pocit získavania informácií a element drámy boli veľmi pútavé, ale tým, že modelka bola dušou celého scenára, bolo treba zvládnuť nové úlohy. Musela reprezentovať, byť herečkou, atlétkou, pôsobiť nezávisle, ale nie drsno, nádherne a krásne, ale nie neprístupne a hlavne zdravo eroticky.[213]

Helmut Newton sa stal jedným z najúspešnejších povojnových fotografov. Od 60. rokov Newtonove módne fotografie plynulo vypúšťali rekvizity a stali sa tak, ako jeho modelky, obnaženejšie, tvrdšie a odvážnejšie. Jeho motívom sú často variácie sexuálnych tém a jeho scenáre sa odohrávajú v prostredí znudených a bohatých, v ktorom dominujú veľké svalnaté blondíny germánskych čŕt.[214]

V roku 1976 začal vydávať sériu kníh venovanú erotickej fotografii, pričom sa snažil tlačiť magazíny smerom k akceptovaniu vzrastajúcej erotickej obraznosti, takže po roku 1976 sa rozdiel medzi jeho osobnou tvorbou a tvorbou na objednávku ešte viac zmenšil.[215]

---

213 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. S. 143.

214 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. S. 144.

215 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 17.

Prvé fotografovanie Francúza Guya Bourdina pre Vogue sa dá datovať už od roku 1955, v 60. rokoch bola jeho práca naplnená hlavne geometrickosťou a formálnymi hodnotami, ale na začiatku 70. rokov môžeme nájsť v jeho tvorbe povolenie uzdy psychologickým komplexným sexuálnym fantáziám. Revolučná zmena v Bourdinovej fotografii od predchádzajúcej dekády tiež reprezentuje extrém v zobrazení krásy (beauty – fotografie kozmetiky) vo Vogue.[216]

Bourdin je majstrom v zvrhlosti a originalite. Jeho fotografie udivujú aktívnosťou. Lesklý povrch je v boji so skrytou myšlienkou. Luxusná atmosféra je plná agresie. Modelky používa skoro ako rekvizity. Každá snímka je jedinečná a iná, ale jeho rukopis zostáva rovnaký, i keď zmení spôsob vyjadrovania, tempo či miesto práce.[217]

Bourdinove tri hlavné charakteristiky sú: záujem o naratívnosť, dekadentné sexuálne témy a inventívne použitie dvojstránok v časopise.

Na jeho prácach je pozoruhodná kompozícia obrazu s použitím horizontu, oddeľujúceho plochu pre pózovanie a pozadie. Ako celok sú jeho fotografie komponované dokonale maliarsky s dômyselným rozložením hmoty tiel do plochy obrazu, čím dosahujú minuciózne tvorené efekty v maľbe.

Prostredie dnešných módnych časopisov sa odklonilo od dekadencie 70. rokov a niekedy je až ťažko uveriteľné, že Bourdinove fotografie boli publikované vo Vogue.[218]

V roku 1967 Guy Bourdin urobil prvú fotografiu z dlhoročnej kampane na topánky Charlesa Yourdana. Bourdinove fotografie boli míľnikom v histórii reklamy. Povzniesol ilustráciu produktu na kreáciu ako výtvor samostatne pútajúceho obrazu. Názov značky je niekedy jediným spoľahlivým vodidlom k tomu, že ide o reklamu.

Odkedy reklamy zvýšili počet strán v módnych magazínoch, dával sa väčší dôraz na efektívnosť a upútanie čitateľa bez ohľadu na to, akou okľukou bol produkt prezentovaný. To bol veľký zlom v módnom reklamnom zobrazovaní produktov. Rozdiel medzi reklamnou a módnou fotografiou bol v tom, že reklamná fotografia musela byť viac jasná a konzervatívna a prechádzala ešte väčšou

---

216 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 17 a 18.

217 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. S. 144.

218 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 248.

cenzúrou umeleckosti ako módna fotografia. Preto mnohí fotografi reklamnú tvorbu veľmi neuznávali.

V roku 1965 vznikla v Londýne nová reklamná agentúra Stratton and Wolsey, ktorá zamestnávala fotografov ako William Klein, David Bailey pre reklamnú kampaň Jaeger, alebo Helmuta Newtona pre Chemstrand, a to bez znateľného úpadku na kvalite v porovnaní s ich módnou editoriálnou tvorbou.[219]

Bailey bol až do polovice 70. rokov najplodnejší fotograf vo Vogue, neskôr začal experimentovať s fotografiou, natáčať dokumenty a vydávať knihy, z ktorých každá obsahovala i dokumentárne fotografie. Usporiadal mnoho samostaných výstav, stal sa vážnym zberateľom, dostal oficiálne uznanie za prínos vo fotografii, a tak ako Donovan a Duffy, začal sa aj on venovať natáčaniu televíznych reklám.

Na začiatku sedemdesiatych rokov sa objavil na scéne britský fotograf David Hamilton, ktorého zasnené, pokojné a zrnité módne fotografie s prvkami piktorializmu a romantizmu sa stali vysoko populárne i vďaka kontroverzii, ktorú vzbudzovali – fotografoval mladé dievčatá.

Iba málo módnych fotografov vydržalo neúprosnosť tlaku z roka na rok meniacich sa trendov. V módnej fotografii je paradoxom, že šťastliví jednotlivci, ktorí majú čo povedať, sú časopismi rýchlo vyzdvihnutí a čoskoro objavia jedinečný základ módnej fotografie, evokujúci neistú cestu dezolátnou krajinou do neznámej destinácie.[220]

Britský fotograf Matthew Lewis, tvoriaci od 80. rokov, poznamenal, že jediné, čo chcel robiť, bolo fotografovať to, čo bolo dôležité pre neho: „Nepoznal som ľudí na fotení a už nikdy viac som ich nevidel. Veľa si z toho dňa nepamätám, iba to, že sme fotili za stanicou King's Cross. Vybral som si toto miesto, pretože bolo relatívne neporušené. Podarilo sa mi správne odexponovať asi desať záberov, keď sme skončili, bolo chladno a tma a z celej tejto skúsenosti som odišiel mysliac si, že ak „toto" je byť módnym fotografom, tak nemyslím, že ním chcem byť."[221]

V sedemdesiatych rokoch nastal po vývoji fotografie a fotografovania ešte iný zlom, hodný povšimnutia. Kým dovtedy žena bola objektom fotografovania,

---

219 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 248.

220 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 110 a 166.

221 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 113 a 114.

v tejto dekáde sa stáva aj jeho subjektom. Ženy sa uchádzali o post módnych fotografiek, čo prinieslo nové očakávania.

Vplyvná bola skupina fotografiek Louise Dahl-Wolfe, Toni Frissell, Frances McLaughlin a Karen Radkai, všetky Američanky, ktoré síce fotografovali od 40. a 50. rokov, boli však významnou výnimkou. Tohto postu sa ženy zmocnili až v 70. rokoch.

Ženské fotografky korešpondovali s tým, čo sa dialo s postavením ženy v spoločnosti, a s tým, ako žena videla ďalšiu ženu a samu seba. Tieto fotografky začali fotografovať módu a ako ženy, ktoré reagovali na svoje vlastné bytie, produkovali väčšinou fotografie, ktoré boli skôr zmyselné a náladové, než aby počítali s podmienkami grafického dizajnu stránky.

Američanka Deborah Turbeville, jedna z najúspešnejších a najimitovanejších ženských fotografiek povedala, že je úplne iná ako Newton alebo Bourdin, lebo títo úžasní a brilantní fotografi degradujú ženu, zaobchádzajú s ňou tvrdo a necitlivo. Jej pohľad na erotickosť a ženu je vraj iný. Ženy by mali byť citlivé a emocionálne, môžu byť neisté a osamelé. Je to psychologický tón a nálada, ktorú sa snažila vytvoriť. Muži, fotografujúci ženy, často zachytia iba objekt túžby. Turbeville zobrazuje ženu s túžbami pre niečo viac, ako jej môže dať muž. Rozmiestňuje modelky nerovnomerne a jej skupinové fotografie vyzerajú jemne a znepokojivo, záhadne a neobvykle. Niekedy môžu pôsobiť izolovane až rozrušene. Telá modeliek hovoria jedno, šaty druhé. Prostredia často pôsobia snovo, až nehmotne. Táto rozpoltenosť priamo oslovuje veľa žien.[222]

Deborah Turbeville v čase, keď sa do popredia tlačili zdravie a energia, pripomenula, že nie všetko v živote je zdravie a šťastie. Jej snímky niekedy pôsobili narušene obsahovo i formou. Poškrabané, vyblednuté, prefotografovávané, roztrhané, s použitím montáže.[223]

Ďalšie ženské fotografky mimo Anglicka sú Eve Arnold, Elizabeth Novick, Anna Maria del Ponte, Carla Cerati, Albera Tiburzi, Joyce Ravid a Sarah Moon, [224] francúzska modelka, ktorá sa začala fotografii venovať v roku 1968 a mnohé

---

222 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. Str 144 a 145.

223 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. Str. 250.

224 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. Str. 145.

jej skoré práce boli vytvorené pre britské magazíny. Dosiahla úspech snímkami inšpirovanými umením konca devätnásteho storočia, romantizmom a predovšetkým secesiou, ktoré presne zachytili náladu doby. Zrnitosť a rozptýlenosť, pripomínajúca fotosecesiu, autochróm a vynikajúce kompozičné schopnosti.[225] Sledovala jednoduchý typ krásy a záujem o zobrazenie žien, ktoré boli zachytené v momente zastaveného pohybu – čakaní – ako to sama opísala. Špecifický typ pasívnej zasnenej ženy.[226] Jej fotografie sú jemné, nostalgické, vyvolávajúce spomienky a dojmy. Zároveň výrazne konkurujú maľbe.[227]

Mnohí fotografi urobili seriózne pokusy vyhnúť sa použitiu modelky ako východiskového bodu módnej fotografie. Fotografovali oblečenie na vešiakoch, voskových figurínach, nariasené na nábytku v snahe dospieť k podstate oblečenia. Ale dokiaľ bude móda napredovať a bude fotografovaná, modelka bude vždy nevyhnutnou súčasťou módy.

V 70. rokoch viac ako kedykoľvek predtým predstavovala modelka oboje – celebritu aj nikoho. Predstavovala všetky možné zobrazenia módnej ženy minulého storočia. Zdravie, vitalita, fyzická kondícia, jasná čistá pokožka, husté lesklé vlasy, silné krásne telá, pocit zdravého blahobytu, to všetko znamenalo dobrý výzor.[228]

V 70. rokoch sa stal výraz módny fotograf uzákoneným fenoménom v zmysle módnej fotografie ako média vyjadrenia fotografa. Sarah Moon fotila hlavne módne fotografie. Keby nefotila módu, nefotila by vôbec. A hoci pôsobila v Paríži, mnohé z jej prvých dôležitých fotografií boli urobené pre britské časopisy ako Harper's Bazaar, Vogue, Nova, Sunday Times Magazine.

Na začiatku 70. rokov jej príspevky do francúzskeho Vogue spolu s príspevkami Guya Bourdina a Helmuta Newtona urobili z Paríža vedúce centrum odvážnej a dôležitej módnej fotografie.

Princíp rodovosti sa v 70. rokoch prejavil ešte ináč. Na jej strane sa rola ženy ako modelky rozšírila na rolu fotografky. Podobná inverzia sa stala v mužskej sfére. Muž už nie je len fotograf, ale aj objekt fotografovania. Etabluje sa inštitút modela.

---

225 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 189.

226 Harrison, Martin: Beauty Photography in „Vogue". Octopus Books, Londýn 1987. S. 18.

227 Príloha č. 58 a 59.

228 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd, Londýn 1979. S. 145.

Relatívny konzervatizmus a nedostatok rozmanitosti v sfére mužského odievania boli bezpochyby dôvodom, prečo pánska módna fotografia bola sama osebe neatraktívna. Až v poslednej dobe sa pánske módne časopisy stali životaschopné a začali pretvárať chabú históriu mužskej módnej fotografie.

George Hoyningen-Huene priviedol mužov do svojich fotografií ženskej módy už v neskorých 20. rokoch a hoci tam hrali bezvýznamné roly, náznak sexuality bol badateľný a na danú dobu veľmi trúfalý.

Fotografie Richarda Litwina pre krátko vychádzajúci magazín Flair mali zmyselnú kvalitu nezvyčajnú pre 50. roky. Tiež pracoval pre pánsky časopis Esquire, ktorého módne pokrytie síce nebolo jeho silným miestom, bolo však občas zaujímavé.

V Británii v 60. rokoch časopis Town bezpochyby urobil pokus prelomiť tradičné cesty zachytávania pánskej módy, a to zaradením práce novej vlny anglických fotografov, najčastejšie Terenca Donovana.

L´UOMO Vogue bol založený v roku 1974, obsahoval informatívnu i vizuálne efektnú fotografickú tvorbu domácej pánskej módy, ktorú fotografoval Alfa Castaldi.

Túto myšlienku ďalej rozvíjali Richard Avedon, Bob Richardson a Helmut Newton, ale až v neskorých 70. rokoch fotografie Bruca Webera pre GQ prekonali zábrany a obsahovali mužskú sexualitu.[229]

Spolu s Robertom Mapplethorpom zmenili spôsob, akým boli fotografovaní muži. Weber a Mepplethorpe sa pozerali na mužov tak, ako to bolo predtým akceptovateľné v prípade, keď sa muž pozeral na ženu.[230]

Až kým sa nezačali objavovať homoerotické práce amerických fotografov, ako boli Bruce Weber a Herb Ritts v módnej a reklamnej fotografii počas osemdesiatych rokov, norma zobrazovať mužnosť bola prevažne heterosexuálna.[231]

Vo väčšine prípadov sa fotografie pánskej módy len zriedka odklonia od úzkej ortodoxnosti, ale posilnenie rozvoja pánskych módnych časopisov má za následok viac imaginatívnejšiu reakciu od fotografov.[232]

---

229 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 10.

230 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 276.

231 Jobling, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 144.

232 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 10.

Obrovská zmena nastala až v osemdesiatych rokoch. Aj keď sa muži v Británii objavovali v módnych magazínoch ako Vogue a About Town už pred rokom 1980, bolo to až s príchodom i-D, The Face a Blitz, v ktorých sa prítomnosť maskulínnosti stala bežnejšou. A aj keď sa im darilo priťahovať mužského konzumenta, stále bolo na trhu voľné miesto aspoň pre jeden titul, ktorý by bol exkluzívne venovaný mužskej móde a životnému štýlu. V Británii existovali skoršie pokusy o vyprodukovanie periodika so všeobecným záujmom pre mužov, ktorý by sa odkláňal od jednostrannej mužnosti, podnietenej pin-up magazínmi ako Men Only. Napríklad v roku 1953 bol pre mužov založený Man About Town, ktorý sa zameriaval na módu a umenie, ako aj na politiku. Michael Heseltine a Clive Labovitch tento titul kúpili v roku 1960 a premenovali ho na About Town a neskôr len Town a vychádzal až do roku 1968. V polovici osemdesiatych rokov obchod s pánskou módou v Británii expandoval vo veľkom, s popularitou mainstreamových značiek ako Next for Me, založenou v roku 1983 Georgeom Daviesom, a viacerými exkluzívnymi a chic dizajnovými značkami ako Paul Smith, Jean Paul Gaultier, ktorý vyprodukoval svoju prvú pánsku módnu líniu v roku 1983, Katherine Hammett a Giorgio Armani. Posmelení týmto vývojom oslavovania „nového" muža v ikonografii reklamy s priekopníckou kampaňou Levi 501s, Calvin Klein, Brylcreem (muži sa však začali objavovať aj v reklamách na finančné služby, alkohol či zdravie). Vydavatelia začali dávať dokopy ideálny prototyp mužského časopisu, ktorý by sa zameriaval na oblečenie a štýl. Výsledkom týchto iniciatív bol vznik magazínov ako Arena, For Him (neskôr FHM) a britskej mutácie GQ. Samozrejme, rôzne prototypy boli už nejaký čas na americkom a európskom trhu, konkrétne americká verzia GQ po prvýkrát vyšla už v tridsiatych rokoch, kým Vogue Pour Hommes vznikol vo Francúzsku v roku 1979 a Per Lui v Taliansku v roku 1983.[233]

Magazín Arena, ktorý sa po prvý raz objavil v novembri 1986, prekonal očakávania v predaji dvojnásobne. Arena by sa dala označiť ako prvý titul, ktorý rozptýlil tabu, že pánske časopisy nemajú v Británii šancu na úspech. Zatienilo to neistý plán vydavateľstva Candé Nast na pánsku edíciu britského Vogue a pomohlo vygenerovať následné odnože vrátane britskej edície GQ a FHM

233 Jobling, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 49 a 143.

a paradoxne či až ironicky, objavili sa aj opačne pôsobiace pánske magazíny ako Loaded (1994) a Maxim (1995).[234]

4.4 OSEMDESIATE, DEVÄŤDESIATE ROKY A VSTUP DO MILÉNIA

Dvadsiate storočie pocítilo krízu tesne pred svojím koncom. Svet smeroval k novým spojenectvám, novým ekonomikám a sociálnym štruktúram. Štyridsať rokov po skončení 2. svetovej vojny sa svetu podarilo vyhnúť ďalšiemu globálnemu konfliktu.

Takmer úplne nové obsadenie zohralo rolu v drámach 80. rokov. Thatcherová a Ajatolláh Chomejní prišli k moci už v roku 1979, ale Reagan a Bush, Mugabe, Jaruzelski a Walesa, Gorbačov, Mitterrand a Kohl boli na scéne noví. Spolu s hŕstkou ďalších vládli dekáde, ktorá videla koniec modelu sveta vytvoreného po 2. svetovej vojne a boli pri zrode politickej postmoderny tým, že ponúkali nové riešenia nových problémov – globálnu komunikáciu, trhovú ekonomiku a nakladanie s nukleárnym odpadom – už pomenej riešenia večných problémov s chudobou, chorobami, hladom a okupáciou. Zatriasli svetom, tradičnou obchodnou jednotou, jednonárodným konzervativizmom, Berlínskym múrom a iniciovali neskorší kolaps sovietskeho impéria.

Antropologické vývinové posuny sa zaznamenali v oblasti diferenciácie pohlaví, zo začiatku najmä v sociálno-kultúrnej dimenzii. Zrodil sa nový muž, ktorý kŕmil svoje deti, upratoval dom a zmýval všetky účinky svojho testosterónu. Ženy ovládli oblasti, ktoré predtým patrili iba mužom.

Novinkou 80. rokov boli mladí profesionáli, hrdí, ambiciózni a tvrdo pracujúci. Trend ustanovujúci kultúru mládeže, ktorý sa začal v 50. a rozbiehal sa v 60. rokoch, v 80. rokoch už zažíval svoj rozkvet. Mladí ľudia mali viac peňazí a menej obmedzení, veľa pracovali a veľa si užívali. Východ či Západ – každé veľké mesto malo svoju klubovú scénu.

Uvedenie CD a hudobného videa bolo vzpruhou pre hudobný priemysel.

234 Jobling, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 50.

Predaj a zisk narastali, v súvislostiach s čím aj status celebrít dosiahol najvyššiu úroveň všetkých čias. Ku koncu roka 1984 vydal v Británii charitatívny Band Aid singel Do they know it's Christmas? Osemmiliónový zárobok z predaja putoval na pomoc hladujúcim miliónom v Etiópii. V lete 1985 prišiel globálny jukebox, simultánne Live Aid koncerty na Wembley štadióne v Londýne a J. F. K. štadióne vo Filadelfii. Vyzbieralo sa na nich 70 miliónov dolárov, čím sa síce nevyriešili zhoršujúce sa problémy Afriky, ale sila popu spojila svet a prebudila morálne povedomie popových hviezd.

Vysoká sledovanosť televíznych drám ako Dallas a Dynastia rástla a filmové rozpočty dosiahli vrchol všetkých čias. Film Batman stál 50 miliónov dolárov, Kto obvinil králika Rogera? držal chvíľu rekord na 70 miliónoch. Investovanie obrovských kapitálových vkladov bolo ziskové. Napríklad E. T. zarobil 228 miliónov dolárov. Osemdesiate roky zažili aj pokračujúci nárast násilia v televízii a v kinách. George Lucas dokončil svoju trilógiu Hviezdnych vojen a sci-fi sa stalo najpopulárnejším filmovým žánrom.

Móda osemdesiatych rokov sa dynamizovala ináč ako v predchádzajúcich dekádach. Kým sedemdesiate roky mali svoje módne symboly v mini a v punku, pre osemdesiate roky nebol okrem náplecných vypchávok typický skoro žiadny konkrétny štýl. Nastáva éra výrazných osobností, ikon. Ich estetický imidž je analogónom módneho trendu. Diana, princezná z Walesu, sa po prvýkrát objavila na konci sedemdesiatych rokov ako plachá a nevinná, ale keď si v júli 1981 brala princa Charlesa, ona a jej svadobné šaty upútali pozornosť všetkých žien tak, že do konca dekády sa jej štýl a vplyv, ktorému sa nemohli vyrovnať ani jej svokra či švagriné, rozšíril po celom svete.

Podstatu nevídaného vplyvu princeznej Diany možno odkryť na pozadí kulturologickej komunikácie, pričom pri uplatnení abstraktného modelu komunikácie má nezastupiteľný vplyv tradícia a realita. Dianu, ako komplexný „komunikát" stelesnený vo výnimočnej osobnosti, možno v globálne vnímanej tradícii chápať ako náboženský fenomén. Tak ako náboženská bytosť sa pre zástupy veriacich alebo hľadajúcich transcendentno môže cez tisíc ráz reprodukovaný svätý obrázok stať morálnym vzorom a následne amuletom, môže byť v modernej dobe mediálna osobnosť oným stelesnením religionisticky definovaného média. V kresťanstve, ktorého modely pulzujú v „podvedomí" európskych kultúr, tento moment vyjadruje

latinské slovo „imitatio". Nasledovanie, predovšetkým Krista, neskôr aj mučeníkov pre Krista a iných svätcov, spočíva v zameraní vlastnej životnej praxe na spôsob života náboženskej bytosti ako modelovej bytosti.[235]

20. storočie má mnoho osobností, ktoré fenomenologicky možno posúdiť ako modelové, zasluhujúce si „imitáciu", čiže nasledovanie napodobňovaním. V bezprostredne vnímanej tradícii sa Diana ocitla – isteže nedobrovoľne osudovo – v uhle konfrontácie s kráľovnou. Pripomeňme tu „umlčanie" kráľovnej pripínacím krajčírskym špendlíkom, tzv. zicherkou vo vzostupe punkovej éry! Na konci 20. storočia však trón znova hovorí ústami princeznej. Z jej úst vychádzajú priateľské slová, objímajúce celé ľudstvo, najmä tých, na ktorých nik nepamätá a pre ktorých začali svoju službu pozornosti a starostlivosti Dianine nadácie bez toho, aby zľavila v niečom z toho, čo sama dosiahla. Na dvoch fotografiách Diana ležiac a v pohodlnom sede[236] sa akoby vznáša v elegancii a prostote, v láskavosti a vznešenosti zároveň. V obidvoch je však zároveň nevtieravo prítomná erotickosť, oslobodená od zábran, ktoré sa vyžadovali od postu na úrovni trónu. Princezná je vnímaná ako príbeh, v ktorom sa naplnila rozprávková fabula: z jednoduchého dievčaťa sa po zásluhe stáva princezná. A to je komunikačná realita, ktorá pohýna percipienta tohto kultúrneho fenoménu k novým nádejam.

V módnej brandži bolo len zopár zmien, zabehnuté mená – Courréges, Saint Laurent, Gucci, Armani, Westwood, Lagerfeld a zopár ďalších – stále držali kontrolu nad mólami Paríža, Milána, New Yorku a Londýna, ale prišli aj relatívni nováčikovia, ako napr. Katharine Hamnett, Christian Lacroix, Caroline Charles a poprední japonskí dizajnéri Issey Miyake a Comme des Garcons. Medzičasom móda na uliciach pokračovala v mutovaní a dala sa ťažšie špecifikovať. Doc Martens topánky, také typické pre sedemdesiate roky, dostali status vysokej módy predtým, než sa opäť vrátili na ulicu. Punk sa znovu zrodil v polovici osemdesiatych rokov ako veľký, výrazný, komerčný, módny výkrik. Na King's Road si punkáči za fotografiu pýtali peniaze. Pre sociológov sa v osemdesiatych rokoch život skomplikoval. Za starých čias považovali skinheadov za krutých neonacistov, ale už v roku 1989 bol skinhead módny trend – nie názor.

---

235 Beinert, Wolfgang: Slovník katolické dogmatiky. MCM s.r.o. Olomouc 1994, S. 477. Tu: Beinert, Wolfgang, S. 217.

236 Príloha č. 60 a 61.

Redaktor vydavateľstva Mladá fronta Radim Jahoda napísal, že koncom roka 1977 bol punk takmer mŕtvy, pričom do popredia sa pomaly dostávala nová skupina bez anarchistickej ideológie a násilia, ktoré k punku privábili futbalových chuligánov. V nej vynikol jeden zo sprievodných znakov britského punku – výstredné obliekanie. Náhla uniformnosť a strata efektu šoku desila, čím nastal jeden z najväčších paradoxov v súvise s hnutím New Romantics. Hoci novoromantici vzišli z „proletárskeho" punku, o pár rokov neskôr sa stali jeho presným opakom, totiž symbolom pompéznosti rozmaznaných detí bujného kapitalizmu osemdesiatych rokov. Najmä nástup vizuálneho MTV povolil „vznešeným" novoromantikom mimoriadny úspech. Pôvodne undergroundová scéna sa vďaka úspechu kapiel ako Spandau Ballet, Duran Duran, Visage, Human League, Ultravox či Adam and the Ants premenila na úžasný marketingový produkt. Komercionalizácia a globálny úspech priniesli hnutiu to, že pop sa stal zase umelecky pozoruhodným a počúvateľným žánrom. Novoromantici sa najprv obliekali do futuristických odevov, neskôr sa zamerali na minulosť a modernu kombinovali s dandyovstvom, módou dvadsiatych a tridsiatych rokov, ale aj s množstvom „romantických" prvkov. V uliciach Londýna sa znenazdajky objavili mladíci v pirátskych či kovbojských outfitoch a dievčatá v luxusne vyzerajúcich večerných róbach. Všetkých spájal mejkap a šminky stierali rozdiely medzi pohlaviami. Zvyk upravovať sa nadobudol v histórii pop-kultúry nevídané rozmery. Centrom hnutia sa stal klub Blitz (so šatniarom Boy Georgom). Navzdory ťažkej recesii sa vo vnútri klubu sústredila bohémska londýnska mládež v najbizarnejších a najbohatších oblečeniach, vlastne akoby nebola žiadna nezamestnanosť a hromadné prepúšťanie. Do nástupu novoromantizmu nemal klub či diskotéka, odhliadnuc od rockového či džezového zamerania, žiaden veľký význam. Ospevované podniky, akým bolo napríklad newyorské Studio 54, v Británii neexistovali. Všetko zmenil až klub Blitz a do značnej miery pripravil pôdu na budúcu acidhouseovú revolúciu a na éru superklubov deväťdesiatych rokov. Osemdesiate roky zažili explóziu londýnskej klubovej scény, a hoci išlo o menej intímne kluby v priestoroch skladov, lákali čoraz väčšie davy a vytvárali spojenie medzi hudbou, klubom a módou. Práve v Blitz sa zrodili prvé zárodky takzvaných štýlových magazínov. Časopisy The Face a i-D, ktoré sa objavili začiatkom osemdesiatych rokov, nadlho mali (v prípade druhého stále majú) kľúčové slovo v oblasti módy a umenia. Scénu novoromantikov mohutne

podporovali aj médiá. Medzi tlačou a novoromantickou scénou to bola láska na prvý pohľad. Médiá, poučené punkom, doslova dychtili po všetkom novom, čo im štýlovo premenliví novoromantici ochotne poskytovali. Od momentu, keď pôvodná partička milovníkov bizarných kostýmov dostala od médií nálepku „New Romantics", celkom nečakane vznikla subkultúra na úrovni hippies či punku.

Na výstave Club to Catwalk vo Victoria & Albert Museum v roku 2013 sa objavil citát od Steva Strangea zo skupiny Visage, jedného z organizátorov klubu Blitz: „Výzor to bol androgýnny, plný flitrov a orámovaný očnou linkou – a to boli muži."

Koniec druhého tisícročia charakterizovali výrazné historické udalosti, ktoré mali za následok nové usporiadanie sveta. Železná opona, ktorá rozdeľovala Východ od Západu, sa po štyridsiatich rokoch rozpadla. Berlínsky múr bol zváľaný, hĺbila sa cesta pod Lamanšským prielivom, aby sa po prvýkrát v histórii spojilo Francúzsko s Britániou. Ekonomika rástla, i keď banky krachovali a prevažná časť Európy vložila svoje bohatstvo do nového eura.

Nemecko sa zjednotilo, v Juhoafrickej republike sa biely a čierny konfrontovali so svojimi predsudkami pod vedením Nelsona Mandelu. Stará sovietska ríša sa rozpadla, Juhoslávia sa roztrhala na kusy, Severná a Južná Kórea spolu susedili v ustavičnom strehu a v júni 1997 Británia navrátila Hong Kong Číne.

Premiérka Margaret Thatcherová 21. novembra 1990 opustila Downing Street 10. Osemdesiate roky sa v Spojenom kráľovstve načisto skončili.

