

Vzájemný vliv fotografie a audiovizuálního díla: Inspirace fotografií ve videoklipech v 21. století

Jakub Voženílek

Bakalářská práce
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Jakub VOŽENÍLEK**
Osobní číslo: **K09397**
Studijní program: **B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Režie a scenáristika**

Téma práce: **1.Teoretická část:**
Vzájemný vliv fotografie a audiovizuálního díla:
Inspirace fotografií ve videoklipech v 21. století
2.Praktická část:
Reklamy a videoklip, režie

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

Výstupní dílo předložte na 3 ks DVD ve formátu DVD-video, 1 ks MiniDV (nosiče řádně popište) a 3 ks scénáře v kroužkové vazbě (řádně popište). Součástí celé práce budou vyplněné formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce, podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew; GROSSBERG, Lawrence. Sound and vision : the music video reader. London : Routledge, 1993. 215 s. ISBN 0-415-09430-5.
VERNALLIS, Carol. Experiencing music video : aesthetics and cultural context. New York : Columbia University Press, 2004. 341 s. ISBN 978-0-231-11798-2.
MONACO, James. Jak číst film : svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Vyd. 1. Praha : Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.
BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Film art : an introduction. Vyd. 8. Boston : McGraw Hill, 2008. 505 s. ISBN 9780073535067.

Vedoucí teoretické části:

Mgr. Lukáš Gregor
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části:

Mgr. Tomáš Binter 
Ústav animace a audiovizu

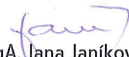
Datum zadání bakalářské práce:

31. ledna 2011

Termín odevzdání bakalářské práce:

16. května 2011

Ve Zlíně dne 31. ledna 2011


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Ing. Eva Šviráková, Ph.D.
ředitelka ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 9.2.2011

Jakub Voženilek 

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevýdělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3.

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odprá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Práce pojednává o vzájemném vlivu fotografií a videoklipů. V teoretické části se zaměřuje na skladbu obou médií a poukazuje na jejich propojení. V praktické části jsou aplikovány zjištěné skutečnosti z první pasáže na dvě konkrétní hudební videa od režisujících fotografů.

Klíčová slova:

Videoklip, hudební video, fotografie, David LaChapelle, Anton Corbijn

ABSTRACT

Bachelor thesis discourses about mutual influence of photography and music video. It concentrates on composition of both media and points to their connection in theoretical part. In practical part found knowledge from first passage are applicated to two music videos by directing photographers.

Keywords:

Music video, photography, David LaChapelle, Anton Corbijn

Děkuji především Mgr. Lukášovi Gregorovi za výborné vedení práce. Dále Páje a mamce za podporu a Mydlanovi Kobercovi za cenné rady.

Práci věnuji tátovi.

Prohlašuji tímto, že jsem tuto teoretickou bakalářskou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškeré informační zdroje, které jsem použil.

Ve Zlíně 7. 5. 2011

.....

OBSAH

ÚVOD.....	9
1 HISTORIE VIDEOKLIPU A FOTOGRAFIE.....	10
2 SPOLEČNÉ ASPEKTY MÉDIÍ.....	11
2.1 Mizanscéna.....	12
2.1.1 Způsoby osvětlování.....	14
2.1.2 Barvy.....	16
2.1.3 Chování/pohyb postav.....	20
2.1.4 Kostýmy a make-up.....	21
2.1.5 Rekvizity/kulisy.....	23
2.2 Dynamika.....	27
2.2.1 Střih.....	27
2.2.2 Kompozice.....	29
2.2.3 Pohyb kamery.....	31
2.3 Náměty videoklipu a inscenované fotografie.....	33
3 SOUČASNÍ FOTOGRAFOVÉ VĚNUJÍCÍ SE REŽII.....	40
3.1 Představení díla Antona Corbijna.....	42
3.2 Představení díla Davida LaChapella.....	44
4 ROZBOR A VZÁJEMNÉ POROVNÁNÍ VIDEOKLIPU OPUS 40 A NOT IF YOU WERE THE LAST JUNKIE ON EARTH.....	47
ZÁVĚR.....	57
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	58
INTERNETOVÉ INFORMAČNÍ ZDROJE.....	59
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	60
SEZNAM PŘÍLOH.....	64

