

FAMU

KATEDRA FOTOGRAFIE

Angelo Božac

Portréty celebrit 80. - 90. let
20. století

Disertační práce

Vedoucí disertační práce:
Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent:
Doc. Mgr. Aleš Kuneš

Praha 2006

/ Poděkování /

Děkuji vedoucímu mé disertační práce Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za pomoc při jejím psaní a ochotu při konzultacích, za četné připomínky a rady.

Zároveň bych rád poděkoval ostatním pedagogům FAMU za trpělivé vedení při mém doktorandském studiu.

Mé poděkování patří také Barboře Baronové za laskavou pomoc při stylizaci textu.

Děkuji manželce Anně a synovi Aaronovi za trpělivost a oporu.

/ Čestné prohlášení /

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a s využitím zdrojů uvedených v seznamu literatury.

V Praze dne 3. června 2006

.....
Mgr. Angelo Božac

/ OBSAH /

1. Úvod	5
2. Kultura celebrit	7
2.1. Fotografie a její vliv na vývoj kultury celebrit - historický přehled	9
2.2. 20. století - celebrity a masová média	16
2.3. Celebrity v postmoderní kultuře	30
3. Fotografové celebrit	43
3.1. Yousuf Karsh	43
3.2. Irving Penn	50
3.3. Richard Avedon	63
3.4. Arnold Newman	84
3.5. David Bailey	95
3.6. Helmut Newton	101
3.7. Robert Mapplethorpe	116
3.8. Annie Leibovitz	132
3.9. Herb Ritts	152
3.10. Anton Corbijn	168
3.11. Albert Watson	181
3.12. Greg Gorman	188
3.13. Peggy Sirota	196
3.14. Pierre & Gilles	202
3.15. David LaChapelle	208
3.16. Rankin Waddell	218
3.17. Antonín Kratochvíl	223
3.18. Krzysztof Gieraltowski	229
3.19. Tono Stano	236
3. 20. M.Testino, M.Comte, B.Weber, J.-B.Mondino, B.Rheims	243
4. Závěr	254
5. Seznam použité literatury	260
6. Rejstřík	265

/ 1. ÚVOD /

Cílem této disertační práce je podat průřez portrétní fotografií celebrit, a to zejména v období let osmdesátých a devadesátých dvacátého století.

Stejně jako není možné vymezit dobu trvání jednotlivých stylů a vlivů, ani moje práce se nezaobírá jen touto dobou. Důvodem je zejména to, že autoři světového významu, kteří ovlivňovali portrétní fotografii dvacátého století, byli aktivní i před tímto obdobím. A mnozí mladší fotografové zazářili v posledních dvou dekadách 20. století jako pravé celosvětové hvězdy.

Mnou vybrané období je zajímavé z mnoha důvodů- je to dynamičnost, bohatství a do té doby nevídaný vliv celebrit na postmoderní společnost, co toto období charakterizuje. Michael Persson v předmluvě ke knize fotografa Antonina Kratochvila „Persona“ velmi výmluvně tvrdí: „Monstrum“ přišlo na svět v sedmdesátých letech dvacátého století. Narodilo se, když začali fotografové portrétovat celebrity realističtěji. Studiové reflektory byly společně se vším tím leskem přeneseny do každodenního života. Díky této technice vypadali herci stejně dobře, jako na snímcích, pořízených v ateliéru. A také běžný svět byl stejně fantastický jako ten na filmových záběrech.“¹

Fotografie se přibližovala čím dál tím více portrétovanému člověku. Odhodila mediální distanci a pohybovala se cíleně vstříc svému subjektu.

Mnohdy je zřetelné, že se jedná o filmový přístup s nastudovanou choreografií. Snímky různým způsobem představují jakýsi děj, v němž portrétované osoby vystupují, představují se a hrají.

¹ Michael Persson, Antonin Kratochvil „Persona“, Slovart, Praha, 2006, str.18

Jacques Aumont v knize „Obraz“ říká, že „(...) fotografie je umění založené na schopnosti režírovat, zhodnocovat skutečnost pomocí rámování či osvětlení a za tuto cenu dosáhnout fotogenie (...) Stačí dobře zvládnout fotografické nástroje, aby se člověk stal dobrým fotografem? V žádném případě: podobně jako v jiných způsobech vyjádření je k tomu třeba být i silnou osobností.“²

Celebrity a jejich „osobnosti“ se stávají veřejným majetkem a výrok Marshala McLuhana, že „zpráva je samotné médium“ ve společnosti, která je pod absolutním vlivem médií, nabývá toho významu, že osoba celebrity se může stát médiem pro cokoliv – od reklamní kampaně nějaké banky po vědecký seriál.

Cílem této práce je prostřednictvím historického přehledu, analýzy vlivu masových médií a prozkoumáním tvorby nejvýznamnějších fotografů celebrit probádat úlohu a vliv portrétní fotografie celebrit v postmoderní kultuře.

²Jacques Aumont: Obraz. Akademie múzických umění, Praha 2005, s.319.

/ 2. KULTURA CELEBRIT /

Fotografický portrét, konfrontace mezi fotografem a pózujícím, emancipoval tisíce tváří po celém světě - slavné, proslulé i téměř neznámé. Všechny se točí kolem nás. Fotografický portrét se projevil jako demokratizující moc. Před vznikem fotografie vlastnili své portréty většinou jen průmyslníci a šlechta. Ale vývoj fotografie vytvořil také jistou formu uctívání idolů. Jako žánr nabízí portrét tolik podob, kolik může existovat vztahů mezi pózujícím a fotografem. Vytváří ikony z neznámých, odhaluje, anebo naopak zahaluje tajemstvím své subjekty, a občas je obtížné říct, co z toho se děje. Jak poznamenala Diane Arbusová: „Fotografie je tajemství o tajemství.“¹

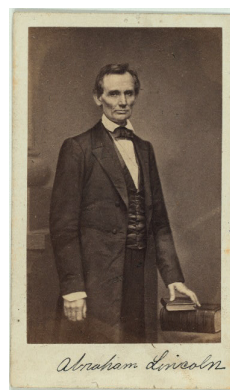
Publicita byla vždy nezbytným elementem pro budování a vzestup kariéry celebrit, prostředkem pro „prodej“ jejich osobností co nejširšímu publiku a zároveň způsobem, jak udržet jejich slávu.

Šíření fotografií v kombinaci s podporováním přesvědčení veřejnosti, že má znát nebo se identifikovat s určitou osobou, znamená, že fotografie musí být vidět, musí být dostupná. Po celebritě, aby vůbec byla fotografována, musí existovat poptávka veřejnosti. Model musí být ochoten nechat se fotografovat vynikajícím fotografem. A musí mít chytrého agenta, který rozpozná a využije sílu fotografie. To platilo už za časů daguerrotypů - Abraham Lincoln nebo „švédská slavnice“, sopranistka Jenny Lind, jsou příkladem. Byli reprodukováni v tisícových nákladech ve vydavatelstvích časopisů a novin. Jsou ukázkami celebrit, které z fotografií těžili. Ale jako vždy to fungovalo i obráceně.

¹ Susan Sontagová: O fotografii. Paseka, Praha 2002, s. 103



Mathew Brady: Jenny Lind, 1852



Mathew Brady: Abraham Lincoln, 1860

Sláva byla odměnou za schopnosti a výkony. Někdo se stal hrdinou nebo velkým hudebníkem - jako Alexandr Veliký nebo Mozart - a mluvilo se o něm, jeho sláva se šířila slovně. Ale v moderní éře to funguje jinak. Sláva princezny Diany neměla stejný obsah jako sláva královny Alžběty. Dnes je sláva cosi velmi odborně provedeného a vyrobeného, cosi, co vyžaduje fotografii, a pokud možno hodně fotografií.

V srpnu 1997 zemřela Diana, princezna z Walesu, na zranění, která utrpěla při autonehodě. Média tehdy přispěchala s obviněním paparazzi a v širším smyslu i fotografie samotné za její předčasnou smrt. Následující přímý televizní přenos Dianina pohřbu naznačil předpojatému publiku celého světa složitější vztah mezi Dianou a médií, která ji pronásledovala, mezi fotografií a konstrukcí slávy. Prostřednictvím diskuse v tisku, kde se vše rozebíralo z různých úhlů pohledu, lidé uznali, že nejfotografovanější žena světa byla stejnou měrou kolaborantem a příjemcem moci fotografie jako i mediální obětí. Byla to ironie osudu. Bzučely motorizované aparáty, flešovala záblesková technika a kroutila se videopáska. Princezna se stala oblíbeným předmětem zájmu fotografů, ústředním tématem jak schválených, tak paparazzi dodaných snímků, které publikum hltalo, protože princeznu zbožňovalo.

/ 2.1. FOTOGRAFIE A JEJÍ VLIV NA VÝVOJ KULTURY CELEBRIT - HISTORICKÝ PŘEHLED /

V době před vznikem fotografie byla sláva odměnou za znamenité počiny, mimořádné schopnosti nebo byla propůjčována lidem, narozeným v aristokratických rodinách. Sláva byla udělována poctou - často v epických básních a próze, slavní byli zvětčňováni tím, že se jejich obrazy razily na mince, připomínaly v architektuře a ztělesňovaly sochami. Slavní byli zachycováni malbami, kresbami a rytinami, které se objednávaly pro morální užitek a byly ceněny elitářským publikem. To vše se ale změnilo nástupem fotografie v roce 1839. Nové médium převrátilo všechno vzhůru nohama - určovalo, kdo se mohl stát slavným, způsob záznamu a to, koho si budou příští generace pamatovat.

První statické daguerrotypy slavných byly ohromujícími, jedinečnými, křehkými, realistickými a především drahocennými obrazy. Dnes jsou masově vyráběné fotografie slavných častěji vytvářeny jen proto, aby svou odvážností bouraly společenská pravidla a pak se reprodukovaly kvůli zisku a zábavě, ne pro zušlechtění.

Po sto šedesáti letech od vynálezu fotografie bylo vzdávání pocty schopným a úspěšným nahrazeno zcela jinou předností portrétovaných. Nastal hlad po obrázcích masových medií a publika. Hodnotu nabyli slavní pro svou proslulost a katarzní zážitek, který nabízejí.

Svět si stále vymýšlí nové a nové fotografické možnosti. Je těžké chápat, nakolik byli lidé šokováni, když uviděli vůbec první fotografii. A jak moc bylo jejich vnímání světa a vědomí navždy fotografií poznamenáno. Díky její bezprecedentní technické moci popisovat a zaznamenávat svět, který se právě začínal technologicky transformovat,

ustálila se fotografie rychle a pevně jako nejvhodnější médium pro zaznamenávání schopností a výkonů těch nejdůležitějších mužů a žen. „Zatímco malíř konstruuje, fotograf odhaluje.“²

Ateliéry prvních fotografů byly často navštěvovány zvědavým publikem. A když fotografové jako Nadar a Disderi v Paříži nebo Mathew Brady a Napoleon Sarony v New Yorku soupeřili s jinými ateliéry o slavné modely z řad představitelů vlád, obchodu a kultury, byly jejich cíle dvojnásobné: zachytit podobu slavných své doby a udělat si jméno.

Zachytit slavné osobnosti pro potomstvo bylo chápáno jako morální přínos pro ty, kdo by si je rádi prohlédli později. A tak vystavení a prodej portrétů slavných přitáhl lidi z ulice. Vždyť právě oni byli potenciálními zákazníky. Už od počátku sloužily fotografické portréty slavných k pobavení, k nalákání a prodeji produktů publiku, ke chtivému porovnání se s těmi uznávanými a ve společnosti vychvalovanými.

André Adophe-Eugene Disdéri vymyslel fotografickou vizitku, kterou si patentoval v roce 1854. Každý snímek měl formát 6 x 8,5 cm, byl oříznut a nalepen na o něco větší karton, označený jménem Disdéri. Při prohlížení *carte-de-visite*, portrétů, vytvořených pomocí speciálně zkonstruovaného aparátu s osmi čočkami, vidíme, že taková záležitost nebyla žádným vysokým uměním, ale reklamní záležitostí, sloužící k výměně nebo rozdavání. Jak napsal Nadar, Disderi „vytvořil opravdovou módu, která okamžitě pobláznila celý svět“, a zpopularizoval fotografii „dáváním nesmírně více za nesmírně méně“.

Když v květnu 1859 pochodoval císař Napoleon III s armádou Paříží na cestě do Itálie, císař, jak vypráví příběh, rozkázal vojákům zastavit se před ateliérem téměř neznámého fotografa, Disdériho. Dovolil oddílu si odpočinout a využil speciální fotografické nabídky.

Carte-de-visite se brzy staly hlavním prostředkem, kterým se obrazy slavných šířily. A když Disdéri dovolil dalším zákazníkům kupovat si malé a levné Napoleonovy podobizny, zjistil, že po produktu existuje velmi silná poptávka. Do jeho obchodu se začali hrnout další a další zákazníci.

² Susan Sontagová: *O fotografii*. Paseka, Praha 2002, s. 87



Disderi: Napoleon III s rodinou, 1860

V šedesátých letech 19. století byly portréty slavných šířeny masově a taková masová produkce cartes-de-visite způsobila dokonalé sběratelské šílenství. Snímky světově proslulých - královny Viktorie, perského šáha nebo Friedricha Nietzscheho - ale také místních krás a ohavných komiků se prodávaly v obchodech, ateliérech i na ulicích. Například fotografie britské královské rodiny od Johna Mayalla byly prodávány až ve stovkách tisících. A také snímky cirkusových artistů, politiků nebo herců vyčnívaly z výloh fotografických obchodů.

Nezáleželo na tom, jak velké nebo malé výkony zobrazená osoba podala. Snímky byly vždy stejného rozměru. Někteří slavní a proslulí pózovali pouze, jen aby obdrželi svou fotografickou podobu, kvůli originálnímu zážitku z fotografování nebo kvůli poctě, která jim tím byla udělena. Jiní pózující vyžadovali a také dostávali za pózování honoráře a procenta z prodeje jejich snímků. Okouzlení obecností některými osobnostmi bylo natolik silné, že stovky a tisíce kartiček se stejným snímkem mohly být vyprodány během několika málo měsíců. Cena portrétní klesala a kartičky slavných, které byly vášnivě sbírány, našly své místo v albech po boku členů rodiny a sloužily jak pro informaci, tak pro zábavu. Žádný dům nebyl domem bez alba - pokud možno z dobré kůže a se zlatým reliéfem. S fotografiemi Lincolna nebo generála Lee byly první stránky alba často uplatněním loajality a vlastenectví majitele. Celebrity byly také žádaným doplňkem a portréty se sbíraly téměř stejně, jako dnešní společnost sbírá fotbalové kartičky. Pomocí veřejné poptávky a vynikajícího marketingu přivedl Disderi a jiní fotografové slavné osobnosti do domácností.

V každém desetiletí existovali fotografové, kteří v dané epoše zachycovali slavné postavy. Někdo to dělal s větší elegancí, umem a mistrovstvím než jiní.

Koncem 60. let devatenáctého století byla veřejnost už znuděna formátem carte-de-visite. Jejich prodeje klesaly a fotografové a vydavatelé rychle se rozšiřujícího obchodu s fotografiemi přispěchali s nabídkou nových druhů obrázků, kabinetek, dokumentujících širší rozsah herců a hereček, obchodníků, duchovních a politických vůdců. Snímky byly nalepovány na větší kusy kartonu nebo na prázdné strany novinového papíru a prodávaly se zvlášť nebo v týdenních pokračováních, svazovaly se do desek nebo do knih a nalepovaly se na plakáty a prospekty.

Nadar - jehož pravé jméno je Gaspard-Felix Tournachon - byl francouzským karykaturistou, spisovatelem a fotografem. Jeho portréty slavných lidí z padesátých a šedesátých let devatenáctého století si daly za cíl vyjádřit vnitřní život portrétovaných, a to zvýrazněním mimiky jejich tváří. Pózující byli většinou fotografováni v tmavém oblečení, s rukama mimo záběr, tak, že jejich vlastní těla sloužila jako jakýsi piedestal jejich tvářím, jemně osvětleným difúzním světlem. V Nadarově ateliéru byly vytvořeny portréty nejslavnějších Francouzů. Byli mezi nimi Baudelaire, Victor Hugo, Delacroix, Rossini nebo Berlioz. Tradovalo se, že Nadar nerad fotografoval ženy - známy jsou pouze dva jeho ženské portréty - George Sandové a Sarah Bernhardtové. Podle Nadara fotografie příliš pravdivě odráží skutečnost, a proto nemůže udělat radost ani tomu nejkrásnějšímu modelu.

Nadar byl překvapen ješitností svých klientů, kteří zuřili, když na portrétech zjistili, že jejich vzhled ne zcela odpovídá jejich představě o sobě. Bystří fotografové pochopili, že se musí naučit lhát. Lež zahrnovala barvení snímků, aby dodali tvářím svěžest nebo mazání objektivu vazelínou, aby se rozmazaly vrásky. A když nestačily triky fotografické, byla tady ještě retuš.



Nadar: George Sand, 1864



Nadar: Charles Baudelaire, 1855



Nadar: Sarah Bernhardt, 1864

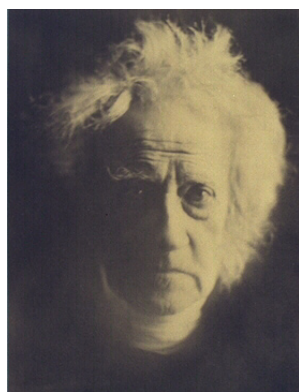
V Anglii se fotografkou celebrit druhé poloviny devatenáctého století stala Julia Margaret Cameron. Její fotografická kariéra začala poměrně pozdě a trvala pouhých 12 let. Fotoaparát darovala tehdy již skoro padesátileté Cameron její dcera, a to, co zprvu vypadalo jako koníček, se záhy stalo posedlostí.

Na Cameroniných portrétech je nesmírně zajímavé to, jak se liší její portréty mužů od portrétů žen. Své mužské modely, často velmi slavné lidi, fotografovala v tradičních pózách: Tennyson má vlasy zahalený obličej a v rukou svírá knihu, Darwin oblečený v módním obleku se mračí.

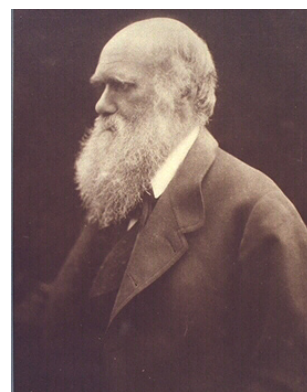
Ženy a děti na snímcích jsou většinou anonymní a před fotoaparátem hrají nějakou roli. Narozdíl od mužů, kteří jsou na jejich snímcích sami sebou nebo hrají výhradně jen sami sebe. Některé její fotografie jsou úchvatné, častěji však vypadají klamně a poněkud komicky. Její portrétní tvorba zahrnuje její nejlepší i nejhorší práce.



J.M.Cameron: Alfred Tennyson, 1865



J.M.Cameron: John Herschel, 1861

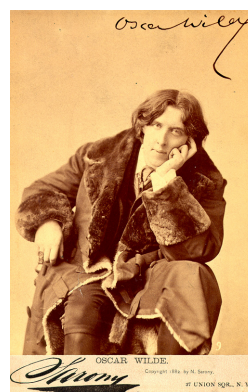


J.M.Cameron: Charles Darwin, 1868

V sedmdesátých letech 19. století dovolil pokrok fotografické techniky kratší expozici a už nevyžadoval absolutní kontrolu nad situací v ateliéru. Portréty začaly vypadat spontánněji. Fotografie slavných osobností začaly být méně formální a vážné, ale naopak živější. Výrazy obličejů a dramatická gestikulace a pózy modelů vystupují do popředí - jako například fotografie Sarah Bernhardtové ve scéně umírání ze hry „Dáma s kaméliemi“, pořízená na jedné z dekorací newyorského ateliéru Napoleona Sarony. Sarony využíval větší formát - 5,5 x 4 palců. Tyto pohlednice na výšku se prodávaly vroucně milujícímu publiku po celém světě. Distribuce pohlednic jakéhokoliv formátu byla formou publicity, která poskytovala modelu mnohem větší publikum, než mohlo navštívit omezený počet představení v divadlech. Na konci kariéry Sarony řekl, že nashromáždil na čtyřicet tisíc negativů celebrit.



Sarah Bernhardtová, 1880



Oscar Wilde, 1882

Členové vyšší společnosti, kteří se nechávali fotografovat, jsou důkazem toho, jak rychle se modelové a fotografové naučili se spolupracovat při zachycování dokonalé „interpretace“ osobnosti, která tak bude zaznamenána pro příští generaci. Publikum bylo uchváčeno strojeností, vysokou dramatičností a nuancí portrétů celebrit. Jeho entusiasmus ještě stoupl, když se do módy dostaly 3D stereoskopy.

V závěrečných dekádách devatenáctého století začaly být k mání amatérské fotoaparáty. V 80. letech 19. století lidé už přesně věděli, co mají dělat, když se pouštěli do fotografování a pózování pro první momentky.

Tempo vývoje vizuální kultury se zrychlilo v roce 1880 s příchodem polotónového tisku, díky kterému mohly být fotografie poprvé vytištěny vedle textu v novinách, časopisech a knihách. S příchodem technologické revoluce sdělovacích prostředků a s vytvořením masových urbanistických sídel na konci 19. století se změnila i představa hrdiny.

Objev fotografie a chromolitografie po americké občanské válce měl za následek enormní nárůst masových publikací - novin a časopisů. První opravdu masové noviny se objevily v osmdesátých letech 19. století. Byly dostupné díky vysokorychlostním lisům, linootypům a polotónovým fotoreprodukcím. Prosperovaly díky založení organizace na shromažďování informací, kterou byla agentura Associated Press. Deníky se staly hlavními dodavateli místních i mezinárodních zpráv. Od roku 1870 do roku 1900 vzrostl denní náklad o 400%. Zčásti to bylo způsobeno technologickým pokrokem, zčásti zvýšením gramotnosti a náhlým objevem nového fenoménu - volného času a zábavy.

Na konci století patřily mezi nejobdivovanější postavy - hrdinové vynálezci - Thomas Edison, Henry Ford, Gugliano Marconi a komerční úspěch povznesl finanční giganty jakými byli J.P.Morgan a John D. Rockefeller.

Prakticky současně s nárůstem masových publikací dala americká veřejnost najevo, že ji mimořádně přitahují lidé ze zábavního průmyslu, a začala lačnit po článcích na toto téma. Témata, která byla dříve vnímána jako „nepatřičná“, se stala hlavním námětem rozhovorů všech společenských vrstev.

V polovině 90. let 19. století natáčela studia s Thomasem A. Edisonem minutové filmy a promítala je v kinetoskopech publiku, jehož množství exponenciálně rostlo. Rozšíření telefonu, telegrafu, loďstva a železnic ke konci století dovolilo širší distribuci informací a zboží. S tím, jak začala nová masová média rychle spoléhat na snímky krásných a mocných, významných a proslulých, aby zajistila obsah, vzrušení a ekonomické přežití, fotografické obrazy, propagující slavné modely, se staly hodnotnou komoditou svého druhu.

/ 2.2. 20. STOLETÍ - CELEBRITY A MASOVÁ MÉDIA /

Díky technologickým vynálezům začátku 20. století byly hvězdy k dispozici už nejen na divadelních prknech, které znamenají svět, ale i na stříbrném plátně. Vznik a rozmach kultury založené na celebritách 20. století může být zčásti přisuzován přechodu Ameriky od společnosti produkující ke společnosti konzumní. Vznik konzumní společnosti vedl k vytvoření kultury celebrit jako reakce na změny v sociálním systému. Osobnost se stala prostředkem toho, jak odlišit jednotlivce od mas.

Měřítkem úspěchu a schopností se staly celebrity. Vzestup celebrit usnadnila centralizace zábavního průmyslu do New Yorku. New York se stal v tomto období hlavním zábavním trhem: opera, opereta, kabaret, moderní a klasické divadlo, nahrávky, rádio a film. Hnacím motorem této aktivní komerční kultury byly celebrity. Fakticky se staly kulturními ikonami, zbožím, které bylo zabaleno a propagováno divizemi zábavního průmyslu. Divadelní agenti a PR manažeři vybudovali koncem 20. let minulého století to, čemu se říkalo „ohromující stroj touhy“, řetězový systém, který zabezpečoval distribuci obrazů a informací, jehož středem byly celebrity. Celebrity mohly existovat na kterékoliv kulturní úrovni. V letech 1906 až 1920 byly hvězdy Metropolitní opery Enrico Caruso a Geraldine Farrar těmi největšími magnety přitahujícími peníze a publikum. V době, kdy se zábavní průmysl a stále populárnější průmysl filmový přestěhovaly na západ, stala se kultura celebrit celonárodní záležitostí.

Zatímco počáteční „lesk a bída“ Hollywoodu byla symbolem pochybné reputace, v letech 1908 až 1915 se z filmu stala zábava pro široké střední vrstvy.

Fakticky současně s vystoupením jednotlivých filmových herců do popředí, začaly v novinách, časopisech a v časopisech pro fanoušky vznikat doprovodné tiskové a grafické stránky. První časopisy pro fanoušky - „Moving Picture Stories“ a „Photoplay“ - byly založeny v roce 1911 v podstatě jako časopisy krátkých povídek, využívající rostoucí popularitu filmu a filmových hvězd. Většina stránek byla zaplněna přehledem intrik jednoho nebo dvou herců, portréty hvězd a žebříčky popularity. Konečným cílem

těchto časopisů bylo samozřejmě prodat filmy, což bylo pravým důvodem, proč J. Stuart Blackton, majitel a producent „Vitagraph Studios“, založil „Photoplay“- filmový časopis, ve kterém se objevila první generace hvězd.



Moving Picture Stories, G. Cameron, 1916



Photoplay, Hedy Lamarr leden 1937

Historiky, prohlašované za pravdivé a objektivní, byly často výtvozem pracovníků studia. Studio „Universal“ skoro tajně vydávalo časopis „Moving Picture Stories“, kde se propagovaly hvězdy „Universal“ a občas vyšel článek z domácího „Universal“ týdeníku.

Kolem roku 1914 se soukromý život hvězd ukázal jako nový zdroj vědomostí a pravdy. Opravdový hrdina se chová jako hrdina filmový. Soukromý život hvězdy nebyl v rozporu s její filmovou image ani v pojmech morálního rázu. Pokud „je sláva image ve způsobu života hvězdy“, plnily fanouškovské časopisy a jiné publikační prostředky v klasické době nezbytnou funkci prokazování, a to prokazování pravosti existence hvězdy v reálném světě. I když zároveň stíraly hranici mezi světem reálným a světem filmovým.

Významná část těchto fanouškovských časopisů se soustřeďovala na domov a rodinné zázemí celebrity. Byla fotografována v kruhu rodinném, ve svém vkusně zařízeném, bohatém domě. Ústřední myšlenkou bylo spojení hvězdy s podobnými elementy (dům, rodina), jaké existují i v životě fanoušků, i když to povyšovalo hvězdu přes její rodinu, dům, krásu, bohatství a majetek vysoko nad úroveň fanouška.

Efekt fanouškovských časopisů a různých typů publicity byl ve své podstatě ve vytvoření návaznosti mezi oblastí specifickou (kino) a oblastmi každodenní činnosti (dům, kancelář). Fanoušci mohli číst a vlastnit obrázky svých oblíbených hvězd jak slovem, tak obrazem. V roce 1920 existovalo na tučt větších fanouškovských časopisů. Z filmových hvězd se stali bohové domácností a fanouškovské časopisy usilovaly o „získání důvěry“ čtenářů. A stejně jako v New Yorku, tak i v Hollywoodu začal fungovat velký počet mediálních nástrojů, který měl hvězdný systém podpořit: tiskoví agenti, inzerenti a fanzini.

Vzestup hvězd formátu Charlieho Chaplina nebo důmyslných umělkyně pro intelektuály jako Geraldine Farrar přineslo filmům opodstatněnost pro mainstream.

Chaplin byl nejznámější hvězdou počátku 20. století. Kinům občas stačilo vyvěsit jeho plakát v životní velikosti hlásající „Dnes jsem tady“ a to bylo důležitější sdělení než samotný název filmu, který se promítal. Chaplin byl zvláštní hned ve dvou ohledech. Zaprvé získal takovou kontrolu nad svými filmy, že během dvou let své filmy fakticky produkoval i režíroval, a za druhé, po celou první dekádu 20. století vyráběl krátké filmy a v období, kdy celovečerní film stále více ovládal filmová plátna, zabezpečoval v průměru dvě třetiny jeho výroby.

„Hvězdné šílenství“ dosáhlo takových rozměrů, že do roku 1917 jen 5% filmů neobsahovalo takzvané hvězdy. V roce 1919 to byli Mary Pickfordová, Charlie Chaplin a D.W. Griffith, první stylistický novátor filmového průmyslu, kdo založili „United Artists“. Chaplin a Pickfordová tak chtěli získat větší kontrolu, nejen ekonomickou, ale i příběhovou, nad svou vlastní filmovou osobností. Byla to svoboda, kterou si však mohly dovolit jen ty nejelitárnější hvězdy.

Ve 20. letech 20. století přinesly filmové týdeníky miliónům mezinárodních diváků důvěrné krátké náhledy do soukromých a vzdálených událostí životů zajímavých lidí - jako byl např. pohřeb Rudolfa Valentina nebo hrdinské přivítání Charlese Lindberga ve Francii. Filmové štáby soutěžily, aby zaznamenaly důležité i bezvýznamné slavnosti, aby zachycovaly žertíky stěžejních účinkujících a předkládaly publiku, jak rozmlouvají, jezdí do ciziny, baví se, jací jsou v práci, doma, v pohybu nebo při odpočinku.

Uvedení malých ručních kamer na trh ke konci dvacátých let poskytlo fotografům svobodu v tom, zachycovat slavné s odhalujícími detaily, aniž by to zaznamenali.

V letech 1920 až 1930 byly celebrity Hollywoodu ztělesněním půvabu. Vytvoření image hvězdy se stalo důležitou součástí hollywoodského stroje na sny. K trvalé image hvězd přispívaly - více než prchavé stíny na stříbrném plátně - propagační portréty, které objednávalo každé studio.

Když nakladatelství Conde Nast zaměstnalo začátkem dvacátých let Edwarda Steichena jako hlavního fotografa Vanity Fair a pak Vogue, sofistikovanější technologie, které využíval, mu napomohly vybudovat vlastní elegantní a vybroušený portrétní styl. Jeho portréty éry krásných lidí zahrnovaly stále se vybavující snímek Greta Garbo, pořízený při natáčení jednoho z jejích filmů. Steichen nařikal na vlnitý účes, který Garbo měla. Greta s ním souhlasila a rozzlobeně odhodila vlasy z obličeje. V té vteřině zachytil Steichen její fantastickou a drzou krásu.



E.Steichen: Greta Garbo, 1928

Roland Barthes naopak vidí její obličej jako emblém asexuálního ideálu, po kterém toužilo klasické kino: „Greta Garbo stále ještě náleží k oné etapě vývoje kinematografie, kdy zobrazení lidské tváře uvrhovalo davu do velkého zmatku, kdy se diváci v obrazu člověka doslova ztráceli - jako pod vlivem nějakého čarovného nápoje - kdy tvář tvořila jakýsi absolutní stav tělesnosti, kterého nebylo možno dosáhnout, ale ani se ho vzdát... Tato tvář, tvář nikoli nakreslená, ale spíše vytesaná do čehosi hladkého a drolivého, tedy současně dokonalá i pomíjivá... Garbo zde ukazovala jakousi platonickou ideu stvoření, a právě tím se vysvětluje, že její tvář je takřka desexualizovaná, aniž by však byla neurčitá.“³

³ Roland Barthes, „Tvář Greta Garbo“, „Mytologie“, „Dokořán“, 2004, s.53.

Jednou z oblastí, která lákala mnohé talentované portrétisty, byl filmový průmysl, který přinesl příležitost fotografii i portrétu. Této jedinečné šance se chopila druhá generace piktorialistů, pracujících v Kalifornii, kde se vlivem filmového průmyslu z velké části piktorialní a komerční fotografie překrývaly. Během 20. a 30. let ovlivnila piktorialní fotografie nejvíce filmový průmysl.

Karl Struss, bývalý student školy Clarence Hudsona Whitea, přijel do Hollywoodu s cílem prosadit se ve filmovém průmyslu. Toto rozhodnutí mu přineslo úspěch a Struss se stal jedním z kinematografických inovátorů. Později o sobě napsal, že byl prvním piktorialistou, který vstoupil do oblasti filmové fotografie s úmyslem zdokonalit fotografický obraz.

Koncem 20. let minulého století mělo každé velké studio vlastní galerii portrétů. Fotografové vytvářeli portrétní styl, který dodával slávě ještě větší třpyt. Vyzbrojené hradbami světla, velkoformátovými aparáty, retušovacími tužkami, ale především estetikou glamouru, vytvářeli z lidí z masa a kostí celuloidové ikony. Dokonce i v období deprese americké ekonomiky ve třicátých letech minulého století reagovalo tamní publikum na své celebrity pozitivně. Zatímco finanční svět se hroutil, Hollywood prosperoval díky osmdesáti miliónům návštěvníků kin.

Portréty filmových hvězd se vytvářely proto, aby herci propagovali film, ve kterém hráli, a proto měly vzbuzovat emoce. Tradiční styl piktorialistické fotografie převzali filmaři a použili jej pro vytvoření řady filmových záběrů. Když se soustředíme na portréty celebrit 20. a 30. let, které byly ovlivněny vztahem mezi piktorialismem a filmovým průmyslem, vidíme jak se vyvíjel styl, definovaný jako „Hollywood glamour“. Ten reprezentují některé z velkých portrétních fotografů Hollywoodu: Ruth Harriet Louise, Don English a George Hurrell. Jejich fotografie v sobě spojovaly komerční funkci s uměleckou citlivostí a oslovovaly široké publikum.

Piktorialní a reklamní fotografie měly společný cíl – vyjadřovat emoce. Měly se zjednodušit a zosobnit tak, aby ukázaly „skutečnost, jak je představována a životy, jak jsou imitovány“. Portréty hereček Joan Crawfordové, Jean Harlowové a Rity Hayworthové od George Hurrella jsou toho dokladem. Hurrell fotografoval celebrity v elegantních šatech a jednoduchých interiérech, aby vyjádřil bohatý a ideální životní styl. Vytvářením portrétů hvězd, příjemných po estetické stránce a jednoduchých pro

pochopení, zjistil, že s ideálními obrazy se bude identifikovat více lidí. Fotografie, splňující tyto ideální požadavky, povzbudí publikum, aby se dívalo na filmy, plné „jejich“ celebrit.

Kombinace piktorální a reklamní fotografie byla přirozeně využívána jako odpočinek pro publikum. Zapomenout na všední život – to bylo velkou částí kouzla.

Díky jednoduchému způsobu reprodukce se fotografie objevovaly v miliónech výtisků. Většina lidí si mohla dovolit koupit časopis s půvabnými snímky herců a hereček, což opět souviselo s principem piktorialismu, který šířilo hnutí Arts and Crafts – soustředit se na umění pro masu. Protože film a umělecká fotografie sledovaly podobné cíle – vytvořit lehce pochopitelné a esteticky příjemné obrazy – mohly fungovat dohromady. Vytvářely reklamní obrazy, které ztělesňovaly vizuální styl shodný s půvabem Hollywoodu.

Každý týden publikum, vyčerpané velkou hospodářskou krizí, očekávalo příslib svůdných filmových ukázek v kinech po celých Spojených státech a vychutnávalo si každé nové vydání oblíbených fanouškovských časopisů, které poskytovaly možnost nahlédnout do zákulisí soukromých životů hvězd. Hollywood se naučil vytvářet charismatické obrazy, které fascinovaly publikum po celém světě a které pomohly Američanům zvládnout nejistý přechod od uzavřené viktoriánské morálky k bezstarostné moderní době. Tím utmelili vztah mezi fotografií a slávou. Poprvé byl vytvořen obraz lidí v nadživotní velikosti. Těch, jejichž prací bylo být slavným. Stál se z toho úspěšný byznys. Dokonale vyrobené elegantní snímky propůjčovaly hercům božskou sexuální auru.

Tak dostali slavní svůj první lesk pozlátka. Malé kartičky ustoupily tomu, čemu dnes říkáme média. Ve 30. letech povznesl Hollywood marketing svých hvězd na úroveň vědy. Během této dekády byly poutavé portréty na titulních stránkách hlavním úspěchem časopisu „Life“, který se stal primárním zdrojem obrazových příběhů o lidských životech. Titulní strany časopisu „Life“ ukazují slavné osobnosti s jistou jednotností, která poskytuje stejnou váhu mnohým kontroverzním osobnostem doby. Výrazné titulní strany a stránky s obrazovými příběhy o slavných, které se v časopise „Life“ objevily v letech 1940 až 1950, byly stěžejními elementy úspěchu tohoto

časopisu. Mezi pózujícími byli Hitlerova milenkka Eva Braunová, operní zpěvačka Marian Andersonová, spisovatel Thomas Mann, Josef Stalin nebo průkopnice ženské rovnoprávnosti Margaret Singer.



Marilyn Monroe, 1952



Winston Churchill, 1940



Marlon Brando, 1953



Grace Kelly, 1954

Během 2. světové války byly publikovány snímky patriotických celebrit. V uniformách, bavících Americkou armádu nebo prodávajících válečné obligace, a obvykle ve velkém nákladu, aby podpořily morálku a další válečná úsilí. Myšlenka, která se stala populární během vzestupu poválečné spotřebitelské kultury zněla, že v demokracii jsou „slavní“ také jen lidé.

S tím, jak se americká populace posouvala z urbanistických center do nových a izolovaných předměstí, začala masová média používat fotografie a celebrity pro sblížení lidí. Televize, dostupná každému, kdo si mohl dovolit koupit přístroj, poskytovala nepřetržitý tok obrazů celebrit do amerických obывáků. Od roku 1948 do roku 1960 rostla popularita pořadů - interview s celebritami Edwarda R. Murrowa „Person to Person“, „This is Your Life“, „Queen of the Day“ a prezidentské debaty Kennedy – Nixon.

Kromě kultovních snímků, které nyní pokládáme za samozřejmé, existuje množství méně slavných, které znázorňují stejný subjekt v uvolněnějším nebo nevázaném okamžiku, který, přesto, že je méně dramatický, je stejnou měrou odhalující.

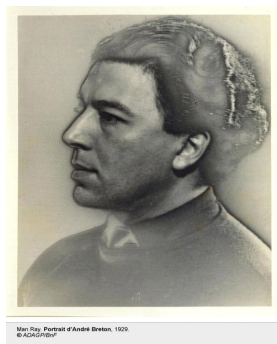
Když mladý a velmi ambiciózní fotograf Denis Stock, člen elitní agentury „Magnum“, sledoval dva měsíce v roce 1955 vycházející hollywoodskou hvězdu Jamese Deana na objednávku časopisu „Life“, byl si Dean vědom toho, že blízké přátelství s fotografem může být jeho kariéře prospěšné a stejně důležité jako režiséri jeho třech klíčových filmů. Stock fotografoval Deana v jeho největší síle a mládí. Jednou vlezl Dean do prázdné rakve v pohřebním ústavu v jeho rodném Fairmountu ve státě Indiana. Stock se ale

rozhodl, že takové snímky jsou pro „Life“ příliš nevkusné. O tři měsíce později se Dean zabil za volantem svého Porshe Spyder. Bezprostřední následky zachytil Sanford Roth, Deanův přítel a pozdější fotograf, jehož profesní pud převážil nad etickým. Neskutečné Stockovy portréty Deana v rakvi zůstaly nezveřejněny více než 30 let.

Evropské pojetí celebrit třicátých a čtyřicátých let 20. století se lišilo od amerického systému filmových hvězd. Jednou z nejdůležitějších osobností portrétní fotografie celebrit byl předchůdce Andyho Warhola z třicátých let, Man Ray. Američan, který se podílel na vzniku dadaistického hnutí začátkem dvacátých let prohlásil: „Dada nemůže žít v New Yorku. Celý New York je dada a nesnese rivala,“ a v roce 1921 se odstěhoval do Paříže. Prováděl fotografické a filmové experimenty, vytvářel koláže a objekty. Vedl velmi aktivní společenský život a byl takřka „oficiálním“ portrétistou surrealistů. Portrétoval básníky, malíře, spisovatele a byl silnou tvůrčí osobností, která ovlivnila příští generace fotografů. Jeho portréty svědčily o jedinečnosti a důležitosti každého jeho modelu. Pózovat Man Rayovi bylo exkluzivním potěšením kvůli jeho technické brilanci a jeho elitnímu okruhu přátel.

Ve čtyřicátých letech pracoval Man Ray v Hollywoodu a fotografoval módu. Začátkem let padesátých se vrátil do Paříže.

Mezi jeho slavné modely patřili mimo jiné André Breton, Max Ernst, Salvador Dali, Paul Eluard, Alberto Giacometti, Tristan Tzara, Pablo Picasso nebo Jamese Joyce.



Man Ray: André Breton, 1929



Man Ray: Jean Cocteau, 1926

Koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let podpořily vzestup rock'n'rollu, hnutí za mír, liberalizace žen a silné protivládání názory nová kritéria slávy a nové modely

obrazů slavných. Různé typy celebrit – političtí aktivisté jako Jerry Rubin, feministky Gloria Steinemová a Betty Friedanová a postavy stojící mimo oficiální kulturní rámec jako Allen Ginsberg – vstoupily do povědomí lidí.

Andy Warhol byl dokonalým ztělesněním hvězdy nové doby. Jako vynálezce, realizátor a aktér v jedné osobě obohatil svět o uměleckou hvězdu, která vstoupila do světa umění jako následník uměleckého génia. Sám komerční umělec, kterému dodaly krásu teprve peníze. Vědomě se stylizoval do role hvězdy odtržené od reality, s božskou auroou, kterou hvězdě propůjčují představy jejich příznivců a kterou do ní promítají. Hvězda vystupuje jako zjev utvořený ze světla a stínu.

Jeho vnější vzhled „zamlklého blondýna“ způsobil, že ho veřejnost zařadila na úroveň hvězd pop hudby. Pro šíření své slávy využíval „dokumentárních“ masmédií. Čím byl pro hollywoodské hvězdy hraný film, tím byl pro Warhola bulvární tisk, pracující s fikcí.

Warhol sám sebe občas viděl v roli kamery, i když právě nefotografoval. Fotografie při přenosu na malířské plátno využíval jen jako jeden z řady obrazových prvků. Vytvářel banální motivy, ale i výstřední obrazy, jakoby chtěl vyzkoušet, co všechno lze konzumní společnost předložit, aniž by tím zničil svou pověst nepopíratelné hvězdy kulturní scény.

Chladná, zdánlivě nemilosrdná nezúčastněnost, která se projevuje v neposlední řadě v sérii odhalujících fotografií high-society, dodává Warholovu dílu charakter věčně objektivizující inventury.



A. Warhol: Tyrkysová Marilyn, 1962



A. Warhol: Oranžová Marilyn, 1962

⁴ Klaus Honef, "Andy Warhol", Taschen, 2000, str. 93

„Nic z toho, co vytvořil, nebylo předtím neznámé; nevynalezl nic kromě hvězdy zvané Andy Warhol“⁴

Byl to umělec, který suverénně využíval všech médií a nezalekl se žádné triviality. Vytvářel ikony a hned je ničil duplikací, nechal je rozptýlit se ve vzduchu jako prasklý balón.

Narcismus, který charakterizuje dekádu let sedmdesátých, podporovaný nadšením publika z růstu nové kultury celebrit, byl zodpovědný za okamžitý úspěch časopisu People. Posláním časopisu, uvedeného na trh v roce 1974, bylo vydávat články o životech slavných a obyčejných lidech, žijících v sousedství. Rozdíl, který kdysi odděloval slávu od celebrity, vůdce od následovníků, hvězdy od jejich publika, se ještě více erudoval.



Jennifer Aniston, People, září 2002



Tom Cruise, People, květen 1997

Nepřekvapuje, že v kultuře, zaplavené obrazy slavných lidí, se začala prohlubovat představa, že každý z nás může být stejně zvláštním, stejně osobitým a hodným slávy jako lidé, které vidíme v médiích. Antihrdinové a exotické postavy, které vůbec nevypadají jako půvabné filmové hvězdy, ale spíše jako osoby z ulice, začaly dominovat zápletkám filmů. Stálý obraz mladistvých hrdinů, jdoucích zcela mimo oficiální rámec a protestujících, pomohl posunout kulturní a politický proud. Po intenzivní dekádě sociálního chaosu, která zahrnovala válku ve Vietnamu, Watergate, boj za zrovnoprávnění černochoů a liberalizaci žen, byli lidé připraveni uvolnit se. Udělali to tak, že si vychutnali znovuoživenou kulturu celebrit s novým obsazením rolí a novým souborem hodnot.

⁴ Klaus Honef, "Andy Warhol", Taschen, 2000, str. 93

Osobní a kulturní narcismus, který charakterizoval dekádu sedmdesátých let, popularita popové skladby „Každý je hvězdou“ a implicitní úspěch filmu „Horečka sobotní noci“ narážely na hlavní myšlenku a obsah nové kultury celebrit. Sláva někdy vzácná, byla najednou všude, spojující svůdné síly fotografie a vytříbenost „celebrity“.

Během posledních třech desetiletí se staly fotografické obrazy slavných tváří ikonami a komoditami. Obrazy slávy jsou obchodními nástroji, které používá kdekdo pro propagaci výrobku, služby nebo politického programu.

Dvě věci musí být zdůrazněny. Zaprvé - celebrita je zpeněžitelnou hodnotou. Čím lepší je fotografie vytvořená fotografem, tím více peněz poteče do systému. A portrét, vytvořený uznávaným fotografem, který je také svým způsobem celebritou, nesmírně přidává na dojmu pro veřejnost. Fotografoval hvězdu George Hurrell? Richard Avedon? Douglas Kirkland? Annie Leibovitz? Objevila se fotografie ve „Vanity Fair“ nebo v „Rolling Stone“? Spolu s konzumem je „celebrita“ ústřední silou ovládnutí pohledu na svět v naší době.

Pokud jsme unaveni obličejem celebrit, dívajících se dolů, mimo, nahoru, smějících se a šklebících se na nás, mračících a s námi flirtujících, je jen malá pravděpodobnost, že můžeme odvrátit pohled. Média jsou stále více koncentrována do rukou několika společností, tím trvá nátlak na zvýšení zisku, a tím, jak se trhy segmentují a zaměřují na cíl, jsou masová média zavázána účastnit se tažení slávy jako nikdy předtím. Výrobky označené jmény a obrazy celebrit z oblastí filmu, sportu, obchodu, zaplňují police v obchodech. To, čemu říkáme moderní život, je zkratka procházka poslepu ve snech masového marketingu.

Pokud jsme zoufalí ze zdůrazňování důležitosti celebrit v našich životech, pak, jak věří mnozí psychologové, existuje dostatek institucí, které našim životům dávají smysl - rodina, vzdělání, náboženství. Leč kvůli podnětné a často deprimující přítomnosti celebrit ve vizuální kultuře, ve které žijeme, neexistuje žádná úleva od slávy. Sláva je jedinou institucí, která spojuje lidi dohromady.

Kultura celebrit má své kořeny v Americe a Anglii. Dnes má ale univerzální charakter a vyskytuje se po celém světě v podobě odpovídající aktuální sociopolitické situaci v zemi.

V Sovětském svazu se kultura celebrit nerozvíjela kvůli neexistenci informační základny, která by ho podporovala. Také struktura slavných a oslavovaných lidí se velmi lišila. Nejbarvitějším příkladem sovětské „celebrity“ třicátých let byl horník Alexej Stachanov, který se stal téměř bez vlastního přičinění mainstreamovým hrdinou a vzorem pro další generace.

Stachanov snil o tom, že vydělá peníze a koupí si koně. Proto odjel v roce 1927 pracovat do dolu ve městě Kadievka. V roce 1936 mu stranický sekretář dolu nabídl oslavit svátek „Den mládeže“ tím, že udělá výrobní rekord a dostane za to víc peněz. V noci na 31. srpna pracoval sbíječkou tak intenzivně, že vydoloval 102 tuny uhlí, čímž překonal normy produkce 14 krát. Byl v tom jeden háček. Stachanov celou noc pracoval sbíječkou a další dva horníci za ním museli upevňovat důl. Tu práci dřív dělal jeden člověk. Bez ohledu na to, předseda strany v dolu Stachanova velkoryse odměnil a prohlásil, že pokud „se někdo pokusí pomlouvat soudruha Stachanova a jeho rekord jako náhodný a vymyšlený, bude považován stranickým komitétem jako největší nepřítel našich nejlepších lidí v dolu a našeho státu, kteří ze sebe dávají vše, jen aby vyplnili úkoly vůči naší straně, soudruhu Stalinovi „úplným využitím techniky.“ V podmínkách laického plánování, nesystémové výroby apod. se sázelo na „pracovní hrdinství“.

Po rekordu se stachanovské hnutí rozvinulo ve všech oborech. Stachanov dostal státní vyznamenání a v roce 1936 již byl členem komunistické strany. ve stejném roce byl Stachanov, skoro analfabet, přijat do Průmyslové akademie a zvolen do Nejvyššího sovětu. V roce 1937 byla vydána kniha s názvem „Stachanov. Příběh mého života“. V roce 1977 bylo město Kadievka přejmenováno na město Stachanov.

Kolem výrobních rekordů vypuklo doslova šílenství. Vzniklo stachanovské hnutí – hnutí za zvýšení produktivity práce. Na stachanovských zasedáních padaly sliby o překonání oněch šílených rekordních čísel. O rekordech a stachanovcích informovala celostátní média, rekordmani byli uváděni jako hrdinové. Ale v podstatě šlo o motivaci pro dělníky - možnost většího výdělku, pokud překročí stanovené výrobní normy.

Vzdělaní lidé v Sovětském svazu měli své vlastní hrdiny, kteří ovšem byli daleko od mainstreamu. Ve dvacátých a třicátých letech byli kultovními postavami básníci - Vladimír Majakovskij, Marina Cvetajevová, Alexander Blok a další. Později, v šedesátých a sedmdesátých letech, to byli herec a zpěvák Vladimir Vysockij, herci moskevského divadla „Na Tagance“, před perestrojkou také členové prvních rockových kapel, které se začaly v tehdejší Ruské federaci zakládat. Měly pevnou základnu fanoušků, avšak nešlo o celebrity, mainstream se o tyto lidi nezajímal, média je ignorovala.

Skutečným fotografem slavných lidí byl v Rusku Mojisej Nappelbaum. Počátkem 20. století fotografoval osobnosti kultury a vědy: skladatele Glazunova, operního zpěváka Šaljapina, mladého Prokofjeva. Herci, lékaři a právníci zaplňovali jeho ateliér v centru Petrohradu. Nappelbaum fotografoval Alexandra Bloka, Nikolaje Gumiljeva, Osipa Mandelštama, Annu Achmatovou, Sergeje Jesenina a další osobnosti ruské kultury, pronásledované režimem.



M. Nappelbaum: Anna Achmatová, 1924



M. Nappelbaum: Alexander Blok, 1921

Po revoluci ztratil náhle svou bohatou klientelu a životní styl, na který byl zvyklý. Ale hned v lednu ho přivezli do Smolného vyfotografovat Vladimira Uljanova-Lenina. Jeho práce se mu líbila a tak začala „diktatura fotografa“ Moiseje Nappelbauma – vytvořil galerii politiků celé té smutné doby. Stalin, Dzeržinský, Jagoda, Ježov, Berija, ti všichni poslušně seděli před jeho objektivem. Nappelbaum tím získal privilegované postavení, což mu dovoľovalo volně pracovat na portrétech lidí, kteří ho zajímali, a to lidé ze světa umění.

V české fotografii působilo začátkem 20. století několik významných tvůrců, kteří portrétovali významné osobnosti. Jedním z nich byl Jan Langhans (1851-1928). Portrét je jeho největším vkladem do dějin české fotografie. Ve své době byl jeho ateliér ve Vodičkové ulici v domě s číslem 37 v Praze výborně vybaven pro všechny fotografické

služby, včetně zvětšenin v životní velikosti. Jeho galerie osobností obsahovala řadu herců, politiků, spisovatelů, hudebníků, ale i duchovních a vědců.

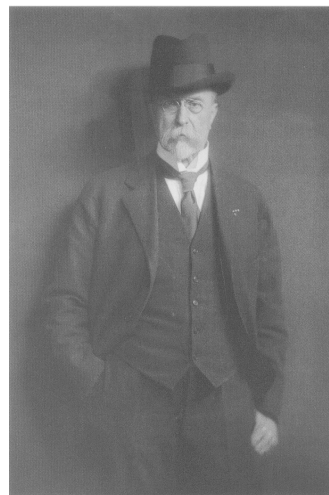
Mezi významné osobnosti, které portrétoval, patří například herečka Anna Sedláčková, herečka Leopolda Dostalová, spisovatel Alois Jirásek, státník Tomáš Garrigue Masaryk, hudební skladatel Antonín Dvořák, Karel I – poslední rakousko-uherský císař a mnozí další.

Výraznou osobností mimo jiné i portrétní fotografie, byl František Drtikol (1883-1961). Drtikolovy portréty slavných osobností měly velmi výrazný charakter. Vynikající psycholog uměl zachytit nejcharakterističtější výraz, hloubku a expresi.

Mezi jeho význačné portréty patřily osobnosti českého kulturního a veřejného života jako skladatel Leoš Janáček, Tomáš Garrigue Masaryk, malíři Jan Zrzavý a Jan Hesoun, operní pěvkyně Ema Destinová, spisovatel Bohdan Kaminský, Eduard Beneš a další.



František Drtikol: Ema Destinová, 1914



Jan Langhans: Tomáš Garrigue Masaryk, 1919

/ 2.3. CELEBRITY V POSTMODERNÍ KULTUŘE /

Celebrity nám vždy poskytovaly prostor pro naši představivost - stejně jako bohové a polobohové antického Řecka a Říma. Celebrity jsou nositeli našich mýtů, přinášející božské ukázky dobra a zla, smyslnosti a spásy. „Touha po králi je starou a dobře známou touhou, stejně známou jak ve středověké Evropě, tak ve starověké Mezopotámii,“ napsal Lewis H. Lapham ve své knize „The Wish for Kings“. „Staří Řekové přisuzovali božskou podstatu stromům, kamenům a větru. Bůh řeky má špatnou náladu a utopí se dítě, bůh nebe se usmívá a kukuřice dozraje. Moderní Američané připisují podobnou moc nejen velrybám a tečkovaným sovám, ale také osobnostem obdařeným aurou celebrity.“⁵

Hrdinové jsou nadáni skutečnou esencí hodnot jako jsou odvaha a vznešenost. Věční bohové slouží tomu, aby povznesli naše představy nad pozemskou úroveň.

Celebrity se rodí ze vzduchu na obrazech, se kterými se následně obchoduje, prodávají se a šíří rychlostí a mazaností, nepředstavitelnými pro staré hrdiny. A pak jsou stejně rychle odhazováni stranou.

Zatímco dříve se slavní dostávali do postavení téměř božského, které bylo pevné a historicky dané, dnešní celebrity existují prostřednictvím věku informací. V našem globálním a atomizovaném světě bytů a bajtů, kde jsou informace stále dostupnější a masovější, avšak stejně podléhají zkáze jako elektronický obraz, pomáhají celebrity tyto informace personifikovat. Dodávají jim lidskou tvář. Informace se na nás řítí neuvěřitelnou rychlostí, v bezpočetné změně tváří a příběhů. O celebritách máme příliš mnoho informací, o jejich milostných pletkách, jejich soukromých rozhovorech, barvách jejich spodního prádla, o tom, na čem právě pracují, anebo kolik střečních

⁵Lewis H. Lapham, *The Wish for Kings*. Grove, New York 2003.

polypů bylo odstraněno členům naší vlády. Ale přemíra informací zbavuje slavné lidi posvátného a heroického základu. Jak naše kultura generuje svá nekonečná image, jsme krmeni stále větším množstvím informací o lidech, kteří jsou stále méně skuteční. Stoupá diktát image – image marketing, PR marketing, PR agenti a novináři připravují lokace pro interview, směřují rozhovory do předem schválených oblastí a ovlivňují výběr časopisů tím, že odmítají spolupracovat s kýmkoliv, kdo podle jejich předpokladu nepřinese celebritě prospěch. Mediální prostor, který podává o hvězdě negativní zprávy, riskuje ztrátu podpory toho, kdo celou stáj hvězd řídí. Stejná kontrola se uplatňuje ve fotografii a způsobech její reprodukce.

Celebrity dnes kontrolují fotografování mnohem více než před deseti, dvaceti lety. Dnes jsou velmi opatrné. Hvězdy nechtějí být zachyceny v situacích, které přinášejí skutečný život.

Fotografie celebrit jsou více než jen pouhá propagace. Ony je spoluvytvářejí a v tom je jejich moc. Aby se udělala fotografie celebrity správně, je zapotřebí hodně plánování. Existují určitá klíčová pravidla, která se mají dodržovat. Samozřejmě perfektní zuby. Oči, když vidíme, jak se na nás dívají, mají mít čisté malé srpkové měsíce v duhovkách, což jsou odrazy reflektorů fotografa - a to je dělá tak plnými života. Dívat se před sebe je skvělé, protože je v tom více osobitého, ale pak je tu pohled dolů, a to vypadá, jako kdyby celebrity přemýšlely. Pokud chtějí být doopravdy duchaplné, pak se chopí něčeho významného. Jsou i další pravidla fotografování celebrit. „Smutný“ – to se nesmí stát; zamyšlení, téměř nostalgické, ale nikdy depresivní. Je to o tom být šťastný, uvědomovat si skutečnou hodnotu slávy a vlastní vzácnost.

Můžeme zapomenout na životní úseky, které nebyly až tak dobré, měsíce a dokonce léta bez práce. Chceme od nich to nejlepší, protože to očekávají lidé. A také ještě očekávají, že hvězda zůstane stejnou po velmi dlouhou dobu.

Pro celebrity je mít správného fotografa jako přítele velmi žádané. To jim umožňuje být úplně svými, je to velmi zvláštní vztah. Něco jako spolupachatel, agent a milenc v jedné osobě. S nejlepšími fotografy celebrity cítí, že mohou předvést vše, oč se žádá. Například Richard Avedon, Mario Testino nebo Patrick Demarchelier. Snad to nejlepším, co může celebrity udělat, je dosáhnout přízně skutečného umělce, aby ji vyfotografoval. Umění získává reference v tisku, je to možnost vymoci si teritorium

v místech vyšších kruhů jako muzea a galerie. Pro celebritu je práce s umělci výhodou i nevýhodou. Musí o sobě přemýšlet více ne jako o celebritě, ale jako o příteli. Mohou se rozčílit, pokud se umělec vůči nim nechová tak, jak očekávají, ale budou přesto tvrdě pracovat s vědomím toho, že umělci toho ví hodně o dnešních celebritách, a dokonce dokážou přimět lidi myslet si, že produkty „celebrity“ jsou uměním. Uvítá to galerie i kurátor, který ví, nakolik významná je kultura celebrit pro vnímání jména jeho instituce publikem. A co je možná ještě důležitější, že to přiláká sponzory. Dokonalá kombinace magnetismu celebrit, smíchaného s nálevem umělecké slávy.

Co se očekává od portrétů celebrit? Média byla slavnými lidmi posedlá vždy, ale nikdy ne více než v posledních třiceti letech. Časopisy, které poskytovaly obsáhlý prostor fotožurnalistice z válečných oblastí, dnes uveřejňují obsáhlé přílohy o celebritách. Pro hvězdy a jejich PR je to hra o tom, jak přelstít fotografa, který má na špičkách svých prstů prostředek, jak vytvořit nádhernou osobu nebo otrhance ze suroviny, kterou hvězda je. Pokud fotografie nefunguje, může být vše ještě změněno na počítači. Fotografové staré školy, jako Cecil Beaton, pracovali tvrdě pomocí retušovacího nože a štětce, aby slavní vypadali co nejpůsobivěji; zlikvidovali vrásky, svěšený podbradek, použili správný objektiv a osvětlení, a výsledek byl okouzující.

Vzestup dokumentární fotografie po válce vedl málem k převratu v portrétování celebrit. Slavné osobnosti byly fotografovány tak, aby vypadali jako obyčejní lidé, kteří dělají svou práci, ale s o něco větším šarmem. Publikum vědělo, že to tak úplně není, ale idea se mu líbila. Portréty byly důkladně explicitní. Marilyn Monroe byla stále i ve svém špatném dnu ztělesněním půvabu.

Fotožurnalistka Eve Arnold excelovala ve vysoce kontrolovaném „náhodném“ fotografování celebrit. Jako jedna z několika úspěšných fotografek své doby byla Arnold oknem do cizího světa pro vydavatele, kteří ji zaměstnávali. Jako mnozí fotožurnalisté padesátých a šedesátých let věřila, že fotografie může zachytit skutečnou podstatu osoby, která je schovaná za fasádou slávy. Marilyn Monroe byla jejím oblíbeným předmětem fotografování, ale na snímcích se Arnoldové stále předvádí, dělá pózy a výrazy, které, jak věděla svou hereckou důmyslností, by vyžadoval autentický fotograf. Nezáleželo na tom, zda byla Monroe ve městě na obědě nebo v hollywoodském studiu. Prostě stále hrála svou roli. Jen občas měnila image, aby se přizpůsobila okolnostem.



Eve Arnold: Marilyn Monroe, 1955 - 1960

Transatlantickým protějškem Marilyn Monroe byla francouzka Brigitte Bardot, která vymezila pojem bezstarostné sexuální svobody. Hvězdu z ní vytvořil režisér Roger Vadim, její manžel, který ji obsadil do hlavní role ve filmu „...a Bůh stvořil ženu“. Když se Bardot objevila v roce 1956 na plátně, okamžitě se stala novým ztělesněním ženské krásy. Ženy bez komplexů, dokonale svobodné. Její éra pokračovala do sedmdesátých let. Film „...a Bůh stvořil ženu“ je možná nejhorším Vadimovým filmem, ale on vydláždil cestu francouzské nové vlně a z Bardot udělal největší hvězdu její generace. A to i přesto, že její herecké vlohby byly více než pochybné.

Socialistický film kult hvězd nepěstoval, ale přesto existuje česká herečka, která se zařadila do kategorie hvězd - Jana Brejchová. Měla vše, co bylo součástí výbavy filmové hvězdy v zahraničí – talent, půvab, sexappeal a něco navíc – bouřlivý osobní život. „Naše jediná skutečná filmová hvězda,“ prohlásil o ní Jan Werich. Filmovou kariéru odstartovala jako třináctiletá. Hrála Píďalku, proletářské dítě ve filmu Olověný chléb. Od té doby točila film za filmem, za rok třeba šest a někdy i dva současně.

Když se podíváme, jak doopravdy vypadá celebrita let devadesátých, uvidíme to, co jsme předpokládali. Hvězdy na sebe plácají tlusté vrstvy líčidel, oblékají drahé šaty, mají nádherné děti a elegantní chotě, bazény, starožitností, atd. Můžeme říct, že všechno je čistě a úzkostlivě vykonstruováno. Nemusíme tomu věřit více, než hvězdy a šlechta, fotografované Cecilem Beatonem, věřili, že jejich podbradky, vrásky a váčky zázračně zmizely. Fotografie je spolupráce chápavých partnerů na vytvoření fikce.

V jednom vydání „The Face“ portrétoval fotograf Jürgen Teller modelku Kate Moss, která vypadala jako obyčejná 22letá dívka, jež se zapoměla nalíčit. Tento snímek je dokonalým příkladem přetlumočení image půvabu fotografem a modelem pro publikum. Fotografie vypadají riskantně a neřízeně, ale samozřejmě nejsou. Jak Moss, tak Teller a lidé od PR poskytli čtenářům „The Face“ to, co chtěli – velmi odměřenou porci dysfunkce, elegantní ve své ošklivosti, jedinečné a bezpečné, rebelantské. Ale jaká je Kate Moss doopravdy, to asi nikdy nezjistíme.



Jürgen Teller: Kate Moss, 1998

V dnešní době mohou mít lidé dojem, že potřebují znát celebrity jen proto, že on či ona jsou dobře známí, a ne kvůli jejich osobnostním zásluhám.

Americký historik Daniel Boorstin o celebritách prohlásil, že jsou to lidé, kteří jsou „proslulí svou proslulostí“. Čím více jsou známí mezi publikem, tím více si zaslouží být známými. Na druhou stranu, tradice a moudrost nás učí, že hrdinové jsou ti, kdo získali veřejné uznání svými velkými myšlenkami, slovy a skutky.

V moderní společnosti, v dosahu elektronických médií, které mohou téměř přes noc přetvořit neznámého zpěváka ve hvězdu, není linie mezí hrdinou bona fide a mediálně stvořenou celebritou vždy natolik zřejmá, jak by měla být. Po více než dekádu znepokojení psychologové a filozofové vyslovovali své obavy o tendence rozšířené mezi mladými, stát se „obdivovatelem celebrit“ namísto uctívání hrdinů. Mysl mladých lidí je zaměstnána populárními zpěváky, slavnými herci a hvězdami sportu. Pravdou je, že tyto celebrity mají silnější přitažlivost pro mladé kvůli jejich reprezentaci image, vy-

dělávání „lehkých“ peněz a „okamžité slávy“. Tento trend je velmi zavádějící. Navzdory tomu všemu zaujímají celebrity rafinovaně místa hrdinů v našem sociálním životě.