Bola to dekáda zmien, výmen, rozdeľovaní a nových spojení. Nelson a Winnie Mandela, princ a princezná z Walesu, Michail Gorbačov a ruský ľud – všetci sa rozhodli odlúčiť. Mandela a Buthelezi sa pokúsili nájsť spoločnú reč a spojiť svojich ľudí v Juhoafrickej republike. Jitzak Rabin a Jásir Arafat uzavreli dohodu v Camp Davide. Nová vláda v Británii spojila nacionalistov a unionistov v Severnom Írsku. Kohla a Mitterranda nahradili Schröder a Chirac, Clinton Busha, Jeľcin Gorbačova a pribudol novozvolený poľský prezident Walesa a československý prezident Havel.

Vojna v Perzskom zálive priniesla trvalú slávu Normanovi Schwarzkopfovi a Colinovi Powellovi a krátkodobý záujem médií o Kurdov. Vojna v Čečensku však zase priniesla utrpenie tisícom ľudí.

Voliči v Británii v roku 1992 podporovali Johna Majora, neskôr pred ním

uprednostili New Labour Tonyho Blaira a kráľovná Alžbeta označila rok 1992 ako Annus horribilis.

Od momentu krviprelievania v I. svetovej vojne vznikli veľmi odvážne pokusy, ako zabezpečiť svetový mier. Pacifisti a politici sa snažili prostredníctvom Ligy národov a OSN nastaviť vzor pre medzinárodné právo. Svet volal po ukončení nukleárneho zbrojenia a uprednostnenia mierových rozhovorov, no aj tak v 20. storočí zomieralo na bojiskách viac ľudí ako v ktoromkoľvek storočí predtým. Vojna stále rezonovala v Ázii, Afrike, na Blízkom východe, v Strednej Amerike a Európe.

Niektoré konflikty boli len lokálne, ozbrojené pokusy na získanie kontroly nad krajinou, regiónom či susedom. Iné, ako napr. vojna v Perzskom zálive v roku 1991, zamestnali tých najväčších hráčov planéty. Vojna sa stala perverzným druhom televízneho „športu". Dokazovala, že pokrok vo vývine moderných zbraní vôbec neznamenal posun smerom k humánnosti. Vražda a zabíjanie ako jeden z najstarších hriechov Biblie dosiahli potenciálne apokalyptické rozmery.

Spoločenská situácia, kultúra a životný štýl v deväťdesiatych rokoch sa však vyvíjali vo svojich vnútorných zákonitostiach.

Viac ako sedemdesiat rokov komunistický Východ a kapitalistický Západ budovali svoj vzťah na základe vzájomnej nenávisti a nedôvery. Zásobovali sa zbraňami, vytvárali siete špiónov a zastrašovali svoje populácie príbehmi o tom, čo by sa mohlo stať, ak by druhá strana získala prevahu. Týmto správaním dosiahli až strašidelne súdržný svetový poriadok.

Toto všetko sa zmenilo pádom komunistického bloku začiatkom 90. rokov. Vzniklo obrovské územie plné možností, ktorého ekonomický potenciál nadchýnal Ronalda McDonalda. Konzumizmus nahradil komunizmus. Kým sa však Východ so Západom spájali, staré federácie sa rozdrobovali. Znovu sa objavili dávne národné štáty – Litovci, Lotyši, Estónci, Srbi, Chorváti atď. Slobodný trh triumfoval. Po storočí ťažkých bojov a napätí sa kapitalizmus zdal triumfálny a zavládol duch konkurencie.

Deväťdesiate roky boli vynikajúcim obdobím na život. Starnúca populácia potrebovala mládež ako hnaciu silu ekonomiky, energie a pohybu každodenného života. Nemať prácu znamenalo nemať peniaze, moc, silu, štýl, nádej. Ulice veľkých miest poskytovali tvrdé podmienky pre narastajúci počet mladých ľudí. Drogy prinášali zúfalú a krátkodobú úľavu, ale pre tých šťastných bol život zábava.

Pre mládež bolo cieľom uspieť, zarobiť, dosiahnuť vrchol a dotknúť sa slávy. Objavila sa biopotrava a súčasne jej protipól rýchloobčerstvenie. Dospelí aj deti vo fabrikách tretieho sveta pracovali veľa a zarábali málo, vrátili sa epidémie smrteľných chorôb.

Filmový priemysel ako nikdy predtým produkoval veľkú škálu filmov v celosvetovom meradle. I keď počítačovej animácii chýbali detaily a krása najlepších disneyoviek, ich humor a živosť priniesli kasový úspech. V domácnostiach výber kanálov často spôsoboval, že talent sa šíril pomalšie a ťažšie. Každá krajina však mala svoje domáce televízne seriály s nekonečnými reprízami v zálohe.

V roztržitom biznise popu objavenie talentu trvalo príliš dlho. Oveľa jednoduchšie pre agentov a hudobné vydavateľstvá bolo nájsť dieru na trhu, rozbehnúť publicitu a potom od nuly vytvoriť hviezdnu skupinu alebo interpreta. Niektoré boli len chvíľkové, ale napríklad Boyzone, Westlife a Spice Girls získali obrovskú popularitu už po prvom dobre spropagovanom albume. Stále existovali tvrdí rockeri, ale módnym bol uhladený imidž a planétou obleteli mená ako Britney Spears. Michael Jackson v roku 1998 oslávil štyridsiatku a Madonna sa vydala na nepredvídateľnú cestu balansovania medzi vhodným a nevhodným. V roku 1991 navždy odišiel Freddy Mercury a o tri roky neskôr ho dobrovoľne nasledoval Kurt Cobain.

Filozofia umenia deväťdesiatych rokov korešpondovala s módou. V tejto dekáde existovalo na jednej strane krásne oblečenie a zároveň na druhej strane dizajnové oblečenie, pričom móda oscilovala medzi týmito dvoma pólmi. Boli to roky značiek ako Armani, Gucci, Versace a ďalší. Haute Couture zišla z výšin módnych prehliadok do obchodov ako bežná konfekcia. Bolo moderné byť štíhlym a supermodelky ako Kate Moss a Naomi Cambell prevýšili v bohatstve a sláve mnohé filmové herečky, no prvenstvo štýlu mala stále princezná z Walesu Diana. Dizajny odrážali princípy, ktoré vládli svetu umenia s cieľom šokovať. Oblečenie sa stalo výstredne škaredé, bizarné a pútavo excentrické farbou, materiálom a tvarom. Takéto návrhy spôsobili, že bežná móda sa vrátila k viac modernejším, jednoduchším, domáckejším dizajnom a materiálom. Deväťdesiate roky zažili aj módne retro 40., 50. a 60. rokov. Trendové boli priehľadné topy, minišaty a legíny. Vlasy a nechty sa už dokázali predlžovať na počkanie, nehovoriac o tom, že výrazný podiel na estetizácii človeka prevzali na seba kliniky plastickej chirurgie.

Nastrojené kostýmy vystriedalo pohodlné oblečenie, viac prispôsobené na potenie, ale stále s dôrazom na detail. Štýl rave si našiel svoju cestu na prehliadkové móla: ultrafialové farby a metalický nádych kombinovaný s novou uhladenou športovou estetickosťou. Bol to štýl, ktorý dominoval nálade New Age deväťdesiatych rokov.

Nastávajúce milénium počas prevažnej časti desaťročia zamestnávalo mysle reformátorov, radikálov, politikov a protestujúcich. Každá kampaň a každý cieľ vychádzali z presvedčenia, že veľa toho treba urobiť pre budúcnosť planéty pred rokom 2000, a tak málo je času. Vedné disciplíny, plánujúce budúcnosť ľudstva, nahradili profétov chiliastických vízií.

Extrém bol v poukazovaní na to, že svet príde k svojmu koncu. Psychózu približovali masakry na školách v Dunblane v Škótsku, v Littleton v Colorade, v metre v Tokiu a v turistickom rezorte Port Arthur. Duch Olympijských hier v roku 1996 v Atlante bol zmarený teroristickými bombovými útokmi. Pridali sa povodne v Bangladéši a v Európe, zemetrasenia v Kalifornii a v Japonsku, výpredaj fanatizmu a scén, pripomínajúcich posledné morálne skazené dni starovekého Ríma.

Európski umelci a obchodníci s umením v osemdesiatych rokoch sa obracali za inšpiráciou a profitom za umením Afriky, Ázie a Južnej Ameriky. Vek multietnického vplyvu na umelcov z New Yorku, Paríža a Londýna sa opieral o výpožičky starších a exotických civilizácií. Trendom bolo napodobňovanie, paródia, parafrázovanie a znovuobjavovanie minulosti v novej slobode. Multimediálna prezentácia na výstavách zahŕňala videoprojekcie alebo umelecké diela prepojené s počítačmi.

Gilbert & George dostali ocenenie Turner Prize za svoje šokujúce fotomontáže hláv, výkalov a kvetov. Basquiat zomrel v roku 1988 na predávkovanie heroínom a David Hockney, doyen modernej britskej maľby, sa zameriaval z väčšej časti na fotografiu.

Efekt šoku z konca osemdesiatych rokov sa nekonečne opakoval počas rokov deväťdesiatych. Farbu a plátno, ceruzku a papier na celom svete nahradili inštalácie. Celé miestnosti, dokonca budovy zhmotnili umelecké kreácie. Nárast počtu ocenení a udeľovaní cien vytvorilo pre isté vrstvy možnosť, ako sa predviesť na týchto ceremoniáloch v oblečení výstrednejšom, ako bola výstava sama.

Anish Kapoor sa dostal do povedomia celého sveta reprezentáciou Británie na benátskom Biennale, Martin Creed vytvoril Half the Air in the Given Space,

Damien Hirst, starnúci enfant terrible britského umenia, šokoval v 90. rokoch s Physical Impossibility a s Mother and Child, Tracey Emin bola v roku 1999 nominovaná na Turner Prize za My Bed i za značného protestu médií a verejnosti, Jeff Koons sa dostal do pozornosti sériou Heaven a plastikou Michael and Bubles, Christo obalil Ríšsky snem v Berlíne, Maurice Agis nafúkol Dreamspace a Simon Patterson prerobil mapu londýnskeho metra.

Definície postmodernizmu sú prekvapivo vzácne. Kritik Louis Menansto konštatoval: „Postmodernizmus je švajčiarsky armádny nožík plný definícií a konceptov, ktorý zvládne urobiť každú prácu, čo potrebujete".[237]

Pod vrstvou značne nezrozumiteľnej komplexity odkazov sa nachádzal jeden spoločný menovateľ – štýl. Niet pochýb, že toto zrejmé roztrieštenie modernizmu vo veľkej miere spôsobil intelektuálny rozvoj, ktorý sa začal v 60. rokoch, ale realita postmodernizmu prišla ako trochu oneskorená reakcia v 80. rokoch.[238] Všetko od „rokov olova" v Taliansku cez dekádu dizajnu v 80. rokoch po ekonomické stratégie a dôsledky neskorého kapitalizmu (reaganomiksu a thatcherizmu) bolo hnacím motorom postmodernizmu, posilňované tiež radikalizmom a vzdorom, ktoré vznikli predtým, ako prišla na scénu inflačná kultúra.[239]

Postmodernizmus bol preddigitálnym fenoménom – jednou z jeho najväčších predností bola schopnosť predvídať. I keď príchod Apple Mac v roku 1984 začal transformovať grafický dizajn, postmodernizmus sa najprv dosiahol konvenčnými metódami – papierom, nožnicami a lepidlom a distribuovaný bol tlačou, poštou a faxom.[240]

Počas 80. rokov sa masový komunikačný systém začal meniť. Bola to doba, keď sa objavil osobný počítač, internet a mobil, prostriedky zrýchľujúce všadeprítomný, okamžitý a osobnejší kontakt. Trvalo niekoľko rokov, kým tieto novoty zmenili človeka. Ľudia používali prvé počítače skôr na písanie a hranie hier a internet sa rozšíril až v 90. rokoch. Komunikácia bola v 80. rokoch rýchlejšia, ale

---

237 Admason, Glenn a Pavitt, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 – 1990. V&A Publishing, Londýn 2011. S. 10.

238 Admason, Glenn a Pavitt, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 – 1990. V&A Publishing, Londýn 2011. S. 283. – Paul Greenhalgh.

239 Admason, Glenn a Pavitt, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 – 1990. V&A Publishing, Londýn 2011. S. 9.

240 Admason, Glenn a Pavitt, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 – 1990. V&A Publishing, Londýn 2011. S. 10.

v 90. sme si ju užívali naplno v miere, aká nikdy predtým neexistovala. Vzrastala možnosť komunikovať s hocikým, kedykoľvek a kdekoľvek. Umelecký štýl sa oddelil od sociálnej, ekonomickej a politickej moci, ktorá mu dávala zmysel počas modernej doby. Týmto sa postmodernizmus pravdepodobne stal posledným intelektuálnym úsilím spájaným s umeleckým štýlom. Nová fáza modernity sa začala a už môžeme vidieť, že nemá nič spoločné so štýlom či smerom.[241] Bola postmodernistická debata posledná, ktorá mohla hovoriť o významnom jednotnom štýle a priviedla ku koncu éru modernizmu?[242]

Na rozdiel od presného „demolačného konca" modernizmu, postmodernizmus neľahol popolom jedinou symbolickou akciou, ale zdalo sa, že iba pomaly zaspal.[243]

Čo bude budúcnosťou v dobe, keď modernizmus je minulosťou a postmodernizmus takmer minulosťou? Pokus o altermodernizmus či jednoducho conteporary (súčasný) alebo dokonca postcontemporary? Jasné je asi len jediné: skončila sa éra škatuľkovania do štýlov a smerov a éra pravidiel a skupinových manifestov.

Žijeme stále v postmodernistickej ére? Hnutie za sebou určite zanechalo zopár nevysvetlených intelektuálnych podnetov. Postmodernizmus bol poznačený zmyslom straty, dokonca deštrukcie, ale taktiež radikálneho rozmachu a možností. Stále cítime jeho efekt i dnes.

Napriek tomu, že vychádzalo oveľa viac časopisov ako kedykoľvek predtým, väčší výber neznamenal väčšiu kvalitu. Osamotené znaky prejavu odvahy sa väčšmi potvrdili ako krátkodobé.

V 70. rokoch minulého storočia bolo zbytočné hľadať tie najlepšie módne fotografie inde ako vo Vogue alebo Harper's Bazaar. Začiatkom 80. rokov sa situácia zmenila. Ku koncu dekády si oba časopisy užívali zvýšenie nákladu a reklamy, ale strach z urazenia mocných inzerentov paralyzoval ich edičnú stratégiu do uhladenej uniformity. Harper's Bazaar bol, so zreteľom na fotografiu,

---

241 Admason, Glenn a Pavitt, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 – 1990. V&A Publishing, Londýn 2011. S. 284. – Paul Greenhalgh.

242 Admason, Glenn a Pavitt, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 – 1990. V&A Publishing, Londýn 2011. S. 283. – Paul Greenhalgh.

243 Admason, Glenn a Pavitt, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 – 1990. V&A Publishing, Londýn 2011. S. 283. – Paul Greenhalgh.

na úpadku od začiatku 70. rokov a okolo roku 1985 sa všetky európske mutácie Vogue začali prispôsobovať konzervativizmu americkej edície. Britský, francúzsky, taliansky Vogue spolu so sesterským magazínom Lei si dovtedy zachovávali mieru nezávislosti, ktorá umožnila rozvoj mnohých mladých fotografov. Dnes sa tieto a im podobné časopisy už neidentifikujú s avantgardou, ale rašej reflektujú tradičné hodnoty strednej triedy.

Inovatívna módna fotografia stále prežívala, i keď väčšinou vo forme menej dostupnej širokej verejnosti, a to buď vo forme veľkoformátových, kvalitne tlačených časopisov s limitovanou, ale medzinárodnou distribúciou (Egoiste, Interview) alebo vo forme katalógov, produkovaných často veľmi opulentne vzrastajúcim počtom módnych domov, v ktorých sa fotografom neraz dáva podstatne väčšia sloboda ako súčasť spolupráce. V minulosti sa módne reklamy považovali za obmedzovanejšie ako fotografie z editoriálu, dnes práve v nich nájdeme experimentovanie.[244]

Módne magazíny v Británii sa počas osemdesiatych rokov stali viac rozmanitými a obsiahlymi. Ku koncu dekády začala byť trhová pozícia už zavedených a obľúbených titulov v ženskej tlači (Woman's Own, 19, Cosmopolitan) ohrozovaná viac odvážnejšími prototypmi (ako anglická verzia Elle, 1985 a Marie Claire, 1988). Trojica mládežníckych magazínov (The Face, i-D a Blitz, 1980) prevzala iniciatívu zamestnávania mladých fotografov, z ktorých mnohí boli čerství absolventi umeleckých a dizajnových škôl. Od roku 1985 sa veľká časť ich prínosu začala zlučovať s ikonografiou tradičnejších magazínov ako Vogue (britská edícia od roku 1916), Harper's a Queen (1970), ktoré pôsobili triezvo a bez nápaditosti. V tom istom čase sa začala revolúcia na trhu s pánskymi magazínmi s titulmi ako Unigue (1985), Arena (1986), For Him (1987 neskôr známe ako FHM) a britská edícia GQ (1988). Tento trend pokračoval až do deväťdesiatych rokov, keď sa avantgardná módna fotografia stala pôsobiskom nezávisle produkovaných titulov (Dazed & Confuse, 1992 a Don't Tell It, 1995-7).[245]

Britská povojnová módna fotografia a jej vzťah s kľúčovými fotografickými štýlmi, t. j. mutácia módy do štýlu a rozvoj povojnovej avantgardy, sa začína

---

244 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 273.

245 Jobling, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 7.

dávno pred prvým vydaním časopisu i-D v roku 1980. Ide tu najmä o pochopenie prúdu anti-módy, ktorý stojí v samom centre radikálnosti módy a fotografie. Súdobé a konkurenčné časopisy Nova a Sunday Time Magazine položili základ pre módne časopisy 80. a 90. rokov. Elegantným premiešaním módy, textu, dokumentárnej fotografie a vtedajších udalostí ovplyvnili generáciu mladých fotografov a vydavateľov.

Vzrast tínedžerských subkultúr, spomínaný už aj v stati o 60. rokoch a hnutie Mod a jeho spôsob obliekania predpovedali spôsob obliekania v rokoch 80., keď dizajnérske značky znamenali hlavnú časť módneho étosu.[246]

Fotografi väčšinou zachytávajú to, čo je nové a znamenité, a príbeh, ktorý rozprávajú, nezachycuje celok, ktorý sa odohráva. Punkáči a novoromantici na fotografiách Dereka Ridgersa nemajú oblečené to, čo by si súdobí Briti na seba obliekli, ale osvojovali si nové spôsoby odievania, ktoré mali spochybňovať existujúce spoločenské normy. Jeho hlavnou prácou bola séria portrétov skinheadov z neskorých 70. a začiatku 80. rokov.

Postavy Dereka Ridgersa[247] rozprávajú svojím oblečením príbeh (módnej) revolty, ktorá je však mierne odstupňovaná, a už tu cítiť trend k ďalšej kultivácii po prostej deformácii. Deformácia tradičného je čitateľná z ošumelého plášťa jednej z nich, z obuvi bagandžového typu s nedobre pozasúvanými jazykmi, z roztrhaných nohavíc zo škótskej látky, z reťazí na saku s odtrhnutým rukávom. Hlavy postáv dominujú, účesy sú kadernícky kultivované, ale úplne netypických a nezvyčajných foriem s čnejúcim čírom cez stred lebky. Na ďalšej fotografii je štýl menej deformačný, hoci stále ešte revoltuje proti nežnej jemnej ženskosti. Oblečenie ukazuje drsnú stránku, najmä sebestačnosť a nezávislosť od zvykovej normy správania sa. Naďalej sú tu ťažké robotnícke topánky, ktorých kroky sa ničoho neboja a nechodia po vychodených chodníčkoch dobre vychovaných dievčat. Tričká unisex, svetre sú predovšetkým funkčné – keď bude chladno, treba sa obliecť. Traky na nohaviciach sú nadbytočným výstrelkom prevzatým z mužskej funkčnej konfekcie 19. storočia. Hodinky dievčaťa sú takisto čisto funkčné, neženské a nemužské, neodrážajú predsa pohlavie, ale čas. Najdôležitejšou je

246 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 109 a 110.

247 Príloha č. 62, 63, 64, 65, 66.

však úprava vlasov. Tá je dômyselná, pôsobí ako produkt ostrihania rovnomerného štandardizovaného, ako ho robí napr. strihač oviec. Popiera sa tu účes ako určitá modelová forma, určená estetickými výrazovými kategóriami. Je to prosté odstránenie vlasovej hmoty. Ale zároveň tu akoby skryto vyznieva arogancia v popieraní tradície. Archetyp vystrihanej ženskej hlavy v starom Oriente vypovedal o žene kňažke – prostitútke, teda liturgičke, konajúcej rituály pre bohyňu plodnosti v dávnovekých templách. Skinhead dievča zámerne zavádza. Pôsobí mužsky, resp. mužsko–žensky, pôsobí hriešne a zároveň indiferentne, vyzývavo a zároveň nezávisle až bez záujmu. Tento módny typos našiel svoju hlbokú ozvenu v lesbickej komunite, v ktorej rezonuje dodnes. Tretí typ, ktorý reprezentuje Ridgersovu tvorbu, je fotografia portrétového formátu, na ktorom fragmenty úpletového unisexového tenisového trička a véčkového svetra neveštia nič romantické. O podstate prežívania ženskej identity ženy – modelky vypovedá hlava, portrét, z ktorého do objektívu hľadia oči prostým, emočne indiferentným pohľadom. Obočie má dievča neupravované bežným vytŕhaním. „Mastná" ofina voľne spadá nadol podobne ako bočné pramene, ale vrch hlavy je vystrihaný na najmenšiu dĺžku. Úprava na oboch lícach spočíva v ornamentálne ladenom odtlačku jednoduchej, tvarovo diferencovanej kresby. Pehy, prechádzajúce pod viečkami cez nos, sú priznané, neeliminované, azda zámerne primaľované. Dievča oblej plnej tváre nepatrí do radu zoštíhlených modeliek, trpiacich anorexiou. Je to portrét dievčaťa hrubozrnného naturizmu, ktoré je samo sebou. Prejavuje určitý inštinkt zveľaďovať svoj výzor, ale nie tradičnými romantizujúcimi technikami. Do podobného rangu zapadajú aj dva mužské modely. Základné ošatenie je v spojení športového úpletového trička so svetrom alebo neelegantným sakom. Účesy takmer minimálnou dĺžkou dávajú vyznieť tvaru lebky. Líniové tetovanie na krku prechádza dostratena na hrudi, alebo demonštratívne sa umiestňuje priamo na čele v podobe sakrálneho prvku krížika. Jeho variantom je náušnica v podobe krížika na ľavom uchu, evidentne z lacného kovu. Obaja modeli sú prezentovaní ako „skinheads" (v jednom prípade aj názov výstavy), ale ich osobnostný výraz nie je agresívne tvrdý, skôr subtílny. Percipient je pozývaný všetkými týmito fotografiami ako oknami do sveta ulice, na ktorej si možno kdekoľvek sadnúť bez strachu zo špiny, pokrčenia odevu, nepohodlia atď., tak ako to robia zvieratá so všetkou prostotou, ušúľať si lacnú cigaretu a vyfajčiť ju solidárne ako fajku mieru, konzumovať lacné plechovkové pivo a prežiť

pocit šťastia z čistej existencie. A v tomto bode cítiť vplyv novoromantizmu. Tento alternatívny spôsob života neodmieta romantiku, ktorá podstatne charakterizuje pocit slasti z heidegerovského „pobývania" vo svete, v žití ako takom, iba hľadá novú formu, pravda, so silným anarchizmom a odmietaním trendových modelov. Je teda mylné vidieť v danom štýle iba čistú anarchiu, agresiu, dehonestáciu. Skôr tu treba hľadať novú inšpiráciu. V tejto móde sa z pôvodnej fázy deštrukcie vyvinuli niektoré nadčasové prvky, čo sa týka riflí. V nedôsledne odfarbených rifliach je začiatok ich farebných (odfarbovacích) techník, ktoré sa variujú dodnes, odhliadnuc od toho, že daktoré typy s narolovaným „manžetovým" výhrnom možno pokladať za celkom úhľadné a štýlové. Podobne je to s vytŕhaním či umelým vydieraním riflového tkaniva, ktoré sa praktizuje podnes, mení sa len dimenzovanie dominánt (oblasť stehna, kolena, zadku... až po prechod k menej rozmerným dierkam na miestach nepodliehajúcim tlakovému pôsobeniu svalov, dosahujúcim efekt náhodného vytrhnutia zavadením o nebezpečný tŕň, hrdzavý klinec číhajúci na korisť atď.).

Nick Knight mal približne v tom čase rovnakú záľubu v street móde ako Ridgers. Jeho kniha Skinheads (1982) poukazovala však na to, že jeho kontakt s touto subkultúrou bol viac-menej formalistický. Záujem fotografov o street módu počas 80. a 90. rokov bol pomerne bežný.[248]

V očiach médií bola ulica jasne spojená s módou ako fotografické štúdio či prehliadkové mólo. Módne fotografie už viac nezobrazovali len elegantné profesionálne modelky, ale každodenné scény obyčajných ľudí, ktorých módny výzor začal zapĺňať strany mnohých magazínov. Status ulice v súčasných médiách bol jasne stanovený ako miesto vyjadrenia módy. Dvadsať rokov na to sa zobrazenie „street-fashion" stalo natoľko bežné, že zobrazovacie postupy začali znovu zahŕňať privádzanie subjektov nazad do štúdií.[249]

Rozdielne oblasti mesta prinášajú rozdielne potreby a služby rozdielnym spoločenským skupinám. Skutoční ľudia londýnskej Bond Street sú iní ako skutoční ľudia Camdenu, a tí sú zas iní ako skutoční ľudia Hoxtonu. Tieto rôzne reality

---

248 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 100 a 101.

249 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 185. – 187.

korešpondujú aj s rôznymi módnymi štýlmi, čo vedie k myšlienke, že jedno mesto zahŕňa širokú rozmanitosť skutočných ľudí z rôznych spoločenských pomerov a s rôznou vizuálnou identitou.[250]

V roku 1978 Terry Jones (umelecký riaditeľ vo Vogue) a historička umenia Isabella Anscombe vytvorili prácu Not Another Punk Book – bricolage o fotografii, ktorá pôvodne mala byť príspevkom do magazínu Vogue, s fotografiami, rozhovormi, reklamami, deklaráciami, skicami, filmovými zábermi a informáciami. Táto publikácia bola predzvesťou časopisu i-D, ktorý neskôr Terry Jones založil.[251]

Keď časopis i-D vo svojom prvom vydaní v roku 1980 vyhlasoval, že bude zobrazovať „bežnú" módu, nebolo to celkom tak – stále bral do úvahy, čo bolo práve „in". Akokoľvek oslobodzujúco to mohlo znieť generácii, vyrastajúcej na glamour a sexualite, „tuláckych" supermodelkách a drzých fotografoch z východného Londýna 60. rokov, bolo to síce viac autentickejšie ako Nova, ale zároveň vybudované na efektoch, čiže iba inšpiratívne.[252]

inšpiratívne

V prvom vydaní i-D na zadnej obálke stálo (fontom písacieho stroja): Štýl nie je to, čo nosíš, ale ako to nosíš. Móda je to, ako chodíš, rozprávaš, tancuješ. i-D ide ďaleko a mimo mainstreamu – pridaj sa k nám! i-D je módny style magazín".[253]

i-D bol na začiatku svojej existencie skutočným výsledkom vplyvu punkovej módy, prevládajúcej v Británii počas druhej polovice 70. rokov. Punk nielenže zosilnil dojem postindustriálnej Británie ako miesta ostrej, neskromnej, svojskej mestskej módy, ale zároveň navždy vyhnal nostalgiu éry hippies. Punková móda silno závisela od recyklovania oblečenia a doplnkov, zavrhla romantiku a nostalgiu, ktorá sa zdôrazňovala v móde britských hippies. Bol to aj najokázalejší módny štýl dekády. Veľkolepý a čoskoro skomercializovaný.

The Face a i-D formovali vkus dvoch generácií mladých ľudí. Dva časopisy, ktoré obsahovali módu, hudbu, súčasné aféry a rázne názory, prezentovali

---

250 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 194.

251 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 111.

252 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 110.

253 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 111 a 112.

Britániu ako lídra a priekopníka štýlu. Slúžili aj ako odrazový mostík pre niektorých britských inovatívnych fotografov, ako boli napríklad Nick Knight, Derek Ridgers, Marc Lebon, Steve Johnston, Nigel Shafran, Travis a Wolfgang Tillmans.[254]

Počas 80. a 90. rokov i-D a The Face upevnili krédo, že móda je životný štýl. Hoci vzťahy medzi fotografmi, štylistami a editormi boli často búrlivé, tieto dva časopisy boli jedinečnými priekopníkmi avantgardnej módnej fotografie.

V septembri 1988 vydal i-D sériu fotografií od Marca Lebona, ktorými ukázal dekonštrukciu londýnskeho života a módy. Bola to pravdepodobne najinovatívnejšia séria fotografií, dovtedy uverejnená v britskej tlači. Party Up! obsahovala módne fotografie, detské kresby, nájdené či „home made" výjavy. Takéto experimenty sa v časopisoch nevyskytovali tak často, ich pôsobenie však bolo prenikavé. V neskorých 90. rokoch Travis (vlastným menom Jason Evans – kľúčová postava skorých 90. rokov v avantgardnej módnej fotografii) pracoval s Markom Lallym a Brettom Dee na princípe anarchistického spojenia fotografií s jasným dôrazom na „home made" a nájdené prvky. Dee nafotil Start Making Sense, v ktorom skombinované dokumentárne fotografie mestskej mládeže s výstrednými grafikami spojili reálne so surreálnym.[255]

Aj keď počas 80. a 90. rokov i-D a The face využívali mix vecí zo second handov a od súdobých návrhárov, Dazed & Coufused, založený v roku 1992, bol prvý britský časopis, ktorý sa priamo vrátil do šesťdesiatych rokov a dedičstvo magazínu Nova posunul o krok vpred.