ÚVOD

Práce se zabývá vlivem fotografie na hudební videoklipy¹. Obě média jsou postavena na vizuálním vnímání a mají tudíž velice mnoho společných činitelů. Toto téma jsem si vybral z důvodu mé osobní zkušenosti s oběma médii. Zabývám se krátkými audiovizuálními díly, konkrétně reklamami a videoklipy. U druhého média se převážně věnuji odvětví módní fotografie. Z režijního úhlu pohledu posuzuji audiovizuální dílo jako ucelený soubor výrazových prostředků a můj úkol spočívá ve využití každé složky k dosažení zamýšleného výsledného celku. Jako fotograf mám stejný cíl. Mé dosavadní zkušenosti mi tedy do jisté míry umožňují srovnání obou médií. Jako základní literatura mi posloužila kniha *Experiencing Music Video Aesthetics and Cultural Context* od Carol Vernallis. Celá kniha je pro běžného čtenáře těžko srozumitelná a téměř všechny rozebírané skutečnosti jsou pouze na teoretické úrovni. Je též nutno dodat, že v některých případech autor generalizuje jevy, které zobecnitelné v zásadě nejsou. Po seznámení s tímto textem jsem se rozhodl pojmut bakalářskou práci hlavně z praktického hlediska. Text se skládá z teoretické a praktické části. V teoretické pasáži se budu věnovat jednotlivým složkám videoklipu a fotografie, jako jsou barvy, kulisy, kostýmy, pohyb kamery apod. Se záměrem srozumitelnosti budou dílčí body jednotlivých kapitol rozebírány na konkrétních příkladech. Vzhledem k rozsahu práce není možné rozebrat všechny aspekty jednotlivých složek díla. Tudíž jsem se rozhodl analyzovat ty prvky, které jsou oběma médii nejvíce příbuzná. V určitých případech pohlédneme na problematiku tématu i z opačného hlediska, tedy na ovlivnění fotografie médiem videoklipu. V druhém segmentu práce užiji zjištěné skutečnosti k analýze dvou videoklipů režisérů fotografů (Anton Corbijn David LaChapelle).

¹ *Dále také videoklip, klip, hudební video a video*

1 HISTORIE VIDEOKLIPU A FOTOGRAFIE

Nosná část práce se zabývá teoretickou skladbou obou médií s následným praktickým rozbohem. Pro základní orientaci ve vývoji obou médií je proto voleno grafické prezentace. Toto řešení umožňuje (oproti textové podobě) rychlejší orientaci čtenáře v celkovém vývoji.