Mediální průmysl je tím, kdo vyrábí celebrity. I když hrdinové získají pozornost médií, pokud stále žijí, média, a obzvláště televize, mají tendenci dělat z nich celebrity tím, že je zvou do pořadů, jako jsou různá talk show, varieté nebo večírky. Publikum zapomíná na duchovní podstatu hrdinů, ale pamatují si jejich televizní image. Televize dělá z hrdinů celebrity, ale nemůže vytvářet skutečné hrdiny. Dostat se do televize je obrovským lákadlem pro mladé, a to znamená v okamžiku se stát význačným, být pozvednut nad dav a vyvolat falešný pocit moci a kontroly nad prostředím, protože ve své představitosti jsou obdivováni a oceňováni mnoha diváky. Jak upozornit mladé lidi na rozdíl mezi celebritami, které jsou vykonstruované a pravými hrdiny, které musí překonávat utrpení a bojovat proti těžkostem pílí a vytrvalostí? Mladí lidé si musí jasně uvědomovat, že žádný hrdina se nemůže zrodit přes noc. Adolescenti, prožívající psychologické prázdno, potřebují něčím nebo někým naplnit. Pokud tento „někdo“ je vyroben jako skutečný a veliký hrdina, stane se, že ten, kdo si tohoto hrdiny váží, přijme jeho ducha a bude se od něj učit. Pokud je „někdo“ pouhou celebritou, která nevydrží zkoušku časem, existuje velká pravděpodobnost, že i mladé srdce bude inklinovat k dalším, novějším celebritám pro útěchu a klid.

Abychom byli realisté - všudypřítomná moderní masová média zasahují do našich každodenních životů a v podstatě před celebritami stvořenými médii není úniku. To, co můžeme udělat, je doporučit médiím intenzivně pracovat na prezentaci skutečných hrdinů.

Dovedeno do extrému, v jedné epizodě reality show na MTV - „I Want a Famous Face“ - byla vymodelována dva hubená dvacetiletá dvojčata, aby vypadala jako napodobeniny Brada Pitta. Bratři se chtěli stát hvězdami a rozhodli se, že vypadat jako Brad Pitt je nejrychlejší cesta ke slávě. O stejné touze napodobovat celebrity svědčí soutěž o nejlepšího imitátora Elvise Presleyho nebo nepřetržité hledání „nové“ Marilyn Monroe.

Sledování celebrit může být inspirující, anebo nám alespoň může pomoci dát dohromady odhodlání pustit se do našich vlastních problémů. Celebrity nás k tomu můžou motivovat. Například Oprah Winfreyová protrpěla chudobu, sexuální zneužívání a raso-

vou diskriminaci, aby se nakonec stala nejlivnější ženou v médiích. Lance Armstrong přežil pokročilou testikulární rakovinu a sedmkrát zvítězil na Tour de France. Sledování celebrit může také ukázat cestu k ambicióznějšímu, napínavějšímu způsobu života.

Předpojatost krásou je také dobře známá. Všichni věnujeme více pozorností dobře vypadajícím lidem. Výzkum prostřednictvím oční kamery prokázal, že jak muži, tak ženy stráví více času prohlížením si krásné ženy než díváním se na ženu méně atraktivní. Některé lidské rysy jsou obecně pokládány za krásné: symetrie, pravidelnost formy a rozměry rysů, jemná pleť, velké oči a plné rty, postava jako přesýpací hodiny - to vše jsou znaky plodnosti. Muži vykládají tyto rysy jako důkaz o zdraví a schopnosti k reprodukci. Ženy se dívají na krásné ženské tváře bez estetického uznání, hledají vhodné typy, a protože krásná žena může být soupeřkou, stojí za to ji monitorovat.

Nepřekvapuje, že skvělí lidé končí jako slavní. Co je zřejmé méně, že slavní lidé často končí jako skvěle. Čím více se díváme na určitou tvář, tím více se zamlouvá našemu mozku, ať už je či není ve skutečnosti krásná. To vysvětluje, proč například Jennifer Aniston, která není úplně typickou dívkou z titulní strany časopisu, byla zařazena magazínem People mezi padesát nejkrásnějších lidí světa. Na opačné straně přílišného nakládání se slávou je to, co můžeme nazvat efektem Jennifer Lopez. Její krása nás všechny může zcela ochromit, ostatně jako i krása ostatních nejdokonalejších celebrit. Ve stálé záplavě celebrit nás nejdříve velmi přitahují, protože jsou důvěrně známé, ale pak nás jejich všudypřítomnost náhle začíná unavovat. Proto hvězdy, které už panují dlouho, a nejlepším příkladem je Madonna, neustále mění svůj vzhled. Pokaždé, když Madonna změní svůj vzhled, restartuje naše reakce, její tvář je rozpoznatelná, ale stále překvapující.

Mnohé z dnešních celebrit plují na vlně bombastické reklamy. Bombastická reklama udává nový breakdown, neboli hierarchické rozdělení celebrit. Asi před pětadvaceti lety se velkým celebritám říkalo „hvězdy“, pojem, který byl poprvé použit ve filmech a estrádách, a pak převzat sportem, politikou a dalšími oblastmi. Slovo hvězdy se ukázalo trochu bezvýrazné, a tak byly do hry přivolány „superstars“. Tento pojem má svůj původ ve sportu, ale zázračně rychle se roztekl. Zřejmě už bylo příliš mnoho superhvězd a tak byl tropus přepnut z astronomie na náboženství a dnes máme „ikony“.

⁶F.M.Dostojevskij, Braća Karamazovi. Otokar Kersovani, Rijeka 1997

Toto třídění – stars, superstars, ikony - nám pomáhá věřit, že žijeme v zajímavé době. Jednou z věcí, které celebrity pro nás dělají, je předpoklad, že svými životy naplňují naše představy. Současné celebrity mají tendenci být bohaté a krásné, a pokud krásné nejsou, tak alespoň mít krásné milence. Jejich „celebritovost“ z nich dělá, z pohledu mnohých, osoby hodné zbožňování, jak říká Dostojevskij: „O nic jiného se nesnaží tak usilovně, neustále a bolestivě, než najít někoho, koho může zbožňovat.“⁶ Pokud jsou současné celebrity nejlepší nabídkou žijících božstev, které máme zbožňovat, tak to nejsou dobré zprávy.

Jak příjemné je zjištění, že naše vlastní, jednodušší a levnější prozaické životy mohou mít nakonec přednost před těmito krásnými, bohatými a mocnými lidmi, jejichž obrovská propagace odvádí naši pozornost, a jejichž pád se ukazuje jako mnohem zábavnější. Toužíme po tom, abychom byli svědky působivého úspěchu a ponižujícího neúspěchu. Žádná z těchto záležitostí, a v tom jsme si naprosto jisti, se nám nepříhoda. Společně se snahou uniknout tomu, aby se stali obětí škodolibosti, celebrity, pokud jsou chytré, dělají dobře, pokud usměřňují množství propagace, která se kolem nich smí shlukovat. Opravdové celebrity nepotřebují, aby se zmiňovalo celé jejich jméno: Marilyn, Liz, Oprah, Johnny, Britney atd.

Někdo má dojem, že být celebritou bylo dříve jednodušší než dnes, kdy instituce vytvářejí celebrity. Od paparazzi a skandálních odhalení žlutého tisku po televizní talk show nebyly nikdy natolik silné jako dnes. Dnes máme namísto elegantních celebrit jejich trestní procesy: Jackson, Winona Ryder, O.J. Simpson. Škodolibost je zase u moci.

Americká společnost 21. století má podle obvyklého názoru hodnotu ve dvou věcech: penězích a celebritách. Ať je to pravda nebo ne, obrovské množství peněz koupí celebritu. Velmi bohatý muž, John D. Rockefeller, a mocní lidé jeho doby platili tiskové mluvčí, aby nedopustili, aby se jejich jméno objevovalo v tisku. Dnes je jednou z věcí, které si lze za peníze koupit, místo u stolu vedle slavných.

Dosah kultury celebrit je v naší době takový, že už dávno vstoupil do všech oblastí každodenního života. Akademická hvězda je velmi žádaná, tím se vyzdvihuje prestiž instituce. Skutečná vzdělanost a zářivá síla úsudku bezesporu není to, co tvoří akademickou celebritu. To, co ji tvoří, je velkým dílem odhalování, které je nakonec propagací. Odhalování může znamenat objevování se ve správných extra akademických časopisech, novinách a televizních pořadech.

Někdo by mohl nabýt dojmu, že kultura celebrit byla o showbyznysu a vnějších hranicích umění, příležitostně dotýkajících se akademismu. Ale ona také mění intelektuální život obecně. Během posledních patnácti let je patrný nástup „veřejných intelektuálů“.

Intelektuál je někdo, kdo je vznešený svými myšlenkami a žije z nich. Intelektuálem bývá tradičně osoba nezávázána ničemu a nikomu, kromě síly jeho nebo jejích myšlenek. Daleko od oddanosti myšlenkám, kvůli nim samotným a jako ekvivalent intelektuála umění kvůli umění samotnému, jsou tak zvaní veřejní intelektuálové naší doby, kterými jsou většinou ti, kdo komentují to, co je ve zprávách - v naději, že ovlivní politiky nebo události nebo názory ve směru jeho vlastní politické pozice nebo orientace. Ona osoba vůbec nemusí být intelektuálem, ale pouze někým, kdo přečetl několik knih, ovládl styl, žargon a odborný autoritativní tón a má jasně vymezený politický směr. Nejslavnější intelektuálové naší doby jsou ti nejohravnější v získávání publicity pro své psaní a své názory. Vezmeme velmi názorný případ Susan Sontag. Když Susan Sontag zemřela, její nekrolog byl zprávou na první stráně New York Times a na vnitřních stránkách se jí dostalo celé strany s pěti fotografiemi. Dostanou současní premiéři Velké Británie a Francie, když zemřou, stejný prostor nebo obrazové pokrytí? Je to málo pravděpodobné. Proč přitahovala Susan Sontag, která byla, řekněme, v mnoha ohledech čistým typem intelektuála „staré školy“, nezávislého na žádné instituci, žijící pouze svými myšlenkami a psaním – takovou pozornost médií? Nevěřím, že má „celebrita“ Susan Sontag co do činění se silou nebo přesvědčivostí svých myšlenek. Její nejpozoruhodnější myšlenka nebyla ani tolik myšlenkou, kolik vylíčením stylu, svým způsobem obrácením nebo antistylem.

Možná s tím má hodně co do činění její politika, dokonce i když se ona sama vyjadřovala k politickým otázkám, brala často věci hodně nakřivo: Během války ve Vietnamu řekla, že „bílá rasa je rakovinou v dějinách lidstva“. V roce 1980, hodně pozdě pro každého, kdo o tom něco ví, nazvala komunismus „fašismem s přátelskou tváří“.

Aby povzbudila v Sarajevu obléhané lidi, přivezla do města produkci „Čekání na Godota“ od Samuela Becketta. Anebo když po 11. září prohlásila, že zabití 3 000 lidí bylo aktem, který Amerika sama vyvolala. Sama Susan Sontag byla velice pečlivě a vytrvale propagována svým vydavatelem, Rogerem Strausem, a vydávání jejích knih bylo vždy nejpečlivěji připravenou organizací, anebo jak by se řeklo „warholováním“. Nemyslím si, že by s tváří a tělem obyčejné profesorky získala Susan Sontag stejný status celebrity.

To, že Sontag prožila své poslední roky s Annie Leibovitz, jednou z nejúspěšnějších fotografek naší doby, zdá se jaksí tou nejpřirozenější věcí na světě. Dokonce ani v intelektuální sféře se celebrity nerodí, ale jsou vytvářeny, a většinou velmi důkladně – tak jako „celebrita“ Susan Sontag.

Sport zůstával poslední baštou, kde byli lidé posuzováni ne podle vzhledu, nýbrž na základě svých skutečných výkonů. Dnes jsou sportovní hvězdy na stejné úrovni jako hvězdy filmu a hudby a jen málokdo pochybuje o tom, že vrcholový sport má velmi blízko k showbyznysu. Nejlepšími příklady sportovních celebrit jsou Anna Kurniková a David Beckham. S příchodem Anny Kurnikové zvítězila erotika nad atletismem. Krásná Anna se stala nejlépe placenou tenistkou, aniž by vyhrála nějaký větší turnaj. Není sportovkyní v pravém slova smyslu, ale na ilustracích se sportovní tematikou je častou protagonistkou, a to zejména v časopise „Sport Illustrated“. Je zajímavé, že když se tento časopis tázal fanoušků, zda by se Anna měla vrátit do tenisu, 37% tázaných se zeptalo: „Anna že hraje tenis?“

David Beckham je v současné době víc celebritou a popovou hvězdou než fotbalistou. Do světa popkultury ho přivedla členka skupiny „Spice Girls“ Victorie. Už předtím byl poměrně mediálně zajímavý, ale od setkání s Victorií se stal jednou z nejobletovanějších tváří. Navenek je prezentován jako starostlivý otec dvou dětí a má za sebou poměrně málo skandálů. Proto je přitažlivý pro různé výrobce a mediální agentury. Značka Beckham je velice silná, proto se na prodeji dresů, šálů, ponožek, povlečení a dalších věcí, kam lze umístit portrét hráče nebo alespoň jeho podpis, předpokládá dvojnásobná návratnost investice.

Fenoménem, který nelze opomenout, je snad jediná vědecká celebrita, Albert Einstein. Někteří vědci jsou oslavováni svými kolegy, jiní oceňováni svými studenty,

další jsou středem pozornosti širšího publika. Ale jedině Albert Einstein je celebritou pro každého, kdekoliv a pořád, navíc, podařilo se mu to v předtelevizní době, bez agentu, který by pro něj připravil PR kampaň. Nejspíš málokdo kdy viděl jeho barevné fotografie nebo slyšel jeho hlas. Přesto je jeho tvář ztělesněním moudrosti, imaginace, kreativity a vnitřní síly a jeho jméno je synonymem slova „génius“.

Vědecké celebrity existovaly i před Einsteinem. Ozdobou své doby byl Isaac Newton – lidé o něm mluvili, dělali si z něj legraci, ale on se nikdy nestal ikonou.

O Einsteinovi každý ví, že udělal něco důležitého v roce 1905, ale skoro nikdo nemůže říct, co to bylo. Relativita byla módním pojmem, od kterého si slibovali odsun starých absolutistických představ a renovaci vědy pomocí moderních myšlenek. Nikoho příliš nevzrušoval jeho Brownův pohyb nebo fotoelektrický efekt, ale relativita slibovala postavit svět naruby.

Po jeho smrti v roce 1955 se stal Einstein ztělesněním inteligence obecně. Jeho tvář shlížela z titulních stránek časopisů, známek a reklamy.

Kdysi Andy Warhol prohlásil, že „každý zažije svých patnáct minut slávy“. Říct, že celebrita je někdo slavný pro svou proslulost, přesto, že je to velmi duchaplné, neodpovídá to zcela tomuto pojmu. Ne že by šlo o nedostatek takových lidí, kteří se zdají být slavnými jen kvůli své proslulosti. Kdysi dávno novináři pohlíželi na členy královské rodiny jako na „hrací karty“. Dnes jsou celebrity možná nejlépe myšleni jako „ti viditelní“. A to podle toho, jak často se jejich jména objevují v tisku.

Rozdíl mezi celebritou a slavnou osobností je v mnoha slovnících překroucen. Sláva je něco, co si někdo zasloužil svým talentem, jsou to úspěchy toho či jiného druhu. Zatímco celebrita je něco, co se kultivuje nebo snad vnucuje někomu. Oboje se samozřejmě nesmí úplně vylučovat. Někdo může být nesmírně talentovaný a mít spoustu úspěchů a přát si vyslat svou slávu dál, a to přes důkladné kultivování „celebrity“. A někdo může mít slabé výkony, nemít talent, a přesto je vybudován tak, že se to zdá jinak, pomocí mechaniky a dynamiky tvorby celebrit, což je dnes průmyslem sua generis.

Anebo existuje další možnost. Někdo se může stát celebritou, byť jen se špetkou přítomnosti talentu nebo úspěchu. Hodně současných celebrit vypadá jako výsledek důkladné propagace nebo obrovského štěstí nebo čehosi mimo talent a úspěch, jak je to například v případě Paris Hilton.

Podstatnou celebritou naší doby by mohl být John Kennedy Jr., význačný už jen tím, že byl velmi hezkým synem svých rodičů. Faktory jako jeho narození a dobrý vzhled byly mimo jeho kontrolu - a bohužel není znám vůbec ničím jiným než svým smutným koncem. A abych byl přesnější, byl i vydavatelem a zakladatelem časopisu „George“.

Když JFK Junior zemřel v červnu roku 1999 po pádu letadla, mediální zpravodajství bylo zdrcující a intenzivní. Fotografie, na které salutuje u rakve svého otce, ho udělala naším malým hrdinou. Nikdy jsme od něj nezvedli oči a vybavoval se nám celý mýtus. Kennedy v celé své tragédii a romantické velkoleposti. Televize odvysílaly jeho pohřeb na moři, přestože všechno, co bylo k vidění, byla jen malá loď ve velké dálce. Nepochybně byl JFK Junior atraktivním mužem, který se vyrovnal se svou dědičnou slávou s elegancí a důstojností, ale sám neudělal ve svém životě nic pozoruhodného. Byl, jak to definoval Boorstin „proslulý svou proslulostí“.

Časopisy udávají tón v přístupu společnosti k celebritám. Podle bývalého redaktora časopisu „People“, Jamese Gainese, je to takto: „Vaše titulní stránka určuje, jak vás veřejnost vnímá.“ Proto si lidé pamatují titulní stránky časopisů. Tudíž výběr toho, kdo nebo co je dáno na obálku, není jen rozhodnutím editorského obsahu. Obálka může být vnímána jako sociální indikátor toho, jaká individualita či skupina se dnes nachází v pojmech důležitosti a hodnoty.

Designer John Peter, ředitel produkce Ron Scott a prezident Hearst Magazines Enterprises, John MacCarter, vytvořili následující klišé titulní stránky:

- Fotografie prodává lépe než umělecké dílo
- Sex prodává lépe než politika
- Načasování je rozhodujícím faktorem
- Rozřešení problému prodává lépe než problém samotný
- Delikátnost a ironie neprodávají

- Podtitulky se jménem neprodávají
- Slovní hříčky nepůsobí dobře na prodej

David Pecker, bývalý prezident Hachette Filipacchi Magazines, prohlásil, že: „Už nemůžeme prodávat časopisy bez dobrých titulních stránek.“ 80% rozhodnutí spotřebitele u novinového stánku je podmíněno tím, co je na titulní stránce. A titulní stránka, která prodává, může znamenat rozdíl mezi životaschopností a zánikem časopisu. Richard Stolley, bývalý redaktor časopisu „People“ říká: „Tvář musí být rozpoznatelná 80% Američanů. Pro osobu na titulní stránce musí být důvod. V životě této osoby se musí během toho týdne něco dít, když je na titulní stránce. A pak je tady faktor X - na té osobě musí být něco, o čem byste se rádi dozvěděli.“⁷

Stolley, který je uznávaným guru titulních stránek, vyprávěl, že když pracoval v časopise „People“, jeho mantra titulních stran zněla: „Mladý je lepší než starý, hezký je lepší než ošklivý, bohatý je lepší než chudý, televize je lepší než hudba, hudba je lepší než filmy, filmy jsou lepší než sport. Cokoliv je lepší než politika. A není nic lepšího než smrt celebrity. Myslím tím Marilyn Monroe, Johna Kennedyho, Jimmyho Hendrixe, Elvise Presleyho, Johna Lennona, Kurta Cobaina, Janis Joplin, princeznu Dianu.“ Jak k tomu podotýká Chris Rojek: „Smrt nemá žádnou nadvládu nad sociální přítomností hvězdy.“⁸

Mezi pěti nejlépe prodávanými vydáními periodika „Times“ měly tři celebrity jako hlavní příběh a dvě vyšly s obrázkem princezny z Walesu na titulní stránce - památní vydání na novinových stáncích, následující po její tragické smrti v roce 1997, bylo prodáno v nákladu 1 miliónu kopií. Toto číslo bylo věnováno smrti celebrity. Vydání o autonehodě a smrti bylo prodáno v nákladu 800 tisíc kusů. Předchozí rekordní prodej mělo vydání o zavraždění Johna Lennona v roce 1980 - a to v nákladu 500 tisíc kusů - a také číslo o Michaelu Jacksonovi v období jeho alba Thriller.

Dnešním nejžhavějším časopisem v Americe je „In Style“, který je holdem celebrit - ať už filmových hvězd, popových zpěváků, hvězd sitcomů nebo hostů talkshow.

⁷ DOROTHY HO, Behind The Covers. Photo District News, 9/2001

⁸ Chris Rojek „Decentring Leisure“, Sage, 1995, p. 160

/ 3. FOTOGRAFOVÉ CELEBRIT /

/ 3.1. YOUSUF KARSH /

Fotograf Yousuf Karsh je jedním z klíčových portrétistů dvacátého století. Karsh je obdivován pro své mistrovské umění a schopnost dotknout se imaginace diváka. V historii už má své místo. Karsh vždy vyhledával pravdu a krásu a svými přesvědčivými portréty dokázal nacházet lidskost ve tvářích hezkých, bohatých, vlivných a mocných. Těch, kdo formovali ideje západního světa. Mezi portrétované patřili politici, herci, umělci, členové královských rodin, prezidenti. Vznikaly portréty, ze kterých dokázal vytvořit dramatické panorama, úžasné světové divadlo dvacátého století. Po dobu více než šedesáti let pózovali slavní lidé celého světa pro portréty „Karshe z Ottawy“. Karshovo fotografování se stávalo setkáním dvou celosvětově známých osobností - pózujícího a fotografa. Polní maršál Sir Bernard Law Montgomery to po fotografování popsal výstižně: „Byl jsem karshován.“

Ti, kteří stáli Karshovi modelem, věděli, že stát před jeho objektivem znamená stát se nesmrtelným, a to díky poselství ikonografie a její distribuci. Výsledné dílo sdělovalo jejich sociální status širšímu publiku.

„Karshi, udělal jste mě nesmrtelným,“ poznamenal o důležitosti svého portrétování tiskový magnát Lord Baeverbrook.

Působivý Karshův portrétní styl je obrazem hrdinské osobnosti. Síla takového snímku je v detailech a gestech. Portrétovaný vždy patřil do vysoce postaveného okruhu osob. Karsh přiznával, že byl ctitelem hrdinů. Jeho empatie vůči hrdinovi je patrná ve způsobu a stylu jeho fotografování.

Pracovitost, odvaha, intuice a zaručená vysoká kvalita vytrvaly v jeho práci šedesát let a pomohly mu vyjádřit jeho víru v lidstvo. Jeho metoda a styl jsou vstupní bránou do nekonečného příběhu, nekonečné sekvence tváří, které mohou pokračovat navěky. Žádná z tváří se nepodobá nikomu jinému a zároveň jsou si všechny podobné jako příbuzní jedné rozvětvené rodiny.

Yousuf Karsh se narodil 23. prosince 1908 v Mardině na pomezí Arménie a Turecka. Od dětství si v sobě nesl vzpomínku na brutální scény, kdy Turci v roce 1915 vyvraždili Armény. Když bylo Yusufovi patnáct, rodičům bylo i s dvěma mladšími bratry dovoleno s karavanem opustit Turecko a odjet do Sýrie. Když se zabydleli ve městě Apello, rozhodli se rodiče poslat Yousufa za strýcem, který mu nabídl, že ho bude finančně podporovat. Karshův strýc - George Nakash - byl úspěšným fotografem v Sherbrooku ve státě Quebec.

V roce 1924 přistál Karsh v severní Americe - nejdříve v Bostonu a pak v Ottawě - a začal naplňovat svůj americký sen. Do roku 1928 se učil fotografovat u svého strýce. Po ukončení sherbroockské školy odjel do Bostonu a začal se učit v ateliéru vynikajícího bostonského fotografa Johna H. Garo. Slavný fotograf neučil mladého Karshu jen technickému procesu, ale také přemýšlet a vyvíjet vlastní charakteristické interpretace. Ateliér, ve kterém fotografii studoval, byl místem setkávání slavných umělců a hudebníků té doby. Ona zkušenost ho přivedla k myšlence fotografovat muže a ženy, kteří po sobě na světě zanechali nějakou stopu.

V místní dramatické skupině se Karsh spřátelil se synem tehdejšího generálního guvernéra Kanady, který své rodiče - lorda a lady Bessborough - přesvědčil, aby Karshovi pózovali. Fotografie pak byla použita v několika publikacích a novinách. B. K. Sandwell z časopisu „Saturday Night” byl jedním z prvních, kdo dal Karshovi fotografickou zakázku. Sandwell Karshu kontaktoval, aby vyfotografoval Winstona Churchilla, který přijel v roce 1941 do Ottavy na návštěvu. Kanadský premiér McKenzi zařídil, aby Karsh své vybavení nainstaloval v zasedací místnosti a mohl vyfotografovat Churchilla bezprostředně po jeho projevu v Dolní sněmovně. Churchill, kterého na fotografa neupozornili, si zapálil doutník a zavrčel, jaktože mu o tom nic neřekli. Nakonec souhlasil s krátkým pózováním. Karsh Churchilla poprosil, aby si vyndal doutník

a když ho Churchill neposlechl, přiblížil se k němu a opatrně mu ho vyndal se slovy: „Odpustte, sire.“ Churchill se během fotografování mračil, pak ale Karshovi dovolil udělat další záběr s žertovnou poznámkou: „Jste schopen přimět i řvoucího lva, aby klidně stál před fotoaparátem.“

Časopis LIFE původně otiskl Churchillův portrét uvnitř čísla, ale později vyšel stejný snímek ještě jednou a tentokrát na obálce. Během několika málo měsíců byl snímek otištěn téměř ve všech významných časopisech a novinách té doby. Karsh tak vytvořil slavný portrét odhodlaného Churchille, který byl prohlášen symbolem odporu britského impéria proti nacistickému Německu. Fotografie se stala jedním z nejpublikovanějších portrétů v dějinách.

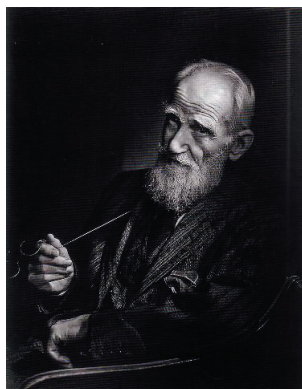


Winston Churchill , Ottawa 1941

Ještě dávno před tím, než se Karsh proslavil jako úspěšný Churchillův portrétista, vytvářel četné snímky výjimečných postav ze současnosti, většinou z anglicky hovořících zemí. Nebyla to jen otázka fascinace a vášně vůči síle a důstojnosti celebrit. Karsh měl především jasnou představu o tom, že vytvoří galerii portrétů duchaplných a mocných osobností. Právě takovými portréty se chtěl proslavit.

Karsh měl po portrétu Churchilla náhle velký vliv. Slavné osobnosti pochopily, že by bylo dobré s Karshem počítat, aby zachytil podstatu jejich osobnosti. V té době se každá nová Karshova fotografie stávala přírůstkem jeho „Galerie velkých“.

Počátkem roku 1943 zařídila kanadská vláda Karshovi plavbu do zamoří, aby tam pořídil snímky vůdců válečného odboje a dalších britských osobností. Během šedesáti dnů vytvořil 43 portrétů, které se staly základem jeho první knihy „Faces of Destiny“. Publikace obsahovala snímky krále George VI., norského krále Hakkonena, fotografie řady válečných vůdců, ale také portréty George Bernarda Shawa, Noela Cowardema a H.G.Wellse.



George Bernard Shaw , 1943

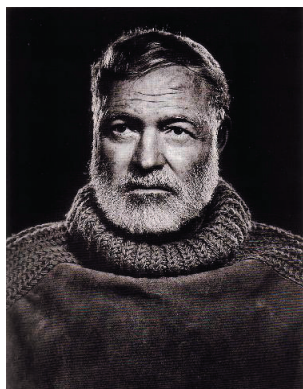
Následovala menší série portrétů ve Washingtonu pro časopis LIFE a další zakázky se jen hrnuly.

Od té doby se Karsh potuloval po světě a fotografoval hlavně slavné lidi. Zpočátku bylo pro fotografa poctou vítat se ve svém ateliéru s prominenty celého světa nebo za nimi cestovat. Brzy se však stalo výsadou, ba dokonce povinností, aby byl model součástí Karshovy galerie osobností světového významu.

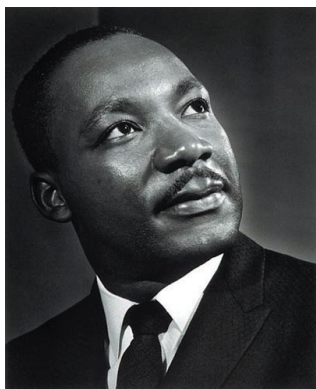
Ve své první knize „Faces of Destiny“, vydané roku 1946, Karsh řekl, že jeho cílem bylo použít fotoaparát pro portrétování slavných „tak, jakými se zdáli být mne a tak, jak zapůsobili na svou generaci.“ V roce 1959 vyšla sbírka „Portraits of Greatness“ a v roce 1962 byla vydána jeho autobiografie s názvem „In Search of Greatness“. Pro Karshe důležitým rokem byl rok 1992, kdy vydal knihu „American Legends“ se 73

portréty, které pořídil v letech 1989 až 1991. V tom roce však ale i zavřel po šedesáti letech existence i svůj ateliér v Ottawě. Odstěhoval se do Bostonu a v New Yorku si pořídil byt a zároveň ateliér, ve kterém fotografoval až do své smrti v roce 2002. Bral už jen nekomerční zakázky a fotografoval jen ty, které sám chtěl.

V roce 1987 zmapoval své životní dílo - více než 250 000 negativů, 12 000 barevných diapozitivů, 50 000 originálních zvětšenin - to vše prodal Kanadskému národnímu archivu v Ottawě. Ze svého fotografického bohatství vybral 500 nejlepších snímků jako umělecký odkaz dvacátého století. Jeho umělecké dědictví je zároveň dědictvím obrazu lidstva. Ti, kteří byli „karshováni“, se počítají mezi velké osobnosti dvacátého století - jako například Ernest Hemingway, John F. Kennedy, Martin Luther King, Jimmy Carter, Ronald Reagan a mnozí další, kteří byli symboly jedinečnosti a vizionářské síly.



Ernest Hemingway, 1957



Martin Luther King, 1962



Charles De Gaulle, 1944

Už od dětství byla oblíbeným Karshovým modelem královna Alžběta II., kterou portrétoval mnohokrát usměvavou a odpočívající. Když se jeden z jeho sedmi královských portrétů objevil na přední straně kanadské jednodolarové bankovky, na druhé straně byla vytištěna krajina se sruby jeho bratra Malaka u řeky Ottawy. Jeho snímky se často propůjčují pro reprodukce na poštovní známky, valuty, pro ilustrace do časopisů a dalších masových médií.



Královna Alžběta II , 1951

Pro sdělení identity pózujícího a jeho podílu na moci používal Karsh obrazový jazyk – gesta rukou, mimiku obličeje, jazyk těla nebo směr pohledu. To vše jasně a souvisle vypovídalo o tom, jaký typ hrdiny je vlastně portrétován. Objektiv zaostřoval vždy na tvář a používal světlo a stíny, aby lidem vysvětlil, proč je konkrétní osobnost dokonalá, smutná nebo tragická. Obvykle používal sytá černá pozadí, ze kterých vystupují jen tvář a ruce portrétovaného.

Prostřednictvím světelných efektů zdůrazňoval Karsh vyprávěný příběh. Dekorace pak snímek podporovaly a přispívaly k jeho pochopení. Právě tato vodítka činila Karshovy portréty čitelnými. Většinou pracoval v prostředí portrétovaného, což bylo důležité z psychologického hlediska, aby se model cítil dostatečně komfortně. Často zařídil to, aby se mohl s modelem sejit ještě den před fotografováním, aby si spolu mohli popovídat nad šálkem čaje. Samo fotografování pak netrvalo víc než dvě hodiny a vyžadovalo jen minimum konverzace.

Velmi důležitým prvkem bylo využívání stínu. K tomu Karsh dodává: „Neumím o tom mluvit, je to něco, co cítím a co dělám intuitivně.“¹

Jeho práce mají základ ve vysokém umění portrétních maleb osmnáctého a devatenáctého století. Je to určení a znázorňování jedinečnosti osobností ve vypro-

¹Wayne M. Barrett, „Karsh: Master of Portrait Photography“, USA Today, 1/1993

filované autonomii jednotlivce. Umístováním modelů do světelné aury se jejich obličejové partie stávají dramatickou mezihrou mezi světlem a stínem.

Karsh používal jen několik dekorací, které měly pouze definovat sociální status nebo tvůrčí činnost dané osobnosti. Básník měl knihu nebo brýle, hudebník nástroj, malíř nebo sochař ukázkou své práce.

Karsh vytvořil přesvědčivý pantheon hrdinů, kteří byli ztělesněním moci. Může se zdát, že někteří hrdinové jsou pouze hrdiny proklamovanými. Ale Karsh je portrétoval co nejdělejší. Včetně těch, kteří svět obohacovali svým mistrovstvím v umění a politice.

Je evidentní, že význam jeho díla je nezpochybnitelný. Lze také říci, že jeho portréty s pečlivými pózami jsou občas předvídatelné a lesknoucí se tvář často odvádí pozornost od výrazu očí.

/ 3.2. IRVING PENN /

Už více než půl století je Irving Penn předním americkým portrétistou celebrit a také módním fotografem. Po celou dobu své bohaté tvůrčí kariéry je spojován s časopisem Vogue a všemi jeho mutacemi - americkou, britskou, francouzskou a italskou. Většina jeho zveřejněných prací jsou zakázky pro tento časopis.

Zařadit však Pennovo dílo jen do oblasti reklamní je omezující a naprosto zavádějící. Od začátku byla Pennova práce víc než jen pouhou komercí. Penn dokázal vyvažovat komerční zakázky osobními projekty, které měly úplně opačný charakter. Udržoval tak svou práci v rovnováze. Jeho největší význam tkví v neustálém bádání na poli fotografickém a v hledání jeho mezí.

Dílo Irvinga Penna je pestré. Sahá od portrétu k módě, zabývá se zátiším, akty i etnografickými studii. To vše mu zajišťuje čelní místo mezi nejvýznamnějšími fotografy 20. století. Jeho fotografie jsou elegantní a dokonalé, bezprostřední a hluboké.

V roce 1958 byl jmenován jedním z deseti největších fotografů světa v mezinárodním hlasování, které provedl časopis „Popular Photography”. Pennovo prohlášení, které u této příležitosti vydal, je pozoruhodným souhrnem praktického hlediska a idealismu zároveň: „Jsem profesionální fotograf. A fotografování je pro mě ten nejlepší způsob, jak si vydělat peníze, které potřebuji, abych uživil svou ženu a své děti.”

Irving Penn se narodil 16.6.1917 v Plainfield New Jersey. Vystudoval střední školu a v osmnácti letech se přihlásil na čtyřletý kurs na Philadelphia Museum School of Industrial Art. Od roku 1934 studoval na Philadelphia Art College. Reklamní design ho vyučoval Alexey Brodovitch. Během léta roku 1937 a 1938 pracoval Penn pro Brodovitcha v Harper's Bazaar. Ten v něm působil jako umělecký ředitel. Po absolutoriu v roce 1938 se Penn přestěhoval do New Yorku a začal kariéru reklamního umělce na volné noze.

Jeho první prací byly dekorace pro výlohy obchodů. A také neformální portréty lidí na ulici. Od začátku mu byla vlastní senzitivita. Peníze, které si vydělal nákresy bot, mu umožnily koupit si první Rolleiflex. Odjel na rok do Mexika, aby tam mohl malovat, ale brzy se vrátil zpět, nespokojený se svými malířskými pokusy.

Po svém návratu požadal o schůzku Alexandra Libermana, který pracoval na postu uměleckého ředitele časopisu Vogue. Liberman Penna zaměstnal jako svého asistenta. Tím byly položeny základy pozdější kreativní spolupráce, pozoruhodně trvanlivé a plodné. Ve Vogue dal Liberman Pennovi jako svému asistentovi za úkol zabývat se titulními stranami časopisu. Když pak Penn ukazoval své skicy významným fotografům Vogue - Horstovi, Blumenfeldovi nebo Beatonovi - jen zdvořile mladému asistentovi naslouchali.

V roce 1943, když už Irving Penn pracoval pro Vogue, vytvořil svou první obálku. Vyšla 1. října. Byla to úplně první obálka v dějinách časopisu, na které bylo zátiší.

V roce 1944 se Penn připojil jako dobrovolník k americké armádě. Byl poslán do Itálie a Indie, kde sloužil jako řidič sanitky, a také jako fotograf.

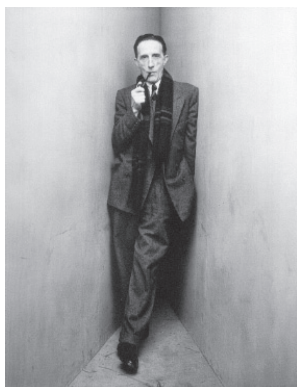
K práci pro Vogue se vrátil hned po válce. Věnoval se módní fotografii, zátiší a portrétům. Penn s odstupem času přiznává, že ho první léta ve Vogue ovlivnila kultivovanost prostředí, ve kterém pracoval. Vogue bylo místem vysoce vzdělaných a kulturních lidí.

Portréty Irvinga Penna hovoří o povaze a schopnosti fotografa říci divákovi něco o osobnosti modelů. Stejně jako portréty samy, zajímá Penna i jejich kompozice, někdy pojata až jako sestava grafických prvků. Od gest rukou po blok, který vytváří světlo a stín.

Penn začal pořizovat portréty celebrit ještě v době, kdy byl mladým a relativně neznámým fotografem. Čelní konfrontace se slavnými modely pro něj byla natolik vysilující, že se pokoušel hledat ještě něco dalšího, mimo aparát a sám sebe, co by přimělo portrétované nějakým způsobem reagovat.

Pro tento účel vymyslel několik jednoduchých prostředků. Jeho nejdůmyslnějším vynálezem byl bezesporu těsný kout, ve kterém se modelové jeví jakoby polapeni. Kout tvořily dvě holé bezvýrazné divadelní kulisy. Scéna omezovala modely jak fyzicky, tak psychologicky. Dostávala je do nerovnoprávného vztahu s Pennem. Někdo se cítil v bezpečí, někdo polapen. Jejich reakce je dělala snadněji dosažitelnými pro fotoaparát.

Fotografie Marcela Duchampa - jednoho z vlivných umělců 20. století a také otce konceptuálního umění, pořízená v roce 1948 se považuje za jeden z nejsilnějších portrétů Pennovy tvorby tohoto období. Minimalistické prostředí nám dovoluje soustředit se na nuance pózy, gest, výrazu a nálady. Duchamp zachycený v koutě odhaluje vhléd do vlastní duše.



Marcel Duchamp, 1948

Na mnoha portrétech z počátečních dob lze pozorovat stálou přítomnost Pennova ateliéru – vidíme elektrické dráty, pozadí, je cítit neosobní severní světlo, pravé nebo umělé, které ozařuje pózujícího. Důkladně je to vidět například na portrétu Georgie O'Keeffe. Prostor zmenšil její postavu.



Georgia O'Keeffe, 1948

Osobitost tohoto portrétu dotváří překvapivá elegance linií a citlivost vůči modelce a jejímu charakteru, a dokonce i osobitý humor. Dalšími výraznými snímky tohoto období, které dnes nazýváme Historický Penn, jsou portréty Else Schiapareilly.

„Na velmi obecné úrovni lze říci, že portrét je bojem dvou vůlí o kontrolu nad duší pózujícího. Nejlepšími portréty pak nejsou ty, na kterých umělec příliš snadně zvítězil, ale ty, které končí těžce vybojovaným poutem, a ty nejlepší z nich pak volí mezi dvěma šampiony.“¹

Právě to je charakteristické pro Pennovu portrétní tvorbu padesátých let. V té době se snažil rozvíjet direktivnější a bližší přístup k pózujícímu. V portrétech je vidět nesmírná síla a exprese, dotvořené světlem. Penn opustil anonymní ateliér a zůstala jen komunikace mezi fotografem a pózujícímu. Pokud jsou oba ochotni odevzdat se a pokud mají štěstí, lze vytvořit snímek, který zdá se dotýkat duše portrétovaného. Kontrola ze strany umělce je otázkou kompromisu a vůle modelů. Portréty neobsahují prvky odkazující na práci pózujícího ani na prostředí, ve kterém se pohybuje.

Příkladem je portrét Pabla Picassa - s obřím okem, toreadorským pláštěm, kloboukem a dramatickým světlem.

¹ John Szarkowski, Irving Penn, „Still Life - Photographs 1938 – 2000“, Bulfinch, New York, 2001



Pablo Picasso, 1957

Dalšími jsou například portréty Louise Jouveta z roku 1951, S.J. Perelmana, Tennessee Williamse, Colette, Trumana Capota, Eugena Ionesca nebo Davida Smithe. Způsob, jakým Penn zachází se světlem a stínem a jeho schopnost zachytit podstatu, gesto, výraz nebo náladu, odhaluje na jeho modelech něco fascinujícího.

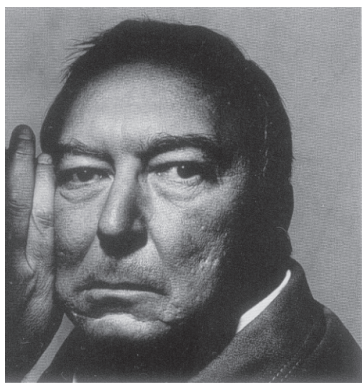
Antropolog Lionel Tyger psal s neobvyklou upřímností a prozíravostí o nárocích na portrétovanou osobu. Během fotografování si uvědomil zvláštní souvislosti. „Děj se stal dvouhrou. Byl jsem účinkujícím, nejen svým já, v kontextu pro mne čehosi nového, co vyžadovalo velmi komplexní úsilí. Měl jsem držet odstup od sebe samého a zároveň se úplně ponořit do osoby, kterou Penn zachycoval. Vzpomínám na ten pocit, že dávám víc, než mám nebo že jsem víc, než ve skutečnosti jsem. Že vyprávím víc, než jen svůj příběh. Symetrie napětí mezi mnou a Pennem se jevila jako nastylizovaná.”²

Během osmdesátých a devadesátých let 20. století pokračuje Penn ve své práci pro Vogue. Stále fotografuje módu a portréty celebrit - jako ve svých začátcích. Sám si fotografie zvětšuje komplikovaným procesem platinum palladium a selenium tonerem. Jeho sebekázeň a sebekontrola jsou legendární. Ani v pokročilem věku se jeho síly nezdají být vyčerpány.

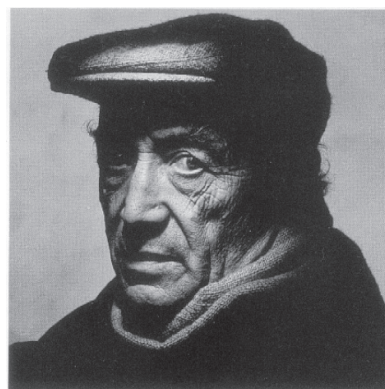
I portréty z posledních dekád mají ohromnou sílu, hloubku, technickou dokonalost. Stačí vyjmenovat několik portrétů - například sochaře Isama Noguchiho - fotografii

² John Szarkowski, „Irving Penn”, Museum of Modern Art, New York, 1984

portrétů použil Penn stejné světlo. Pozadí je silně exponováno světlem a tváře portretovaných jsou nasvíceny v těch nejexpresivnějších partiích ostrým bodovým světlem. Toto nasvícení pak často používali i mnozí další fotografové poslední dekády 20. století. Od počátků osmdesátých let nepozorujeme dramatickou změnu jen světla, ale i dalších fotografických parametrů.

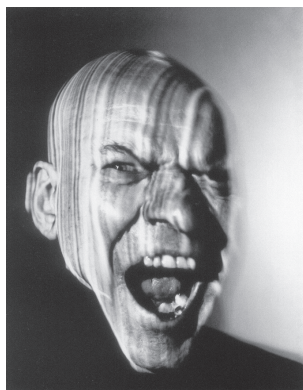


Jasper Johns, 1983

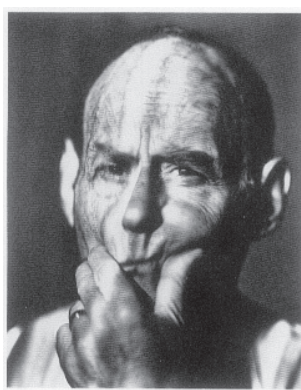


Isama Noguchi, 1983

Nejradikálnější experimenty lze pozorovat u nejposlednějších Pennových prací. Fotograf své modely prohlíží pohyblivým světlem během dlouhé expozice. Zatímco Pennovy počáteční portréty v sobě soustřeďují pocity gravitace, apatična, striktního dodržování realismu, ty nové jsou expresionistické už ze své podstaty.



Dieter Appelt, New York, 1995



Autoportrét, 1992



„Tvář pokrytá vlasy,, 1993

„Dílo Irvinga Penna je nesmírně prospěšné nejen umění, ale i ostatním umělcům. Jen lidé necitliví nebudou souhlasit s legendárností jeho prací, která dokazuje nejenom

vysokou míru talentu, mimořádné dovednosti a profesionální důvtip, ale také naprostou upřímnost.³

V roce 1996 svůj archiv daroval Art Institute of Chicago. Jedním z důvodů bylo, že našel vhodné místo pro uložení záznamu své kariéry. Vysvobodil se tím z minulosti a mohl se zaměřit už jen na svou budoucnost.

V roce 1948 odletěl Penn po nafocení módní kolekce v peruánské Limě do města Cuzco v Andách. Indiáni, které tam našel, ho natolik uchvátili, že si tam pronajal místní fotografické studio, aby se mohl věnovat jejich portrétům. V ateliéru s kamennou podlahou, namalovaným pozadím, s malým koberečkem a čalouněnou židlí, podobnou židli od piána, vytvořil přibližně 200 černobílých a barevných portrétů. Penn fotil indiány v nepřírozených podmínkách ateliéru v jejich tradičních oděvech.



Cuzco children, 1948



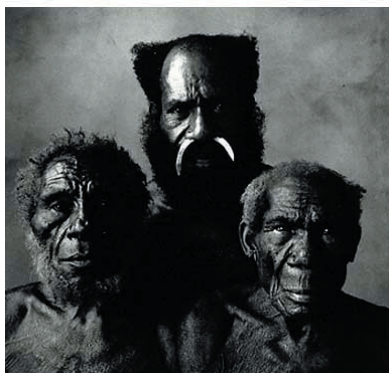
Cuzco couple, 1948

V letech 1964 až 1971 vytvořil Penn sedm fotografických projektů tohoto typu - od východní Afriky (Kamerun), Nepálu, Maroka, Nové Guineje až po hippies v San Francisku.

Zatímco v roce 1948 podnikl Penn cestu do Cuzca zcela impulsivně a fotografické zázemí si připravoval až narychlo na místě, pozdější cesty si už pečlivě plánoval, a to až do posledního detailu. S sebou si vozil přenosný ateliér, který mohl smontovat se svým štábem i v těch nejvzdálenějších koutech světa.

³ John Szarkowski, „Irving Penn”, Museum of Modern Art, New York, 1984

Penn neukazuje ze života členů kmenů nebo komunit nic víc, než jen jejich smysl pro styl. Estetickou otázku staví Penn tváří v tvář vážnosti, vědomostem, přesné pozornosti a obdivu. Pennova antropologická práce je zinscenovaná, povrchní a mnohem více zkreslující než analytická. Ale i povrchnost může být základem jejich uctívání a jejich významu.



New Guinea, 1970



Morocco, 1971

Projekt „Small Trades” je sérií portrétů dělníků pózujících v pracovních oděvech a držících atribut jejich profese a zaměstnání. Pracovníci jsou fotografováni na rovném pozadí a osvětleni ze strany, což je charakteristické světlo, které Penn použil ještě mnohokrát. Design a charakter fotografií byl totožný s důležitostí nasvícení, které je odhalovalo. V tomto intuitivním vnímání světla, jako organické součásti fotografovaných subjektů, je Penn možná v dlouhé a úctyhodné tradici studiové fotografie nepřekonatelný.



Bouchers, 1950

Alexander Liberman, šéfredaktor Vogue, poslal Irvinga Penna v roce 1950 do Paříží, aby tam poprvé vytvořil podzimní kolekci. I přes jeho minimální zkušenosti s módní fotografií nikdo další ho nedoprovázel. Byla to doba, kdy světu módní fotografie vládla taková jména jako Beaton, Hoynigen Hueene, Horst nebo John Rawlings. Jejich přístup se nám dnes jeví jako divadelní - šaty i modelové hrají své role. Pennovy fotografie z roku 1950 nám však neposkytují žádné důkazy ani stopy po starých zámcích, piknicích nebo rozkošných pokojích edvardovské éry. Penn chtěl mít ateliér s přírodním světlem, a proto byla pronajata stará budova bývalé fotografické školy s romantickým světlem, které bylo změkčeno špínou vysokých oken v sedmém patře.

Pennova nejoblíbenější, a také přední světová modelka té doby, později i jeho manželka - Lisa Fonssagrives-Penn - se oblékla do šatů od Balenciagy. V tu chvíli Penn věděl, že už nemůže nic zkazit. Během deseti dnů vytvořil sérii fotografií, a to nejen módních, ale i portrétních - pařížských celebrit. Jinakost Pennových prací netkvěla v gestech modelů, ale v jejich liniích. Pokud byla silueta aktivní, byl model osvobozen od své fyzické zdatnosti a objevil se v téměř přirozeném postoji. Severní světlo bylo jednoduché, přirozené a čisté. V době, kdy se používalo teplé studiové světlo a sety se podobaly filmovým ateliérům, bylo Pennovo světlo úplně jiné. Nic natolik očividně jednoduchého nebylo v časopisech k vidění. Jednoduchost patřila k Pennově velké přednosti, což Vogue během poválečných let ocenil. Po šesti letech války totiž luxusní prostředí zavánělo kolaboranstvím a dalšími hanebnostmi.



“Žena s růžemi”, Paris, 1950

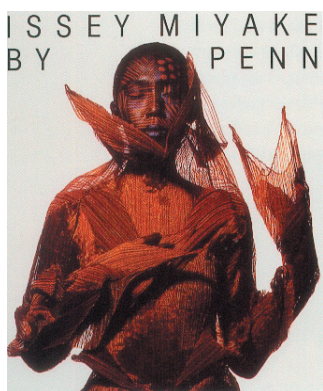


“Harlekýnové šaty”, New York, 1950

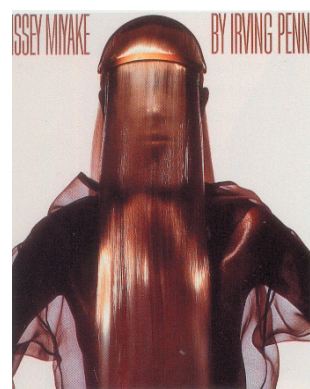
Příchuť striktnosti, asketismu a odměřenosti byla dokonalým opakem oficiálního časopiseckého hedonismu. Irving Penn měl jako hlavní fotograf Vogue obrovskou svobodu a také velkorysou podporu. Alexander Liberman pro něj vytvářel optimál-

ní tvůrčí podmínky a nezatěžoval ho zbytečnými scénáři focení nebo množstvím formulářů. Před Pennovým odjezdem na cesty jenom říkával: „Hodně štěstí, příteli. Přivez nám zpátky poklad k Vánocům.“ Natolik silnou a neotřesitelnou pozici měl Penn ve Vogue.

I když byla Pennova módní fotografie trvalou součástí fotografické práce pro Vogue po více než 50 let, nejprovokativnějším výsledkem focení od snímků v Paříži v roce 1950 byla práce, kterou vytvořil pro módního návrháře Isseye Miyake v osmdesátých a devadesátých letech. Vztah těchto dvou umělců byl velmi zvláštní. Penn Miyakovy módní přehlídky nenavštěvoval, a ani Miyake nikdy do Pennova ateliéru nevkročil, když se fotila jeho módní kolekce. Miyake posílal šaty Pennovi a čekal, až dostane snímky. Osobitost takovéto spolupráce oba těšila. Miyake nakonec prohlásil: „Penn mi ukazuje, co vlastně dělám.“ Návrhář cítil, že ho Pennovy fotografie inspirují daleko více, než samotné šaty v jeho myšlenkách.



Issay Miyake model, 1989



Issay Miyake model, 1991

Během těch let - mezi veřejnými editoriaálními projekty, soukromými experimenty a portréty slavných - dělal Penn práci reklamního charakteru. Vytvářel reklamy na parfémů nebo kosmetiku. Například jeho spolupráce s firmou Clinique trvá od roku 1974 dodnes. Penn však dělal reklamy i na auta, boty, košile nebo balené pudinky. Jeho pozoruhodná kariéra neustále balancovala na hranici mezi uměním a komercí.

Žánr zátiší vždy Penna přitahoval svým symbolickým charakterem a evokací renesančních kreseb. Když na počátku své kariéry fotografoval zátiší pro obálky Vogue, hodně přemýšlel o tom, čeho chce v tomto médiu dosáhnout.

Rtěnka na nedopalku cigarety, brouci, mouchy, myši, skvrny, odřené koberce a trouchnivějící zdi, které se stále v Pennově díle objevují, lze vysvětlit jako tichý nesouhlas s obvyklým vzorem dokonalé elegance, který ve Vogue převládal během počátečního Pennova působení v časopise.

Začátkem sedmdesátých let nazvětšoval Penn sérii snímků „Cigarette: Street materiál” technikou platinum palladium. Tato technika je ceněna zejména kvůli bohatosti a jemnosti tónové stupnice. Touto technikou vznikají ta nejkrásnější fotografická provedení.

Předměty vylíčené na těchto fotografiích jsou pouze formálně bezvýznamné. Můžeme je chápat jako metafory, jako zlomky starodávných soch, architektonické prvky nebo odložené královské šaty. Jsou to kousky těch nejzbytečnějších zbytků, viděných v zářivém proměnlivém světle.



Cigarety No. 37, 1974

Následující série snímků z cyklu „Street Materiál” je konceptuálně grafická a nekompromisně plochá. Jako kdyby Penn vybíral pro své fotografie odpadky z popelnic. Na snímcích je patrná snaha sloučit krásu zátiší, která Penn léta vytvářel, s méně vtíravou krásou nedopalků a jiných zbytků.

Ve svých kompozicích starých kostí, instalatérského vybavení, střepů oceli a rozbité keramiky odhodil Penn veškeré prvky tradičních pozemských radostí a pohodlí klamu.

S věkem začala Pennova zátiší stále více a více sloužit klasickému cíli tohoto žánru - rozjímání nad smrtelností. Navzdory uvědomění si smrti, motivu tak snadno rozeznatel-

ném v Pennových posledních pracech, jsou tyto jeho zátiší plná života. Jsou součástí dialektiky, která Pennovu kariéru provázela, součástí jeho recipacity, se kterou je jeho dílo zajedno. Spadá do rozličných oblastí a také se v jiných odráží.

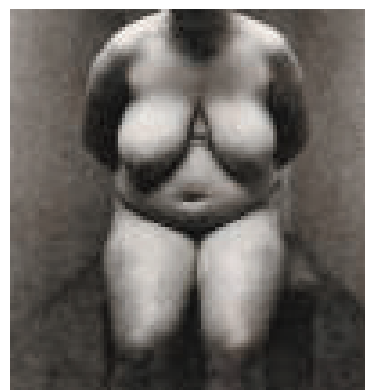
Před Pennovým odjezdem do Paříže, kde se přes noc stal uznávaným módním fotografem, pracoval Penn na vlastním projektu - fotografoval akty. Vytvořil sérii aktů dospělých žen, které našel mezi obyčejnými modelkami uměleckých škol. Tyto korpu-lentní ženy byly naprostým opakem modelek, oblékajících špičkovou módu a fotogra-fujících se v dokonalých pózách.

Roztažená a složitě modelovaná těla nemířila k formální dokonalosti, ale směřovala k vyjádření myšlenky erotiky. Fotografováním aktů udržoval rovnováhu mezi fotografo-váním módy a svým působením jako umělec.

Pennův přístup k aktu byl zcela odlišný od jeho komerčních snah. Aby dosáhl účinku, který v jeho aktech spatřujeme, vymyslel speciální techniku přetisku každého snímku. Fotografie se vyvolávaly téměř černé, Penn je pak odběloval a znovu vyvolával. V době jejich vzniku však bylo z této série publikováno jen několik snímků. Všechny najednou se pak poprvé objevily až na retrospektivní výstavě v Marlborough Gallery v New Yorku v roce 1980.



Akt No. 18, 1949



Akt No. 1, 1949

Každá Pennova fotografie, ať už květina, portrét nebo akt je výsledkem jeho neustalého zkoumání, legendární kázně a vytrvalosti. Je jedním z mála fotografů, jehož soukromé a komerční portfolio se nádherně doplňuje a zachovává svou eleganci a integritu.

Irving Penn i ve svém pokročilém věku pracuje na zakázkách pro Vogue, a stejně jako ve svých počátcích se věnuje fotografování módy a portrétování celebrit.



Nicole Kidman, Vogue, 2004

/ 3.3. RICHARD AVEDON /

V nejlepších portrétech Richarda Avedona existuje napětí mezi touhou spojit se s pózujícím a během procesu fotografování s ním prožít intenzivní vztah a touhou tento okamžik spojení přesáhnout. Snažit se portrétem vyjádřit význam pózujícího, vysoce koncentrovaný a důvěrný vztah, a to eliminací elementů událostí nebo vybavení, které by mohly intenzitu nebo plachost při fotografování narušit.

Protože své modely portrétoval Avedon téměř vždy bez dekorací a ozdob, spoléhal na vytvoření okamžiku napětí nebo dramatičnosti, aby zachytil tu podobu, kterou hledal. Nikdy nebyl hrubý a nikdy svou práci nezakládal na tom, že by slavným lichotil. Vždy fotografoval své modely vestoje, ze zcela frontálního pohledu a před prázdným bílým pozadím. V jeho fotografiích není rozptýlení ani žádný podtext, pokud nepočítáme kontury, rysy a výrazy samotného obličeje. Avedonovy portréty jsou z větší části podobiznami úspěšných lidí, kteří něčeho dosáhli. Zkušenost upřednostňoval před nevinností. Jeho zaujetí známkami vysokého věku ve tváři, ve sklonu ramen nebo tvaru rukou svědčí zejména o hledání abstrakce. Vrásky, které se objevují na čele a tvářích a také obrysy těla fungují jako kresba již na jeho prvních portrétech - jsou to například snímky vévody a vévodkyně Windsdorské, Jacquea Coucteau nebo Marian Anderson.

Na jedné straně dynamické tempo, které v extatických momentech vede pózujícího i fotografa, na druhé straně destilovaná koncentrace, soustředěná zejména do chladných portrétů nádherných žen. To je v portrétní fotografii druhé poloviny 20. století něco jedinečného.

Richard Avedon byl hubený a šlachovitý, s kšticí neupravených vlasů. Měl prudkost teriéra, která mohla ty, kdo s ním pracovali, vyčerpat. I když byl po většinu svého ži-

vota zaneprázdněn prací v ateliéru na East Side v New Yorku, vždy si našel čas na to číst, navštěvovat divadla a výstavy, a byl tak dobře obeznámen s kulturním a uměleckým životem. Finančně a prostřednictvím svých fotografií podporoval občanská práva a sociální oblast. V šedesátých letech školil mladé černošské fotografy, jak zaznamenávat demonstrace na jihu země.

Richard Avedon se narodil 15. května 1923 v New Yorku a po celý život mu byl domovem Manhattan. Jeho otec, Jacob Israel Avedon, z druhé vlny rusko-židovské emigrace, byl majitelem „Avedon's Fifth Avenue“, obchodu s oblečením na Manhattanu. Jeho matka, Anna Polonski Avedon, pocházela z rodiny, která vlastnila oděvní výrobu. Otec chtěl, aby se mladý Richard stal obchodníkem. Sám byl jako dítě s pěti sourozenci opuštěn otcem a poslán do dětského domova, kde strašně trpěl. Otec chtěl, aby byl jeho syn připraven do života vzděláním, fyzickou silou i penězi. Matka, velká milovnice umění, byla politicky aktivní a vždy Avedona na jeho umělecké dráze podporovala. Jako dítě četl Avedon nadšeně módní časopisy a dekoroval si stěny svého pokoje výstřižky módních fotografií, které obdivoval. Avedonova rodina působila v módním obchodě, a tak rodiče objednávali Harper's Bazaar, Vogue a Vanity Fair. Avedon začal napodobovat módní fotografie a divadelní portréty Steichena, Munkácsiho a Man Raye, které se objevovaly v časopise. Fotografoval svou vlastní sestru. Sestra byla o dva roky mladší a byla mimořádně krásná. Její krása byla rodinnou pýchou. Pro ni samotnou však znamenala zkázu. Zemřela ve 40 letech v ústavu pro duševně choré, protože se její vývoj zastavil v pozdní pubertě. Avedon přiznává, že byla skutečnou krasavicí a prototypem toho, co on sám považoval za krásné ve svých počátcích dráhy módního fotografa. Jeho první modelky - Dorian Leigh, Elise Daniels, Carmen, Marella Agnelli a Audrey Hepburn - byly brunety s drobným nosem, dlouhou šíjí a oválným obličejem. Všechny byly vlastně transformovanou vzpomínkou na sestru. Její neštěstí ho hluboce zasáhlo a dokonce třicet let se nemohl na své první fotografické pokusy ani podívat. Avedonův smysl pro krásu byl patrný už velmi záhy.

V deseti letech byl malý Avedon posedlý myšlenkou vyfotografovat Sergeje Rachmaninova, který bydlel v bytě nad jeho prarodiči. S Kodak Box Brownie skladatele zachytil, kterak stojí na West End Avenue vedle požárního hydrantu.

Avedon měl dlouholetý a vášnivý koníček - sbíral autogramy hvězd. Měl album plné podpisů velkých spisovatelů, kabaretních komediantů, klasických hudebníků a loutkářů. Zvláštní díl věnoval „velikým židům a velikým soudcům“.

Jeho vzorem byl i T. S. Eliot. Avedon chtěl být básníkem, v roce 1941, několik dní před svými osmnáctými narozeninami, dokonce zvítězil ve školní soutěži „Poet Laureate“ za báseň „Spring at Coventry“. Avedon navštěvoval Dewitt Clinton High School, kde společně s Jamesem Baldwinem vydával školní literární časopis „The Magpie“. Po roce studií na Columbia University narukoval Avedon do námořnictva, kde mu byl přidělen post fotografa. Dostal za úkol pořizovat fotografie na identifikační průkazy. „Musel jsem udělat fotografie snad statisíců zmatených tváří, než mi došlo, že se ze mě stává fotograf,“ říkal Avedon.¹

Opakování a neustálé porovnávání, což snímky na identifikační karty vyžadovaly, předznamenaly pozdější Avedonovo pilné zkoumání objektu a jeho okouzlení nuancemi fyziognomie a vzhledu.

Po propuštění z námořnictva v roce 1949 vyhledal Avedon Alexeye Brodovitche - vlivného designéra a uměleckého šéfa časopisu Harper's Bazaar - a zapsal se do jeho třídy na New York School for Social Research. Oficiálně se jí říkalo „Laboratoř designu“. Brodovitch poskytoval fotografům, grafickým designérům a ilustrátorům kritický pohled, ale také podporu. Někdy odstartoval jejich kariéru, když jim příležitostně nabídl placenou zakázku pro časopis.

Brodovitch a jedenadvacetiletý Avedon spolu začali okamžitě blízce spolupracovat a v roce 1945 se začaly Avedonovy fotografie objevovat v Junior Bazaru. A o rok později i v Bazaaru samotném.

Poté, co získal Avedon práci pro časopis trvalý příjem, otevřel si svůj vlastní ateliér. Nikdo nebyl tak hluboce poznamenán vztahem s Brodovitchem jako Avedon. A nikdo jiný se neprojevil jako loajálnější přítel a opora než Avedon. Říkal: „Brodovitch mě přivedl do světa, o jehož existenci jsem neměl ani zdání. Jeho standardy byly vyšší než

¹ Nicole Wisniak, „An Interview with Richard Avedon“, Egoiste, 1984

kohokoliv jiného. Nic mu nebylo překážkou, své studenty nikdy nenechal omezovat se jejich vlastním myšlením. Chodil jsem na všechny jeho hodiny.“²

Avedon se z přednášek a Brodovitchových příkladů naučil mnoho věcí. Jedna věc však byla rozhodující. Dozvěděl se, že komerční nebo editorské kreativní pokusy nemusí být pojmány v duchu negativní kategorizace ani dobrovolné rutiny. Brodovitch odmítal to, co sám nazýval „démonologií komerční fotografie“, nudný a škodlivý mýtus, že fotografové, kteří vydělávají peníze fotografováním oblečení, parfémů atd. nemohou být stejně seriózní, jako ti, co žijí z grantů a skromných procent z prodeje knih.