V decembri 1971 Saul Leiter a Caroline Baker nafotili pre Nova editoriál Every Hobo Should Have One, fotografie z centra mesta, s krásnymi modelkami, pózujúcimi ako tuláčky, oblečenými v honosných kožuchoch. O 20 rokov neskôr v roku 1995 nový časopis Dazed & Confused s hlavným fotografom Rankinom obnovil myšlienky Novy z polovice 70. rokov v sériách fotografií It's Not What You Wear but How You Wear It a nasledovali fashion story, ako napríklad Is it a Bird? z roku 1996, ktoré Rankin vytvoril spolu s ďalším editorom a fotografom z Dazed & Confused Philom Poynterom. Vytrvalo sa vyhýbali novému realizmu módnej fotografie (ako to vidieť

---

254 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 111.

255 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 112.

u Nigela Shafrana a Corinne Day) a namiesto toho sa vrátili k ikonografii Peccinottiho a Newtona so spájaním komického a znamenitého. Rankin v práci z roku 1995 Hungry? priamo odkázal na módny priemysel, ukazoval oblečenie pospínané spinkami vzadu, aby sedelo iba vychudnutým dievčatám. Nebola to ostrá spoločenská satira, ale jej hravé posolstvo bolo jasné. Rankin bol odhodlaný spraviť z Dazed & Confused nový style časopis 90. rokov tak, ako i-D a The Face boli magazínmi 80. rokov.[256]

Ukážky od Rankina[257] majú v sebe nápad, je to však úroveň bežnej príležitostnej básne alebo reklamného sloganu. Ak si všimneme Rankinovo dievča v červenej blúze a džínsach základnej archetypovej farby, dokonale upravenej (mejkap, dlhé učesané vlasy), pričom o blúzu sú zachytené svorky (aby zachytili pokrm, ktorý modelka práve konzumuje, pri úniku celým telom...), môžeme tu určiť jedinú štylizačnú figúru, ako to napokon naznačuje názov „hlad". Ide o synestéziu, teda zmiešanie dojmu vizuálneho s chuťovým, čo je častým trikom, útočiacim na zmysly percipienta. Dievča má v rukách obrovskú čokoládu, do ktorej sa práve zahrýza. Línia metafory v diskurze módnosti je však priamočiaro jednoduchá: fotka je dokumentom toho, že pozorovateľ má v sebe hlad po kráse, prevtelenej do módy, ktorá má však tvrdé pravidlá.

Fotografia sa stala odvážnejšou. Všetky obavy a všetky obmedzenia opustila a objavuje nové sebavedomie v zobrazení žien, priamočiarosť v kontakte z očí do očí. Modelka dominuje v módnej fotografii, ona vytvára obraz.

V uvedenom období už existuje viac Vogue edícií (sedem edícií v roku 1979, dnes dvadsať edícií). Tento výnimočný vizuálny tok obohacuje, baví a niekedy prinúti zastaviť sa a zamyslieť nad nečakanými nahliadnutiami do vnútra krásnych žien. Skoršie fotografie prebúdzali zvedavosť a prinášali jemné radosti nostalgie. Ony sú prepojenie a podpora veľkého rozmachu dnešnej obraznosti.

Nikdy v histórii Vogue sa módna fotografia nepokúsila o také zložité scény. Tieto obrazy, absorbované z rôznych krajín, kontinentov a kultúr vytvárajú v mysli opojnú zmes zmyselných a erotických zážitkov. Človek je zasiahnutý množstvom tvorivého úsilia, túžob a snov, zameraných na jediný cieľ – zobrazovať ženy v móde s jasným odkazom.

---

256 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 108 a 109.

257 Príloha č. 67.

Výsledná kvalita a bohatosť týchto fotografií je zo spolupráce návrhárov, editorov, modeliek, kaderníkov, mejkap artistov a umeleckých riaditeľov. Oni majú v tímovej kreativite na starosti zhmotnenie prchavého ducha módy. Stránky všetkých Vogue sú pódiami tohto „slávnostného predstavenia, prebiehajúceho v podivnom divadle neustále prekvapivej ľudskej komédie".[258]

Beauty fotografia, štúdia tváre či rúk a podobne, zameraná na produkty v oblasti kozmetiky, mejkapu či vlasových produktov sa nachádza v oblasti presne medzi módou a portrétom. Zahŕňa elementy oboch, ale bez samotného oblečenia. Pokým móda je väčšinou prchavá, beauty fotografia má v sebe určitú trvácnosť a čistotu.

Vo Vogue bol vždy problém, ako usúvzťažniť fotografovu kreatívnu autonómiu s požiadavkami inzerentov a dizajnérov, kým alternatívne magazíny ako The Face si užívali relatívnu slobodu vo voľbe námetov i zobrazenia. Od prvého čísla The Face, ktorého sa predalo 56 000 kusov, sa predajnosť vyšplhala až na 75 tisíc v období od roku 1981 až 1995 (v roku 1997 uvádzali až 113 000). Počas osemdesiatych rokov magazín pozbieral rôzne ocenenia za dizajn a bol stredom záujmu niekoľkých výstav. V roku 1983 bol zvolený za magazín roku v Magazine Publishing Awards, v roku 1985 bol predmetom výstavy v Photographers' Gallery v Londýne a na jar roku 1988 bola práca hlavného grafického dizajnéra Nevilla Brodyho, ktorý bol zodpovedný za charakteristický štýl magazínu v rokoch 1981 a 1986, vystavená vo Victoria & Albert Museum. Vďaka všetkej tejto aktivite z pohľadu dizajnu bol The Face pravdepodne najvplyvnejším magazínom osemdesiatych rokov. Medzi rokmi 1980 a 1996 malo v The Face uverejnenú svoju prácu 77 fotografov, ale len 8 z nich publikovalo aj vo Vogue a väčšina až potom, čo si vybudovali meno v tlači pre mladých, ako bol napr. Martin Brading, Corinne Day, Michel Haddi, Nick Knight, Glen Luchford, Andrew Macpherson, Schoerner, David Sims a Jürgen Teller.

Astronomické honoráre pre fotografické celebrity, ako boli Herb Ritts, ktorého základná taxa v roku 1992 bola 30 000 dolárov, alebo Helmut Newton, ktorého taxa za deň bola 20 000 dolárov plus výdaje v roku 1994, boli v kontraste s väčšinou prispievateľov pre The Face, ktorí pracovali skôr pre slávu ako peniaze

258 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue" Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd., Londýn 1979. S. 239.

a boli platení podľa základnej sadzby stanovenej National Union of Journalists. Napríklad roku 1989 sadzba za deň práce na objednávku (viac ako 4 hod.) bola 110 libier a sadzba za deň štúdiovej práce či práce na lokácii bola ohodnotená na 480 libier. Podľa Sheryl Garratt, redaktorky magazínu v roku 1993, v mnohých prípadoch boli fotografi radi, keď pokryli náklady na väčší módny príspevok.[259]

V tejto situácii sa objavujú prispievatelia aj z iných disciplín a nové tendencie. Vychádzanie z dokumentarizmu a ľudových obrazov nebolo čisto fenoménom osemdesiatych rokov. Počas neskorých 50. a 60. rokov avantgardná módna fotografia odkazovala nie až tak na vznešené práce Horsta a Hoyningena Huene, ale skôr na pútavé dokumenty britského života, stvárnené v prácach autorov, ako boli Bill Brandt, Roger Mayne či skupina fotografov pracujúca pre Picture Post, reprezentovaná fotografmi ako Bert Hardy, Godfrey Thurston Hopkins, Grace Robertson a Kurt Hutton. Fotografie od Byrona Newmana, Terenca Donovana, Helmuta Newtona a Normana Parkinsona odkazujú na dokumentaristické fotografie zo 40. a 50. rokov. O „odglamourenie" britskej módnej fotografie v 60. rokoch sa zaslúžili aj práce amerických autorov, ako boli Richard Avedon, William Klein, Robert Frank a Diane Arbus, ktorí v tom čase pôsobili v módnom priemysle.

Ako možno vysledovať z ich príbehov (rovnako ako z príbehov súčasných fotografov) – radikalizmus v módnej fotografii to v módnom priemysle nemal ľahké, ale z času na čas býval žiadaný. Fotografi, až na pár výnimiek, sa v prácach ocitali skôr v opozícii k módnemu priemyslu, snažiac sa o vytvorenie záberov, ktoré nekorešpondujú s rýchlo sa meniacimi požiadavkami. Nedostatok súvisle zrozumiteľnej histórie módy a fotografie po 2. svetovej vojne spolu so súbežnou absenciou jej kritického diskurzu spôsobili, že radikálni fotografi nevedeli sami seba zaradiť do avantgardnej historiografie. Tak sa niektoré hnutia v rámci umenia a fotografie vnímajú ako niečo nové, ako odklon od starých noriem. Módni fotografi sami o sebe vybudovali neoficiálnu, individualistickú históriu, určovanú médiami. V módnej tlači sa ustavične odkazuje na práce fotografov, ako boli Saul Leiter, Hans Feurer, Terence Donovan a Helmut Newton zo 60. a skorých 70. rokov.

259 Jobling, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 35 a 36.

Satirický obraz od Caroline Baker a Harryho Peccinottiho vytvorený pre magazín Nova sa stal, naopak, osou anti-módnej ikonografie.[260]

Napokon sa žiada dotknúť sa problematiky módnej fotografie vo vzťahu s dokumentaristikou, keďže sama fotografia dáva tomuto vzťahu viac aspektov: módu osebe, profesiu modeliek a modelov, štylizáciu alebo naturalizáciu produktu, sociatívnosť.

Módna fotografia bola obohatená občasnými prispievateľmi z iných disciplín fotografie. Napríklad američanka Cindy Sherman, ktorej veľká časť tvorby bola reakciou na dospievanie bombardované stereotypmi, ako má žena vyzerať a ako sa má správať (krása a civilizované spôsoby), robila opak toho, čo hovorili módne časopisy, a pôsobila skôr ako výsmech móde.

Sherman bola presvedčená, že komerčný biznis zamestnáva umelcov, ale zadávatelia reklám si aj tak nakoniec vyberú to, čo sa im hodí. Podobne reagoval i Bruce Weber, ktorý poznamenal: „Najlepšie fotografie sú vždy tie, ktoré nepoužijú."[261] Dokumentaristika v módnej fotografii sa zjavuje v rade záznamov, ktoré zostávajú ako svedectvo doby a autora bez ohľadu na to, či sa dielo publikovalo.

Fotografie od Cindy Sherman pre parížsky módny dom Dorothée Bis v roku 1984 a fotografie pre Interview sú toho príkladom. Dve ukážky od tejto autorky[262] však vypovedajú nielen o alternatívnej ceste, obchádzajúcej stereotyp, ale sprítomňujú aj určitú depresiu človeka z konca 20. storočia. Modelka/autorka s viac ako slamovým efektom odfarbených vlasov je symbolom hraničnosti, neúspešnosti v hľadaní dokonalej krásy. Tvár je takmer celá ponorená do odfarbených vlasov, modelka v tmavom, dlhom, skôr elegantnom kabáte vyjadruje to, čo vidí jediné božské oko (v kresťanskej ikonografii je oko Boha zobrazené v trojuholníku ako jediný výkonný orgán vševidiaceho Boha). Je tu náznak deprimujúcej vízie o nemožnosti dosiahnuť krásu ustavičným uberaním prirodzenosti (tu odfarbovanie až do bielej zničenej štruktúry vlasov umelej parochne). Žena však stojí v pozore, päste má zovreté

260 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 100.

261 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 292.

262 Príloha č. 68 a 69.

ako odhodlaná partizánka, Gorkého Matka, ktorá je rozhodnutá bojovať, ísť vpred, nemysliac na sebazničujúci efekt. V tomto je pravdepodobne skrytá jej sila (napokon cez metafory vlasov, ako je to často v rozprávkach alebo v Biblii!). Jej sila je v prijatí situácie a v jej intelektualizácii. Podobný problém sa rieši v žene odetej do žlto–červeného až športového úboru, ktorá v ruke drží plechovku a sebazničujúcu zapálenú cigaretu. Zničenú pleť na tvári si však opravuje kozmetickou maskou. Fotka vypovedá o existencionálnom presvedčení človeka 20. storočia ako storočia vojen, explodovanej atómovej bomby, jadrových skúšok, Černobyľu atď. Človeka ako druh reprezentuje žena ako darkyňa života. Ona sama však má vyššie ambície, chce dosiahnuť krásu v sebazdokonaľovaní, ale zároveň aj v sebazničovaní, ako ju k tomu doviedla doba, v ktorej sa ocitla. Najmä francúzsky kontext, ktorý tu je prítomný, je v týchto fotografiách silno záchranný, foucaultovsky povedané, je to hľadanie cesty slobody z civilizačného väzenia.

Mnohé trendy prichádzali z Ameriky. Nan Goldin, uznávaná pre svoje realistické štúdie moderných vzťahov, nafotografovala v roku 1985 sériu módnych fotografií pre View[263], magazínovú prílohu vydávanú newyorským Village Voice.[264]

Robert Mapplethorpe viac ráz prijal zákazku na módne fotografie pre Vogue a Interview. Neoklasicistická dokonalosť jeho aktov a spoločenských portrétov a zátiší mala vplyv na módnu fotografiu, i keď jeho módna fotografia bola slabšia ako zvyšok tvorby.[265]

Tým, že módna fotografia priťahuje prispievateľov z iných oblastí fotografie, zaručuje si kreatívny rast do budúcnosti a väčšie pole pôsobnosti, pričom naďalej bude priťahovať tých, ktorí sa zaujímajú o ľudí, fotografiu a módu.[266]

Bruce Weber popieral, že uvažuje v pomeroch fotografovania módy. Irwing Penn nevidel naďalej ako možné podávať výpoveď pre Vogue a jeho posledné fotografie pre Issey Miyakeho patria k jeho najlepším prácam. Saul Leiter fotografoval módne snímky bez produktu, Helmut Newton si zvolil slobodu nad edičnou kontrolou a aby sa vyhol redakčným kompromisom, začal vydávať

---

263 Príloha č. 70.

264 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 292.

265 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 300.

266 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 300.

vlastný časopis, a Robert Frank opäť začal fotografovať, čo vzbudzovalo otázku relevancie kategórie módnej fotografie.

Začínali sme byť svedkami konca módnej fotografie – určite vo forme, v akej existovala do začiatku 80. rokov. Richard Avedon referoval sčasti k tomuto fenoménu v roku 1989 fotografiami Isabelly Adjani pre Egoiste, Haunting series. Všetko oblečenie pripravené na toto fotografické sedenie zostalo nepoužité v prospech Avedonovho obnoseného a zaplátaného, takmer 40-ročného kabáta. Presvedčivá metafora opotrebovaného kabáta v prázdnom prostredí sa stala jasnou. Adjani je portrétovaná na pokraji nervového zrútenia, prichádzajúc zo sveta, kde je celebritou, zo sveta, ktorý ignoruje jej vnútorné pocity. V predposlednom zábere sa doslova smeje nad „hrobom módy".[267]

Američania, ktorí ovplivnili štýl fotografovania na celom svete – Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe a Nan Goldin – robili módne fotografie, a tak premostili rozdiel medzi umením a komerciou a s tým spojené pokrytectvo. Fotografovanie módy bude pokračovať i naďalej so svojou skromnou ambíciou ilustrovať oblečenie, ale za tým všetkým existuje iný druh módnej fotografie s komplexným a facinujúcim spoločenským, kultúrnym a politickým zmyslom a významom. To sú fotografie, ktoré vypovedajú o štýle, gestách, o ľuďoch. Sú otvorené interpretácii na viacerých úrovniach, pričom nemožno zaprieť ich význam. Módna fotografia sa vyprofilovala v samostatnú fotografickú výpoveď.[268]

Elaine Constantine, ktorej práce sa začali uverejňovať v časopise The Face koncom 90. rokov, priznáva, že ju neovplyvňujú osobnosti módneho biznisu, ale dokumentárni fotografi ako Martin Parr a Chris Killip. Hannah Starkey bola tiež ovplyvnená Killipovými temnými fotografiami z konca 70. a začiatku 80. rokov. Travis a Mark Lally boli očarení čierno-bielymi fotografiami v Almost Grown od Josepha Szaba, ktorý sa považuje za predchodcu Judith Joy Ross a Sally Mann. Najprenikavejší vplyv na módnu fotografiu za posledných dvadsať rokov mala však práca americkej dokumentaristky Nan Goldin Ballad of Sexual Dependency, ktorá dokumentuje skupinu jej priateľov, zahrňajúcich nielen estetické momentky a rodinné fotografie, ale aj drsnú reportáž o fotožurnalizme, vytváraní obrazu

267 Príloha č. 71.

268 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 300.

o temnom svete, intenzívnom a neuchopiteľnom pôvabe.[269]

Elaine Constantine[270] prekročila čistý dokumentarizmus, fotené situácie štylizuje do reálne nepravdepodobných, ale akoby pre jediný okamih možných situácií, pričom sa inšpiruje efektmi zašlých smerov vo výtvarnom umení a poéziou začiatku 20. storočia, pravda, technika fotografovania jej umožňuje vytvoriť dokonalejšiu ilúziu prítomného okamihu v závratnej, futuristicky videnej rýchlosti. Dievča s fast foodovým jedlom z rýb v servítke „kŕmi" čajky na morskom pobreží, iba nastavuje kúsok jedla, oči má zažmúrené, vidí vnútorným zrakom tú slasť umelého výkrmu morských vtákov. Presne taký je jej kožuch – slasť, ktorú si netreba odriekať a pritom zostať priateľom prírody – kŕmiť vtáky a obliekať sa do umelého kožucha je nová zmluva medzi človekom, technológiou a prírodou.

Futurizmus sa ozýva aj na fotografii troch tínedžeriek na bicykloch, vášnivo a so strachom sa rútiacich dole prudkou uličkou, kričiacich akoby o záchranu vo chvíli, keď zlyhávajú brzdy – a ukazujúc, čo je pre tento nádherný vek nádherné v oblečení, ktoré je polyfunkčné: je pestré, športové, ale aj príjemne školsky elegantné.

Rozbor prác fotografov, ktorí rozšírili hranice poľa pôsobnosti editoriálovej módnej fotografie, ukazuje, že nejde ani tak o históriu módnej fotografie, ale o štúdiu módnej avantgardy, ktorá začala v Británii rozkvitať od začiatku šesťdesiatych rokov.

Radikáli módnej fotografie fungujú úplne inak ako tí, čo rúcajú bariéry vo vysokom umení a galerijnom systéme. Niektorí fotografi, predovšetkým však Nick Knight a Wolfgang Tillmans, pracovali na oboch úrovniach, sú však skôr výnimkou. Etablovaný historický a kritický celok, v rámci ktorého by sa dalo uvažovať o módnej fotografii v britskej kultúre, celkom chýba. Okrem diela Appearances od Martina Harrisona neexistuje žiadne iné obsiahle dielo, ktoré by študovalo históriu britskej módnej fotografie. Existujúci teoretický rámec sa o nej vo veľkej miere vyjadroval z hľadiska feministického prístupu. Následkom toho vznikli niektoré zaujímavé diskusie, napr. o práci Helmuta Newtona, avšak módna fotografia bola odsunutá na okraj záujmu namiesto toho, aby ju zahrnuli do širokého umeleckého spektra,

---

269 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 100.

270 Príloha č. 72 a 73.

takže sa stala skôr záležitostou politickou a sociálnou, nie umeleckou.

Historici ju zo svojich diskurzov vylúčili ešte výraznejšie. V knihe Contemporary Photographers (St James Press, Londýn 1995) sa vôbec nespomínajú mená ako Terence Donovan, Nick Knight, Brian Duffy, Corinne Day, Wolfgang Tillmans, ani nikto z mladších fotografov. Výklad vývoja módnej fotografie obyčajne vyplýva z masmédií a sústreďuje sa na kontroverzné aspekty – heroínové škandály, vychudnuté modelky, „modelky-školáčky" a na klebety o celebritách. Módni fotografi, pracujúci v prostredí s obrovskou rivalitou a súťaživosťou, do veľkej miery ovládaní korporatizmom, začali byť veľmi obozretní pred záujmom médií. Napriek tomu sa módni žurnalisti stali hlavnými kronikármi módnej fotografie.

Fotografi, na ktorých sa to vzťahuje menej, sú tí, ktorí pôsobili pôvodne v britskej dokumentárnej alebo umeleckej sfére, napríklad Anita Corbin, Daniel Meadows, Clare Strand. Dokazujú existenciu iného spôsobu fotografovania módy v Británii. Dereck Ridgers, ktorý je niekde medzi týmito dvoma prúdmi, už aspoň tridsať rokov sleduje trendy moderného britského štýlu a jeho prácu zverejňujú médiá, ale aj galérie.

Ako sa svet módy pravidelne snaží zbavovať svojho komerčného obrazu a túži po dosiahnutí umeleckých sfér, pravidelne sa objavujú obdobia využitia umeleckých fotografií v módnom kontexte.[271]

Martin Parr, britský dokumentárny fotograf, fotožurnalista a člen Magnum Photos od roku 1999, produkuje okolo 5 módnych fotografovaní ročne. Tak ako Nick Knight (ktorého práce sú, na rozdiel od dokumentárneho štýlu Parra, fotografované v štúdiu a často obsahujú silnú počítačovú manipuláciu) aj Parr používa mix neprofesionálnych a profesionálnych modeliek, stratégie šoku, irónie a konceptu súčasnej umeleckej fotografie. Nick Knight hovorí s túžbou po nekonvenčnosti: „Vogue mi rozpráva o fotografovaní moderných mestských žien... ale moderná mestská žena má rakovinu prsníka, alebo mala autonehodu. To však nie je žena, ktorú fotografujem pre Vogue. Je tam priestor na upravenie rovnováhy.[272]

Nick Knight fotografuje čisto intencionálne a svoj produkt do výsledného

---

271 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 99 a 100.

272 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 207. – 209.

štádia dotvára graficky. Dokladá to aj antipodická fotografia muža[273], ktorý je vyselektovaný ako vyšportovaný svalnáč, bojujúci s pendantom, ale aj vstupujúci doň, ak je to jeho druhá, lepšia forma bytia. Jeho gesto je dobyvačne rázne, športovo vypäté. Dokonale vyvážená je kompozícia ženy celej v tmavých farbách[274], mierne matných. Zodpovedá im aj farba vlasov a premyslené rozloženie prúdov vlasov cez tvár. Figúra prechádza rámec formátu, čím nie je zovretá, ale vstupujúca do priestoru, ktorý presahuje formát obrazu, a to aj na úkor pozadia, ktoré takmer dvojtretinovou plochou neurčitej žlto-modrej hmloviny predstavuje veľkosť až neurčitosť priestoru, pričom jeho dynamizáciu vytvára sýty biely dym z cigarety, hromadiaci sa a vystupujúci nahor. Je tu dokonale vedomé komponovanie plochy fotografie, ktoré plne korešponduje so súdobou maľbou.

Publikácia Fashion Magazine[275] od Martina Parra prezentuje novotu formou pokušenia. I keď pripomína konvenčné vydanie magazínu, celý časopis bol vytvorený Parrom samotným. Všetky fotografie sú jeho, vrátane reklám, cestopisných fotografií a fotografií jedla. Výzor a pocit z magazínu reflektuje Parrom zavedený fotojazyk. Štýl momentiek, reakcie na spoločnosť, vtipné prirovnania, čerpané z každodenného života, vytlačené v saturovaných farbách. Modelky v Parrových fotografiách sú väčšinou „nájdené" objekty, ktoré poprosil, aby mu zapózovali v dizajnovom oblečení uprostred ich vlastných denných aktivít. Nielen prostredie je nečakané, ale aj modelky samy.

Beaton bol priekopníkom umiestnenia tradičného módneho odevu na krásnych ženách na neočakávanom mieste, ako sú napr. zbombardované ruiny Londýna. Bourdain sa preslávil surrealistickým kombinovaním zdanlivo neočakávaných elementov v kontexte jedného záberu, ale umiestniť produkt na niekoho neočakávaného sa stalo silou obrazu, konzumovanou so zmyslom pre iróniu samotným divákom. Martin Parr sa hrá so štýlovými rozdielmi jednotlivých žánrov módy a dokumentu a samotným divákovým očakávaním týchto žánrov. Obálka Fashion Magazine zachytáva portrét samotného Parra, obyčajne vyzerajúceho muža v strednom veku, v zastaranom kolorovanom štúdiovom štýle, pózujúceho ako model na obálke. Sám autor takto humorne umocňuje hodnotu neprofesionála.

---

273 Príloha č. 74.

274 Príloha č. 75.

275 Príloha č. 76 a 77.

Paradox ordinárnych normálnych ľudí v nedosiahnuteľne žiaducom svete módy.

Štýl neprofesionálneho modela by sa len zriedkakedy infiltroval do magazínov s veľkým nákladom a zostáva skôr oblasťou nezávislých publikácií, ktoré kultivujú rétoriku „anti fashion" a dokonca „ani model", stierajúcu rozdiely medzi umením a životom. Námety boli fotografované fotografmi, ktorí sa väčšinou s ľahkosťou pohybovali medzi oboma svetmi, svetom módy aj umenia.[276]

Vlna používania amatérskych modeliek chcela byť vnímaná z pohľadu iného súčasného kultúrneho kontextu, reality televízie a reality ako takej, portréty boli podporované novými technológiami: telefónmi, webovými kamerami, blogmi či sociálnymi sieťami. Tak ako reality shows aj zobrazovanie neprofesionálnych modeliek nahrávalo posadnutosti vytvárať celebrity z bežných ľudí, či túžbe prichytiť celebrity pri robení obyčajných vecí, čo z nich robí viacej „skutočných ľudí".

Nedávny príklad pokusu o podkopanie prezentácie nedosiahnuteľnej krásy je Rankinovo fotenie „Real Beauty" pre Dove kampaň v roku 2005, zamerané na 6 „skutočných" žien, vysielajúc správu, že sa netreba vyhýbať alebo báť sa tiel starších či s nadváhou.[277]

Pre lepšie pochopenie celého vývoja sa však musíme vrátiť späť na začiatok obdobia opisovaného v tejto kapitole. Veľký význam pre britskú fotografiu mala výstava „How We Are: Photographing Britain" v Tate Britain v roku 2007. Ukázalo sa, že už v 70. rokoch sa fotografická scéna v Británii radikálne zmenila na sociálne cítiacu a uvedomujúcu si politickú situáciu. Fotografi, vynárajúci sa na scéne, odmietli ideu „rural idyll" (dedinská idyla) a dokumentaristicky sa zamerali na britskú spoločnosť, skúmajú všetko počnúc od strácajúcich sa zvykov až po upadajúci priemysel na severe. Väčšie uznanie tohto média dovoľovalo fotografom pracovať mimo tradičných štruktúr portrétu, módy a fotožurnalizmu s novými spôsobmi vyjadrenia.

V 80. rokoch Britániu definoval najmä vzostup konzervatívcov pod vedením Margaret Thatcher. Mnohým fotografom to prinieslo bohatstvo možností. „Britskosť" sa karikaturizovala a melancholiu dokumentárnej fotografie 60. a 70. rokov

---

276 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 210. – 212.

277 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 206.

nahradila satira, pričom použitie farby v dokumente prinieslo nový pohľad na národ. Osemdesiate roky zažili aj vznik nových style magazínov, ktoré sa zameriavali na street fashion a boli veľkým prínosom pre experimenálnu módnu fotografiu. Britskí fotografi tohto obdobia boli smelí, priami a provokujúci.[278]

Shots of Style, výstava v londýnskom Victoria and Albert Museum v rokoch 1985 – 1986, ktorú zostavil David Bailey, obsahovala práce fotografov Bruca Webera (US), Petra Lindbergha (Nem), Paola Roversiho (Tal) a Denisa Piela (Fr) ako obraz 80. rokov. Toto Baileyho rozhodnutie sa z veľkej časti potvrdilo.[279] Zároveň sa preukázalo, že britská módna fotografia sa po 60. rokoch úplne zinternacionalizovala.

Bez pochýb najvplyvnejšou postavou módnej fotografie 80. rokov bol prevažne v Kalifornii pôsobiaci Bruce Weber, ktorý tvoril už počas 70. rokov. Jeho prvá rozsiahla módna zákazka bola pre britský Vogue v januári 1980, a to v Grécku. Už sa osvedčil v pánskom magazíne GQ a v roku 1978 fotografoval dvanásťročnú Brooke Shields, oblečenú v mužských šatách, pre Soho Weekly News, ale príchod novej posily pre módnu fotografiu ohlásila jeho grécka séria a druhá cesta britského Vogue do Austrálie, a to v júli 1980.[280]

Neuvažoval o módnej fotografii ako o fotografovaní módy. Bol presvedčený, že National Geographic má jednu z najlepších mód. Záležalo mu hlavne na vyjadrení životného štýlu. Fotografoval pre Ralpha Laurena a pre Calvina Kleina. Obe kampane zaberali v časopisoch viac stránok ako bolo bežné, čo ešte viac prehĺbilo rozdiel medzi kvalitou redakčných a reklamných fotografií vzhľadom na to, že to boli najkvalitnejšie fotografie v celom časopise.[281]

Otvorenosť módnych redaktoriek Grace Coddington a Liz Tillberis v britskom Vogue v prvej polovici 80. rokov bola spúšťačom kariér nielen Bruca Webera, ale aj Paola Roversiho. Taliansky Vogue ponúkol značnú slobodu nielen týmto, ale i ďalším autorom ako David Bailey, Deborah Turbeville, ako aj mladším, medzi ktorých patril napríklad Peter Lindbergh a Steven Meisel.[282]

---

278 Williams, Val a Bright, Susan a Parr, Martin: How We Are: Photographing Britain. Tate. Londýn. 2007.

279 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 274. a 276.