2 SPOLEČNÉ ASPEKTY OBOU MÉDIÍ

Médium fotografie a videoklipu se nevyvíjela současně. Zatímco fotografie stojí jako obor samotný, videoklip je pouze jedna z odnoží audiovizuálního díla. Vzhledem k historii mezi nimi stojí více než stoletá propast. Avšak videoklip je velice progresivní a od svého vzniku se velice rychle vyvíjí. Svoji formou zasáhl i do hraného filmu, kde silně ovlivnil střihovou skladbu. Fotografie byla více než 130 let pouze analogové médium využívající celuloidového filmu. Videoklip víceméně tuto etapu z převážné části přeskočil a rovnou začal využívat elektronická média, z kterých v posledním desetiletí přešel na digitální médium. Digitální fotoaparáty se v současné době používají stejně rozšířeně jako digitální videokamery ve videoklipech. Toto řešení je pružnější a hlavně ekonomičtější. Současné profesionální kamery podávají v podstatě stejně kvalitní výsledky jako filmové přístroje. Z technického hlediska se fotografie liší od videoklipu ve velikosti okénka, čemuž se budeme věnovat později. Nejvýraznějším rozdílem zůstává fakt, že videoklip může existovat pouze za přítomnosti druhého média - hudby. Fotografie stojí jako samostatný obraz. Může fungovat v souborech, či editorialech, avšak nikdy v ní nenalezneme temporytmus, jenž je ve videoklipech tvořen střihem. Zde narážíme na další vlastnost fotografie. Fotografie není médium, které se vyvíjí v čase. Pokud se zaměříme na obsah jednoho filmového okénka, vyvstanou na povrch skutečnosti, které poukazují na silnou podobu médií. Obě jsou vybudována z mizanscény a pracují s jejími dílčími prvky víceméně stejným způsobem. Fotografie i videoklipy procházejí z valné části počítačovou postprodukcí samotného obrazu. V následujících podkapitolách se podrobně zaměříme na společné aspekty médií a budeme se snažit poodhalit jejich vzájemný vliv.

2.1 Mizanscéna

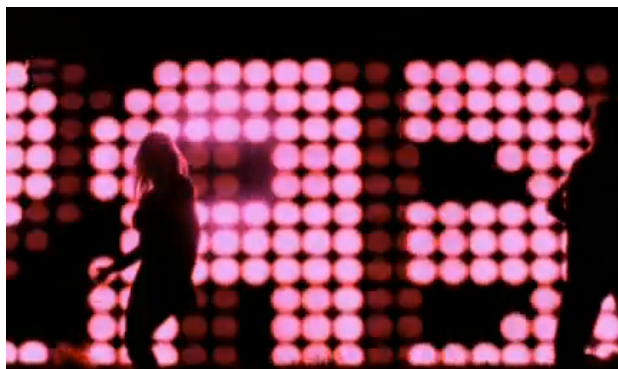
Mizanscéna nám označuje uspořádání a pohyb všech objektů scény před kamerou a fotoaparátem. Jejími klíčovými prvky jsou kulisy, kostýmy, pohyb postav a samotné osvětlení. A v neposlední řadě barvy, jakožto jeden z nejdůležitějších výrazových prostředků videoklipu. Neméně důležitý je též make-up, významná složka módní fotografie. Každé dílo klade jiný důraz na jednotlivé prvky, v určitých případech vypouští některý z nich úplně. Pro příklad uveďme četné ateliérové módní fotografie s absencí kulis nebo rekvizit. Modelka se ocitá ve „vzduchoprázdnu“, s čímž se například ve filmu, až na výjimky u některých sci-fi filmů, nesetkáme. Zde si videoklip propůjčuje námět od fotografie a staví interprety do bílého nekonečného prostoru. Přidáme-li stylizované kulisy, setkáváme se s vytvořeným prostorem, který hledá inspiraci v televizních živých přenosech Top of the Pops z 60. let. Kapela stojí v přiznaném studiu na několika jednoduchých kulisách, kde prim hrají barvy.



2

V jiných případech dominuje nad ostatními složky scény. Kostýmy jsou podružné a osvětlení je neutrální. Konkrétně se jedná o videoklipy rockových kapel typu „performance“ zasazované do nekonečných krajin, často vysušených jezer nebo kamenných pouští. Díla upřednostňující pouze světlo využívají LED světelných tabulí a proměňují barvy scény v průběhu videoklipu.