Avedon, povzbuzený Brodovitchem, se naučil představovat své fotografie v přesných grafických pojmech. Nejdříve se zaměřoval na snímky, které znázorňovaly nejasné pohyby, jako to dělal o deset let dříve Munkácsi nebo také Brodovitch na svých tanečních fotografiích, které vytvořil v polovině třicátých let a ze kterých sestavil v roce 1945 knihu „Ballet“. Brodovitchovo využívání „bílého prostoru“ Avedona inspirovalo k pozdějšímu převzetí čistě bílého pozadí ve studiu pro většinu módních a portrétních fotografií. Jednou zasvěcený do opojné atmosféry Brodovitchova světa, Avedon ho už nikdy neopustil. Společně pojatý přístup Brodovitcha a Avedona kulminoval v roce 1959 v knize „Observation“.

Avedonovo bílé pozadí nebylo jen přímým důsledkem fotografování námořníků, ale přirozeně se vyvinulo z práce mimo ateliér. Z pouličních snímků Itálie let čtyřicátých je cítit energie procházející napříč. Snímky vyjadřují přání zbavit se událostí a separovat detail.

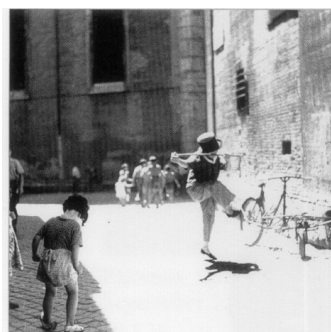
Fotografie „Noto“, pořízena na Sicílii 5. září 1947, vypadá jako ve vzduchu zastavená. Děj se uskutečnil v nepřírozené září, ve světle vytvořeném ne fyzickou přítomností slunce, ale fantaskní atmosférou čisté energie. Avedon stvořil vybělenou zemi nikoho. Chlapec se tlačí doprostřed snímku, má nadutou hrud, ruce přitisknuté k bokům. Široce se usmívá.

² Jane Livingstone, „RICHARD AVEDON, Evidence: 1944 – 1994“, Random House New York, 1994, str.12.



Noto, Sicilie, 1947

Ve zřetelně divadelním cyklu vytvořil vynikající sérii fotografií, zobrazující pouliční artistku Zazi v Římě. Avedon se touto prací pokusil o alegorii. Série medailónků, zahrnující nezkrotnou ženu a skupinou jejích stoupců, je obrazem bujarosti a zoufalství. Oslava i šílenství ve stejný okamžik. Snímky jsou plné detailů a pestrosti.



Zazi, Řím, 1946

Avedon často vyzdvihoval němý film Clarka Dreyera „The passion of Joan of Arc“ z roku 1928. Byl jím naprosto fascinován. Film lze popsat jako dlouhou sérii pronikavých detailních záběrů obličeje. Mezi další filmové tvůrce, kteří ovlivnili jeho pohled na svět a estetiku, patří Roberto Rossellini, Vittorio de Sica a také Jean Vigo, Jean Renoir, Michelangelo Antonioni a Ingmar Bergman.

Ortodoxie ve fotografii, nastolená Henry Cartier-Bressonem, kterého mladý Avedon velmi obdivoval, znamenala, že se snímky nesměly ořezávat a v laboratoři pozměňovat ani upravovat. Mezi jeho oblíbené fotografie, které ctil a obdivoval, patří i Bra-

ssai a Kertesz. Většina fotografů časopisu „Life“ a „Fortune“ – Margaret Bourk-White, Alfred Eisenstaedt, Robert Capa nebo Arnold Newman - ho naopak neinspirovala vůbec.

Avedon se stál vášnivým ignorantem všech žánrových rozdílů. Když porovnáme jeho práci s pracemi fotografických současníků, působících na New York School - jako například Teda Cornera, Louise Faurera, Williame Kleina nebo Bruce Davidsona - vidíme jistou spřízněnost v určitém druhu pocitu pohybu, v kinematografické fotografii, která postupuje časem.

Marvin Israel, umělecký ředitel Harper's Bazaar, který zaujal místo po Henry Wolfovi, byl pravděpodobně nejvěrnějším Avedonovým přítelem a spolupracovníkem, neméně důležitým, než byl Brodovitch, jen prostě jiným způsobem. Israel a Avedon si byli věkově blíží. Jejich vztah přerostl v cosi bratrského, soutěživého, respektovaného. V polovině šedesátých let opustil Avedon Harper's Bazaar a přešel do Vogue. Tam začal spolupracovat s Alexandrem Libermanem, pozoruhodným uměleckým ředitelem. I když v redakci Vogue setrval jen do konce šedesátých let, jeho spolupráce s Libermanem a Vogue pokračovala a trvala nakonec více než dvacet let.

Avedonovy první módní práce byly ovlivněny fotografem Martinem Munkacszim, který zdůrazňoval prorůstání módy do všedního života a každodenní činnosti. V druhé polovině čtyřicátých let inscenoval Avedon v ulicích Paříže snímky, na kterých se jeho modelky stávaly herečkami. Scény, se kterými se jakoby jen náhodou setkal - například dvě nádherné ženy, povídající si u stolečku v kavárně, běžící v dešti, nastupující do vlaku nebo se procházející po náměstí mezi náhodnými chodci.

V noci nasvěcoval Avedon exteriéry filmovými reflektory. Filmový charakter mnoha jeho snímků je záměrný. Avedon dokonce tvrdil, že byl v tomto ohledu ovlivněn filmy Ernsta Lubitcha.

V roce 1955 vytvořil Avedon módní story tým, že své modely umístil doprostřed cirkusové manéže. Nejpamětihodnější z těchto snímků, „Dovima with Elephants“, ukazuje nejslavnější modelku té doby v po kotníky dlouhých šatech od Diora, jak stojí na slámě a jednou rukou drží chobot slona, zatímco tou druhou gestikuluje.



Dovima se slony, 1955

V dějinách fotografie, módy, ilustrace a umění se bude tato fotografie už asi vždy připomínat. Původním záměrem bylo ukázat šaty v módním časopise. Výsledná fotografie však tento záměr přesahuje, aniž ztrácí smysl jako ilustrace vysoké módy. V tom jedinečném oděvu získává žena, která ho obléká, větší sílu než zvířata, která teď reagují na každý její dotek.

Dior navrhuje sny. Krásná žena na fotografii, která je nabitá erotickou estetikou a psychologií, se stává metaforou získávání moci. Vyvolává touhu po konkrétních šatech. Snímek definuje žánr populárního umění - módní fotografii - kterou se Avedon zabýval. Je to umění zviditelňovat touhy a mýty. Avedon tvrdil, že umění je pro každého. Ale součástí tohoto vyznání už nebylo, že umělecká hodnota samotná má být demokratická. Avedonovým cílem bylo ukázat co nejširšímu publiku to nejlepší umění.

V interview s Nicole Wisniak v roce 1984 se Avedon vyjádřil o svém vztahu k módě: „Módní fotografie není umění, které může růst kamsi do neznáma. Je to nepřetržité fotografování a neustálý obchod s povrchem věcí. Když jsem byl mladší, mé umělecké potřeby byly totožné s potřebami časopisu Harper's Bazaarem, pro který jsem pracoval. Publikovali to, co jsem chtěl vyjádřit. Pro komerčního fotografa je móda nezbytnou součástí jeho obchodní existence. Poskytuje finanční záruku a podporuje život a jiné činnosti, které vykonávám raději.“³

³ Nicole Wisniak, „An Interview with Richard Avedon“, Egoiste, September 1984

Avedonův přínos módnímu průmyslu spočívá také v tom, že „vytvářel“ modelky. Od Dovimy v padesátých letech, Jean Shrimpton, Penelope Tree, Twiggy a Verushky v šedesátých letech po Stephanie Seymour v letech devadesátých. Ve svých módních fotografiích vyjadřoval jejich osobnost a charakter. Hledání modelek ztvárnil film „Funny face“ z roku 1956 s Audrey Hepburn v roli naivní, ale divoké kariéristky, kterou při práci v manhattanském knihkupectví objeví fotograf Dick Avery, ztvárněný Fredem Astairem. Předlohou pro postavu Avery byl sám Avedon, i když Fred Astair byl ve filmu dvakrát starší. Avedon se na filmu podílel jako obrazový konzultant. „Musel jsem Astaira naučit, jak se stát mnou. A to jsem celý svůj život chtěl být Astairem.“⁴ Film „Funny Face“ jemně satirizuje svět módy a nevázaně napodobuje módní redaktorku Harper's Bazaru - Dianu Vreeland.

Avedon dosáhl v padesátých letech velkého významu. Jako uznávaný mistr módní fotografie vždy ctíl teze Cartier-Bressona ohledně sociální odpovědnosti fotografie.

Během kariéry věnoval značnou část svého výdělků z komerční tvorby na podporu klasických dokumentárních projektů, které nazýval svou „hlubší prací“.

Od poloviny let čtyřicátých strávil bezmála dvacet let v Harper's Bazaar a následujících čtyřicet let pracoval v americkém Vogue. Kromě mnoha snímků, které vytvořil pro titulní stránky Harper's Bazaar a Vogue, udělal Avedon nespočet reklamních kampaní a televizních spotů pro DuPont, Helenu Rubenstein, Christiana Dora, Calvina Kleina a Versaceho.

Avedon zasvětil svůj život umění portrétu. I když uznal nespůsobilnost úkolu tohoto žánru - dobrat se skutečné podstaty jedince - úporně bojoval, aby to dokázal. „Odjakživa si v sobě pěstuji pocit neúspěchu. Ale každý den se snažím pracovat tak, jako bych to zítra mohl vyřešit,“⁵ řekl Avedon.

Avedon byl básníkem portrétu. Různé aspekty jeho charakteru se transformují přes aspekty charakterů jiných lidí a splývají do kaleidoskopické představy lidských forem, přetavených silně a živě do jakési galerie.

⁴ Nicole Wisniak, „An Interview with Richard Avedon“, Egoiste, 1984

⁵ Maria Morris Hambourg and Mia Fineman, „Avedon's Endgame“, „Richard Avedon: Portraits“, Harry N. Abrams, New York, 2002

Avedonův portrét lze rozpoznat okamžitě. Často fotografuje slavné osobnosti: celebrity jako Marilyn Monroe, politiky jako Henry Kissinger nebo zpěvačky jako Marian Anderson. Ale i když je na snímku neznámý tulák, zůstává Avedonův rukopis čitelný. Černobílé obrazy bez pozadí, bez dekorace, jednotlivci v prázdném prostoru, dívající se z rámu.

Celá desetiletí byl Avedon kronikářem své doby. V šedesátých letech zaznamenával konfrontace mezi klíčovými postavami války ve Vietnamu „Mission Council“ a protiválečnými aktivisty, známými jako „Chicago Seven“. Sérií fotografií s názvem „The Family“ znázornil americkou obchodní a politickou elitu let sedmdesátých. Ale primárním zájmem Avedona byli vůdčí postavy kultury: herci Buster Keaton a hravý Charlie Chaplin, spisovatelé Ezra Pound a Truman Capote, skladatel Igor Stravinsky.

Určitý moderní názor na krásu definoval přepychovými portréty, které odstartoval archetypálními snímky Mareilly Agnelli z roku 1953 a Jacqueline de Ribes, 1955.



Marella Agnelli, 1953

Nápadně klidná a monumentální kvalita těchto fotografií byla dosažena mimořádnou krásou pózujících a také emocionálním napětím.

V listopadu 1955 vyšel Harper's Bazaar se speciální Avedonovou přílohou o Metropolitan Opeře. Obsahovala řadu portrétů, mezi kterými byl i snímek kontraltistky Marian Anderson, zcela ponořené do svého pěveckého umění. Fotografie je ohromujícím obrazem ztělesněné písně.



Marian Anderson, 1955

Avedon tíhnul zpočátku k portrétování herců. Později však začal hledat osobnosti s vysoce vytříbeným chápáním sebe sama jako charakterů. Hledal někoho, kdo s ním bude na jeho tvorbě spolupracovat. Našel dva básníky – Ezru Pounda a Isak Dinesen. Dvojportréty Pounda a Dinesen prezentují panovačnost a hranou statečnost, která dodává snímkům děsivou upřímnost.

Slavný portrét Marilyn Monroe z roku 1957 je studií složité podstaty celebrity. Fotografie je naplněna vnitřním pocitem, smutkem tragické postavy, kterýžto její obraz utkví pak v lidské imaginaci. Pravda Avedonova portrétu spočívá v charakteru melancholické hrdinky, kterou spolu fotograf a model vytvořili.

Když pak Avedon vzpomínal na fotografování s Marilyn Monroe, řekl, že hodiny v ateliéru tančila, zpívala a flirtovala a pak najednou přišel obrat a ona seděla v koutě jako dítě. Přišel za ní s fotoaparátem a věděl, že mu neřekne „ne“.



Marilyn Monroe, 1957

V roce 1959 vyšla Avedonova fotografická publikace „Observations“ s předmluvou Trumana Capota. Mezi další významné osobnosti, které v padesátých letech Avedon portrétoval a které se objevily v knize, patří John Huston, Alfred Hitchcock, Charles Chaplin, Coco Chanel, Buster Keaton, Brigitte Bardot, Louis Armstrong, Humphrey Bogart a další.



Charles Chaplin, NY, 1952



Louise Armstrong, 1955

Portréty dvou významných osobností světové kultury přesahují popisnou událost. Jsou zkřížením abstraktního a konkrétního, činem záměrné estetické rafinovanosti. V Chaplinově portrétu je zdůrazněna jeho celoživotní hravost a ironie. Dokonce i ironie osudu, protože snímek byl pořízen před jeho emigrací do Evropy kvůli pronásledování v padesátých letech.

Po knize „Observations“ následovala další – „Nothing Personal“. Publikace vyšla v roce 1963.

V roce 1960 fotografoval Avedon Waltera Hiccocka a jeho syna Dika - vraha, jehož příběh popsal Trumane Capote v románu „Chladnokrevně“. V roce 1963, kdy pracoval v hnutí za občanská práva na jihu, vytvořil zase nezapomenutelný portrét Williama Casbyho, muže, který se narodil jako otrok. Fotografovo morální rozhořčení nad historickým skandálním jevem, jakým bylo otroctví, je skryto v naprostém odmítnutí fotografické modulace.



William Casby, 1963

V období let 1964 až 1968 se Avedon zcela vzdal portrétní práce. Od roku 1945 do roku 1969 fotografoval především Rolleiflexem, který určoval nejenom jeho postoj, ale i formát. I když často ořezával čtvercový formát, aby vyhověl potřebám časopisu, pro výstavy a knihy upřednostňoval právě onen formát čtvercový.

V roce 1969 začal Avedon používat aparát Deardorff, 8 x 10 palců, na stativu, těžkopádný a náročný, který mu přinesl nový způsob práce, ale zároveň i určitá omezení.

Dříve se s Rolleiflexem pohyboval a fotografoval na úrovni pasu. Teď stál za velkou krabicí s objektivem. Fotoaparát se stal mlčenlivým svědkem zápasu mezi fotografem a pózujícím.

Při práci s Deardorffem umisťoval Avedon své modely před bílé, nepřerušované pozadí, osvětlené bezstínovým difúzním slunečným světlem nebo podobným druhem rovného ateliérového osvětlení. Model se během fotografování nemohl moc pohybovat kvůli rychlosti závěrky a malé hloubce ostrosti, aniž by nevyšel z fokusu. „Mám bílé pozadí, mám osobu, která mě zajímá a mám to, co se děje mezi námi,“ řekl Avedon.

Rozsáhlý cyklus fotografií Andyho Warhola a jeho Factory portrét z roku 1969 vychází z interakcí mezi hercem a režisérem. V tomto cyklu skupinových portrétů se postavy pohybují napříč scénou, až dosáhnou série precizně nastavených póz. Herci se v příběhu objevují v různých vztazích, s měnícími se projevy, oblečením a sexuální identitou.



Andy Warhol a The Factory, New York, 1969

Avedon vytvořil satirickou šarádu třech mužských grácií s emotivní prázdnotou, nelišící se od bezcitného chování Warholova. Obraz od obrazu bylo by možno vystopovat propletení, přeskupování, rivalitu a komplexy ze života a kariéry.

Už několik let před vytvořením snímků Warholova studia, a to na fotografiích z psychiatrické léčebny, začal Avedon formovat svou představu o spletité a rozsáhlé obrazové práci. V sérii „Alice in Wonderland“ a cyklem z Warholova studia dozrál žánr do záměrně zinscenovaných a obrazově komplexních sérií fotografií.

Po nafotografování Factory a své multipanelové techniky odjel Avedon do Chicaga pořídít snímky „Chicago Seven“, skupinky radikálů, souzené za spiknutí, podněcující k výtržnostem na Demokratickém národním kongresu v roce 1968.

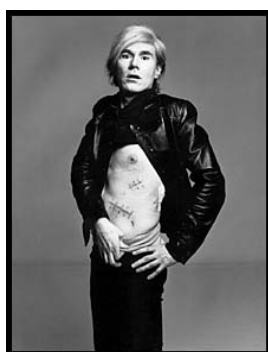
Speciální vydání časopisu Rolling Stone v roce 1976 s názvem „The Family“ představuje 69 fotografických portrétů hlav států, odborových předáků, bankéřů a mediálních magnátů, jakožto kombinovaný portrét mocné elity.

I když je znám jeho liberální postoj, v souboru „The Family“ se zásadově pokoušel vyhnout vyjádření jakéhokoliv názoru o svých modelech. Portrétování pózovali tak, aby jeho předpojatost nezkreslila výsledek.



Ronald Reagan, 1976, Donald Rumsfeld, Henry Kissinger, 1976, Rose Fitzgerald Kennedy, 1976,

V kolekci Avedonových portrétů ze šedesátých let, které vyšly také v knize s názvem „The Sixties“, je možná nejvíce strhujícím portrétem fotografie Andyho Warhola. Umělec vypadá vyděšeně, zvedá obvaz a ukazuje jizvy po kulkách z pistole Valerie Solan. Fotografie se stala ikonou šedesátých let z mnoha důvodů. Kromě toho, že Warhol sám má status ikony, jeho póza připomíná slavný okamžik v politickém divadle let šedesátých: Lyndon Johnson demonstrující své pooperační jizvy na prsou reportérům, ilustrátor Dave Levine je vzápětí prohlásil za mapu Vietnamu. Avedonova kniha odhaluje množství jizev, fyzických i duševních: obličej vietnamské ženy znetvořený bombardováním nebo ohnutý a oteklý nos unaveného Abbie Hoffmana.



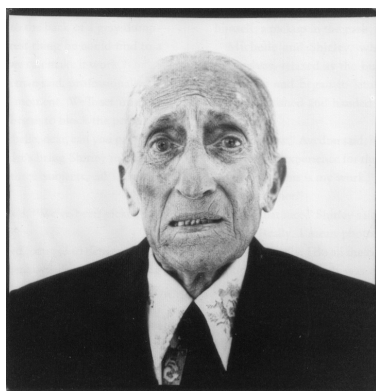
Andy Warhol, New York, 1969

V polovině sedmdesátých let pozměnil Avedon svůj vztah vůči svým portrétům. Snímky June Lear, 1975, Francise Bacona, 1979 a Muriel Rukeyser, 1975 pronikají hluboce pod povrch a ztělesňují hodnotu definitivnosti a monumentální neredukovatelnosti.



Francis Bacon, 1979

Avedonova série portrétů otce Jakoba Israela Avedona, na které pracoval od roku 1969 do roku 1973, kdy otec zemřel na rakovinu jater, je upřímná a vyjadřuje hluboké dojetí z boje o přežití. Tváří v tvář neúprosnému osudu nabízí skok diváka do fotografovy mysli. Snímky vznikly na Avedonův podnět. Opakovaně zaznamenával otcův obličej, různými způsoby nahlížel na stejný výraz. Fotograf a model jsou v podstatě zaangažováni v jistém dlouhotrvajícím rozhovoru. Po mnoha letech chtěl fotograf najít cestu ke svému otci, který byl v důchodu na Floridě.



Jacob Israel Avedon, Sarasota, 1973

V letech 1979 až 1985 pracoval Avedon na fotografickém projektu s názvem „In the American West“. S fotoaparátem Deardorff 8 x 10mm a vždy na bílém pozadí vytvořil portréty lidí, kteří, jak věřil, reprezentovali současnou atmosféru amerického západu. Nafotil 752 lidí ze 17 států amerického západu, pocházející z nejrůznějších sociálních skupin. Trestanci, ztroskotanci, opilci, lidé se smutnými příběhy, elegantně zpustošení antihrdinové, postávající někde mezi komedií a tragedií. Lidé pózuji na fotografiích tak, jako by rovnou vystoupili ze svých rámců, jsou okamžitě rozeznatelní do nejmenšího detailu. Patrná je vnitřní síla, fotograf ji zachytil do prostoru, ze kterého není úniku. Avedon, stojící před modelem, režíroval dialog, který se lišil od slyšitelné diskuse.

Zajímavý je portrét včelaře Ronalda Fishera z roku 1981, kterému sedí na jeho oholené hlavě a holé kůži včely, on však zůstává apatický. Bělavá postava na bílém pozadí, zdánlivě bezprostřední a lhostejná ke svým včelám. Pocitem vítězství nad utrpením, které ztělesňuje roj včel, může tato fotografie patřit k žánru náboženské fotografie, pokud by nějaký takový žánr existoval. Avedon na otázku, jak se mu pracovalo s takovými lidmi, odpovídal, že potřeboval hodně času, než pochopil, že oni sdílejí stejné obavy jako ostatní. Že čelit ropnému dělníkovi je skoro stejné jako spisovateli. Ale lidé, které pro projekt „In the American West“ fotografoval, byli daleko více ztotožnění se svou vlastní osobou, méně rezervovaní a často lépe viditelní.

Portréty ze západu byly publikovány v roce 1985 v knize „In the American West“ v souvislosti s putovní výstavou, kterou organizovalo Amon Carter Museum. Některé diváky přiměla kniha naříkat, že se Avedon stal cynickým a nesnášenlivým. Ve skutečnosti věřil, že portréty by byly zbytečné, kdyby nevyprávěly příběh nebo nesdělovaly pravdu. Avedonovy portréty z amerického západu jsou v rozporu s naivním americkým optimismem a starostí o slávu.



James Kimberlin, 1980



Ronald Fischer, 1981

Avedon se v průběhu let postupně vzdaloval strategii, která mohla vést k excelentním portrétům. Postupně se zklidňoval, dovoloval si jasnější a vyrovnanější přenos myšlenek. Neobvyklé úhly pohledů, gesta rukou, surová odhalení, vlnité siluety a mnoho dalšího, co hojně používal, vyměnil za přirozenější, jednodušší a hlubší pohled. Jeho práce byla vzdálena chladnému konceptualismu a primární intelektuálnosti, obvykle má v sobě auru názoru. Avedona lze začlenit do okruhu mnoha spisovatelů, básníků, herců, dramatiků a filozofů, které on sám na své tvůrčí cestě fotografoval.

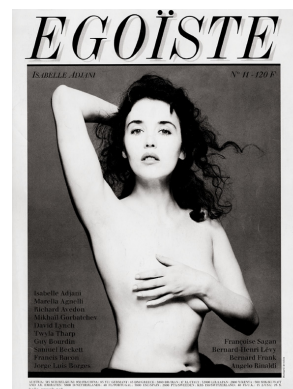
Mezi fotografiemi, které ho proslavily a fotografiemi, kterými přinesl svědectví o nespravedlnosti, chudobě, agresivitě a krutosti existuje velké napětí. Avedon pracuje s manipulativním záměrem. Své modely nutí do skoků a poletování nebo shazuje celebrity, aby vypadali stejně hloupě jako Monty Python, kteří běhají nazí jen s klobouky, pod kterými ukrývají genitálie. Vzdálenost mezi světem, ve kterém získal obrovský úspěch a uznání a světem, který ho znepokojuje, způsobuje přetrvávající napětí v jeho práci. Ukazuje realitu jako způsob odhalení sebe sama.

Narozdíl od jeho optimistické a glamour módní fotografie zaznamenávají Avedonovy portréty rostoucí pocit rozčarování ze způsobu amerického života a kultury, což je obzvláště patrné zejména po jeho optimistických padesátých a šedesátých letech.

Osmdesátá a devadesátá léta můžeme nazvat v jeho tvorbě roky continuity. Od roku 1985 do roku 1992 byla Avedonova editorská práce exkluzivní zejména pro luxusní francouzský literární a umělecký časopis „Egoïste“.



Jannick Noah, 1992



Isabella Adjani

V roce 1992 se stal prvním štábním fotografem časopisu New Yorker, který před nástupem Tiny Brown na pozici šéfredaktorky používal fotografie jen zřídka. Portrét Malcolma X z roku 1963 se stal prvním celostránkovým snímkem otištěným v časopise.

Některé z jeho méně kontroverzních, ale přesto velmi pronikavých portrétů pro New Yorker, je dobré zmínit - jedná se o snímky Saula Bellowa, režiséra Michaela Moora, Hillary Rodham Clinton, Toni Morrison, Dereka Walcotta, Johna Kerryho, Kofiho Annana, Christophera Reevea, Johna Galliana nebo Charlize Tharon.

Pro New Yorker vytvářel Avedon i módní fotografie. Obzvláště provokativní byl jeho esej z listopadu roku 1995, ve kterém figurovala lidská kostra oblečená do elegantních modelů.

Avedon byl i přes svůj vysoký věk nesmírně žádaný a uznávaný. Potvrzuje to i skutečnost, že byl v letech 1995 až 1997 autorem prestižního světového kalendáře firmy, vyrábějící pneumatiky, Pirelli. Nestalo se, aby stejný autor získal dvakrát v tak krátké době podobnou prestižní zakázku.



Monica Bellucci, Pirelli kalendář, 1997



Naomi Campbell, Pirelli kalendář, 1995

V té době vytvářel módní kampaně pro Giovanniho Versaceho, kterých se účastnily přední světové modelky - Claudia Schiffer, Christie Thurlington, Nadja Auerman, Stefanie Seymour, Naomi Campbell, ale také zpěváci a herci, například Prince, Elton John, John Bon Jovi a Sylvester Stallone. Avedon uměl skloubit světové celebrity s módou. Dvacetiletá Avedonova a Versaceho spolupráce se stala námětem knihy „Vice Versa“, která vyšla v roce 1998.

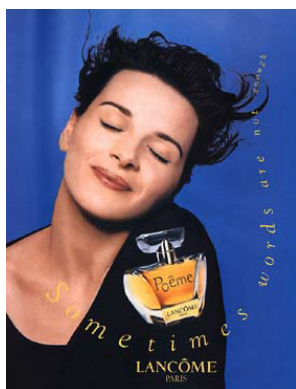


Silvestr Stallone a Claudia Schiffer, 1995



Elton John, 1996

V roce 1995 vytvořil Avedon celosvětovou kampaň pro kosmetickou firmu Lancome s herečkou Juliette Binoche. S hlavní protagonistkou filmu „Královna Margot“ Isabelou Adjani zase připravil foteseriál pro módní dům Dior, který pro tento film navrhoval šaty. Fotografie mají silný sensuální náboj a dynamiku.



Juliette Binoche, kampaň Lancome, 1995



Isabella Adjani, 1994

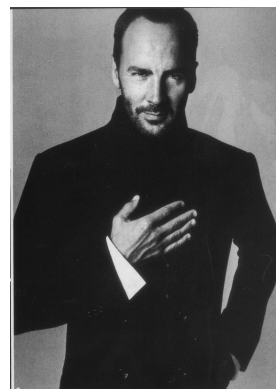
Klíčové Avedonovy fotografie byly shrnuty do knihy „Autobiography“, vydané v roce 1993. V rozsáhlé monografii velkého formátu s bezmála 400 stranami nacházíme nejdůležitější fotografie jeho tvorby. V roce 1994 vyšla kniha „Evidence 1944 – 1994, Richard Avedon“, která doprovázela fotografovou retrospektivní výstavu, organizovanou Whitney Museum of American Art. Avedonovy snímky bylo vedle New Yorku možno shlédnout také v Miláně, Kolíně nad Rýnem nebo v Londýně. Výstava představila bohatý opus tohoto velkého fotografa.

Další publikací je kniha „The Sixties“, která vyšla v roce 1999. Zahrnuje fotografie protagonistů bouřlivých šedesátých let.

Mezi mnoha portréty z přelomu století zaslouží zvláštní pozornost snímek filozofa Isaiaha Berlina z roku 1993, fotografie zpěváka Franka Zappy z roku 1993, zpěváka Boba Dylana, 1997, režiséra Michelangela Antonioniho z roku 1993, sochařky Louise Hevelson, Josefa Brodského, 1991, modelky Stephanie Seymour, 1992, módního návrháře Toma Forda, 2002 nebo Johna Galliano z roku 2004.



John Galliano, 2004



Tom Ford, 2002

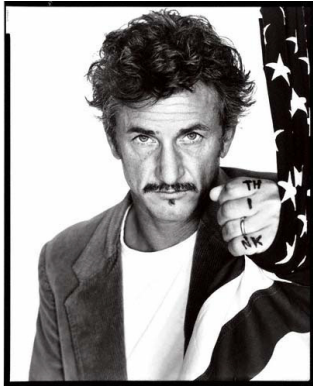
V roce 2002 uspořádalo Metropolitan Museum of Art v New Yorku výstavu „Richard Avedon: Portraits“, na které bylo k vidění na 180 Avedonových portrétů, vytvořených od konce čtyřicátých let do konce 20. století. Kurátorka výstavy Maria Morris Hamburg se o projektu vyjádřila: „Díky stále rostoucím nárokům vůči sobě, nejenom, že Richard Avedon zdestiloval fotografický portrét do jeho samotného jádra, ale zároveň vytvořil rozsáhlé rozjímání o životě, smrti, umění a identitě.“⁶

Svůj poslední projekt s názvem „Democracy“ vytvářel Avedon pro New Yorker. Jistým způsobem navazoval na seriál „Family“, pořízený během prezidentské předvolební kampaně roku 1976 pro časopis Rolling Stone.

„Democracy“ se připravoval během prezidentské předvolební kampaně v roce 2004. Projekt měl zahrnovat celebrity, které se předvolební kampaně účastnily. Ale také obyčejné lidi, voliče, sběratele zbraní, bezdomovce, oběti pumových útoku z války v Iráku, prostě ty, jejichž životy ovlivnila rozhodnutí politických vůdců. Pro tento projekt měl dohodnuto portrétování ministra obrany Donalda H. Rumsfelda, Alana

⁶ Maria Morris Hamburg and Mia Fineman, „Avedon's Endgame“, „Richard Avedon: Portraits“, Harry N. Abrams, New York, 2002

Greespana a ministra spravedlnosti Williama H. Rehnquista. 25. září spolupracoval v San Antonio s veterány z války v Iráku a došlo k náhlému krvácení do mozku. Zemřel o šest dní později - 1. října 2004 - v nemocnici v San Antonio a portfolio „Democracy“ tak zůstalo nedokončeno.



Sean Penn, herec



John S. Hall, politický aktivista



Melinda and Bill Gates



George Engelbach,
republikán



Caitlin Cianflone,
demokratka



Ramona Nitz a Luana Stoltenber,
republikánky

/ 3.4. ARNOLD NEWMAN /

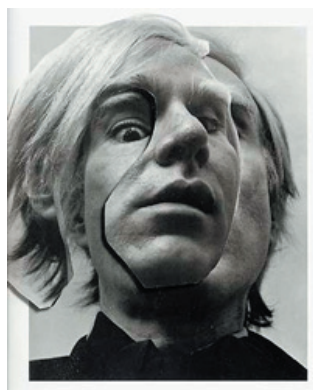
Arnold Newman získal pověst jednoho z nevlivnějších portrétistů naší doby. Byl fotografem, který změnil způsob, kterým se díváme sami na sebe. Newmanovy portréty zaznamenávají specifické příběhy a interpretují osobnosti, které fotografuje. Jsou vytvořeny s hlubokým porozuměním tvůrčího procesu a široce prezentované a reprodukovány v tiskových médiích. Mnohé portréty, které vznikly jako zakázka pro časopis nebo dokonce reklamu, byly zakoupeny muzei a zařazeny do dějin fotografie. Newman ovlivnil fotografii nadčasovým viděním světa. Vytvářel definující obrazy politických a náboženských vůdců, kulturních ikon, vědců i obyčejných lidí. Pokud vzpomínáme na Igora Stravinského, Pabla Piccassa nebo Lyndona B. Johnsona, v myslích nám vyvstávají právě portréty Arnolda Newmana. Stejně tak umělec a Newmanův kamarád Piet Mondrian nebo Alfred Krupp, odsouzený průmyslník z 2. světové války, jehož zlověstný pohled je neomylnou a první asociací Newmanových portrétů.

Když začneme Newmanovy portréty analyzovat, z jediného snímku zjistíme spoustu informací. Jeho fotografie totiž obsahují mnoho záchytných bodů, které nám osobnost usnadňují pochopit. Přes pozorování komunikace a spolupráci nachází Newman soubor symbolů a myšlenek, které tvoří zorný úhel, ze kterého můžeme portrétovanou osobu pozorovat. I ty nejmenší detaily na snímku vypovídají o fotografované osobnosti a jako celek vytvářejí celistvou výpověď. Mnoho portrétů, například malířů, které Newman pořídil v jejich vlastních ateliérech, je sestaveno z více podstatných částí, které s fotografovaným tvoří příběhový celek.

Newman má rád lidi, kteří ho dokážou fascinovat - vědce, hudebníky, herce, politiky, spisovatele, umělce. Jsou to lidé, se kterými si rád povídá a dokonce kamarádí. Je to nejlepší způsob, jak se s modelem seznámit, získat jeho důvěru a nasbírat množství asociací nezbytných pro Newmanovu portrétní tvorbu. Na počátku jeho portrétní

tvorby, ve čtyřicátých letech, byl New York plný velkých moderních umělců z celé Evropy, kteří prchli před 2. světovou válkou. Mnozí umělci se stali jeho celoživotními přáteli, se kterými si Newman vyměňoval svá díla.

V portrétech malířů, sochařů, fotografů a spisovatelů zdůrazňuje Newman jejich charakter prostřednictvím narážky na specifika jejich tvorby. Například portrét Billa Brandta - protáhlé ruce, dramatické černé a bílé stíny - tak vypadá i dílo samotného Billa Brandta. Anebo série portrétů Andyho Warhola a jeho dílo, zapadající do sebe násobenými kolážemi a dotvořením fotografovaného.



Andy Warhol, 1973

Arnold Newman se narodil 3. března 1918 v New Yorku. Od roku 1920 do roku 1934 žije v Atlantic City. V letech 1936 až 1938 studuje malířství na univerzitě v Miami. Důvodem, proč pak v roce 1938 přechází z malby na fotografii, jsou nejdříve peníze v době velké hospodářské krize a pak láska. Od dětství byl Newman fascinován uměním ve všech jeho formách – malováním i kreslením. Na návštěvu muzea a nákup uměleckých publikací si peníze našel vždy. Výtečně se pak orientoval v umění a jeho dějinách.

Ekonomická deprese a úpadky bank finančně zruinovaly postavení jeho rodiny, která ho plně v umění podporovala. Po dvou letech musel opustit univerzitu. Odjel do Philadelphie, kde začal pracovat ve fotografickém ateliéru za mizerných 16 dolarů týdně. V roce 1939 už pracoval na několika místech - v Baltimoru, Palm Beach a

v Altentownu v Pensylvánii a bedlivě sledoval dění ve fotografii. Ovlivněný tvorbou „Farm Security Administration” a především díly Walkera Evanse, Jacka Delano a Dorothei Lange, vytváří vlastní pouliční portréty, fotí architekturu a zátiší. Už jeho první práce jsou spojovány s přídomky jako úcta ke skladbě a umění malířství.

Jedním z jeho prvních snímků je „Matka a dítě”, který Newman pořídil v roce 1938 ve Philadelphii. Obličej ženy je otočen dolů a její velké oči se dívají za kojící dítě. Jistým způsobem se Newportův portrét citově podobá fotografii Dorothei Lange „Kočující matka” z roku 1934. Už z této první Newmanovy práce je zřejmé nadání pro portrét.

Také skupina F64 z Kalifornie, a především práce Edwarda Westona, ovlivňují mladého Newmana. Stejně jako Steichen, Stieglitz, Man Ray a mnozí další. Když začal studovat velké mistry fotografického portrétu, kteří většinou pracovali v ateliérových podmínkách, a ty, kteří pracovali v externích lokacích, všiml si, že většinou potlačují prostředí nebo ho nechávají mimo záběr nebo zcela irrelevantní jako pozadí. To motivovalo jeho myšlenku vytvářet fotografie lidí v jejich přirozeném prostředí. Osobnosti začal fotografovat doma nebo v práci. Snímky byly kompletním vizuálním konceptem. Kompozice pomáhala náladě, která odrážela přístup a pojetí pózujícího, rozšiřující tím stanovisko ke konkrétní osobě. Osvětlení a scéna jsou primárně skutečná a věrohodná.

V létě 1939 se Newman poprvé setkal s Alfredem Stieglitzem v jeho newyorské galerii „American Place”. Ale pro Newmana klíčové setkání se odehrálo až o několik let později - v červnu roku 1941. Na návrh kamarádů jel do MoMA za kurátorem a historikem fotografie nově založeného fotografického oddělení Beaumontem Newhallem. Po několikahodinovém rozhovoru a prohlídce portfolia ho Newhall doporučil Stieglitzovi, který byl pro Newmana jako bůh. Stieglitz ho přijal hned téhož dne a po vřelém setkání ho požádal, aby Newmann doplnil své jméno do seznamu fotografií výstavy, která měla reprezentovat Ameriku v Anglii. Druhého dne mu byla nabídnuta společná výstava s fotografem Benem Rosem, Newmanovým kamarádem z dětství, v AD Gallery v New Yorku, která se uskutečnila na podzim roku 1941 a měla velký úspěch. Vernisáž byla v září, s týdenním zpožděním kvůli smrti Newmanova otce. Newman říkal, že na vernisáž tenkrát přišel každý důležitý umělecký ředitel z New Yorku. Ansel

Adams a Beaumont Newhall navrhli, aby byla jedna ze zvětšenin koupěna do sbírek MoMA. Tím odstartovala Newmanova kariéra.

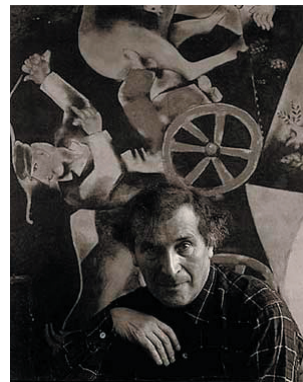
Válečná léta strávil Newman v malém ateliéru v Miami Beach a pracoval na vlastním projektu. V prosinci roku 1945 sponzoroval institut Philadelphia Museum of Art jeho výstavu portrétů s názvem „Artists Look Like This”. Propagace znamenala otištění snímků na titulních stránkách tiskovin jako Life, New York Times a na mnoha dalších fotografických a uměleckých publikacích.

Newman začal pracovat pro LIFE, Harper's Bazaar, ale také pro Look, Holiday a další. Jeho portréty, které se začaly pravidelně objevovat v tisku, přitahovaly pozornost svou jinakostí a Newmanovi začali říkat „otec enviromentálního portrétu”.

Pod pojmem „enviromentální portrét” rozumíme prostředí a detaily, charakteristické pouze pro konkrétní osobu. Newman vyprávěl, že měl v paměti fotografie z let 1850 až 1860, na kterých je vyobrazen stavitel lodí, stojící před obrovským kovovým řetězem. „Možná toto je první příklad tzv. „enviromentálního portrétu.”



Isama Noguchi, 1947



Mark Chagall, 1942

Newmanovy portréty Marca Chagalla z roku 1942, sochaře Isamy Noguchiho z roku 1947, malíře Piete Mondriana - 1942 nebo skladatele Igora Stravinského z roku 1946. Není na nich nic, co by nebylo charakteristické právě pro tyto osoby. Pouze to, co je kolem nich, včetně životních podmínek, to vše vysvětluje souvislost s modelem.

Pojem „enviromentální portrét” byl zformován prostřednictvím mnoha portrétů známých osobností. Ale portrétní tvorba Arnolda Newmana nebyla jen „enviromentál-

ní". Je to především slavný portrét Pabla Picassa, který vznikl ve Vallarius v roce 1954 nebo snímek Marilyn Monroe z roku 1962, nedlouho před její smrtí. Nebo izraelský portrét Šimona Perese v detailním záběru - 1994, Isaaka Rabina - Jeruzalém 1994, Yasira Arafata - 1993, exprezidenta Harryho S.Trumana - 1960 nebo generála Dwighta D. Eisenhowera - 1950 nebo společný portrét Georgie O'Keeffe a Alfreda Stieglitze - 1944.

Jedním z jeho nejslavnějších portrétů je snímek Igora Stravinského z roku 1946, který je bezesporu „enviromentalní“ a o kterém Newman říká, že by ho mohl nazvat spíše „symbolickým“. Křídlo piána se podobá notě B a je spojeno s prostorem, důkladně vyvýšeným dvěma stíny šedého pozadí. Fotografie se proslavila tím, že poté, co Newman vytvořil portrét skladatele pro Harper's Bazaar a Alexey Brodovitch snímek odmítl zveřejnit s tím, že je portrét příliš dobrý na to, aby byl použit jen jako malá fotoilustrace, jej Newman poskytl dalším médiím.

Newman si jako vždy ponechal autorská práva a Stravinského portrét byl okamžitě vydán ve všech důležitých amerických a evropských médiích. Portrét, který má sílu, nápad, rytmus a vyváženost se stal ikonou portrétní fotografie 20. století.



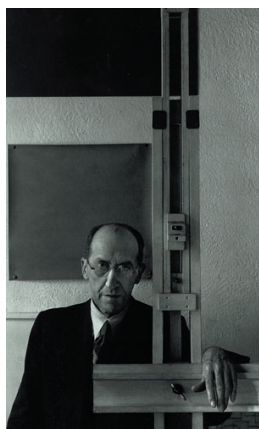
Igor Stravinsky, New York, 1946

Po několika letech požádal Newmana kreativní ředitel „Stage“ o další portrét Stravinského. Newman odpověděl, že nemůže udělat nic lepšího než byl původní snímek a málem zakázku odmítl. Nakonec se ale rozhodl nabídku přijmout a odjel do Los Angeles. V domě Stravinského se připravoval na fotografování, když vtom se otevřely dveře a dovnitř vešel Stravinský, nemocný, o dvou holích a zesláblý. Objal Newmana,

políbil ho na obě tváře a řekl: „Pane Newmane, udělal jste ze mě slavného člověka.“ Newman přiznává: „Byl to jeden z nejneuvěřitelnějších okamžiků mého života.“

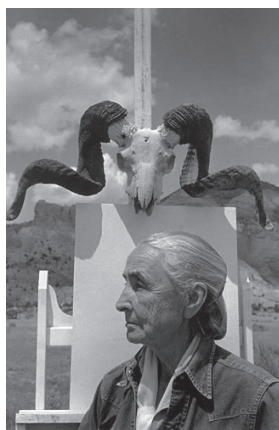
Newman fotografoval Stravinského i později v New Yorku během zkoušek „Rekviem“ a v roce 1967 byla vydána první z dvanácti Newmanových knih „Bravo Stravinsky“.

Newman říká, že nelze pochopit význam zobrazené osoby, pokud focení nevychází z úzké spolupráce fotografa a pózujícího. Ze spojení rozumu a srdce. Zajímavý je portrét „Piet Mondrian“ z roku 1942. Postava nizozemského modernistického malíře byla dána do podoby mřížové kompozice. Frontálnost zvýrazňuje povrch snímku, který dostává postavu do abstrakce uvnitř mříže. Malířský stojan je pečlivě vyrovnán různými elementy, spojujícími postavu s namalovanými čtverci na pozadí. Je to metafora na Mondrianovo prostředí a snímek plný jeho vlastních estetických principů spojuje osobnost s jeho dílem. Můžeme říct, že fotografie je výrazně newmanovsko – mondrianovská. Mondrian je součástí svého obrazu. Fotografie je Newmanovým školským příkladem enviromentálního portrétu. Fotografie se svou výtvarnou formou podobá portrétu Igora Stravinského, dokonce i fyziognomií.



Piet Mondrian, 1942

O dvacet let později použil Newman stejné prostředky pro vytvoření portrétu malířky Georgie O'Keffe.



Georgia O'Keeffe

Když nainstaloval objekty z autorčina studia do exteriéru v Novém Mexiku, dostal tím O'Keeffe do jejího osobního vnějšího světa. Konstrukce tohoto snímku byla velmi pečlivě promyšlená.

Jedna ze skutečně ikonických celebrit 20. století Newmanovi v celé jeho portrétní škále chybí. Portrét Marilyn Monroe pojal Newman dokumentárně a vytvořil ho na společném obědě s básníkem Carlem Sandburgem. Přestože mu Monroe slíbila pózovat, nakonec se tak nikdy nestalo. Pár měsíců po vzniku této fotografie spáchala Marilyn Monroe sebevraždu.

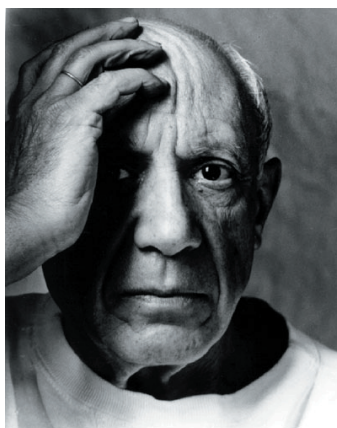


Marilyn Monroe, 1962

Když se Newmana ptali, kolik času na portrétování potřebuje, v rozhovoru s Jurajem Moravcem odpověděl: „Musíte pracovat tak rychle, jak jen to jde. A zároveň natolik pomalu, abyste udělal dobrou fotografii.”¹

¹ Juraj Moravec „Interview s fotografy,, Sloart, Praha, 2003, str.68

S Pablem Picassem strávil Newman spoustu času. Fotografoval ho ve Vallariusu ve Francii v roce 1954. Když se díváte na portrét Pabla Picassa s jeho magickým a do duše pronikajícím pohledem, ve stejnou chvíli si vzpomenete i na Arnolda Newmana. Protože spojitost těchto dvou umělců v tomto díle patří k vrcholu portrétní tvorby 20. století. Snímek, který vznikl ne z plného formátu, ale z jeho výřezu, je důkazem Newmanova hledání a experimentování, které fotograf považoval za svůj celoživotní úkol. Portrét je zbytečné analyzovat po stránce výtvarné, protože síla této práce je nad všechna slova.



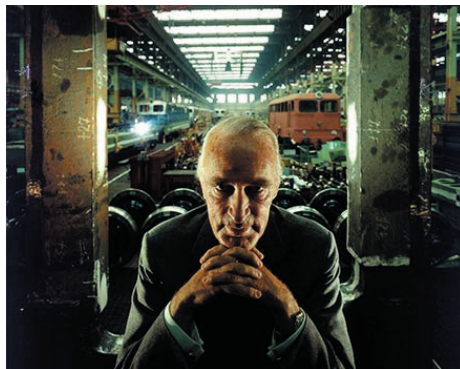
Pablo Picasso, 1954

Newman tvrdí: „Dějiny jsou plné „zlatých pravidel“ zákonu kompozice a jiných nepostradatelných pokynů, přestože žádný velký snímek podle nich vytvořen nebyl. Styl je přirozený výsledek, ne cíl.”²

Na tomto snímku, stejně jako i na mnoha dalších portrétech používá Newman existující světlo. Jen pokud je to nezbytné, toto pravidlo poruší. Takovým případem je portrét Alfrieda Kruppa z roku 1963. Cílem bylo získat jeho ďábelský, zlověstný pohled. Pohled průmyslníka, který byl jedním z motorů hitlerovské mašinérie a byl za to i odsouzen. Portrét provedl Newman v barvě a s centrální kompozicí, ve výrobní hale, kde vagóny a kolejnice v pozadí dodávají snímku rytmus, světlo a dramatičnost.

² A. Newman, A Life in Photography, „Arnold Newman“, Taschen, 2000

Newman, který je židovského původu, a známá role Kruppa během války mají spojitost v pojetí a výtvarném zobrazení portrétovaného.



Alfried Krupp, 1963

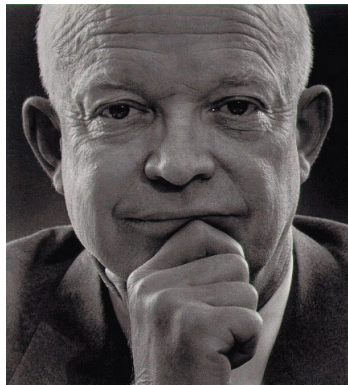
Newmanovo židovství je v jeho tvorbě také často přítomno.

Jeho manželkou, celoživotní partnerkou a spolupracovnicí je už bezmála šedesát let Augusta Rubenstein. Paní Newmanová, o které Newman říká, že je „krásná nejen zvenčí, ale i uvnitř“. Když se seznámili a Newman ji pozval na rande, odpověděla, že v jedenáct večer musí jít pracovat. Newman tím byl hodně znepokojen, protože si nedokázal představit práci, kterou může dělat krásná žena pozdě večer. Augusta Rubenstein pracovala v tajné židovské organizaci, která posílala zbraně do Izraele. Jako konspirativní sídlo organizace sloužil velmi populární noční klub v jednom hotelu, kde pracovaly drahé prostitutky.

Neodmyslitelnou kapitolou tvorby Newmana jsou portréty židovských státníků, generálů a politiků.

Generál a politik Moshe Dayan byl fotografován vedle tanku, uprostřed útočné tankové formace v roce 1967. Generál a velitel vzdušných sil a pozdější premiér Izraele Isaak Rabin byl portrétován v roce 1967 na letišti vedle nadzvukových letadel. Dalšími byli například David Ben Gurion, premiér a zakladatel státu Israel (1967), Teddy Kobl, primátor Jeruzaléma, premiérka Golda Meir, fotografovaná v Jeruzalémě v roce 1970 a další. Před Newmanovým objektivem však nestáli jen státníci izraelští, ale i generálové a politikové z jiných zemí: Dwight D. Eisenhower v New Yorku 1950, senátor a pozdější prezident USA John. F. Kennedy ve Washingtonu D.C. v roce 1953 a 1961, prezident Lyndon B. Johnson ve Washingtonu D.C. v roce 1963, prezident USA Harry Truman v New Yorku v roce 1990, Gerard R. Ford ve Washingtonu D.C.

v roce 1975, prezident Ronald Reagan ve Washingtonu D.C. 1981, Prezident William J. Clinton ve Washington D.C. v roce 1999. Newman fotografoval prakticky všechny americké prezidenty.



Dwight D. Eisenhower, 1950

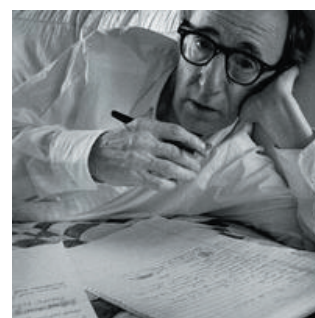


Moshe Dayan, 1967

Mezi mnoho dalších státníků a politiků v Newmanově portfoliu patří: Konrad Adenauer, kancléř a obnovitel Německa, kterého fotografoval v Bonnu v roce 1954. Císař Haile Selassie byl portrétován v etiopské Adis Abebě v roce 1958, generál Francisco Franco v Madridu v roce 1964. Na všech snímcích klade Newman důraz na státníkovu důstojnost, důvěryhodnost, fotografuje je většinou v exteriérech před státními budovami, nebo v interiérech jejich rozkošných pracoven nebo zasedacích místností. Portréty jsou dokonale zpracované, ale postrádají bezprostřednost, nápaditost a souznění, které vidíme na portrétech architektů, umělců, spisovatelů, malířů nebo hudebníků. Mezi ně patří například portréty malíře Marca Chagalla z roku 1942, spisovatele a laureáta Nobelovy ceny Eugena O'Neila z roku 1946, malíře Jacksona Pollocka z roku 1949, Man Raye vyfoceného v Paříži roku 1960, malíře a sochaře Marcela Duchampa z roku 1946, spisovatele Trumana Capota z roku 1977 nebo režiséra a spisovatele Woodyho Alena z roku 1996.



Truman Capote, 1977



Woody Allen, 1996

Arnold Newman je jedním z velikánů tvorby portrétů dvacátého století. Fotograf svými portréty a přístupem ovlivnil řadu fotografů mladší generace. Díky jeho snímkům utkvěli v našem povědomí mnozí velikáni kultury, politiky a průmyslu. V jeho tvorbě lze stěží určit období, které by bylo více či méně tvůrčí. Dá se spíš říci, že mezi jeho portréty jsou buď nezaměnitelné ikony anebo kvalitní, profesionálně zpracované portréty. Nejlepší byl v práci s lidmi, kteří mu byli blízcí a se kterými se cítil dobře. O velikosti této tvůrčí osobnosti hodně prozrazuje jeden jeho citát: „Neděláme snímky našimi aparáty, ale srdcem a rozumem. Dobré umění nelze definovat. Jediným velkým uměním je to, které vytváří nové ideje. To ostatní jsou jeho napodobeniny různých stupňů. Neexistuje nejlepší cesta nebo jediná cesta. Učíme se z minulosti, abychom chápali přítomnost. Minulost je našim základem, odrazovým můstkem do budoucna. Tradice a ideje minulosti jsou důležitými základy, kterými se začíná. Mohou se ale stát pastí, pokud nejsou pochopeny.”

V roce 1999 v International Center of Photography v New Yorku proběhla retrospektivní výstava s názvem „Arnold Newman’s Gift: Sixty Years of Photography”.

O rok později vydalo vydavatelství „Taschen” monografii „Arnold Newman”, která byla prezentována spolu s výstavou v „Corcoran Gallery of Art” ve Washingtonu.

Newman fotografoval tolik významných a kultivovaných mužů a žen, že to občas vypadá, že nezůstala ani jedna veřejná postava, která by zůstala jeho objektivem nedotčena. Ale byli i takoví, které on obvykle fotografovat odmítal: herci, herečky, rockové hvězdy a všechny ty, kdo „je slavný, jen aby byl slavným”. „Nenávidím už samu myšlenku celebrit,” prohlašoval fotograf.³

³A. Newman, A Life in Photography, „Arnold Newman“, Taschen, 2000

/ 3.5. DAVID BAILEY /

Kariéra i osobní život Davida Baileyho se formovaly během jeho vrcholné éry. Občas se zdálo, že se veřejnost zajímá víc o jeho barvité vztahy než o jeho fotografie, které skutečně mluvily samy za sebe a obstály i ve zkoušce s časem. Jeho přístup k fotografii se za posledních čtyřicet let nezměnil. Jeho fotografie jsou stále jednoduché, přímočaré a jsou o osobnosti, kterou fotografuje, ne o něm. Hodně času tráví povídáním si s osobou, kterou se chystá portrétovat, a pak vytvoří portrét během několika minut. Stávalo se, že mu modelky po fotografování brečely, protože si myslely, že nejsou dost dobré, když na ně použije jen jeden jediný film. „Nic, už to máme,“ odpovídal. Ani s celebritami mu fotografování netrvalo dlouho, protože už během rozhovoru měl jasno, jak bude fotografie vypadat.

Ani po tolika letech na samém vrcholu fotografického umění neztratil vitalitu a průbojnost. Důvodem je to, že nikdy nebyl spokojen s tím, co dělá. Dopředu ho žene zvědavost, a to bez ohledu na jeho věk - 68 let. Bailey je workoholik, neumí odpočívat a nepracovat, nikdy nebyl na dovolené a představa rodinné dovolené mu nahání hrůzu.

Když se ho Simon Hattenstone v interview pro „The Guardian“ zeptal, co z něj dělá dobrého fotografa, okamžitě odpověděl: „Dyslexie. Myslím si, že dyslexie je jistým privilegiem, protože pomáhá vidět věci jinak než ostatní lidé.“¹

Kvůli dyslexii chodil ve škole do třídy pro „hloupé“, ve které, jak říká, byl „nejlepší“. Říkali mu, že je idiot, ale on věděl, že je chytřejší než mnohý učitel. „Když jste dyslektik, nutí vás to zabývat se něčím jiným, jako je malování, fotografování anebo pozorování ptáků,“² říká Bailey, který chtěl být původně ornitologem. Přiznává, že byl arogantní a ona vlastnost ho provází celý život. Když v šedesátých letech odevzdával fotografie Penelope Tree pro Vogue, kreativní ředitelka Diane Vreeland je odmítla

¹ Simon Hattenstone, „The old Bailey“, The Guardian, 2002

² Simon Hattenstone, „The old Bailey“, The Guardian, 2002

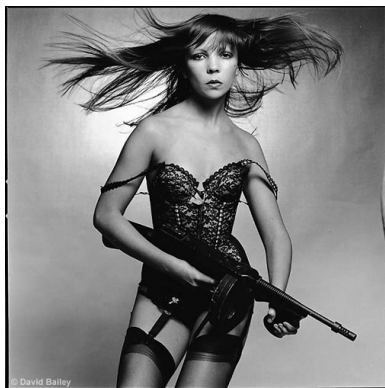
přijmout, i přestože je chválila, jak jsou nádherné. Byly podle ní nepoužitelné kvůli absenci něhy ve výrazu úst. Bailey ji nazval „starým slepým netopýrem“, ale Vreeland jen odpověděla: „Ó, Bailey, nebuďte tak surový.“

David Bailey se narodil 2. ledna 1938 v londýnském East Endu, o ulici vedle Alfreda Hitchcocka. V té době vyrůstal v prostředí Angličanů a Židů jako jeden z posledních „cockney“. Z dětství si pamatuje, jak do svých sedmi let každý večer trávil v krytu „čekáním na Hitlera, který se ho pokusí zabít“. V deseti letech začal experimentovat s mícháním chemikálií a rodinným „Brownie“ své matky, ve sklepě se snažil zpracovávat filmy. Zájem o fotografii se u něj projevil poměrně záhy, spíše se však jednalo o technickou záležitost práce s chemikáliemi. A pak ho zajímalo kreslení a malování.

Vliv na jeho mládí a dospívání měl Hollywood let čtyřicátých a jeho hrdinové byli Fred Astair, režisér John Huston a ornitolog James Fisher. Ve škole moc nepobýval, prodával koberce, boty, dekoroval výlohy, dělal kopírovače v Yorkshire Post nebo posílčká v XX Century Fox. Když mu bylo sedmnáct, dokonce vymáhal dluhy. Až poté, co byl jako člen British Royal Air Force v roce 1956 poslán do Singapuru, začal se více zajímat o fotografii.

Objevil pro sebe Henriho Cartier-Bressona a nejvíce ho inspirovala jeho fotografie „Kashmir 1948, Muslim Woman Praying at Down in Srinigor“. Koupil si fotoaparát a začal studovat LIFE a další americké fotografické časopisy - Vogue a Harper's Bazaar. Stát se fotografem najednou nebylo tak nedosažitelné.

V roce 1958 se vrátil z vojny a už v roce 1959 pracoval v Londýně jako asistent fotografa Johna Frenche, u kterého zůstal celých 11 měsíců. V roce 1960, když mu bylo 22 let, pracoval jako freelancer pro britský Vogue a záhy se stal skoro stejně tak slavný, jako lidé, které fotografoval - módní návrhářku Mary Quant a další, kteří se v Harper's Bazaar angažovali: Beatles, Rolling Stones, The Who, herečky Mia Farrow, Catherine Deneuve, Geraldine Chaplin, herci Peter Sellers a Michael Caine, modelky Jean Shrimpton, Twiggy a Penelope Tree.



Penelope Tree, 1967

Bailey fotografoval dobovou módu pro americký Vogue a Glamour především vlivem Williama Kleina v ulicích Londýna a New Yorku. Později se zaměřil na práci v ateliéru, protože se snažil všechno zjednodušit. Začal upřednostňovat bílé pozadí a modely bez rozptylujících elementů. Důraz kladl na to, aby byly vidět emoce modelů a kvůli tomu šla stranou dokonce i kompozice. Miloval jistý bezprostřední okamžik. Vytvářel černobílé fotografie, minimalistické, velmi grafické, s vysokým kontrastem a různých formátů. Může se zde projevit určitá paralela s pracemi Penna a Avedona, ale Bailey přiznává, že na jeho tvorbu šedesátých let měla největší vliv francouzská nová vlna a filmy jako „Breathless“ od J. L. Godarda. Další režiséři, kteří ho ovlivnili, byli Federico Fellini a John Huston.

Baileyho fotografie, především ty módní, byly velmi erotické a určitým způsobem odpovídaly době, kdy se bourala mnohá tabu a probíhala sexuální revoluce.

Baileyho proslulost a popularita z něj udělaly námět k postavě hlavního hrdiny filmu „Zvětšenina“ režiséra Michelangela Antonioniho z roku 1966. Postavu Thomase hrál David Hemmings. Díky filmu Baileyho popularita ještě stoupla, ale ubrala mu práce. Lidé nechtěli pracovat s někým, kdo je tak namyšlený, jako jeho postava ze „Zvětšeniny“.

Díky dlouholetému kontraktu s britským, italským a americkým Vogue tvořila podstatnou část jeho práce módní fotografie. Od šedesátých let po současnost natočil přes 450 televizních reklam a na přelomu šedesátých a sedmdesátých let i několik dokumentárních filmů o Warholovi, Viscontim a Beatonovi.

Portréty slavných osobností tvoří nepřehlédnutelnou část Baileyho tvorby. Představují je snímky Beatles, Rolling Stones, herců, politiků, spisovatelů i modelek od šedesátých let až do současnosti.

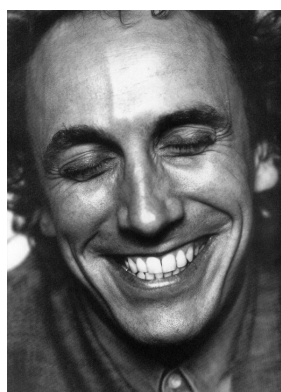
V roce 1997 mu vyšla kniha „Rock and Roll Heroes“, která obsahovala fotografie od pop scény šedesátých let až po novější snímky. V další knize „If We Shadows“ z roku 1992 přirovnává Bailey portréty k zátiší nebo srovnává typizované obličejové různé lidí. Cílem projektu bylo vyjádřit charakter a vlastnosti člověka v porovnání s tvary živé a neživé přírody, najít jejich společné rysy a onen vztah mezi nimi zobrazit. Tak vytvořil paralelu peruánské mumie s portrétem zpěvačky Anity Palenberg nebo v roce 1985 portrétu Briana Clarka se snímkem lebky a kaktusu.



Peru, 1984



Anita Pallenburg, 1989



Brian Clarke, 1985

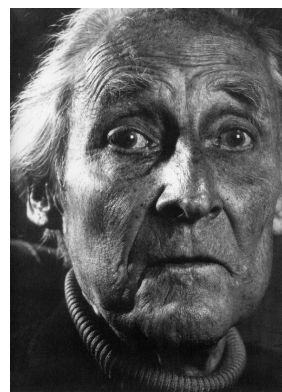


London, 1986

Portréty Brassai a Billa Brandta ukazují podobnost výrazů a fyziognomie tváří, přestože se jedná o dva odlišné přístupy k portrétu. Portrét Brassai, který je spíše dokumentárního rázu, byl pořízen na balkóně neoklasické budovy. Portrét Billa Brandta byl vytvořen v plné kráse ateliérového osvětlení.



Brassai, 1983



Bill Brandt, 1982

Mimořádně dojemný je portrét Francise Bacona z roku 1983 v paralele s dřevěnou sochou z kořene, s nímž má velmi podobnou tonalitu a strukturální provedení.

Tímto projektem poukazuje Bailey na to, že každý z nás v sobě nosí stín přírody. Silný je i portrét výtvarníka Josepha Beuyse z roku 1985 se sochou Ježíše a drátěnou korunou. Zalitý krví hovoří o utrpení umělce. Oči Beuyse i Ježíše mají stejný ptající se výraz.

Různorodost kultur s totožnými ozdobami ukazuje portrét peruánské ženy z roku 1984 a portrét rockové hvězdy let osmdesátých - Boye George - z roku 1987.



Peru, 1984

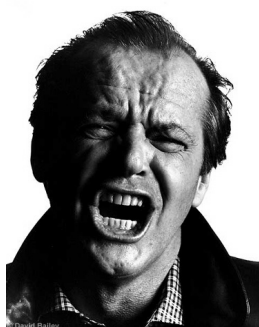


Boye George, 1987

Portréty v knize „If We Shadows“ v sobě mají notnou dávku ironie, humoru a krásy. Bailey se často posmívá lidem, se kterými dlouhodobě pracuje, jako například s Mickem Jaggerem. V knize přirovnává Jaggerovu tvář ke staré zničené matraci v asociaci na jeho bouřlivý společenský život.

Nejkladnější vztah se promítá ve dvou portrétních fotografiích - Horsta P. Horsta z roku 1989 a Alvareza Manuela Brava z roku 1989. Jsou to typické Baileyovské portréty v černém rámečku, na bílém pozadí a s tvářemi dokreslenými jednoduchým světlem. Zdůrazněny jsou především charaktery portrétovaných, a to zobrazením hlavy a očí jako hlavních nosných bodů komunikace s divákem. Do charakteru těchto výjimečných fotografů se proniká skrze výraz očí. V takových portrétech je Bailey nejsilnější. Jednoduchost, přímočarost, přirozená schopnost pronikat do podstaty portrétovaného.

Portréty Jacka Nicholsona, Marianne Faithfull, Micka Jaggera, Joachima Cortese, Johnnyho Deppa, Willa Smitha a dalších celebrit mají stejný rukopis.