280 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 276.

281 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 276.

282 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 280.

Taliansky fotograf Paolo Roversi roku 1980 začal pracovať s 10 x 8 palcov polaroidovým filmom, využívajúc jemu vlastnú tendenciu vybieliť tón pleti, čím priniesol do svojich fotografií vysoko individuálny pocit. Súčasne stroho moderný a delikátne éterický, vychádzajúci zo štúdiového štýlu devätnásteho storočia. Polaroidová technika bola ľahko napodobniteľná, takže tento štýl sa v Európe často, ale povrchne kopíroval. Grafická jednoduchosť bola spojená s jemu vlastnou technikou. Pracoval pravidelne pre Marie Claire a niekoľko rokov pre britský a taliansky Vogue a hlavne individuálne pre módnych návrhárov.[283]

Lindbergh začal v Paríži v približne rovnakom čase ako Roversi pracovať pre mnoho rovnakých časopisov. Mal však výrazne iný prístup, kontrastné zrnité čierno-biele fotky odzrkadľujúce jeho, ako sám hovorí, „ťažkú nemeckú expresionistickú stránku". Jeho dramatický štýl pochádzal zo záujmu o kinematografiu.[284]

Cyklické zmeny v móde a fotografii boli často prekvapivé. Pre katalóg kolekcie pánskych košieľ milánskeho návrhára Alberta Aspesiho v roku 1989 sa Robert Frank rozhodol pre energické newyorské ulice a neprofesionálnych modelov a jeho polaroidové fotografie majú silu a bezprostrednosť, ako len zriedkakedy nájdeme v reklamnej fotografii. Keď začal Robert Frank v roku 1947 fotografovať pre Harper's Bazaar, zdalo sa mu nemožné previesť jeho vízie do komerčných fotografií. Nakoniec našiel spôsob, ako byť módnym fotografom a zároveň si udržať štýl Roberta Franka.

Vo fotografiách Petra Lindbergha a Arthura Elgorta bol produkt náhodný alebo potlačený, Robert Frank a Josef Koudelka módu z fotografií úplne vylúčili. Šesťdesiatstranová sekcia pre Six (Comme des Garcons magazín) nafotografovaná Saulom Leiterom (od roku 1970 sa zameriaval výhradne na maľovanie a módu už takmer nefotografoval) sa začína fotografiami z newyorských ulíc z neskorých 40. rokov, iba osem z jeho nových záberov ukazuje Comme des Garcons oblečenie, a aj to napoly zakryté. Produkt nemal spojenie s dizajnom inzerenta a tento princíp úplne otočil tradičné reklamné postupy – samotná fotografia sa stala najdôležitejšou.[285]

V druhej polovici 80. rokov pár fotografov – Francois Deconinck, Max

283 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 282.
284 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 282.
285 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 292.

Vadukul, Koto Bolofo – dokázalo, že sa dá udržať integrita a individualita v rastúcej komerčnosti módnych magazínov. Ale nárast módnej fotografie sa zdal byť spôsobený prílevom energie zvonka, mimo vlastných radov. Bola to reakcia proti zmätku a prehnanému teoretizovaniu postmodernizmu 80. rokov, proti popieraniu a analyzovaniu tradičných hodnôt. Túžba po čistejšej jasnejšej výpovedi vo fotografiách, ktoré sú rozpoznateľné ako fotografie, nechala oblasť módnej fotografie bez trikov na upútanie pozornosti v silnejšej pozícii.[286]

Na tomto mieste prichodí dotknúť sa problematiky splývania módnej fotografie a umenia. Umenie vždy ovplyvňovalo módu, ako to možno doložiť určitými prípadmi z čias, keď včasná módna fotografia bola považovaná za umenie. Príkladom na to je tvorba Edwarda Steichena, Cecila Beatona, Barona Adolfa de Meyera, Horsta P. Horsta, Irvinga Penna či Richarda Avedona. Vzájomná výmena myšlienok vždy prospela obom stranám, tak umeniu, ako aj úžitkovej fotografii.[287]

Špeciálne vydanie magazínu Artforum vo februári roku 1982 uviedlo obálku s fotografiou ratanového živôtika a nylonovo-polyesterovej sukne od avantgardného japonského návrhára menom Issey Miyake. Bolo to po prvý raz, čo sa móda jasne objavila na stránkach Artfora či už ako odevná značka medzi reklamami, alebo námet článkov či umeleckých diel a výstav.[288]

Umelecké vydavateľstvo Scalo vydalo v roku 1996 knihu Britskej módnej redaktorky amerického Vogue Camilly Nickerson a kritika Nevilla Wakefielda Fashion Photography of the Nineties vyhlasujúc, že bariéry medzi umením a módnou fotografiou už neexistujú. Zábery od fotografov ako Paolo Roversi, Glen Luchford, David Sims, Corinne Day a Nick Knight boli uverejnené vedľa umeleckých a dokumentárnych fotografií, a to napríklad od Mary Ellen Marka, Richarda Princea, Cindy Sherman, Nan Goldin a Nobuyoshiho Arakiho.[289]

Kniha oznamovala, že múr medzi módnou fotografiou a umením padol takisto, ako sedem rokov predtým Berlínsky múr. I napriek tomuto pokusu povýšiť

---

286 Harrison, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991. S. 292.

287 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 30.

288 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 33.

289 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 114 a 115.

módnu fotografiu na dokument/umenie bola kniha prijatá s rozpakmi v umeleckom i módnom svete. Lesk módneho priemyslu oslovil mnoho mladých umelcov, módnym fotografom by zasa lichotilo, keby ich práca bola videná ako umenie. Wolfgang Tillmans, ktorého dokumentaristické portréty priateľov nadšene preberala módna tlač, ale prevažná časť jeho kariéry bol medzinárodný galerijný kolobeh, bol zdesený diskusiou „móda – umenie" a v roku 1997 sa v interview pre Caroline Smith vyjadril, že síce tu jestvuje akási rebélia, ale módna fotografia je vlastne úplne konzervatívna. Napríklad taký Alexander McQueen a jeho modely potlačené vojnovými hrdinami. Jeho schopnosť šokovať bola odmenená prácou pre módny dom Givenchy. Obraz „skutočných" dievčat, ktoré nenasledujú módu, sa stal pravidlom módy. Módni fotografi dokážu byť veľmi jednodimenzionálni. Rozmýšľajú nad dôvodom a efektom, zabúdajúc, že trh sa neustále mení. Keď sa story publikuje v i-D, vidí ju The Face, potom Vogue, potom zadávatelia reklamy, a tak sa stane novou dominantnou módou. Je tu určité predstieranie, že sa robí stále niečo radikálne. Akokoľvek silne totiž fotografi hlásajú, že nechcú byť módni (Jürgen Teller, Terry Richardson), že ich práce sú rebelským spôsobom pretvorené na módnu fotografiu, základ ich práce je taký istý. Neskúma rolu pohlavia, či prečo prepadáme móde, len sa na ňu dobre pozerá. Informácie knihy Fashion Photography of the Nineties boli nie celkom jasné a pôsobili mätúco. Módne fotografie, zbavené kontextu módneho časopisu, asi často neboli až také odvážne, ako by to redaktori chceli.[290]

Fotograf, ktorý zarába predávaním šiat a parfumov, nemôže byť taký seriózny ako ten, ktorý žije z grantu a všetok svoj skromný príjem vrazí do produkcie knihy. Uvedený mýtus bol vyvrátený mnohými súčasnými fotografmi, ktorí odmietajú kategorizáciu do skupiny móda či do skupiny umenie. Fotografi ako Jürgen Teller (Nem), Wolfgang Tillmans (Nem), Inez van Lamsweerde a Vinoodh Matadin (Hol) produkujú fotografie pre galérie, módne magazíny či obaly platní.[291]

Tillmansova fotografia[292] s modelmi Lutz a Alex je pôvabne rovnomernou, vyváženou kompozíciou postáv na strome, pričom základným kontrapunktom je

290 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 115.

291 Keaney Magdalene: Fashion & Advertising. RotoVision, Londýn 2007. S. 9.

292 Príloha č. 78 a 79.

archetypový protiklad muž a žena a ich vymenené plášte v komplementárnych farbách červenej a zelenej. Obidve figúry sú nahé a čisté, neokrášlené, neprizdobované rovnako ako opice na strome. Ich hra je jednak vo voľnosti a v uvoľnenej polohe, ktorú si našli na pevných konároch stromu, ale aj hra obapolného transvestizmu. Muž má na sebe lesklý červený plášť ženy, žena matný plášť zelenej, decentne „mužskej" farby, splývajúcej s prírodou, ktorú postavy príbehu nedobýjajú, ale v nej iba žijú, vytvárajúc si svoj široký priestor, svoj svet a svoje pravidlá. Expresívna, ale stále prirodzená nahota, zahalená v plášti toho druhého, je malou hrou stierania rozdielu medzi pohlaviami, ale zároveň aj potvrdením ich komplementarity. Na druhej fotografii sú postavy muža a ženy „dole a hore bez" práve tak, aby na mužovi bol čitateľný penis (hoci v ruke ženy) a na žene obnažené prsia. Táto smelá kombinácia nahoty a módnych prvkov má hlbokú tradíciu, v nemeckom prostredí nazývanú FKK (freie körpeliche Kultur), ktorá sa v niektorých liberálnych častiach Nemecka realizovala už na začiatku 20. storočia, keď Nemky a Nemci jazdili po vybraných trasách úplne nahí na bicykloch v čase, keď v ostatnej Európe bolo všetko zaodeté od hlavy až po päty.

V deväťdesiatych rokoch sa fotografia zrazu stala obľúbeným médiom súčasného umenia, posilneným panoramatickými výjavmi komercie a kultúry od Andreasa Gurskyho (Nem) a kinematografickými nápadmi Gregoryho Crewdsona (US) a Jeffa Walla (Kan). Bol to začiatok digitálnej doby a umelci lámali technické a konceptuálne bariéry prácami, ktoré boli ambiciózne, drahé a často v rozmere bilbordu. Uchvátení zberatelia začali platiť za fotografie sumy, ktoré sa predtým dávali len za maľby. Nová generácia fotografických umelcov však priniesla nový prístup. Odmietnutie páčivosti a pompéznosti predchodcov a vydanie sa po cestách bližších fotografickým začiatkom, vyhýbajúc sa photoshopu a digitálnym trikom a v niektorých prípadoch i s menším výsledným formátom. Je nemožné použiť len jednu nálepku na túto novú odrodu prác. Niektoré sú dokumentárne, niektoré klamlivo amatérske, ale všetky majú tendenciu byť osobné, intímne, pričom skôr oslavujú fotografický proces, než by ho zastierali tak, ako to dokáže digitálna technika. Mladší fotografi sa posúvali viac k osobným hodnotám a zberateľom sa páčilo, že fotografie majú pre autorov osobný význam.

Text na výstave „How We Are: Photographing Britain" v Tate Britain v roku 2007 znel: „V deväťdesiatych rokoch britskí fotografi našli slobodu

experimentovať. Módna a umelecká fotografia rozkvitali a odvetvia dokumentárnej a fotožurnalistickej fotografie ponúkli iný pohľad na život v Británii. Financovanie fotografickej praxe vo vyššom vzdelaní, granty a zákazkové komisie umožnili fotografom pracovať mimo komerčnej sféry. Uznanie fotografie umeleckým svetom viedlo k tomu, že mnoho nových fotografov videlo primárny trh pre svoju prácu v galérii a nie v časopise. Súčasní fotografi pozorujú, zberajú, vytvárajú fikciu z faktu a niekedy fakt z fikcie.[293]

Domáca scéna britskej módnej fotografie zahŕňala novo sa objavujúce hviezdy, ktoré pracovali pre médium módnej fotografie, ako Nick Knight, Nigel Shafran, Derek Ridgers, Marc Lebon, Steve Johnston a začiatkom 90. rokov Corinne Day a Rankin, ale aj stálice ako Norman Parkinson či David Bailey.

Etabloval sa provokatívny žurnalizmus a fotografie prepojené s experimentálnymi fontmi a zalomením. Nick Knight a štylista Simon Foxton pripravili v roku 1990 sériu fotografií Chaos Couture pre časopis i-D. Knight bol jeden z prvých fotografov, ktorý použil časopis i-D ako priestor na prezentáciu nových tendencií módy, zachytávajúcej svojráznym jazykom mládež.

V tejto sérii priniesol Knight svojský pôvab do mestského štýlu. Osoby boli zachytené v opustených prostrediach, akoby prežili nejakú mysterióznu katastrofu, odvážni a neohrození. Úzkostlivosť, strach z apokalypsy, rozpadávajúca sa spoločnosť, obavy konca 80. rokov v kontraste s modernou architektúrou, evokujúce heroickú pompéznosť a kvalitatívne hodnoty fotografov z 30. rokov.

Travis, ktorý pracoval na Chaos Couture s Knightom a Foxtonom, hľadal ľudí, ktorí vyzerali inak, niečo ako miešanci, ktorí akoby nepatrili na žiaden z kontinentov – a to je presne to, čo vyjadrovalo oblečenie. Móda sa stala šancou, ako snívať o ideálnom svete, v ktorom by mohli žiť všetci ľudia.

Štyri roky pred Chaos Couture Nick Knight, pracujúci so štylistami Simonom Foxtonom, Helen Campbell, Paulom Freckerom a Amandou Grieve, pripravil pre časopis The Face fotografie na tému „Nové Anglicko". Sprevádzal ich text, diskusia o móde a štýloch v polovici 80. rokov. Knight a spol. spravili fotografie, ktoré úplne vyvracali samotný článok. Koniec 70. a začiatok 80. rokov signalizoval ústup nespútaného a radikálneho punkového štýlu a ohlásil príchod hospodárskej

293 Williams, Val a Bright, Susan a Parr, Martin: How We Are: Photographing Britain. Tate. Londýn. 2007.

a spoločenskej nálady v subkultúre. „Nové Anglicko" zaznamenalo existenciu politickej diskusie okolo etnickosti, sexuality a konzumnej spotreby a zároveň pád priemyselnej Británie. Kriticky, ale očarujúco pôsobili práce Britov Nicka Knighta a Nigela Shafrana, ktoré prinášali generácii jasné apolitické stanovisko počas obdobia thatcherismu.[294]

Najznámejším príkladom realistického prístupu k módnej fotografii na konci dvadsiateho storočia bol takzvaný „heroin chic", „anti fashion" štýl zobrazenia so záľubou v androgýnnosti a v príliš chudom a mŕtvolnom výzore. Bol to výzor, ktorý flirtoval s grunge hudbou, squatovaním a drogami.[295]

Založené na určitom druhu realizmu, „heroin chic" a ďalšie „anti fashion" trendy boli svojím spôsobom reakciou na spoločenské stereotypy, prehnanosť osemdesiatych rokov a extrémny záujem o supermodelky ako Christy, Naomi, Lindu, Claudiu a Cindy zhruba od roku 1990. Neskôr v tej istej dekáde nástup odlišnej Kate Moss signalizoval hlad po rozmanitosti v móde a priniesol zmysel pre vyjadrenie do módnej fotografie. Tak ako Twiggy a Jean Shrimpton pred ňou, aj Kate stelesňovala prechod medzi „objavenou" ženou – dieťaťom a profesionálnou modelkou pred očami čitateľov magazínov, priťahovaných možnosťou vlastnej transformácie.

Fotograf Cecil Beaton v roku 1938 poznamenal: „Chcem fotografovať elegantné ženy, ako si vyberajú smietku z oka, ako smrkajú, alebo si zotierajú rúž zo zubov. Inými slovami, správajú sa ako ľudské bytosti... ale, prirodzene, to by bolo zakázané." [296] Dnes sú modelky pravidelne zobrazované, keď robia presne to a ešte viac. V neslávne slávnych fotografiách od Jürgena Tellera pre Versace z roku 1996 je modelka Kristen McMenamy zobrazená nahá a poudieraná.[297] To, čo sa mohlo zdať tabu Beatonovi, stalo sa realitou a modelky boli fotografované v stave, ktorý vyzerá ako po znásilnení a zneužití. Mnoho fotografov, vrátane Jürgena Tellera (Nem) a Izima Kaora (Jap), zachytávalo modelky celebrity tak, ako keby boli mŕtve.[298]

---

294 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 101. a 102.

295 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 203. a 204.

296 Hall Duncan 1979: 202.

297 Príloha č. 80 a 81.

298 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 204 a 205.

Matthew Lewis, Wolfgang Tillmans, David Sims, Corine Day, Glen Luchford, Nigel Shafran sa vo svojich prácach prejavili veľmi anti-fashion. Hovorilo sa tomu aj Grunge (špina). Mnohí fotografi sa k tomu vyjadrovali len málo, pravdepodobne vzhľadom na to, že väčšine chýbali základy teórie.

V roku 1994 v i-D vyšiel editoriál s názvom Strictly, nafotografovaný Travisom. Desať fotografií mladých černochov na pozadí mestského prostredia posunulo módnu fotografiu do levelu diskusie o rase a sexualite. Oblečenie a prostredie boli prostriedkami vypovedania širokej škály tém, problémov a lámania stereotypov. Fotografie Travisa[299] sú vystavané na farbe, a to v dvoch zmysloch. Ako to vidieť na ukážkach, už tu nie je žiadny problém s etablovaním rasovej rozmanitosti. Táto „antropologická" farebnosť sa „kombinuje" s farebnosťou dezénu textílií. Rifľovine a klasickým látkam konkuruje identická alebo podobná, ďalej štylizovaná vojenská maskáčová štruktúra. Prirodzene, pôvodná semiotika mimikry, prispôsobenia sa prostrediu a utlmenia prítomnosti vojaka v teréne má opačnú perspektívu: je to demonštrácia sily, pevnosti, dobyvačnosti, ale aj utajených vnútorných síl moderného človeka. Samozrejme, táto móda evokuje aj skutočné vojnové situácie, ohniská konfliktov, ktoré však táto móda chce scivilizovať – odliať naspäť zo zbraní hudbu zvonov. Razantná farebnosť sýtej červenej (sako a čiapka), neutrálnej bielej (džínsové nohavice) a čiernej (topánky a kožené rukavice) sú tóny neexistujúcej zástavy neexistujúceho neštátu, teda sveta, v ktorom čierni a bieli majú jediný imperatív červenej: všetci máme v sebe krv, nositeľku života (v judaizme dokonca duše), ktorá je novou revolúciou, vášnivo a definitívne presadzujúcou rovnosť všetkých zložiek v celku inakosti.

Práce Travisa, Marka Lallyho, Bretta Deeho a Matthewa Lewisa (jeho séria fotografií Survivalism, vydaná v i-D v roku 1993, patrí k najmelancholickejším a najpútavejším v módnej fotografii) boli nové a radikálne manifestácie súčasnej britskej obrazotvornosti. Fantasticko-realistické práce Nicka Knighta a Marca Lebona vypovedali o samote a túžbe. Všetko na ich fotografiách bolo iba vymyslené. Kým konštrukcia spočívala v pripomínaní mestskej reality, mesto bolo v skutočnosti len pozadím pre vymyslený príbeh.[300]

---

299 Príloha č. 82 a 83.

300 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 112. a 113.

Od začiatku 90. rokov sa rozprúdila diskusia, čo by módna fotografia mohla a mala zobrazovať. Noví fotografi, ktorí začali ovládať londýnsku scénu, odmietli štylizovanie, s ktorými Marc Lebon a Nick Knight experimentovali v 80. rokoch. Začali zachytávať „skutočný" život.

Corinne Day spravila sériu fotografií pre britský Vogue – Kate Moss v spodnej bielizni uprostred garzónky. Day glorifikovanie zachytilo Mossovej premenu z mladého dievčaťa na komoditu. Odraz v Mossovej očiach zachycoval brutalitu, s ktorou sa Day stretávala v módnom svete. Jej fotografie pri pokuse odrážať módny svet vyvolávali ostré diskusie – väčšinou pozitívne. Nespoliehala sa, ako mnohí jej predchodcovia, na obvyklé podporné prvky módnej fotografie, dokonalý mejkap a vlasy či nepravdepodobné situácie. Day fotografovala modelky odeté v sviežich nízkorozpočtových nezladených outfitoch, bolo to však fotografovanie subjektov a ich narcizmu v prostrediach špinavej prírody či v ošumelých bytovkách, asociujúcich postthatcheristickú Britániu. Dievča bolo zvláštne štíhle a deprimované, neuvedomovalo si rúcajúci sa efekt súčasnosti, pôsobiac znudene, netušiac nič o glamournosti. Vízia Day bola veľmi originálna.[301]

Výnimočná je aj v tom, že je ženou v ženskom, ako žena vníma v autoreflexii domácu pohodu dievčaťa, ktoré v intimite súkromia je oblečené iba v ľahkých pohodlných nohavičkách alebo v jemnom tielku či tričku. Spodná bielizeň, prezentovaná celou ženskou figúrou v prirodzenej póze, napr. otváranie šuplíka na šatníku, pôsobí ľahko, mäkko až poeticky. Cieľom fotografií[302] nie je prekročenie hranice erotiky, ale iba utvrdenie subjektu, osobnej pohody nositeľky, intímny pocit pohodlia – čo v konečnom dôsledku môže byť až autoerotický pocit, pravda iba v percepčnej implikácii. Autorkino posvätno vo fotografiách tkvie v intimite.

Modelky Corinne Day[303] predstierajú emancipované dievčatá, ktoré si užívajú nahotu, cigaretu na ulici, rozšafne vejúce vlasy vo vetre a exotizáciu v podobe štylizovaných indiánskych čeleniek. Móda je ľahká, nenáročná, dominuje životný pocit nezávislosti a svojprávnosti, a to už od mladosti.

V londýnskych novinách The Independent on Sunday Marion Hume

---

301 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 114.

302 Príloha č. 84 a 85.

303 Príloha č. 86.

reagovala na dedičstvo realizmu a autenticity šesťdesiatych rokov: „Odkedy počas hnutia mladých v 60. rokoch Bailey šokoval fotografovaním svojej priateľky Jean Shrimpton tak, ako naozaj vyzerala, móda sa už nepokúšala byť taká skutočná. Úspechom Baileyho a The Shrimp bola reakcia na umelé pózy a povýšenecké modelky Cecila Beatona, Normana Parkinsona a Johna Frencha. Tak ako dnes vášeň pre nevyžehlené oblečenie a pleť s pehami je reakciou na neskutočnú perfektnosť amazoniek Lindy, Cindy a Claudie."[304]

Hromadné fotografie[305] piatich modeliek od H. Rittsa a P. Lindbergha spája viac semiotických prvkov. Jedným z nich, zdanlivo rozdeľujúcim, je nahota verzus oblečenie. Idea nahoty modeliek je prísľubom filozockej sentencie, že treba byť radšej nahý, ako byť zle oblečený. Spoločenský status modelky ako istého postavenia však odkazuje aj na známu inverziu v móde: dobré oblečenie ukazuje telo v pravej kráse. Typicky dobovou semiózou je zjavné, ale nie hurá-efektové hlásanie antidiskriminácie farebných. Na každej z fotografií má zastúpenie dievča s tmavou pleťou. Na najviac vysunutom popredí modelového súsošia pozorujeme na predsunutej nohe dievčaťa ornament – azda tetovanie alebo potlač –, ktorý ako umenie tela takisto vstupuje do sféry módy.

Ako sme už spomínali, začiatok druhej polovice obdobia opisovaného v tejto kapitole dostal nálepku Grunge a bola popretím všetkého, čo môžeme vidieť na hore uvedených fotografiách. Nové, nájdené a pomiešané – Grunge Aesthetic sa stalo obľúbeným objektom médií vo včasných 90. rokoch. Do roku 1996 táto polemika už nezapadala do sekcií o životnom štýle v luxusných časopisoch a novinách. Móda sa stala „umením".[306]

Jürgen Teller, aktívny v Londýne od polovice 80. rokov, si osvojil túto neorealistickú metodológiu a stal sa mnohotvárnym fotografom, reflektujúcim prácu a štýl mnohých fotografov od Billa Brandta po Helmuta Newtona v neskorých 90. rokoch. Grungeu dodal sex a glamour. V roku 1996 v rozhovoroch s Nevillom Wakefieldom poznamenal: „Keď som začínal, v Londýne nebola chuť rozmýšľať o posúvaní bariér. Podarilo sa to len málo fotografom. Vyzeralo to tak, že predtým

304 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 114.

305 Príloha č. 87 a 88.

306 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 114.

existoval iba Nick Knight a fotografia Lindy Evangelisty od Stevena Meisela – úplne štylizované. Boli sme prví, čo začali skúmať tento princíp. Dokonca i celý zmysel supermódneho fotografa a supermodeliek. Myslím, že moja práca nie je veľmi britská. Je nemecká, alebo má aspoň jej prístup. Robert Frank, Bill Brandt, August Sander, Josef Koudelka, Helmut Newton, Lee Friedlander. To sú podľa Val Williams fotografi s podobným prístupom. Je veľmi romantický, ale zároveň veľmi priamy. V anglickej fotografii je vždy nepriamy spôsob rozprávania príbehu. A najmä neexistuje nič také ako anglická sexuálna módna fotografia."[307]

Trendy sa rýchlo menia a ku koncu 90. rokov už „skutočný život" nebol natoľko zaujímavý. Bolo ho už príliš veľa na to, aby zostal prelomový. Corinne Day a Nigel Shafran stále tvorili módnu fotografiu. Mytologické fantázie Travisa, Matthewa Lewisa, Bretta Deea, Marka Lallyho sa nakoniec prejavili ako príliš rafinované pre odvetvie, nepatriace k intelektualizmu. Ale fotografické trendy sa neustále obnovujú a vyvíjajú.

Na konci 90. rokov sa začal objavovať v časopisoch nový druh fotografie. Elaine Constantine nafotila energické výjavy zo života tínedžerov, ktorí už neboli „tuláci", ale radostní, dôverčiví a nenútení. V sérii Sarf Coastin pre The Face v roku 1977 sa objavuje skupina tínedžerských dievčat, užívajúcich si deň na pláži. Pili lacné víno, smiali sa, robili grimasy, jedli čipsy a jazdili na bicykloch. V sérii Mosh pre The Face v roku 1997 sa chlapci a dievčatá strkali, zdvíhali jeden druhého nad dav, aby sa dostali bližšie ku skupine na koncerte. Sú si vlastnými štylistami, osamotenými v silne emocionálnych podmienkach mladosti. Constantine posunula módnu fotografiu do nového levelu, ďaleko od tulákov a dandies, ďaleko od apokalypsy a debát – zobrazovala čistý pôžitok. Jej práca odkazuje opäť k návratu dávnejšej tradície britskej fotografie – The Picture Post a fotožurnalizmus so štýlom britského žargónu.

Ďalší odklon v neskorých 90. rokoch nastal s Donaldom Christiem, ktorý konštruoval až filmové scény tajomnosti a opustenia. Naznačil, že naratívnosť fotografie môže rozprávať celé príbehy.

V roku 1998 sa po rokoch opäť vrátil na scénu Travis, spolupracujúc znovu

---

307 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 115.

so Simonom Foxtonom. Vedno urobili pre i-D sériu fotografií o samotnej fotografii. Arrivals – prierez rôznymi fotožánrami s čarom umelosti.

Robert Wyatt, ktorý sa k módnej fotografii dostal oblúkom cez umeleckú dokumentaristiku, začal fotografovať módu pre Guardian Weekend. Išlo o fotografie, ktoré vykresľovali drámu okolo oblečenia a situácie v bytoch a hotelových izbách zo 70. rokov, vtipne recyklujúc dokumentaristiku a ľudové miestne štýly nedávnej minulosti. Jeho práce sú pretkané referenciami štýlov, spôsobov svietenia a ideí fotografov ako Sophie Calle, Martin Parr, Bruce Charlesworth, Chris Steele – Perkins a Jeff Wall.

Hannah Starkey, jedna z najdôležitejších umelkýň fotografie, koncom 90. a začiatkom nultých rokov v Británii sa snažila zachytiť výjavy, referencie a scény mestského života. Jej desaťstranový fotopríbeh pre Vogue Hommes (máj 1998) sa odvíja z nočného dobrodružstva vo východnom Londýne. Vyvoláva izolovaný pocit romance mladých ľudí, prechádzajúcich sa mestom, čakajúcich, vymieňajúcich si pohľady, kým pomaly plynie čas.

Michael Danner, podobne ako Robert Wyatt a Hannah Starkey, pochádza z umeleckého prostredia. Jeho fotografie, tak ako aj fotografie Hannah Starkey, sú fantastickým výletom naprieč metropolitnou scénou.[308]

Davidovi Simsovi sa tak ako jeho vrstovníkom Corinne Day a Elaine Constantine podarilo do módneho editoriálu a komerčnej fotografie deväťdesiatych rokov vniesť vlastnú estetickú agendu. Constantine spomína: „Keď som začala fotografovať módu pre The Face, bola to reakcia proti typickému obrazu mladého dievčaťa v štúdiu, uprene sa pozerajúceho do diaľky, špúliaceho pery, snažiac sa vyzerať zaujímavo. Bol to úplný protiklad toho, čo som cítila ja v takom veku. Chcela som opísať veci, ktoré vo mne vzbudzovali záujem a ktoré som zažívala, keď som mala šestnásť."[309]

Módna fotografia deväťdesiatych rokov je poznačená túžbou vypovedať príbehy nesúvisiace so svetom módy. Osvojenie si estetických prvkov kinematografie a takzvaných „momentiek" a rodinných fotografií poukazuje na pokus fotografov a redaktorov obohatiť zábery o hlbší zmysel – obavy, túžby a realitu mládeže.