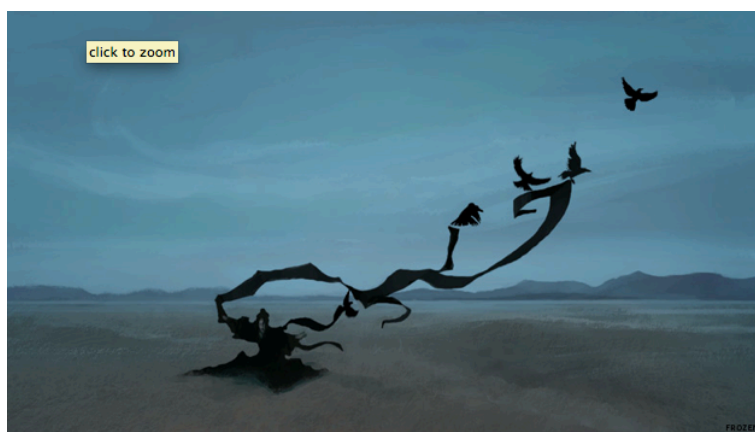
² Hudební pořad telvize BBC - Top of the Pops (1964-2006)



3

Na kostýmu založený klip je například *Frozen – Madonna*. Chladnost a vyprahlost této skladby je znázorněna symbolem smrti - oděvem inspirovaným havrany. Nejčastěji se vyskytují videoklipy, které pracují se všemi složkami mizanscény, aniž by některou úmyslně potlačovaly nebo z obrazu vypouštěly (např. absence rekvizit, kulis, postav...) Z výše uvedeného vyplývá, že videoklip není nutně svázán přímou prezentací interpreta. Módní fotografie stojí na zobrazení oděvu, tudíž je patrné, že bude vždy stát v popředí. Neznamená to však, že by fotografie pracovala s mizanscénou méně rafinovaně. Pouze musí dbát na to, aby modelka, respektive její oděv, hrály stále hlavní roli.

V následujících podkapitolách pohlédneme na specifika jednotlivých složek mizanscény u obou médií. Na konkrétních příkladech si ukážeme jejich vzájemný vliv a jejich individuální specifika.



4

³ videoklip *Somebody Told Me – The Killers*

2.1.1 Způsoby osvětlování

Osvětlení v audiovizuálním díle, respektive fotografii, má zásadní vliv na atmosféru výsledného celku. Způsoby jako low-key, high-key, extrémně kontrastní či ploché svícení a v neposlední řadě přírodní osvětlení ovlivňují vnímání celé mizanscény. Na příkladu videoklipů tvůrců Antona Corbijna a Davida LaChapella jasně vidíme, jakým způsobem ovlivňuje denní doba náladu celého klipu. Corbijnov *Re-offender* se odehrává v brzkých ranních hodinách nebo naopak podvečer. Je tudíž celý zašedlý, jelikož charakter přírodního osvětlení nedává vyniknout světelnému ani barevnému kontrastu. Oproti tomu *Can't Hold Us Down* Davida LaChapella je situován v pravé poledne, kde jsou patrné tvrdé stíny postav a slunce zde dává naplno vyniknout pestrým barvám. Výsledkem je depresivní nálada oproti pozitivnímu bujarému pouličnímu životu.



5



6

Ve fotografii funguje exteriérové osvětlení v podstatě stejně, avšak technickým rozdílem je, že ve videoklipech se běžně setkáme s exteriérovými scénami, které dosvěcují filmová světla. Obzvláště za jasného počasí se silným sluncem má fotografie problém dosvěcovat, protože záblesková světla nepodávají takový výkon. Proto se velmi často setkáváme s odraznými deskami, které usměrňují přírodní osvětlení. Mezi extrémní případy patří fotografie z pláže, kde se využívá písku jako rozlehlé odrazné plochy a zároveň na jedné straně stojí několikametrová plocha odrážející sluneční světlo. Pokud se zaměříme na interiérové osvětlení, základ tvoří tříbodové svícení. Hlavní světlo je doplněno světlem doplň-

⁴ videoklip *Frozen* - Madonna

⁵ videoklip *Re-Offender* - Travis

⁶ videoklip *Can't Hold Us Down* – Christina Aguilera

kovým, vykrývajícím tvrdé stíny, a pro získání dojmu prostoru vůči pozadí je užito tzv. kontry.