Jack Nicholson



Marianne Faithfull



Mick Jagger

Vedle studiových portrétů vytvořil Bailey i mnoho dokumentárních portrétů celebrit.

Pokud Baileyho parafrázujeme, že první polovina století patřila Piccassovi a druhá polovina fotografii, lze říci, že první polovina století v Anglii patřila Beatonu a Horstovi a druhá polovina Baileymu.

Ve svých 68 letech stále pracuje a mluví o nutnosti kráčet vpřed. Ale mnoho jeho současných projektů žije už jen ve stínu úspěchů minulých. Portréty Davida Baileyho v sobě nosí především atmosféru let šedesátých a sedmdesátých.

/ 3.6. HELMUT NEWTON /

Móda, akty, portréty. To jsou tři kategorie, do kterých spadá fotografická práce Helmuta Newtona. Ale hranice nejsou tak striktní. Módní fotografie může být aktem a naopak, akt může být zároveň portrétem. Newton takovou souhru žánrů miluje a zametá za sebou stopy tím, že fotografie přiřazuje do kategorických škatulek. Často cituje zásadu „méně je více“ a má tím na mysli, že i s minimem prostředků lze dosáhnout maximálního vizuálního a příběhového účinku.

Kulisami řady jeho tajuplných fotografických dramát jsou známá prostředí nejlepších evropských hotelů, hollywoodské apartmá nebo bazény na Riviéře. Krásné ženy se pohybují honosnými chodbami nebo upřeně hledí do nejasných hlubin zrcadel a čekají na poslední dějství, které se však nikdy neodehraje. Jako kdyby byla sexualita nahých žen, které vypadají, že si sotva uvědomují samy sebe, ztlumena podivnými ložnicemi, ve kterých vyčkávají na své bohaté a mocné muže, kteří právě dole vystupují ze svých limuzín.

Svět fotografií Helmuta Newtona popisovalo mnoho autorů, ale asi nejlépe jeho tvorbu vystihuje Philippe Garner, který říká: „Je to svět plutokracie a jet setu, který obývají půvabné celebrity a ženy, oblečené pouze do dokonalého make upu a šperků.“¹ V Newtonovi získal tento svět „mistrovského imagemakera“, bystrého pozorovatele, který stále hledá nový koncept krásy. Newton byl vždy mnohem více než pouhým módním fotografem. Byl umělcem, který využívá fotografii jako médium a jeho přístup k nádherným ženám v drahých šatech v exotických lokacích je jeho jedinečným nápaditým světem.

Helmut Newton fotografoval svět, který znal a který detailně dlouhá léta pozoroval. Dosáhl jemné a zároveň složité rovnováhy mezi lichočkou a karikaturou. Jeho modelové,

¹ Françoise Marquet, „Helmut Newton: Work“, Taschen 2000

téměř dokonalí, byli přitahováni jeho šarmem a následně i potěšeni, jak mistrovsky je dokáže vylíčit. Divák sám může k jeho dílu přistupovat s ironií a nadsázkou, která jeho snímkům dodává ostrosti. Na snímcích se toho odvíjí mnoho. Fotografie jsou charakteristické především pocitem z určité lokality a propracovanými detaily, kvůli kterým Newton rád pracuje v rozmanitých lokacích. Tyto fotografie zrcadlí jeho životní příběh, zkušenosti a touhy z dětství. Newton se rozhodl těžit nápady pro své snímky ze své vlastní zkušenosti, vycházel z vlastního pozoruhodného příběhu.

Dekadentní Berlín posledních let výmarské republiky byl centrem tvůrčí aktivity v umění, a to zejména ve fotografii a kinematografii. Newton vyrůstal na snímcích z obrazových publikací, které v tomto období jen vzkvétaly. Časopisy, které Newton v letech 1985 až 1995 vydával pod názvem „Newton's Illustrated“, byly holdem Berliner Illustrierte Zeitung. Vliv avantgardy a také vzpomínky na reportáže Erica Solomona a Martina Munkacziho s dekadentní elegancí módních a portrétních fotografů, to vše Newtona ovlivnilo. Fotograf ve své práci přinesl vzpomínky na starou Evropu - Evropu grandhotelů, skvostných barokních vil a aristokracie s přísným kodexem a protokoly, tradicemi a manýry. Newton našel svou hlavní parketu v přenesení vlastních vzpomínek a odlišné kultury do služeb současnosti. Vytvářel snímky, které byly na samé hranici soudobého vkusu. Jeho dílo je bohatou a vrstevnatou ozvěnou minulosti.

Newtona fascinovaly děvky, dotěrně lákající zákaznice, zatímco se vedle nich procházely vážené rodiny. Tato směsice všednosti a hříšnosti Newtona celoživotně poznamenala jeho trvalou fascinací neřestí. Bylo mu pouhých sedm let, když se vydal s bratrem na procházku po Tauentzienstrasse a spatřil Red Ernu, známou prostitutku z jejich čtvrti. S rudými vlasy, silná, až děsivá, v jezdeckých botách a s bičem se stala jeho archetypem ženy.

Newtonova fascinace erotikou, temnějším stránkami sexuality a souhrou sexu, stylu a peněz je zdůrazněna snad na každé fotografii, kterou vytvořil. Jeho fotografie nám otevírají neuvěřitelný prostor pro naše sny a naše nejsilnější touhy. Kouzlo Newtonova umění tkví v jeho naprosté nepostižitelnosti, v jeho mazaném odmítání připustit si skutečnou přirozenost jeho předmětu zájmu, selhání reality a triumf touhy.

Helmut Newton se narodil 31. října 1920 v Berlíně jako Helmut Neustaedter. V měšťácké židovské rodině si žil malý Helmi, jak mu říkali rodiče, jako v bavlnce, až do příchodu Hitlera k moci v roce 1933. Začala nacistická perzekuce Židů. Rodina se vyhnula nejhoršímu tím, že v roce 1938 Německo opustila. Neustaedterovi odjeli do Jižní Ameriky a Helmut zamířil do Singapuru.

Byl nadějným studentem, fotografovat začal už ve 12 letech. Jeho rodina požádala známou německou fotografku Else Simon - známou jako Yva - aby ho vyučovala fotografii. Pod jejím opatrovnictvím Newton vzkvétal. O své učitelce hovořil vždy s ironickou něžností. Yva zemřela v Osvětimi. S odstupem času a s notnou dávkou upřímné a nesentimentální ironie Newton říká, že pro něj byl holokaust prospěšný. „Kdyby nepřišel Hitler, rodiče by mě zapojili do obchodu a já bych musel utéct z domu. To by tátovi zlomilo srdce. A tak to Hitler vyřešil za mě.”²

Když v roce 1938 s pěti dolary v kapse a dvěma kufry a drahocennými fotoaparáty dojel parníkem do Singapuru, stal se hračkou bohaté rozvedené ženy. „Místo toho, abych se stal fotografem Vogue,” vzpomíná, „stal se ze mě trénovaný souložník.” V Singapuru strávil dva roky, včetně krátkého a neúspěšného období, kdy se snažil pracovat jako fotožurnalista pro Singapore Straits Times.

Ze Singapuru utekl, aby se vyhnul japonskému vojenskému postupu a odcestoval do Austrálie, kde se připojil k armádě. Po demobilizaci a práci v Melbourne se seznámil s australskou herečkou June Brown. Získal australské občanství a v roce 1948 se s June oženil. Stala se jeho spolupracovnicí, múzou, redaktorkou a ženou - a navíc také uznávanou fotografkou, působící pod pseudonymem Alice Springs.

V roce 1956 se rozhodli Melbourne opustit, přestože si tam zařídili vlastní ateliér a odjeli do Londýna s kontaktem na vydavatele anglické mutace časopisu Vogue. V Londýně strávili rok a pak se přestěhovali do Paříže, kde Newton okamžitě získal práci v „Jardin des modes” a francouzském „Vogue”. Tím odstartovala jeho fotografická kariéra.

² Helmut Newton, „Vlastní životopis“, Slovarť, Praha 2003, str. 31

June sehrála rozhodující roli v Newtonově směřování. Povzbuzovala ho, aby prozkoumal a využil své vlastní životní zkušenosti jako nejlepší cestu k tomu, aby jeho fotografie získaly hloubku, sílu a vzbudily zájem. Zajímavé stránky jeho osobnosti, jeho smysl pro erotiku a studený, téměř syrový styl vynikly a udělaly z Newtona jednu z klíčových postav módní fotografie druhé poloviny dvacátého století. Ve výběru chladných modelek a v pozdější fixaci na manekýny lze rozpoznat postavu malého Helmieho, jak si hraje s cínovými vojáčky. June jednou prohlásila, že modelky jsou vlastně jeho dospělácké panenky.

Ve svém provokativním přístupu, předvídavosti a intuici jsou jeho ženy moderní, silné, překypující zdravím a energií, plnými doušky si užívající lesku a vitality svých šlachovitých těl, nad kterými mají absolutní kontrolu. Sukně s dlouhým výstřihem, vznešené jehlové podpatky, řetězy a kůže - to jsou hlavní prvky jeho vizuálního slovníku.

Při focení módy dával vždy přednost přirozenému prostředí před ateliérem. Fotil na veřejných i soukromých místech, kam se mohou dostat často jenom bohatí lidé. I přesto všechno vznikla jeho možná nejslavnější módní fotografie v ateliéru. Fotografie „They´re coming“ je diptychem. Na prvním snímku jsou čtyři nahé ženy, jdoucí k divákovi, na druhém jsou stejné ženy ve stejných pózách, jen oblečené. Snímky byly poprvé představeny v listopadovém čísle francouzského Vogue roku 1981.



„They´re coming“, 1981

Šéfredaktorka Francine Crescent věnovala této sérii osm stran a podle slov Karla Lagerfelda tak riskovala v časopise své místo.

Mrazící vpád cílevědomých žen, připravených dobýt mužské pole působnosti. Na snímcích nebyly dodrženy všechny detaily tak důsledně. Jestli to byl záměr nebo omyl, to „velký lhář“, jak sám sebe Newton nazývá, neprozradil. Ve Vogue byla nahá verze umístěna na levé straně, oblečená pak naproti, což vypadá logičtěji. Člověk je nejdříve nahý, a teprve potom oblečený, ale Newton ve své knize „Big Nudes“ pořadí prohodil, což ukazuje, který motiv je pro něj podstatnější. Působení snímku tkví v povaze dvojobrazu, nastolil tezi i antitezi. Stejný protiklad vyzkoušel Newton už dávno předtím v exteriérech italské Brescie. Tenkrát ale pracoval jen s jedním modelem. Při focení však vznikaly potíže kvůli rychle se měnícím světelným podmínkám. Stíny stromů a okolních objektů byly příliš zřetelné a to bylo důvodem přesunu focení do ateliéru. Fotografie byly zveřejněny v knize „Big Nudes“, vydané v roce 1990 vydavatelstvím Schirmer-Mosel.

Newtonovy módní fotografie jsou po produkční stránce velmi náročné. Vyžadují mistrovskou práci vizážisty, stylistů a kadeřníků. Ale tento luxus mu zázemí velkých časopisů poskytovalo. Neuvěřitelně velkorysé podmínky, které mu časopisy nebo vydavatelé dopřávali, využíval Newton ve prospěch své vlastní tvorby. Vždy poté, co skončil oficiální fotografování pro časopis, své modely využil a pokračoval ve fotografování.

Helmut Newton inscenoval své módní fotografie a akty s puntičkářskou pozorností k příběhu a fyzické transformaci modelů. Portréty pořizoval často před jednoduchým pozadím, bez zvláštních triků a prostředků.

Od poloviny sedmdesátých let se portréty staly dominantou jeho práce. Jeho pracovní úsilí na tomto poli kulminovalo po roce 1980.

Newton fotografoval tváře, oblečení, pózy a okázalost nejatraktivnějších lidí světa. Dělal portréty pozornost přitahujícím celebritám ze světa módy, filmu a umění. Zdánlivě posedlý mocí a slávou, jako i sexem, důsledně vytvářel portréty hvězd svým specifickým způsobem. Vznikaly zajímavé snímky - nápadně erotický portrét Kim Basinger, bez cynismu pojatý portrét Huga Hefnera s tehdejší přítelkyní Carrie Leight ještě z dob šťastnějších. Překvapivě zdvořilý a skoro sentimentální portrét Larryho Flinta na vozíku před olejomalbou jeho ženy Althei, která zemřela na AIDS.



Hug Hefner and Carrie Leigh, 1984



Larry Flint, Beverly Hills, 1986

Přes jejich zdánlivou jednoduchost odhalují snímky vnitřní život portrétovaného v celé své složitosti. Přesto všechno je zachována i jistá míra tajemství. Dalek zjednodušování a schematizací svých modelů umísťuje Newton své postavy doprostřed hlubokého a složitého dramatu. Obsah portréту rezonuje. Po prvotním odhalení následuje tajemno.

Na portrétech vytvořených v extrémně blízkém záběru vystupují rysy jeho modelů ve světle, které odhaluje každý nedostatek a vadu. Jsou tvrdé, strohé a přímé.



Gianni Agnelli, Turin, 1997



Debra Winger, Los Angeles 1983

Portrét itálského obchodního magnáta Gianniho Agnelliho je jedním z jeho nejsilnějších a nejpůsobivějších portrétů. Byl pořízen několik let před jeho úmrtím.

V červnu roku 2000 přijel do Pöckingu portrétovat Leni Riefenstahlovou, o které prohlašoval, že je významnou umělkyní, ale zároveň i starou nacistkou. U prostřeného

stolu s moučníkem a kávou ho držela za ruce železným stiskem. Ukázala mu výstřížek z novin a řekla: „Helmute, musíš mi slíbit, že mne už nikdy nenazveš starou nacistkou, jinak mne už nesmíš fotit.“ Newton to slíbil: „Co jsem měl dělat? Protože jsem kurva a myslel jen na fotografii, kterou jsem toho dne musel udělat, tak bych ji v takové situaci slíbil i manželství.“³ A pak se pustil do práce.



Leni Riefenstahl, Pöcking, 2000

Většina osobností, které fotil, byla s výsledkem spokojena. Až na Jean Marie LePenna, i když příprava na fotografování vypadala velmi slibně. Newton i přes Le Pennovu pověst pravicového extremisty a antisemity říkal: „Skutečně si s LePennem dobře rozumíme. Jsem mu sympatický a on mně také.“ V průběhu fotografování spatřil Newton na zahradě LePennova domu dva dobrmany a LePenna poprosil, aby s nimi zapózoval. LePenn nejdříve odmítal, ale po krátkém dohadování svolil.“ LeMonde pak snímek otiskl vedle fotografie Hitlera s jeho dvěma vlčáky. Asociace je nepopiratelná a byl to i důvod LePenovy nespokojenosti a Newtonovy upřímnosti: „Jistě, není to jen náhoda,” řekl Newton⁴.



Jean-Marie Le Penn, Paříž, 1997

³ Helmut Newton, „Vlastní životopis“, Slovart, Praha, 2003, str. 272

⁴ Helmut Newton, „Vlastní životopis“, Slovart, Praha, 2003, str. 270

Ani s Catherine Deneuve to neměl Newton lehké. Když ji v roce 1976 fotografoval, potřebovala několik let, aby si na jeho portrét zvykla. Newton byl jediným fotografem, kterého pustila do svého bytu, aby byla nakonec zděšena. Newton byl nadšen její svůdností v prádle, s cigaretou mezi zuby, chladnou, ale nádhernou. Fotografie je ořezaná hned nad očima, aby byl zdůrazněn její výstřih. Newton jako starý lišák říká: „Protože byla velmi stydlivá, víc by neukázala. A tak jsem portrét uřízl tak, abych celou akci vycentroval.“⁵



Catherine Deneuve, 1976

Brigitte Nielsen, herečku a sexsymbol osmdesátých let, fotografoval Newton v roce 1987 v Monte Carlu v hotelu Hermitage. Svou postavou byla ženou šitou na míru přesně pro Newtona. Vysoká, svůdná, v leopardím županu, jako by volala - přijď za mnou do vedlejšího pokoje. Fotografie ukazuje, jak od roku 1960 využíval Helmut Newton téma dveří, jakožto prostředku vyprávění příběhu. Portrét byl součástí příběhu, napsaného ve stavu napětí, které existovalo mezi protagonisty.



Brigitte Nielsen, Monte-Carlo, 1987

⁵ Leeta Harding, „Helmut Newton“, Index magazine, 6/2001

Další herečku a sexsymbol sedmdesátých a osmdesátých let - Raquel Welsh - portrétoval Newton v Los Angeles v roce 1980. Na zahradě vedle bazénu vytvořil její dvojportrét. Na prvním leží na okraji bazénu a jakýsi mladý muž nad ní drží zrcadlo. Zdůrazňuje a odhaluje tak její krásu hned z několika úhlů. Portrét má obsah a několikvrstevný kontext života slavných, bohatých a krásných lidí, obývajících okolí Hollywoodu. Na dalším portrétu stojí herečka u zdi a na vodítku drží rozzlobeného psa. Má ho pod kontrolou, řetěz drží napjatě v rukou. Kolem rostou rozpuklé kaktusy. Fotografie zachycuje neskrývané napětí mezi Welsh a psem. Exteriér s kaktusy dodává celému snímku rytmus a dynamiku.

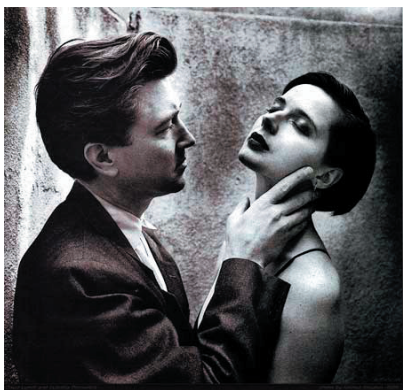


Raquel Welsh, Los Angeles, 1980

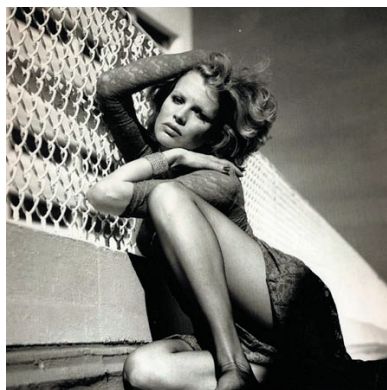
Představa a realita splývají. Agrese a erotismus jsou teď slučitelné. Individualita je nejvyšším vládcem. Newton nás vítá v cizím světě, kde je žena tím, kdo má moc a vládne.

Tím, co ovlivnilo Newtona, je mimo jiné euforie hollywoodských filmů od Von Stroheima a Hitchcocka, ale také řada béčkových hororů. Filmy a filmoví tvůrci s temným a pokřiveným smyslem pro humor. Nepřekvapuje, že herci, režiséři a další hollywoodské osobnosti byly mezi jeho nejlepšími portrétními modely.

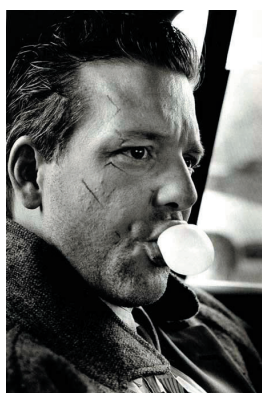
Sigourney Weaver, John Malkovich, David Lynch, Isabella Rossellini, Jodie Foster, Anjelica Huston, Billy Wilder, Denis Hooper, Kim Bassinger, Elizabeth Taylor, Mickey Rourke, Anthony Hopkins. To jsou jen některé hollywoodské celebrity, které Newton portrétoval.



David Lynch a Isabella Rossellini, 1988



Kim Basinger, Santa Monica, 1986



Mickey Rourke, New York, 1986



Elizabeth Taylor, Los Angeles, 1985

Newtonovou oblíbenou herečkou je Sigourney Weaver. Vypadá bojovně, stejně jako ona s mimozemšťany zápasící kosmická žena, kterou hraje.

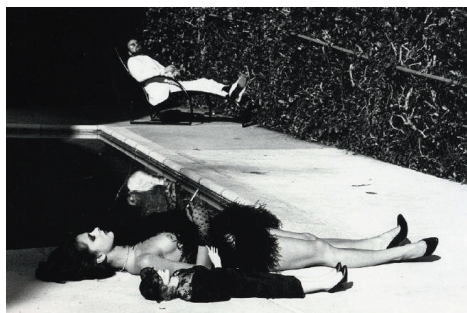


Sigourney Weaver, Paříž, 1995

Weaver je Newtonovým oblíbeným objektem, portrétovaným v posledních dvaceti letech. Viděl v ní energickou krásu, využívající i svou výšku a sílu.

Když se Newtona zeptali, které lidi rád fotografuje, odpověděl: „Ty, co mám rád, ty, co obdivuji a ty, co nenávídím.“ A pokračoval: „Je to velmi vděčná práce, zvláště poté, co jsem zanechal fotografování mladých hollywoodských hereček, které jsou vždy doprovázeny tiskovými tajemníky, kteří fungují během fotografování jako cenzoři.“⁶

Newton fotografoval léta celebrity hlavně pro Vanity Fair. Jedním z důvodů bylo i to, že posledních dvacet let tak mohl trávit každou zimu v kalifornském Bell Air. Vedle Vanity Fair pracoval Newton bezmála dvacet let pro Playboy. Vznikla série portrétů, například Nastassja Kinski s loutkou Marlene Dietrich a režisérem filmu „Exposed“, ve kterém Kinski hrála, Jamesem Tobackem.



Nastassja Kinski a James Toback, Hollywood 1983



Nastassja Kinski, 1983

Newton vytvořil mezi Kinski a loutkou Marlene Dietrich exotické psychodrama. Režisér Toback na to zpozvdálí dohlíží přísným pohledem režiséra v bílém saku.

„Vztahy mezi režisérem a herečkou jsou často velmi silné. I když ne vždy spolu spí, je v tom jisté sexuální napětí. Chtěl jsem tento vztah využít,“⁷ k onomu povedenému fotografování podotkl. Vzápětí přiznává, že jak režisér, tak herečka, kterou považuje za velmi chytrou a citově založenou, byli za tuto práci velmi dobře zaplacení. Loutka Marlene Dietrich, kterou Newton dostal jako vánoční dárek od June, není na snímku v roli kojence, ale jako Nastassjina spolutanečnice.

⁶ Carol Squiers, „Newtonian Physics“, American PHOTO, 2000

⁷ Carol Squiers, „Helmut Newton Portraits“, Random House, 1988

Mezi další Newtonovy oblíbené herce patří Charlotte Ramplingová, kterou poprvé fotografoval nahou na stole v hotelu Nord-Pinus v roce 1973. Bylo to poprvé a naposledy, kdy se herečka nechala fotit nahá. I když je na Newtonově fotografii pootočená zády v omamné a vyzývavé póze, vypadá celkem nevinně. Později Newton herečku fotografoval ještě v roce 1977 a v roce 1984 pro YSL v Paříži. Ramplingové vytvořil i společný portrét s jejím manželem Jean – Michelle Jarrem v Paříži roku 1986. Newton chtěl herečku, o které mluví jako o nádherné, užasně a velmi chytré bytosti s nádherným hlasem, ztvárnit i s jejím manželem velmi prostopášně, skoro pornograficky. Ale když přijel v roce 1986 do Lyonu papež, Jean-Michelle Jarre byl objednan, aby pro tuto událost přichystal hudbu a světelnou show. Papež poslal hudebníkovi milý dopis, který byl následně otištěn ve všech francouzských novinách. Newton vzápětí od původního záměru ustoupil a přiznal se June, že nemůže dělat pornografické snímky těch dvou poté, co řekl papež. Měl ale další nápad a nakonec dvojici fotografoval jako neobolševickou sochu dělníka a rolnice, jdoucích ke světlým zítřkům. S červeným světlem v pozadí a stojící bosa na pódiu v rolnické sukni Ramplingová a Jean-Michel s kšandami se spolu dívají do světla, do světlé budoucnosti. Když Newton fotografie odevzdal, ve Vanity Fair se všichni i přes Newtonovo vysvětlení ohledně papeže rozčílili. Fotografie byly velmi odlišné od drtivé většiny jeho portrétní tvorby.



Charlotte Rampling, 1973



Charlotte Rampling a Michel Jarre, Paříž, 1986

Portrét Salvádora Dalího byl vytvořen ve Figuerosu v roce 1986, tři roky před malířovou smrtí. Dalí sedí v křesle s šerpou přes hrudník a vyznamenáním nejvyššího řádu španělské královny. S dýchací trubičkou však vypadá, jako kdyby ho měli rovnou odnést na smrtelné lože. Zvědavě mu těkají oči, ale jeho síly jsou už u konce. Je to

jeden z jeho posledních portrétů. Dalí tehdy řekl: „Teď jsem na Newtona připraven. Přišel, protože ví, že umírám.”⁸



Salvador Dalí, 1986

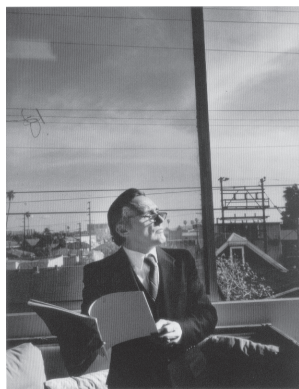
Newton nebyl člověk, kterého by takové stavy měly zaskočit, ale přesto nebyl při focení rozhodně ve své kůži. Když se ho June jednou zeptala, jestli nechce téma smrti probrat, odpověděl jí, že ho to ani trochu nezajímá a považuje to za ztrátu času: „O to se nestarám. Jako mrtvý strávím hodně času, v tom jsem si jistý, jako asi skoro každý.”⁹

Newton začal portréty celebrit vytvářet až vzápětí po své manželce June Brown, alias Alice Springs, bývalé herečce. Začátkem sedmdesátých let začala dělat portréty, protože Newton takovou práci nedělal. Reagoval na to tím, že nechtěl, „aby ona pobrala všechny vavříny.” Chtěl ukázat, že i tohle mu jde lépe.

První společnou výstavu uspořádali Helmut Newton a Alice Springs v bývalém kostele v Kodani v roce 1998. V následujícím roce vydalo vydavatelství „Scalo” knihu „Us and Them”. Kniha obsahuje jejich autoportréty, vzájemné portréty a portréty celebrit, jak v jeho, tak v jejím pojetí. Juniny portréty vyprávějí o skutečnosti, Newtonovy o iluzi. Její portréty přinášejí pravdu, jeho ukazují manipulaci a režii, které tak velmi určují jeho styl. Modely na Juniných fotografiích mají tendenci dívat se do objektivu. June používá 35 mm fotoaparát a zřídka kdy potřebuje na portrét více než dva filmy. Portréty Newtona mají vždy do detailů propracovanou mizanscénu.

⁸ Helmut Newton, „Vlastní životopis“, Slovart, Praha, 2003, str. 262

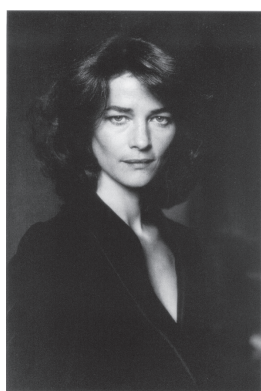
⁹ Carol Squiers, „Helmut Newton Portraits”, Random House, 1988



Helmut Newton: Denis Hopper, 1985



Alice Springs: Denis Hopper, 1985



Alice Springs: Charlotte Rampling, 1982



Helmut Newton: Charlotte Rampling, 1977

Ve světě Helmuta Newtona se stáváme součástí snů, vyvolaných příběhy, které vypráví. Příběhy jsou napsány ve stavech napětí, které existuje mezi jeho protagonisty, v toužebných pohledech a žádoucích tělech. Ale jeho fotografie nejsou fantazií. Každá z nich se zakládá na skutečnosti, kterou Newton odpozoroval. Jeho snímky jsou procesem vytahování extraktů a rekonstrukcí. Splynutí představitosti a skutečnosti, agrese a erotismu, to vše je v jeho fotografiích kompatibilní. Newtonovy portréty fascinují a odhalují vnitřní život modelů v celé jejich složitosti. Helmut Newton vytvořil mnoho autoportrétů, které vypadají, jakoby si dělal legraci sám ze sebe, ze svých obdivovatelů a svých kritiků.

Velký Newtonův respekt a obdiv patřil Brassaiovi a jeho nočním fotografiím, kde fotograf využíval světla dostupného v noci, což Newton mnohokrát použil i ve své vlastní tvorbě.

V roce 1992 dostal Helmut Newton Řád federální republiky a německá vláda mu poskytla v Berlíně budovu, postavenou původně knížetem Wilhelmem II. pro pruské důstojníky, aby si tam založil fotografický archív a museum. Newton to komentoval slovy: „Je nádherná a okna směřují na nástupiště ZOO, ze kterého jsem opouštěl Německo. Je to jako kruh, který se uzavírá.”¹⁰ V roce 2000 byla v berlínské Neue Kunst Halle otevřena jeho velká retrospektivní výstava s názvem „Work”.

Oficiálního otevření svého muzea s archívem se bohužel Helmut Newton nedožil. Skonal po autonehodě v Los Angeles 23. ledna 2004. Příčinou byl pravděpodobně infarkt při řízení auta. Muzeum bylo otevřeno 4. června 2004 za přítomnosti německého kancléře a Newtonova velkého obdivovatele Gerharda Schrödera.

Britský fotograf Sir Anthony Snowdon jednou řekl, že se nelze podívat na fotografii a určit, kdo je jejím autorem. Nemohl se mýlit více, pokud jde o někoho takového, jako byl Helmut Newton.

¹⁰Helmut Newton, „Vlastní životopis“, Slovart, Praha 2003,

/ 3.7. ROBERT MAPPLETHORPE /

Robert Mapplethorpe se proslavil odvážnými studii mužských aktů. Sex, který na nás číší z mnoha jeho fotografií, je ale pouze povrchním dojmem, který dělá jeho dílo provokativním. Jeho portréty a zatišší, stejně jako i jeho obrazy homoerotické, vrhají světlo na ty nejživočišnější prvky lidské přírody, na naše tajné a tabuizované touhy.

V umělecké tvorbě Roberta Mapplethorpa se nachází téměř paradoxní napětí mezi obsahem a způsobem, kterým je dílo vytvořeno. Mapplethorpův eros nevylučuje žádný způsob projevu touhy a vášní. Věří v eros, uspokojený a uskutečněný, který vždy zahrnuje nové části života.

Erotické napětí, které pulzuje, a které dokáže v jistém smyslu vzrušovat a zneklidňovat, se vysvětluje jako dialektika mezi provokací a estetickou harmonií.

Původci Mapplethorpových formovaných motivů jsou společnost a historické okamžiky let 1968 až 1972. Té době dominuje sex, formuje, posiluje a podporuje imaginaci sexuálních menšin.

Konstalace uměleckých a kulturních událostí nepřímým a téměř podvědomým způsobem působí na Mapplethorpovu senzitivitu. Hledá se v různých kreativních technikách, aby v roce 1973 definitivně zakotvil u fotografie.

Mapplethorpovo vzdělání je propojeno s uměním. Fotografie vytváří sílu jeho vizuálního vyjádření.

Mapplethorpe oslavuje „hrdiny“ a „hrdinky“ umění, hudby, tance, fotografie, architektury, literatury, divadla, filmu, televize a módy. Mezi portrétovanými jsou Isabella

Rossellini, Philip Glass, Leo Castelli, Truman Capote, Andy Warhol, Grace Jones a další. Mapplethorpe se zajímá o efemérní lesk lidské tváře, těla, o veřejnou a fyzickou podstatu, která může být skryta.

V roce 1963 poslali rodiče Mapplethorpa studovat na Pratt Institute do New Yorku grafický design, malířství a sochařství. Tam studoval do roku 1970 a získal i všeobecné vzdělání z oblasti historie umění. Na škole se potkal s básnířkou Patti Smith, která se stala jeho životní láskou. V letech 1967 – 1970 bydleli v brooklynském hotelu Chelsea a jejich vztah byl silný a vášnivý. V roce 1970 však Patti Smith Mapplethorpa opustila a on tím byl velmi zdrcen.

„Jestli mě necháš, stane se ze mne gay!“ Po stěnách svého malého bytu rozvěsil obrázky z homosexuálních pornočasopisů. Coming out byl bolestivý, ale zároveň ho osvobodil.

„Vzpomínám si, že jako dítě mě přitahovaly fotografie mužů. Pak jsem poznal Patti a ona změnila vše kolem mne, neboť se stala mou obsesí. Byla tou pravou. Proto i náš sexuální život byl bez problémů. Tak hluboce jsem do ní vstoupil. Ale ani mně to není jasné... Na sexu je zajímavé to, že mu nikdy úplně neporozumíš. Nejsem si jistý, že jsem pochopil, jaktože se ze mě stál homosexuál.“¹

Během života s Patti Smith - a i později - věnuje Mapplethorpe mnoho obrázků právě jí. Jakoby její ženská postava představovala samotnou ženskost, ale zároveň i sexuální rozpolcenost. Portréty Patti Smith jsou na přechodu od mužského k ženskému, na její postavu je projektován androgynní mýtus – hledání mužského elementu v ženě. Mapplethorpe tím zkoumá také vlastní ženskou stránku.

Mapplethorpe vytvořil čtyři její portréty na polaroidu. Mezi její snímky v bílé košili vložil záruční list z balení filmů značky Polaroid s nápisem upozorňujícím, že není dovoleno dotýkat se emulze prsty.

¹ Germano Celant, „Il satiro Mapplethorpe“, Electa, Milan, 1992, str. 30



„Don't touch here”, Patti Smith, 1973

Podle toho fotografie i pojmenoval: „Don't touch here” (Nedotýkat se). Snímek může mít dvě interpretace: může poukazovat na Mapplethorpeův ochranný vztah vůči Patti a přání, aby jí nikdo nezpůsobil žádnou bolest. Ale je docela možné, že série snímků představuje Patti Smith jako „zakázanou”, stísněnou a již více nedotknutelnou.

V roce 1976 jejich fotografický dialog pokračuje. Mapplethorpe fotografuje Patti Smith nahou, zkroucenou na podlaze a maskulinní, s bundou a kravatou.



Patti Smith, 1976



Patti Smith, 1975

V roce 1979 ji portrétuje na obal její gramodesky s dvěma bílými holubicemi v rukou.



Patti Smith, 1979

Změny od portrétu k portrétu svým způsobem hovoří o jejich vzájemném vztahu. Robert Mapplethorpe dodává: „Patti Smith byla géniem naší generace, chtěla se věnovat malířství, psaní, četla básně a nakonec začala zpívat. To byla ta její pravá cesta. S ní jsem prožil všechny její proměny a ona se mnou zase veškerou mou transformaci - od přání věnovat se malířství k zasvěcení do fotografie.”²



Patti Smith, 1986

Mapplethorpe vytvářel po celý svůj život autoportréty. Fotografie se stává zrcadlem a předmětem. Mapplethorpe stojí uprostřed té rozdvojenosti, a tak velmi často zkoumá sám sebe, obeznamuje se se svým fyzickým a sexuálním osudem.

² Germano Celant, „Il satiro Mapplethorpe”, Electa, Milan, 1992, str. 30

Pitvá sám sebe, přeorává vlastní duši a podvědomí, odhaluje nejtajnější stránky své intimity. O své sexualitě nehovoří otevřeně a beze studu jen v rozhovorech, ale i prostřednictvím vlastních fotografií. Právě upřímnost je charakteristická pro jeho autoportréty, ať už je na nich převlečený za ďábla, dívku nebo punkera. Jeho cílem je vždy odhalit část svého vlastního já. Od autoportrétu z roku 1971 ve fialovém pytli a za mřížemi, k autoportrétu z roku 1973, na kterém své nahé tělo srovnává se sochou,



Bez názvu, 1973

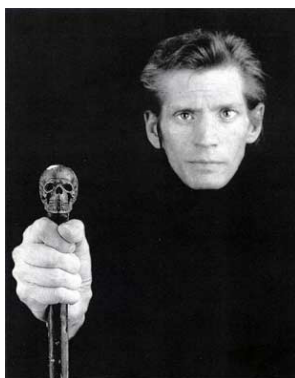
k autoportrétu s napřaženou rukou a zdviženým podpažím, až k autoportrétu z roku 1978, na kterém předvádí anální penetraci bičem. Všechny snímky popisují využívání vlastního těla, oscilující to křivku, která v průběhu času sleduje emotivní a sexuální stopy, zanechané nejenom na těle, ale na celé jeho osobnosti.



Autoportrét, 1983

Na autoportrétech zachycuje Mapplethorpe vždy sám sebe v doprovodu nějakého znaku, předmětu nebo prostředí, které vyjadřují nebo demonstrují stav jeho duše, jeho touhy a osud.

Poslední Mapplethorpovy autoportréty z roku 1988, kdy byl již těžce nemocný, jasně vyjadřují vědomí blížícího se konce – černé pozadí, jeho nemocí pohublý obličej a hůl s rukojetí ve tvaru lebky. A také autoportrét, na kterém vidíme detailní záběr jeho očí, které na nás hledí hořce a bolestně.



Autoportrét, 1988



Autoportrét, 1988

Mapplethorpe, který vždy vyprávěl a pronikal do duší svých modelů, se najednou ptá.

Když koncem roku 1979 potkal Robert Mapplethorpe na jednom večírku v SOHO Lisu Lyon, oblečenou do černé kožené bundy a černých kalhot, vypadajících jako guma, což mu, zaujatému bizarní erotikou, nemohlo uniknout, pozval ji - podle vyprávění biografky Patricie Morrisroe - hned druhý den do svého ateliéru na Bond street.

Už na počátku jejich spolupráce byla Lisa Lyon vítězkou prvního mistrovství světa v ženské kulturistice, které se konalo v Los Angeles.

Tato stošedesát centimetrů vysoká, ctižádostivá, cílevědomá a po úspěchu bažící žena byla výtvozem let osmdesátých. Mapplethorpe vyjádřil svou fascinaci Lisou Lyon těmito slovy: „Je pro mě jako nové zvíře, téměř třetí pohlaví.”³

Pro Mapplethorpa byla tělesná a silná, svalnatá a tajemná. Byla obojaká, dvojsmyslná, ani muž ani žena.

Mapplethorpe hledá v tajuplnosti Lisy Lyon důkaz skryté energie, která se díky cvičení může odhalit, stát se skutečností. Lisa Lyon je mužské ztělesnění ženského půvabu a jemnosti, jako když se fotograf snaží zobrazovat, „modelovat” mužské svaly, aby jim dodal ženské povahy a naopak. Ona je pro něj vzorem stvořeného androgena. Robert Mapplethorpe o tom nadšeně hovoří: „Existují některé osoby, které prostě nemohu minout. Lisa byla jednou z nich. Stejně jako Patti Smith.”⁴

V letech 1980 až 1982 fotografuje Mapplethorpe Lisu Lyon v různých stylizacích. Od Venuše, která se rodí z vln, přes Dianu, bohyni lovu, přes prostitutky z veřejného domu, manželky nebo milenky, dívky z časopisů až k atletkám a hadím ženám.

„Její fotografická sakralizace se odvíjí od její živočišné a provokativní, bestiální a násilné, mužské a jemné povahy, která v různých okamžicích prochází skrze její tělo.”⁵

³ Jochen Siemens, „Robert Mapplethorpe: Aesthete and Troublemaker”, Portfolio no.33, Stern, Hamburg, 2003

⁴ Germano Celant, „Il satiro Mapplethorpe”, Electa, Milan, 1992, str. 4

⁵ Germano Celant, „Il satiro Mapplethorpe”, Electa, Milan, 1992, str. 49

Fotografická óda Lise Lyon je založena na jednom modelu, ve spojení se zkušeností, na konkretizaci jednoho měnícího se vrstevnatého souboru prostředků vyjadřování. Bylo to téměř metafyzické hledání, postrádající emotivní a senzitivní podílňictví.

V roce 1983 vydalo nakladatelství Viking Press knihu „Lady Lisa Lyon”.



Lisa Lyon, 1982



Lisa Lyon, 1982



Lisa Lyon, 1981

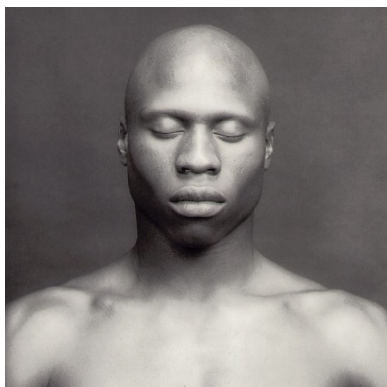


Lisa Lyon, 1982

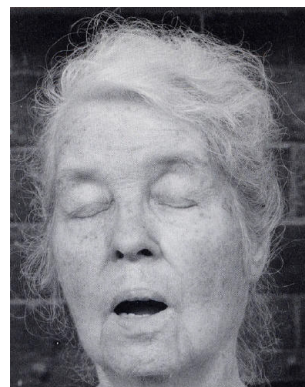
Mapplethorpeova tvůrčí cesta, podvědomá a trnitá, sestává z prvků jako je sex, víra, geometrie, symboly, malířství, ikonografie, utrpení a ženská krása.

Historie fotografického portrétu začíná daguerrotypy a pokračuje přes Nadara, J.M. Cammeron, Steichena, Beaton, Man Raye až k Warholovi. Mapplethorpe se vyhýbá tomu, aby se stal „zkamenělou a zkrystalizovanou osobností”, jak tvrdí German Celant. Jeho snímky jsou chromatickými studiiemi, měkkými rozlitými tóny černé a bílé, které uchovávají tajemství osobností. Portrétovaní jsou často fotografováni se

zavřenými očima, na černém pozadí a ponořeni kamsi hluboko do svého vnitřního světa.



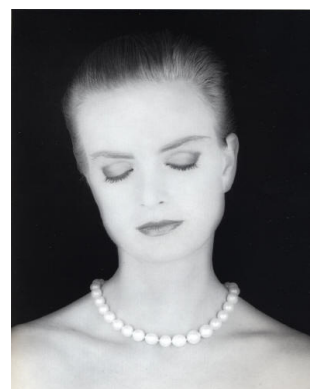
Ken Moody, 1983



Alice Neel, 1985



Doris Saatchi, 1983



Princess Gloria Von Thurn, 1987

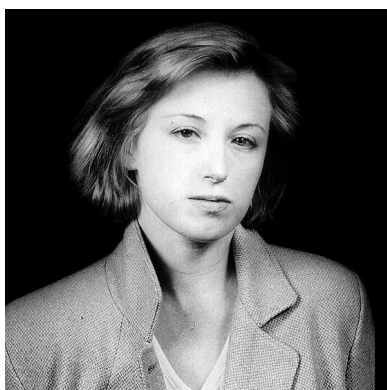
Mapplethorpovy portréty vycházejí ze světa celebrit. Tento svět moderních bohů není symbolizován jen krásou, ale také mocí, penězma, úspěchem a slávou.

Přehlídka portrétů se uskutečňuje v přemýšlivé atmosféře. Ve porovnání s fotografiemi vyprávějícími o sexu a erosu jsou takové snímky jako „čas“.

Pokud vezmeme v úvahu proměnlivost herce, umělce, hudebníka nebo spisovatele, portrét jeho osobnost nepotlačuje, ale dělá ji tajemnou. Příkladem můžou být portréty Donalda Sutherlanda (1983), Cindy Sherman (1980), Isabelly Rossellini (1988) nebo Sygourney Weaver (1988).



Isabella Rossellini, 1988



Cindy Sherman, 1985



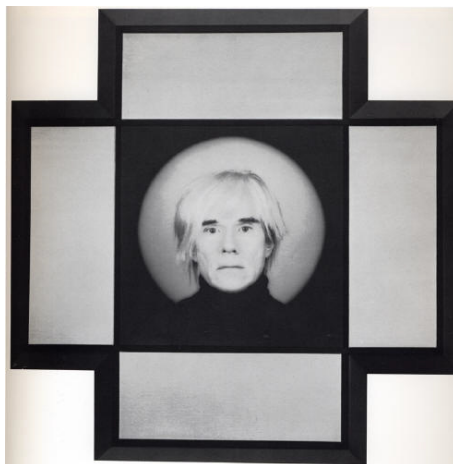
Donald Sutherland, 1983

Odlišný je snímek Louise Bourgeois z roku 1982. Jedná se o dokonalou studii portrétu, který má svůj základ ve tvaru trojúhelníku. Emoce je podpořena ironickým výrazem a plastikou faluse. Silná ženskost Louise Bourgeois dovoluje nad falickým fetišem ironizovat.



Louise Bourgeois, 1982

Motivy křížů a symetrie se dramaticky objevují v Mapplethorpových konstrukcích portrétu Andyho Warhola (1987). Fotografie tajemného umělce je zarámována do čtverce uprostřed kříže. Warhol ve stříbrné paruce a se zářící svatozáří má výraz Krista, ohromeného objevem vlastního božství.



Andy Warhol, 1987

Mapplethorpe si byl dobře vědom náboženského podtextu a v jednom rozhovoru uvedl: „Jako dítě jsem byl katolík a každou neděli jsem chodil do kostela. Církev má pro dítě určité kouzlo a tajemství. Kupříkladu je to stále vidět na přípravě oltáře.”⁶

Mapplethorpe měl pozoruhodnou schopnost odhalovat duše svých modelů: například performerka Laurie Anderson (1987) se podmanivě usmívá a její oči prozrazují škodolibost. Na portrétu Lucy Ferry (1986) vyniká bílá klasická tvář a ruce, které ji podpírají jako sochu na podstavci. Tělo splývá s černým pozadím. Kompozici doplňuje několik stříbrných náramků.



Lucy Ferry, 1986



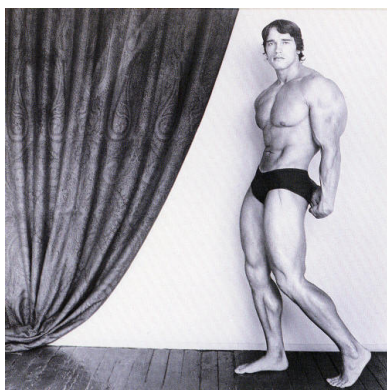
Sygourney Weaver, 1988

⁶Germano Celant, „Il satiro Mapplethorpe”, Electa, Milan, 1992.

V podobném stylu byl zpracován portrét Sygourney Weaver, jejíž obličej rámují a zdůrazňují drobné perly rozetuté po černých rukavicích.

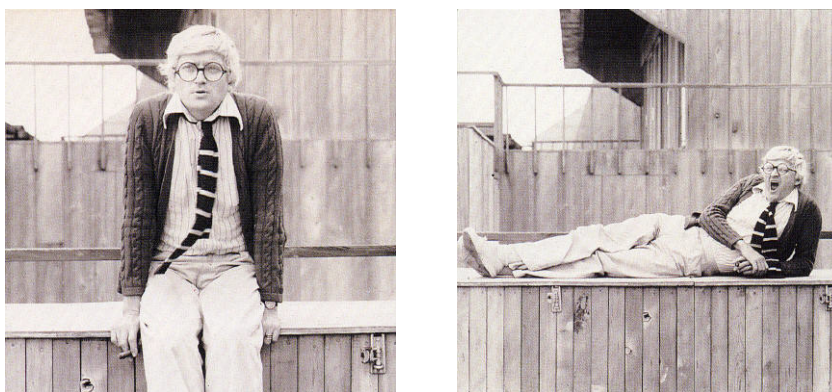
Od konce sedmdesátých let se Mapplethorpe pohyboval ve vysokých uměleckých kruzích New Yorku. Mezi jeho známé patřilo mnoho slavných malířů, sochařů, grafiků a kritiků. Umožnili mu vytvořit pozoruhodnou kolekci fotografií. Z portrétů vyzařuje důvěra a harmonie. Snímky byly pořizovány nejčastěji čelně v ateliérech a bývaly doplněny o umělecký artefakt pózujícího. Příkladem je portrét Willema de Kooninga (1986), Roye Lichtensteina (1985), Isamy Noguchio (1986) nebo Francesca Clementa (1985).

Portrét Benna Premela (1981) je založen zcela na kompozici. Výraz jeho tváře připomíná sochu. Základ kompozice tvoří diagonála, která dělí čtvercový formát na dvě části a jako tangenta se dotýká jeho hlavy. V roce 1976 vytvořil Mapplethorpe portrét mistra kulturistiky, pozdějšího herce akčních filmů a současného guvernéra Kalifornie Arnolda Schwarzeneggera. Arnold Schwarzenegger stojí u opony, napíná svaly a zasněně se dívá do objektivu - s výrazem malého ztraceného kluka.



Arnold Schwarzenegger, 1976

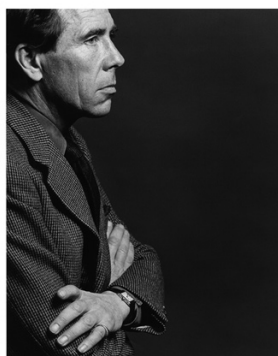
Mezi další celebrity, které Mapplethorpe fotografoval, patří i David Hockney. Sérii jeho portrétů pořídil fotograf v roce 1976 na Fire Island v New Yorku. V té době se ještě nevědělo o AIDS a Fire Island byl pro gaye tím nejfantastičtějším místem. „Nejfantastičtějším,” opakuje Hockney a vychutnává si vzpomínku na onu dobu s patřičnou dávkou nostalgie v interview Johnu Petersonovi, které poskytl jako kurátor výstavy Roberta Mapplethorpa v londýnské Alison Jacques Gallery v roce 2000.



David Hockney, 1976

Mnozí Mapplethorpovi modelové později zemřeli na AIDS. David Hockney dodává: „Je to zvláštní. Je to jako sociální dokument té doby, záznam jiné éry. Kdybyste znali tehdejší New York. Bylo to úplně jiné město. Mohl jste přijít s čímkoliv. Zatímco dnes je New York - říká s odporem - „jako nějaká škola“⁷.

Profil fotografa Lorda Snowdona z roku 1979 znázorňuje umělce velmi vážného. V tvídovém saku, s prstenem s pečetí a spodní čelistí jako baset.



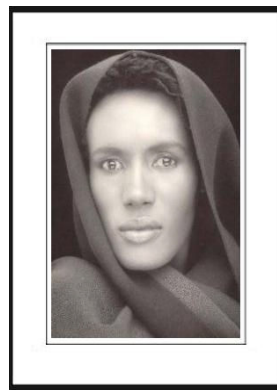
Lord Snowdon, 1979

Divoký portrét Grace Jones pořídil Mapplethorpe v roce 1984. Svým grafitti ji pomaloval Keith Haring. Grace Jones na něm vypadá jako indiánský totem. A přitom je tak bojácná a nesmělá, což velmi kontrastuje s jejím portrétem z roku 1988.

⁷ John Peterson, „Portrait of the artist as curator,,“, Sunday Telegraph, 16/01/2005



Grace Jones, 1984



Grace Jones, 1988

Na této fotografii vypadá hypersensuálně. Přes hlavu a ramena má černou šálu a je nasvícena dvěma světelnými boxy. To byl Mapplethorpeův způsob svícení, který fotograf často používal. Co se týče nasvícení, byl Mapplethorpe naprostý perfekcionista. Nahé tělo nebo obličej vypadají hladce jako mramor, krémově bílý záblesk a černé pozadí. Od roku 1976 byl jeho partnerem a kritikem Sam Wagstaff. Jednou prohlásil: „Mapplethorpe využíval jen jeden trik, a to dramatické světlo. Dramatické světlo bylo pramenem, ze kterého čerpal napětí pro svou práci.”⁸ Také Wagstaff stál často Mapplethorpovi modelem. V roce 1987 zemřel Wagstaff na AIDS.

Dalšími osobnostmi, které Mapplethorpe zachytil byli Isabella Rossellini (1985, 1988), Norman Maier (1985), Kathleen Turner (1982), Cindy Sherman (1983), Susan Sarandon (1988), Paloma Picasso (1980) nebo Richard Gere (1982).



Susan Sarandon, 1988



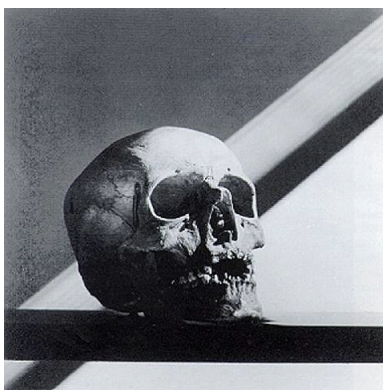
Paloma Picasso, 1980

⁸ J. Pitman, „Mapplethorpe - his master's lens“ - interview s D. Hockney, BJP, 2005

V roce 1988 založil Mapplethorpe nadaci, která řídí jeho fotografický archiv. Ten velmi přísně kontroluje, kdo jeho fotografie kupuje a jak je reprodukuje. Výtěžek z prodeje jeho prací jde na podporu výzkumu AIDS a také na projekty podporující fotografii.

V roce 1986 Mapplethorpe zjistil, že má AIDS. Destruktivní moc osudu posouvá jeho tvorbu do poslední fáze, ve které pracuje se sakrálními symboly, s klasickými a neoklasickými sochami. Fotografované sochy symbolizují jeho fyzický stav. Ten ho vylučuje z veřejného života. Postupně se vytrácí dialog s živým modelem.

V roce 1988 fotografuje snímek „Skull” a vytváří tím tragický dvojí autoportrét. Ikonografie prezentuje interpretaci smrti jako nevyhnutelnou součást života, Thanatos je druhá strana Erose.



Lebka, 1988

„Jsem už stejně slavný jako Andy Warhol?” ptá se často svých přátel. Když říkají, že ne, jde znovu do boje. V roce 1988 často lehával ve svém ateliéru na gauči, napůl spící, napůl vyčerpaný. Jeho asistenti nainstalovali světla a pozadí, a pak se jejich vychrtlý mistr hluboce nadechl a na pět minut se stal starým Mapplethorpem, soustředěným, s jasným hlasem a jistým okem. A pak znovu klesl na gauč.”⁷

⁷ Jochen Siemens, „Robert Mapplethorpe: Aesthete and Troublemaker“, Portfolio no.33, Stern, Hamburg, 2003

Autoportrét z roku 1988 je velmi drsný, ale objasňuje Mapplethorpovu přehlednost a vyhledávání katarze. Hůl s rukojetí ve tvaru lebky je vysunuta do popředí a fotograf sám se ztrácí ve tmě. Mapplethorpe se nenechává pohltit strachem a slabostí, ale i nadále se zajímá o zkušenost nové transformace. Objevuje se v druhém já, na hranici neznámého světa. A to neznámo, to bylo vždy hlavním motivem jeho tvorby.

Když ho koncem února roku 1989 odvezli do nemocnice, ochrnul na levou stranu obličeje. 9.3.1989 zemřel na zápal plic. Jeho matka skonala o dva měsíce později.

/ 3.8. ANNIE LEIBOVITZ /

Annie Leibovitz se stala jednou z nejslavnějších žijících osobností portrétní fotografie zejména díky obrovským finančním podporám, velkému zázemí asistentů a ochotné spolupráci některých na světě chráněných jedinců.¹

Annie Leibovitz se narodila ve Vestportu v Connecticutu 2. října 1949. Jako studentka odjela v roce 1969 do kibucu na archeologický výzkum chrámu krále Šalamouna v Izraeli. Studia na Art Institute v San Francisku ukončila v roce 1971. Její otec byl důstojníkem vzdušných sil a matka instruktorkou moderního tance. Kvůli otcovým pracovním povinnostem se rodina velmi často stěhovala po Spojených státech, takže neustálý pohyb měla už od mala v krvi.

Během sanfranciských studií navštěvovala Leibovitz večerní kurzy fotografie. Velmi brzy poslala několik svých prací Robertu Kingsburymu, tehdejšímu uměleckému řediteli časopisu Rolling Stone, který ji okamžitě zaměstnal. Klíčovou roli v jejím životě sehrála fotografie Allena Ginsberga, kouřícího marihuanu na mírovém pochodu. Tři roky poté se stala hlavním fotografem časopisu, kterému zůstala věrna až do roku 1983. Jako fotograf časopisu Rolling Stone, který se právě stával základním kame- nem žurnalistiky popové hudby, budovala jeho obraz. Do poloviny sedmdesátých let byl Rolling Stone časopisem, který se ztotožňoval s duchem doby. Reportáž byla jeho původní a hlavní uměleckou formou, a proto Leibovitz cestovala po celých Státech - například se spisovatelem Hunterem S. Thomasem, se kterým udržovala dlouholetý vztah. Nikdo ji nikam neposílal a neříkal jí, co má fotografovat. Ale téměř vždy byly její snímky zveřejněny a někdy dokonce nahrazovaly psaný příběh.

Prvotně inspirovaná fotožurnalistickým stylem Henriho Cartiera-Bresona a Roberta Franka, stala se Leibovitz portrétistkou a začala pro Rolling Stone fotografovat barevné

¹ Ani třicet lidí nebylo v případě některých projektů výjimkou

titulní strany. V letech 1975 až 1976 jela Leibovitz na světové turné s kapelou Rolling Stones, přestože v té době toho o hudbě moc nevěděla. Leibovitz byla součástí kampaně Rolling Stones o nemravnosti rock'n'rollu a jak sama říká: „Aby se odvedla ta nejlepší práce, musí se angažovat naplno.“ Stala se jednou z nich a z turné se vrátila se závislostí na kokainu. Pět let jí trvalo, než se z toho dostala. „Na to turné jsem jela, abych se dostala do samého centra dění,“ vyprávěla později: „Nechtělo se mi znovu pouštět se do něčeho tak hluboce.”²



Mick Jagger, Chicago, 1975

„Je pro mne jako můj Francis Bacon, je krvavý,” říká.

Fotografování obálek pro Rolling Stone ukázalo Leibovitz nový směr a její práce se stala více stylizovanou. „Skvělé na fotografování je pozorovat, jak se před tebou otevírá život. Ale stalo se mi, že jsem čekala, že můj model zůstane jen v mém rámu. A najednou z toho mého rámu vstává, jde ke mně a zdraví. Najednou se mění dynamika a už nejste neviditelní. Model k vám promlouvá a říká: „Co chceš, abych udělal?” A najednou mě začalo víc uspokojovat, když jsem mohla své fotografie inscenovat.”³ Její portfolio se naplňovalo dramatickými, ale i hranými snímky. Pokud jde o titulní stránky, dostala Leibovitz dobré ponaučení od Johna Wenera z Rolling Stone. Ten tvrdil, že lidé kupují časopis kvůli nevšednímu obrázku na titulce a že je to klíčový faktor pro prodej časopisu. Sama pak pravdivost tohoto ponaučení potvrdila. „Udělala jsem snímek Steva Martina, stojícího před malbou od Franze Klina, a jeho smoking jsme pomalovali tak, aby vypadal jako součást té malby. Snažila jsem se protlačit ten

² Marcus Trower, „Annie Leibovitz – image-maker”, Times, říjen 2004

³ „Annie Leibovitz: Celebrity Photographer”, video, 1993

snímek na obálku, ale řekli mi, že je postava příliš malá a lidé nebudou časopis kupovat. John mě nechal nápad prosadit, a skutečně - bylo to nejhůř prodávané číslo za celý rok.”⁴



Steve Martin, Beverly Hills, 1991

Pro dobrou titulní stránku, jak soudí Leibovitz, je důležité, aby byl nápad „jednoduchý a graficky velmi působivý a aby i osobnost byla dobře rozpoznatelná”.⁵ A tak začala přemýšlet, jak z portréту na titulní stránce udělat něco víc než jen tvář, která se na nás dívá. Aby fotografie vyprávěla příběh a zároveň podávala trochu víc informací.



Clint Eastwood, Burbank, CA, 1980



Bette Midler, New York, 1979

Stejným způsobem, jakým našla vlastní styl v reportážní fotografii, našla i svůj vlastní styl a přístup k portrétu. I když sama přiznává, že obdivuje práci fotografů jako jsou Diane Arbus, Cecil Beaton, Richard Avedon nebo Irving Penn, její práce jsou okamžitě identifikovatelné.

⁴ Barbara Love, „Annie Leibovitz – Portrait of a portrait photographer”, Folio, 7/1988

⁵ Barbara Love, „Annie Leibovitz – Portrait of a portrait photographer”, Folio, 7/1988

Na rozdíl od Avedona, který často fotografuje své modely před bílým nebo šedým pozadím, Leibovitz klade důraz na kontext. A často na velmi neformální kontext. Za pozornost stojí například srovnat chladné snímky Marlene Dietrich nebo ledové Pennovo zobrazení jeho ženy, modelky Lisy Fonssagrives. Koncepce glamouru Annie Leibovitz je cokoliv, jen ne odměřená. Její snímky mají daleko více vřelosti a lidskosti. Jsou umístěny přímo před vás.

8.12.1980 vytvořila Annie Leibovitz v New Yorku jednu ze svých nejpamětihodnějších fotografií, která se stala možná oním klíčovým momentem v růstu její, už tak slibné, kariéry.

Kultovní snímek pro titulní stránku časopisu Rolling Stone pořídila Annie Leibovitz s Yoko Ono a Johnem Lennonem. Nahý John Lennon se drží Yoko Ono jako mládě vačnatce své matky, choulí se k ní, je v téměř embryonální poloze a líbá ji na tvář. Fotografie sděluje hluboké spojení a vzájemnou oddanost páru lépe než slova. Snímek v sobě nese zároveň předtuchu, klid a oddanost.

Leibovitz nejdřív chtěla, aby nazí pózovali oba, ale Yoko Ono se ten nápad nelíbil a nechtěla se svléknout. A právě tím je ta fotografie působivější – ona oblečená, John nahý a velmi zranitelný. Fotografie působí jako návrat do lůna, příprava na smrt. Je to snímek velmi emotivní, se silnou rezonancí.

Když John Lennon spatřil zkušební polaroid, řekl: „Toto je náš vztah.“

Fotografování trvalo do osmi hodin večer a ve 23:05 byl Lennon zavražděn před svým domem Markem Chappmanem.

Fotografie vyšla na titulní stránce Rolling Stone a bylo to v historii tohoto časopisu poprvé, kdy nebyl na obálce žádný název.



John Lennon and Yoko Ono, New York, 1980

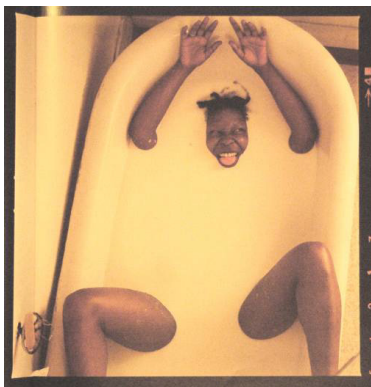
Kdyby Annie Leibovitz udělala jenom tento jeden snímek, stala by se i tak nesmrtelnou.

Osmdesátá léta byla jiná, a proto i Leibovitz odešla do časopisu s jiným étosem. Vanity Fair se stal synonymem let osmdesátých. Generace Annie Leibovitz dozrála, zbohatla a začala jej číst. Dávno předtím, než Leibovitz přijala práci pro Vanity Fair, byla umělkyní s nálepkou kultovní fotografky rock'n'rollu. Práce pro Vanity Fair od roku 1983 znamenala obrovské finanční rozpočty, které jí umožnily realizovat i ty nejnáročnější záběry. Tou prací rostla a dál se rozvíjela.

Téhož roku proběhla její první samostatná výstava a byla vydána její kniha „Annie Leibovitz, Photographs”. V následujícím roce získala titul „Fotograf roku”, udělený americkou společností časopiseckých fotografů.

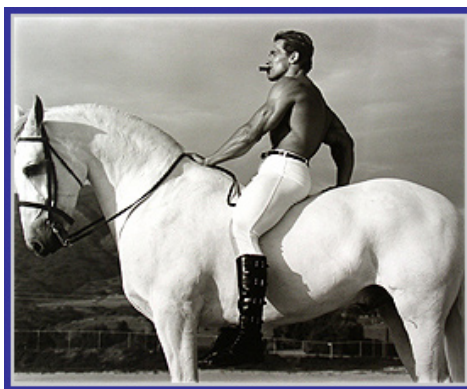
Leibovitz byla obdařena jasným chápáním mašinerie moderní slávy. Sláva, její nabytí, udržování, to vše záviselo nejen na dobrém profesorovi na herecké škole a moudrém agentovi, ale také na různých instruktorech, stylistech a PR specialistech. Leibovitz prohlásila, že důvod, proč z Rolling Stone v určité fázi svého vývoje odešla, byl ten, že zatoužila po větší míře glamouru.

Ve Vanity Fair pokračovala ve vytváření high-concept kompozicí, jako je například snímek Whoopi Goldberg ve vaně s mlékem.



Whoopi Goldberg, Kalifornie, 1984

Její kompozice umí vyjádřit o portrétovaných čistou pravdu. Je to patrné například na portrétu Arnolda Schwarzeneggera, který brilantně vyjadřuje jeho mužnou, aristokratickou auru. Fotografovaný z profilu, sedí na ušlechtilém koni, oblečen do bílých kalhot a jezdeckých bot. Pózou připomíná sochu válečného hrdiny 19. století, kterou by sochař vytesal na náměstí. Až na to, že má Schwarzenegger v ústech krátký doutník a usmívá se.



Arnold Schwarzenegger, Malibu, California, 1990

Když fotografuje Michaela Jacksona v pokoji plném zrcadel, ukazuje přehnaný narcismus jeho osoby v době jeho největší slávy.



Michael Jackson, 1989

Konceptuální umělec Christo, proslulý zabalováním obrovských objektů, stojí osaměle v Central Parku a tělo má ovázáno od hlavy k patě hadry a provazy.