---

308 Williams, Val: Look at Me /Fashion and Photography in Britain/ 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998. S. 116. a 117.

309 Keaney Magdalene: Fashion & Advertising. RotoVision, Londýn 2007. S. 8.

Viac ako kedykoľvek predtým už módna fotografia neslúžila len na diktovanie lemov a línií, ale zaistila si svoju pozíciu nástroja na vyjadrenie kultúrnych postojov. Nenarežírované či hrané momentky, motívy z rodinných albumov a kinematografické zábery demonštrovali, že tieto módne fikcie už nie sú obmedzené komerčnými predpismi magazínov, ale majú spoločenský, psychologický a kultúrny aspekt i za bránami sveta módy.[310]

Módne magazíny sú dôležitým miestom na prezentáciu fotografovej tvorby. Publikované príspevky v kvalitných magazínoch sú ukážkou fotografovej práce v odvetví pre potenciálne komerčné zákazky. Najviac reklamných prác odvetví vysokej módy je objednávaných z Paríža, New Yorku a Milána, ale fotografi sa vyberajú medzinárodne po tom, čo sa osvedčili so svojimi editoriálmi. Anglicko vyprodukovalo mnoho úspešných fotografov, pracujúcich celosvetovo na veľkých zákazkách: David Sims, Glen Luchford, Nick Knight a Craig McDean.[311]

Móda je biznis, ktorý si okrem kreativity vyžaduje aj politickú znalosť. Pri módnom fotení je v stávke veľa ľudského času, povesti a peňazí.[312]

Reklama je biznis, ktorý predáva sny, ale vysoká móda nie vždy nasleduje metódu bežnej reklamnej komunikácie. Väčšina produktových reklám používa copywriting (reklamných textárov), dôvtip a humor na pridanie významu. Pri móde sa obraz a meno považujú za dostatok a svojím tajomnom a silou majú evokovať okamžitú túžbu, skutočnú hodnotu, sprevádzajúcu značku. Módna reklama sa veľmi zriedkavo spolieha na slogany a vtipy, pretože pracuje viac na podvedomom stupni. Prezentovaná krásnou ženou ponúka fantáziu toho, aké to je byť ňou, a dokonca naznačuje, že ňou byť môžeme. Móda používa na ovplyvnenie zákazníka správny výber mejkapu, modelky, oblečenia a štýlu fotografie.[313]

Magazíny sú založené na predaji reklamy. Môžu sa tváriť, že nie sú, je ale na tom založená celá štruktúra systému. Reklamne najdôležitejšie vydania sú

---

310 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 44. a 45.

311 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 106.

312 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 107.

313 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 111.

v mesiacoch marec, apríl, september a október, keď sa predstavujú nové kolekcie. „Kolekciové vydanie" je väčšinou cesta, ako si magazín naplní svoje reklamné kredity. Nájdeme tam celostranové fotografie, venované hlavným zadávateľom reklám, ktoré sú nafotografované dôležitými fotografmi. Zadávatelia si počítajú, koľko záberov majú za sezónu, a existuje určitý spôsob merania, ako dobre bol ukázaný daný odev. Fotografia celého „looku" sa počíta za viac, ako je len ramienko šiat, a podľa toho sa rozhoduje o reklamnej spolupráci. Existuje mylná predstava, že fotografi si môžu robiť, čo chcú. Slovo reklama sa stalo „špinavým výrazom" a editoriál sa vždy tváril ako očistený od všetkých reklamných zaťažeností. Vždy to bola tichá reklama, ale zadávatelia reklám majú dizajnérov a magazíny momentálne v kúte.[314] SHOWstudio, o ktorom bude zmienka neskôr, napríklad je od tohto systému oslobodené.

V roku 1991, skoro 10 rokov po vzniku magazínov The Face a i-D, založil fotograf Rankin spoločne s Jeffersonom Hackom, vtedy študentom na London College of Printing, magazín Dazed & Confudsed. Dazed & Confudsed sa stal barometrom undergroundového štýlu a medzinárodnej antikultúry. So svojím kontroverzným postojom a slobodným prístupom Dazed & Confudsed reprezentoval novú vlnu britského štýlu a sviežosť v tlači magazínov. Ponúkal priestor a platformu na experimentovanie, kultúrnu kritiku a propagáciu nových talentov. O ďalších 10 rokov neskôr v roku 2001 založil Rankin AnOther Magazine a v roku 2011 magazín Hunger.

Rankin, vlastným menom John Rankin Waddell, má na svojom konte okrem založenia niekoľkých najúspešnejších britských magazínov posledných dvadsiatich rokov aj kariéru úspešného módneho, portrétneho a beauty fotografa, režiséra reklám, hudobných videoklipov a krátkych filmov. Jeho intímny a pritom šibalský pohľad na skutočnosť mu zabezpečil reputáciu jedného z popredných britských fotografov. „Je to fotograf, ktorý rád vytvára mýty, takže sa hrá už s tými jestvujúcimi – mýtus celebrity, mýtus krásy, mýtus národa. Hrá sa s očakávaniami, s klišé, so symbolmi a prvkom, ktorý môžeme pozorovať v celej jeho tvorbe, zmyslom pre humor".[315] Rankin hovorí: „Trvalo dlho pochopiť, že móda je útek z reality,

---

314 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 115. a 116.

315 Rankin a O´Reilly, John: Ranked. Rankin Photography, Londýn 2009. S. 2.

fantázia. Keď s ňou narábaš ako s fantáziou a útekom z reality, je to fajn, ale ak ťa ako jednotlivca ovplyvňuje natoľko, že máš zo seba zlý pocit, nie je to dobré."[316]

Rankinov štýl úniku z reality do fantázie ilustrujú jeho fotografie[317] s experimentom ohňa, na ktorých sa modelka popri odení v návrhu zaodieva do ohňa ako biblický božský ker, ktorý horí, ale nespaľuje sa, a vodca vyvoleného národa z neho počúva hlas Boha, v ktorom je posolstvo pre budúcnosť. Pravda, asociácií tu môže byť viac a protikladných. Horiaca žena môže byť stredovekým archetypom hriešnice zvodkyne, upálenej svätou inkvizíciou. Skôr ako trest však tu možno tušiť silu neskrotnej vášne, podobnej ohňu, ktorú otvára krása módy a životný štýl oddaný kráse... Čiže podstata jeho fantazijnej semiózy v prvku ohňa nemusí byť odkazom na príbeh, ale len na bežnú metaforu v jednoduchom reťazci: oheň – vášeň – krása – móda. Práve otvorenosť interpretácie, len tušenie konklúzií je dobrým princípom motivácie percipientov.

Bývalá redaktorka magazínu Marie Claire Liz Jones spomína na svoje skúsenosti s prácou pre módne časopisy: „Úlohou módnych časopisov je presvedčiť za nákup čoraz viacerých vecí, ktoré vôbec nepotrebujeme. Neustála prezentácia predraženého oblečenia mi príde na dnešnú dobu zastaraná a politicky nie veľmi korektná. Všetky tieto výjavy vyvolávajú pocit menejcennosti a nespokojnosti s tým, čo máme, a vnukajú nám ideu, že je možné kúpiť si spásu z vlastného nešťastia. Napríklad módny editoriál z britského Vogue z júna 2009, fotený v Kerale. V indickom regióne, kde väčšina ľudí žije z jedného dolára na deň, pózuje modelka Daria Werbowy v bavlnených šatách od Yohjiho Yamamota za 3690 libier a v hodvábno-ľanových večerných šatách od Ralpha Laurena za 9500 libier, používajúc lokálne deti ako obscénne doplnky."[318] Je to problematika kritizovaná už mnohé roky, zameraná na humánnosť dobrodružných cestovateľských módnych fotografovaní, keď kontrast chudoby s prepychom západných značkových šiat, domorodých obyvateľov a bielych modeliek vyvoláva rozpačité reakcie, veď čo i len jeden kus odevu by pravdepodobne nakŕmil celú rodinu na niekoľko mesiacov.

---

316 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. St 95.

317 Príloha č. 89.

318 Jones, Liz. Why I´ve given up on the Glossy. Daily Mail, 20. Júl 2009, S. 48-49.

Pravý dôvod je však veľmi jednoduchý. Kým nie je módna značka obsiahnutá v editoriále, najlepšie na obálke oblečená na top modelke alebo celebrite (spomínané nižšie), magazín nemá šancu získať časť z rozpočtu danej značky, určeného na reklamu. Ako čitateľnosť pomaly klesá, magazíny sú stále viac závislé od inzerentov. A v dobe, keď luxusné značky robia značné škrty v rozpočtoch, získavanie prestížnych inzerentov sa stalo silnou konkurenčnou súťažou. Podlizovanie sa značkám sa stalo bežné. Nikdy nemožno byť kritický k žiadnej z veľkých značiek, takže písanie recenzie sa zmenilo na písanie tlačovej správy. Zlú kritiku dostanú iba menšie butikové značky, ktoré sú mimo rozpočtu na reklamu.[319]

Hviezdna módna fotografia je kategória sama osebe. Súčasná popularita herečiek – modeliek hrá dôležitú rolu v identifikácii verejnosti s módnym obrazom. Oblečenie, mejkap a vlasy sú dôležitou súčasťou vytvárania individuálneho štýlu jednotlivých hviezd. Módna fotografia je cesta, ako vytvoriť módny výzor hviezde a spojiť ho s jej verejnou osobnosťou. Táto kombinácia módnej fotografie a portrétu a v mnohých prípadoch aj celebritného fotografa je hybridom na posilnenie verejného profilu danej hviezdy.[320] Modelky zavádzajú trendy, ale filmové hviezdy trend potvrdzujú, robia ho oficiálnym, alebo inak povedané, v módnej fotografii, používajúcej modelky, hviezdou je oblečenie, a v módnej fotografii, používajúcej filmové hviezdy... je hviezdou ona sama.[321]

Alexandra Shulman, šéfredaktorka britského Vogue od roku 1992, v rozhovore pre Evening Standard uviedla, že pozerať September Issue (dokument zo zákulisia amerického Vogue) bolo ako pozerať svoj život. Všetko, čo Anna (Anna Wintour, šéfredaktorka amerického Vogue) vo filme robila, bolo presne také isté. Vraj bolo zvláštne vidieť svoju prácu opísanú tak podrobne. Ide o časť, keď hovorí Mariovi Testinovi, že nechce, aby bol celý módny editoriál o koňovi, keď sa fotograf nechal uniesť svojimi kreatívnymi nápadmi zobrazenia koňa v Ríme. Wintour mu pripomína, že to má byť módne fotografovanie, a nie nerealistická fantázia. „Zažila som to isté s Timom Walkerom v poslednom čísle. Mám rada UFO, ale nechcem, aby to

---

319 Jones, Liz. Why I´ve given up on the Glossy. Daily Mail, 20. Júl 2009, S. 48-49.

320 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 9.

321 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 135.

bolo celé len o UFO. Chcem vidieť aj nejaké oblečenie..." A listujúc v časopise, dodá ako samotná Wintour: „Stále je tam veľa UFO."[322]

Tim Walker po absolvovaní školy v roku 1994 pracoval ako fotografický asistent v Londýne dovtedy, kým sa presťahoval do New Yorku, kde získal post asistenta u Richarda Avedona. Po návrate do Anglicka sa sústredil na portrét a dokument pre britské noviny a v roku 1995 nafotografoval prvý módny editoriál pre Vogue.[323] Extravagantné scény a modelky, pripomínajúce divadelné postavy, sa stali charakteristické pre jeho tvorbu. V roku 2008 mu londýnske Design Museum usporiadalo prvú veľkú retrospektívnu výstavu.

Po exotizácii Tima Walkera, ktorý vytvoril svojej modelke scénu na zrelom obilnom poli so siluetami husí[324] ako čisto ireálnymi objektmi, si pozornosť zasluhuje Walkerova exotizácia ad absurdum. Myšlienka mimozemských civilizácií sprevádza najmä druhú polovicu 20. storočia, stala sa základným kameňom početných literárnych textov a natrvalo zadala súčasnému človeku chrobáka otázky do hlavy: Čo keď existujú iné vesmírne civilizácie? Strach, ale aj túžba po poznaní za hranicami bežného sveta vytvára v človeku priebojnosť a podnikateľského ducha, pre ktorého exotické už nie je na našej zemeguli, ale mimo nej. Exotizácia ako známy štylizačný model v umení sa prejavuje aj v troch ukážkach Walkerových fotografií.[325] Modelka prežíva svoju slasť z predstavovaného výjavu na tejto zemi, ale už v dimenzii vesmíru, umiestnená do lietajúceho taniera, do priestoru s dopravnými značkami, ktoré rešpektujú a prirodzene zahrnujú do systému mimozemské dopravné prostriedky, súperiace s divým pohybom koní alebo behom a štekotom svorky loveckých psov. Sú to lov a dostihy vesmírnych dimenzií. Či tu hovoriť o prehnanosti, ťažko zhodnotiť, ide tu o dobový fenomén a v konečnom dôsledku aj zaujímavý nápad.

David Bailey reflektoval, že keď on sám začínal, tak bolo len zopár časopisov, pre ktoré sa dalo pracovať. Pre Vogue mohol pracovať ten, kto mal kontrakt, a bol tam vždy na dva roky, čiže začať pracovať sa dalo, až keď niekoho vyhodili. Takže pri ponuke práce to bolo aj smutné, lebo niekoho iného čas práve vypršal. Bolo

---

322 Groskop, Viv: Alex´s issue. Evening Standard, Londýn 9.september 2009. S. 24. a 25.

323 Wikipedia.

324 Príloha č. 90.

325 Príloha č. 91, 92 a 93.

to viac elitaristické a ťažšie ako v súčasnosti. Dnes dostane šancu takpovediac každý, ale súčasne je ťažšie presadiť sa. Každý mesiac vyjde v Anglicku asi 3800 magazínov, vrátane „Pretekárske holuby" a „Výroba papierových lietadiel"... ale aj tak je trh prepchatý.[326] Rankin s ním súhlasí: „Na jednej strane teraz prežívame zlatý vek fotografie, lebo máme možnosť robiť veci, ktoré sú naozaj bláznivé. Ale nedá sa povedať, že Baileyho doba nebola zlatým vekom, lebo sa robili veci, ktoré boli prelomové, ale boli štyria či piati, dnes štyridsiati až päťdesiati, čo robia veľmi dobré veci."[327]

Na začiatku 21. storočia pokrok vo fotografických filmoch a papieroch, tlači a postprodukčných technikách, vrátane internetu, najmä však pokrok digitálnych technológií, vyvrcholili do veľkých zmien v tom, ako sa módna a reklamná fotografia zadávala a produkovala. Táto evolúcia a revolúcia sa začala Photoshopom v skorých deväťdesiatych rokoch, dnes pokračuje a napriek šíreniu rozmanitých domnienok si analógový proces udržuje svoj význam v komerčnej a editoriálnej praxi. Úzky vzťah fotografa s retušérom, ktorý rozumie estetickým preferenciám fotografa, sa stal jednou z najdôležitejších súčastí súčasného editoriálneho obrazotvorstva. Podľa kurátorky a spisovateľky Magdalene Keaney[328] globálne je tento priemysel s kreatívnymi centrami v New Yorku, Londýne a Paríži veľmi kompaktný. V momente, keď si začnete všímať titulky v magazínoch, bude vám jasné, že tento okruh fotografov, štylistov, vlasových a mejkap artistov a samotných publikácií je veľmi úzky. V mnohých prípadoch sú všetci reprezentovaní limitovaným počtom fotografických agentov. Dôležitosť reputácie na získanie veľkých zákaziek je dokázateľná i na fakte, že len hŕstka fotografov – Steven Meisel (US), Mario Testino (Peru), David Sims (UK), Craig McDean (UK), Inez van Lamsweerde a Vinoodh Matadin (Hol), Mert Alas a Marcus Piggott (Tur a UK) – fotografovala prevažne všetky kampane (v roku 2007) pre vedúce módne domy a značky.

Magazíny dnes fungujú väčšinou podľa šablóny, v ktorej každé číslo obsahuje niekoľko tuctov hlavného módneho editoriálu ako portfólio od jedného špičkového fotografa, čo je vrchol a triumf daného čísla. Je to proces, ktorý sa vzďaľuje od prezentácie magazínov ako The Face, i-D, Dazed & Confused,

---

326 Rankin a O´Reilly, John: Ranked. Rankin Photography, Londýn 2009. S. 46.

327 Rankin a O´Reilly, John: Ranked. Rankin Photography, Londýn 2009. S. 46.

328 Keaney Magdalene: Fashion & Advertising. RotoVision, Londýn 2007. S. 7.

ktorých krédom bolo najímanie kreatívnych, relatívne neznámych alebo novo etablovaných fotografov.

Meno fotografa je veľmi dôležité, ale kto by spoznal Annie Leibovitz či Davida Baileyho, keby naňho namieril fotoaparát na ulici? O fotografoch sa len málokedy vie viac, ako je to, čo je napísané v popiskách editoriálov. Niekedy, silou dlhodobej spolupráce, sa pri mene fotografa vybaví asociácia s nejakou značkou či osobnosťou: Cecil Beaton a Audrey Hepburn v šesťdesiatych rokoch, Guy Bourdin a Charles Jourdan – topánky v rokoch sedemdesiatych, Herb Ritts a Madonna v rokoch osemdesiatych, Mario Testino a princezná Diana v rokoch deväťdesiatych a Nick Knight a Dior začiatkom prvého desaťročia 21. storočia.

Táto jedinečná osobitosť však má v sebe jeden veľký rozpor. Meno poskytuje autorovu identitu, ale ako sme spomínali, módna a reklamná fotografia zahŕňa kreatívnu spoluprácu dizajnérov, art direktorov, vlasových a mejkap artistov, modeliek, tlačiarov a retušérov. Dobrý tím je základom dobrej fotografie tak, ako správny fotoaparát, nasvietenie a dobrá expozícia.[329]

Ďalším médiom módnej fotografie sa stalo už spomínané SHOWstudio. Vysielacia spoločnosť sídliaca v Londýne, predstavujúca kreatívny proces a skúmajúca módne obrazotvorstvo zvnútra odvetvia. Pôvodne bolo výplodom Nicka Knighta a Petra Savilla, teraz je pod vedením šéfredaktorky Penny Martin. SHOWstudio je na svojej webovej stránke www.showstudio.com priekopníkom nových foriem interaktívnych a pohyblivých obrazov, vysiela unikátne umelecké a módne spolupráce, tiež filmy, rozhovory, články a fotografie. Webovú stránku SHOWstudia navštívi mesačne okolo 110 000 ľudí. [330]

Na záver tejto kapitoly o posledných dekádach 20. storočia bude vhodné uviesť úryvok z textu katalógu k výstave British Design 1948 – 2012 vo Victoria & Albert Museum v Londýne: „Narastajúci počet magazínov mal obrovský vplyv na to, čo si ľudia mysleli a čo kupovali. Od swingujúceho Londýna v šesťdesiatych, cez nihilizmus punku v sedemdesiatych, po ostrú prezentáciu „Cool Británie" v deväťdesiatych rokoch. Umelci a dizajnéri smelo prinášali svoje postoje, ktoré

---

329 Keaney Magdalene: Fashion & Advertising. RotoVision, Londýn 2007. S. 6-8.

330 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 9.

navždy poznačili kultúrny charakter krajiny. Tento revolučný duch definoval britskú kreativitu posledných 50 rokov."[331]

Móda ťahá človeka dopredu, on si myslí, že koná z vlastnej vôle, že si vyberá, čo má robiť a čo si má užívať. Skutočnosťou je, že iba nasleduje ciele a dispozície doby. Pohybuje sa v prúde prostredia. Najlepší módni fotografi na okamih ten prúd zastavia a vyprodukujú priame svedectvo, ktoré tiež ilustruje podstatu módnej histórie a podáva obraz doby, v ktorej žijeme. V módnej fotografii je originalita veľkým plus. Často sa zamieňa s lacným efektom a túžba upútať pohľad sa stala prvoplánovou v zmysle pobúriť senzáciechtivosťou a zneuctiť jemnocit. Najlepší fotografi vôbec nemusia šokovať a ich fotografie zakaždým udivia a prekvapia oko.[332]

Aby fotografia dosiahla svoj cieľ, musí priťahovať, zaujať a preniesť diváka do sveta ilúzie. Naše sny a predstavivosť sú zdrojmi našich úžob. Fotografia, moderné ópium ľudí, a módna fotografia ako jej zábavná vetva, majú schopnosť chvíľkovo meniť naše videnie a presunúť nás do viac atraktívnejšej ríše existencie. Impulz na akciu, vysielaný obrazmi, je silou módnej fotografie.[333]

Módna fotografia sa stále ženie vpred, hnaná komerčným faktorom tohto odvetvia. Energicky sa vyvíja, pretrváva, hľadá nové svieže postupy a vízie. Fotografické zaznamenávanie kultu módy a s ním spojených vplyvov, štýlov a trendov sa po desaťročiach dostalo na úroveň, keď určitý typ krásy a dokonalosti prezentovaný a diktovaný módnym priemyslom v stále sa množiacich časopisoch, médiách a reklamách stále viac odzrkadľuje výrok Davida Baileyho, ktorý i po tridsiatich rokoch znie úžasne súčasne a zároveň absurdne, ako ustavičná ľudská túžba a honba po niečom dokonalejšom a krajšom: „Keď zomriem, chcem prísť do Vogue."[334] Otázkou zostáva, nehľadiac teraz na umeleckú stránku a vizuálny prínos módnej fotografie za posledné polstoročie, čo by na túto tému povedali psychologické štúdie. Jasné i napriek tomu je, že módna fotografia

---

331 Breward, Christopher a Wood, Ghislaine: British Design 1948 – 2012: Inovation in the Modern Age. V&A. Londýn. 2012.

332 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue" Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd., Londýn 1979. S. 142.

333 Devlin, Polly a Liberman, Alexander: „Vogue" Book of Fashion Photography. Thames & Hudson Ltd., Londýn 1979. S. 7.

334 David Bailey v International herald Tribune. 15 november 1985.

obsahuje mnohé komplexné ideológie, ktorým by sme mali právoplatne pripísať status dôležitých rozpráv o politike a spoločnosti.[335] A ako povedala Susan Sontag: „Módna fotografia je oveľa viac ako len fotografia módy."[336]

335 Shinkle, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008. S. 13.

336 Jobling, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999. S. 134. (Sontag, Susan: The Avedon Eye. British Vogue (December 1978). S. 104 – 107.)

5 ZÁVER

Polstoročie britskej módnej fotografie predstavuje bohato členenú etapu z vývinového, politického, kulturologického a semiotického hľadiska. Táto práca predstavuje náčrt danej etapy, pričom zreteľ sa kladie na spomínané hľadiská, a to v interpretačnom diskurze, pri ktorom pokladáme za dostačujúcu symptomatiku javov, nie ich deskriptívny, čisto historiografický opis.

Interpretované symptómy, nech už sa viažu s konkrétnou fotografiou ako produktom fotografovania, s modelkami a modelmi, s predstavovanou módou, prípadne s osobnosťou fotografa, väčšinou vystupujú ako pars (časť), výsek skutočnosti, ktorú možno zovšeobecniť ako jav reprezentujúci celok. V tomto postupe sa teda popri čisto opisnej analýze uplatňuje synekdochický princíp. Ináč by ani nebolo možné podať podrobný vecný opis pre extrémne vysokú početnosť fotografického média. Termín médium sa tu uplatňuje v širšom zmysle na rozdiel od jeho užšieho náprotivku, totiž v chápaní média ako masovokomunikačného prostriedku. Toto širšie poňatie spočíva v tom, že za médium pokladáme materiálny prostriedok, ktorý je nositeľom ideálnych semiotických obsahov, pričom v komunikačnom procese je na mieste sprostredkovateľa, teda je analogónom textu, informácie, správy. Ďalší posun však nastáva, keď priamo alebo v kontexte vydeľujeme toto médium pomocou atribútu fotografický, čiže v spojení fotografické médium. Tu už je zúženie len na oblasť fotografie a fotografovania. Fotografické médium, prirodzene, nestráca svoju úzku zviazanosť s publicistikou, teda s médiami ako masovokomunikačnými prostriedkami, ale nie je nimi v pravom zmysle slova alebo bezvýnimočne. Módna fotografia ako médium veľmi často vstupuje do publicistiky a stáva sa ňou, ale zároveň má aj svoj samostatný „život". Nie je totiž existenčne odkázaná na módne časopisy či katalógy, má širšie uplatnenie, ako sa to viac ráz spomína v texte práce.

Módna fotografia predovšetkým môže vystupovať sama za seba napr. vo výklade obchodu namiesto figurín, ale je aj vystavovaná ako samostatný artefakt. V tejto súvislosti treba vysloviť základnú, kľúčovú otázku o ontologicite módnej fotografie. Táto základná otázka tkvie v tom, či módnu fotografiu pokladať čisto len za určité médium, vnímateľné teóriou informácie ako určitý

fakt komunikácie, alebo či jej prisúdiť aj status umenia. V otvorenosti otázky kolidujú totiž termíny médium a artefakt. Pri prvom si možno vystačiť s čisto remeselným poňatím, pri druhom už prestupujeme do oblasti umenia. V tomto vzťahu dvoch dimenzií nemáme na mysli „neumenie" či „neumeleckosť" takých diel, ktoré sú autormi podávané ako umelecké, ale nedosahujú úroveň umenia pre nedostatok kvality. Ide o ontológiu módnej fotografie za predpokladu jej najvyššej kvalitatívnej hodnoty. Z tejto stránky sa módnej fotografii vyčíta, že je príliš zviazaná s produktom módy v diskurze s reklamou, teda ako by nemala vlastné bytie, ako by bola len semiotickým nosičom, obrazom niečoho iného, čo je prvoobraz, a zároveň doslova posluhuje propagácii, ba až predaju, čiže má čisto pragmatickú funkciu. Ako námietku proti takému hodnoteniu možno vysloviť skutočnosť, že paralelne v iných, historicky oddávna etablovaných umeniach, ako je napr. literárne umenie, sa stretávame s podobným javom. Je známe pri žánri tzv. príležitostnej básne v lyrike, že jej text vznikol na objednávku, autorovi bola poskytnutá téma na spracovanie, dokonca mohli sa anticipovane špecifikovať isté detaily, ktoré by v texte výsledného produktu básne nemali chýbať. Ide tu teda o číry pragmatizmus – a predsa nik sa nepozastaví nad ontologickou platnosťou takejto básne, či totiž je umením, resp. do akej miery je zviazaná s remeslom autora a do akej s reklamou. Jednoznačne sa zaraďuje do celku autorovho umeleckého diela. V tejto línii nášho uvažovania možno však vec posúdiť aj z diachrónneho hľadiska. Vieme, že v minulosti, a to aj v obdobiach veľkých umeleckých slohov, sa autori svetových veľdiel nepozastavovali nad tým, či sú ony dielami umeleckými, veď sami sa vnímali skôr ako remeselníci. Módna fotografia je pomerne mladé semioticko-komunikatívne médium, preto prirodzene vznikajú problémy s jeho zaradením. Ako sa však ukázalo v mnohých interpretovaných prípadoch v tejto práci, módna fotografia veľmi často ašpirovala na umenie. Preto sa aj v našich hodnoteniach prikláňame k tomu, že módna fotografia je umením, čo aj azda úžitkovým, právom sa jej teda prisudzuje pomenovanie artefakt podobne, ako je to v rade mnohých iných produktov úžitkových odvetví umenia, ktorých postavenie je prinajmenšom v stredovej pozícii niekde medzi umením a remeslom.

V chronologickom vývine britskej módnej fotografie – hoci čas nie je podstatnou kategóriou jej semiotickej kvality – badáme výrazné zmeny, ktoré sa viažu predovšetkým s funkciou tohto média. Kým prvá povojnová etapa,

pozvoľna prechádzajúca do fázy znovuvybudovania vojnou zničeného sveta, je charakteristická istým dokumentarizmom prítomnosti, nevynímajúc však bežné štylizačné postupy, ako je metafora, symbol, kontrast, katachréza a synestézia, ako ani „renesančné" črty (modelka žena je prinášateľka života), vo fáze šesťdesiatych rokov sa módna fotografia konfrontuje s dobovou revolúciou, ktorá sa prejavovala v životnom štýle, v hudbe zánikom „starého" sveta a nastolením prevratného nóva. Kodifikácia hodnôt tu odkláňa fotografiu od čistej vecnosti k antropocentrizmu. Ale až v etape sedemdesiatych rokov sa východiskovým bodom kultúry naplno stáva človek. Vzniká tu polemika na úrovni genderu, s čím súvisí integrovanie muža do modelingu, ale zároveň ženy do autorského procesu. Žena už nie je len fatálnym objektom pre fotografiu, čo feministické hnutie radikálne reflektovalo ako zneužitie ženského tela, ale stáva sa jej tvorkyňou. Pohyb nastáva aj v poňatí štruktúr spoločnosti. Móda prestáva byť výsadou kasty, začína patriť všetkým, čo nie je len dobrý komerčný ťah, ale má dosah na spoločnosť ako celok. V tomto celku sa eliminujú rozdiely medzi pohlaviami, rasami a spoločenskými triedami. Osobitné postavenie nadobúda finančne nezávislá mládež a následne aj vznik a rozvoj tínedžerskej subkultúry. Ciele odevu (a teda aj módy) už nie sú zviazané len so skrášľovaním, teda s akousi „kozmetickou" úpravou jednotlivca, ale prehĺbenejšie zasahujú do vytvárania fenoménu krásy, ale aj sexuality a úspešnosti. Vzniká tak metropolitná kultúra, v ktorej si módna fotografia razí svoje diskusné fórum o filozofii odievania a nahoty, pričom obe zložky usúvsťažňuje do ambivalentného vzťahu (odev logicky vyúsťuje do nahoty). Veľkou témou tohto fóra je erotizmus a sexualita, a to až za hranicou porna, pričom sa rodí myšlienka sexuálnej neprispôsobivosti. Prirodzene, danú etapu poznamenáva aj konfrontácia medzi prúdom hippies a punk, ale vplyv hudby na životný štýl sa rovnako odráža aj v ďalších štýloch, ako je napr. reggae. Modeling sa konfrontuje s herectvom, stiera sa rozdiel medzi komerčnou a osobnou (autorskou) tvorbou.