Pod vlivem fotografie začal videoklip používat prostoru ateliéru s jednobarevným „nekonečným“ pozadím. Existuje mnoho způsobů nasvícení postavy. Základním rozdílem mezi oběma médii zůstává fakt, že výsledným produktem fotografie je statický obraz. Proto je svícení tohoto média mnohem přesnější, neboť se nemusí (jako videoklip) zabývat pohybem objektu vůči světlu. Fotografie tak kontroluje každý detail stínu nebo odlesku. Příkladem jsou pak extrémně kontrastní fotografie, kdy při malém pohybu by nebylo vidět modelce do tváře, vše záleží na několika centimetrech. Videoklip musí v tomto ohledu dělat kompromisy. Pokud zvolí tento typ osvětlení, mělo by se počítat s tím, že v některých částech pohybu nebude výsledek dokonalý.



7

⁷ fototest - phmodels

2.1.2 Barvy

Barvy videoklipu hrají jednu z dominantních složek celého díla. Pokud se zvolí „nehodná“ barevná kombinace vzhledem ke stylu hudby, videoklip nebude fungovat. Představme si klip *Frozen – Madonna* od režiséra Chrise Cunninghama v sytě zelené nebo růžové barvě. Nejde tu jen o text písně, celá skladba je temná, chladná, osamocená. Použitím teplých barev bychom dosáhli neshody obrazu a hudby. Přesně to samé platí o inscenovaných fotografiích. V podstatě existují tři základní možnosti, jak pracovat s barvami.

Nejdůležitější z nich je správná volba barev na samotné mizanscéně. Konkrétně jde o výběr barev pro kostýmy, rekvizity, kulisy, interiéry, posléze vhodný výběr exteriéru. Jedná se o nespočet kombinací, kde jsou buď složky scény vyvážené, nebo jedna dominuje. Jako příkladem využití všech prvků poslouží klip *Lady Marmelade – Christina Aguilera, Lil'Kim, Mya, Pink*, jenž staví na pestrobarevných kulisách sladěných s kostýmy i vizáží interpretek. Scéna hýří rudými odstíny a působí silně eroticky. Ekvivalent můžeme hledat ve fotografiích Ruvena Afnadora, který sice nepoužívá tak křiklavých barev, ale mizanscéna je též barevně vyvážená ve všech jejích prvcích. Toto jsou ukázkové příklady využití barvy jako nositele nálady, aniž by byl obraz postprodukčně zatónován.



8



9

Druhým způsobem práce s barvou je použití filtrů společně s osvětlovací technikou. S tímto způsobem se častěji setkáváme ve videoklipech než u fotografie. U klasické módní nebo reklamní fotografie není barevné světlo zcela běžné. Vidáme ho spíše při konceptuál-

⁸ videoklip *Lady Marmelade – Christina Aguilera, Lil'Kim, Mya, Pink*

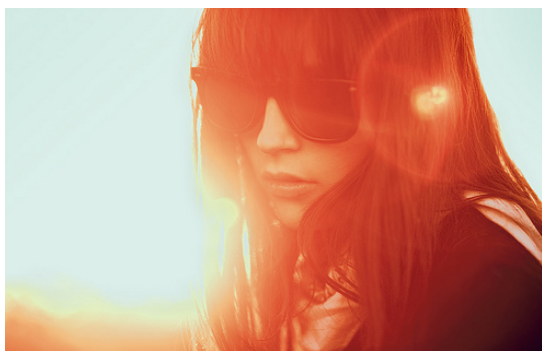
⁹ Ruven Afnador

ní tvorbě. Jako příklad nám může posloužit práce Wareena du Preeze a Nicka Thorntona Jonese. Jejich fotografie jsou jakoby namalovány světlem. Za použití statických světel s barevnými filtry, dlouhého času závěrky a zábleskového světla vzniká vizuálně neobvykle silné dílo.