Christo, New York, 1981

Nahý Keith Haring je pomalován svými charakteristickými tahy štětcem. Stal se doslova součástí pokoje, který vyzdobil vlastními grafitti.



Keith Haring, New York, 1986

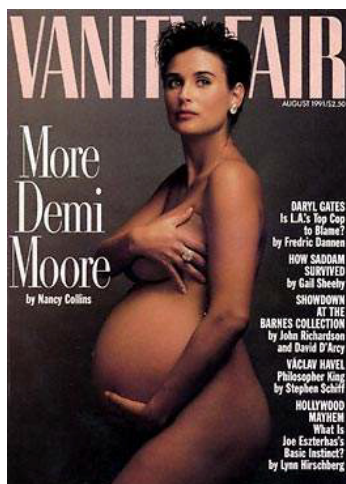
Někdy je událost zajímavější než fotografie sama. Keith Haring pomaloval pokoj kvůli focení, a pak se Leibovitz zeptala, jestli by nepomaloval i sebe. Štětcem obarvil celé tělo a úplně splynul s pozadím. Cítil se, jako by byl oblečený, a tak se rozhodli jít i s Leibovitz ven. Chodili po Times Square a nikdo si jich ani nevšimnul.

Skutečnou mediální událostí se stala její nejdiskutovanější obálka pro Vanity Fair, kdy v roce 1991 vytvořila velmi sofistikovaný a elegantní portrét Demi Moore v sedmém měsíci těhotenství. Herečka na sobě neměla nic, kromě diamantového prstenu.

Okamžitě se rozpoutala debata, zdali snímek neznese světil posvátnost mateřství, nebo naopak jestli nepomohl ženám milovat a chlubit se v těhotenství svým tělem. Tina Brown se o této fotografii vyjádřila takto: „Snímek od základu porušil představu o slavné osobnosti. Byla to přesná definice celebrity devadesátých let. Bylo v tom odmítnutí pozlátka.”⁶ Fotografie se stala kulturní ikonou. O tomto čísle časopisu Vanity Fair mluvil celý národ. Vydavatel nechal v obavách, že příliš kontroverzní obálka sníží prodej časopisu, zabalit vydání do obalu. Snímek obletěl celý svět a žádná jiná fotografie neměla takový účinek. Její úspěch tkvěl v tom, že se na titulní stránce masového média objevila slavná těhotná žena a byla nahá.

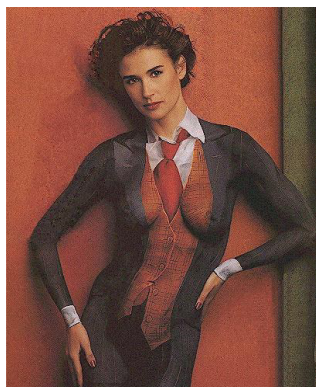
Vznikla však i otázka, co dál? Čím tento snímek překonat? Jak daleko v honbě za publicitou a kontroverzitou mohou zajít celebrita a fotograf?

⁶ "Annie Leibovitz: Celebrity Photographer", video, 1993



Demi Moore, Vanity Fair, srpen 1991

O rok později vytvořila Annie Leibovitz další obálku s Demi Moore jako připomínku předchozí polemiky. Dvanáct hodin vybarvoval tým maskérů doslova každý milimetr hereččiny kůže, aby ve výsledku vznikl „oblečený akt“. Nahá Demi Moore měla tělo pomalované tak, že vypadalo jako dokonale sedící kostým.



Demi Moore, 1992

Jedním z dalších hlavních rysů fotografií Annie Leibovitz je možná to, že fotografuje celebrity nahé a pomalované - Sting, Whoopi Goldberg. Fotografie jsou až divadelně stylizované. To, co ona vnáší do fotografií, je intenzivní hyperrealismus. Obrazy jsou větší než to, co přináší sám život.

Smysl pro estetično má co do činění s krásou, ale nejde o povrchní krásu, ale o robustní sílu a o velmi vyváženou proporčnost, což je pro americký smysl pro estetično velmi typické.

⁷ Sarah Boxter, „Annie Leibovitz“, The Sunday Times, 10/2004

Osmdesátá léta byla více koncepční, nasycená, vynalézavá a bohatá. Zásadní fotografií osmdesátých let je portrét Donalda a Ivany Trumpových - je to oslava lesku a celebrit.

„Na některých snímcích to může být nanejvýš zajímavé, že jsou slavní, ale někde to naopak není zajímavé vůbec. Vzhled hodně vypovídá o době a lidech a může být stejně zajímavý jako svět vnitřní.”⁷

Knihy ženských fotografií představují zidealizovanou podobu ženy - ženy vesele vyjadřující své sexuální půvaby nebo ženy skrývající se za vzhledem oduševnělosti nebo rezervovanosti.

Annie Leibovitz představuje ve své nové knize „Woman” 170 dokonalých portrétů žen: učitelek, žen ve vojsku, astronautek, atletek, umělkyně, ředitelek, političek, matek, dcer. Kvůli rozmanitosti životních stylů, které tyto fotografie reprezentují a kvůli svému neskutečnému rozsahu, lze o publikaci hovořit jako o rozhodujícím fotografickém záznamu žen přelomu 20. a 21. století.

Když se v roce 1860 Julia Margaret Cameron chopila fotoaparátu, fotografovala většinou muže jinak než ženy. Pózovali jí muži slavní - básníci, vědci nebo herci viktoriánské éry. Portrétovanými ženami byly naopak většinou modelky - jako něčí žena, dcera, sestra - jen jako takové „líbivé věci”. Ženy zosobňovaly myšlenky ženství, mající původ v literatuře a mytologii. Jen Julie Jackson byla poctěna pro svou mimořádnou krásu a nikdy nepózovala tak, že by byla někým jiným, než jen sama sebou.⁸

To, co dělalo ženy způsobilé k pózování, byla jejich krása, stejně jako sláva a úspěchy u mužů.

Koncem osmdesátých let se Leibovitz spřátelila se Susan Sontagovou, která ji pomohla více se nasměřovat na svou vlastní práci. Susan Sontagová jako první navrhla téma knihy „Woman”, do knihy přispěla doprovodným esejem a pomáhala Leibovitz s výběrem protagonistek.

⁸ Neteř Julii Margharet Cameron a budoucí matka Virginie Wolf

Některé ženy v knize vyobrazené jsou velmi slavné, některé mají do opravdových celebrit daleko.

Ve fotografické kolekci spatříme ženy, pro které jsou kvůli jejich věku nebo kvůli povinnostem v zaměstnání a radostem z výchovy dětí pravidla zjevně femininního vystupování irelevantní. Nacházíme zde mnoho portrétů žen, působících na nových pracovních místech, která se pro ně otvírají. Jsou to ženy silné, některé z nich dělají takzvanou mužskou práci, některé jsou naopak tanečnicemi a atletkami s mohutnými svaly, které se staly celebritami teprve nedávno, kdy začalo být módní taková těla ženských šampionek fotografovat.

Snímky Annie Leibovitz nezobrazují lidské bytosti z masa a kostí, ale chladnou a nehmotnou, z módních časopisů převzatou představu o ženství. Je to pochopitelné, když si uvědomíme, pro jaké časopisy pracovala a pracuje. Vždyť jejich hlavním tématem jsou právě celebrity. Ony časopisy, stejně jako reklama, mají tendenci zkreslovat informace pro vytvoření jednostranné argumentace. Leibovitzové portréty jsou méně o individualitě či jedinečnosti osob, nýbrž hlavně o vytvoření vzhledu či potvrzení konceptu. Hlavní myšlenka jejích snímků říká, že většina žen je silná, krásná a pokud dostatečně tvrdě pracuje, tak i finančně úspěšná.

Několik fotografií vyčnívá nad ostatními. Jsou to například dva portréty zmlácených žen s pohmožděnými a odřenými obličejí a zavřenýma, oteklýma očima.



Oběť domácího násilí, 1999

Narozdíl od většiny jejích děl, zabírají tváře na oněch zmiňovaných portrétech většinu obrazového prostoru. V centru pozornosti nejsou celebrity, ale obyčejní lidé

- věrohodní, ne jen prázdné ikony.

Drtivou většinu portrétů pořizovala jen s jedním pózujícím - například s Hillary Clinton, s Katherine Graham nebo Lil Kim.



Hillary Rodham Clinton, Washington D.C., 2000

Někdy ale pořizovala i snímky skupinové - například seskupení spolupracovnic - pěti havířek nebo tří novinářek.



Coal miners S. Hyche, J.McCrary, J.Simon, N.Cooley,L.Hosmer

Zabývala se zejména skupinovými portréty ženských sociálních skupin, ale vytvořila i několik portrétů párů - matky s dcerou, sester nebo kamarádek.

Leibovitz vytvořila nejznámější obrazy současné populární kultury. Fotografie celebrit jsou dokonale připravené reklamy na momentálně přijatelnou formu ženského hrdinství.

V knize je i fotografie Yoko Ono, kterou Leibovitz pořídila speciálně pro tuto publikaci. Yoko Ono má tvrdý japonský obličej, který budí respekt, její krása je jemná, ale charakter je drsný.



Yoko Ono

Natalie Portman naplňuje roli mladé krásy a pokouší se dobýt své místo na slunci jako mladá dívka, která se právě transformuje v ženu.



Natalie Portman

Fotografie byla pořízena pro Vanity Fair a je na ni patrný pečlivý, ležerní a romantický přístup Annie Leibovitz.

„Women“ je americkým, velmi moderním projektem Annie Leibovitz. Oslavuje individualitu jako styl, který podkopává autority genderových stereotypů a stává se neúprosnou silou, jež podporuje ženy v právu k přístupu k mnoha činnostem a zaměstnáním. Takový projekt je tvořivý a otevřený otázkám.

Dnešní svět má nezkrotný apetit po snímcích mužů a žen, kteří jsou obklopeni kamerami. Ale je dobré poznamenat, že existují místa, kde je pro ženu zcela nemožné, aby se nechala fotografovat.

Ženskost je obecně přijímána jako definice být atraktivní, nebo dělat vše pro to, abych se atraktivní a přitažlivou stala. Stejně jako být maskulinním znamená být silným. Ženy jsou posuzovány podle zevnějšku a narozdíl od mužů jsou více trestány za změny způsobené stárnutím.

Ideály zevnějšku, jako mládí a štíhlost, jsou z větší části vytvořeny až dnes a jsou tvrdě vymáhány prostřednictvím fotografie. Tradiční užitečnost knihy plné ženských fotografií je jakýmsi vybudováním ideálu podstaty ženy.

Knihy „Women“ je antologií osudů a handicapů, ale také nových možností. Publikace vybízí k soucitným reakcím, ale zároveň zachycuje portréty těch, kteří svému pohlaví dělají čest. Ukazuje, čím je dnes žena - jak odlišná, jak rozmanitá, jak hrdinská, jak opuštěná, jak konvenční či nekonvenční. Jak ženy na fotografiích, tak fotografka sama, jsou silným vzorem pro mnohé ženy ve společnosti, ze které pocházejí.

Nejnovější projekt Annie Leibovitz, který si vyžádal vydání další knihy a také uspořádání výstavy, nese název „American Music“. Vznikl v roce 2003. Jedná se o osobní projekt Annie Leibovitz, kterým sledovala „touhu vrátit se ke svému původnímu předmětu zájmu a podívat se na vše tentokrát zralým pohledem“.⁹

V sedmdesátých a na začátku osmdesátých let vytvořila umělecké dílo značného rozsahu, když portrétovala hudební legendy pro časopis Rolling Stone. Ten pak opustila, protože nechtěla být známá jen jako fotografka rock'n rollu. Nyní se k muzice vrací komplexnější a zručnější. Chtěla, aby „portrétovaní vypadali stejně jako jejich hudba,“ řekla během zahájení výstavy v galerii „Andrew Smith“ v San Franciscu v říjnu roku 2004.

⁹ Liz Kay, „Annie Leibovitz - American Music“, tisková zpráva k výstavě v „Andrew Smith Gallery“, San Francisko, 2004

Tímto cyklem Leibovitz pokračuje ve své více než pětadvacetileté tradici angažovanosti v oblasti portrétu. To, co odlišuje její fotografie od jiných portrétů, je odmítání hledat a prozrazovat cokoli o určitém pózuujícím, co byste už nepředpokládali nebo nevěděli. To, co naopak naplňuje, je vizuální rukopis. Leibovitz ukazuje, jak se dá dobře obchodovat s převládající image portrétované postavy. Fotografuje duchaplně, skoro vždy poutavě, ale zřídka jde někam dál.

V letech 1999 až 2001 podnikla ambiciózní fotografickou cestu, aby mohla vyprávět o tom, jak se dělá populární hudba a jak žijí hudebníci. „American Music” pokrývá téměř století hudební tvořivosti, sahá od blues, bluegrassu, country, jazzu, rock folku, hip hopu po punk rock a rap. Procestovala celé Spojené státy od delty Mississippi po Louisianu, Tennessee, Missouri, Texas, Kalifornii, Floridu, New York a New Jersey a hudebníky fotografovala většinou doma, v obývacích pokojích, lenošící na verandě, vystupující v kostele, sborech a nahrávacích studíích, v autech, barech nebo uprostřed hlavní třídy.

Často využívala toho, co na místě objevila, nebo využila dekorace a složitě vyrobené kulisy, aby poodhalila něco z hudebníkovy povahy anebo hudby. Na mnoha fotografiích zcela vynechala prostředí a věnovala se jen tvářím umělců. Přestože byla většina snímků pořízena v letech 1999 až 2001, výstava i kniha zahrnují i fotografie z let sedmdesátých. Z těch snímků je velmi cítit tehdejší doba. Jsou černobílé i barevné, nostalgické i zároveň popichující. Nejstarší žijící celebritou, kterou Leibovitz portrétovala, je Pete Seeger, narozený v roce 1919 a nejmladší Norah Jones, narozená 1979. Dalšími muzikanty, které Leibovitz do knihy zařadila, jsou B.B. King, Jeff Beck, Brian Wilson, Emmylton Harris, Hank Williams, Iggy Pop, Johnny a Roseane Cash, Lou Reed, Laurie Anderson, Lucinda Williams, Michael Stipe, Patti Smith, Bryan Adams, The Roots a Willie Nelson, Bruce Springsteen, Areta Franklin, Etta James a Neil Young.

Leibovitz zachycuje Lucindu Williams na cestě do Austinu v tmavém zlověstném autě. Lucinda stojí u otevřených dveří, oblečená do černé kožené bundy, ruce ochranně ovínuté kolem těla. Oči nejsou vidět - jako i na mnoha dalších fotografiích. Umělkyně vypadá, že je uzavřena sama do sebe, odcizená objektivu. Za ní je tmavé nebe a temná rozmazaná cesta. Tak jako z portrétu, i z hudby Lucindy Williams jde cítit samota.



Lucinda Williams, Austin, Texas, 2001

Další fotografie, ze které symbolicky vystupuje zlá předtucha, je snímek tlustého, unaveně vypadajícího Beach Boye, Briana Wilsona. Stojí rozpačitě v plavkách, ve svítivě tyrkysovém froté županu a ve světlehnědých mokasínách vedle bazénu, který vypadá jako typický předměstský dvorek za domem. Nebe je pokryto tmavými mraky. Je to viditelná narážka na vzdálenou idylu slunečných portrétů kalifornského amerického snu, který představovala Wilsonova hudba v šedesátých letech, a jeho reálného, bolestivého a zakrslého života.



Brian Wilson, California, 2000

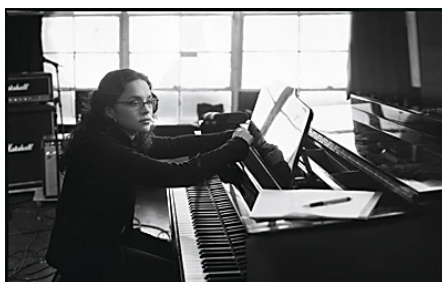
Na spoustě takovýchto snímků slouží další lidé jen jako doplněk. Jedná se o takzvané rodinné skupinky: například rodina z Louisiany Cajun Ardoin, Neville Brothers s jejich ženami a dětmi, dětský bavič s kapelou a skupinou dětí. Někdy pózují se ženami a dětmi anebo jsou zachyceni ve dvojici nebo páru: Robert Earl Keen a Lyle Lovett sedí na dřevěné verandě v Dripping Springs. Za nimi se prostírá pustá texaská krajina. Anebo jsou manželé Lou Reed a Laurie Anderson ošlehávání větrem na chodníku na Coney Island.

Gramofonový talíř Elvise Prestleyho, Memphis, Tennessee, 2001 - Ten den, kdy Elvis Presley v roce 1977 zemřel, byla na jeho gramofonu deska od The Stamps. Leibovitz tehdy pořídila tento detailní záběr.



Elvis Presley's Turntable, Memphis, Tennessee, 2001

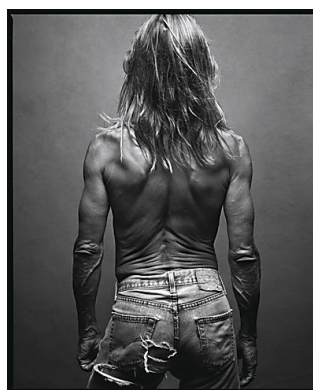
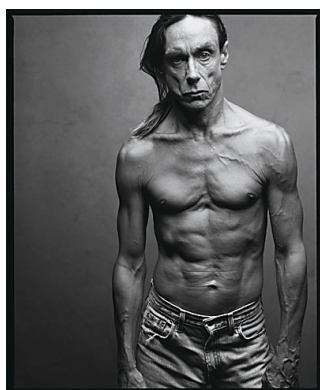
Norah Jones, New York City, 2003 - Zpěvačka Norah Jones je jednou z nejmladších hudebních superhvězd. Jejím otcem je sitarista Ravi Shankar a její první album - *Come Away with Me* (2002) - pro které napsala úvodní píseň, bylo prodáno v šesti miliónech nosičů a vyhrálo osm Grammy, včetně Alba roku. Na fotografii Annie Leibovitz hraje Norah na piano a její exotická krása je sotva patrná pod obroučkami brýlí.



Norah Jones, New York City, 2003

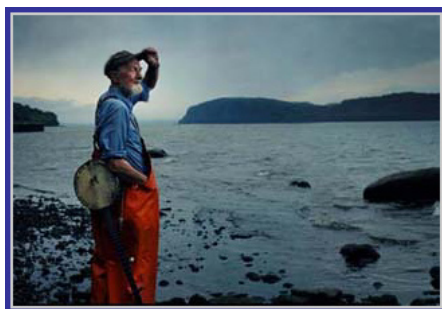
Iggy Pop, Miami, 2000 - Podle Leibovitz byla rocková hvězda šedesátých let Iggy Pop legendární hlavně díky svým psychodramatům, která spočívala v provádění všemožných psích kusů, jako válení se po skle nebo chození v publiku. Leibovitz píše, že se Pop „objevil ve dveřích se svlečeným tričkem a řekl, že nechce, aby ho fotografovali bez trička, ale že ho nikdy neoblékne.“ Leibovitz udělala dva snímky hubeného dlouhovlasého Iggyho - zepředu a zezadu. „Jeho tělo je jako silniční mapa tvrdé cesty,” prohlásila pak. „Je těžké mu odporovat.”¹⁰

¹⁰Liz Kay, „Annie Leibovitz - American Music”, tisková zpráva k výstavě v „Andrew Smith Gallery“, San Francisko, 2004



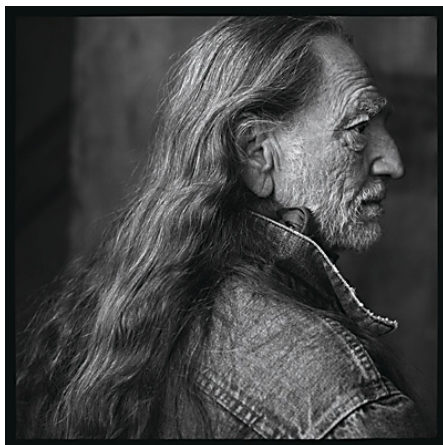
Iggy Pop, Miami, 2000

Pete Seeger, Clearwater Revival, 2001 - Pete Seeger je folkový zpěvák. Narodil se v roce 1919. Svou kariéru začal tím, že cestoval po Americe a sbíral písničky. V roce 1952 se dostal na černou listinu za protiamerickou činnost, protože byl členem tehdy populární folkové kapely Weavers. Nezlomený protestoval v roce 1965 v Selmě v Alabamě v hnutí za občanská práva a proti válce ve Vietnamu. Leibovitz fotografovala nezkrotného Seegera, stojícího na pobřežní čáře Hudson River, v ekosystému, který Seeger pomáhal obnovovat. Na ramenou má své banjo s nápisem: „Tento nástroj obklopuje nenávist a tlačí ji ke kapitulujícímu.”



Pete Seeger, Croton-on-Hudson, New York, 2001

Willie Nelson, Luck Ranch, 2001 - Vrcholem celého projektu je bezesporu černobílý portrét jednoho z nejplodnějších amerických zpěváků - skladatelů - Willie Nelsona. Detailní záběr ukazuje noblesní profil sedmdesátiletého zpěváka s dlouhými stříbrnými vlasy, které proudí dolů po límci jeho obnošené džínové bundy.



Willie Nelson, Texas, 2001

Hluboce dojímavý pár. Pro samotnou Leibovitz jsou nejdojemnějšími snímky dvě fotografie Johnnyho Cashe. První je snímek s dcerou Rosanne a druhý s jeho ženou June Carter Cash. Portréty vznikly v roce 2001, kdy se celá rodina sešla pohromadě. Cash byl v té době už poněkolidáté v nemocnici, měl problémy se zrakem. Muzikant sedí na verandě ve starém houpacím křesle, s kytarou na kolenou a prázdným pohledem. Jeho dcera Rosanne, bosá, v džínách a vestičce je vedle něj. Leibovitz vyprávěla, že při focení zpívali tenkrát nějakou tradiční písničku, jako *Amazing Grace*.

Na druhém snímku spočívá hlava June na Johnnyho rameni. Během dvou let June i Johnny zemřeli. Fotografie jsou velmi strhující a jsou ještě jedním příkladem toho, jak dokáže Annie Leibovitz vyjádřit hudbu prostřednictvím svého objektivu.



Johnny Cash and Rosanne Cash, Virginia, 2001

Přestože během dvaceti let vystoupala v americké kultuře úloha celebrity do nekonečných výšin, přístup Annie Leibovitz zůstal stejný. Jediné, co se změnilo, je to, že její pohled na celebrity se stal dominantním. Její fotografie zásobily popkulturní fotobanku a přinesly jí nejen uznání a mnoho cen, ale i řadu napodobovatelů. V její

práci z osmdesátých let je cítit lepší konceptuální a grafický přístup, kde dominovala silná osobnost Annie Leibovitz nad portrétovaným, jako by se ona sama schovávala za obraz fotografie. Jak přiznává „Byla to doba, kdy jsem opravdu bojovala sama se sebou“. V „American Music“ ustoupila Leibovitz stranou a dovolila situaci i portrétovaným umělcům určit si styl fotografie. Její vlastní styl se stal méně osobitým, ale také méně nápaditým a více organickým. A nakonec i více odhalujícím.

Kult uměleckého fotografa vznikl nedávno. Steichen, Man Ray, Beaton - jejich fotografie pro Vogue a Vanity Fair byly vnímány jako komerce. Ale dnes, s odstupem času, jsou přesným barometrem své doby a kultury. Staly se z nich vzory umělecké fotografie. Jen čas ukáže, kam je zařadit. Je jasné, že vznikly v kontextu masové kultury.

Leibovitz fotografuje pro časopis, jehož náplní je propagovat celebrity, a proto je jako umělkyně hodně omezená. Nemůže fotografovat celebrity způsobem, který by podkopával naši představu o jejich důležitosti. Leibovitz je v podstatě součástí rozsáhlých veřejných vztahů, strojem, který má kolem sebe celebrity, a který pro ně prostě pracuje.

Annie Leibovitz dokáže být sama sebou, a pokud to akceptuje i agent hvězdy, může vzniknout skvělá fotografie.

Věří, že fotografie je něco většího a silnějšího, než jsou samotné časopisy. Ale protože dělala po celou dobu zakázky pro časopisy, nechala se vést jejich pravidly.

Když se díváme na její nejlepší fotografie, zdá se, že nás vtahují do nějakého tajemství, které se skrývá v povaze dané celebrity. Fascinuje nás její skvělá intuice fotografky, i to, že sama mezi celebrity i do médií, oslavující slavné osobnosti, patří. Její intuice způsobuje, že „vždy chceme znát nějaké tajemství hvězdy“.

Mick Jagger o Leibovitz prohlásil: „Annie Leibovitz je perfekcionalistka. Zuří, když nějaká maličkost nevychází podle jejích představ. Dovede své modely mučit. Neustále hledá nové nápady a vždy dostane to, co chce.”¹¹

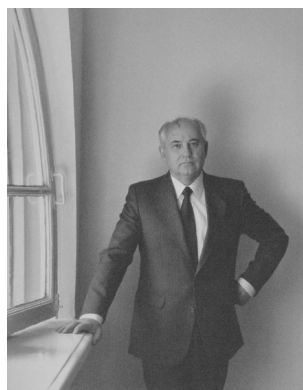
¹¹ „Annie Leibovitz: Celebrity Photographer“, video, 1993

/ 3.9. HERB RITTS /

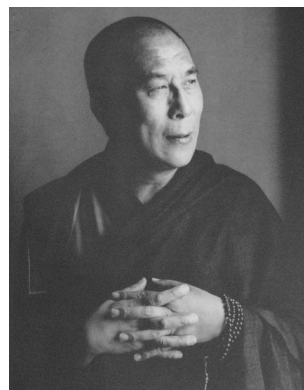
Celebritou se stanete až v té chvíli, kdy vás lidé začnou poznávat na ulici. To je nejpříhodnější okamžik, kdy do boje o slávu nastupuje fotografie. Idoly éry nových médií jsou hvězdy filmu, hudby, módy, atleti a plejbojové. Hvězda potřebuje tvář, která bude akceptovatelná pro nespočet druhů časopisů. A jedním z nejzřetelnějších tvůrců takových tváří byl až donedávna Herb Ritts. Ritts si vybudoval jméno tím, že propůjčil slávě průkaz totožnosti. A dokázal to s obdivuhodnou zručností.

Na fotografiích Herba Rittse nechce nikdo vypadat tak jako ve skutečnosti. Ritts s nemilosrdnou přesností popisuje boj a odrážení úderů reality a falše. Jeho modelové si musí být vědomi toho, že jsou odpovědni za tvář doby, což prožívají v takovém stresu, že na žádném portrétu celebrity nezůstává žádné přirozené lidské gesto.

Jen málo modelů na jeho portrétech má svou vlastní tvář. Mezi několik takových vzácných snímků patří Ronald Reagan, 1993, Nelson Mandela, 1994, Michail Gorbačov 1992, Dalaj Lama (New York, 1987), Francesco Clemente 1994 nebo Christopher Reeve 1996.

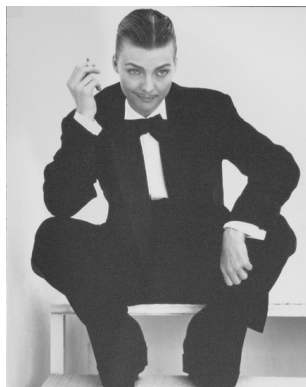


Michail Gorbačov, Moskva, 1992



Dalaj Lama, New York, 1987

Příkladem toho, jaké umělé masky jeho modelové nosí, je vidět například na jeho „kalhotových” portrétech Michele Pfeifer, 1991 a Cindy Crawford, 1993.



Michele Pfeifer, Hollywood, 1991

Strojené pózy nejsou autentické, nýbrž vyumělkované a jejich účelem je umožnit člověku z masy představit si, že se ze svého nudného života přenáší do světa vzrušující slávy. A tak „dramatická akce” není ničím jiným, než strnulou pózou operetních klišé.

Ritts se s rozporem mezi uměním a komercí konce 20. století vyrovnal tak, že dělal jedno tak trochu jako to druhé. Vůbec si nedělal hlavu z toho, že ho umění a komerce udělaly slavným, bohatým a důležitým partnerem supermodelek. Tento druh fotografie nemusel být uměním a zároveň nemohl být ani zcela odmítán jako reklama. Ritts velmi často, a někdy až přespříliš usiloval o efekt a konečný výsledek byl pak občas klamavý. To, co vidíme, je až moc často pokusem ukázat silnou fotografii, místo aby se pokusil ukázat osobnost. Taková práce ilustruje povrch, ale nevystihuje hloubku.

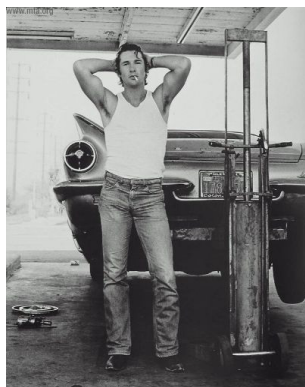
Ritts proslul schopností okamžitě se spřátelit s pózujícími. Dostával je, v hantýrce showbyznysu - do nových míst - a dokázal je přimět „dělat věci, které dělat nechtěli, protože věděli, že z toho nakonec bude dobrý snímek,” říká jeho galerista David Fahey¹. Miloval glamour a nacházel ho všude. Fotografoval mnoho celebrit své doby - od mladé Madonny a stárnoucí Sophie Loren po Meryl Streepovou a Britney Spears.

¹ Hank Stuever, „The Flash of Fame”, Washington Post, 12/2002

Herb Ritts se narodil v Los Angeles v roce 1952. Jeho otec zbohatnul založením nábytkářské firmy Ritts Furniture Company v Los Angeles a Herbert tak vyrůstal v Kalifornii mezi bohatými a slavnými. Po absolvování střední školy u Sunset Boulevard v roce 1970 se odstěhoval na východní pobřeží studovat na Bard Colledge v New Yorku ekonomii a dějiny. V té době se rodině přiznal ke své homosexuální orientaci. Stanovisko rodiny bylo kladné - jedině, co je důležité, je jeho štěstí.

Po ukončení studií se vrátil domů a začal pracovat jako obchodní zástupce ve firmě svého otce. Mezi jeho klienty v západním Hollywoodu patřilo několik významných filmových ateliérů, které potřebovaly nábytek pro filmové kulisy. Svou první publikovanou fotografii vytvořil v roce 1978, kdy ho jeho přítel pozval na natáčení filmu „The Champ”, prvního amerického filmu Franca Zeffirelliho. Během dlouhých přestávek mezi záběry se Ritts seznámil se dvěma protagonisty filmu - s devítiletým Ricky Schroederem, pro kterého to byl první film, a s Johnem Voightem, který hrál otce, bývalého šampióna v boxu. Ritts je přesvědčil, aby mu zapózovali. Fotografie byla poté uveřejněna v Newsweeku.

Ritts se začal přátelit s Penny Milfordovou a přes ni se seznámil s Richardem Gerem, který právě pracoval na filmu „Days of Heaven”. Gere měl roli v londýnské produkci muzikálu „Pomáda” a příležitostně pracoval pro film a divadlo, ale ve filmu se fakticky ještě doopravdy neprosadil. Milfordová a Gere se setkali, když spolu hráli v New Yorku. Nějakou dobu spolu chodili a bydleli. Během Gerovy práce na „Days of Heaven” spolu s Milfordovou a Rittsem jezdili na výlety do pouště. U auta byla tenkrát vypuštěna pneumatika a tak museli zajet na pumpu v San Bernardino, a zatímco Gere pneumatiku vyměňoval, vytáhl Ritts svůj fotoaparát Miranda a udělal několik snímků. Snímky neměly zhora nic společného s reklamními fotografiemi filmových ateliérů. Ukazovaly zpoceně, svalnaté Gerovo tělo, s protahujícíma se rukama a dlaněmi sevřenými za hlavou. Gere odpočívá vestoje v bílém tílku s cigaretou v puse a klidně se dívá na fotografa. Opírá se o zadní nárazník auta a jeho svalnaté protažené ruce mají stejnou formu jako zadní ploutev auta. Je to snímek, který Gere spojoval s fotografiemi Marlona Branda a Jamese Deana. Má nádech potlačené sexuality a tísně, která byla uzavřena do zlomového okamžiku.



Richard Gere, San Bernadino, 1978

Peggy Seigal, tisková tajemnice Richarda Gera, byla fotografií nadšena a byla přesvědčena o tom, že ji musí vidět i ostatní. Je téměř jisté, že díky tomuto snímku získal roli, která odstartovala jeho hollywoodskou kariéru. Byl obsazen do hlavní role ve filmu „American Gigolo”. Ta role mu absolutně sedla. O rok později byl už Gere opravdu slavným a snímky Rittse používal jako své propagační fotografie. Tak odstartovala Rittsova kariéra hvězdného fotografa. Snímek Richarda Gera se od pozdějších Rittsových prací liší svou hravostí a přirozeností.

I když Ritts tvrdí, že nebyl nikým ovlivněn a ani neměl ve fotografii žádný vzor, připouští, že velmi uznával dílo Augusta Sandera a Irvinga Penna. J.P. Witkina ctil pro cestu, kterou si ve své tvorbě zvolil a na Hemutovi Newtonovi oceňoval způsob jeho práce. V Rittsově fotografii je patrný vliv estetiky práce s lidským tělem, kterou měl ve třicátých letech Herbert List. Inspirací byla dozajista i elegantní, svalnatá mužská těla, která fotografovala na olympiádě v Berlíně roku 1936 Leni Riefenstahlová nebo dokonalé sochařské postavy z fotografií Horsta P. Horsta a George Platt-Lynes. I z jejich estetiky těží Herb Ritts a přizpůsobuje ji duchu doby let devadesátých.

Ritts získal důvěru významných hollywoodských celebrit, které ho akceptovaly jako jednoho z nich. Přestože často pracoval po celém světě, jeho grafické černobílé obrazy jsou důkazem toho, že lze vyjmout člověka z Hollywoodu, ale ne Hollywood z člověka. V interview s Malcolmem Rogersem, kurátorem jeho výstavy v bostonském

Museum of Fine Arts, Ritts řekl: „Nikdy jsem se nevnímal jako umělec z jižní Kalifornie. Cítím se a vždy jsem se cítil být mezinárodním umělcem. Užíval jsem světla a struktury krajiny jižní Kalifornie, kde jsem vyrůstal. To vše pro mě má smysl. Podobně jsem se cítil i v Africe², protože vše se odehrávalo venku, v přírodním světle. Využíval jsem to, s čím jsem začínal.³”



Maasai Woman & Child, Africa, 1993

Madonna je jeho hlavní múzou. Ritts zaznamenával její proměny z drzé blonděaté Marilyn v roce 1986 v kýčovitou pin up dívku v síťovině v roce 1990, po Madonnu matku v roce 1996, kdy pořídil detailní záběr jejích jemně nalíčených rtů a prstů s otlučeným lakem, svírající malou Lourdes.



Madonna, San Pedro, 1990



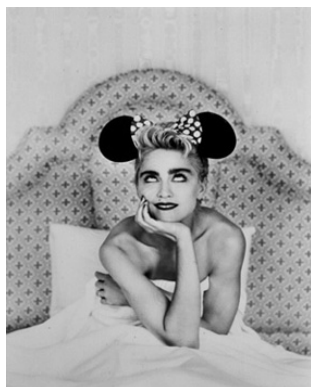
Madonna, 1996

Asi nejznámějším Madonniným snímkem je fotografie z roku 1987, na které sedí Madonna na posteli v Tokiu a na hlavě má uši jako Mickey Mouse. Oči má otočeny nahoru a jedna ruka podepírá hlavu pod bradou, jako kdyby držela masku. Druhá

² projekt „Afrika“, 1993

³ Malcolm Rogers, Interview k výstavě „Work“ v MFA, Boston, 1996

ruka mačká bílé prostěradlo kolem zjevně nahého těla. Čelo postele je téměř přesně vycentrováno do rámečku portrétu. Make up a nesmírně nevkusnou puntíkovanou ozdobu vlasů dotváří polštáře a peřiny na posteli na pozadí.



Madonna, Tokio, 1987

Kdyby na snímku byla zobrazena neznámá žena, fotografie by vůbec nebyla zajímavá - lehce hloupá, technicky uspokojující, i když by někdo možná kritizoval ošklivé zúžení její pravé ruky a také by navrhl lepší osvětlení, které by dodalo více rysů její tváři. I umístění polštáře by mohlo být lepší. A obecně předpokládám, že existují opravdu zajímavější věci, kterými se může fotograf zabývat.

Později fotografoval Ritts Madonnu v Hollywoodu na album „True Blue”. Tentokrát z profilu, v kožené bundě, smyslně opřenou o zeď. Její hlava je nakloněna v pravém úhlu, prsa lehce poodhalena, oči zavřené v extázi. Vlasy vypadají jako pramínky zafixované lakem. Madonna hraje další roli - s pozadím mimo fokus a se světlem na listech. Něco jako sexy-bohyni.



Madonna, Hollywood, 1986

Madonna nesporně vybízela k čemusi zvláštnímu. Každá hvězda mohla být vděčna za Rittsovu schopnost z dlouhé holé šíje, profilu a rozčuchaných blondatých loken vytvořit ikonu. Ritts se snažil se svými modely spolupracovat, v případě Madonny lze však cítit bouřlivě důvěrné soupeření. V neobvykle důvěrném komentáři ke své kariéře jednou Ritts prohlásil, že sláva jeho fotografií bude trvat déle, než hvězdnost mnoha jeho modelů. „V budoucnosti“, poznamenal, „budou chtít lidé vidět Madonnu, protože ji fotografoval Herb Ritts.“⁴

Herb Ritts se poprvé s Madonnou setkal v roce 1984. V jejich společné práci je patrná transformace obou umělců. Jedna z fotografií je zvláště pozoruhodná, protože nevznikla na fotografickém setu, ale během charitativního koncertu, na kterém Madonna vystupovala s číslem „Vogue“. Jedná se o momentku, pořízenou v zákulisí 35mm aparátem, se světlem, které bylo v tu chvíli k dispozici. V šatech z 18. století je zobrazena jako dvorní dáma s vějířem. Za vějířem schovává svou tvář, ale fotografie prozrazuje důvěrný vztah modelky a fotografa a má skvělou atmosféru.



Madonna, 1991

Ritts často hvězdy zachycuje duchaplným a vtipným způsobem. Komediantka Sandra Bernhardt se na snímku stala doslova svými ústy, namísto pózy jsou vidět jen otevřené rty. Nebo Jack Nicholson dělá karikaturu sám sebe. Jeho zářivě bílý úsměv a pevné dásně jsou zvětšeny pod lupou. Nicholson je ale stále rozpoznatelný. Michelle Pfeiffer je praštěná stejně jako její antihrdina Charlie Chaplin - v pytlovitém pánském smokingu a s nakreslenými knírky.

⁴ Mary Panzer „A psychologist, a playmate, a persuader?“, Chicago Tribune, 2003

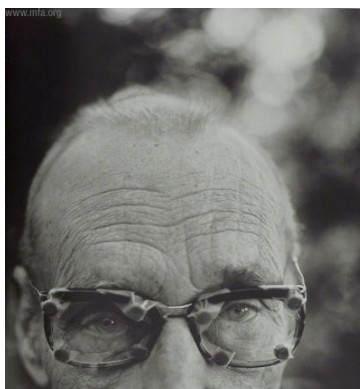


Sandra Bernhardt, Hollywood, 1987



Jack Nicholson, Los Angeles, 1986

Někteří pózující s menšími zkušenostmi s hrou před objektivem se proti Rittsovu způsobu focení obrnili. Vznikl tak například Rittsův zlověstný portrét sochaře Césara, William S. Burroughs je focen přes brýle s obroučkami ze želvoviny nebo malíře Davida Hockneyeho reprezentují jeho bačkory.

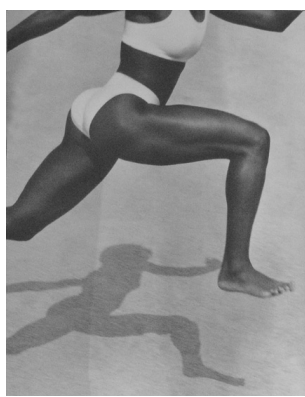


William S. Burroughs, Kansas, 1990

Ritts měl zvláštní způsob focení - schovával identitu svých modelů. Vzniká tím docela nový fenomén – celebrity jsou známy už natolik dobře, že si můžou dovolit občas se schovat. Tvář Slashe je zakryta vlasy, Prince je téměř celý v řetězech a splývá se svou kšiltovkou. Batmana v masce vidíme zezadu. Klidně se může jednat o snímek figuríny. Celebrity se stávají objekty. Hvězdy a fotografové hvězd, stále haněni opakujícími se důkazy o omezených a smutných koncích lidského vzhledu, budou pokračovat ve vyžívání se v originalitě.

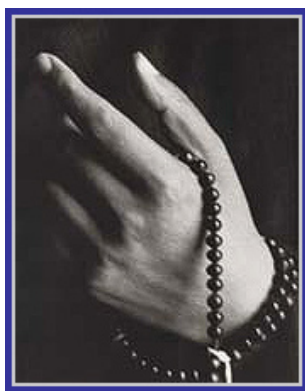
Ještě typičtější je Rittsova záliba v jednotlivém rysu, který vydává za portrét. Proto nemá mnoho jeho hvězdných modelů tvář nebo jsou to jen stíny nebo jejich záda. Cher fotografuje Ritts zezadu v silně staženém koženém pásku, síťovaných punčochách a vysokých botách. Jedinou možnou oblastí zájmu je tak její zadnice. Většina lidí nezná dost důvěrně její gluteus maximus, aby ji rozpoznali bez dalších vodítek.

Portrétem Jackie Joyner-Kersey jsou její nohy, celá postava je vidět jen jako její stín. Ritts dokázal udržet celé tělo schované za tajemstvím sportovního cirkusu - jako ironické torzo ideálu antického člověka.



Jackie Joyner-Kersey, Pint Dume, 1987

Na Rittsových snímcích vidíme často místo pohledu jen sluneční brýle, vlasy sčesané přes oči, boty nebo šperky pověšené kolem krku. Portrétem Dalaj Lamy jsou jeho ruce s modlitebním růžencem.



Dalai Lama, New York, 1987

Jsou jako součást mýtu, jako zblízka fotografované duše hollywoodských hvězd třicátých let.

Jeho nejlepší portréty jsou ty, které se koncentrují na detail. Na kterých Ritts dokázal získat důvěru svých modelů způsobem, jako žádný jiný fotograf. Jedním z nejpozoruhodnějších portrétů je snímek Liz Taylorové, kde se fotograf soustředí na oči a ruku s obřím diamantovým prstenem, která na hlavě přidržuje ručník.



Elizabeth Taylor, Malibu, 1991

Opotřeboval snad fotoaparát lidskou tvář natolik, že nutí fotografy hledat a znovunalézat portrét? Zfetišovala sláva některé lidi natolik, že se publikum spokojí jen s pouhým tělem? Zdůraznění určitého rysu je technikou karikatury nebo animace. Celebrity nezadržitelně podléhají inflaci, a to má za následek deformaci obrazu. Mnohé současné celebrity potřebují ke svému přežití pozornost, potřebují udržet své přelétavé fanoušky při fascinaci. Proto ochotně spolupracují při sebekarikování. Mimo jiné i před objektivem Rittse.

Špičkoví fotografové celebrit, včetně Rittse, Newtona, Leibovitz, Roberta Mapplethorpa a Bruce Webera nemají nejmenší iluze o tom, že by snad fotografie dokázala ztvárnit duši. (A celebrity, které vstupují do ateliéru fotografa, ani moc popudů utvářet svou duši nemají.) Rittsovy fotografie - stejně jak kohokoliv jiného - jsou o zevnějšku. Ten je vylíčen s obrovskou jasností. Jsou to často v podstatě jenom objekty – sexuální objekty, dekorativní objekty, ale hlavně symbolické objekty. Představy úspěchu, moci, nezbednosti nebo zdrcující sexuality jsou vykresleny v podobných objektech. Rittsovy černobílé fotografie Madonny, sahající si do rozkroku, a smutně zdeformovaný obličej Stephena Hawkinga jsou vzácné a dekorativní objekty.

Ritts získal důvěru mnoha celebrit, které akceptovaly skutečnost, že je prostě jedním z nich. Proto mohl fotografovat vznešený profil své přítelkyně Liz Taylorové krátce

po operaci mozku, nakrátko ostříhanou, s jizvou na hlavě. Jeho portréty Christophera Reeva nebo Stephenha Hawkinga, zkrouceného na vozíku, jsou pohledem na smutné sjednocení člověka a stroje. Nesou v sobě stále se vybavující hodnotu.

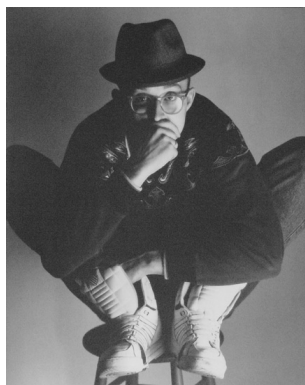


Elizabeth Taylor, 1997



Stephen Hawking, Pasadena, 1992

Keith Haring a Roy Lichtenstein si jsou patrně vědomi síly svých portrétů a skoro sami pro sebe se usmívají. Pod jejich ztěží schovanými ironickými úsměvy je ukryta pravděpodobně ironická moudrost tvůrců éry nového obrazu.



Keith Haring, New York, 1989



Roy Lichtenstein, Hollywood, 1996

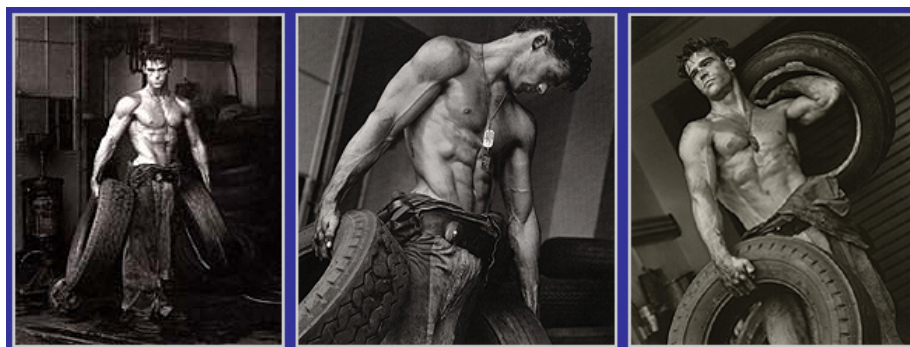
Mezi mediálními hvězdami existují také sebevědomé osobnosti, které nechtějí být pouhým anonymním odrazem jednoduchých lidí. Jsou schováni za plytkými privátními maskami a nakonec vlastně také nemají vlastní tvář.

Barbara Streisandová jako velkolepá královna, Antonio Banderas jako antický hrdina, Isabella Rossellini s maskou intelektuálního démona. Drew Barrimore jako bezvýznamná koketa, Cher v síťovaných punčochách, Glenn Close jako pulcinella s bílým obličejem nebo Jack Nicholson jako Joker z filmu Batman.



Jack Nicholson, *London*, 1988

Módní kariéra Herba Rittse odstartovala jiným „garážovým“ snímkem ze západního pobřeží. Homoerotický snímek „Fred with Tires“ (Hollywood, 1984) byl objednan Francou Sozzani, redaktorkou časopisu „Per Lui“ a pozdější šéfredaktorkou italské mutace časopisu Vogue. Původně očekávala fotografii propagující pánské oblečení do deště. Sozzani odvážně snímek svalnatého modela v mastném overalu, nesoucího opotřebované pneumatiky, zveřejnila. Byla to téměř prorocká vize osmdesátých let - uvědomění si těla - která posunula hranice přijatelných obrazů mužské erotiky a gender identifikace, kterou Ritts později probádal ve své knize „Men/Women“⁵ a „Duo“⁶, která byla fotografickou studií homosexuálních párů.



Fred s pneumatikami, *Hollywood*, 1984

⁵ Men/Women, Twin Palms Publishers, 1989

⁶ Duo, Twin Palms Publishers, 1991

Ritts není jediným slavným gay fotografem. Právě gayové tvoří podstatnou část autorů současné módní a portrétní fotografie. Herb Ritts, Bruce Weber, Steven Meisel, Greg Gorman, David La Chapelle, Erwin Olaf. Jejich práce, obzvláště co se týče pánské módy, se otevřela mainstreamu pro mnohem zřetelnější vyjádření mužské sexuality. Bezpečně lze tvrdit, že Marky Mark by nebyl Marky Markem a prádlo Calvina Kleina prádlem Calvina Kleina bez kultovních snímků Bruce Webera, řvoucích z autobusových zástavek po celém světě.

Ingrid Sischy, šéfredaktorka časopisu Interview a významná autorka píšící o módě a fotografii, vidí hojnost snímků ovlivněných homosexualitou spíše jako záležitost vnímavosti než novotu. „Gay fotografie byly odjakživa součástí mainstreamu – jen mainstream prostě nevěděl, že tam jsou. Ale jak vliv homosexuality prošel mainstreamovou kulturou, stalo se to natolik všudypřítomným a vlivným stylem, že se to začalo spojovat. Nyní znamená přednost a smyslnost.”⁷

Ritts zaznamenal, že estetické ideály mužské krásy našly své zpodobnění v díle obrovského množství umělců, od gay života až po oficiální kulturu. Obraz mužské krásy s vypracovaným tělem, který byl zřejmě cílen na gay trh, je dnes přesunut do mainstreamu. Neapeluje jen ke gayům, ale ke každému.

Zdánlivě nadpřirozený počet gayů ve fotografii, a to jak kdysi (Cecil Beaton, Minor White, Horst P. Horst, George Platt-Lynes, Herbert List, Robert Mapplethorpe), tak i dnes, může být pouhou optickou iluzí. David Fahey, spolumajitel fotografické galerie „Fahey/Klein” v Los Angeles a dlouhodobý Rittsův prodejce říká: „Samozřejmě, že najdete vysoký poměr gayů ve všech uměleckých kruzích, a to napříč celými dějinami. Nemyslím si, že je to nějak víc rozšířeno ve fotografii, než, řekněme, v tanci či literatuře. Ale protože je fotografie vizuálním médiem a často se reprodukuje, může vzniknout dojem, že se to objevuje více.”⁸

Rittsovo elegantní přijetí jeho sexuality může být klíčem nejen k jeho pozoruhodně rychlému vzestupu na vrchol jeho profese, ale také k čiré kráse jeho fotografií. Jeho obrazy mají okouzující jednoduchost, postrádají vyumělkovanost, což charakterizuje jeho naprostý komfort v emocích. Ritts k tomu podotýká: „Skutečnost, že jsem žil

⁷ Charles Isherwood, Work in progress, The Advocate 720, 1996

⁸ Charles Isherwood, Work in progress, The Advocate 720, 1996

v pohodlí, byl šťastný a užíval si toho, co jsem dělal v soukromém životě, mě povzbuzovala a dodávala energii dělat jiné věci. Jestli jsem hetero nebo gay – myslím, že na tom nezáleží. Důležité je to, jestli jste šťastný a co cítíte.”⁹

Narozdíl od Bruce Webera, jehož objektiv hledí na mužskou krásu pohledem pouhého smrtníka, uctívajícího božstvo, nedosažitelnou dokonalost, anebo Stevena Meisela, který si od části popkultury, tělesností a androgenity drží odstup, mají Rittsovy akty hluboký intimní cit. Není v tom nic vyloženě sexuálního. V jeho knize „Work” to dokumentuje série fotografií, znázorňující tanečníka Billa T. Jonese.



Bill T. Jones, Los Angeles, 1995

Krásu Jonesovy nahé postavy je obdivována, ale s vzácností a bezelstností muže, který nepřináší do snímku žádný sexuální základ. Pohyby jeho těla jsou tak abstraktní a expresivní jako tanec samotný.

Fotografie mužů, sebejistých svým tělem, jsou snímány tak, že své ruce drží, aby se co nejvíc protáhly a vynikly jejich svaly. Stojí v maskulinních pózách, dívají se trochu nesměle do objektivu nebo svůj pohled ukrývají v dlaních. Jen části jejich těl vyzařují sílu, vztah a cit. Ví, že jsou sexy a maximalizují svou výzvu k jiným mužům.

⁹ Charles Isherwood, Work in progress, The Advocate 720, 1996



Akt s ulitou II, Havaj, 1988



Tony&Mimi, 1987



Duo I, Mexico, 1990



Duo VII, Los Angeles, 1990

Rittsův pohled je voyeristickým rozjímáním muže, záměrně ukazujícím sám sebe, aby se na něj ostatní dívali.

Nicméně se zdá, že sex byl pro Rittse pojmem vzdáleným. Alespoň ne tak důležitým, jako vypadat sexy. Lidé se na některých jeho fotografiích tváří sexy, ale erotismus přes jeho objektiv nikdy neprochází. Většina jeho homoerotických aktů vznikla ve skutečnosti na objednávku Calvina Kleina. Tyto fotografie prodávaly prádlo, prodávaly časopisy, prodávaly krásu. Jako jeden z nejúspěšnějších imagemakerů své doby vštěpuje Ritts tyto univerzální ideály krásy a lidskosti do svého vlastního klasického stylu. Reklamní kampaně pro největší jména světové módy jako Dona Karan, Giorgio Armani, Gianni Versace a časopisy Vogue, Cosmopolitan, ELLE a další jsou toho důkazem.

Ritts pořídil portfolio snímků, které generaci nejenom definují - reklamní portrét pro GAP nebo video pro Madonnu - ale i přesahují. Skupinový portrét nahých supermodelek Stephanie Seymour, Cindy Crawford, Christie Turlington, Tatiyany Patitz a Naomi Campbell z roku 1989 přesně vystihuje dobu.



Stephanie, Cindy, Christy, Tatjana, Naomi, Hollywood, 1989

Herb Ritts nebyl fotografem, který by médium fotografie rozšířil, ale byl jedním z těch, jehož kariéra odrážela změny v kultuře, nárůst vlivu módy, stylu a peněz. Jeho práce se obrací více k mládí a módě, než k těm, kdo hledají poznání ve výtvarném umění.

Herb Ritts zemřel 26. prosince 2002 ve věku 51 let na komplikace po zápalu plic, kvůli selhání imunitního systému, způsobeného AIDS. Nekrolog citovali mnozí jeho přátelé a redaktori časopisů. Všichni se shodli na kouzlu jeho osobnosti, milé povaze a talentu, nebo, jak o něm mluví Ingrid Sischy, šefredaktorka „Interview“: „Byl to diplomat, psycholog, kamarád a veliký manipulátor.“¹⁰

¹⁰Mary Panzer „A psychologist, a playmate, a persuader?“, Chicago Tribune, 2003

/ 3.10. ANTON CORBIJN /

Anton Corbijn, syn protestantského pastora, se narodil v malé vesnici Strijen poblíž Rotterdamu v roce 1955. Během posledních 25 let se stal jedním z nejpřednějších fotografů celebrit, a to zejména ze světa popkultury. Paradoxně i on sám se mezitím stal celebritou.

Vizuálně silné Corbijnovy stránky se formovaly během jeho dětství v Holandsku. Na jeho fotografiích se často opakuje rovný horizont, šedé nebe a stromy bez listů. Jeho záhadné a strohé, občas tvrdé snímky, a také zkoumané celebrity, poskytují evokující pozadí k muzice, kterou reprezentují. Corbijnovy fotografie se jen ztěžují dát vtěsnat do snadno srozumitelných formulací. Okouzlují svou kompoziční jasností a pevností formy, ale jejich základní nálada je melancholie. David Bowie řekl, že Corbijn „fotografuje spíše atmosféru než charakterové rysy“. Pro upřesnění - Corbijn fotografuje atmosféru, aby se v ní mohl odrazit určitý charakterový rys.

Jeho tvrdé a kontrastní snímky jsou většinou pořizovány v exteriéru, se světlem, které je v tom okamžiku k dispozici. Mají štěrkovitou bezprostřednost, která zachycuje pózující způsobem, který je zároveň tajuplný i odhalující. Jeho tiché melancholické snímky jsou oázami klidu v bouřlivé barevné hysterii, která se rozvíří kolem každé nové začínající pop hvězdy nebo fotografující celebrity.

Corbijn, který v jednom rozhovoru označil záplavu fotografií celebrit za „vizuální znečištění životního prostředí“, také tvrdí, že „dobrý portrét nechává divákovi svobodu, aby si představil, že člověk zobrazený na snímku by mohl dělat také zcela jiné věci“¹.

¹ Rick McGinnis & Chris Buck, „Interview with Anton Corbijn“, <http://photographerinterviews.com>, 10/1987

Corbijn fotografuje lidi v klidných okamžicích mimo scénu a jejich práci. Pozadí jsou většinou vybírána tak, aby byla co nejjednodušší, až strohá. Často pracuje jen s prázdnou stěnou, aby portrétu dodal náladu, aniž by detail odváděl pozornost. Jeho čistý, jasný přístup reflektuje jeho protestantský základ. Když jde o portrétování hudebníků na přebaly CD, sotva existuje fotograf, kterému by muzikanti důvěřovali víc než Corbijnovi.

Corbijnovou první láskou, ještě v době, kdy byl stydlivým a nemotorným vysokým teenagerem, byla hudba. Jako většina dětí snil o tom, že bude hrát v kapele. Ale neuměl hrát na žádný hudební nástroj, ani zpívat. Když se rodina v roce 1966 odstěhovala ze Strijen do Hooglandu a později do Groningenu, Anton to nadšeně přivítal. Žil teď najednou ve větším městě, kde se tu a tam něco dělo. Žíznil po hudbě a koncertování, ale jeho stydlivost a strach z obrovské masy lidí ho blokovali. Když mu bylo 17, chopil se Anton otcova fotoaparátu. Vzápětí pochopil, že přes fotografii vede cesta na milovanou hudební scénu. Corbijn říká: „Byl to jediný důvod, proč jsem vzal aparát.“ Corbijn udělal svůj první snímek na koncertě místní kapely „Solution“. Iniciativní teenager poslal snímek do časopisu a tam mu ho zveřejnili.

Jako mnoho jiných velkých fotografů i on používal aparát jako fotografický nástroj a zároveň jako štít na to, aby se chránil a úspěšně zdolával svou stydlivost. Svou pozicí fotografa byl nadšen a už se nezajímal o nic jiného.

V té době byl izolován od mainstreamových médií, a tak i jeho fotografické vzory byly omezené. Jako první jej ovlivnili novinoví fotografové „s jejich tvrdými černobílými snímky. Byly velmi dramatické a byly jistým sociálním komentářem. Holandsko bylo dost zainteresováno v sociálně – politickém směru fotožurnalistiky.“² I když už dnes Corbijnov rukopisný styl nemůže vymezit jen na „sociálně politický“, určitě stále odráží pochmurnou dramatičnost a kontrastní tonalitu novinových snímků, na kterých vyrůstal. Čas od času se sice pokouší o barevnou fotografii - vytvořil několik jedinečných barevných snímků - ale není s nimi natolik spokojen jako s černobílými, které jsou od začátku jeho obchodní značkou.

Dva roky tvrdošijně posílal snímky do publikace s názvem „Oor“, o které si myslel, že je nejlepší v Holandsku. V roce 1975 vydala redakce jeho prvotinu a Corbijn se

² Catherine Calhoun, „Anton Corbijn Shoots the Stars“, Photo District News, www.pdn-online.com

stal záhy jejich hlavním fotografem. Práce pro něj byla úžasným tréninkem. Čtyři roky poletoval z koncertu na koncert, prolezl všechny scény, aby vyfotografoval každého, kdo se mohl alespoň trochu jevit jako „rocková hvězda”. Seděl v zákulisí a pozvolna se formoval jeho pohled na muzikanty. Stáli vedle něj, polonazí, bez kytar a bicích, někdo vyčerpaný, někdo opilý. Někteří z nich si ani nevšimli tichého a hubeného fotografa. Jeho snímky daleko víc odhalovaly duši rocku, než aby dokumentovaly koncerty. Jeho styl se tvaroval náhodně, když spěchal z tmavých koncertních sálů či slabě osvětlených studií do zářícího denního světla. Kvůli nedostatku peněz nemohl vyměnit napůl vyexponovaný vysoce citlivý film, který používal pro focení ve tmě, za méně citlivý. Tím vznikly jeho hrubě zrnité černobílé fotografie, jejichž estetiku miloval. Se svým specifickým estetickým cítěním však nebyl ve své době doceněn. Došlo to tak daleko, že se mu jedna holandská nahrávací společnost pokusila zabránit ve fotografování její kapely, protože na ně byly jeho snímky příliš tmavé. Corbijn si zvykl doprovázet muzikanty a nechávat příběhy klíčit a růst. Nesnášel rychlé snímky, rychle zvětšené a brzy zapomenuté. Hrozil se toho, že se stane proslulým rockovým fotografem. A nenávidí tu představu dodnes.

Corbijn studoval rok na vysoké škole fotografické, ale studiu se příliš nevěnoval a nakonec ze školy odešel. Pokud se Corbijn na někdo zeptá, kdo ho ovlivnil, Corbijn zmiňuje především Roberta Franka, pokračuje W. Eugenem Smithem, Josefem Sudkem, Helmutem Newtonem, Irvingem Pennem, Dorothei Lange, André Kertézem. Velmi kritický je vůči práci Bruce Webera, Roberta Mapplethorpa a Annie Leibovitz, jejichž fotografie považuje za nápadité, perfektně zpracované, ale neponechávající divákovi dostatečný interpretační prostor - jsou zcela uzavřené. To připisuje americkému pohledu na věc.

V roce 1979 se Corbijn zbláznil do kapely „Joy Division” a přestěhoval se do Londýna, protože jim chtěl být blíž. Považoval to za posun v kariéře. V Londýně začal pracovat pro New Musical Express (NME), přední hudební týdeník, kde se stal během tří let hlavním fotografem. Během šesti let, kdy pracoval pro NME, se seznámil s mnoha kapelami a hudebníky, které posléze fotografoval. Některým z nich se stal na dlouhou dobu hlavním imagemakerem, například skupině U2 nebo Depeche Mode. Jednou z příčin Corbijnovy popularity je to, že ví, jak se dostat k samotné podstatě, která zvýrazní moderní image kapely. Frontman Depeche Mode David Gahan o Corbijnovi říká: „Dává nám věrohodnost a to je rozhodující faktor.”

Na Corbijnových fotografiích vypadají jeho subjekty jako těžké váhy. Na snímcích není lichotivé světlo a ani tam nejsou airbrushové nebo photoshopové úpravy, které by portrétované osoby udělaly pohlednějšími nebo přístupnějšími. Místo toho vypadají jako šílení, vážní, někdy usměvaví, ale stále unaveni tíhou své slávy.

Pózuující jsou ztvárněni jako seriózní lidé, zachyceni ve chvílích klidu a velmi vzdáleni svým náročným zinscenovaným osobnostem.

Corbijn se vyhýbá pojmenování „rockový fotograf“, protože mu to zní, jako kdyby byl potrhlou fanynkou, která pobíhá po zákulisí a rychle cvaká jeden snímek za druhým. Jeho přístup se víc podobá přístupu klasického portrétního fotografa. Corbijn k tomu podotýká: „Největší strach mám z toho, že budu fotografovat víc ideu než osobu. Proto se snažím být k lidem empatický.“³ To znamená otevírat se nečekanému, snažit se najít povahové elementy portrétované osoby, které ještě nikdy nebyly zdramatizovány a nafotografovány. Corbijn hledá náznak fascinace a veden intuicí, hledá křehkost showbyznysu, hledá jizvy na tvářích, hledá antipózu a snaží se nikomu nepochlebovat.

V průvodním slově ke katalogu ke Corbijnově výstavě „Werk“ v Dusseldorfu v NRW Fóru v roce 2001 Bernd Skupin vše potvrzuje slovy: „Tak je to také správně, že Corbijn ještě stále trvá na tom, že je undergroundovým fotografem a že nemá nic společného s producenty hermetické rafinované krasy. Přinejmenším, když se underground neztotožňuje s neúspěšností a nedbalou nevšímavostí, nýbrž se chápe jako synonymum převratu způsobu práce. Vždyť na konvence média fotografie Corbijn útočí i nadále. Jedním z efektů jeho subversivity je, že jeho fotografie vznikají podivuhodně pomalu.“⁴

Po mnoho let fotografoval Corbijn umělce, které má rád a stal se opravdovým přítelem mnoha z nich. Dnes je fotografuje tak, jak oni sami sebe doopravdy vidí. I Corbijn nakonec poznal, jakou mají jeho postavy ze světa šoubyznysu hroší kůži. „Intenzivně jsem hledal jejich duši. Ale dnes už vím, že skořápka nebo image muzikanta víc hovoří o tom, co má portrétovaný uvnitř.“⁵ Nahodile vybraná příroda na mnoha fotografiích nebo banální zeď či ulice vrací tyto zinscenované osobnosti do tvrdé reality skutečného života.

² Catherine Calhoun, „Anton Corbijn Shoots the Stars“, www.pdn-online.com

⁴ Bernd Skupin, „Anton Corbijn: Werk“, Schirmer/Mosel, Mnichov, 2001

⁵ Jochen Siemens, „Anton Corbijn: Innocence“, Portfolio no.37, Stern, Hamburg, 2005

Některé Corbijnovy snímky z období působení v NME nabyly zvláštního významu. Je to například fotografie Davida Bowieho, pořízená v roce 1980 v šatně divadla, kde hrál ve hře „The Elephant Man”. Bowie má na sobě jen bederní zástěrku a opírá se o dřevěnou zeď. Ruce má volně položené na hrudi. V jeho póze a způsobu, jakým se dívá, je patrný jakýsi zbožný pocit. Z výrazu tváře je cítit náznak zranitelnosti a nevinosti, který snímku dodává půvab.