V etape osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, ktorá predstavuje obdobie veľkých celosvetových zmien, sa v módnej fotografii nevytvára žiaden konkrétny štýl, a predsa práve v tomto období pôsobí v spomínanej oblasti celý rad významných kreatívnych osobností. Je to obdobie retrospektív, oživovania zašlých štýlov (punk, vznik novoromantizmu, recyklácia), kryštalizuje sa však poňatie subkultúr na jednej strane a na druhej strane sa rozvíja teória antikultúry, antimódy a anti-módnej

ikonografie, a to až po výsmech móde. Svoje miesto tu zaujíma téma úniku zo sveta (staronový ranokresťanský archetyp, len v úplne iných súvislostiach), ďalej téma strachu o zeleň planéty, spojená s hnutím za ochranu prírody (symptómom je umelý kožuch ako výraz novej zmluvy s prírodou) a formuje sa fotojazyk ako prostriedok módy, chápanej ako samostatná fotovýpoveď. Módna fotografia opúšťa niekdajšie diskusie, čo je v nej dôležitejšie – či model(ka), šaty alebo autorská invencia a intencionalita. Vracia sa sama k sebe tak, že ona sama ako výsledný produkt komunikačných procesov je vlastne najdôležitejšia, čo má logiku v tom, že sama je komunikátom, čiže je v priesečníku všetkých komunikačných vektorov medzi autorom, príjemcom, tradíciou a realitou.

Pre prvenstvo britskej tvorby módnej fotografie je príznačná určitá teritoriálna a kultúrna izolovanosť. Odhliadnuc od západoeurópskych krajín, s ktorými bol možný plný dialóg, vznikli pre ňu isté komunikačné bariéry tak na Západe, ako aj na Východe. Export britskej fotografie do USA totiž narážal na kultúrno-spoločenské konvencie, takže ak sa chcela presadiť v americkom prostredí, musela sa konformne vyrovnávať s konzervatívnosťou. Pokiaľ ide o východný blok, ktorý vnímal vplyvy západnej kultúry ako narušujúce oficiálnu ideológiu, tu svetlými dejinnými úsekmi boli predovšetkým roky uvoľnenia, v Československu v období Pražskej jari, ktoré boli zviazané s osobnosťou Alexandra Dubčeka. Pre svetový dialóg v kultúre predstavuje toto obdobie neoceniteľný vznik priestoru na inšpiráciu a vznik nového myslenia. Pravda, ani prudéria a strach pred novým, ani nijaká politická diktatúra nemôžu celkom zastaviť procesy v sfére duchovnej kultúry, duchovného prúdenia, dialógu alebo túžby po inakosti. To zaiste platí aj o obdobiach prísnych reštrikcií voľného pohybu a výmeny svetových kultúr. Nie je cieľom tejto práce komparatistické zmapovanie a hodnotenie vzťahov medzi československou a britskou fotografiou 20. storočia, tobôž už nie v zúženom spektre módy a módnej fotografie, hoci možno predpokladať, že ďalší vývoj teórie tohto média (tak na úrovni artefaktu, ako aj na úrovni remesla), môže doň vyústiť. V oblasti duchovnej kultúry totiž nadväzovanie medzi kultúrami nemusí prebiehať explicitne na hmatateľných skonkretizovaných „uzloch" medzikultúrneho dialógu, ale často zostáva v implicitnej forme, pričom porovnávaním možno dospieť k určitým spoločným alebo rozdielnym indikátorom. V tomto zmysle vznikli na domácej slobodnej pôde po Nežnej revolúcii viaceré súhrnné práce o fotografii a o jej domácom vývine.

Vhodným dokumentačným východiskom je napr. práca Fotografie v českých zemích 1839 – 1999[337] a neskoršia príručka Česká fotografie 20. století.[338] Obe spája spoločná historiografická látka, ale v prvej z nich sa prehľadne uplatňuje podrobný chronologický prístup, v druhej prístup interpretačný, pri ktorom sa pred časovým kritériom uprednostňuje interpretačné kritérium, zmapúvajúce určité celkové zameranie, ideové prúdenie, subjektívnosť výpovede v semiotickom diskurze. Uvedené prístupy nám poslúžili aj pri koncipovaní tejto práce tak, že sa obidva zlučujú, pričom interpretačný aspekt sa prelína s chronológiou. Slovenské dejiny fotografie 20. storočia[339] sa úzko viažu s českou tvorbou, čo je prirodzenou súčasťou spolužitia oboch národov. V perspektíve kultúrnych medzinárodných vzťahov možno hovoriť o jednotnejších názorových východiskách, aj keď pre prvú polovicu 20. storočia v slovenských témach viac dominuje ruralizmus a folklorizmus. Pre vzájomný dialóg kultúr a pre komparatistiku sú isté zaujímavé podnety z tejto etapy, najmä z fázy izolácie a predpísaného socialistického realizmu. Jedinečným príkladom na objasnenie jeho noriem je fotografia J. Sedláka nazvaná Odvody (1984),[340] na ktorej je totálne denotatívne akoby v kocke zdokumentovaná realita totalitného režimu. Už sám názov, odvolávajúci sa na rituál odvodov mladých mužov za brancov a následne vojakov, ktorí majú ustrážiť výdobytky socializmu, vyjadruje typickú militantnú atmosféru. Na fotografii je branec, ktorý je najpodstatnejší, len objektom bez tváre, fotený je odzadu, obraz dopĺňajú členovia komisie a lekárka (ženský prvok!), pričom jeden z členov je uniformovaný a jeden civilný aparátnik s kravatou. Na obraze v obraze je prezident Husák a proletárska zástava so znakmi komunistickej strany. Textúru fotografie dopĺňajú texty prirodzeného jazyka jednak vo forme charakteristického hesla a súčasne texty obrovských tabuliek s nápismi „predseda" a „zástupca odvodovej komisie." V textúre tejto hrozivo dokumentaristickej fotografie sa na malej ploche rukolapne vysvetľuje, čo je socializmus a socialistický realizmus. Jediná konotácia, ktorá vzniká pri súčasnej percepcii, je humorná úsmevnosť, ktorú vyvoláva schematická konfigurácia. Prirodzene, takýto dokument môže byť aj po rokoch signálom smerom

337 BIRGUS, Vladimír – SCHEUFLER, Pavel, 1999.

338 BIRGUS, Vladimír – MLČOCH, Ján, 2005.

339 Porov. HRABUŠICKÝ, Aurel – MACEK, Václav: Slovenská fotografia 1925-2000, 2001.

340 Ibid s. 266.

von, hoci subjektívne hodnotený negatívne, ale práve svojou jedinečnosťou môže vypovedať západnému človeku o tej inakosti, ktorú v danej dobe nemohol poznať. Iný príklad predstavuje fotografia Ladislava Bielika, dlhodobo zakázaná, nazvaná dátumom invázie vojsk Varšavskej zmluvy 21.8.1968, na ktorej sa prostý občan pred Univerzitou Komenského stavia pred sovietsky tank s odhalenou hruďou, akoby ukazoval, nech to obrovské monštrum doň strieľa, pričom ale slobodu vojensky zničiť nemožno...[341] Táto fotografia je medzinárodne známa a hoci ide o čisto dokumentaristickú momentku, v priebehu čias sa stala výrečným symbolom toho, čo nemožno zničiť násilím a čomu má slúžiť umenie: je to symbol ľudskej slobody. Takto možno uzavrieť, že fotografia v západnom, ako aj vo východnom prostredí v 20. storočí, ako sa to naznačuje aj v našom pokuse zmapovať jej britský svet, slúži oslobodeniu človeka od predsudkov, od vojny, deštrukcie a nenávisti, od akejkoľvek diskriminácie človeka človekom, ale slúži aj rozvoju úspešného života a životnému štýlu.

341 Porov. Ibid. s. 216.

6 MENNÝ REGISTER

A

ABBA 65
Adjani, Isabelle 117
Adam and the Ants 99
Agis, Maurice 104
Alas, Mert 139
Allen, Woody 65, 69
Alžbeta II., kráľovná 35, 41, 101
Anderson, Lindsay 63
Anscombe, Isabella 110
Antonioni, Michelangelo 25, 60, 62, 63
Arafat, Jásir 100
Araki, Nobuyoshi 124
Arbus, Diane 78, 114
Armani, Giorgio 69, 95, 98
Armstrong-Jones, Tony (Lord Snowdon) 35, 36, 37, 38, 39
Arnold, Eve 92
Aspesi, Albert 123
Astaire, Fred 39, 62
Avedon, Richard 46, 47, 48, 50, 63, 94, 114, 117, 124, 138
Avery, Dick 62, 63

B

Bailey, David 32, 38, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 79, 91, 122, 127, 131, 138, 139, 140, 141

B

Baker, Caroline 78, 80, 81, 82, 111, 115
Barthes, Roland 18, 19
Basquiat, Jean-Michel 103
Baudelaire, Charles 11
Beatles 40, 41, 43, 58, 59, 65, 66, 68, 72
Beaton, Cecil 28, 29, 30, 31, 32, 49, 59, 60, 73, 74, 120, 124, 128, 131, 140
Benchley, Peter 67
Bergman, Ingmar 26
Birkin, Jane 61
Birtwel, Celia 71, 76
Blair, Tony 101
Blake, Peter 44
Blake, Rebecca 63
Blanco, Luis Carrero 65
Bolofo, Koto 124
Boshier, Derek 44
Boticelli, Sandro 77
Bourdin, Guy 83, 86, 90, 93, 93, 120, 140
Bowie, David 66, 69, 84
Boyzone 102
Brando, Marlon 65
Brandt, Bill 29, 35, 37, 78, 114, 131, 132
Brading, Martin 113
Brody, Neville 113

B

Bulmer, John 53
Bunuel, Luis 26
Buonarroti, Michelangelo *77*
Bush, George H. W. 96, 100
Buthelezi, Mangosuthu 100

C

Calfield, Patrick 44
Calle, Sophie 133
Campbell, Bryn 48
Campbell, Helen *127*
Campbell, Naomi *87*, 102, 128
Caro, Anthony 44
Cartier-Bresson, Henri *47*, 48, 52
Castaldi, Alfa 94
Caufield, Holden *70*
Cerati, Carla 92
Clark, Ossie *71*, *76*
Clarke, Henry 28
Clash *71*
Clinton, Bill 100
Cobain, Kurt 102
Coffin, Clifford 28, 88
Coddington, Grace 122
Comme des Garcons 98
Constantine, Elaine *117*, 118, 132, 133
Cook, Peter 56
Coppola, Francis Ford 65
Corbin, Anita 119
Cortázar, Julio 60
Courréges, André 98

C

Cowan, John 56
Crawford, Cindy 128, 131
Creed, Martin 103
Crookst, Peter *78*
Crewdson, Gregory 126

D

Dahl-Wolfe, Louise 92
Damned *71*
Danner, Michael 133
Davies, George 95
Dawnay, Jean 38
Day, Corinne 112, 113, 119, 124, *127*, 129, 130, 132, 133
Dee, Brett 111, 129, 132
Deneuve, Catherine 48, 58
Dennig, Vera 38
Decominck, Francois 123
Diana, princezná z Walesu *97*, 98, 102, 140
Dior, Christian 26
Donen, Stanley 62
Donovan, Terence 38, 43, 48, 49, *50*, *52*, *53*, *55*, *56*, *57*, *59*, *60*, *79*, 91, 94, 114, 119,
Dorléac, Francoise 48
Dormer, Richard 28, 38
Duffy, Brian 45, 49, 52, 53, 55, *57*, 59, 60, 91, 119
Dunaway, Faye 63
Duran Duran 99
Dylan, Bob 66

Ď

Ďagilev, Sergej *77*

E

Eddy, Duane 25
Elia, Fouli *55*
Elgort, Arthur 88, 89, 123
Emerson, Peter Henry 11
Emin, Tracey 104
Evangelista, Linda 131, 132
Evans, Jason (Travis) 111, 117, 127, 129, 132
Eyck, Jan van *75*

F

Fellini, Federico 26
Feurer, Hans *47*, *77*, 78, 114
Fitzpatrick, Jim 19
Forman, Miloš *74*
Forsyth, Frederic *67*
Foucault, Michel Paul 15
Foxton, Simon 127, 133
Frank, Robert 114, 117, 123, 132
Frecker, Paul 127
Freedberg, David 18, 19
Freeman, Robert 56
French, John 38, 39, 48, 49, 131
Friedlander, Lee 132
Frissell, Toni 92
Frost, David 56

G

Gagarin, Jurij 40
Garratt, Sheryl 114
Gaultier, Jean Paul 95
George, Boy 99
Gert, Peter 84
Gilbert and George *76*, 103
Gilliam, Terry 68
Goalen, Barbara 33, 39
Godard, Jean-Luc 26
Goldin, Nan 116, 117, 124
Gomrich, Ernst Hans 10
Gorbačov, Michail 96, 100
Gorkij, Maxim 116
Greer, Germain 84
Grieve, Amanda 127
Guevara, Che 16, 19
Gursky, Andreas 126

H

Hack, Jefferson 135
Haddi, Michel 113
Haley, Bill 25
Hamilton, David *77*, 91
Hamilton, Richard 44
Hammett, Katherine 94, 98
Hammond, Celia 54, 56
Hardy, Bert 114
Harrison, Martin 118
Havel, Václav 100
Hemmings, David 61
Hendrix, Jimi 41, 65, 68
Hepburn, Audrey 29, 39, 62, 140

H

Heseltine, Michael 95
Hiett, Steve 55
Hirst, Damien 104
Hockney, David 44, 71, 75, 103
Honeyman, Don 28
Hopkins, Godfrey Thurston 114
Hornby, Lesley (Twiggy) 55, 59, 60, 128
Horvat, Frank 47, 55
Horst, Horst P. 28, 124
Hoyningen-Huene, George 28, 94, 114
Hulanicki, Barbara 42
Human League 99
Hume, Marion 130
Hurn, David 55
Huston, Anjelica 77
Hutton, Kurt 114
Huyghe, René 11

CH

Chanel, Coco 70
Charles, Caroline 98
Charles, princ z Walesu 97
Charlesworth, Bruce 133
Chirac, Jacques 100
Christie, Agatha 67
Christie, Donald 132
Christo 104
Chomejní, Ajatolláh 96
Churchill, Winston 41

J

Jackson, Michael 102
Jaeckin, Just 56
Jahoda, Radim 98
Jagger, Mick 66
Jaruzelski, Wojciech 96
Jeľcin, Boris 100
Jencks, Charles 76
John, Elton 69
Jones, Allen 44
Jones, Jim 65
Jones, Terry 110
Jones, Liv 136
Johns, Jasper 27
Johnson, Beverly 87
Johnston, Steve 111, 127
Johnstone, William 45
Joplin, Janis 65, 68
Jung, Carl Gustav 15
Jourdan, Charles 140

K

Kane, Art 53
Kaoru, Izima 128
Kapoor, Anish 103
Keanney, Magdalene 139
Keaton, Diane 69
Keeler, Christine 56
Kennington, Jill 56
Kershner, Irving 63
Kibblewhite, Norman 32
Killip, Chris 117
King, Martin Luther 40

K

Klein, Calvin 69, 95, 122
Klein, William *47*, 53, 55, 91, 114
Kleopatra 39
Knapp, Peter *55*
Knight, Nick *70*, 109, 111, 113, 118, 119, 120, 124, *127*, 128, 129, 130, 132, 140
Kohl, Helmut 96, 100
Koons, Jeff 104
Koudelka, Josef 123, 132
Kubrick, Stanley 68

L

Labovitch, Clive 95
Lategan, Barry 56, 89
Lacroix, Christian 98
Lagerfeld, Karl 98
Lally, Mark 111, *117*, 129, 132
Lamsweerde, Inez van 125, 139
Lauren, Ralph 69, 122, 136
Laurent, Yves Saint 69, 81, 98
Le Corbusier 28
Lebon, Marc 111, *127*, 129, 130
Lehndorff, Verushka von 56, 61
Leibovitz, Annie 140
Leiter, Saul 53, 54, 55, *77*, 78, 81, 111, 114, 116, 123
Lennon, John 41
Lewis, Matthew 91, 129, 132
Lindbergh, Peter 122, 123, 131
Litwin, Richard 94
Lucas, George 65, 68, *97*

L

Luchford, Glen 113, 124, 129, 134

M

Macpherson, Andrew 113
Madonna 102
Mailer, Norman *67*, 119
Major, John 100
Malle, Louis 26
Mandela, Nelson 100
Mandela, Winnie 100
Mann, Sally *117*
Mapplethorpe, Robert 94, 116, *117*
Matadin, Vinoodh 125, 139
Margaret, grófka zo Snowdonu 35, *37*, 39
Mark, Mary Ellen 124
Mars, Laura 63
Martin, Penny 140
Mayne, Roger 114
McBean, Angus 29, 30, 32
McCullin, Don 46, 53, 61
McDean, Craig 134, 139
McDonald, Ronald 101
McLaren, Malcolm *71*
McLaughlin, Frances 92
McLaughlin-Gill, Frances 28
McQueen, Alexander 125
McMenamy, Kristen 128
Meadows, Daniel *70*, *71*
Meisel, Steven 122, 132, 139
Melly, George 56
Menansto, Louis 104

M

Mercury, Freddie *67*, 102
Meyer, Baron Adolf de 124
Michals, Duane 88
Miles, Sarah 61
Miller, Beatrix *54*
Mitterand, Francois 96, 100
Miyake, Issey 98, 116, 124
Montgomery, David *53*, 56, 59
Monty Python 68
Moon, Sarah 83, 92 93
Moore, Dudley *56*
Moore, James *53*
Morley, Lewis 56
Moss, Kate 102, 128, 130
Moss, Stirling *57*
Munkácsi, Martin 33, 46, *47*, 60
Mugabe, Robert 96
Murray, Sue 58, 59, 62
Myslivec, Josef 16

N

Neave, Airey 65
Nepo, Arik 28
Newman, Byron 114
Newton, Helmut 53, 54, 63, 69, *77*, *78*, *79*, 80, 83, 84, 86, *87*, 89, 91, 92, 93, 94, 113, 114, 116, 118, 131, 132
Nickerson, Camilla 124
Novick, Elizabeth 92

O

Oldenburg, Claes *71*
Osborne, John 26

P

Paolozzi, Eduardo 44
Parr, Martin *117*, 119, 120, 133
Parkinson, Norman 28, 29, 32, 33, 34, 53, 114, *127*, 131
Parkinson, Wenda 33
Pasche, John *67*
Patterson, Simon 104
Peccinotti, Harri *77*, *78*, *79*, 80, 112, 115
Penn, Irving 48, 50, 59, 88, 116, 124
Picasso, Pablo 43
Piggott, Marcus 139
Piel, Denis 122
Phillips, Peter 44
Polanski, Roman 59
Pollock, Jackson *27*
Ponte, Anna Maria del 92
Powell, Colin 100
Poynter, Phil 111
Presley, Elvis 26, 65
Prince, Richard 124
Profumo, John 56
Pucci, Emilio 81
Plundett-Green, Alexander 42
Puzo, Mario *67*

Q

Quant, Mary 40, 42, 43, 69
Queen 67

R

Rabin, Jitzak 100
Radkai, Karen 92
Waddell, John Rankin (Rankin) 111, 121, 127, 135, 139
Ravid, Joyce 92
Rauschenberg, Robert 27
Ravenstein, Apollonia von 88
Ray, Man 35
Reagan, Ronald 96
Redgrave, Vanessa 61
Reid, Jamie 73
Reisz, Karel 63
Rhodes, Zandra 69
Ridgers, Derek 70, 107, 109, 111, 119, 127
Richard, Cliff 26
Richard, Little 25
Richardson, Bob 54, 55, 77, 83, 87, 88, 94
Richardson, Terry 125
Richardson, Tony 63
Ritts, Herb 94, 113, 131, 140
Robertson, Grace 114
Rogers, Richard 67
Rolling Stones 66
Ross, Judith Joy 117
Rotten, Johnnie 70
Roversi, Paolo 122, 123, 124

R

Rubartelli, Franco 56
Rutledge, Richard 28

S

Sander, August 132
Salinger, J. D. 70
Saville, Peter 140
Sassoon, Vidal 43, 56
Sex Pistols 71, 72, 73, 75
Shafran, Nigel 111, 112, 127, 128, 129, 132
Sherman, Cindy 115, 117, 124
Shields, Brooke 122
Shulman, Alexandra 137
Shrimpton, Jean 39, 43, 50, 54, 57, 58, 59, 61, 62, 79, 128, 131
Schiffer, Claudia 128, 131
Schröder, Gerhard 100
Schwarzkopf, Norman 100
Sieff, Jeanloup 53, 54
Silverstein, Donald 53
Sims, David 113, 129, 133, 134, 139
Smith, Caroline 125
Smith, Eugene 48
Smith, Patti 84
Smith, Paul 95
Smith, Richard 44
Sontag, Susan 142
Spandau Ballet 99
Spears, Britney 102
Spice Girls 102
Stamp, Terence 40, 58, 61

S

Stardust, Ziggy 69
Starkey, Hannah 117, 133
Steele, Tommy 26
Steele-Perkins, Chris 133
Steichen, Edward 47, 124
Stevens, Jocelyn 52
Stone, Paulene 49
Strand, Clare 119
Strange, Steve 100
Strauss, Johann 68
Summer, Donna 66
Szabo, Joseph 117

T

Taylor, Lisa 84
Teller, Jürgen 113, 125, 128, 131
Testino, Mario 137, 139, 140
Thatcher, Margaret 42, 65, 67, 82, 96, 100, 121
Tibarzi, Albera 92
Tillberis, Liz 122
Tillmans, Wolfgang 111, 118, 119, 125, 129
Tolkien, J. R. R. 67
Tóth, Lázsló 77
Traeger, Ronald 55
Travolta, John 66
Tree, Penelope 59
Trotti, Geri 87
Truffaut, Francois 26
Turbeville, Deborah 77, 83, 86, 92, 122

T

Turlington, Christy 128
Tynan, Kenneth 56

U

Ultravox 99

V

Vadukul, Max 124
Vernier, Gene 28
Villeneuve, Justin de 59
Vincent, Gene 25
Vinci, Leonardo da 43
Virgin, Claude 28
Visage 99
Vreeland, Diana 63

W

Wakefield, Neville 124, 131
Walesa, Lech 96, 100
Wall, Jeff 126, 133
Walker, Tim 137, 138
Wangenheim, Chris von 83, 85
Warhol, Andy 19, 67, 76
Watson, Albert 88
Weber, Bruce 94, 115, 116, 122
Weizsäcker, Carl Fridrich von 13
Werbowy, Daria 136
Westlife 102
Westwood, Vivienne 69, 70, 71, 98
Whelan, Terence 54
Williams, Val 22
Wintour, Anna 137, 138

W

Woolf, Virginia *67*
Wortman, Gerald 48
Wyatt, Robert 133
Wyndham, Francis 60, 61

Y

Yamamoto, Yohji 136
Yamasaki, Minor *76*
Yourdan, Charles 90

Z

Zítek, Odolen 10

7 LITERATÚRA

ADMASON, Glenn a PAVITT, Jane: Postmodernism, Style and Subversion, 1970 -1990. V&A Publishing, Londýn 2011.

ANZENBACHER, Arno: Úvod do filozofie. Vyd. neuvedený. Praha 1987, 304 s.

AUSTIN, John Langshaw: Ako niečo robiť slovami. Kalligram. Bratislava 2004, 184 s.

BARTHES, Roland: Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii. Archa. Bratislava 1994, 107 s.

BEINERT, Wolfgang: Slovník katolické dogmatiky. MCM s.r.o. Olomouc 1994,

BIEDERMANN, Hans: Lexikón symbolov. Vyd. Obzor, Bratislava 1992, 373 s.

BIRGUS, Vladimír a SCHEUFLER, Pavel: Fotografie v českých zemích, 1839 – 1999. GRADA, Praha 1999.

BIRGUS, Vladimír a MLČOCH, Ján: Česká fotografie 20. století, 2005

BRUGGER, Walter: Filosofický slovník. Nakl. Naše vojsko. Praha 1994, 640 s.

CARNAP, Rudolf: Syntax ako metóda filozofie, In: Antológia z diel filozofov. Logický empirizmus a filozofia prírodných vied. Re. Ján Bodnár. Vydavateľstvo politickej literatúry. Bratislava 1968, s. 257 – 361.

CLARKE, Louise: The Measure. London College of Fashion, Londýn 2008.

DERRICK, Robin a MUIR, Robin: Unseen Vogue: The Secret History of Fashion Photography. Little, Brown, Londýn 2004.

DEVLIN, Polly a LIBERMAN, Alexander: „Vogue" Book of Fashion Photography. Thames & Hudson, Londýn 1979

DONNELLY, Mark: Sixties Britain: Culture, Society and Politics. Longman, Londýn 2005.

DRAKE, Nicholas: The Fifties in Vogue. The Conde Nast Publications Limited, Londýn 1987

ECO, Umberto: Interpretácia a nadinterpretácia. Archa, Bratislava 1995, 146 s.

FEEDBERG, David: Zobrazování a realita, s. 145 – 163. In: Kesner, Ladislav: Vizuální teórie. H&H, Jinočany 1997, Z65 s.

FISCHER, Ernst: O nezbytnosti umění. Orbis. Praha 1962, 232 s.

FORBES, Bryan a HABICHT, Frank: In the Sixties. Axis Publishing, Londýn 1998.

HALL-DUNCAN, Nancy: The History of Fashion Photography. Alpine Books, New York 1979.

HARRISON, Martin: Appearances: Fashion Photography since 1945. Jonathan Cape, Londýn 1991.

HARRISON, Martin: Beauty Photography in "Vogue". Octopus Books, Londýn 1987.

HARRISON, Martin: David Bailey: Black & White Memories: Photographs, 1948 – 1969. Baldin and Mansell, Wisbech 1983.

HARRISON, Martin: David Bailey: the Birth of Cool. Viking, Londýn 1999.

HARRISON, Martin: Young Meteors. Jonathan Cape, Londýn 1999.

HARRISON, Martin a Horvat, Frank. Le Labyrinthe Horvat: 60 ans de photographie. Chęne. Paríž 2006.

HAVRÁNKOVÁ, Milota: Noteboom. Galéria umenia v Nových Zámkoch, Nové Zámky 2010.

HEIMANN, Jim: 70s Fashion, Vintage Fashion and Beuty Ads. Taschen, Kolín nad Rýnom 2006

HOPKINSON, Amanda a JEFFREY, Ian a BOHM, Dorothy: Sixties London: Photographs by Dorothy Bohm. Lund Humphries, Londýn 1996.

HRABUŠICKÝ, Aurel a MACEK, Václav: Slovenská fotografia 1925 – 2000, Moderna – Postmoderna – Postfotografia. Slovenská národná galéria, Bratislava 2001.

HUMPHRIES, Steve a AKHTAR, Miriam: The Fifties and Sixties: A Lifestyle Revolution. Boxtree, Londýn 2002.

HUXLEY – PARLOUR, Giles: Snowdon, Chris Beetles, London 2006

HUYGHE, René a kol.: Umění nové doby. Odeon. Praha 1974, 473 s.

CHARVÁT, Jaroslav: Svetové dejiny. Slovenské pedagogické nakladateľstvo. Bratislava 1968, 560 s.

CHERMAYEFF, Catherine: Fashion Photography Now. Harry N. Abrams, New York 2000.

JOBLING, Paul: Fashion Spreads: Word and Image in Fashion Photography Since 1980 (Dress, Body, Culture). Berg Publishers, Oxford 1999.

KEANEY, Magdalene: Fashion & Advertising. RotoVision, Londýn 2007

KIBBLE-WHITE, Graham: TV cream, The Ultimate Guide to 70s and 80s Pop Culture. Virgin Books. Londýn 2005

KUNEŠ, Aleš – POSPĚCH, Tomáš: Čítanka z teorie fotografie. Slezská univerzita v Opavě. Opava 2003, 70 s.

LEVY, Shawn: Ready, Steady, Go!: Swinging London and the Invention of Cool. Fourth Estate, Londýn 2003.

MARCELLI, Miroslav: Michel Foucault alebo Stať sa iným. Kalligram. Bratislava 2005, 152 s.

MELLOR, David: The Sixties Art Scene in London. Phaidon Press, Londýn 1993.

Mc LUHAN, Marshall: Jak rozumět médiím. Extenze člověka. Odeon. Praha 1991, 351 s.

MRÁZKOVÁ, Daniela a REMEŠ, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989

MYSLIVEC, Josef: Ikona. Nakl. Vyšehrad. Praha 1947, 56 + 46 fotografických príloh.

PERRY, George: London in the Sixties. Pavilion Books, Londýn 2001.

PIJOAN, José: Dejiny Umenia 1-12. Ikar, Bratislava 2002

RANKIN a O' REILLY, John: Ranked. Rankin Photography, Londýn 2009.

RILEY, Richard: Metamorphosis: British Art of the Sixties. Basil & Elise Goulandris Foundation, Andros 2005.

RORIMER, Anne: New Art in the 60s and 70s, Redefining Reality. Thames & Hudson, Londýn 2004

SANDBROOK, Dominic: Never Had It So Good: A History of Britain from Suez to the "Beatles" – Britain in the Sixties: 1956 – 63 v.1. Little, Brown, Londýn 2005.