David Bowie, 1980

Snímky kapely Joy Division, pořízené na stanici londýnského metra jen několik týdnů před sebevraždou frontmana kapely Jana Curtise a arogantní mladý Elvis Costello, povalující se na hotelové posteli.

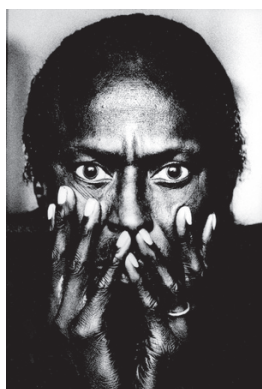


Elvis Costello, Amsterdam, 1977

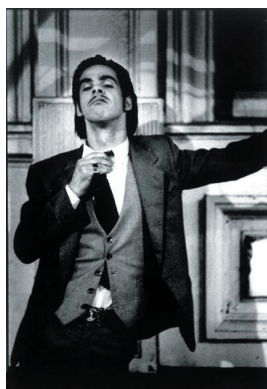
Corbijn žije v evropské fotografické tradici spíš ve sféře umělecké, než řemeslné. Sám dělí svou práci do čtyř období – ale jako skromný rockový fotograf to považuje za chlubení.

První etapa začíná jeho působením v NME. Jedná se o fotografie ze sedmdesátých a počátku osmdesátých let, o černobílé fotografie, vytvořené „z pohledu zvenku dovnitř“. Tyto snímky vyšly v jeho knize „Famouz 1975-88“.

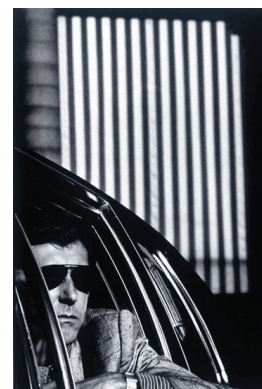
Portrét Miles Davise, který Corbijn udělal pro NME v Montrealu, je z té doby jedním z nejlepších. Snímek vznikl v hotelovém pokoji během 6 až 7 minut. Fotografie sice není za každou cenu líbivá, ale je přímá a velice osobní, má obrovskou magickou sílu.



Miles Davise, 1985



Nick Cave, 1988



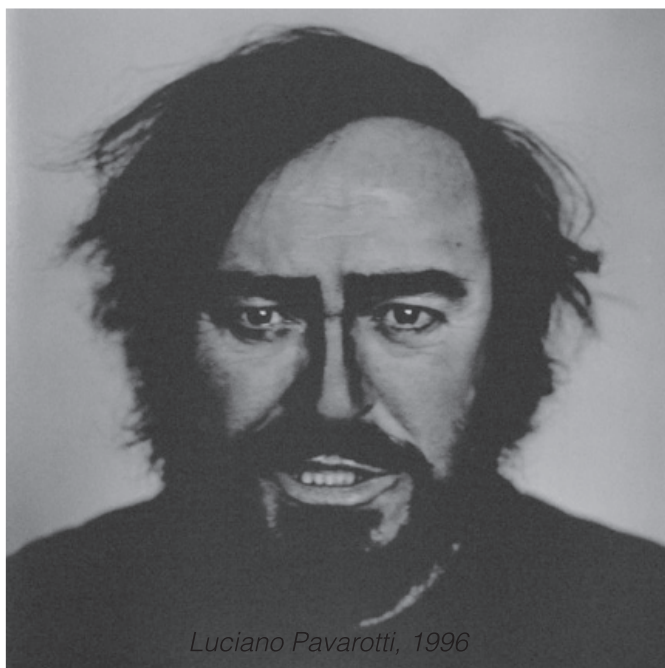
Brian Ferry, 1982

Vedle fotografií se Corbijn věnuje od roku 1983 také režii video klipů, například pro Metalicu, Johnnyho Cashe, Red Hot Chilli Peppers, U2 nebo Depeche Mode. Zrežiroval jich přes osmdesát. Od té doby, co se začal točení videoklipů věnovat, jsou jeho fotografie odvážnější a hravější.

Druhá fáze začíná spoluprací s U2 a je propojena s exponovanějšími začátky jeho práce na hudebních videoklipech. V té době roste jeho víra v možnosti začlenění svérázných nápadů do vlastní tvorby. Sám nazývá tuto druhou fázi, která trvala zhruba od roku 1987 do roku 1996 obdobím „Star Trak“. Název je odvozen od knihy, kterou vydal v roce 1996. „Aktivně jsem stopoval hvězdy,“ říká. Bylo to období dívání se zevnitř.

Mnohé jeho nejlepší práce jsou právě z období „Star Trak“. Jeho modelové sedí nebo stojí, většinou se dívají do objektivu skoro v centrální kompozici nebo lehce posunuti, aby měl obraz dynamiku. Často také drží jednoduché rekvizity. Jsou fotografováni na prostých, ale pečlivě vybíraných pozadích a lokacích.

Jedna z nejsilnějších fotografií z knihy *Star Trak* je portrét tenoristy Luciana Pavarottiho. Na fotografii vypadá slavný tenor rozhněvaně a sklíčeně, s hrubým, téměř surovým líčením, kvůli kterému vypadá jako lehce nepřičetná postava z Felliniho filmů. Je opakem usmívajících se herojských obrazů, které s touto mezinárodní operní hvězdou spojujeme. Z Pavarottiho výrazu je vidět stejná síla a moc, kterou vyzařuje při svých áriích během vystoupení. Obraz je lehce neostrý, čímž jen dodává na dynamice a expresi. Portrét byl vytvořen v divadelní šatně před vystoupením.

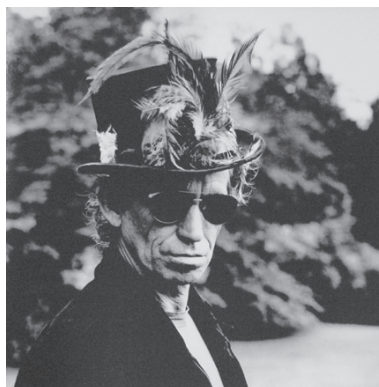


Luciano Pavarotti, 1996

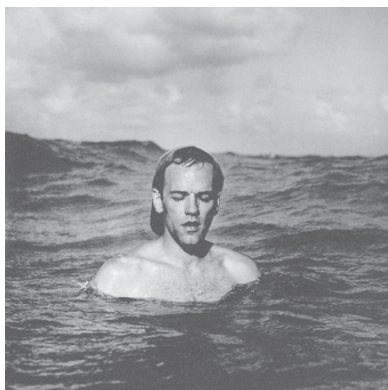
Portrét už ne příliš mladé, ale stále ještě nesmírně přitažlivé Marianne Faithfull, byl pořízen v jejím hotelovém pokoji v roce 1990. Corbijn ji i aparát umístil tak, že okraj černé záclony v pozadí pokračuje přesně na úrovni její černé podprsenky. Záclony napodobují její formu, ale převrácené světlo mezi nimi zrcadlí její rýhu mezi ňadry. Faithfull sedí za stolem tváří k fotografovi, opírá se loktem, ruka drží v puse cigaretu, druhá ruka spočívá na stole. Na stole před ní je také velký šálek kávy a kroust. Snídá, ještě není úplně připravena jít ven, její hlava je lehce pod úhlem, oči má pootevřené, dívá se dolů.



Marianne Faithfull, 1990



Keith Richards, 1994



Michael Stipe, 1992



Courtney Love, 1995

Corbijn se poprvé setkal s U2 v New Orleans v únoru roku 1982 kvůli fotografování pro NME. Okouzlený čtyřmi mladými lry, kteří mířili k rockové kariéře, sestavil jim intuitivně jejich vizuální identitu. Bono Vox o tom říká: „Občas vám umí dát podstatu, kterou nemusíte mít. Ale pracujete na tom.“ Jejich celosvětové, dech beroucí album „The Joshua Tree“ z roku 1987 bylo bodem zvratu nejenom pro fotografa, ale stejnou měrou i pro skupinu U2.



U2, 1986

Pracovní název alba - „The Desert Songs” - přivedl Corbijna k myšlence vyhledat nějakou lokaci. Cestu, kterou se mělo fotografování ubírat, probíral s Bono Voxem skoro rok. Pracovní název alba zněl Pouštní písně, a tak se oba shodli, že se bude obal alba fotit v poušti. Nejdříve se chystali odjet do Afriky, ale když pracovali nad nahrávkami, uvědomili si, že je deska inspirovaná především Amerikou, a tak byl Corbijn v listopadu 1986 poslán do Los Angeles, aby tam našel vhodnou lokaci k fotografování. Za několik dní přiletěla za Corbijnem celá kapela. Corbijn nejenom že naplánoval trasu, ale vybral i Joshua Tree jako z fotografického hlediska dobrý námět na obal. Bono Vox souhlasil a nadšeně prohlásil: „Mám to, je to dokonalý název.”

Hned druhý den ten strom našli - byl blízko Zabriskie Point. Příprava byla důkladná, což u Corbijna nebylo obvyklé, protože často spoléhal jen na intuici. Tentokrát si pronajal panoramatický aparát, se kterým nikdy dříve nepracoval. Neuvědomoval si, že je zaostřen na nekonečno a nebyl si toho vědom, dokud film nevyvolal. Panorama, které zachytil v Death Valley, bylo vloženo k CD a bylo prvním Corbijnovým snímkem, který obletěl svět.

Corbijn má schopnost přemluvit své portrétované, aby s ním jeli až na konec světa. Bono Vox, který je jedním z jeho největších fanoušků, vyprávěl o fotografování posídlém lokacemi hotové pohádky. Tahal Bona a ostatní členy kapely za sebou „na půl cesty kolem světa”, vyhledával konkrétní uličky, nebo „nejdůležitější sloup veřejného osvětlení na světě”, jen aby ho použil pro svou fotografii.

Snímek „The Joshua Tree” mu zkomplikoval život. Posléze ho totiž kontaktovaly desítky kapel, které také toužily být znázorněny ve vášni a realismu.

U2 vybočili ze svých kolejí na albu z roku 1991 „Achtung Baby”. I Corbijn věděl, že se musí vydat jinou cestou. Hrál další, ale stále stejnou hru znovuobjevování - jako každá rocková hvězda. Deska „Achtung Baby” poznamenala Corbijnovův vpád do barvy. Přesycené tóny naznačují, že U2 přesahují hranici rocku.. Unikají do paralelního vesmíru neonů. Trabant, malý smutný východoněmecký pokus o auto, byl v době pádu berlínské zdi jedinečným symbolem zničených lidských snů. Auto, na které lidé čekali deset let, a pak se nestalo vůbec nic. Trabant byl symbolem období „Achtung Baby”.



U2, 1991

Corbijn často a rád fotograficky experimentoval, ale jeho hlavním zájmem zůstala kapela U2. Obrovská kniha „U2&I – The Photographs 1982 - 2004“, vydaná Schirmer-Mosel v roce 2005, chronologicky dokumentuje 22 let nejužší a trvalé spolupráce Corbijna s U2. Kniha odhaluje Corbijnovu roli v budování obrazového povědomí o kapele. V jednom interview Bono o Corbijnovi prohlásil: „Vždy jsem měl pocit, že mnohem víc než nás, fotografuje naši hudbu“. Corbijn preferoval práci s hudebníky: „Na rozdíl od herců jsou muzikanti sami sebou, nemusejí hrát žádnou roli. Jejich zobrazení je jen pokračováním hudby, kterou tvoří.“

Rozčarování nastalo začátkem devadesátých let. Mnoho časopisů tenkrát cítilo potřebu odhalovat své protagonisty a to Corbijna rozčilovalo. Tenkrát prohlásil: „Lidé o sobě na fotografiích prozrazovali veškerá svá tajemství. Mohli jste vidět, jak žijí, prostě všechno. Bylo to málo tajemné.“⁶ Jako nesouhlasná odpověď tak vznikla na konci dekády série falešných paparazzi snímků, vycházející z předpokladu, že pokud mají paparazzi jako základní argument fotografickou pravdu, pak lze stejně tak dobře vymyslet i lež. Snímky byly publikovány v modré barvě a v roce 1999 následovalo vydání knihy s ironickým názvem „33 Still Lives“. To bylo období dívání se „zevnitř ven“.

Zatímco černobílé obrazy sledují potřebu substance a pravosti, „33 Still Lives“ jsou provedeny vesměs v rozptýlených, spíše špinavě chladných modrých tónech. Ve

⁶ Jochen Siemens, „Anton Corbijn: Innocence“, Portfolio no,37, Stern, Hamburg, 2005

způsobu, jakým je vytvořena modrá série, byl patrný jistý druh reakce na fotografování celebrit. Corbijn cítil, že se toho změnilo hodně od dob, kdy v sedmdesátých letech začínal a že většina časopisů v devadesátých letech těžší z celebrit a že celebrity začínají hodně sloužit reklamě. Celebritami je zamořeno. Snímky začínají být čím dál víc bezrizikové, nudné a v časopisech se vydělují dva odlišné světy fotografií celebrit. Jeden, kde jsou celebrity ztělesněny jako myslící bytosti, takové, jaké jsou ve skutečnosti, ale ve kterých je zvětšen a nafouknut jeden jejich známý faktor, a tak jsou celebrity ztvárněny jen jedním, a to jednostranným způsobem. Na druhé straně spektra jsou paparazzi, kteří zobrazují to, jaká je osoba „doopravdy“. V zásadě jsou tak celebrity ztvárňovány buď pompézně anebo „doopravdy“.

Publikace „33 Still Lives“ je fingovaným dokumentem celebrit, kde hraje Corbijn roli paparazziho v dokonale nainscenovaných situacích, ve kterých se mohly jeho inscenované celebrity nacházet. „Mé snímky jsou občas jako krátké scény z filmu o jejich životě.“⁷



Danny De Vito, 1999



Cameron Diaz & Ewan McGregor, 1997



Robbie Robertson, 1999



REM, New York 1988



Kylie Minogue, 1999

⁷ Jochen Siemens, „Anton Corbijn: Innocence“, Portfolio no,37, Stern, Hamburg, 2005

V letech 2000-2002 nastoupila další fáze - čtvrtá, možná nejzvláštější, ale určitě nejkomičtější. Corbijn pořizoval komické fotografie, pokud si tedy člověk zvykl na velmi suchý evropský humor. Jedná se o Corbijnovy autoportréty, na kterých se fotograf přestrojuje za již zesnulé hudebníky.

Před pěti lety se Corbijn vrátil do Strijen s fotoaparátem a kufrem plným paruk, vousů a oblečení. Převlékl se a proměnil na Franka Zappu, Jimmiho Hendrixe, Freddyho Mercuryho, Johna Lennona, Boba Marleye a mnoho dalších. Takto vystrojen vyrážel do ulic a do přírody a fotografoval sám sebe. Monografie byla pojmenována „A Somebody”. „Chtěl jsem vědět, co mě to motivovalo jako dítě, abych byl tak posedlý svou prací.”⁸



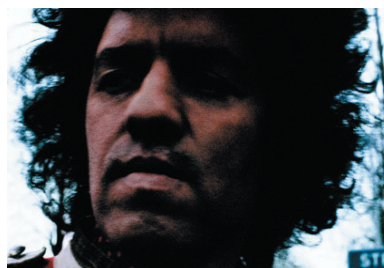
a.mercury, 2002



a.marley, 2001



a.cobain, 2001



a.hendrix, 2002

V roce 2005 vydal Stern Corbijnovo „Portfolio no. 37” s názvem „Innocence”. „Tato kolekce fotografií ukazuje pravého Corbijna,” říká. Ne fotografa hvězd a řady celebrit, ale člověka se spoustou přátel, kteří byli vytaženi z kontextu a jasu existence v roli celebrit a stali se součástí Corbijnova obrazového jazyka - mezi snímky osamocených

⁸ Jochen Siemens, „Anton Corbijn: Innocence”, Portfolio no.37, Stern, Hamburg, 2005

krajin, prázdných pokojů a deštivých břehů. „Ve skutečnosti by se to mělo jmenovat „Ztráta nevinností,” doplňuje.⁹

Corbijn si i nadále uchoval určitý undergroundový postoj, ale to nemá nic společného s jeho kritikou branže. Naopak, virtuózním a rozhodujícím způsobem přispěl k perfekcionalizaci pop kultury. Jeho inscenace ukazují hrdiny, které jimi být nechtějí. V protikladu k tradiční fotografii nejrozumnějších hvězd a v protikladu k autogramovým pohlednicím, filmovým a koncertním plakátům, Corbijn zcela vyloučil hledisko trhu a k němu náležitou konkurenci. Jeho portréty nevyprávějí o úspěchu či popularitě, nýbrž pojednávají o melancholii, prázdnotě, tajemství a osamělosti.

Corbijnovy snímky jsou odpovědí na „Homestories” prestižních stylových časopisů, „simulujících soukromou blízkost” a jsou také zvláštním způsobem výstižné. Je to jakýsi symbolický příkaz intimního pohledu za fasády.

Zatímco se však „Homestory” tváří jako dokument skutečného života a dělá si nároky na pravost, slouží u Corbijna to, co je autentické, pouze jako projekční plocha. Jeho zinscenované okamžiky jsou otevřené četným asociacím. Reprezentují a požadují smysl, hlubší vhled a zamyšlení se. Corbijn své hudebníky portrétuje téměř vždy bez hudebních nástrojů. Nadhledem odděloval fotografované osoby od jejich pracovních nástrojů a tím od obchodu s popem. Nebo je umístil do neobvyklého prostředí, které nekazilo žádnou image, nýbrž ji doplňovalo.

Ve zpochybnění obvyklých rolí hvězd tkví ikonografie, která pop a lidstvo spojuje, a tím neobyčejně elegantně dementuje podezření z odcizování se kulturního průmyslu. Svými motivy z popové scény založil scénu novou- respektive nový žánr, a to hudební fotografie - ne za každou cenu líbivé, leč přímé a velice osobní fotografie, mající ohromnou sílu. Corbijn není jen fotografem, nýbrž i ikonografem, tvůrcem moderních kultovních obrazů. Obohatil tak pop kulturu o několik podstatných kódů.

Uběhlo mnoho let od dob, kdy stál stydlivě před scénou v Groningenu. Dnes za ním přicházejí umělci sami. Ale Corbijn si nechce hovět v pohodlné póze stylmakera a proto se často vydává hledat nové tváře, jako například nedávno v Lotyšsku nebo pak v Dánsku. Corbijn stále fotografuje kapely, které nejsou příliš známé.

⁹Jochen Siemens, „Anton Corbijn: Innocence”, Portfolio no,37, Stern, Hamburg, 2005

/ 3.11. ALBERT WATSON /

Dílo Alberta Watsona je natolik rozsáhlé, že si jeho klienti občas myslí, že má dvojníka. Nedávno se stalo, že mu módní redaktor, pro kterého pracoval, řekl: „Je to legrační, ale asi existuje ještě jeden fotograf se jménem Albert Watson.“ Na obálce Rolling Stone totiž stálo jeho jméno. Watson se tomu smál: „Byl jsem překvapen, že nepochopil, že je to ode mě.“¹

James Truman, kreativní ředitel The Conde Nast Publications, o Watsonovi prohlásil: „Albert je maniak, je šílený. Svou sílu přenáší do své práce. Když to děláte tolik let, tak se buď stanete géniem nebo skončíte na klinice pro duševně choré. On se stal géniem.“²

O Watsonovi se dá říct, že je jedním z nejkompexnějších fotografů současnosti. Pověstná je dokonalost jeho snímků, která vychází z pečlivosti a protestantské pracovní morálky. Je těžké ho klasifikovat jen jako „portrétistu celebrit“, mistra zátiší, fotografa módy nebo jakkoliv jinak, protože Watson je mistrem všech těchto žánrů najednou. Dokonce se odhaduje, že od druhé poloviny devadesátých let, kdy založil svou firmu „Cyclops“, zaměřenou na filmovou produkci, strávil 60% svého času filmováním.

Vždy existovali fotografové, kteří budovali určitý fotografický styl - jako například Richard Avedon, Helmut Newton nebo Herb Ritts. Watson následoval a zdokonaloval jejich styl s nesmírnou fotografickou zručností. „Pokud přirovnáme svět fotografie k olympijským hrám, jsou tady sprinteři, překážkáři, skokani a desetibojaři jako Watson, který je možná o desetinu vteřiny pomalejší, ale ovládá absolutně všechny disci-

¹ Diana Smith, „Albert Watson: A man for all seasons“, British Journal of photography, Londýn, 6/2004

² Karl-Peter Gottschalk „One eye on the Prize“, The Zeugma, 1995

plíny. A tuto desetinu vteřiny Albert Watson tráví ve své laboratoři. Stojí před miskami, napuštěnými vývojkou, v červeném světle a sleduje, jak se rodí počáteční obrisy snímku.“³

V tomto ohledu je Watson fotografem staré školy. Nikdy své filmy neposílá do laboratoře a nikdy nikomu nedovoluje uchopit velkoformátový papír jeho zvětšenin. „Natolik dobře zná chemii fotografického procesu, že může umístit každou molekulu stejně dobře, jako psával Beethoven své partitury.“⁴ Výsledkem je obraz natolik vizuálně silný, že nemůžete uniknout jeho přitažlivosti. Jeho nedávná výstava „Frozen“ v Kunsthalle ve Vídni, která probíhala od září 2005 do ledna 2006, to ilustruje nejlépe.

Watson se narodil v roce 1942 ve skotském městečku Penicvik - poblíž Edinburgu - jako syn boxera a učitelky tělocviku. Byl introvertem, od narození slepý na jedno oko. Watson na svém vzdělání oceňuje to, že ho dobře vyzbrojilo pro jeho budoucí profesi.

Nejdříve studoval na škole Rudolfa Steinera v Edinburgu. Institut se orientoval na umění, rozvíjel vnitřní tvořivost a zároveň vštěpoval určitou disciplínu. V kombinaci se skotským zázemím tak získal Watson velmi pevnou pracovní morálku.

V letech 1962 až 1966 studoval grafiku na Dundee College of Art a pak rok v Londýně na Royal College of Art, která byla v polovině šedesátých let na svém vrcholu. Watson o tom vypráví: „...tenkrát tam byla spousta energie, hodně se toho dělo v umění a hudbě, byla to velmi živá doba.“ Studovalo tam mnoho dnes slavných lidí.

Ale mladý Watson se nemohl v Londýně v rozkolísaných šedesátých letech zorientovat. Oženil se se svou školní láskou Elizabeth, která pracovala jako učitelka, a ve svých 21 letech měl už dva syny. V roce 1970 se odstěhovali do Spojených států, protože Elizabeth dostala v Kalifornii práci jako učitelka. Přestože měl Watson ve Státech nějaké kontakty, jeho první velkou zakázkou byl až prodej čtyř fotografií společnosti Max Factor International. Tato práce, která byla mimořádně dobře zaplacená, odstar-

³ Joachim Siemens „Master of all trades“, Portfolio no, 42, Hamburg, 2006 str.6

⁴ Joachim Siemens „Master of all trades“, Portfolio no, 42, Hamburg, 2006 str.6

tovala jeho úspěšnou reklamní kariéru. K portrétování filmových hvězd se ale nedostal jen tak přes noc. Vedle různých katalogů výrobků pracoval Watson i na portrétech.

Od roku 1974 měl své ateliéry už v New Yorku a Los Angeles. „V té době byl trh časopisů rozdělen napůl mezi Evropu a New York. Nechtěl jsem být od toho daleko,“ říká Watson⁵. Začátkem sedmdesátých let upoutaly Watsonovy fotografie pozornost uměleckých ředitelů důležitých hollywoodských časopisů. Watsona oslovil Rolling Stone, o módní fotografie požádal Vogue, snímky objednal i Harper's Bazaar a z Evropy se ozval Stern. Jeden časopis chtěl „Watsona portrétistu“, druhý „Watsona módního“. Od té doby zvládá Watson všechno ve vražedném workoholickém tempu, za klíčové účasti manželky Elizabeth, která řídí podstatnou část celého provozu. Syn Norman pracoval tři roky jako jeho asistent a poté odjel do Londýna, aby si tam jako fotograf vybudoval svou vlastní kariéru. Druhý syn Aaron, politický redaktor v newyorské agentuře Associated Press, napsal texty pro jeho knihu „Cyclops“.

K fotografům, kteří ho v mládí ovlivňovali - a zároveň i k těm současným - má velmi kladný vztah. Uznává, že existují stovky báječných fotografů. Už od svého mládí má velmi rád Andrease Gurského a Thomase Strutha, Richarda Misracha a Philipa-Lorcu DiCorcia. „I když dělají různé věci velmi zvláštním způsobem, jsou velmi pevní ve svých přístupech. Vejdou do pokoje a hned je to jejich pokoj. Tento pokoj se pohybuje po celé planetě bez ohledu na to, jestli jsou zrovna na Dálném Východě nebo v New Yorku,“⁶ říká Watson. Mezi dalšími fotografy, kteří měli vliv na jeho tvorbu, jsou Paul Strand, August Sander, Brassai, Richard Avedon a Irving Penn.

Před vydáním první knihy „Cyclops“ znali Watsona hlavně ti, kdo sledovali jeho práci pro časopisy Rolling Stone, Details, Arena, The Face, Interview a všechny mutace Vogue. A také pro pětihvězdičkové reklamní klienty jako Levi's. Během více než dvacetileté práce vytvořil ponad 500 televizních reklam a hudebních klipů pro MTV - například pro Sade nebo Morrissey - v začátcích rapu a hip-hopu.

Ve své vlastní tvorbě upřednostňuje kontrastní černobílé fotografie, které zařadil do autorské knihy „Cyclops“. Naopak v komerční práci volí měkčí světlo, které, jak je přesvědčen, více vyhovuje barevné fotografii.

⁵ Karl-Peter Gottschalk „One eye on the Prize“, The Zeugma, 1995

⁶ Anthony LaSala, „Albert the Great“, Photo District News, 6/2004

„Mé snímky mohou mít dost tvrdé světlo, dost silný kontrast, ale vytvořil jsem 288 obálek pro Vogue a stovky filmových plakátů a všechno to je nasvíceno měkce,“⁷ říká Watson. Fotograf se snaží udržet si kontrolu i nad postprodukcí své komerční a editorské práce.

Watsonovy fotografie se stávají ikonami osob nebo objektů. Je to dáno způsobem, jakým objekt nasvítí, úhlem záběru a samozřejmě dokonalostí provedení. Rád bych svá tvrzení podepřel několika příklady.



Mick Jagger, Los Angeles, 1992



„Hitchcock s husou“, Los Angeles, 1973

Laurie Kratochvil, obrazová redaktorka Rolling Stones, dodává: „Jednu věc mám skutečně ráda. A to, že můžu Watsona vždy požádat o titulní stránku.“⁸

V každém okamžiku je někde na světě v novinovém stánku alespoň jeden časopis s titulní stránkou, kterou nafotil Watson. Watson vypráví, že se mu jednou stalo, že když si šel koupit noviny, ve stánku měli současně šest časopisů s jím nafocenými obálkami - Vogue, anglický Vogue, německý Vogue, L'Uomo Vogue, Rolling Stone a Interview.

V září roku 1994 vydal Watson svou první knihu, „Cyclops“, která se okamžitě stala klasikou a přinesla nová měřítka ve vizuálním a designerském stylu. Při hledání designera, který by vyvážil krásu fotografií volněji typografií, se Watson obrátil na Davida Carsona, který nakonec použil v knize 280 různých typů písma. O tisk požádal Richar-

⁷ Diana Smith, „Albert Watson: A man for all seasons“, British Journal of photography, Londýn, 6/2004

⁸ Karl-Peter Gottschalk „One eye on the Prize“, The Zeugma, 1995

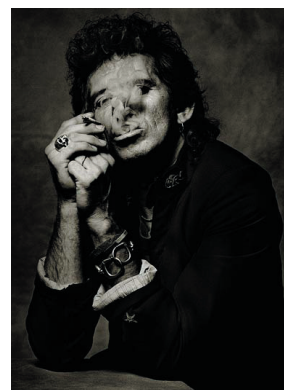
da Bensona a vyžádal si své dílo vytisknout v quatrotonu, v té době průkopnickém procesu s použitím zrnitého přetisku, aby se eliminovalo zrno.

Watson, který byl ve svých uměleckých začátcích grafikem a nikdy o obor neztratil zájem, chtěl knihu, která by byla zajímavým objektem sama o sobě, protože si byl vědom, že práce pro časopisy a reklamu je velmi pomíjivá. Přestože je „Cyclops“ první Watsonovou knihou, je to dílo naprosto kompaktní a dokonalé, ve kterém se síla fotografie snoubí se zručností editace a krásou reprodukčního procesu. V knize je nejvíce zastoupen portrét, ale dílo obsahuje i fotografie zátiší, krajiny a módy, to všechno z rozmezí let 1973 až 1994.

První slavnou osobností, kterou Watson fotografoval, byl Alfred Hitchcock s motýlkem a husou bez peří. Fotografie vznikla o Vánocích roku 1973. Watson přiznává, že byl během focení velmi nervózní a že Hitchcock neustálým korigováním a režírováním snímku nad ním skoro převzal kontrolu. Pro mladého Watsona, který cítil režisérovo silné charisma, to byla obrovská zkušenost. Posléze fotografoval Garyho Oldmana, Clinta Eastwooda, Christy Thurlington, Jonnyho Deppa, Sade, Umu Thurman, Tupaca Shakura, Kate Mose, Dennise Hoopera, Mikea Tysona, Stevena Tylera, B. B. Kinga, Sinead O'Connor, Dianu Ross nebo Micka Jaggera. To je jen příklad dramatických portrétů, které jsou v knize zastoupeny.



Kate Moss, Marrakech, Morocco, 2000



Keith Richards, New York City, 1998

Nesmírně důležitá je pro Watsona důvěra pózujících. Věří, že nepostradatelnou fotografovou zbraní je jeho vlastní osobnost, která při tvorbě portrétu znamená mít nad pózujícím kontrolu. „Manipulovat s ním tak, aby to ani nepostřehl. To, co z vás musí cítit, je jistá autorita. Musí k vám cítit důvěru, jako když ho pevně držíte neviditelnou rukou. Také nemůžete být negativní. Neustále musíte modely povzbuzovat a zůstat klidný. I když něco nefunguje.“⁹

Pro knihu „Morocco“, kterou vydal Watson v roce 1998, použil zdrženlivější styl. Zvětšoval technikou platinum palladium na ručně dělaný papír. Koncepce knihy je klasická a objednal si ji Sidi Mohammed, korunní princ Maroka. Watson měl stoprocentní tvůrčí svobodu a cítil se zavázán odvést dobrou práci, přestože fotografoval i věci méně příjemné, jako drogovou závislost v Tangieru. Kniha se brzy vyprodala a stala se sběratelskou záležitostí. Její současná cena dosahuje několikanásobku původní hodnoty.



Žena v taxíku, Morocco, 1996

Dalším velkým Watsonovým projektem je dílo úplně odlišné - Las Vegas. V centru pozornosti jsou sex, drogy, rock n' roll, kasina a neuvěřitelná krajina.

Rozhodnutý pracovat v barvě, pohlál si Watson i s formátem. Vytvořil impresionistické, téměř abstraktní obrazy. Některé krajiny fotografoval panoramatickým aparátem, pak snímky označil tečkou a ještě čtyři až pětkrát přefotil. Nebo x-krát zmáčknul spoušť aparátu o formátu 18x24 a vyfotografoval stejné scény, které pak pilně montoval v počítači, aby vznikly neskutečně detailní a mimořádně působivé hyperrealistické fotografie.

⁹ Anthony LaSala, „Albert the Great“, Photo District News, 6/2004



Tod Hotel, Las Vegas, 2000



Mia, The Palomino Club, Las Vegas, 2000

Watson je stejně úzkostlivý i co se výstav týče - od výběru prostor po osvětlení exponátů, přes vynaložení peněz a času. „Pokud mám své věci na Times Square, je to proto, že jsem za to placen. Pokud vystavuji v muzeu, je to proto, že se mohu vyjadřovat jako umělec,“¹⁰ říká Watson který má kromě fotografování ještě další vášeň: rád pracuje.

¹⁰ Diana Smith, „Albert Watson: A man for all seasons“, British Journal of photography, Londýn, 6/2004

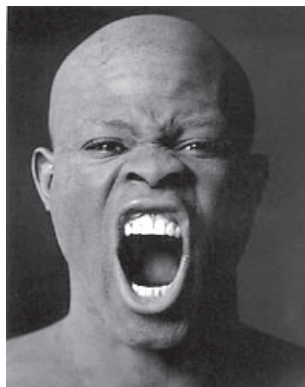
/ 3.12. GREG GORMAN /

Greg Gorman je součástí hollywoodské mašinérie výroby hvězd. Jeho práce dokumentuje bizarní posedlost 20. století – celebrity. Nehledá ztracenou identitu, ale tvoří identitu provizorní jako permanentní zrcadlo. Zvláštní je v tom, že jeho portréty nestárnou ani nejsou trendové. Půvab tkví v jejich schopnosti odhalit osobnost celebrity, a přesto zachovat iluzi továrny na sny.

Režisér John Waters v předmluvě k jeho knize „Inside Life“ z roku 1996 říká, že Gorman dělá lidi šťastnými nejen proto, že je fotografuje, ale proto, že jsou slavní. Gorman má velmi společenskou povahu, s pózujícími lehce navazuje vztahy a práci naplňuje humorem. V hollywoodském světě, kde jsou celebrity režírovány agenturami na každém kroku, je taková spontánní tvořivost vzácností. Gorman dokonce přiznává, že většina celebrit se velmi liší od osoby, kterou ztělesňují pro veřejnost.

Jeho přátelé jsou jeho modely a jeho modelové se často stávají jeho kamarády. Svůj úspěch přisuzuje vztahu, který navázal s mnoha slavnými osobnostmi.

Mnohé jeho fotografie jsou okamžitě rozpoznatelné. Například herec Djimon Hounsou, jehož ústa jsou napjata v rozzlobeném křiku nebo Leonardo di Caprio, dívající se přes rameno.



Djimon, 1991

Gorman pracuje převážně pro Esquire, GQ, Interview, LIFE, L'Uomo Vogue, Newsweek, Rolling Stone, Time a Vanity Fair. Kromě portrétu a uměleckých studií vytváří reklamní kampaně, obaly moderních alb, hudební videoklipy a televizní reklamy. Velkou část jeho práce tvoří filmové plakáty a reklamní materiály pro filmy.

Když dělá filmové plakáty, dostává layouts a dál je rozpracovává. Těší se velké důvěře, a proto bývají jeho nápady často akceptovány.

Svět hollywoodské smetánky je dalek skromných začátků Grega Gorman. Narodil se roku 1949 v Kansas City. Jako mnozí kluci jeho věku, zajímal se hlavně o rock'n'roll. Proto začal fotografovat hudební výstupy kapel jako The Birds, Muddy Waters nebo The Doors.

Na kansaské univerzitě ukončil studia fotožurnalistiky. Poté se v roce 1969 rozhodl přejít na doporučení svého přítele Larryho Stevendona z Kodaku na univerzitu v jižní Kalifornii, kde se začal věnovat kinematografii. V roce 1972 získal magisterský titul v oboru umění, a pak se pustil do průzkumu světa filmu. Fotografoval celebrity, které se zabývaly hudbou a herectvím, zejména Bette Midler, Davida Bowieho nebo Barbaru Streisand.

Zlom nastal v roce 1982, kdy spolupracoval s Dustinem Hoffmanem na filmu „Tootsie“. Byl zaměstnán jako speciální fotograf a režisér Sydney Pollack mu nabídl malou roli fotografa. Pro film pořídil slavnou fotografii Dustina Hoffmana před americkou vlajkou, která se pak stala symbolem filmu.



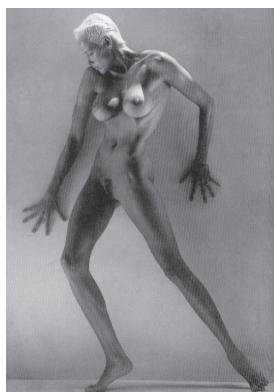
Dustin Hoffman na plakátu k filmu „Tootsie“, 1982

Kampaň pro film „Tootsie“ mu přinesla další příležitosti: práci na plakátech pro film „The Big Chill“, a „Scar face“ v roce 1983. Od té doby jsou filmové plakáty jednou z jeho klíčových pracovních náplní. Na jeho kariéře se podílel i Robert Hayes, redak-

tor časopisu Interview, který mu dal možnost pracovat na mnoha titulních stránkách časopisu.

Na Gormanovu fotografickou tvorbu měli největší vliv Richard Avedon, Helmut Newton, Guy Bourdin a Peter Lindberg. Jeho tvorba se ohlíží zpět k dlouhé tradici, která se vyvíjela z módní a portrétní fotografie třicátých let 20. století. Nepopíratelný vliv na jeho tvorbu, práci se světlem a modelem mají i fotografie Horsta P. Horsta, George Hurrela a George Platt-Lynese.

Od sedmdesátých let do současnosti je jasně zřetelný vývoj Gormanovy fotografické práce. Na počátku momentky mladého Jacka Nicholsona, posléze akty Brigitte Nelson v osmdesátých letech a nakonec portrét Leonarda Di Capria v letech devadesátých. Od momentek po sofistikované kompozice, odrážející grafický styl jeho fotografií. Hra světla poskytuje tvářím a tělům éterický význam. Často využívá wolframové tvrdé, nebo přirozené světlo a minimum dekorací. Tím dovoluje svým modelům se plně vyjádřit. Výběr světla je vždy lichotivý a vhodný, s důrazem na pozitivní image pózujícího. Pozitivní image napomáhá i jeho obrovský ateliér v Beverly Hills. Ateliér je navržen k co největšímu pohodlí jeho klientů a návštěvníkům dává pocit vstupu do domácího prostředí. Studio je navrženo tak, aby mohl Gorman využívat denní stropní světlo a kamenné pódium.



Brigitte Nielsen, 1986

Během fotografování plakátu pro film může být na setu i třicet lidí. Od maskéra, stylisty, tiskového tajemníka, manažera, obchodního manažera až po kuchaře. Když fotografuje akty, potřebuje maskéra a dva asistenty. Pokud fotografuje pro časopis, jsou to předem podrobně naplánované skici nákrasy. Pokud fotografuje v exteriéru, musí být lokace prozkoumána a nafotografována už předem, aby měl jasnou předsta-

vu, co bude dělat, i když se spontánností během fotografování také počítá. Důležitá je otevřenost, aby se věci mohly vyvíjet.

Fotografování nejraději zahajuje snídaní s modelem, při které spolu projdou nápady a ztvárnění. Je důležité, aby model zatáhl do tvůrčího procesu, kterého je součástí. Po několika kolech fotografování Gorman s modelem poobědvá, což mu poskytuje možnost lépe jej poznat. Některá odpolední fotografování pokračují až do večera. Gorman dělá rád s modelem hodně zkoušek a přiznává, že podle jeho zkušeností jsou nejlepší herci, když hrají někoho jiného. „Pokud je poprosíte, aby byli sami sebou, cítí se zranitelní. Někteří mohou být i nervózní, jestli odhalíte jejich osobnost,“ říká Gorman.¹

V závislosti na průběhu fotografování se snaží Gorman zdůraznit určité detaily, aby odhalil ten nejlepší pohled na model. Pokud je nos pózujícího trošku zahnutý, fotografuje ho z jiného uhlu, aby vypadal rovnější. Anebo oči, které jsou pro vyprávění nejdůležitější a odhalují jeho nebo její osobnost před fotoaparátem.

„Pro mě,“ říká Gorman, „je nejlepší fotografie ta, na které nejsou odpovědi na všechny otázky a je ponecháno něco, po čem můžeme toužit.“²

Technologické pokroky ve fotografickém průmyslu zasáhly i Gormana, který dlouho vzdoroval přechodu z analogového na digitální proces. V současné době, pro 85% všeho, co fotografuje, používá digitální technologii. Znalost digitálních technologií není důležitá jen pro fotografie.

„Je velmi zajímavé, kolik toho dnes celebrity ví o kouzlech Photoshopu. Ví, co jim můžeme poskytnout a mají radost z toho, že okamžitě vidí výstupy,“ říká Gorman.³ I když Gorman sám je celebritou, která se setkala nebo fotografovala každého, kdo v Hollywoodu něco znamená, přiznává, že se stále při každém focení učí. „Důvodem je vývoj digitální technologie.“

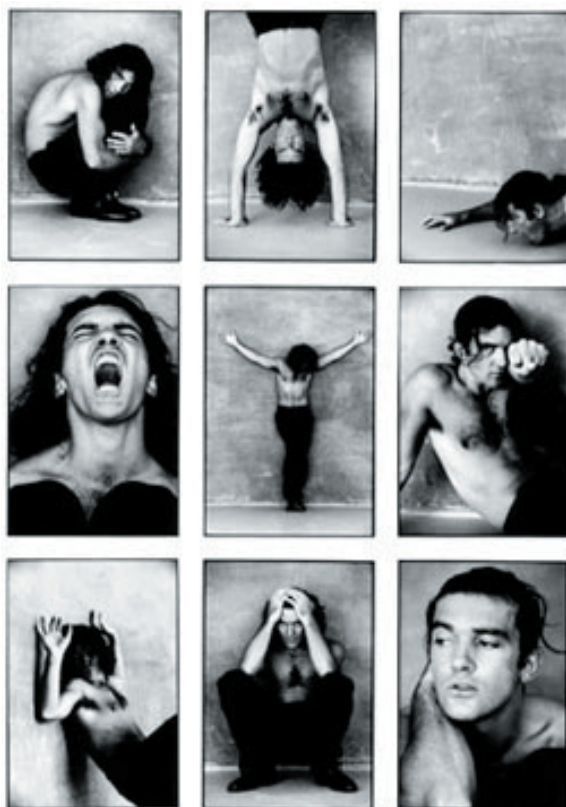
¹ Howard Millard, „Greg Gorman“, Photoinsider, New Jersey, 2004

² Randy Woods, „Greg Gorman: Familiar faces“, PhotoMedia, Seattle, 2004

³ Randy Woods, „Greg Gorman: Familiar faces“, PhotoMedia, Seattle, 2004

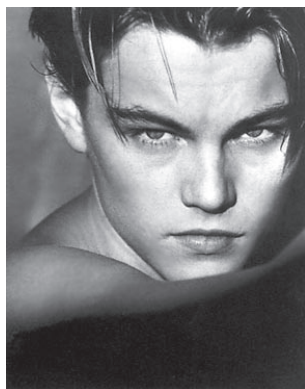
V současnosti patří Leonardo DiCaprio, Sophia Loren, Sharon Stone, Kim Basinger a Winona Rider mezi nejoblíbenější modely Gormana. Z jeho modelů aktů prosluli Tony Ward a Greg Knudson.

V roce 1994 fotografoval pro filmový plakát Gorman nováčka na hollywoodské scéně - herce Antonia Banderase. Když fotografování objednané kampaně skončilo, Gorman ve focení pokračoval na střeše ateliéru. Předtím smlouvou omezený Banderas předvedl snad všechny pózy a emoce, které dovedl vymyslet. Studio dostalo své plakáty a Gorman ještě něco navíc - pamětihodný fotoesej. Fotografický esej, ukazující hercův rozsah, jeho vitalitu a sexualitu. Antonio Banderas se vzdává rozumu s explozivním výsledkem.



Antonio Banderas, Los Angeles, 1994

Portrét Leonarda DiCapria z roku 1994 je ukázkou všech nejlepších vlastností portrétu Grega Gormana. Klade důraz na oči a smyslnou pronikavost, talent a svůdnost.



Leonardo DiCaprio, 1994

Gorman plní úkoly, které mu jeho klienti z hollywoodských studií dávají, velmi pružně. Například portrét herečky Rene Russo pro film „Buddy“ z roku 1997, jehož příběh se odehrává ve dvacátých letech, byl udělán jako snímek ze starých hollywoodských filmů v sépiovém tónu.



Rene Russo, 1997

Gorman ve svých portrétech spojuje všechny své trumfy - osobité světlo, tvrdý glamour a humor - příkladem jsou snímky Grace Jones, Divine nebo Iman, kterou portrétoval jako novodobou bohyni, půvabnou a vzdálenou.

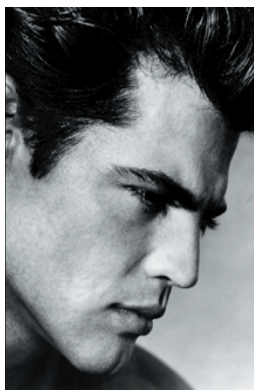


Grace Jones, 1989



Iman, 1988

V portrétu pornohvězdy Jeffa Strykera předvádí Gorman trochu hbité ironie. Pornoherec, který se stal legendou díky svému vypracovanému tělu, byl portrétován velmi tradičně a zdrženlivě.



Jeff Stryker, 1989

Podobně přistupuje Gorman i k portrétu Davida Hockneye, kterého znázorňuje s tváří otočenou od objektivu. I toto je portrét, přestože nejsignifikantnější rys umělce - jeho oči - jsou ponechány představivosti diváka.



David Hockney, Los Angeles, 1989

Práce Grega Gormana je zastoupena v knihách: „Greg Gorman Volume One“, vydané v roce 1990 vydavatelstvím CPC Publishing a „Greg Gorman Volume Two“ z roku 1992, vydané Trevile Press, „Inside Life“, z roku 1996, vydané Zizoli International Publishers, „Perspectives – Retrospective of Gorman’s Work 1968-1996“, vydané v roce 1999 vydavatelstvím Art Books International, „As I See It“, Powerhouse Books, 2000 a „Just Between Us“, Arena Editions, 2002.

Gorman si vydobyl v současné fotografii své vlastní místo. Jeho portréty celebrit zachovávají míru tajemného. Své modely vidí jako herce moderní lidské komedie. Gorman vytvořil nespočet filmových plakátů, ale znám je hlavně svými strohými dramatickými černobílými portréty elit zábavního průmyslu.

Ve svých portrétech publiku nevnucuje vlastní dojem, ale ukazuje esenci toho, kým vlastně ta která osobnost je. K zomu si dopomáhá tím, že celebrity zbavuje zbytečných náležitostí nebo spousty dekorací. Přestože nejčastěji svítí přirozeným světlem, nasvícení volí vždy podle osobnosti, věku, rysů a toho, co má snímek vyjadřovat.

Gormanovy akty jsou proslulé svými klasickými formami a strohou krásou, svou odvahou a erotičností.

Po více než třiceti letech práce v oboru se dostal Gorman na seznam vybraných fotografů celebrit jen o příčku níž, než Richard Avedon a Annie Leibovitz.

Je reprezentován galerií Fahey/Klein v Los Angeles a vystavuje po celém světě.

/ 3.13. PEGGY SIROTA /

Momentky osobností velkých duchem. Lidé v pohybu. Hopsající, skákající, smějící se, dělající grimasy. Dělají bláznivé věci. Několik situací se opakuje častěji: houfy psů, nohy mizející v autech nebo oknech. Falešné i skutečné zadnice. Takové a mnohé jiné neobvyklé nápady jsou součástí fotografií celebrit, které vytváří Peggy Sirota.

Padesátiletá americká fotografka, židovského původu a s ruskými předky, se narodila na předměstí New Yorku a dnes bydlí v Thousand Oaks poblíž Los Angeles.

Od otce architekta zdělala cit pro styl. Pokud geny předávají i způsob chování, lze říci, že Peggy Sirota toho nejvíce podělala po svém dědečkovi Nathanu Cherinském, který i v pokročilém věku miloval praštěné převleky. Záleželo jen na jeho rozmaru, zda bude zrovna napodobovat vandráka, Carmen Mirandu, židovského supermana nebo kohokoliv jiného. Jeho kostýmové výstupy vždy obsahovaly herecký prvek. Oblečený jako chasid s pejzy přicházel k obědu a objednával si chlebiček se šunkou. „Když dědeček zmizel na chvíli od stolu, nikdy jste si nemohli být jisti, kdo vejde do dveří a zaujme jeho místo. Převlékání mu dodávalo pocit svobody a radosti,“ píše Sirota v předmluvě ke své knize „Guess Who?“¹

V dětství vnímala umění jako samozřejmost - kreslila, malovala, dělala sochy, šila, ale nikdy si nepředstavovala, že by se mohla živit některou jeho formou. Naučila se základy fotografie bez toho, aniž by absolvovala nějakou praktiku v ateliéru zkušenějšího fotografa. Vše začalo starým Canonem, o kterém věděla jen to, jak do něj správně vložit film. „Ani dnes mě nijak zvlášť nezajímá technická stránka fotografie. Nedělám žádné triky se světlem a nejraději mám jednoduché snímky,“ říká Sirota v rozhovoru s Christinou Kruttschnitt.²

¹ Peggy Sirota, „Guess Who“, Steidl, Göttingen, 2000

² Christina Kruttschnitt, „Snapshots of High Spirits“, Portfolio no. 25, Stern, Hamburg, 2001

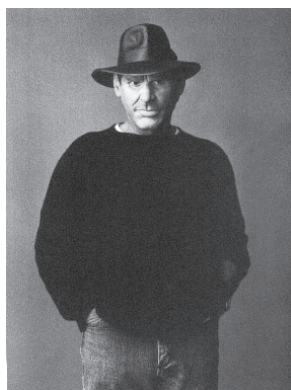
Během patnácti let se dostala na špičku profese, která není u žen tak akceptovaná. A to i přesto, že nepatří k superhvězdám, jako je Richard Avedon nebo Annie Leibovitz. Velký podíl na tom Sirota přisuzuje svému agentovi, který sjednal první důležité zakázky.

Dítě, které dělalo na rodinných portrétech grimasy, teď povzbuzuje celebrity, aby dělaly to samé. Chce, aby se cítily nevázaně a aby před ní zapoměly na svou image.

Snaží se celebritu osvobodit od její image a slávy. Řada fotografií identitu pózujících úplně skrývá. Sting schovává hlavu pod povlečením, Lauren Bacall objímá závěsy, Tina Turner si nasadila hloupé brýle a posílá polibek. Režisér Billy Wilder drží na hrudi dva melouny jako hold své komedii „Some Like it Hot“ („Někdo to rád horké“).

„Guess Who“ je Sirotové dlouhodobým projektem, který odstartovala snímkem Yoko Ono v roce 1988. Od té doby obtěžovala slavné, aby se převlékali, dělali hloupé obličejy a chvíli seděli a ona pak zachycovala jejich podstatu. To, že ignorují svou krásu, jim dodává nevídaný rozměr. Portréty znázorňují naprostý opak lidské přirozenosti a dokonalosti. Jednoduchý nápad, který je ohromně silný.

Sirota přemlouvá k pózování, která jsou komická, dojemná a tajuplná. Někdy se slavný prozradí sám, jako například Harrison Ford, portrétovaný v masce Indiana Jonese.



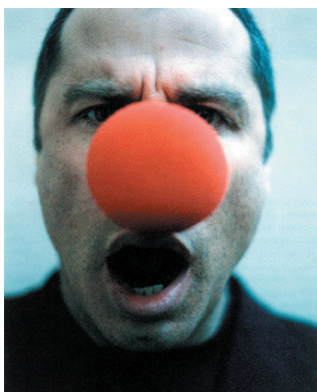
Harrison Ford

Častou indícií jsou oči, jako například v portrétu Brada Pitta, který je zcela ponořen do vody a hrozivě se dívá do objektivu.



Brad Pitt

Sirota někdy hádání ztěžuje hravou deformací identity. Spoléhá na dekorace. Občas je nosí s sebou, jindy improvizuje s tím, co je zrovna po ruce. John Travolta má klaunský nos a Miu Farrow objímá obrovský plyšový medvěd.



John Travolta



Mia Farrow

„Pro mne nejsou fotografie až tak o tom, jestli skutečně uhádnete, kdo je kdo. Chci spíš zaujmout diváka a dostat ho tam, kdy už ví, kdo to je a je okouzlen tím, co ta osoba provádí,“ říká Peggy Sirota.³

³ Ken Coupland, „Peggy Sirota: Keeps ‘em guessing”, Graphis, New York, 1/ 2001

Zkrátka - ochota hvězd vzdát se své nejhodnotnější vlastnosti – své viditelnost - dává snímkům jejich nesporné kouzlo. Velmi dobrým příkladem je fotografie Stinga v motelu. Sedí pod příkrývkou, na které leží jeho klobouk a ven trčí jen jeho klukovsky zkřížené nohy. Na fotografii nepřekvapuje nápad Siroty, ale zpěvákova míra sebevědomí a bezstarostný duch, který ze snímku vyzařuje.



Sting

Odhalením je vždy lidská přirozenost. Sirota klade důraz na spontánnost. Jak jinak nazvat způsob práce, kterým přesvědčuje ty nejslavnější a nejfotografovanější lidi na světě, aby ze sebe dělali před objektivem bláznů.

Když se podíváme na fotografii Johna McEnroe se slepičí hlavou, honí se nám hlavou spousta otázek. Například to, jak někdo dokázal tenistu přesvědčit, aby to udělal? Sirota přinesla na sraz hlavu slepice a holčičí noční košili. Když si McEnroe hlavu nasadil, Sirota se rozhodla, že tak tenistu vyfotí. Nápad McEnroe se slepičí hlavou jí přišel natolik úchvatný, že na tom už nechtěla nic měnit.



John McEnroe

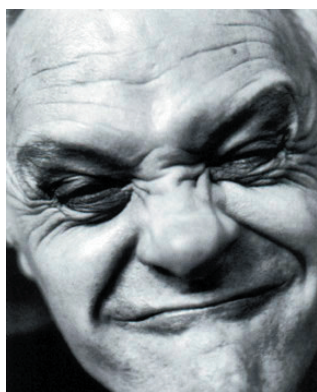
Bizarní věci, které celebrity dělají, jsou legrační jen kvůli tomu, že je dělají slavní lidé. Sirota přiznává, že z téměř 200 portrétů, které vytvořila, existují asi jen jeden nebo dva, na kterých nechtěli portrétovaní vypadat nedůstojně nebo ošklivě. Odmítli si nasadit na hlavu tykev nebo se tvářit usvědčujícím způsobem, jako to udělal například Tom Hanks.

Kate Winslet nic nenamítala proti tomu, aby na fotografii vypadala jako bezdomovec. Na výsledné fotografii tak působí velmi věrohodně a přesvědčivě. Janet Jackson v pytli na odpadky může být vlastně kdokoliv.



Janet Jackson

Madonna s vlasy pod nosem jako knírem stále vypadá jako Madonna, Christina Ricci v kožené masce s kočičíma ušima stále vypadá jako sexy kotě. Některé nejspěšnější portréty jsou bez dekorace. Sirota jen model poprosila: „Co kdybych byla tvým dítětem, bylo by mi šest a chtěla bych mít tvou nesmyslnou fotku, co bys dělal?“ Tak pracovala s Anthony Hopkinsem.



Anthony Hopkins

Její kniha i výstava „Guess Who?“ jsou interaktivní. Každý snímek je identifikovatelný podle modelova anagramu. Ale některé jsou jen ztěží rozluštitelné. Když si knihu prohlédnete nebo jdete na výstavu, samovolně se do hry s anagramy pouštíte, abyste celebritu za jejím převlekem odhalili. Když si knihu prohlédnete znovu, přistihnete se, že na hru přistupujete podruhé.

Při fotografování nemá Sirota největší starosti se samotnými celebritami, ale s jejich PR agenty, kteří vládou Hollywoodu. Tito „hlídací psi hvězd“⁴, strážci mediální image a mluvčí celebrit při jejich milostných aférách a rozvodových dramatech nebo při problémech s drogami, brání své svěřence před jejich svobodomyšlným chováním před objektivem. Mnohem jednodušší je hrát roli než být sám sebou. Peggy Sirota je okouzující, hravá a narozdíl od jiných fotografů má s celebritami velmi dobré vztahy. To vše přispívá k jejich odzbrojování a konečným překvapivým výsledkům focení.

David Harris, umělecký ředitel časopisu Vanity Fair se vyjádřil takto: „Snímky celebrit jsou stále komplikovanější, ale Peggy umí celou situaci zvládnout tak, aby na nich portrétování vypadali nenuceně. Její spontánnost je výhodou, která jí nesmírně pomáhá. Pokud focení probíhá dobře, výsledek pak vypadá, jako by se všichni náramně bavili. S Peggy se pracuje velmi jednoduše. Je tvrdá vůči sobě, kritická ke své práci a snaží se na sobě neustále pracovat. Stará se o to, jakým způsobem budou její fotografie užity a vyžaduje dialog s uměleckými řediteli. Má velmi silný cit pro vyznění svých snímků a to je pro uměleckého ředitele úžasná věc.“⁵

Kromě častých zakázek pro GQ, Interview a Vanity Fair, pracuje Sirota pro reklamu, a to pro takové klienty, jako jsou Apple, Pepsi, Volvo a Clinique. Dnes svůj čas dělí mezi zakázky pro časopisy a televizní reklamu.

Výtěžek z prodeje knihy „Guess Who?“ jde na losangelskou nadaci, zabývající se bojem proti AIDS. Sirota již připravuje 2. Díl - „Guess Who 2“. Nedávno prohlásila, že svou práci trochu omezí, protože chce více času věnovat sobě a svému manželovi, který řídí její kancelář a se kterým žije na ranči v Thousand Oaks. Se dvěma psy, dvěma krávy, kočkou a kachnou.

⁴ Andrew Craston, „Snapshots of High Spirits“, Portfolio no.25, str.44, Stern, Hamburg, 2001

⁵ Ken Coupland, „Peggy Sirota: Keeps'em guessing“, Graphis, New York, 1/2001

/ 3.14. PIERRE A GILLES /

Tvůrci jedinečných přemalovaných fotografií, které idealizují portrétované lidi, neznázorňují svět takový, jaký je. Jejich pohled je pohledem básníků.

Pierre a Gilles spojují bonbónově barevné kouzlo dětské fantazie s glamourem dospělých. Jejich fantaskní obrazy zpodobňují obchodníky jako svaté a zpěváky jako hřišníky. Sami sebe fotografují jako Elvisovy imitátory nebo astronauty, ztracené v poli plastových květů.



Pierre a Gilles, 1991

Pierre a Gilles se seznámili v roce 1976 na večítku, který pořádal módní návrhář Kenzo. Zamilovali se do sebe a začali umělecky spolupracovat. Vytvořili smyslné dílo, které je nestoudnou směsicí komerce a vysokého umění, glamouru, poetiky a homoerotiky. Homoerotická složka jejich práce se vztahuje přímo k mýtické smyslnosti a religiózní ikonografii, jako rafinovaný modlitebník s barevnou ilustrací Ježíše, zmítajícího se na kříži.

Umělci nikdy neuvádí svá příjmení. Je jim kolem padesáti. Když se seznámili, byl Pierre fotografem půvabných portrétů pro časopisy a Gilles přednášel umění a maloval. Pierre je malý, tmavý a kostnatý, s vytetovanou slzou pod levým okem. Gilles je o

něco vyšší, blondatý, s dětskou tváří a piercingem na bradě. V době, kdy se seznámili, fotografoval Pierre portrét kamaráda, punkového zpěváka, ale postrádal v něm intenzitu. Gilles vzal štětec a doplnil chybějící barvu.

Fotografie a malba zapadají do sebe tak dokonale a přesně, že každá z nich je schopna převzít určité rysy druhého média. Gillesův štětec často dodává obrazům jistou míru skutečnosti, zatímco Pierrovy fotografie přebírají dodatečný lesk idealizace.

Základní technika zůstává stejná. Technika americké retuše a fotografické retuše. Žádný photoshop ani jiné počítačové úpravy. Společně se nejdříve domlouvají na konceptu a modelu, a pak teprve vytváří složité scény. Pierre udělá padesát až osmdesát záběrů, a pak vybere pro Gillese jednu zvětšeninu. Gilles pečlivě maluje do hloubky a záře. Po letech práce se tonalita jejich obrazů stala tmavší a složitější. Scény vytvářejí společně a používají různé dekorace, jako vánoční girlandy, průhledné hvězdy, plážové květiny, gel na vlasy nebo umělý sníh. Pracují i na vlastních speciálních efektech - například v roce 1997 připojili hlavu rockové zpěvačky Siouxsie Sioux k tělu orla.

V době všemožných počítačových efektů a vymožeností tráví Pierre a Gilles stále v průměru dvanáct dní prací na jedné fotografii, která pak dosahuje ceny alespoň 25 000 dolarů. Proces. To je také vhodné slovo, které se týká spolužití dvojice, zvláště v gay prostředí. Jsou spolu už třicet let. I když se nepovažují za vzor životního stylu, jejich spolupráce je pro jejich vztah nesmírně důležitá. Navzájem se respektují, potřebují, i když přiznávají občasné konflikty kvůli umělecké tvorbě. Ale nakonec se vždy dohodnou.

Pierre a Gilles fotografují pouze ty, kdo jsou pro ně inspirací. Vytváří v průměru dvanáct až patnáct snímků ročně. Michael Jackson, který je přesvědčený o tom, že jsou jejich snímky počítačově upravované, chtěl, aby pro něj vytvořili sedmdesát portrétů. Odmítli ho. Tak jako neuvěřitelné množství dalších velmi slavných lidí.

„Občas máme model, který zbožňujeme. Ale trvá hodně času, než fotografii uděláme, protože musíme najít tu nejlepší cestu, jak vyjádřit jeho osobnost. Anebo máme nápad a trvá léta, než najdeme ten správný model,“ říká Pierre. Model vidí uspořádání scény vždy až při fotografování.

¹Laura Masserdotti, „Pierre et Gilles“, Virus, Milan, 3/1996

Samozřejmě že ne všichni jsou s výsledkem spokojeni. Příkladem je Paloma Picasso, která byla kvůli pořízení snímku zahrabána po pás do písku a obklopena plastovými kraby. Přesto přiznává, že samotné focení bylo zajímavé.



Paloma Picasso, 1990

Na druhou stranu vznikly i takové portréty, ve kterých Pierre a Gilles aplikovali svou zvláštní směs techniky, kýče, duchovna a erotiky.

Catherine Deneuve jako královna, obklopená oblaky, německá punková zpěvačka Nina Hagen oblečená do latexu a přivázaná ke kuchyňské židli. Mezi jejich významné portréty patří například snímky Jean-Paula Gaultiera se sedmikráskami, Madonny jako princezny z Dálného Východu nebo Boy George jako krišny. Nebo nahá pornohvězda Aiden Show jen s kovbojským kloboukem, šátkem a botami na hromadě vyčpaných zvířat. Když pro ně pózovala Claudia Schiffer, stala se z ní Venuše, orámovaná třpytícími se plastovými květinami a se dvěma roztomilými slzami na porcelánové tváři.



Krišna – Boy George, 1989



Nina Hagen, 1993



Jean-Paul Gaultier, 1990



Madonna, 1995

Pierre a Gilles dokázali najít v Medúze s hady na hlavě doutnající sexappeal nebo zranitelnost v očích plných slz komunistického vojáka.



Kylie Minogue, 1995



Medúza – Zuleika, 1990

Celým jejich společným životem a uměním se prolíná tvorba autoportrétů. V nejrůznějších podobách, čerpající z mnoha vlivů a postojů. Zpočátku byly jejich portréty jednoduše zdobené a mnohem více povrchní, pouze o dvou dimenzích. Jedná se o období let 1976 až 1984. Pozdější práce a především série z let devadesátých mají výraznější hloubku scény a hyperrealisticko – nadreálný charakter. Vedle již zmíněných portrétů je prací, která to nejlépe vystihuje, portrét australské zpěvačky Kylie Minogue jako jeptišky na umělém koni ze zábavního parku. Porno herečka Lola Ferrari pózuje v omamně póze vedle vánočního stromku a předvádí své bujně poprsí.

Pierre a Gilles věří, že krásu lze najít všude, pokud jste snaživým pozorovatelem. Odmítají si připustit existenci špatného vkusu a s radostí přijímají masovou a „přízemní“ kulturu: kabaretní show, pompézní náboženskou ikonografii nebo indické béčkové filmy. Realitu zobrazují prostřednictvím svatozáře, modrého technicolorového nebe, modelů, dokonalých jako božstvo samo, s airbrushově jemnou pletí a poklidným výrazem.

Existuje názor, že Pierre a Gilles jsou výhradními uživateli toho, co si sami vymysleli. Něco mezi vysokým uměním a pop kulturou. Oni popírají oboje a věnují se vizi nadpřirozené krásy plné rafinovanosti, nabité erotikou, která je často, ale ne vždy, homosexuální. Gay erotika je přítomna v portrétech a aktech neznámých modelů. Muži mají vyzývavé pózy a jsou tělesně dokonalí, což je jasným symbolem ve výtvarném vyjádření především gay kultury. Ztopořené penisy, penetrační rekvizity nebo těla pokapaná gelem a mýdlem, fungující jako falešné sperma. Nádherně mladí muži, Stephane, Roy, Enzo, nazí nebo skoro nazí, hrající římské vojáky, řecké bohy, námořníky a kovboje - v okouzlujících, jemně erotických pózách.

Homosexuální dílo Pierra a Gillese se postupem času stávalo stále odvážnější. Tento fakt oba připisují rostoucí společenské akceptaci homosexuality a také svým modelům, kteří byli stále více ochotni jít dál.

Série z druhé poloviny devadesátých let s názvem „Les Plaisirs de la Foit“ (Radosti lesa) v sobě nese pohádkové kouzlo. Lidské postavy, většinou osamělí muži, se vynořují z listí - jako šelmy, vzdálené tomuto světu. Někteří jsou zakrvácení nebo přivázaní ke stromům, bezmocně čekající. Z těchto snímků vystupuje silně melancholická atmosféra.

Mezi ty, kdo měli na jejich tvorbu vliv, patří filmař Kenneth Angera a Jamese Bidgood, který natočil homoerotický film „Růžový Narcis“ ve svém vlastním bytě. Samozřejmě se jeví i vliv Andyho Warhola, a to zejména v rané fázi jejich tvorby.

Pierre a Gilles toho mají hodně společného s mnoha umělci let sedmdesátých a devadesátých, včetně Gilberta & George, Roberta Mapplethorpa, Annie Leibovitz, Yasumasy Morimury nebo Cindy Sherman.

I jejich obrazy působí jako precedent pro mladší generaci uměleckých fotografů - pro Gregory Crewdsona, Catherine Opie nebo Mariko Mori.

Důraz na idealizované obrazy krásných mladých mužů bezesporu ovlivnila vzrůstající viditelnost mužského těla v módní fotografii. Pierre a Gilles získali své nejširší publikum prostřednictvím časopisů a reklamy. Vytvářeli pozvánky na módní přehlídky

Thierry Muglera, dělali portfolia pro britský časopis *The Face*, obaly hudebních alb pro Erasure, Dee-lite. To jsou jen malé příklady jejich bohaté umělecké činnosti.

Kritici umění a kurátoři někdy uměleckým párem pohrdají. Pierre a Gilles sami původně předpokládali, že je jejich místo spíš v reklamě a na obalech hudebních nosičů, než v muzeu. Jejich styl je často označován za kýč. Pojem, který, jak to sami vnímají, bagatelizuje jejich práci. Ale v devadesátých letech změnil umělecký svět názor a jejich tržní cena vyletěla nahoru. Vydavatelství Taschen jim v roce 1996 vydalo jejich důkladně uspořádanou monografii v mimořádně kvalitní grafické úpravě. Pierre a Gilles touto změnou překvapeni nejsou. Už dlouho ví, že populární kultura je prostě „populární“.

Pierre a Gilles jsou hvězdy díky své stálé přítomnosti v masmédiích. Osobně se dost od svých snímků liší, neboť neoplývají takovými vypracovanými mužskými těly. Vypadají mile, působí stydlivě a skromně. Své umění vytváří v dolním patře přestavěné továrny, ve které i žijí - v Le Pro-St. Gervais, na tichém severním předměstí Paříže. Jejich domov se podobá jejich obrazům. Je zaplněn kýčem, spoustou krabic, plných plastových andělských křídel a lebkami v rohu. Téměř umělecké dílo.



Catherine Deneuve, 1991



Lola Ferrari, 1996

/ 3.15. DAVID LACHAPELLE /

Spojení citu pro bizarnost se skutečným instinktem pro krásu. A taky z velké části se snovými fantazii, perverzní přitažlivost s harampádím 20. století. David LaChapelle se stal možná tím nejžhavějším mladým fotografem ve Spojených státech.

Narodil se v roce 1964 v Connecticutu a vyrůstal v Severní Karolíně. V Karolíně studoval umění na School of the Arts s ambicemi stát se malířem nebo ilustrátorem. V roce 1978 se přestěhoval do New Yorku. Po neúspěšném pokusu dostat práci v oděvní firmě Fiorucci začal David LaChapelle pracovat jako číšník ve Studiu 54 - tehdy oblíbeném a trendy klubu. Se svým kamarádem bydlel v New Jersey. Po nějaké době zjistil, že je schopen se fotografií uživit a s prací číšníka se rozloučili tak, že po managerovi klubu hodil tác s nápoji. O vlivu Studia 54 LaChapelle říká: „Vidět způsob, jakým se lidé oblékali, jejich postoje, živelnost, šílenství té doby, to vše na mě mělo obrovský vliv. Ale i když jsem tam byl, věděl jsem, že ještě stále nepřišla moje chvíle, byl jsem příliš mladý. Byl jsem dostatečně prozíravý, abych pochopil, že to není o povídání si o drogách a podobných věcech. Bylo to o úniku. A moje práce je o fantazii, o úniku od reality, jak jen to jde. Sny by měly být každopádně součástí našeho života.“¹

LaChapelle, připouští, že ho senzitivita proto, že je gay, doprovází od dětství. Fotograf je vděčný svým rodičům, kteří mu pomohli projít těžkým obdobím adolescence, kdy ho nesnášenlivost jeho vrstevníků dovedla až k myšlenkám na sebevraždu. Svou sexuální orientací se nikdy netajil a navzdory nesmírně krutému zacházení ze strany vrstevníků říká: „Vypadal jsem divně, choval jsem se divně, byl jsem odstrkovanou osobou. Jako gay vidíte svět očima outsidera, nutí vás to unikat myšlenkami a být kreativnější.“² Krutost prostředí středního západu ho přiměla odstěhovat se do New

¹ Erik Newill, „David LaChapelle's surreal world“, Ocean Drive, 4/1998

² Peter Galvin, „Hoot to Thrill“, The Advocate, 12/1998

Yorku, kde se při práci ve Studiu 54 setkal s častým návštěvníkem klubu - Andy Warholem.

Vedle Andyho Warhola, kterého vnímá jako svou modlu, měli na LaChapellovu tvorbu vliv Federico Fellini - se svým otevřeným a fantasmagorickým světem, J.P. Goude, Diana Arbus, Mondino a určitým způsobem také Pierre a Gilles, jejichž práce jsou možná LaChapellovým nejbližší.

Koncem sedmdesátých let opustil New York, protože se rozhodl dokončit školu v Severní Karolíně a po třech letech se vrátil zase zpět. Po několika dnech v New Yorku narazil na Andyho Warhola a ukázal mu portfolio studentských prací, na které se chtěl Warhol podívat. Prohlédl je a řekl: „Skvělé.“ „Myslím, že kdyby Andy koukal na sušenku, tak by také řekl: „Skvělé.“ Ale díky tomu jsem dostal svou první práci, v jeho časopise „Interview“, přiznává LaChapelle.³

Začátkem osmdesátých let byla většina jeho fotografií černobílá.



Andy Warhol, 1987

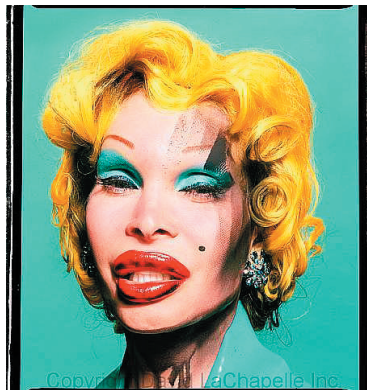


Lisa Minelli, 1989

Událost, která převrátila jeho život naruby, byla smrt jeho přítele. V roce 1984 zemřel na AIDS. Na život Davida LaChapelle to mělo výbušný dopad. Začal převracet jazyk svých fotografií naruby a zběsile plavat proti proudu fotografické módy. Vytvářel snímky s anděly a přemýšlel víc o sobě. Dokonce přestal pracovat pro časopis Interview. V tomto období se naučil pracovat s barvou a zvětšovat barevné snímky.

³ Ben Patrick Johnson, „David LaChapelle: Celebrity Portraits as Social commentary?“, Culturekiosque, New York, 3/2000

Jeho chvíle přichází v devadesátých letech. S Hasselbladem, oslňujícím osvětlením, barvami, pěnou a ohněm, nahotou, líčením, umělými údy, rybami, loutkovými domečky a obrovskými houbami, trpaslíky, zápasníky a Amandou, svou múzou a přítelkyní. Amanda je transsexuál, který prodělal operaci změny pohlaví.



Warholová Amanda jako Marilyn, New York 2002

Fotografie LaChapelle jsou paradoxní. Jsou plné pohybu, využívají zběsilé akce, aby znázornily patologii současné duše. Jsou úzkostlivě naaranžovanými groteskami. Lidští modelové se svíjejí v mukách, ztrácejí v agónii, extázi, krvi. Jsou natolik těžkopádní, že stejně dobře by mohli být voskovými figurínami. Je v tom příliš mnoho barev a děje.

Kdybychom chtěli popsat jeho práci, mohli bychom začít tím, že ho nazveme šíleným. Šílenství může být kořením génia, který trpí tím, že publikum nechápe jeho umělecké záměry. Anebo může být produktem jednotlivce, který má jen málo co říct a přitahuje klesající zájem publika svým kontroverzním projevem, jakožto posledním východiskem pro životaschopnost svého sdělení.

V roce 1994, když rekapituloval několik let své kariéry, v rozhovoru pro New York Times řekl: „Pamatuji si citát Trumana Capota – „Dobrý vkus je smrt pro umění“- a tento postoj jsem já přijal.“⁴

LaChapelle je znám především jako reklamní a portrétní fotograf celebrit. Jako takové je jeho dílo dostupné a najít ho je stejně jednoduché, jako listovat posledním vydáním francouzského Vogue, Rolling Stone, Interview, Detour, i-D, The Face nebo Vanity Fair.

⁴ Ben Patrick Johnson, „David LaChapelle: Celebrity Portraits as Social commentary?“, Culturekiosque, New York, 3/2000

Mnoho redaktorů jeho práci věří a Ingrid Sishy z Interview je jednou z nich: „Nejtěžší věcí na fotografii je, dodat snímku váš názor na to, jak vidíte svět. Tento názor dává fotografii hodnotu. David takovou moc má, a proto jsou jeho snímky zcela unikátní. Je to jeho koncept glamouru,“⁵ říká Sishy.

To, jak jedinečná je LaChapelleho senzitivita, se ozřejmilo během fotografování. Naznačoval, že se obává toho, že i jeho nejvěrnější tým, složený povětšinou z jeho přátel, si bude myslet, že je příliš bizarní. Modelka ležela na posteli v šatech od Alexandra McQueena a na kolenou vedle ní byl nahý muž se zvednutým zadkem. „Najednou jsem dostal nápad. Jeho zadek potřebuje květinu. Ale pak jsem si pomyslel, nemůžu to říct týmu, protože všichni odejdou a budou si myslet, že jsem ten největší úchyl.“ LaChapelle, veden svým instinktem, nakonec všem řekl, co se chystá udělat. „Nikdo neodešel a nechali mne pracovat.“⁶



„Milostný vztáh Hieronyma Bosche“, 1998

Editoriální práce mu slouží jako laboratoř. Tam provádí veškeré pokusy. V reklamě se obchoduje s velkými firmami, které si nepřejí nechat někoho experimentovat na jejich konto. Ale on ochotně připouští, že finální výsledek obvykle dopadne úplně jinak, než návrh, který mu byl původně prezentován. Je velmi kreativní a vnímavý, jeho práce není natolik homoerotická, nakořik je sexy. Jeho styl je dynamický a vrstevnatý. Plný života. „Vždy své snímky vidím jako filmové scény,“⁷ říká LaChapelle. Pokud nedělá fotografie, které jako filmové scény vypadají, režisruje hudební klipy, jako to dělají i další úspěšní fotografové současnosti - například Albert Watson, Anton Corbijn nebo nedávno zesnulý Herb Ritts.

⁵ Ingrid Sischy, Letter from the editor, Interview, October 2004

⁶ Peter Galvin, „Hoot to Thrill“, The Advocate, 12/1998

⁷ Bill Powers „David LaChapelle“, Interview, Black Book, 2000

Falické, napůl oloupané banány a višně obklopují Eltona Johna, který sjíždí dolů z křídla piana s leopardími skvrnami. Tento snímek byl zveřejněn v časopise Interview na dvoustraně a posléze zrecyklován pro video „Spare Monkey“, který LaChapelle režíroval. Nápad zůstal stejný, změnil se jen prostředek.



Elton John, 1997

Jediná věc, která ho dokáže rozzuřit, je, když si jeho práci přivlastní někdo jiný.

V roce 1995 byl LaChapelle časopisy PHOTO a American PHOTO vyhlášen nejlepším fotografickým objevem. V roce 1996 ho Mezinárodní centrum fotografie (ICP) ocenilo za užitou fotografii a LaChapelle získal i cenu EISIE. Vydání své knihy vnímá jako věc lásky a výtěžek z prodeje jde na charitu.

Kniha „LaChapelle Land“ (Simon & Schuster, New York 1996) se objevila na seznamu bestsellerů v Los Angeles Times. Zatím jeho poslední kniha „Hotel LaChapelle“ (Bulfinch, 1999) je plná portrétů slavných, pózujících v napůl zničených generických kancelářských krychlích, na předměstských ulicích, v upírských klinikách plastické chirurgie nebo oslnivých striptýzech v Las Vegas.



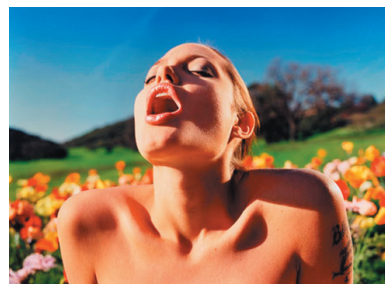
Anna Kurniková, 1998



Naomi Campbell, 1999



Björk, 2001



Angelina Jolie, 2001

Zdají se to být vhodná plátna pro umělce, který vyrůstal v Connecticutu a Severní Karolíně. Se svými modely zachází spíš s pohrdáním než s úctou.

„Tuto knihu vnímám jako kolekci lidí, kteří tvoří dobu, ve které žijeme. Skutečně to vypovídá o dnešní Americe,“ říká LaChapelle⁸.

Jednou z nejzajímavějších fotografií v kolekci je snímek, soustředěný kolem laciné americké ikony pop kultury - Pamelý Anderson. Na snímku je herečka, která leží s holou lebkou na chodníku, zalitá světlem reflektoru rozbitého Mercedesu. Její krásný mužský protějšek klečí s výrazem hrůzy ve tváři vedle ní a drží její blondátou paruku. Pro LaChapelle je Pamela Anderson modelem, kterým je vášnivě unešen. Fotografuje ji nahou, klubající se z vejce nebo nahou na motorce atd.

⁸ Ben Patrick Johnson, „David LaChapelle: Celebrity Portraits as Social commentary?“, Culturekiosque, New York, 3/2000



Pamela Anderson, 2002



„Moje čivava“, Pamela Anderson 1998



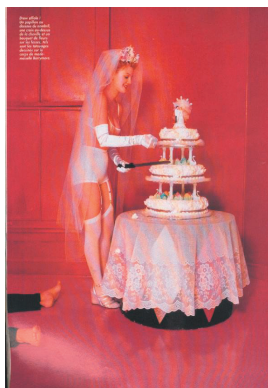
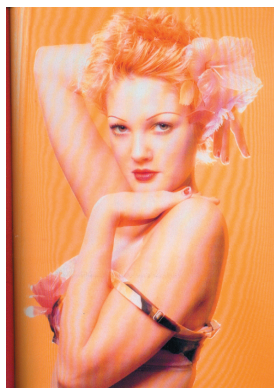
Pamela Anderson, 1998

LaChapelle s ní rád pracuje kvůli jejímu exhibicionismu. Říká o ní, že je jako autonehoda: „Nemůžete od ní odtrhnout oči.“⁹

Další snímky, na kterých si LaChapelle pohrává s dějem kolem fotografované protagonistky, je série snímků s Drew Barrymore, které ztroskotalo manželství po pouhých šesti týdnech. V roce 1995 ji fotografuje nejdříve jako divu filmového plátna třicátých nebo padesátých let, se smyslným a hlubokým výrazem, plným sexappealu. A pak jako nevěstu se svatebními šaty a dortem, aby na konci série v extázi ten stejný dort

⁹ Ben Patrick Johnson, „David LaChapelle: Celebrity Portraits as Social commentary?“, Culturekiosque, New York, 3/2000

rozřezávala dlouhým nožem a nám se naskytl pohled na nohy ležícího muže. Je zobrazena jako násilnická nevěsta v amoku, s kousky svatebního dortu a v červeném pokoji.



Drew Barrymore, 1995

I ikona popkultury - Madonna - má u LaChapella své místo. Dokládá to například její snímek se svatozáří kolem hlavy a se srdcem v ruce.



Madonna, 1998

Madonniny portréty, ovlivněné hinduismem, vytvořil pro časopis Rolling Stone. LaChapelle Madonnu vnímá jako „šokující fotogenickou“ osobnost, která vypadá v reálném životě úplně jinak, než na fotografii. „Její rysy se skládají před objektivem. Skoro jsem ani nemusel retušovat. A to jí je čtyřicet,“¹⁰ říká LaChapelle.

¹⁰ Erik Newill, “David LaChapelle’s surreal world”, Ocean Drive, 4/1998



Madonna, 1998

Když dostane LaChapelle zakázku na portrét, pečlivě o modelu uvažuje, aby se při fotografování neopakoval. Chce, aby fotografie vyjádřila to, kým jeho modelové jsou. Krása je podstatná a zároveň i sám způsob, jakým dociluje toho, aby své modely pozvednul a minimalizoval jejich vady. Proto používá počítačovou technologii.

LaChapelle je svou technikou nadšený, ale cesta umělecké originality je vždy omezena nejen jejím rozkvětem, ale i vadnutím. Jeho fotografie přitáhly obrovské množství ctitelů, od adolescentů po nejnáročnější světové herce, vydavatele, designéry, kteří byli povzbuzeni čerstvou krví. Na druhou stranu měl nedávno problémy s mírou zásahu do vzhledu modelu. Když pro reklamní kampaň „Allure“ upravil portrét Miry Sorvino bez jejího vědomí, Sorvino nadhodila složitou otázku majetnických práv k snímku. A zda je to tvůrce nebo model, kdo má silnější autorské právo. LaChapelle zachoval klid a vyjádřil se k tomu takto: „Ohledně manipulace - je to naprostá hovadina. Manipulováno je pokaždé, když zvednete fotoaparát.“¹¹

Problém se Sorvino byl ojedinělým špatným případem, který kdy kvůli způsobu své tvorby měl. Jeho modelky jsou vděčné za to, jak pracuje. On sám je nejvíc nadšen, když může pracovat s lidmi, kteří „vznikli vlastním přičiněním“. Naráží tím na transsexuály a bytosti, jakými jsou Amanda Lepore nebo Marilyn Manson. Plastická chirurgie je pro něj extáze a za úplný vrchol transformace považuje Michaela Jacksona.

¹¹ Erik Newill, „David LaChapelle's surreal world“, Ocean Drive, 4/1998



Marilyn Manson, 1997



Amanda, 1997

Využití transsexuálů ve své tvorbě nemá, jak se zdá, původ v žádném zásadním názoru na krásu, ale tkví v hlubokém respektu k jejich životní volbě. Je to zdokumentování stavu, ke kterému se dopravovali.

LaChapelleho styl lze rozdělit do tří hlavních oblastí - glamour, pop a camp. Už třicet let předtím, než začal LaChapelle zkoumat reklamu jako umění a pitvat fenomén celebrit, zabýval se těmito otázkami Andy Warhol: „To, co musíte u Andyho pochopit, je, že se nepouštěl do analyzování slávy, ale byl glamourní stránkou slávy přitahován. Myslím, že právě proto založil Interview. A naprosto to chápu. Únik před skutečností je pro naše životy důležitý. Umění je skutečně cílevědomé a má moc ovlivňovat lidi. Ale není to nic, kvůli čemu bychom se měli zbláznit.“¹²

Bez ohledu na pozornost přitahující sílu jeho portrétů, LaChapelle status celebrity nevyhledává. Jeho cílem není skončit na hollywoodských náměstích, ale nacházet za objektivem aparátu krásu v banálních věcech a proměňovat obyčejné v jedinečné.

¹² Ben Patrick Johnson, „David LaChapelle: Celebrity Portraits as Social commentary?“, Culturekiosque, New York, 3/2000

/ 3.16. RANKIN /

Fotograf celebrit John Rankin Waddell, který prohlašuje, že má rád fotografie „invalidních modelů, velkých žen, modelek, hltajících čokoládu, brečících, hořících v ohni a olizujících zkrvavené nože“, vytvořil ke zlatému, padesátiletému výročí na trůnu, portrét královny Alžběty II. Rankin Waddell je natolik vyhledávaným fotografem, že si může dovolit používat jen jedno jméno – Rankin.

Přítel celebrit, lev večírků, městský dravec, fotograf s natolik módním životopisem, že hrozí, že zastíní své hvězdné modely. Z ateliéru jede často rovnou do barů, na párty, do rvaček. Jednou se dostal během jediné noci do pěti rvaček. A aby toho nebylo málo, přiznává: „Ano, beru drogy. Ano, stále vyrážím ven. Ano, měl jsem spoustu přítelkyň. Ano, mám rád ženy. Nemám žádný problém s odhalováním, protože se odhaluji pokaždé, když udělám fotku.“¹

Rankin rozhodně nepatří mezi ty citlivé fotografy, pro které je vše dokonale připraveno před tím, než se nakrátko objeví, aby zmáčli spoušť. Pracuje jako neposedný šílenec. Nikdy se nezastavuje, nikdy nepřemýšlí o jednotlivém záběru, ale o celých sériích fotografií.

Se svým obchodním partnerem, spolužákem Jeffersonem Hackem, novinářem, přítelem Kate Moss a otcem jejího dítěte, vydává kultovní časopisy Dazed&Confused, Rank, a také fotografické knihy pod značkou „Vision On“.

Ještě na London College of Printing, na které oba studovali a kterou nedokončili, vydávali časopis „Untitled“, který se pak transformoval právě v Dazed&Confused. Je to

¹ Liese Spencer, „Shooting for the hip“, The Scotsman magazine, 11/2002

časopis fanoušků mladé fotografie a bible reklamních agentur a uměleckých ředitelů, kteří věří všemu, co samo sebe prohlašuje za módní či avantgardní.

Rankin se narodil v roce 1966 v Glasgow, kde bydlel do svých 9 let. Pak se odstěhoval do Yorkshire a ve svých 18 letech do Londýna. Má proletářský původ. Studoval matematiku a technické obory, ale jak sám přiznává, nepřitahoval tím žádnou ženskou, a tak začal přemýšlet o způsobu, jak se zalíbit. Na dva roky školu přerušil, pracoval na filmech, v nemocnici a dělal fotografie pro dokumentární filmy. Znovu se vrátil do školy, tam se seznámil s Jeffersonem Hackem a v roce 1991 spolu začali vydávat *Dazed&Confused*, který měl být tribunou pro hlasy a názory lidí.

Ještě v průběhu osmdesátých let, když Rankin studoval v Brightonu, novou vizuální kulturu vytvářely časopisy jako *Face* a *ID*, kde mladí fotografové jako Nick Knight a Stephane Sednaoui stylizovali pop hvězdy. To na mladého Rankina velmi zapůsobilo a fotografie se pro něj stala únikovou cestou z nudného světa techniky a z obchodu, který v té době vlastnili jeho rodiče. Rankin si svou cestu fotografa určil právě ve chvíli, kdy se v Británii vynořila nová generace fotografů.

Nezkrášlované fotografie „obyčejného člověka“ Jürgena Tellera nebo Wolfganga Tilmanse, kteří ač ne Britové působí na britské scéně, nebo high tech, charakteristické pro Nicka Knighte, se staly součástí fotografického establishmentu.

Obrazně řečeno, Rankin naskočil v pravou chvíli do rozjetého vlaku. Důkladným studiem stylů jiných fotografů vyvinul fotografický styl, kterým zjednodušoval specifické prvky a dával je dohromady v nových kompozicích.

Jochen Siemens říká: „Rankin vytvořil vizuální jazyk prvotřídního eklekticismu, spojený s občas jistým, jindy riskantním instinktem pro odbourávání tabu.“²

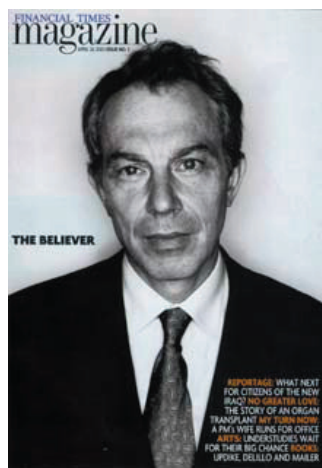
Jeho kultovní fotografie jsou poutavé, ale postrádají hloubku. Pózuující vypadají hravě a podrážděně, ale také naleštěně a krásně. Jak připouští sám Rankin, je to dokonalé PR: „Jsou povrchní, nechci, aby měly hloubku“.³ Mezi uměním a reklamou

² Jochen Siemens, „Rankin: Portrait of a Restless Photographer“, Portfolio no.32, Sern, Hamburg, 2003

³ Liese Spencer, „Shooting for the hip“, The Scotsman magazine, 11/2002

nedělá rozdíly. Má schopnost vyjadřovat pudy obyčejných lidí a zná jejich skryté sny. A především ze svých fotografií nedělá žádné vyšlechtěné ikony nedostupnosti.

K padesátinám portrétoval Rankin pro Financial Times Tonyho Blaira. Premiér vypadá na jeho fotografii ponuře, nepřičetně, zjevně konsternovaný krutostí osudu, jako oběť mučení, kterou pět dní nenechali spát a pak přinutili obléct těsnou košili a kravatu. Použitím kruhového blesku Rankin ještě více zdůraznil jeho oční bulvy. Ustupující linie vlasů, vrásky na čele a tvářích. Nic nenaznačuje tomu, že jde o oslavný portrét. Tento hluboce ustaraný a smrtelně znepokojeně vypadající muž není jen obětí, ale čímisi mnohem duchovnějším, je mučedníkem.



Tony Blair, 2003

Rankin je v portrétování celebrit jedovatý, ironický a břitký. Fotografové celebrit mohou jako tvrdí realisté začínat, ale pak mají tendenci skončit poklonkovaním svým modelům, jako například Mario Testino, který je Rankinovým přesným opakem.

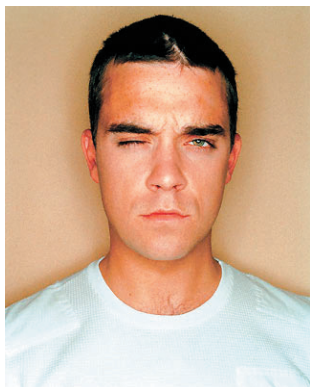
Když v roce 2002 fotografoval Rankin královnu, měl na to pouhých pět minut. Zpětně přiznává, že je snímek více „o mně, než o ní“. Vůči své práci je velmi kritický a protože je převážně veden instinktem, potřebuje hodně času, aby svým instinktům při fotografování důvěřoval.



královna Alžběta II., 2002

Fotografování celebrit má Rankin velmi rád a přiznává, že v tom cítí silné vzrušení. Největší důraz klade na oči portrétovaných, protože je považuje za „okna do duše“.⁴

Jeho portréty Kate Moss, Naomi Campbell, Kylie Minogue, Leonarda DiCapria nebo Spice Girls znázorňují duch doby devadesátých let s jistotou, která nebyla k vidění od dob Davida Baileyho. Ten si vytvářením hvězd a potvrzováním jejich slávy vybudoval mimořádně úspěšnou kariéru. Nyní stejné služby poskytuje Rankin a sklízí stejné plody.



Robbie Williams



Björk

Svět, který Rankin ztělesňuje, je „falešný“. Své snímky tvoří čerpáním napětí z rozporu a půvabu, které leží mezi falešnou a skutečnou realitou.

⁴ John Walsh, „An image maker at the cutting edge of fashion“, The Independent, Londýn, 5/3/2003

Rankin se objevil na seznamu deseti nejlepších fotografů Anglie. Výběr provedl v roce 2001 David Bailey. Život a kariéra Rankina a Baileyho mají hodně společného – to, co znamenal Bailey v letech šedesátých, to znamená Rankin v Anglii ve druhé polovině let devadesátých a na přelomu tisíciletí. Když ho poprosili, aby popsal svou pracovní filozofii, lakonicky odpověděl: „Moje filozofie je hodně pracovat. Mám práci rád. Práce mě vzrušuje.”⁵ To říká muž na prahu čtyřicítky, zaměstnávající sedmdesát lidí, vydávající dva časopisy a knihy svých fotografií: „Male and Female”, „Nudes”, „Sofasexy” a „Rank:Art”.

Po fotografování s Tonym Blairem chtěl Rankin potěšit svého otce a poslal mu MMS s premiérovým portrétem. Otec mu za chvíli volal zpět, aby zjistil, kdo je ten muž, který jako by z oka vypadl Tonymu Blairovi. Je těžké uvěřit, že Rankinovi pózoval samotný britský premiér, Madonna, královna a mnoho dalších celebrit.

Pro mnoho lidí je Rankin příliš vznětlivý a necítí se s ním dobře. Historiky o jeho údajně šílené povaze egomaniaka, o řvaní po zaměstnancích, o naštvání se na cizí lidi, o jeho křupanství a lakotě jsou popírány alternativními příběhy o jeho velkorysosti a vtipném škádlení. Alex Proud, majitel módní „Proud Gallery” v Camden Town v Londýně, který uspořádal Rankinovu výstavu s názvem „Rankin Up, Bailey Down Under”, říká: „Vše, co čtete v novinách, je protikladné, ale pravdivé. Zním ho jako vyjimečně šlechetného muže, ale jako všichni lidé s tvůrčím motorem, i on může cítit frustraci, pokud ti kolem něj takový motor nemají.”⁶

⁵ Jochen Siemens, „Rankin: Portrait of a Restless Photographer”, Portfolio no.32, Stern, Hamburg, 2003

⁶ John Walsh, „An image maker at the cutting edge of fashion”, The Independent, Londýn, 5/3/2003

/ 3.17. ANTONIN KRATOCHVIL /

Antonin Kratochvil patří k předním světovým fotografům, zejména v oblasti dokumentární a dokumentárně portrétní fotografie. Fotograf s dvojitým občanstvím, americkým a českým.

Své významné postavení si vydobyl dokumentárními cykly, ve kterých nafotografoval lidské utrpení. Od sedmdesátých let dodnes pořizuje snímky v řadě zemí - od Polska, Československa, Maďarska, Rumunska, přes Angolu, Guatemalu, Kubu, Afghánistán, Mongolsko, bývalou Jugoslávii, Ukrajinu, Albánii, Rwandu, Kongo, Kambodžu, Zair, Zimbabve, Venezuelu, Rusko až po Irák. Za svou práci získal řadu prestižních světových fotografických ocenění, jako například Leica Medal of Excellence, Ernst Haas Award, Alfred Eisenstaedt Award, Erna a Victor Hasselblad Award, cenu Photo District News za nejlepší knihu a novinářskou práci. Je několikanásobným držitelem ceny World Press Photo v různých kategoriích.

Od roku 1972 do současnosti uskutečnil přes 30 samostatných výstav a je autorem několika monografií. V roce 2006 byla vydána vydavatelstvím „Slovart“ jeho kniha „Persona“, doprovázející výstavu v galerii LGP.

Jeho dokumentární tvorba vypovídá o lidech, nemocích, hladu, bídě, o válce a genocidě. Kratochvil má schopnost drze pronikat do nejnebezpečnějších oblastí a vytvářet dramatické a dynamické snímky. Nejsou to snímky fotografické hyeny, ale člověka humánního a sociálního citění ve vyhrocených okamžicích. Příběhy na fotografiích zachycují gesta, pohyb, výraz tváře s důrazem na oči. Svůj širokoúhlý objektiv často naklání, což dodává snímku diagonální skladbu. Pracuje výhradně s kinofilmem a používá černobílý materiál. V poslední době, například v Iráku, používá digitální aparát.

Kratochvíl je zakladatelem a členem fotografické skupiny VII, kterou založil v roce 2001 se sedmi dalšími předními světovými fotodokumentaristy.

Antonín Kratochvíl se narodil 12. dubna 1947 v Lovosicích. Jeho dětské vzpomínky jsou spojeny s perzekucí jeho rodiny a vysídlením do Vínore. Po ukončení základního a středoškolského vzdělání pracoval jako plavčík a poté jako rekvizitář v Československé televizi v Praze. V roce 1967 emigroval z Československa přes Jugoslávii, uprchlický tábor v Rakousku, přes Švédsko, francouzskou cizineckou legii, aby nakonec zakotvil v Holandsku. V roce 1970 byl přijat na Gerrit Rietveld Academy v Amsterdamu ke studiu umělecké fotografie. Po dvou letech ukončil bakalářské studium a odstěhoval se do USA, kde získal v roce 1975 americké občanství. Po příjezdu do Spojených států začal pracovat pro Los Angeles Times, potom si otevřel vlastní ateliér a v roce 1975 se odstěhoval do New Yorku a začal pracovat na volné noze. V roce 2000 mu Česká republika vrátila státní občanství. Časopis „American PHOTO“ ho zařadil mezi 100 nejvýznamnějších fotografů světa.

Portrétní tvorbě se věnoval Antonín Kratochvíl už od roku 1976, kdy pořídil snímek herce Danyho DeVity. Ale portrétem se začal fakticky zabývat až začátkem devadesátých let. Zkušený v zachycování drsné reality války a lidského utrpení se Kratochvíl náhle prokousával líčením a půvabem zábavního průmyslu, abychom mohli vidět celebrity jeho pohledem.

Dokumentární portréty celebrit vznikaly na nejrůznějších filmových natáčeních, v newyorské čtvrti West Side, kde fungují jatka a další továrny na zpracování masa, ale i na jiných místech ve světě, kam byl poslán časopisem nebo kam odjel z vlastní iniciativy.

Nelákají ho otevřené prostory a projasněná perspektiva, ale malinkaté uličky, průchody, opuštěné továrny, haly, prostory, kde je cítit atmosféra něčeho, kde je ve vzduchu cítit světlo.

K portrétu přistupuje žurnalisticky, portrétovaného nechává unášet prostředím a vyhledává světlo. Snaží se nacházet jiný druh krásy a nalezením úhlu pohledu se do-

stat do pravého já portrétovaných. Do nějakého druhu reality, jiného, než se celebrity běžně představují v časopisech, uhlazené mainstreamem, s vyretušovanými tvářemi, dokonalým chrupem, který zdobí úsměv. Kratochvil portrétuje celebrity způsobem, díky kterému ztrácí auru hvězd a stávají se z nich lidé z masa a kostí. Chce, aby se jeho celebrity smály očima, ne ústy. Kratochvil nikdy neinscenuje, když pracuje na dokumentu. Jen tehdy, když fotografuje portréty celebrit. Vytváří pro ně prostředí, dává pokyny a snaží se je dostat z rovnováhy. Čeká, kdy začne padat maska. Odstraňuje překážky, které zdržují projev skutečné osobnosti. Cit pro moment, kdy začíná Kratochvil fotografovat a následné fluidum komunikace popisuje v předmluvě ke knize „Persóna” Michael Persson: „Sledovat Kratochvila při práci na portrétu je jako sledovat schizofrenii černé magie. Jeho proměna je otázkou okamžiku. Ve vteřině se převtělí z přítele na nepřítele, z obdivovatele v ničemu, ale když je konečně vše řečeno a uděláno, vrací se zpět ke své přirozené podstatě.”¹

Pracuje instinktivně, v rychlých sekvencích. Snaží se dočkat okamžiku, ve kterém mizí přetvářka, celebrita zaujme nefalšovanou pózu a s tím spadne i její lesk. Snaží se dostat své modely do pohody, hodně se pohybuje, mění místa, povídá si s nimi, probourává se pod povrch. V celém tom rituálu je tak trochu podvodníkem. S celebritami se nepřátelí, nestýká se s nimi a jakmile získá požadovaný materiál, jde dál. Výjimkou je herec Pavel Landovský, který je pro Kratochvila mužem, ztělesňujícím boj. Boj, podobný tomu, který i on prožíval ve svém životě.

Pro Kratochvila idol neexistuje. Celebritami nepohrdá, ale vnímá je jako pracující v jiných profesích, kterým jejich postavení nezávidí. Říká, že jsou ve svých rolích jako vězňové. Kratochvil má schopnost skrz takové zbožné uctívání, tiskové tajemníky a kerbery slavných prorazit.

Kratochvil vydal dvě knihy portrétů celebrit- „Incognito” byla vydána v roce 2001 v „Arena Editions” a „Persona” v roce 2006 ve vydavatelství „Slovart Praha”. Publikace se liší velmi malým počtem fotografií. Hlavně novější snímky našly své místo v „Personě”. Kniha „Incognito” byla mnohem pečlivěji připravena ve smyslu grafické úpravy a skladby fotografií.

¹ „Persóna,, Antonin Kratochvil a Michael Persson, Slovart Praha 2006, str.15.

Snímek Davida Bowieho patří mezi nejzdařilejší. Série portrétů vznikla v roce 1997, a to i přes námitky Bowieho tiskového mluvčího, aby fotografování proběhlo pouze v ateliéru, aby nebyl Bowie na ulici otravován. Bowiemu se ale nápad vyjít na ulici a hledat světlo zamlouval, a tak vyrazili k West Side. Paprsky světla, které padaly na jeho uvolněnou tvář, oči, ve kterých je i na černobílé fotografii vidět různobarevnost, hluboký a pronikavý pohled. Bowie je stejně vrstevnatý jako jeho hudba, kterou tvoří už tolik let - s trochou cynismu.



David Bowie, New York, 1997

Liv Taylorovou fotografoval při natáčení filmu Bernarda Bertolucchiho „Svůdná krása“. Liv se připravovala a doličovala na filmovou scénu a Kratochvíl ji zachytil pod větvemi vinné révy, nasvícené filmovým světlem, kde vypadá jako zjevení krásy.

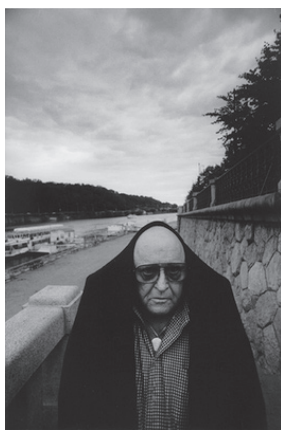


Liv Taylor, Toskánsko, 1995

Nelze však tvrdit, že by tady Kratochvil něco odhaloval. Je to působivý portrét mladičké Liv, ale žádné zvláštní odhalení jiné podstaty její osobnosti a dnes slavné herečky. To, co portrét dotváří, je chodící postava v pozadí, bez které by snímek obsahoval pouze „svůdnou krásu“. Portrét je oslavou pomíjivosti.

Série portrétů Jeana Rena, vytvořené v Paříži v roce 1997, Williama Dafoe v New Yorku roku 1998 nebo Deborah Harry jsou dotvářeny dynamikou fotografa a bezvýhradným odevzdáním se fotografovaného. Jean Reno dokonce Kratochvila prosil, aby s fotografováním nepřestával, protože je to úžasná zábava. Bylo by zajímavé zjistit, nakolik je to hercovo odhalení nebo dosažení určité míry spontánnosti, která ještě odhalení neznamena.

Herec Rod Steiger byl fotografován na vltavském nábřeží. Na snímku předvedl filmové monstrum, které vykukuje zpod bundy. Když se Kratochvila ptali, jaký je rozdíl mezi fotografováním celebrit a žurnalistikou, odpověděl, že je to v bavení se. V případě Roda Steigera to platí naprosto přesně. Z kontaktní kopie, která znázorňuje sled událostí, je vidět, že ho fotografování vyloženě baví.



Rod Steiger, Praha 1998

Mezi nejpovedenější portréty, které byly v knihách „Inkognito“ a „Persóna“ uveřejněny, vedle dosud popsaných ještě patří: Bernardo Bertolucci, fotografováný v New Yorku v roce 1996, Peter Gallagher, Kalifornie 1993, Katrina Lorenzetti, Toskánsko 2000, Bob Dylan, Pensylvánie 1993.

Světový trh s portréty je obrovský, ale způsob, kterým fotografuje celebrity Kratochvíl, je zvláštní. Vizualita jeho snímků je syrová a přitom subtilní. K tomu ještě občas můžeme přidat živočišnou neostrost. Je to výtvarně pojatý dokument portrétu. Kratochvíl říká, že dělá portréty na opačné straně spektra než Annie Leibovitz. Je to tak, ale stejně jako Leibovitz pracuje pro naplnění stejných cílů. Jeho portréty mají míň lesku, ale stejný hvězdný prach.

Nejsilnější stránkou Kratochvílových portrétů je jejich výtvarné pojetí. V tom je mnohem větším umělcem fotografie, než psycholog, který odkrývá nitro duše celebrity.

/ 3.18. KRZYSZTOF GIERALTOWSKI /

Gieraltowského fotografie jsou v Polsku zajímavým fenoménem. Jeho portréty jsou především uměním demaskování nebo přehnaným zdůrazňováním povahových rysů, které úmyslně u portrétovaného vytahuje do popředí. Jeho práce tkví v prostudování života portrétovaného. Gieraltowski nesouhlasí s povrchním realismem, který model ukazuje ihned ve srozumitelném světle.

Gieraltowski mi v rozhovoru¹ prozradil svou představu o snímcích: „Portréty mých současníků je mají přimět uvažovat o tom, kdo jsme a možná, kým bychom chtěli být.“ Jeho dobrý vztah s výjimečnými osobnostmi se zakládá na blízké spolupráci. Té se snaží dosáhnout prostou nabídkou: „Pojďme na to.“

Brání se nálepce „fotograf celebrit“, považuje se za „fotografa individualit“. Často se zmiňuje i o „subjektivních portrétech“ a portrétovaným ukazuje, jak se oni odrážejí v jeho očích a mysli.

Fotografuje jen ty slavné, kteří ho zajímají. Jde o jeho pohled na dotyčného a jeho názor na něj. U zakázek bojuje o to, aby portrétovaní vypadali tak, jak chce on. „Časopisy chtějí snímek, který očekává mainstreamový divák. Chtějí prodat náklad, a proto potřebují sladké fotky. Redaktoři nechápou, že si sami pod sebou řežou větev. Všechny časopisy jsou stejné.“

Krzysztof Gieraltowski se narodil v roce 1938. V letech 1956 až 1960 studoval medicínu na univerzitě ve Varšavě a pak od roku 1961 do roku 1964 filmovou školu v Lodži. Od roku 1969 fotografuje a od roku 1974 se zabývá portrétem. V šedesátých letech

¹ Interview s Gieraltowskim, červen 2002, Praha

se věnoval především dokumentární tvorbě a živil se hlavně průmyslovou a módní fotografií.

Během svého pobytu ve Švýcarsku v letech 1969 až 1970 spolupracoval s reklamní agenturou a fotografoval pro ELLE a německou verzi Harper's Bazaar.

Po návratu do Varšavy uplatňoval své nabyté zkušenosti v různých reklamních kampaních a v módní fotografii. Portrétem se zabývá už více než třicet let a tento žánr je jeho hlavní tvůrčí náplní. Už od šedesátých let spolupracoval s několika časopisy a nakladatelstvími, jako byly Perspektiva, Ty i Ja, Razem, ITD.

V časopise pro mladé ITD vytvářel Gieraltowski portréty významných osobností, se kterými dělali novináři nekonvenční interview. Byli to většinou profesori, herci, politici atd.

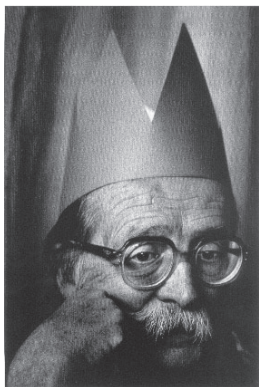
Agresivní styl rozhovorů v ITD naprosto odpovídal povaze a přirozenosti Krzystofa Gieraltowského. Nekonvenční způsob interview spíše připomínal boj v boxerském ringu než salónní konverzaci.

Gieraltowského nezajímala elegantní image celebrit, které tvořily většinu jeho modelů. Fotografoval je dramaturgickým způsobem a využíval svůj smysl pro expresi, nadsázku nebo karikaturu. Jeho fotografie, zveřejněné v časopisech, okamžitě přitahovaly pozornost. Gieraltowski byl obdivován i kritizován, chválen i napadán, ale nikdo vůči jeho práci nezůstal netečný.

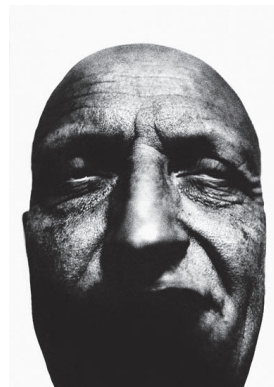
Gieraltowski pokračoval ve svém přístupu sebevědomě, stále jej zdokonaloval a vytvořil si tím svůj vlastní styl. Styl dramatických, expresivních černobílých portrétů s občasnými naturalistickými prvky.

Nejčastěji pracoval mimo ateliér a používal maloformátový fotoaparát s omezenou tonální škálou. Doplnující elementy, například rekvizity, využíval jen v omezené míře. Sám k tomu dodává: „Fotograf je hoden své profese jen tehdy, když technologii používá k interpretaci reality.“² Přesto i on sám občas sahal po prostředcích blízkých grotesce.

² Interview s Gieraltowským, červen 2002, Praha

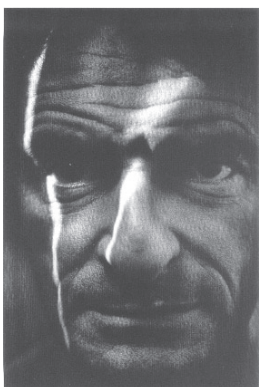


malíř Tadeusz Brzozowski

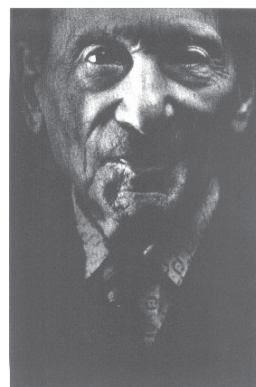


filolog Andrzej Drawitz

Jedním z důležitých elementů tvorby Krzysztofa Gieraltowského je to, že se soustřeďuje na obličej portrétovaného a zkoumání jeho prvků. Prostřednictvím určitých rysů v obličejí prozkoumává psychologii a vnitřní strukturu modelů. Směle můžeme tvrdit, že jeho přístup k portrétům slavných je ojedinělý.



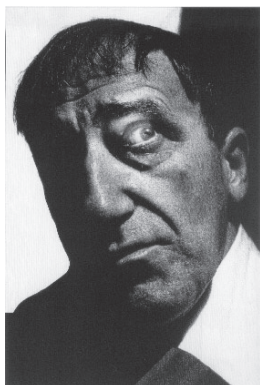
spisovatel Jerzy Kosíński



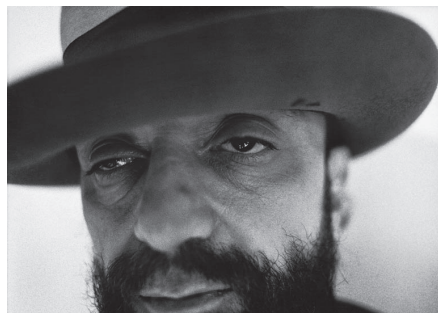
spisovatel Julian Strykowski

Mapy vrásek a studie pórů kůže na nose, ozářené světelnými paprsky, portrét drammatizují. Portrét Jerzyho Kosínského či Juliana Strykowského vypadají dábelsky. Síla, která z jejich tváří vyzařuje, však nemá destruktivní, ale tvůrčí notu. Otázkou je, co spojuje povrch lidské tváře s nitrem, duší a tím, co kdo prožívá. Nebo co to vypovídá, když fotograf zkoumá poměry mezi okem a uchem, směr pohledu a polohu těla. Tímto

způsobem se Gieraltowski snaží vyvolat napětí, které je namířeno především na diváka a portrétovaného přivádí k biologické pravdě.



herec Tadeusz Kantor

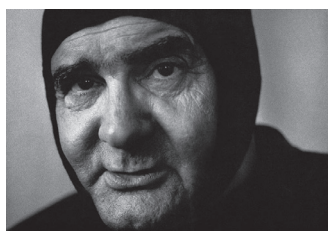


hudebník Tomasz Stanko

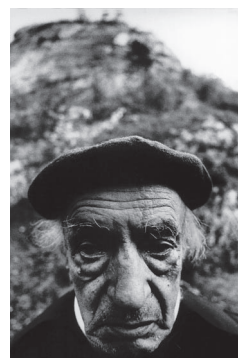
Gieraltowského zajímá velikost nosu, uší nebo tvar hlavy jen povrchně. Ve skutečnosti chce proniknout do nitra osobnosti. Přehánění určitých elementů je jeho způsobem dramatizace portréту, kterým dává divákovi podnět k bližšímu zkoumání. Nabádá k doplnění chybějících vědomostí, které se týkají modelů, jejich povahy a vlastností.

Přirozená potřeba každého jednotlivce vypadat co nejlépe, je v rozporu s úhlem pohledu umělce. Krásný vzhled modelů pro něj neznamena tolik, kolik znamená vyjádření jeho uměleckého záměru.

Jeho tendence zveličovat, karikovat může být nad očekávání portrétovaných. Každopádně to zase poskytuje divákům mnoho překvapivých emocí. Zejména v období sedmdesátých a osmdesátých let jsou jeho portréty méně líbivé a zdvořilé.



divadelník Jerzy Adamski



malíř Jonasz Stern

Koncem osmdesátých let přestal Gieraltowski pracovat s černobílým materiálem a začal používat výhradně barvu. Když se ho ptali, proč se pro takovou změnu rozhodl, lakonicky odpověděl: „Protože chci.“ V posledních letech začal pracovat i s photoshopem. V rozhovoru, který se týkal jeho tvorby, se během svého pobytu v Praze v roce 2002 také zmínil: „Část světa, ve které jsem žil, nebyla dostatečně technologicky vyspělá a v minulosti jsem musel vytvářet černobílé snímky. Byly v naprostém souladu s napětím té doby. Časy se změnily a s nimi i lidé. Dospěl jsem k závěru, že jsem využil už všechny možnosti, které černobílá fotografie skýtá.“³

Gieraltowski nezačal používat barvu jen jako materiál přirozeného vyjádření, ale také jako element konstrukce fotografického obrazu.

Pracím z let devadesátých, i těm novějším, které jsou výhradně barevné, dodal Gieraltowski novou dimenzi. Ponechal určité prvky, týkající se především přístupu k fyziognomii tváře, a způsob svícení, ale v mnohem jemnější formě. Tváře - i přes barevno-světelnou hru - už nejsou natolik dramatické. Karikuuje jen občas, častěji k portrétům přidává rekvizity, nebo umísťuje modely do určitého prostředí, které přispívá k lepší čitelnosti portrétované osoby. Jako příklad lze uvést dva pozoruhodné portréty. Dynamika a obrazová stránka snímků sochařky Barbary Felender a kabaretního zpěváka Jacka Wojcického si jsou podobné. Na obou portrétech figurují dvě postavy, které se nacházejí v jakési mezihře.



cabaretní zpěvák Jacek Wojcicki

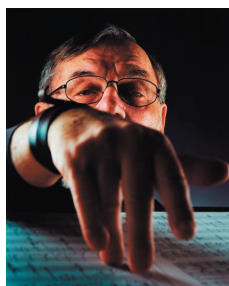


sochařka Barbara Felender

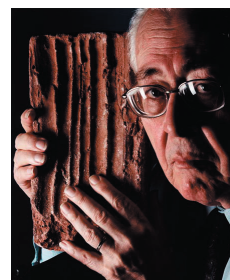
³ Interview s Gieraltowským, červen 2002, Praha

Vyvážeností kompozice, diagonální skladbou, barevností a subtilním vyprávěním ponechal Gieraltowski portrét sochařky Barbary Felenderové otevřen interpretaci. Obraz tím získal svou nadčasovost. Portrét kabaretního zpěváka Jacka Wojcickího je však křečovitým, přehnaně exaltovaným až kýčovitým příkladem Gieraltowského tvorby.

Gieraltowski se vždy snaží dostat portrétovaného do kontextu s jeho profesí. V portrétech skladatele Andrzea Kurlewicze a historika Tadeusze Chrzanowského použil elementy, se kterými jsou tyto muži profesně spojeni.



skladatel Andrzej Kurlewicz

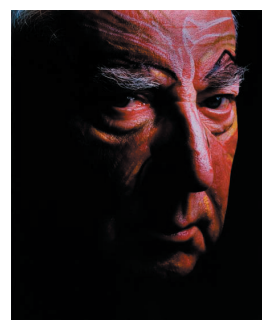


historik Tadeusz Chrzanowski

Na těchto snímcích připomíná Gieraltowski své dřívější černobílé období, ale mnohem uhlazenějším způsobem. Sociální roli modelu osvětluje rekvizitami. Portrétovaným dává respekt a loajalitu.



advokát Włodzimierz Szoszuk



herec Gustaw Holoubek

Gieraltowski v portrétu Włodzimiera Szoszuka objektivem deformuje tvář a dělá z portrétování grotesku. Parukou a pomalovanou tváří to ještě více zdůrazňuje. Ze snímku je však také cítit Gieraltowského harmonickou konverzací s portrétovaným, i když výsledná fotografie působí trochu křečovitě.

Mezi významné představitele polské společnosti, které Gieraltowski portrétoval, patří i spisovatel Czesław Miłosz, fotograf Wojciech Prażmowski, bard Jacek Kaczmanski, scénografka Eva Braun, herec Jerzy Stuhr a mnozí další.

Jedinečnost jeho portrétů tkví v neustálém hledání a experimentování a v jeho nezávislosti na popisném ztvárnění „ideálních tvarů a proporcí“. Jeho portréty nejsou pasivně zdobené, ale psychologicky dramatické a dynamické v zobrazení lidské tváře.

Přirozená potřeba člověka vypadat co nejlépe není pro Gieraltowského na prvním místě. Nemůže se popřít míra autorovy sebereflexe, vystupující z mnoha jeho portrétů. V takových případech se osobnost stává pouhým modelem. Dramatizace je pak samoúčelná a portrét ztrácí věrohodnost. Příkladem takových snímků jsou Andrzej Czeczot a Antoni Chodorkowski.

Gieraltowski vytvořil více než tisíc portrétů známých osobností, ze kterých však zveřejnil jen zlomek. Pracuje v Polsku i v cizině. V roce 2005 byla vydána jeho fotografická publikace - výsledek jeho třicetileté práce. Kniha se 120 fotografiemi má jednoduchý název: „Gieraltowski“.



Krzysztof Gieraltowski

/ 3.19. TONO STANO /

Tono Stano je jednou z předních postav české a slovenské fotografické scény. Jeho tvůrčí zaměření se realizuje ve dvou oblastech - aktu a portrétu. Když se řekne akty Tona Stana - mnozí mají jasnou představu. Vždyť v tomto žánru tvoří už více než pětadvacet let. Stanova portrétní tvorba se datuje do počátku let devadesátých. Fotografie známých, kamarádů, spolupracovníků, ale i umělců širokého spektra, které dnes už můžeme zařadit do galerie českých celebrit. Ne náhodou se začal v roce 1997 věnovat i portrétu celebrit světového významu, kteří se každoročně sjíždějí na Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech.

Tono Stano se narodil 24. března 1960 ve Zlatých Moravicích na Slovensku. V letech 1975 až 1979 studoval střední umělecko-průmyslovou školu v Bratislavě, kde na něj měla, jako na mladého nadaného hochu, klíčový vliv fotografka Milota Havránková. Stano o ní hovoří jako o jediném skutečně důležitém učiteli. V letech 1980 až 1986 studoval fotografii na FAMU.

Na katedře fotografie se v tomto období sešlo více slovenských studentů a spontánně vytvořili tzv. „Slovenskou novou vlnu“. Jejich hlavním vyjadřovacím prostředkem byla inscenovaná fotografie. Do skupiny patřili Rudo Prekop, Miro Švolik, Vasil Stanko, Martin Štrba a samozřejmě Tono Stano. Dnes je tato skupina téměř historií, ale v osmdesátých a v první polovině let devadesátých měla velký vliv na českou fotografickou scénu. Zpočátku byli skupinou kompaktní, ale časem se stali každý zvlášť osobitým tvůrcem fotografie, a to s větším či menším potenciálem a významem. Tono Stano pokračoval v tvorbě inscenované fotografie aktu s jedinečným rukopisem.

Jeho akty mají dokonalou obrazovou skladbu, je z nich cítit mír a harmonie, často i provokace. Smysluplně používá světlo a stín, vždy ve prospěch skladby snímku, na fotografiích není žádný světelný chaos ani nedotvořenost.

V období let 1987 až 2001 vytvořil díla, která se stala ikonami české fotografie a představila se na mnoha skupinových i samostatných výstavách doma i v zahraničí. Mezi nejznámější patří „Smysl“ z roku 1992, „Nahoře“ a „Dole“ z roku 1994, dále



Smysl, 1992

„Oko“- 1995, „Pohádková figura“- 1995, „Čekání na pohlazení“- 1993, „Odkryté a skryté“- 1995 nebo „Člověk a kříž“- 1993. Obrovskou návštěvnost měly jeho výstavy v Národním technickém muzeu v roce 1995 a „Fascinace“ v roce 2001 v Pražském domě fotografie. Tyto výstavy ovlivnily celou kulturní veřejnost. V cyklu „Fascinace“ si jeho způsob zacházení s tělem uchoval nezaměnitelné rysy. Precizně promyšlenou kompozici, využívající světelných kontrastů a mající hravý metaforický ráz. Tono Stano je zastoupen v mnoha sbírkách po celé republice i v zahraničí a je reprezentován galeriemi v Evropě a USA.

Stanova portrétní tvorba druhé poloviny osmdesátých let zahrnuje portréty osobností, jako je například Mahulena Bočanová, 1987, Irving Penn, 1987 nebo Aňa Geislerová, 1990. Jedná se o jednoduchá aranžmá s dokonalou světelnou kresbou.

Cyklus portrétů celebrit „Stars“ byl poprvé představen na Karlovarském filmovém festivalu v roce 2003. Na projektu pracoval Stano od roku 1997. Jako stálý spolupracovník klíčových osobností karlovarského festivalu - Jiřího Bartošky a Evy Zaoralové - vytváří každý rok v průběhu festivalu kolekci portrétů celebrit, které festival navštíví.

Celebrity české i světové filmové scény pózuji v Grandhotelu Pupp a v přilehlých prostorách. Doposud vzniklo na šedesát portrétů. Cyklus začal vznikat jako Stanova vlastní iniciativa s podporou hlavního managementu festivalu. Prostory, ve kterých portréty vznikají, přispůsobuje Tono Stano kompozici a nápadu a začíná vytvářet určitý příběh, který je nejčastěji sledem jeho asociací na portrétovanou osobu. Světlo, které Stano používá, bývá většinou přirozené, jen občas nechá dosvítit a zdůrazit tvář. Stano je velmi vynalézavý, hravý, vtipný a k portrétovanému přistupuje vždy s velkou úctou. Snímky jsou kultivované v detailech a smysluplné. Příběhy nechává rozehrát podle vztahu, jaký k portrétovanému má. K českým a slovenským hercům a režisérům chová vřelé vztahy a oni jsou tím ochotnější jít do nestandardních situací, jako je tomu například u portrétu Mariána Labudy v bazénu s doutníkem z roku 1997.



Marián Labuda, 1997

Nebo Aňa Geislerová, portrétovaná v roce 1998, ulovená do velkého hrnce a odnášena dvěma muži do hotelové kuchyně. Její pohled je jasně výmluvný, jako by říkala: „Co mám pro tebe ještě udělat?“



Aňa Geislerová, 1998

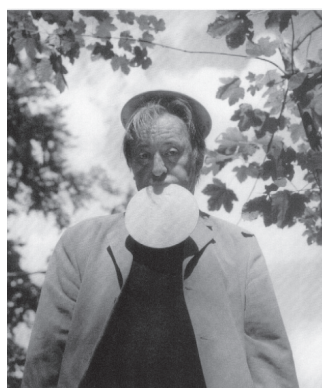
Portrétem Vlastimila Brodského z roku 1999 jako kdyby Stano předznamenal jeho předčasnou a tragickou smrt. Smrt velkého herce, kterého na snímku obklopil květinami. Brodský sedí v křesle s bílými polštáři a vypadá nesvůj.



Vlastimil Brodský, 1999

Stanovy snímky často vystihují uvolněnou, přátelskou a neformální atmosféru, a to především na portrétech Tatiány Wilhelmové a Pavla Lišky z roku 2000, Woodyho Harrelsona z roku 1999 nebo Jiřího Lábuse z roku 2001.

Portrét Jiřího Lábuse s karlovarskými oplatkami v ústech a na hlavě připomíná tvorbu americké fotografky Peggy Siroty, která si s portrétovanými pohrává obdobným způsobem.



Jiří Lábus, 2001

V portrétu Marka Ebena, herce, hudebníka a moderátora karlovarského festivalu a jeho manželky, herečky Markéty Fišerové, zdůrazňuje Stano jejich hluboký vztah a blízkost. Markéta, která je upoutána na vozíku, je jako stín. Nebo také anděl strážný Ebenovy reputace dokonalého muže, který jí to vše oplácí bezmeznou oddaností. Portrét má široký humanistický záběr.



Markéta Fišerová, Marek Eben, 1997

Pokud můžeme Stanovy portréty porovnávat s některými portrétisty světovými, možná se nejvíc blíží tvorbě Arnolda Newmana nebo Annie Leibovitz. Ale především jsou to stále portréty Tona Stana.

Portrét Nikity Michalkova z roku 1999, Morgana Freemana, 2003, Ani Geislerové, 1998, Woodyho Harrelsona, 1999, Jeana Marc Barra, 2002 nebo Petra Zelenky mohou vyvolávat asociace s portrétní tvorbou Annie Leibovitz.

Portréty Martiny a Miloše Formanových z roku 1997, Milana Lasici, 1992, Markéty Fišerové a Marka Ebena, 1997, Franca Zeffirelliho, 1999 nebo Bena Kingsleyho mohou zase připomínat tvorbu Arnolda Newmana.

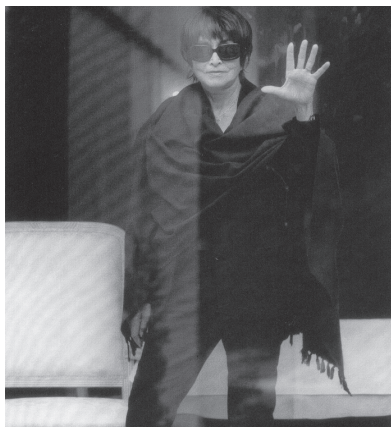
Mezi portréty celebrit jsou však i snímky méně povedené. Důvodem je možná nedostatek času. Stano říká, že portrétování zabere 10 minut až hodinu. Je možné, že důvod je ještě někde jinde. Mezi méně zdařilé portréty patří fotografie Julie Ormond, 1997, portrét Jiřího Bartošky, 1997 nebo Toma Di Cillo, 1998.

Skupinový portrét tria Tros Sketos (František Skála, Jaroslav Róna a Aleš Najbrt) z roku 2002 představuje mystifikátorské a parodické praktiky tria, se kterým Stano úzce spolupracuje na tvorbě vizuální stránky festivalu. Portrét je dokonale propracován, a to až do nejmenších detailů. Od příborů a nádobí na stole, rozdělení rolí protagonistů, černé a bílé, po ubrousek, který drží v ruce František Skála. Výrazy protagonistů se podobají výrazům bratří Marxů nebo skupiny Monty Python. Portrét je naoko symetrický, ale onu symetrii rozbíjí výraznost postav a umístění tváří v porovnání s pozadím pózujících. Především hlava Jaroslava Róny jakoby se dotýkala závěsu v pozadí. Tento snímek je mistrovskou propracovaností do posledního detailu.



Tros Sketos, 2002

Jeden z jeho nejlepších portrétů patří režisérce Věře Chytilové, 2001. Silná a nepřístupná žena vyzraňuje sílu i přes sklo hotelového okna. Ruka je protažena dopředu, jakoby režisérka ukazovala, kdo je na place pánem.



Věra Chytilová, 2001

Stejnou sílu, ale na jiný způsob, vyzařuje Ben Kingsley, fotografovaný Stanem v roce 2001. Oscarový herec září vnitřním klidem a spokojeností. Už navždy mu zůstane Gándího aura.

Portréty jsou, stejně jako Stanovy akty, stylizované. Fotograf však vytváří takovou stylizaci, která vždy portrétovanému něco přidá a diváka nutí konotovat další asociace. Takové portréty nejsou uzavřené, ale komunikují.

Portrétní tvorba Tona Stana je v novodobých dějinách české fotografie vyjímečná a ojedinělá.

V Československu začátkem 20. století byly celebrity portrétovány Františkem Drtikolem, Janem Langhansem nebo Jindřichem Vaňkem. Dnes to nejlépe umí Tono Stano.

Od začátku devadesátých let se v českých zemích objevuje stále více fotografů, kteří portréty celebrity. Jedná se především o fotografy, kteří nemají ve své tvorbě vyhraněný styl, kultivovanost a mnohdy základní estetické prvky. Fotografují pro řadu časopisů, které se po revoluci dostaly na český trh, anebo pro nově vzniklé lifestyle magazíny. Mezi tyto fotografy patří například Jakub Ludvík, Petr Škvrně, Vladimír Štros, František Ortman, Herbert Slavík a Jadran Šetlík.

Poslední zmíněný - Jadran Šetlík - je mezi nimi exponovaný nejvíce. Jeho portréty, které lichočí společenské smetánce, jsou nenápadité, kýčovité, odpudivé a s nedostatkem invence. Je těžké si představit, že Šetlík nemá nouzi o práci, přestože se ceny jeho portrétů pohybují od padesáti tisíc nahoru.