SHINKLE, Egenie: Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. I.B.Tauris, Londýn 2008.

SOUNNES, Howard: Seventies, The Sights, Sounds and ideas of a briliant Decade. Simon & Schuster, Londýn 2006

STEBLIN – KAMENSKIJ, Michail Ivanovič: Mýtus a jeho svět. Panorama. Praha 1984, 267 s.

ŠÍBL, Drahoš a kol.: Veľká ekonomická encyklopédia. Výkladový slovník A-Ž. Vyd. SPRINT vfra. Bratislava 1996, 614 s.

VIAUX, Natalie: Contemporary Fashion Photography. daab, Kolín nad Rýnom 2009.

von WEIZSÄCKER, Carl Friedrich: Člověk ve svých dejinách. Vyd. SCRIPTUM spol. s. r. o. Praha 1993, 224 s.

WILLIAMS, Val a BRIGHT, Susan a PARR, Martin: How We Are: Photographing Britain. Tate. Londýn. 2007

WILLIAMS, Val: Look at Me / Fashion and Photography in Britain / 1960 to the Present. The British Council, Londýn 1998.

WOLF, Josef a kol.: ABC člověka. Orbis. Praha 1977, 464 s.

YAPP, Nick: Decades of the 20th century. Könemann*, Londýn 1998.

ZÍTEK, Odolen: Lidé a móda. Orbis. Praha 1962, 366 s.

8 OBRAZOVÁ PRÍLOHA



1 Angus McBean - Audrey Hepburn, 1950



2 Angus McBean - Audrey Hepburn, 1950





3, 4 Cecil Beaton - móda v zbombardovanom Londýne, 1945



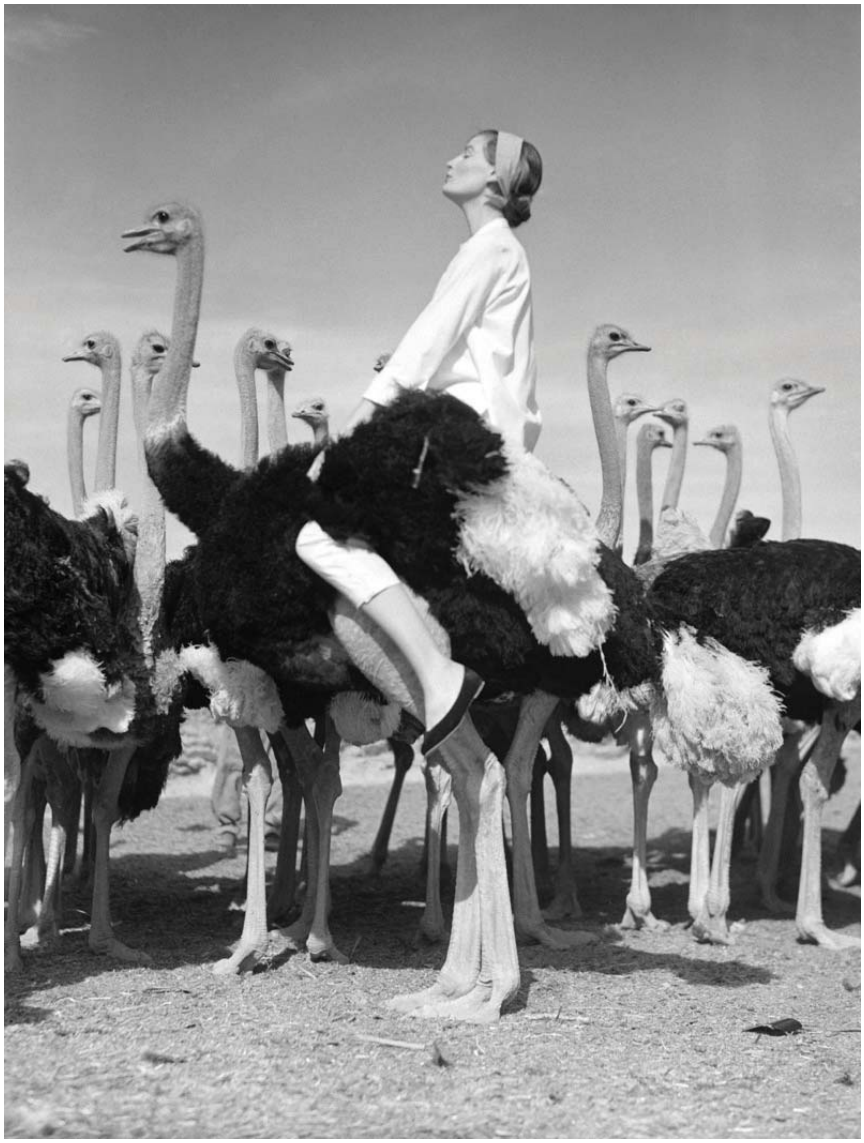
5 Cecil Beaton



6 Cecil Beaton - Dorian Leigh, 1950



7 Cecil Beaton - fotografia rób od Charlesa Jamesa, Vogue, 1948



8 Norman Parkinson - Wenda and Ostriches, Južná Africa, Vogue, 1951



9 Norman Parkinson - Wenda Parkinson a Barbara Goalen, Vogue, 1949



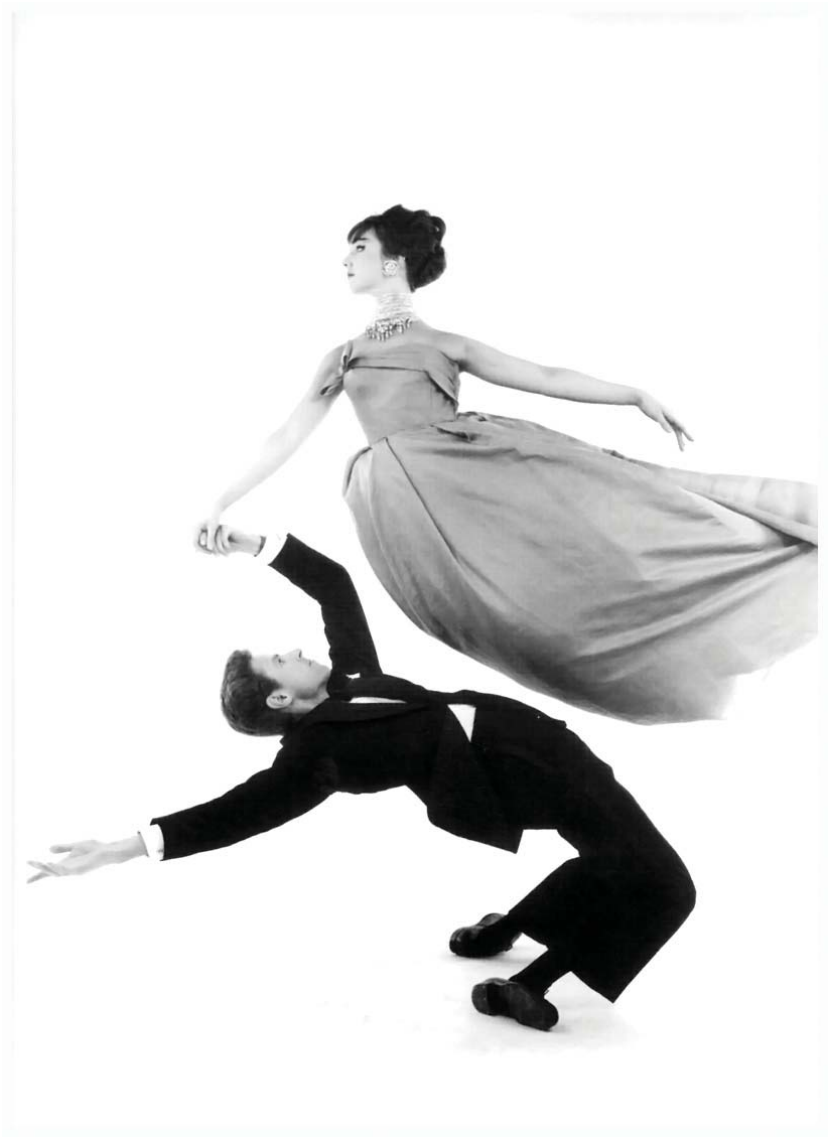
10 Norman Parkinson - Hyde Park Corner, Vogue, 1951



11 Norman Parkinson - Traffic, Queen, 1960



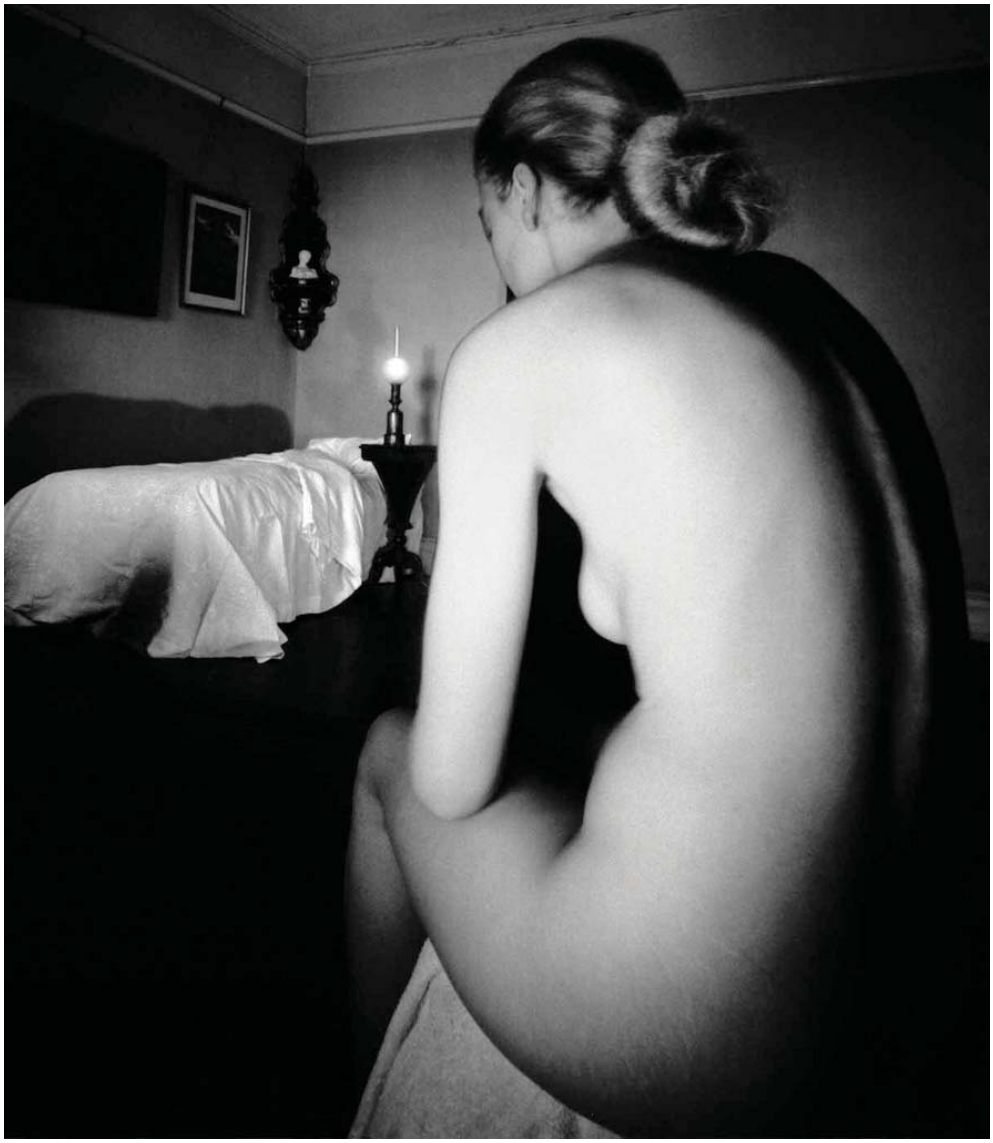
12 Tony Armstrong Jones - Princezna Maragert, 1962



13 Tony Armstrong Jones - Vogue, 1959



14 Tony Armstrong Jones - Summer Life, Vogue, 1957



15 Bill Brandt - Nude, Campden Hill, 1949



16 John French - Jean Dawnay, 1956



17 John French - Jean Shrimpton, 60. roky



18 John French - Barbara Goalen, Covent Garden Station, 1954



19 Funny Face - Audrey Hepburn - promo fotografia k filmu, 1956



20 Funny Face - Audrey Hepburn a Fred Astaire, promo fotografia k filmu, 1956



21 Terence Donovan - Nancy Kwan, 1963



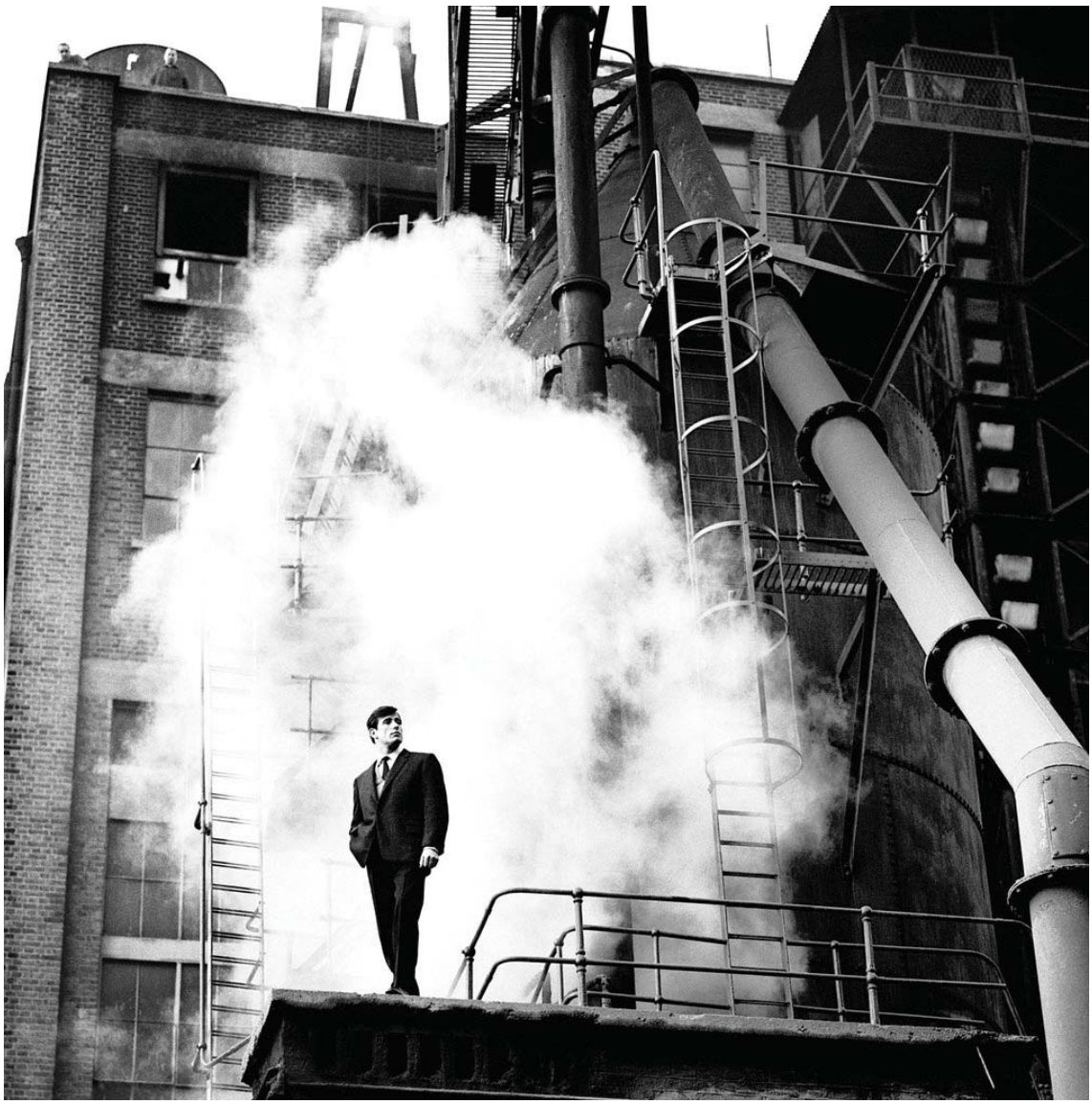
22 Martin Munkacsi, 1934



23 Richard Avedon - pocta Munkacsimu, Carmen v kabáte od Cardin, 1957



24 David Bailey - Daily Express, 1960



25 Terence Donovan - Thermodynamic, Man About Town, 1960





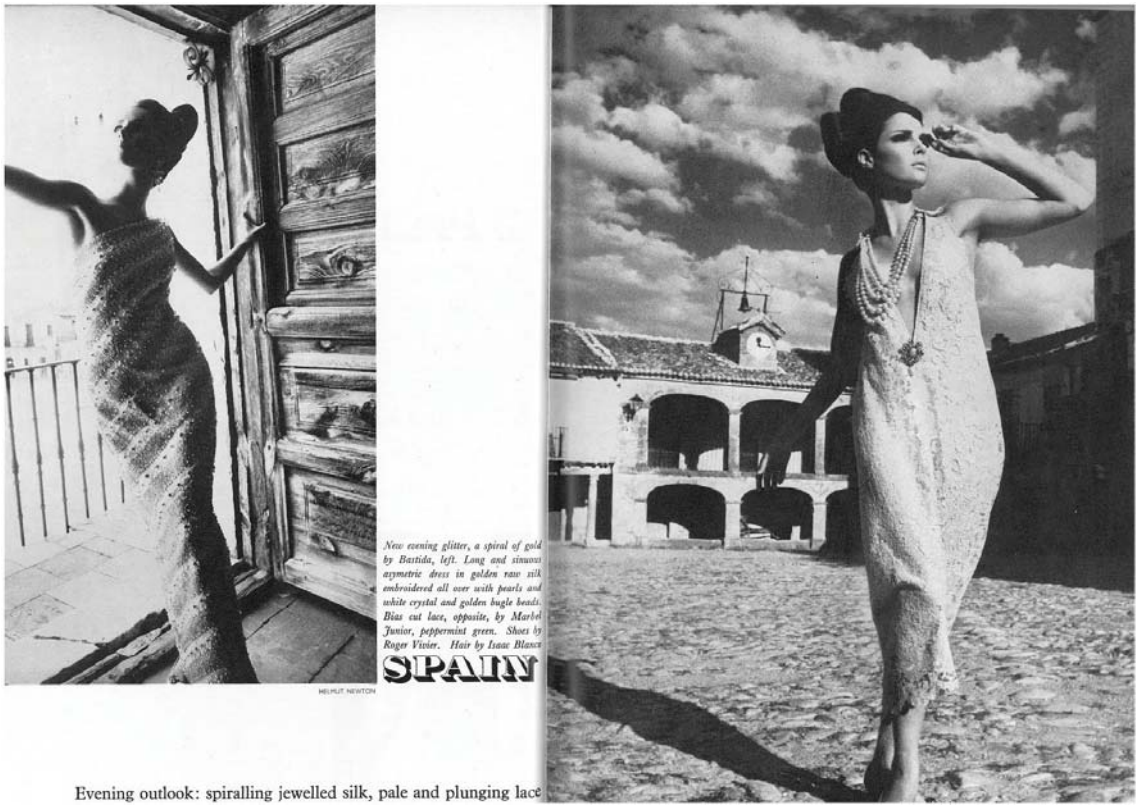
26, 27 Terence Donovan - Man About Town, 1961



28 Helmut Newton - Celia Hammond a Jean Shrimpton, 1966



29 Helmut Newton - Vogue, 1967



30 Helmut Newton - Španielsko, Vogue, 1965

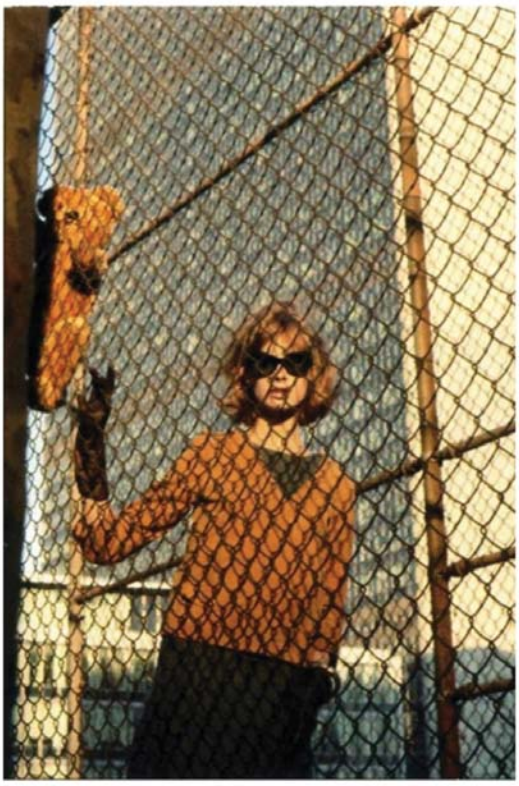


31 Ronald Traeger - Twiggy, 1967



32 Franco Rubartelli - Verushka, Yves Saint Laurent, 1968

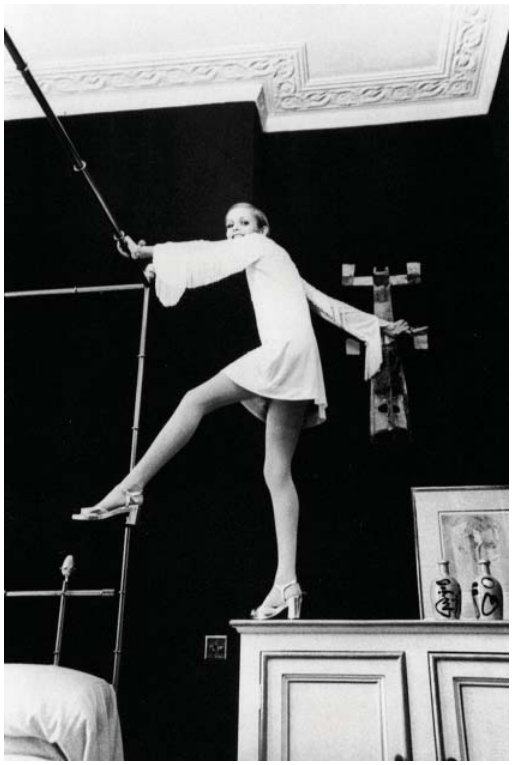




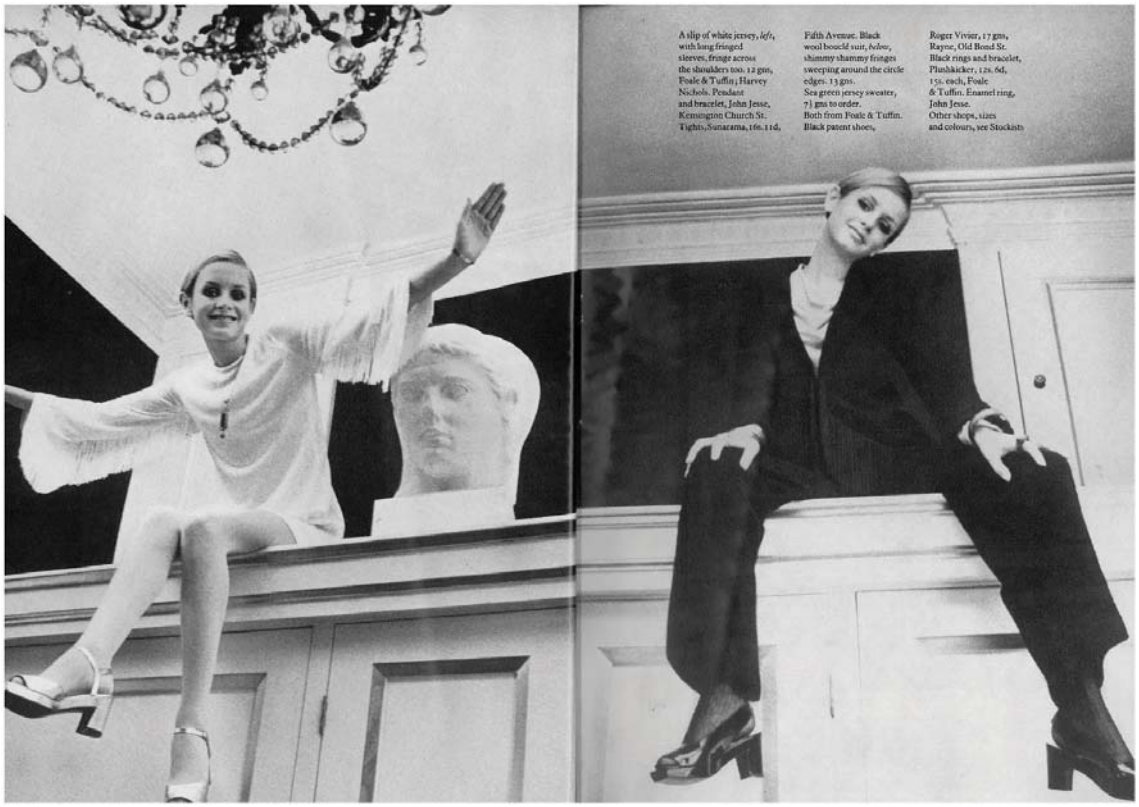




33, 34, 35, 36 David Bailey - Young Idea Goes West, Jean Shrimpton, NYC, Vogue, 1962



37 Cecil Beaton - Twiggy, Foale and Tuffin, Vogue, 1967



38 Cecil Beaton, Twiggy, Vogue, 1967



39 Don McCulin - snímok použitý vo filme Blow Up





40, 41 Daniel Meadows - Omnibus, 1974





42, 43 Fotografia - Cecil Beaton, grafika - Jamie Reid - God Save the Queen, 1977



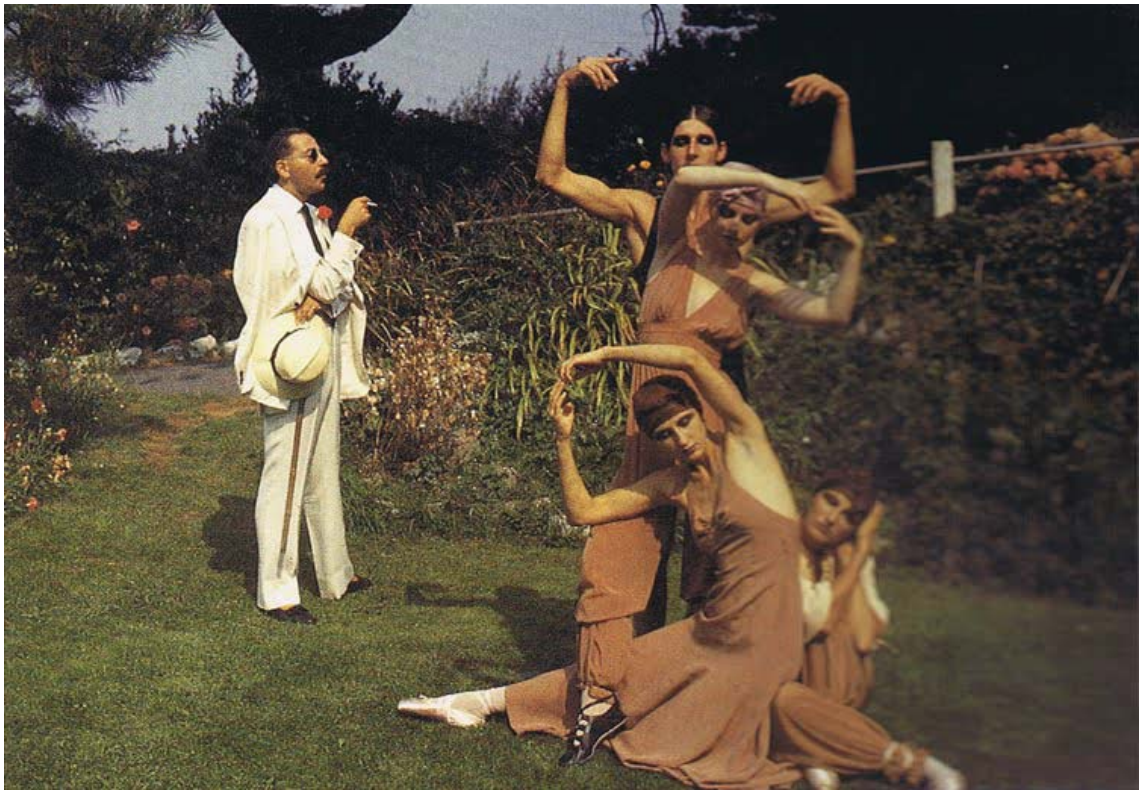
44 Cecil Beaton - oficiálny portrét z korunovácie, 1953



45 David Hockney - Mr and Mrs Clark and Percy, Tate Modern, 1970-1



46 Bob Richardson - Angelica Huston, The Lady Wore Black, Nova, 1972



47 Deborah Turbeville - A Touch of Ballet Class, Nova, 1973



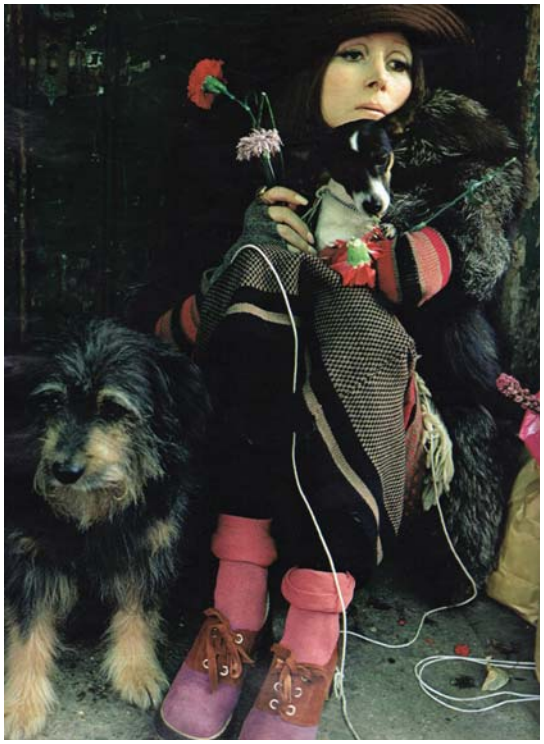
48 Helmut Newton - Waterproofs, Nova, 1973



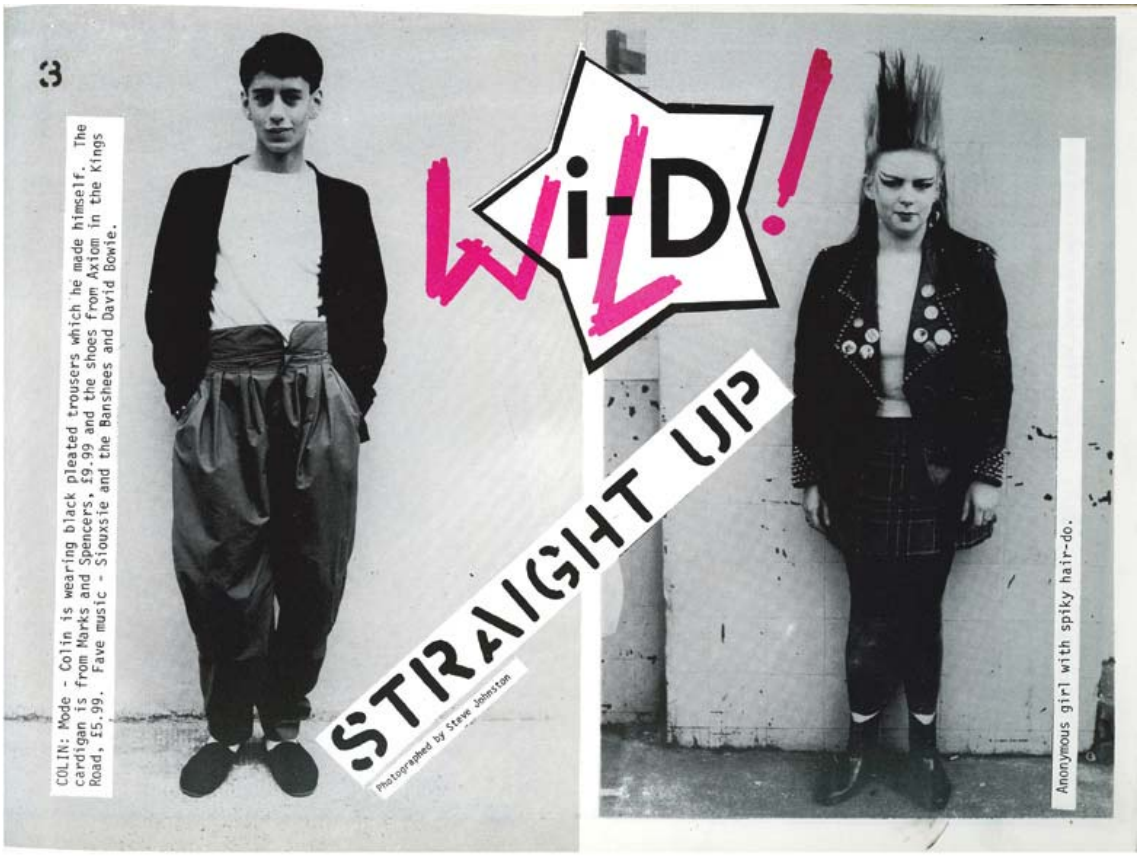
Silver fox cape (above) by Femina Furs, £115; wool cardigan by Levison Originals, approx £9; acrylic poloneck sweater by John Craig, £2; tweed culottes by Alan Rodin, £5.95; stitched felt hat by Edward Mann, £2.60; cashmere scarf at Turnbull & Asser, £8.40; thick patterned tights by Elle, £1.25; striped socks at Lonsdale Sports, £1.25; Kicker boots at Bally London Shoe Co, £6.50; fingerless wool gloves at Badges & Equipment, 30p. Two-tailed silver fox stole (right) at Austin Garritt, £125; acrylic tank-top by Jeff Banks, £3.50; stitched felt hat by Edward Mann, £2.60; fingerless wool gloves at Badges & Equipment, 30p; rings from a selection at Cameo Corner



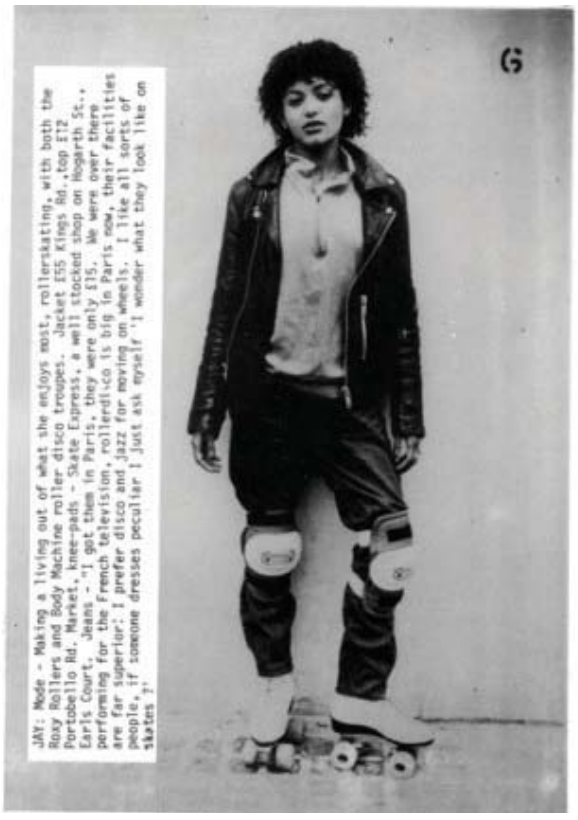
Natural Lynx coat (above) by National Fur Co, £665; stitched felt hat by Edward Mann, £2.60; one-size tights by Elle, 40p; wool socks at Donald Davies, £1.40; fingerless wool gloves at Badges & Equipment, 30p. Silver fox square-shouldered jacket (left) by Femina Furs, £210; ankle-length wool skirt and matching sweater by Veronica Marsh, £36; stitched felt hat by Edward Mann, £2.60; thigh-high socks and socks rolled down, both by Mary Quant, 50p each; two-tone lace-up suede shoes by Sacha, £5.99; fingerless wool gloves at Badges & Equipment, 30p



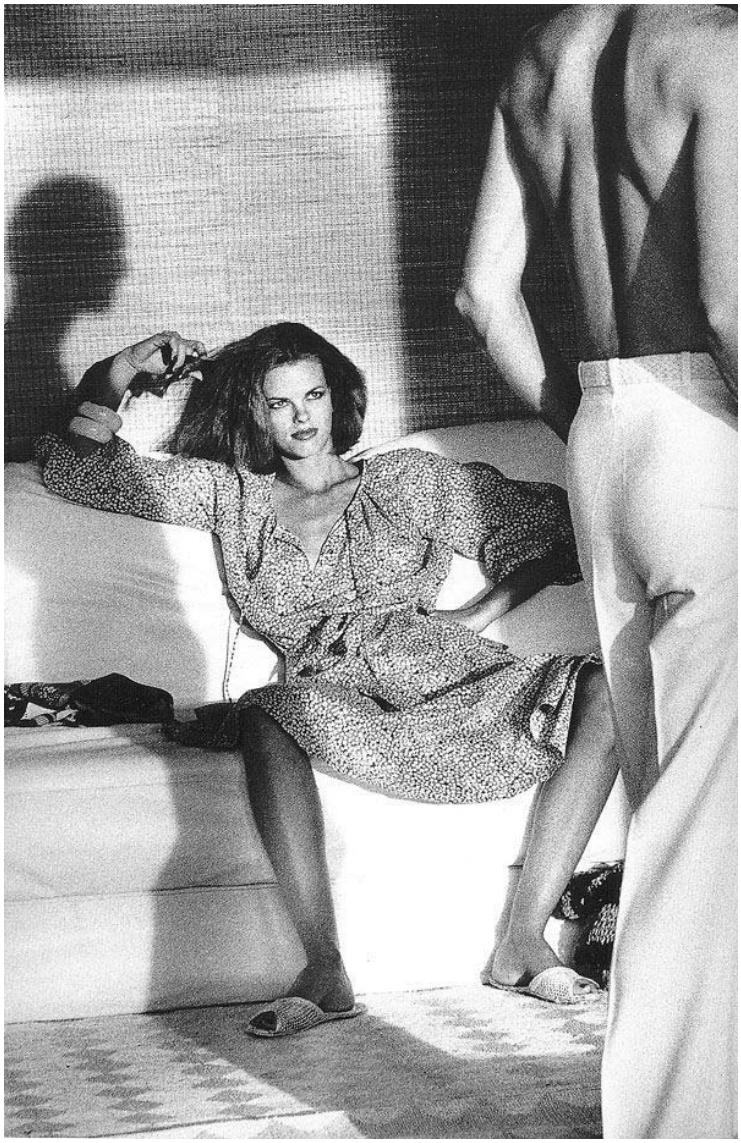
49, 50, 51 Saul Leiter - Every Hobo Should Have One, Nova, 1971







52, 53 WiLD!, i-D, 1980



54 Helmut Newton - Lisa Taylor v šatoch od Calvina Kleina, Vogue, 1975



55 Chris Von Wagenheim - Gia Getting Tattooed, 1980



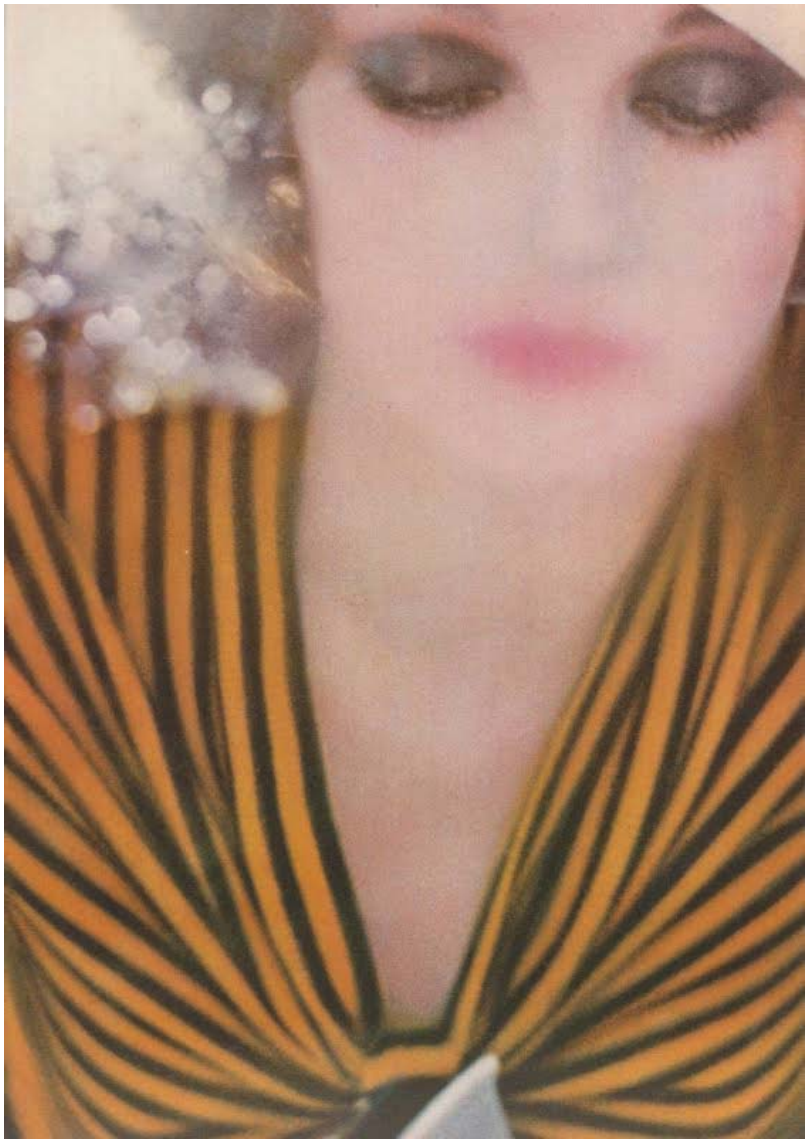
56 Chris Von Wagenheim - Vogue, 1977



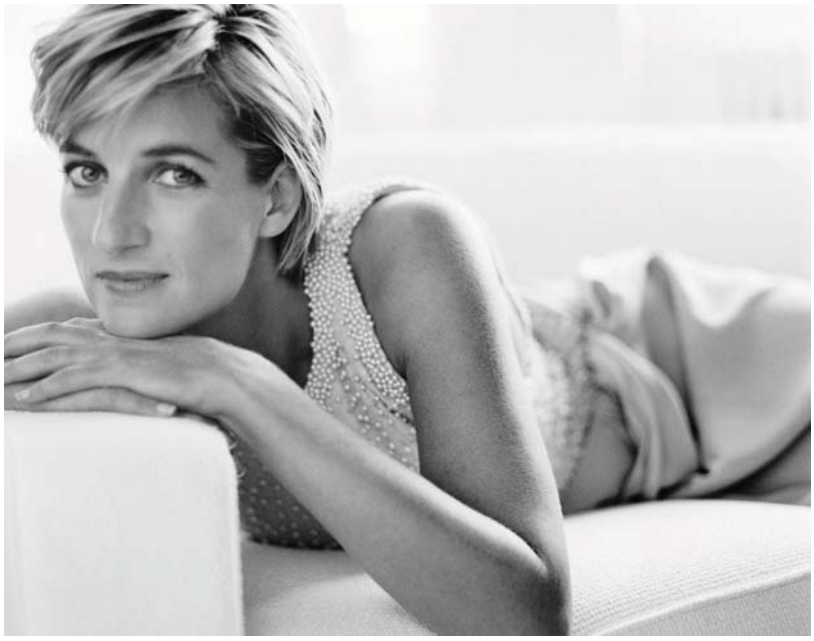
57 Helmut Newton - Yves Saint Laurent, Vogue, 1979

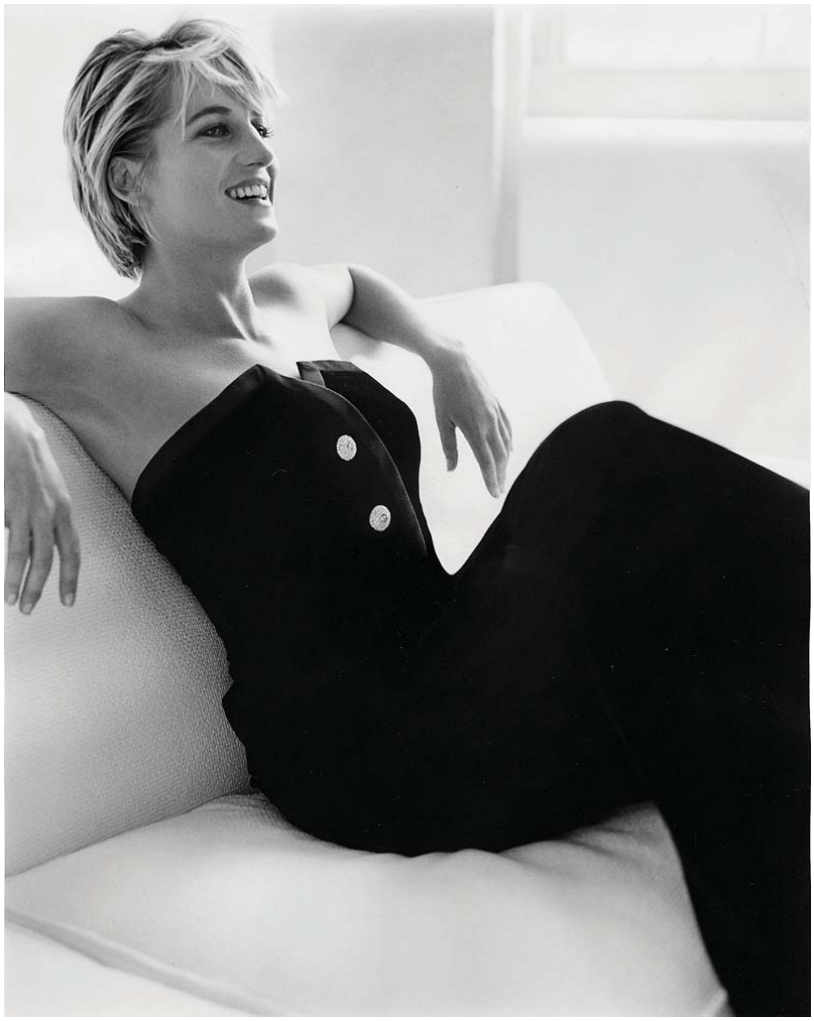


58 Sarah Moon - Nova, 1972



59 Sarah Moon - Vogue, 1972



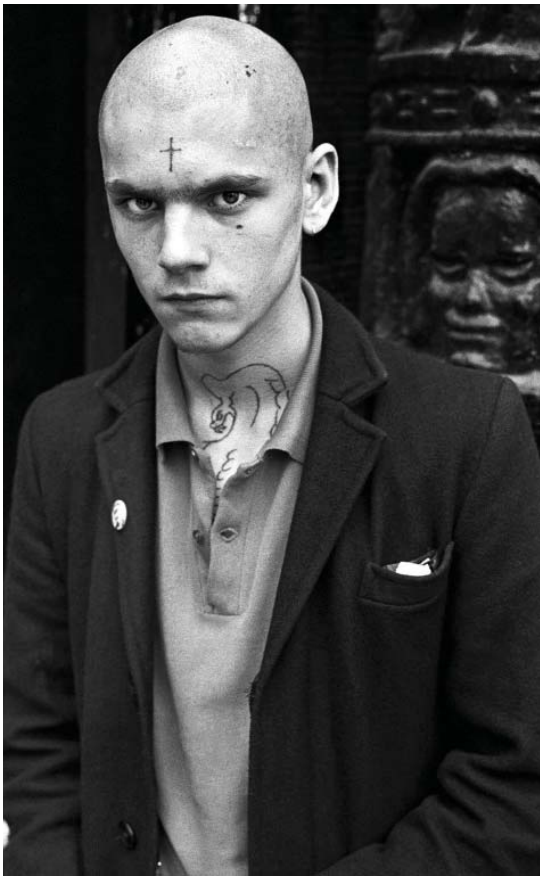


60, 61 Mario Testino - Diana, Princess of Wales, Vanity Fair, 1997

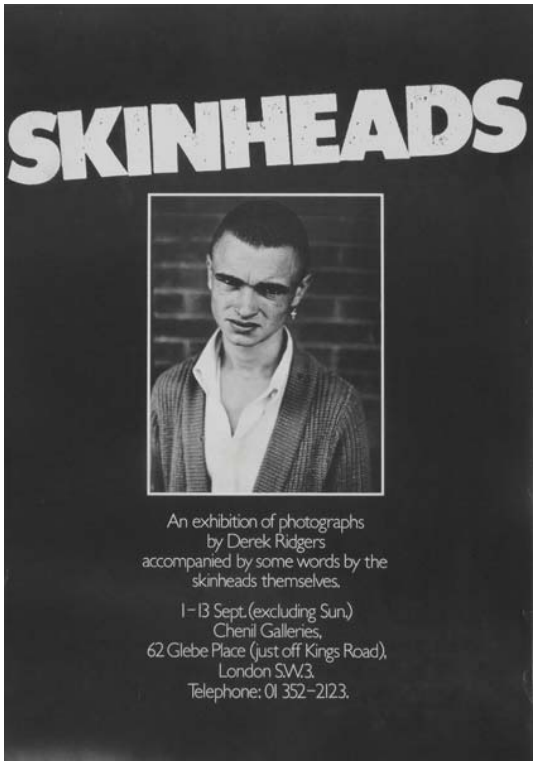








62, 63, 64, 65 Derek Ridgers - London Youth, 1978 - 1987



66 Derek Ridgers - plagát výstavy Skinheads

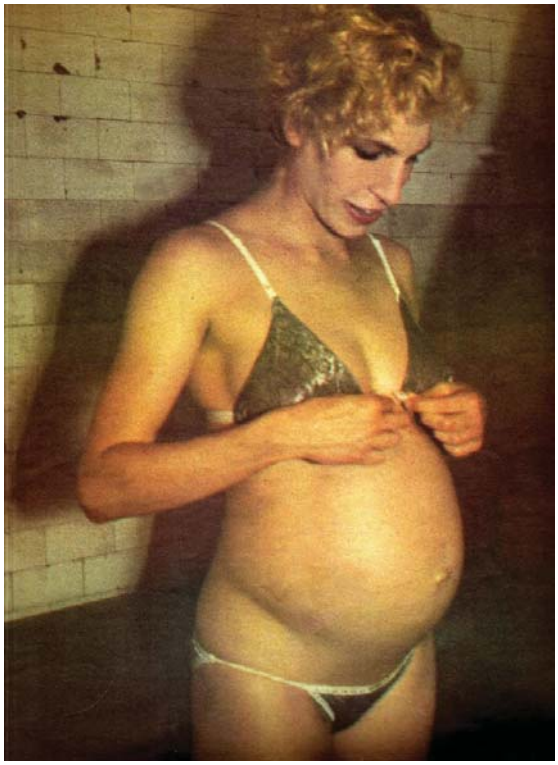


67 Rankin - Hungry, Dazed & Confused, 1995





68, 69 Cindy Sherman - Interview, 1984



70 Nan Goldin - The View-The Vue, 1985



71 Richard Avedon - Isabelle Adjani, Egoist, 1989





72, 73 Elaine Constantine - Surf Coastin, The Face, 1997



74 Nick Knight - War, Big Magazine, 1997



75 Nick Night - Susie Smoking, Yohji Yamamoto, 1988



76 Martin Parr - Fashion Magazine, 2005



77 Martin Parr - Supermarket Fashion, 2003 - Fashion Magazine, 2005





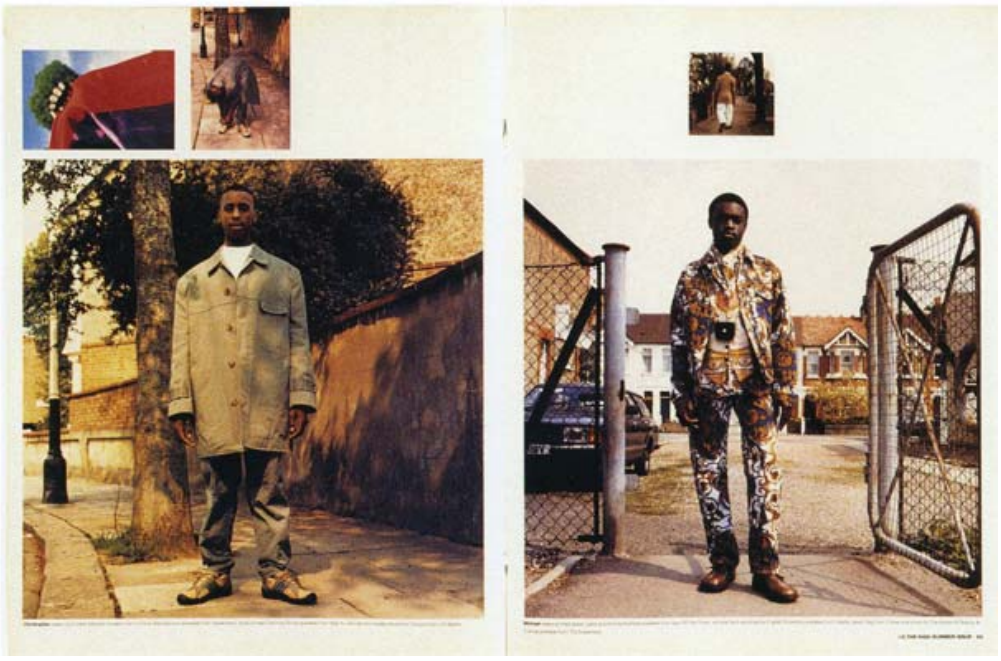
78, 79 Wolfgang Tillmans - Lutz & Alex, 1992





80, 81 Juergen Teller - Kristen McMenamy, Versace, i-D, 1996





82, 83 Jason Evans (Travis) - Strictly, i-D, 1991





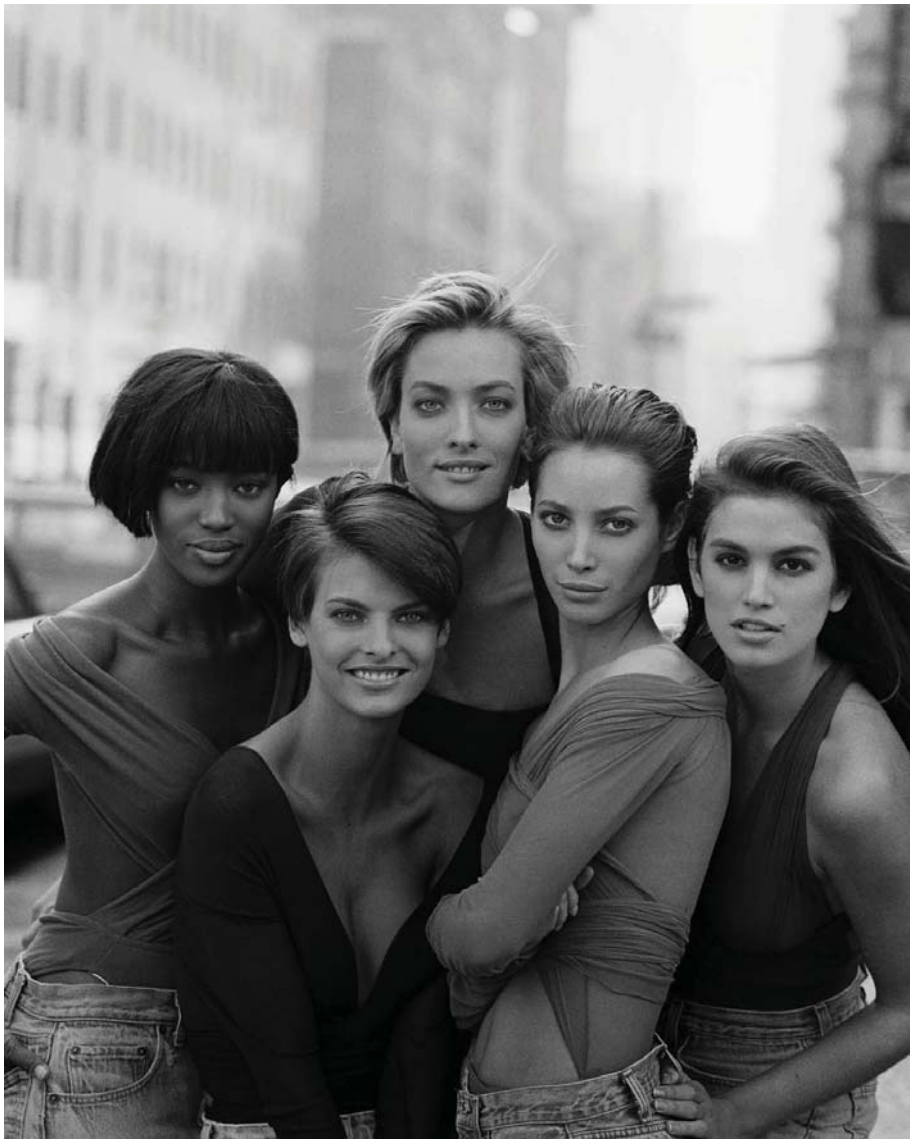
84, 85 Corinne Day - Kate Moss, Under-exposure, Vogue, 1993



86 Corinne Day - Kate Moss, The Daisy Age,The Face, 1990



87 Herb Ritts - Stephanie Seymour, Cindy Crawford, Christy Turlington, Tatjana Patitz, Naomi Campbell, 1989



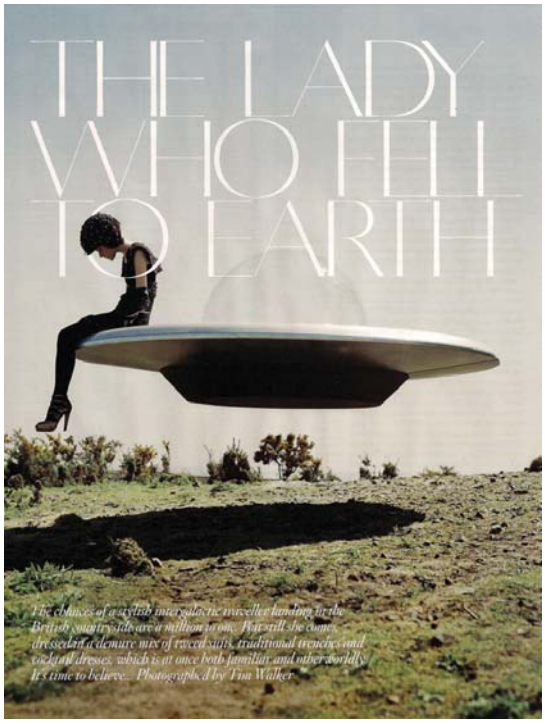
88 Peter Lindbergh - Cindy Crawford, Christy-Turlington, Tatjana-Patitz, Linda-Evangelista, Naomi-Campel, Vogue, 1990



89 Rankin - Highly Flammable, Dazed & Confused, 1997



90 Tim Walker - Erin O'Connor v šatoch od Alexandera McQueena, Vogue, 2004







91, 92, 93 Tim Walker - The Lady Who Fell To Earth, Vogue, 2009