Fotograf časopisu „Reflex” - David Kraus - určuje vizuální identitu titulních stran už od roku 1992. Jeho tvorba má kolísavé výsledky, i když se nemůže popřít jeho snaha a invence.

/ 3.20. TESTINO, COMTE, WEBER /

/ MONDINO, RHEIMS /

Portrétování celebrit se věnuje i mnoho dalších světoznámých fotografů. Nejčastěji jsou tito fotografové spojeni s konkrétními módními časopisy, filmovými studii nebo světem hudby. Portréty celebrit pro ně nemusí být privátní záležitostí. Ovšem to neznamena, že by tyto portréty - udělané na zakázku - byly méně úspěšné nebo neměly výtečnou kvalitu.

/ MARIO TESTINO, 1954 /

Mario Testino pochází z chilské Limy. Vyrůstal v bohaté katolické rodině. V polovině sedmdesátých let odjel do Londýna studovat fotografii. V letech osmdesátých byl častým návštěvníkem Vogue House v Londýně. Uprostřed osmdesátých let a za asistence Carine Roitfeld, dnes redaktorky francouzského Vogue, se dostal k prvním lukrativním zakázkám.

Jeho módní fotografie jsou snadno rozeznatelné svými detailními záběry, důvěrným erotizmem a uvolněným glamourem. Testino nachází hvězdnou hodnotu v nejobyčejnějších tvářích a místech. Jeho obratnost vytvářet hvězdy z něj udělala jedinečného

imagemakera. Je znám nakažlivou aurou jednoduchosti a lehkovážnosti, kterou při fotografování módy vytváří.

Testino pracuje pro americký, italský, britský a francouzský Vogue. Kromě módní fotografie dělá i portréty na zakázku. Esence talentu Maria Testina je v jeho schopnosti ztvárnit i ty nejkrásnější lidi na světě tak, aby vypadali ještě lépe. Dokáže s pózujícím navázat zvláštní spojení, přimět ho uvolnit se a chovat se přirozeně.



Princezna Diana, 1997



Meg Ryan, 1999

Portréty princezny Diany, pořízené v březnu 1997 během jejího posledního pózování v ateliéru, dostaly Testina do povědomí. Snímky vznikly, aby propagovaly červnovou dražbu jejich šatů v aukční síni Christies. Výtěžek byl dán na charitu. Po smrti Diany prodal Testino práva na užití fotografií podruhé a výtěžek použil pro stejné charitativní účely.

Diana z těchto snímků byla Dianou novou, v dobré kondici a naprosto šťastná. Její smrt smysl fotografií změnila, přidala jim nádech patosu. V roce 2006 vydal Testino knihu „Diana“.

Mezi oblíbené Testinovy modely patří Gwyneth Paltrow, Catherina Zeta Jones, Madonna, Kate Moss, Eva Herzigová a Meg Ryan. Testinovy portréty jsou velmi líbivé, technicky dokonalé, ale často povrchní.

V roce 2002 měl výstavu módní a portrétní tvorby v Národní portrétní galerii v Londýně. U veřejnosti zaznamenaly fotografie obrovský úspěch.



Gisele Bündchen, 1998



Madonna, 1998

/ MICHEL COMTE, 1954 /

Michel Comte se narodil v Zurichu v zámožné rodině. Jeho dědeček byl jedním ze zakladatelů Swissairu (původně Ad Astra Aero) a otec pracoval v novinovém vydavatelství. Comte studoval na francouzských a anglických školách, a poté se stal restaurátorem, ale celý život toužil fotografovat. Jeho vzory jsou Weegee a David Bailey.

Redakce časopisů v Curychu jeho fotografie odmítly, a tak se Comte rozhodl odjet do Paříže. „Byla to ta nejlepší věc, kterou jsem mohl udělat – vypadnout ze Švýcarska.“¹

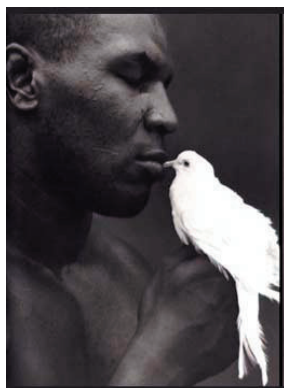
Zpočátku se Comte živil restaurováním. V roce 1979 potkal manželku Emanuele Ungara, která mu nabídla fotografování reklamních kampaní pro módní dům. Kampaní si všiml Karl Lagerfeld a okamžitě Comteho najal na fotografování kampaně Chloé.

¹ Claus Lutterbeck, „Michel Comte – Contrasts“, Portfolio no.10, Stern, Hamburg, 1999

Michel Comte se zabývá módní, dokumentární a portrétní fotografií.

Portréty celebrit fotografuje od roku 1986 a jeho pravidelnými klienty jsou časopisy Vanity Fair a Interview. Jeho portréty nejsou příliš aranžované, nesou v sobě jistý smysl pro humor a pocit intimity. Comte umí vytvořit tu správnou atmosféru a jak sám říká - zachytit „kouzelný okamžik“.

Když fotografoval Mikea Tysona, napadlo ho dát do boxerových rukou pár bílých holubů. Tyson holuby držel a oči mu zaplavily slzy. Zavzpomínal si na své nešťastné dětství, kdy choval holuby ve své domovské chudinské čtvrti. Cindy Crawford vytvořil její knihu krásy. Modelka Comta zbožňuje pro jeho nezaškatulkovatelný přístup, nápady a umění překvapit.



Mike Tyson

Comte nerad fotografuje mladé hvězdy, protože jim stoupá do hlavy úspěch a jejich agenti mají šílené nápady. Nejraději portrétuje hvězdy, které jsou autentické, sebejisté, kterým neušila image na míru marketingová agentura. Jsou to například Anthony Hopkins, Gary Oldman nebo Ben Kingsley. Mezi jeho nejoblíbenější portréty patří: Sophia Loren (Řím, 1992), Jeremy Irons (1989), Sting (1995), Anthony Hopkins (1995) a Geraldine Chaplin (1993).



Jeremy Irons, 1989

Nakladatelství Shirmer/Mosel vydalo Comtovu monografii s názvem „Michel Comte Twenty Years 1979 -1999“. Publikace obsahuje v první řadě portréty celebrit.

V pravidelných intervalech - na dobu zhruba dvou měsíců ročně - odmítá Comte reklamní, módní a hollywoodské pracovní nabídky a vydává se do válečných zón Afghánistánu, Bosny, Haiti a Iráku. Vytváří dokumentární cykly pro Mezinárodní červený kříž.

V interview pro Portfolio no. 10 magazínu Stern se Comteho zeptali, zda důvodem jeho chystané cesty do Kábulu je jeho špatné svědomí. Fotograf odpověděl: „V mé práci je snadné ztratit pocit reality. Musím to dělat, abych znovu cítil půdu pod nohama.“²

/ BRUCE WEBER, 1946 /

Bruce Weber se narodil v Greensburgu v Pensylvánii. Na Denison University ve státě Ohio studoval divadlo a umění a na Princeton University v New Jersey film. Fotografii studoval u Lisette Model v The New School.

Tím, kdo Weberovi pomohl stát se skutečně autentickým fotografem, byla Diana Arbus. Poznal ji krátce před její sebevraždou v roce 1971.

V polovině sedmdesátých let našel svůj vlastní styl, který použili módní návrháři Ralph Lauren nebo Calvin Klein pro své reklamní kampaně. Rozeznali podvratnou krásu a cit, připomínající klasické snímky Horsta P. Horsta a Herberta Lista, které z Weberových fotografií vyzařovaly.

² Claus Lutterbeck, „Michel Comte – Contrasts“, Portfolio no.10, Stern, Hamburg, 1999

I když se Weber hodně věnoval reklamní práci, nedokáže tvořit na objednávku. Musí cítit, že svět, který fotografuje, je v souladu s jeho vlastním světem. Weberovy fotografie v sobě nesou příběh a jsou emotivní.

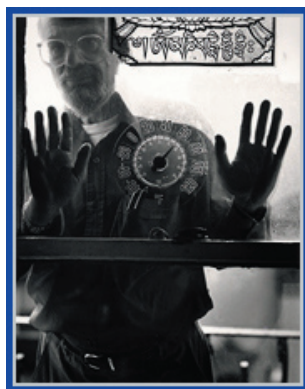
Weber má mimořádný cit pro malé a intimní okamžiky, a také úchvatné situace mužské a ženské tělesnosti a jejich emoce. Nemá rád svět Vanity Fair, protože mít příliš mnoho velkých jmen je na jeho vkus příliš panovačné. Fotografie pro něj znamená spíš sblížení se s lidmi. Pravidelně pracuje pro americký Vogue, Vanity Fair, italský L'Uomo Vogue. Není neobvyklé, že se v jednom vydání časopisu objeví i třicet jeho stránek.

Při práci pro časopisy vytvořil Weber řadu fotografií celebrit, a to hlavně v osmdesátých a devadesátých letech. Jsou mezi nimi Ray Charles (New York, 1992), Allen Ginsberg (New York, 1992), Ella Fitzgerald (San Francisco, 1985), Patti Smith (New York, 1996), Leonard Cohen (New York, 1992) a další.

S Robertem Mitchumem, stárnoucí hollywoodskou hvězdou, se přátelil proto, že mu velmi připomínal otce. Ve svých fotografiích hledá Weber ztracené mládí: „Nebyl jsem sportovec, ale rád sportovce fotografuji. Nebyl jsem baseballovou hvězdou, ale aspoň jsem hrdiny baseballu fotografoval. Ve svých fotografiích si vynahrazuji to, co jsem postrádal v životě.“³



Leonard Cohen, 1993



Allen Ginsberg, 1992



Patti Smith, 1996

³ Joachim Siemens, „Bruce Weber: Roadside America“, Portfolio no. 22, Stern Hamburg, str. 98

/JEAN-BAPTISTE MONDINO, 1949 /

Jean-Baptiste Mondino, syn italských emigrantů, začal svůj život jako typický outsider na předměstí Paříže. Opustil školu, aby odjel do Londýna a věnoval se hudbě. Pracoval v restauracích a dělal DJ v nočních klubech. Po třech letech se do Paříže vrátil a začal pracovat v reklamní agentuře, nejdříve jako asistent a potom jako art director. Mondinovo vizuální vzdělání začalo objevováním děl slavných fotografů – Helmuta Newtona a Davida Baileyho. Mondino se k fotografování dostal kvůli dopravní nehodě fotografa, se kterým spolupracoval. Mondino vzal tehdy jeho práci a nafotil obálku hudebního alba jedné kapely. Následovalo další a další focení a brzy začali mladí francouzští hudebníci na svá alba žádat jeho snímky. Pro Mondina byl hudba jakýmsi výchozím bodem, navíc měl štěstí a schopnost předvídat ducha doby. Vedle fotografování se zabýval také natáčením videoklipů. Jeho stálým spolupracovníkem byl módní stylisty Ray Petri. Po více než dvacet let spolu vytvářeli pro časopisy „The Face“ a „I.D.“ autentický sexy grafický design.

Jeho módní a portrétní fotografie jsou často kontroverzní - ostře lemované, nasycené barvami a velmi sexy. Za jejich svůdným lesklým povrchem se nachází další vrstva - vtipná a ironická.

Během devadesátých let Mondino, aby co nejvíce naplnil svou představu o dobré fotografii, začal pro úpravy snímků používat počítačové technologie. Stejně jako fotografie drtivé většiny hollywoodských herců let třicátých a čtyřicátých byly i jeho portréty retušovány. Jeho hlavním záměrem je nějakým způsobem vyjádřit děj v širším sociálním kontextu. Oblíbenou celebritou, kterou fotografoval častěji, je designér Philippe Starck. V osmdesátých letech ho vyfotografoval, jak pneumatickým kladivem devastuje silnici a všude kolem se víří kouř. Starka vidíme z profilu - namísto vlasů má nespočet lesknoucích se vidliček. Na portrétech z let devadesátých leží Starck ve vaně a hraje si s dřevěnou hračkou, symbolizující penis. Nebo počítačově omlazený Stark má na stole zářící repliky banánu a jablka, symbolizující mužské genitálie.

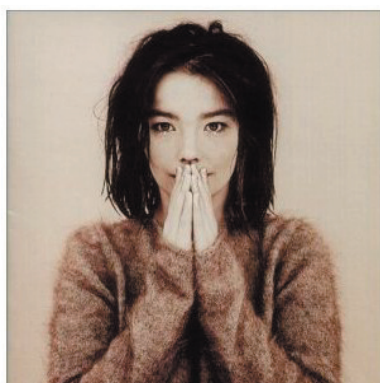
Nelson Mandela se široce usmívá v parku obklopen růžemi nebo Lenny Kravitz pózuje s nahými ženami s páskami přes oči, symbolizující jeho anonymní milenky. Vynikající portréty vytvořil například s Björk - má dvě slzy ve formě kuliček, s na podlahu hledícím Tomem Waitsem a zabalenou kytarou v rohu, s nahým Princem s kaméliemi, s Quentinem Tarantinem, sedícím na vysoké židli ve studiu - pod židlí se rozlévá krev, jejíž zbytky si Tarantino olízává z prstu.

Na přelomu tisíciletí jako by Mondino přestal snít a stal se větším realistou, což i sám přiznává. Méně využívá služeb kadeřníků a maskérů, pracuje i mimo ateliér. Je to patrné z nejnovějších portrétů Björk (Paříž, 2002), Courtney Love (New York, 2001) nebo Madonny (Los Angeles, 2000).

Ani ne dvacetiletá Mondinova tvorba byla blyštivá, třpytivá, povrchní, ale také upřímná, krásná a živá.



Prince



Björk, 2002



Madonna, 2000

/ BETTINA RHEIMS, 1952 /

Bettina Rheims zahájila svou kariéru koncem sedmdesátých let fotografiemi striptérů a akrobatů. Snímky nebyly reportážní, ale dobře připravené v ateliéru, a to rekon-

strukcí světů jejích modelů. Už první fotografický projekt dával tušit, kterým směrem se bude tvorba Rheims ubírat - od charakteristického inscenování snímků po záliby v ženských aktech, které ztvárňovala jako portréty. Její fotografie byly zveřejněny v časopise *Egoiste*, a tím se jí otevřely dveře do světa médií, módy, kin a reklamy. Hledání a zakázky, které šly ruku v ruce, jsou zřejmé již v jejích prvních dvou monografiích – „Bettina Rheims“ a „Female Trouble“. Neznámí lidé, modelové, osobnosti literatury, filmové hvězdy, transvestité, vycpaná zvířata... Rheims zkoumá všechny své subjekty stejně zvědavým a upřímným objektivem a odhaluje jisté spojení mezi fotografem a pózujícím, a to jako letmé střetnutí pohledů.

Práce Rheims jsou výsledkem důkladného hledání a také náhodných shod okolností. Podkopávala konvence módní fotografie tím, že využívala neprofesionální modely, které objevila v pařížských a londýnských ulicích. Obzvláště ty, kteří opovrhovali tradičními mužskými a ženskými rolemi. Portrétovala kluky jako bázlivé dívky s našpulenými rty a dívky jako macho a sportovně ostříhané kluky.

Mládí je ústředním motivem tvorby Bettiny Rheims, jsou to formující se individuality. Její práce vždy rozproudí debaty o genderové identitě, o její nestálosti, která se odráží v ztotožňování se s oběma pohlavími.

Rheims ve svých snímcích nastoluje témata voyerství a zpovědí, obzvláště patrné je to v jejím projektu z let 1991 až 1992 „Chambre Close“. Jedná se o smyšlené konstrukce s utkvělou zvědavostí, týkající se ženského hotěla, které je polapeno v hotelovém pokoji s kytičkovanými tapetami. Její práce se znovu vrací od voyerství ke zkoumání genderových nestálostí.

Kniha „Female Trouble“ z roku 1991 je z větší části věnována sofistikovaným a erotickým portrétům celebrit, mezi nimiž jsou herečky Catherine Deneuve, Juliette Binoche, Sophie Marceau, Sharon Stone nebo Glenn Close.



Madonna, 1991



Sharon Stone, 1991

V roce 1995 vytvořila Rheims oficiální portrét prezidenta Francie Jacquese Chiraca.



Jacques Chirac

Poté strávila dva roky na projektu „INRI“, ve kterém se zamýšlela nad současným znázorněním života Ježíše Krista.

V roce 2005 pracovala na projektu „Héroines“. Série snímků obsahovala 23 velmi neobvyklých portrétů nejkrásnějších žen světa: byla mezi nimi Milla Jovovich, Asia Argento, Laetizia Venezia nebo Eva Herzigová. Hlavní hrdinky snímků Bettiny Rheims se velmi liší od fotografií, které běžně vidíme v módních časopisech. Ukazují nám krásu, která pochází zevnitř, rodí se z charisma portrétovaných.

Na konci 20. století tvořilo pozoruhodné portréty celebrit mnoho fotografů.

Jedním z nich je Marc Seliger (1959), fotograf, který pracuje pro Rolling Stone od roku 1987. Jeho kniha portrétů s názvem „Physionomie“ byla vydána v roce 2000. Ob-

sahuje portréty Toma Hankse (Los Angeles, 1994), Drew Barrymore (New York, 1995), Jeniffer Aniston (Los Angeles, 1998), Marilyn Mansona (Los Angeles, 1998) a dalších slavných tváří. Jeho přístup v mnoha ohledech připomíná tvorbu Annie Leibovitz, a to především způsobem používání světla a inscenováním prostředí.

Nebo Patrick Demarchelier, který se narodil v roce 1943 v malé vesničce poblíž Paříže. Ve dvaceti odjel do Paříže s odhodláním stát se fotografem. Nejdříve pracoval jako asistent módního fotografa Hanse Feuera, později začal pracovat pro ELLE, Marie Claire a další časopisy. Od roku 1975 působil v New Yorku a fotografoval pro řadu dalších časopisů, například Glamour, Mademoisele, Vogue, GQ, Rolling Stone a v devadesátých letech i pro Harper's Bazaar. Je autorem řady reklamních kampaní pro Revlon, Chanel nebo Calvina Kleina.

Jeho portrétní fotografie jsou velice kultivované, mají vnitřní klid a jistotu. Velký vliv na jeho práci měl Richard Avedon. Demarchelier se často pohybuje ve společnosti celebrit, které jsou jeho oblíbenými modely – herci, modelky, módní návrháři a umělci. Mimo jiné portrétoval Lennyho Kravitze (New York, 1993), princeznu Dianu (Londyn, 1993), Madonnu (Miami, 1999), Roye Lichtensteina (New York, 1993), Roberta Altmana (New York, 1994) nebo Warena Beattyho (Los Angeles, 1989).

Velmi svérázně a na módní fotografii i nezvykle drsně se jeví fotografická tvorba Petra Lindberga (1944). Stal se hvězdou módní fotografie druhé poloviny osmdesátých a devadesátých let. Pracoval snad pro všechny prestižní módní časopisy. Součástí jeho tvorby není jen móda, ale i portréty - mezi nimi vynikají snímky Mily Jovovich, Antonia Banderase, Demi Moore a jeho oblíbených světových topmodelek. Vydal knihu „Ten Women by Peter Lindberg“ (Schirmer/Mosel, 1996). Publikace obsahuje portréty nejlépe placených modelek let devadesátých – Naomi Campbell, Heleny Christensen, Lindy Evangelisty, Kristen McMenemy, Kate Moss, Claudie Schiffer a Christy Thurlington.

Mezi další fotografy, kteří svou stopu zanechali v oblasti portrétní fotografie celebrit let osmdesátých a devadesátých byli Francesco Scavulo, Antoine Verglas, Steven Meisel, Paolo Roversi, Viktor Skrebneski, Jürgen Teller, Arthur Elgort, Giles Bensimon nebo Sante D'Orazio.

/ 4. ZÁVĚR /

Portréty celebrit osmdesátých a devadesátých let dvacátého století zahrnují nejvýznamnější představitele fotografického portrétu. Zahrnují tvůrce, kteří nejvíce ovlivnili portrét a tím i dobu. Jsou to významní fotografové - portrétisté, kteří byli v tom období už fotografickými ikonami a určitým způsobem připravili půdu pro nástup nových trendů a estetických směrů.

S řadou autorů, o kterých píšu, jsem měl příležitost osobně o jejich tvorbě pohovořit (Annie Leibovitz, Helmut Newton, Anton Corbijn, Krzysztof Gieraltowski, Tono Stanno) anebo navštívit jejich retrospektivní nebo tématické výstavy v mnoha evropských městech.

Portrétní fotografie celebrit dostala v osmdesátých a devadesátých letech novou dimenzi. Nikdy předtím nebylo vynaloženo tolik prostředků, které by danou tvorbu tak ovlivnily.

Celebrity se staly jedním z ústředních témat, která pomohla pochopit pohled na svět té které doby. Nejsou izolovaným fenoménem, ale nedílnou součástí naší postmoderní společnosti. V čele masmediální kultury stojí obrazová mašinérie. Gilles Lipovetský ve své knize „Říše pomíjivosti“ píše: „Hvězda je módním ohniskem, ale především módní postavou, je to bytost zaměřená na svůdnost, je jejím moderním ztělesněním. Charakterizuje ji nenahraditelný šarm jejího vzhledu. Systém hvězd lze definovat jako nadšenou výrobu svůdných obrazů. Je to krása, která vyžaduje režii, umělost, estetické předělání, a k tomu se využívají ty nejdůvtipnější prostředky – make-up, stylizované fotografie a zajímavé úhly pohledů, oblečení, plastická chirurgie - jen aby se vyrobil bezkonkurenční obraz a záviděníhodná svůdnost hvězd.“¹

¹ Gilles Lipovetský, „Říše Pomíjivosti“, kapitola „Hvězdy a idoly“, Prostor, Praha 2000, str. 331

Fotografie a média jsou nástroje k vytváření celebrit. Mnozí fotografové jsou jejich dodavatelé. Ve světě, kde je život celebrity režírován marketingovými a PR specialisty, se spontánní tvořivost stala vzácností.

to upřesňuje: „Proto je třeba i fotografie dešifrovat jako výraz skrytých zájmů držitelů moci; zájmů akcionářů Kodaku, majitelů reklamních agentur, šedých eminencí, působících v zákulisí amerického průmyslového celku. ...Kdyby se tyto zájmy odhalily v každé jednotlivé fotografii, celé fotografické universum by se mohlo považovat za rozluštěné.“²

Hvězdy Hollywoodu se stávají hvězdami jen tím, že umožňují hru na vyhledávání, ve které se sjednotí skutečnost a výmysl, vnímavost a imaginace.

Portrét je žánrem, ve kterém je otázka kontroly ze strany umělce otázkou kompromisu s vůlí modelů. Nejlepšími portrétisty jsou ti, kdo uspějí při budování duchovní výměny, tedy ve vytvoření jakéhosi proudu společných zájmů mezi fotografem a pózujícím. Úspěšný profesionál bude pravidelně vytvářet obrazy, které dobře vypadají, jsou rozmanité, kvalitní a mají styl. Tím neuspokojí jen klienta, ale možná i pózujícího.

Fotografie vždy odhaluje nějakou pravdu a z této pravdivosti tvoří fiktivní vzor. Například to, že portrétovaná osoba patří do vysoce postaveného okruhu privilegovaných lidí. Portrétní fotografie vyžaduje vysokou míru pozornosti, vnímavostí a vizuální inteligence a nabízí stejně rafinovaný požitek.

Arnold Newman, významný portrétista a teoretik fotografie 20. století to upřesňuje: „Neděláme snímky našimi aparáty, ale srdcem a rozumem. Dobré umění nelze definovat. Jediným velkým uměním je to, které vytváří nové ideje. To ostatní jsou jeho napodobeniny různých stupňů. Neexistuje nejlepší cesta nebo jediná cesta. Učíme se z minulosti, abychom chápali přítomnost. Minulost je našim základem, odrazovým můstkem do budoucna. Tradice a ideje minulosti jsou důležitými základy, kterými se začíná. Mohou se ale stát pastí, pokud nejsou pochopeny.“³

² Vilem Fluser, „Za filozofií fotografie“, Hynek, Praha, 1994, str. 65

³ Arnold Newman, „Arnold Newman“, „A life in photography“, Taschen, Köln, 2000

Dnešní portrétní fotografie jako kulturní jev je natolik různorodá, že se o ní těžko mluví v jednotném čísle. Je to elegantní spojení komerce a kultury.

Během posledních třech dekad sehrálo zaměření fotografie na sex a moc důležitou roli. Obzvláště po sexuální revoluci se stala masovou záležitostí.

Portrétní fotografie se stala agresivnější, erotičtější a překročila své kdysi pevné hranice. Agresivita a mikroskopický pohled odpovídá myšlenkovému světu konce dvacátého století a také pravidlům sdělovacích prostředků. Díky nim mohou média ukazovat soukromé a intimní ve veřejném kontextu.

Susan Sontag to ve svém kultovním díle „O fotografii“ ještě upřesňuje: „Fotografie je nejúspěšnějším prostředkem modernistického vkusu v jeho populární podobě s nadšeným demytizováním vysoké kultury minulosti, pozorným dvořením se vulgaritě, zálibením v kýči, dovedným sladěním avantgardních ambicí s komerčními odměnami, pseudoradikálními povýšenostmi vůči umění jako reakčnímu, elitářskému, snobskému, pokryteckému a strojenému, odloučenému od velkých pravd každodenního života i přetvářením umění v kulturní dokument.“⁴

Propojenost módní a portrétní fotografie znamená rozvoj dvou zásadních součástí marketingu a médií v osmdesátých a devadesátých letech. V té době byla módní fotografie pro fotografii tím, čím pro ni byl humanistický dokument v letech padesátých a šedesátých. Bylo to místo hvězd, popularity a nápadů. Hodnoty se změnily. „Obraz lidstva je v naší době obrazem bludu velikosti.“⁵

Koncem dvacátého století tvořily v portrétní fotografii prakticky tři generace fotografů najednou. Prvními byli kmenoví portrétní fotografové dvacátého století: Richard Avedon, Irving Penn, Arnold Newman, Yousuf Karsh a Helmut Newton. Do druhé skupiny spadají autoři, jejichž tvorba možná nejvíce odpovídá danému období, byli to fakticky imagemakeři té doby: Herb Ritts, Annie Leibovitz, Anton Corbijn, Greg Gorman a Albert Watson. Do třetí skupiny patří ti, kteří svým věkem naznačují konec dvacátého

⁴ Susan Sontag, „O fotografii“, Paseka, Praha 2002, str. 119

⁵ Vilem Fluser, „Příběh ďábla“, Gema Art, Praha, 1997, str. 115

století. Rychlý vzestup nových technologií využívají v praktické i tvůrčí činnosti (prostředky definující jinou estetiku).

Mezi ně patří Rankin, David LaChapelle a Mondino. Jsou to hlavní protagonisté, ale ne jediní, jejichž tvorbu jsem analyzoval a do své disertační práce zahrnul.

Tvorba tzv. střední a mladší generace je nejčastěji ovlivněna předchozí generací, i když ta zůstala prakticky do konce dvacátého století stále aktivně tvůrčí, ale už ne s tak průbojná a silná. Jsou konstantou, o kterou se opírají mladší tvůrci a učí se od ní.

Největší podíl na vzniku, propagaci a kultivovanosti kvalitního portrétu celebrit mají módní, filmové a lifestylové časopisy. Mezi nejdůležitější patří Rolling Stone, Interview, Vogue, Vanity Fair, GQ, Face a People. Skýtají prostor, ve kterém můžou fotografové projevit své tvůrčí schopnosti, dovednosti, kreační sílu. Budovat image celebrity a doby.

Už od padesátých let se objevují důležití imagemakeři neboli art directoři, kteří dávají fotografům prostor pro jejich tvorbu, směřují estetiku časopisu a ovlivňují autorský styl.

Týká se to zejména úzké spolupráce Avedona s Brodovichem a Libermanem, Penna s Libermanem nebo v pozdější době Annie Leibovitz a Tiny Brown.

U fotografů nejmladší generace je charakteristická úzká spolupráce hned několika lidí, kteří tvoří tzv. tvůrčí týmy. Ty jsou podřízeny autorovi. Někdy bývá v týmu blízkým spolupracovníkem fotografů art director. Například úzký tým sedmi lidí má LaChapelle, Mondino spolupracuje s Rayem Petri, Rankin se svým spolužákem a partnerem Jeffersonem Hackem, Steven Maisel s Fabienem Baronem.

Existují i takové tvůrčí týmy nebo rodinné podniky, jakými jsou Pierre a Gilles. Mocnou a nezařaditelnou skupinou skupinou jsou fotografická individua. Mezi ně patří Newton, Karsh, Bailey, Newman, Corbijn, Gieraltowski, Kratochvíl, Stano a Mapplethorpe. Zmínění měli vždy tvůrčí svobodu a jejich tvorba se zakládá výhradně na jménu a jedinečném stylu. Fluser dodává: „Svoboda je strategie, jak podřídit náhodu a nutnost lidskému záměru. Svoboda je hra proti aparátu.“⁶

⁶ Vilem Fluser, „Za filozofii fotografie“, Hynek, Praha, 1994, str. 72

Už od konce sedmdesátých let je patrný trend, který je v přímé souvislosti s tím, jak společnost bohatne. Jedná se o vydávání knih a jiných obrazových publikací, kterými se autor i celebrita snáze prezentují.

To, co bylo předtím jen okrajové (v nejlepším případě publikace, která zahrnovala celoživotní dílo), se teď stalo normou a pravidlem.

Knihy mají shrnovat autorovu tvorbu, mapující určitý projekt nebo období a mají sloužit jako prezentace autora a portrétovaného. U všech významných autorů se již stalo pravidlem, že kniha doprovází výstavu nebo projekt. Přední funkcí knih není zpeněžit tvorbu, ale dále ji propagovat a prezentovat. Mnohdy jdou výtěžky z prodeje knih na humanitární účely, jako v případě Peggy Siroty, Davida LaChapelle, Michela Comta nebo Gega Gormana. Důvodem je hlavně výše honorářů, ne za tvorbu editorskou, ale především reklamní.

Prostředky, které se na vznik portrétu celebrity pro konkrétní časopis vynakládají, šplhají od několika desítek tisíc dolarů až po miliony dolarů. Například Leibovitzové několikadenní fotografování Demi Moore v roce 1992 stálo přes milión dolarů.

Vynaložené prostředky sice nehrají klíčovou, ale přesto poměrně podstatnou roli, a to nejen pro vznik portrétní série, ale prakticky pro celé odvětví. Například sociální dokument, který byl v padesátých a šedesátých letech hojně časopisy podporován, byl v letech devadesátých na silném ústupu. Prostředky byly nasměrovány k jiným médiím - k televizi a k internetu.

Další prostor, kde se snímky významných osobností dnes uplatňují, je tzv. korporáční portrét. Portréty politiků nebo vysoce postavených obchodníků dělají ti nejlepší současní fotografové, a to za honoráře čítající desítek tisíc dolarů. Příkladem je prezidentská kampaň Françoise Mitteranda v roce 1980, kdy na jeho portrétu pracovalo pět světoznámých fotografů. Nebo Bettina Rheims jako oficiální fotografka při prezidentské kampani Jacquese Chiraca v roce 1995.

Od devadesátých let (s nástupem nových technologií) zažívá fotografie velkou změnu, a to přechodem z techniky analogové na digitální. Fotografové používají počítačovou technologii, aby své modely pozvedli a zminimalizovali jejich vady na kráse. Fotografům jde o to, aby portrétovaní vypadali co nejlépe. Stejně jako dříve v Hollywoodu, používají fotografové všechny dostupné prostředky k dosažení co nejlepších výsledků. Někteří fotografové zpochybnili nástup digitalizace, protože photoshop neděla z fotografa Newtona nebo Avedona. Hranice mezi uměním a řemeslem je náhle nejistá.

Geoffrey Batchen v eseji „Ektoplazma“ však problém nevidí: „Počítač možná nahradí tradiční fotoaparát, ale i pak bude nutně záviset na smýšlení a uvažování lidí, kteří ho programují, ovládají a řídí, stejně jako je tomu dnes s fotografií. Dokud přežijí lidé, přežijí i lidské hodnoty a lidská kultura – nezávisle na tom, jaké nástroje budou lidé k tvorbě obrazu používat.“⁷

⁷ Geoffrey Batchen, esej „Ektoplazma“, „Co je to fotografie“ ed. Karel Císař, Heřman a synové, Praha, 2004, str. 350

/ 5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY /

- Jacques Aumont: *Obráz.* Akademie múzických umění, Praha 2005.
- Richard Avedon, Doon Arbus: *The Sixties.* Random House, London 1999.
- Richard Avedon: *In the American West.* Abrams, New York 1985.
- Richard Avedon: *An Autobiography.* Leonardo, Milano 1993.
- David Bailey: *If We Shadows.* Thames and Hudson, London 1992.
- David Bailey: *Mrs. David Bailey.* Schirmer-Mosel, München 1980.
- Alexander Baran: *Předpoklady fotografie neboli prolegomena.* AMU, Praha 2000.
- Ludvík Baran: *Portrét ve fotografii.* Orbis, Praha 1969.
- Roland Barthes: *Mytologie.* Dokořán, Praha 2004.
- Roland Barthes: *Světlá komora. Poznámka k fotografii.* Agite/Fra, Praha 2005.
- Marianne Bieger-Thielemann a kol.: *Fotografie 20. století.* Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem. Slovart, Praha 2003.
- Vladimír Birgus: *František Drtikol.* KANT, Praha 2000.
- Vladimír Birgus, Miroslav Vojtěchovský: *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let.* Kant, Praha 1996.
- Vladimír Birgus, Pavel Scheufler: *Fotografie v českých zemích 1839 - 1999.* Grada Publishing, Praha 1999.
- Vladimír Birgus: *David Bailey.* Katalog, Národní Technické Muzeum, Praha 1992.
- Angelo Božac: *Robert Mapplethorpe.* Magisterská diplomová práce, Katedra fotografie FAMU, Praha 1995.
- Karel Císař ed.: *Co je to fotografie?* Herrmann&synové, Praha 2004.
- Michel Comte: *Twenty Years - 1979-1999.* Schirmer-Mosel, München 1999.
- Anton Corbijn: *33 Still Lives.* Schirmer-Mosel, München 1999.
- Anton Corbijn: *Famouz, Photographs 1976-88.* Schirmer-Mosel, München 1997.
- Anton Corbijn, Brian Eno: *Star Trak.* Schirmer-Mosel, München 1996/2002.
- Anton Corbijn: *Innocence.* Portfolio No.37, Stern Spezial Fotografie, Hamburg 2005.
- Anton Corbijn: *U2 & I-The Photographs 1982-2004* Schirmer-Mosel, München 2005.
- Anton Corbijn: *a. somebody, strijen, holland.* Schirmer-Mosel, München 2004.
- Michel Comte, Claus Lutterbeck: *Contrasts.* Portfolio No. 10, Stern Spezial Fotografie, Hamburg 1999.

- Patrick Demarchelier: Glamour. Portfolio No.17, Stern Spezial Fotografie, Hamburg 2000.
- Patrick Demarchelier: Photographs. Bulfinch Press, New York 1995.
- Sante D'Orazio: Private Moments. Portfolio No.18, Stern Spezial Fotografie, Hamburg 2000.
- Editors of Phaidon Press: The Photo Book. Phaidon, London 1997.
- William A. Ewing: The Body. Photoworks of the Human Form. Thames and Hudson, London 1994.
- Konrad Fidler: O posuđivanju dela likovne umetnosti. BIGZ, Beograd 1980.
- Hans-Michael Koetzle: Slavné fotografie - Historie skrytá za obrazy II. Slovart, Praha 2003.
- Vilém Flusser: Moc obrazu. Výbor filosofických textů z 80. a 90. let. Výtvarné umění, Praha 1996, č. 3-4.
- Vilém Flusser: Příběh ďábla. GemaArt/OSVU, Praha 1997.
- Vilém Flusser: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994.
- Vilém Flusser: Do universa technických obrazů. OSVU, Praha 2001.
- Michel Frizot: A New History of Photography. Könemann, Köln 1998.
- Ulrich Gregor, Enno Patalas: Dějiny filmu. Bratislava, Tatran 1968.
- Brian Griffin: Work. Black Pudding Publishing, London 1988.
- Martin Harrison: Appearances, Modephotographie seit 1945. Schirmer-Mosel, München 1991.
- Ludovít Hlaváč: Dějiny Fotografie. Osveta, Bratislava 1987.
- Klaus Honnef: Andy Warhol 1928-1987. Umění jako byznys. Taschen, Köln 2000.
- Klaus Honnef: Umění 20. století. II. díl. Fotografie. Slovart, Praha 2004, s. 621-674.
- George Hurrell: The Book of Stars. Schirmer-Mosel, München 1991.
- Jan Jirák, Barbara Köpplová: Média a společnost. Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace. Portál, Praha 2003.
- William S. Johnson, Mark Rice, Carla Williams: 1000 Photo Icons. George Eastman House. Taschen, Köln 2002.
- Billy Klüver, Julie Martin: KiKi's Paris, Artists and Lovers 1900-1930. Harry Abrams, Inc., New York 1989.
- Hans-Michael Koetzle: Das Lexicon der Fotografen 1900 bis heute. Knaur, München 2002.
- Hans-Michael Koetzle: Slavné fotografie - Historie skrytá za obrazy I. Slovart, Praha 2003.

- Hans-Michael Koetzle: Slavné fotografie - Historie skrytá za obrazy II. Slovart, Praha 2003.
- Želimit Koščević: Fotografska slika. 160 godina fotografske umjetnosti. Školska knjiga, Zagreb 2000.
- Antonín Kratochvíl, Michael Persson: Antonín Kratochvíl. Torst, Praha 2003.
- Antonín Kratochvíl: Incognito. Arena Editions, Santa Fe 2001.
- Antonín Kratochvíl, Michael Persson: Persona / portraits. Slovart, Praha 2006.
- Antonín Kratochvíl. Incognito. Katalog, Galerie Pecka, Praha 1998.
- Jan Kučera: Kniha o filmu. II. vyd. CSFN 1946.
- David LaChapelle: David LaChapelle. Portfolio No.16, Stern Spezial Fotografie, Hamburg 2000.
- David LaChapelle: Hotel LaChapelle. Bulfinch Press, New York 1999.
- Annie Leibovitz, Susan Sontag: Women. Random House, New York 1999.
- Annie Leibovitz, Tom Wolfe: Photographs. A Pantheon / Rolling Stone Press Book, New York 1983.
- Annie Leibovitz: Photographien 1970-1990/ Annie Leibovitz. Schirmer-Mosel, München 1991.
- Gilles Lipovetsky: Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu. Prostor, Praha 2003.
- Gilles Lipovetsky: Říše pomíjivosti. Móda a její úděl v moderních společnostech. Prostor, Praha 2002.
- Gilles Lipovetsky: Věčný přepych. Prostor, Praha 2003.
- Jane Livingstone, Adam Gopnik, Richard Avedon: Evidence 1944-1994. Random House, London 1994.
- Vaclav Macek: Tono Stano. Osvěta, Martin 1990
- Robert Mapplethorpe: Lady Lisa Lyon. Schirmer-Mosel, München 1983.
- Robert Mapplethorpe: Fotografije 1976-1986. Katalog, Galerija Piran, Koper 1987.
- Robert Mapplethorpe: The Black Book. Schirmer-Mosel, München 1992.
- Robert Mapplethorpe, Edmund White: Mapplethorpe Altars. Random House, New York 1995.
- Robert Mapplethorpe, Germano Celant: Mapplethorpe. Katalog, Palazzo Fortuny, Venezia 1992.
- Robert Mapplethorpe, Arthur C. Danto: Mapplethorpe. Leonardo, Milano 1992.
- Bernard Marcadé, Dan Cameron: Pierre et Gilles - The complete works 1976-1996. Taschen, Köln 1997.
- Marshal McLuhan: Jak porozumět mediim. Odeon, Praha 1991

- Steven Meisel: Sex. Wilhelm Heyne Verlag, München 1992.
- Josef Moucha: Zázitek arény, Eseje o historii fotografie a technických obrazech. Fotofo, Bratislava 2004.
- Jean-Baptiste Mondino: Mondino: (Deja Vu). Schirmer-Mosel, München 2004
- Juraj Mravec, Viktor Vojtek: Interview s Fotografií. Slovart, Praha 2003.
- Daniela Mrázková: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985.
- Arnold Newman, Philip Brookman: Arnold Newman. Taschen, Köln 2000.
- Helmut Newton, Noemi Smolik, Zdenek Felix, Urs Stahel: Helmut Newton - Aus dem photographischen Werk. Schirmer-Mosel, München 1993.
- Helmut Newton: Sleepless Nights. Schirmer-Mosel, München 1991.
- Helmut Newton: White Women. Schirmer-Mosel, München 1992.
- Helmut Newton: Welt ohne Männer. Schirmer-Mosel, München 1993.
- Helmut Newton: Pola Woman. Schirmer-Mosel, München 1992.
- Helmut Newton: Archives de Nuit. Schirmer-Mosel, München 1993.
- Helmut Newton: Big Nudes. Schirmer-Mosel, München 1990.
- Helmut Newton, Françoise Marquet: Work. Taschen, Köln 2000.
- Helmut Newton: Vlastní životopis. Slovart, Praha 2003.
- Helmut Newton, Marshall Blonsky: Private Property. Schirmer-Mosel, München 1989.
- Helmut Newton, Karel Lagerfeld: Helmut Newton. Thames and Hudson 1989.
- Helmut Newton, Klaus Honnef: Helmut Newton Portraits. Nathan image, Paris 1987.
- Helmut Newton, Alice Springs: Us and Them. Scalo, Zurich 1999.
- Helmut Newton: Helmut Newton's Illustrated, Number 4: Dr. Phantasme. Schirmer-Mosel, München 1995.
- Helmut Newton: Helmut Newton's Illustrated, Number 3: I was there. Schirmer-Mosel, München 1991.
- Helmut Newton: Helmut Newton's Illustrated, Number 2: Pictures from an exhibition. Schirmer-Mosel, München 1987.
- Helmut Newton: Sumo. Taschen, Köln 2000.
- Enno Patalas: Filmové hviezdy. Tatran, Bratislava 1966.
- Irving Penn: People in Passage. Photology, Milano 1992.
- Irving Penn: Eine Retrospektive. Schirmer-Mosel, München 1997.
- PHOTO, Hachette Filipacchi Associés, Paris, 1981 - 2006

- Francois Quintin: Herb Ritts. Catalogue, Fondatin Cartier pour l'art contemporain, Paris 1999.
- Quorum časopis za književnost: broj 1, Zagreb 1990.
- Ignacio Ramonet: Tyrannie médií. Mladá fronta, Praha 2003.
- Rankin: Rankin. Portfolio No. 32, Stern Spezial Fotografie, Hamburg 2003.
- Man Ray: Vlastní portrét. Artefact, Praha 2002.
- Man Ray: Photographe. Philippe Sers, Paris 1985.
- Bettina Rheims: Female Trouble. Schirmer-Mosel, München 1991/2001.
- Herb Ritts : Werk. Knesebeck, München 1996.
- Herb Ritts: Notorious. Schirmer-Mosel, München 1992.
- Herb Ritts: Men/Women. Twin Palms Publishers, 1989
- Herb Ritts: Duo. Twin Palms Publishers, 1991
- Chris Rojek: Celebrity. Reaktion Books Ltd., London 2001
- Chris Rojek „Decentring Leisure“, Sage, Nottingham 1995,
- Pavel Scheufler, Zuzana Meisnerová-Wisnerová: Jan Langhans. Torst, Praha 2005.
- Jochen Siemens: Man Ray. Portfolio No. 35, Stern Spezial Fotografie, Hamburg 2004.
- Jochen Siemens: Robert Mapplethorpe. Portfolio No. 33, Stern Spezial Fotografie, Hamburg 2001.
- Ruth Silverman: Athlets, Photographs 1860-1986. Alfred Knopf, New York 1987.
- Peggy Sirota: Surprise. Portfolio No. 25, Stern Spezial Fotografie, Hamburg 2001.
- Peggy Sirota: Guess Who? Steidl, Göttingen 2000.
- Susan Sontagová: O fotografii. Paseka, Praha 2002.
- Franca Sozzani: Vogue 1964 - 1994. Condé Nast, Milano 1994.
- Tono Stano, Magdalena Juříková: Tono Stano. Torst, Praha 2005.
- Tono Stano: Hvězdy. Katalog, Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary 2003.
- Dušan Stojanović: Teorija Filma. Nolit, Beograd 1978.
- John Szarkowski: Irving Penn. Catalogue, The Museum of Modern Art, New York 1984.
- Petr Tausk: Přehled současné fotografie v zahraničí. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985.
- Lav Vigotski: Psihologija umetnosti. Nolit, Beograd 1975.
- Albert Watson: Albert Watson. Portfolio No. 42, Stern Spezial Fotografie, Hamburg 2005.
- Albert Watson: Cyclops. Leonardo, Milano 1994.
- Bruce Weber: Roadside America. Portfolio No. 22, Stern Spezial Fotografie, 2001

A

Adams, Ansel 87
Adams, Bryan 146
Adamski, Jerzy 232
Adenauer, Konrad 93
Adjani, Isabella 79, 81
Agnelli, Gianni 106
Agnelli, Marella 64, 71
Achmatova, Anna 28
Alen, Woody 93
Altman, Robert 253
Alžběta II 47, 48, 218, 221
Anderson, Laurie 126, 146
Anderson, Marian 22, 63, 71, 72
Anderson, Pamela 213, 215
Angera, Kenneth 206
Aniston, Jennifer 25, 252
Annan, Kofi 80
Antonioni, Michelangelo 67, 82, 97
Appelt, Dieter 55
Arafat, Yasir 88
Arbus, Diane 7, 134, 209
Argento, Asia 252
Armstrong, Lance 36
Armstrong, Louis 73
Arnold, Eve 32
Astaire, Fred 70, 96
Auerman, Nadja 80
Aumont Jacques 6
Avedon, Richard 31, 63-82, 97, 134, 135, 181,
183, 190, 195, 197, 253, 256, 257, 259
Avedon, Jacob Israel 64, 77

B

Bacall, Lauren 197
Bailey, David 95-100, 221, 223, 245, 249, 257
Banderas, Antonio 163, 192, 253
Bardot, Brigitte 33
Baron, Fabien 257
Bassinger, Kim 105, 109, 110, 192
Bacon, Francis 77, 99, 133
Bardot, Brigitte 73
Barr, Jean Marc 240
Barrymore, Drew 163, 215, 216, 252
Barthes, Roland 19
Bartoška, Jiří 237, 240
Batchen, Geoffrey 259
Baudelaire, Charles 13
Beatles 96, 98
Beaton, Cecil 32, 33, 51, 58, 123, 134, 150, 164

Beatty, Warren 253
Beck, Jeff 146
Beckham, David 39
Bellow, Saul 80
Bellucci, Monica 80
Ben Gurion, David 92
Bensimon, Giles 253
Benson, Richard 185
Bergman, Ingmar 67
Berlin, Isaiah 82
Bernhardt, Sandra 158, 159
Bernhardt, Sarah 12, 13, 14
Bertolucchi, Bernardo 226, 227
Binoche, Juliette 81, 251
Björk 213, 221, 250
Blair, Tony 220
Blok, Alexander 28
Bočanová, Mahulena 237
Bogart, Humphrey 73
Bono Vox 175, 176, 177
Bourgeois, Louise 125
Bourk-White, Margaret 68
Beuys, Joseph 99
Boorstin, Daniel 34
Bourdin, Guy 190
Boy George 99, 204
Bowie, David 168, 172, 189, 226
Brady, Mathew 10
Brejchová, Jana 33
Brando, Marlon 154
Brandt, Bill 85, 99
Brassai 67, 99, 117, 183
Braun, Eva 235
Bravo, Alvarez Manuel 100
Breton, André 23
Brodovitch, Alexey 50, 65, 66, 68, 88, 257
Brodský, Josef 82
Brodský, Vlastimil 239
Brown, Tina 80, 139, 257
Brzozowski, Tadeusz 231
Bundchen, Gisele 245
Burroughs, William S. 159

C

Caine, Michael 96
Calvin Klein 247
Cameron, Julia Margaret 13, 123, 141
Campbell, Naomi 80, 166, 213, 221, 253
Capa, Robert 68

Capote, Truman 54, 71, 73, 93, 117, 210
Carson, David 184
Carter, Jimmy 47
Cartier-Bresson, Henri 67, 70, 96, 134
Caruso, Enrico 16
Cash, Johnny 149, 150, 173
Castelli, Leo 117
Cave, Nick 173
Celant, German 123
Clark, Brian 98
Clemente, Francesco 127, 152
Clinton, Hillary Rodham 80, 142
Clinton, William J. 93
Close, Glenn 163, 251
Cohen, Leonard 248
Comte, Michel 243, 245, 246, 258
Corbijn, Anton 168 - 180, 212, 254, 256, 257
Coucteau, Jacques 63
Corner, Ted 68
Cortes, Joachim 100
Costello, Elvis 172
Cowardema, Noel 46
Crawford, Cindy 153, 166, 246
Crawford, Joan 20
Crescent, Francine 104
Crewdsona, Gregory 206
Cruise, Tom 25
Curtise, Jan 172
Czeczot, Andrzej 235

D

Dafoe, William 227
Dalaj Lama 152, 160
Dali, Salvador 23, 113
Davidson, Bruce 68
Davise, Miles 173
Dayan, Moshe 92, 93
Dean, James 23, 154
Delano, Jack 86
Demarchelier, Patrick 31, 253
Deneuve, Catherine 96, 108, 204, 207, 251
Depeche Mode 170, 173
Depp, Johnny 100, 185
D'Orazio, Sante 253
De Sica, Vittorio 67
Destinová, Ema 29
De Vito, Danny 178, 224
DiCaprio, Leonardo 188, 192, 221
DiCorcia, Philipa-Lorca 183
Diaz, Cameron 178
DiCillo, Toma 240
Dietrich, Marlene 135
Dinesen, Isak 72
Dior, Christian 68, 69, 70, 81

Disderi 10, 11
Dostálová Leopolda 29
Drawitz, Andrzej 231
Dreyer, Clark 67
Drtikol, František 29, 242
Duchamp, Marcel 52, 93
Dylan, Bob 82, 227

E

Eastwood, Clint 134, 185
Eben, Marek 240
Edison, Thomas 15
Einstein, Albert 39, 40
Eisenhower, Dwight D. 88, 92, 93
Eisenstaedt, Alfred 68
Elgort, Arthur 253
Eliot, T. S. 65
Eluard, Paul 23
English, Don 20
Ernst, Max 23
Esquire 189
Evanse, Walker 86
Evangelista, Lisa 253

F

Fahey, David 153, 164
Faithfull, Marianne 100, 174
Farrow, Mia 96
Felender, Barbara 233, 234
Farrar, Geraldine 16, 18
Farrow, Mia 198
Faurer, Louise 68
Fellini, Federico 97, 209
Ferrari, Lola 205, 207
Ferry, Brian 173
Feuer, Hans 253
Fisher, James 96
Fišerová, Markéta 240
Fitzgerald, Ella 248
Flint, Larry 105
Fluser, Vilém 255, 257
Fonssagrives, Lisa 58, 135
Ford, Henry 15
Ford, Harrison 197
Ford, Gerard R. 92
Ford, Tom 82
Forman, Miloše 240
Foster, Jodie 109
Frank, Robert 134, 170
Franco, Francisco 93
Franklin, Areta 146
Freeman, Morgan 240
French, John 96

G

Gahan, David 17
Galagar, Peter 227
Galliano, John 80, 82
Garbo, Greta 19
Garner, Philippe 101
Garo, John 44
Gates, Bill 83
Gaultier, Jean-Paula 204
Geislerová, Aňa 237, 238, 240
Gere, Richard 130, 154, 155
Giacometti, Alberto 23
Gieraltowski, Krzysztof 229, 230, 232, 233, 234,
235, 254, 257
Ginsberg, Allen 24, 132, 248
Glass, Philip 117
Goldberg, Whoopi 136, 137, 140
Gorbačov, Michail 152
Gorman, Greg 164, 188-195, 256, 258
Graham, Katherine 142
Greespan, Alan 83
Gurský, Andreas 183

H

Hack, Jefferson 218, 257
Haile Selassie 93
Hagen, Nina 204
Hall, John 83
Hambourg, Maria Morris 70, 82
Hanks, Tom 200, 248
Haring, Keith 138, 139, 162
Harlow, Jean 20
Harrelson, Woody 239, 240
Harris, David 202
Harry, Deborah 227
Hayes, Robert 189
Hayworth, Rita 20
Havránková, Milota 236
Hawking, Stephen 161, 162
Hefner, Hug 105
Hendrix, Jimmi 42, 179
Hemingway, Ernest 47
Hepburn, Audrey 64, 70
Herzigová, Eva 244, 252
Hevelson, Louise 82
Hitchcock, Alfred 73, 96, 109, 184, 185
Hockney, David 127, 129, 159, 194
Hoffman, Abbie 76
Hoffman, Dustin 189
Holoubek, Gustaw 234
Hooper, Denis 109, 114, 185

Hopkins, Anthony 109, 200, 246
Horst P. Horst 51, 58, 100, 155, 164 190, 247
Hounsou, Djimon 188
Hueene, Hoynigen 58
Hugo, Victor 12
Hurrel, George 20, 190
Huston, Anjelica 109
Huston, John 73, 96, 97

Ch

Chagall, Mark 87, 93
Chanel, Coco 73
Chaplin, Charlie 18, 71, 73, 158
Chaplin, Geraldine 96, 246
Charles, Ray 248
Cher 160, 163
Cherinský, Nathan 196
Chirac, Jacques 252, 258
Chodorkowski, Antoni 235
Christensen, Helena 253
Christo 138
Chrzanowski, Tadeusz 234
Churchill, Winston 44, 45
Chytilová, Věra 241

I

Iggy Pop 146, 148
Interview 189
Ionesco, Eugen 54
Irons, Jeremy 246
Israel, Marvin 68, 77

J

Jackson, Michael 137, 138, 203, 217
Jackson, Janet 200
Jagger, Mick 100, 133, 151, 184
James, Baldwin 65
James, Etta 146
Jarre, Jean-Michelle 112
Jesenin, Sergej
Jirásek, Alois 29
John, Elton 80, 212
John Bon Jovi 80
Johnse, Jasper 55
Johnson, Lyndon B. 84
Jolie, Angelina 213
Jones, Catherina Zeta 244
Jones, Grace 117, 129, 193

Jones, Norah 146, 147, 148
Jovovich, Milla 252, 253
Jouveta, Louise 54
Joyce, James 23
Joyner-Kersee, Jackie 160

K

Kaczmarek, Jacek 235
Kantor, Tadeusz 232
Karsh, Yousuf 218-221, 256, 257
Keaton, Buster 71, 73
Kennedy, John Jr. 41, 42
Kennedy, John F. 92
Kennedy, Rose Fitzgerald 76
Kerry, John 80
Kertész, André 68, 179
Kidman, Nicole 63
Kim, Lil 142
King, Martin Luther 47
Kingsley, Ben 240, 242, 253
Kinski, Nastassja 111
Kirkland, Douglas 26
Kissinger, Henry 71
Klein, William 68, 97
Knight, Nick 219
Kooning, Willem 127
Kosínski, Jerzy 231
Kratochvíl, Antonín 5, 218-221, 257
Kraus, David 242
Kravitz, Lenny 249, 253
Krupp, Alfred 84, 91
Kurlewicz, Andrzej 234
Kurniková, Anna 39, 213

L

Labuda, Marián 238
Lábus, Jiří 239
LaChapelle, David 164, 208-217, 257, 258
Lagerfeld, Karl 104, 245
Landovský, Pavel 225
Lange, Dorothea 86, 170
Langhans, Jan 29, 242
Lasica, Milan 240
Lear, June 77
Leibovitz, Annie 26, 39, 133-151, 161, 170, 195, 197, 206, 229, 240, 252, 254, 256, 257, 258
Lennon, John 42, 135, 136, 179
LePenn, Jean Marie 107
Lepore, Amanda 217
Lieberman, Alexandr 51, 58, 59, 68, 257
Lichtenstein, Roy 127, 162, 253

Lincoln, Abraham 7, 11
Lind, Jenny 7, 8
Lindberg, Peter 190, 253
Lipovetský, Gilles 254
List, Herbert 155, 164
Liška, Pavel 239
Livingstone, Jane 66
Loren, Sophia 192
Lorenzetti, Katrina 227
Louise, Ruth Harriet 20
Love, Courtney 175
Lubitch, Ernst 68
Ludvík, Jakub 242
Lynch, David 109, 110
Lyon, Lisa 122, 123

M

Madonna 36, 153, 156, 157, 158, 200, 204, 205, 216, 223, 244, 245, 250, 253
Maier, Norman 130
Majakovskij, Vladimír 28
Malkovich, John 109
Man Ray 23, 64, 86, 93, 150
Mandela, Nelson 152
McEnroe, John 199
Mandela, Nelson 249
Mann, Thomas 22
Mapplethorpe, Robert 116-131, 161, 164, 170, 206, 257
Marceau, Sophie 251
Marconi, Guglielmo 15
Marilyn Manson 252
Marley, Bob 179
Martin, Steve 133, 134
Mayall, John 11
McLuhan, Marshall 6
McMenamy, Kristen 253
Meir, Golda 92
Meisel, Steven 164, 165
Midler, Bette 134
Michalkov, Nikita 240
Milosz, Czesław , 189, 235
Minelli, Lisa 209
Minogue, Kylie 178, 205, 221
Misrach, Richard 183
Mitchum, Robert 248
Mitterand, Françoise 258
Miyake, Issey 59
Mohammed, Sidi 186
Mondino, Jean-Baptiste 209
Mondino Jean-Baptiste 243, 249, 257
Mondrian, Piet 84, 87, 89
Monroe, Marilyn 32, 33, 35, 42, 71, 72, 88, 90
Moor, Michael 80
Moore, Demi 139, 140, 253, 258
Mori, Mariko 206

Moss, Kate 34, 185, 218, 221, 244, 253
Mugler, Thierry 207
Munkácsi, Martin 64, 66, 68, 102
Murrow, Edwarda 22

N

Nadar 10, 12, 13, 123
Najbrt, Aleš 241
Nakash, George 44
Nappelbaum, Mojisej 28
Neel, Alice 124
Nelson, Willie 146, 149
Nielsen, Brigitte 108, 190
Nietzsche, Friedrich 11
Newhall, Beaumont 86
Newman, Arnold 68, 84-94, 240, 255, 256, 257
Newton, Helmut 101-115, 155 170, 181, 190,
249, 254, 256, 257, 259
Nicholson, Jack 100, 158, 159, 163, 190
Noah, Jannick 79
Noguchi, Isama 54, 87, 127

O

O'Connor, Sinead 185
O'Keeffe, Georgie 52, 53, 88, 89, 90
Oldman, Gary 185, 246
O'Neil, Eugen 93
Ono, Yoko 135, 143, 197
Ormond, Julie 240
Ortman, František 242

P

Palenberg, Anita 98
Paltrow, Gwyneth 244
Paris Hilton, Paris 41
Patitz, Tatiana 166
Pavarotti, Luciano 174
Peres, Šimon 88
Penn, Irving 50-62, 96, 97, 134, 135, 155, 170,
183, 237, 256, 257
Penn, Sean 83
Persson, Michael 5, 225
Petri, Ray 249, 257
Picasso, Pablo 23, 53, 54, 84, 88, 91
Picasso, Paloma 130, 204
Pickford, Mary 18
Pierre a Gilles 202-207, 209
Pitt, Brad 35, 198

Pfeifer, Michele 153
Platt-Lynese, George 155, 164, 190
Pollack, Sydney 189
Pollock, Jackson 93
Portman, Natalie 143, 144
Pound, Ezra 71, 72
Pražmowski, Wojciech 235
Prekop, Rudo 236
Presley, Elvis 147
Premel, Benn 127
Prince 80, 159, 250
Princezna Diana 244, 253

Q

Quant, Mary 96

R

Rabin, Isaak 88, 92
Rachmaninov, Sergej 64
Ralph Lauren 247
Rampling, Charlotte 112, 114
Rankin Waddel, John 218 - 222, 257
Rawlings, John 58
Reagan, Ronald 47, 76, 93, 152
Reed, Lou 146
Reeve, Christopher 80, 152, 162
Rehnquist, William 83
Reno, Jean 227
Renoir, Jean 67
Rheims, Bettina 243, 250, 252, 258
Ricci, Christina 200
Rider, Winona 192
Riefenstahl, Leni 106, 107, 155
Richards, Keith 175
Ritts, Herb 152-167, 256
Robertson, Robbie 178
Rockefeller John D. 15
Roitfeld, Carine 243
Rojek, Chris 42
Rolling Stones 96, 98, 133
Róna, Jaroslav 241
Rose, Ben 86
Rossellini, Isabella 109, 110, 117, 124, 130, 163
Rossellini, Roberto 67
Rourke, Mickey 109, 110
Roversi, Paolo 253
Rubenstein, Augusta 92
Rukeyser, Muriel 77
Rumsfeld, Donald 82
Rumsfeld, Donald 76

Morimura, Yasumasa 206
Morrison, Toni 80
Russo, Rene 193
Ryan, Meg 244

S

Saatchi, Doris 124
Sand, George 12
Sandburg, Carl 90
Sander, August 155
Sarandon, Susan 130
Sarony, Napoleon 10, 14
Scavulo, Francesco 253
Sednaoui, Stephane 219
Seeger, Pete 146, 148, 149
Seigal, Peggy 155
Seliger, Marc 252
Sellers, Peter 96
Seymour, Stephanie 70, 80, 82, 166
Shaw, George Bernard 46
Show, Aiden 204
Sherman, Cindy 124, 130, 206
Schiaparelli, Else 53
Shrimpton, Jean 70, 96
Schiffer, Claudia 80, 204, 253
Schwarzenegger, Arnold 127, 137
Simon, Elsa 103
Singer, Margaret 22
Sirota, Peggy 196-201, 239, 258
Sischy, Ingrid 164, 211
Siouxsie Sioux 203
Skála, František 241
Skrebneski, Viktor 253
Skupin, Bernd 171
Slavík, Herbert 242
Smith, David 54
Smith, Eugene W. 170
Smith, Patty 117, 118, 119, 122, 146, 248
Smith, Will 100
Snowdon, Anthony 117, 129
Sontag, Susan 38, 39, 141, 256
Sorenti, Mario 253
Sozzani, Franca 163
Springs, Alice 103, 113
Springsteen, Bruce 146
Stallone, Sylvester 80, 81
Stanko, Tomasz 232
Stano, Tono 236 - 242, 254, 257
Stanko, Vasil 236
Stachanov, Alexej 27
Starck, Philippe 249
Steichen, Edward 19, 64, 86, 123, 150
Steiger, Rod 227
Stern, Jonasz 232
Stieglitz, Alfred 86, 88
Sting 140, 199, 246

Stipe, Michael 146, 175
Stock, Denis 22, 23
Stone, Sharon 192, 251
Struss, Karl 20
Stravinsky, Igor 71, 84, 88, 89
Streisand, Barbara 163, 189
Strykowski, Julian 231
Stryker, Jeff 194
Stuhr, Jerzy 235
Sudek, Josef 170
Sutherland, Donald 124
Szozuk, Włodzimierz 234

Š

Šetlík, Jadran 242
Škvrně, Petr 242
Štrba, Martin 236
Štros, Vladimír 242
Švolík, Miro 236

T

Tarantino, Quentin 250
Taylor, Elizabeth 109, 110, 161
Taylor, Liv 226
Teller, Jürgen 34, 219, 253
Testino, Mario 31, 220, 243, 244
Tharon, Charlize 80
Thurlington, Christie 80, 166, 253
Tilmans, Wolfgang 219
Toback, James 111
Travolta, John 198
Tree, Penelope 70, 96, 97
Truman, Harry S. 88, 92
Turner, Tina
Tyger, Lionel 54
Tyson Mike 246
Twiggy 70, 96
Tzara, Tristan 23

U

U2 170, 173, 175, 176, 177

V

Vadim, Roger 33
Vaňek, Jindřich 242
Venezia, Laetizia 252
Verglas, Antoine 253
Verushka 70
Vigo, Jean 67

Voight, John 154

Vreeland, Diana 70, 95, 96

W

Wagstaff, Sam 130

Waits, Tom 250

Walcott, Derek 80

Warhol, Andy 23, 24, 25, 40, 75, 76, 85, 97, 117,
123, 125, 206, 209, 218

Waters, John 188

Watson, Albert 181-187, 212, 256

Weaver, Sigourney 109, 110, 124, 127

Weber, Bruce 161, 164, 165, 170, 243, 247, 248

Wenner, John 133

Weston, Edward 86

Weegee 245

Welsh, Raquel 109

Wilde, Oscar 14

Wilder, Billy 109, 197

Warhol, Andy 23, 24, 25, 40, 75, 76, 85, 97, 117,
123, 125, 206, 209, 218

Williams, Hank 146

Williams, Lucinda 146

Williams, Robbie 221

Williamse, Tennessee 54

Wilson, Brian 146, 147

Winger, Debra 106

Winslet, Kate 200

Wisniak, Nicole 65, 69

Witkina, J.P. 155

Wojcicki, Jacek 233

Wolf, Henry 68

Y

Young, Neil 146

Z

Zaoralová, Eva 237

Zappa, Frank 82

Zeffirelli, Franco 154, 240

Zelenka, Petr 240

Zrzavý, Jan 29