Videoklip se oproti tomu mnohem více otevírá barevným experimentům než hraný film. Performance klipy jsou nasvíceny podobně jako při samotném živém vystoupení kapely. Odehrávají se buď na pódiu nebo ve více sofistikovaném prostředí. V klipu *Be Yourself* členové skupiny *Audioslave* hrají v opuštěné místnosti. Prostory jsou nasvíceny umělými svítidly i filmovými světly, přičemž obě na sobě mají zlaté filtry. Časté využití odlesků v kameře ve spojení s anamorfním objektivem vytváří energií nabitou atmosféru. Zlatá barva zde působí až rozžhaveným těkavým dojmem. S podobnou atmosférou se setkáváme v mnoha případech i ve fotografii. Rozdíl je v tom, že se využívá přirozeného osvětlení, konkrétně tzv. zlaté hodiny. Příkladů najdeme mnoho, typické jsou módní editoriély „prezentující“ denim módu.

¹⁰ Wareen du Preeze a Nick Thornton Jonese



11



12

Za zmínku též stojí hip/hopová nebo R 'n B videa, kde bývá jeden z obrazů situován na party *Don't Stop the Music - Rihanna*. V této situaci má barevné svícení své opodstatnění. Stojí na pomezí vnějšího výrazového prostředku a světla obsaženém v mizanscéně.

V současné době se zcela výjimečně setkáme s videoklipem nebo módní fotografií, která by neprošla barevnou postprodukcí. V základu máme dvě možnosti, jak barvený výstup upravit. První z nich je vyvážení barev a zvýraznění kontrastu mezi jednotlivými odstíny. Tyto úpravy jsou víceméně podobné u všech výstupů jak fotografie, tak videoklipu, které se dále nezabývají barevným tónováním. Konkrétně se jedná o videoklipy, které mají již důmyslně vyobrazené barvy na mizanscéně. Výstižným příkladem jsou videoklipy Davida LaChapella, například klip *Loverboy - Mariah Carey*.



13



14

¹¹ módní fotografie firmy Reserved

¹² videoklip *Be Yourself - Audioslave*

¹³ fotografie ze souboru publikace *Heaven to Hell - David LaChapelle*

¹⁴ videoklip *Loverboy - Mariah Carey*

Lachapelle zde využívá jako hlavní barvu sytě modrou (jasná obloha), ke které staví ostatní předměty ve výrazně kontrastních barvách. Sytě růžový automobil „ladí“ se sexy oblečkem zpěvačky. Barevné tónování není použito z toho důvodu, že je barevný výstup důkladně připraven na samotné scéně. V postprodukcí se upravuje pouze vzájemný poměr barev a jejich sytost. Obdobnou úpravou procházejí v podstatě všechny fotografie tohoto autora. Barevné tónování u něj prakticky nenajdeme.

Mezi druhý způsob zmíněné postprodukce patří barevné tónování. Jak u videoklipu, tak u fotografie se jedná o důležitý výrazový prostředek. Tónování nám určuje celkové vyznění díla, jeho náladu. Dominantní tón přímo závisí na námětu fotografie, stejně tak tomu je i ve videoklipu. V hudebním videu interpretky *Rihanna - Hard* vidíme zatónování dvou dominantních barev. Klip s militantním námětem je „nabarven“ na tmavě zelenou (vojenské uniformy). V druhé ze scén se interpretka pohybuje na písečném „bitevní poli“, oplývající zlatou barvou. Barevné tónování zde podporuje barvy na mizanscéně (kostýmy vojáků, oblečení zpěvačky, písek apod.). Druhé hudební video této zpěvačky *Only Girl* představuje další možnost postprodukce mnohem silnější, přiznané úpravy. Celý obraz jakoby rovnoměrně pokrývá červenooranžová barva, která zasahuje do všech tónů.

Přímý vliv fotografie na videoklip můžeme sledovat u portrétů. V tomto druhu fotografie jde více než o vizuální zážitek o zdůraznění pravdy a vykreslení portrétované osobnosti. Barevné tónování ovlivňuje celkové vyznění obrazu a posouvá jeho význam. Pokud nechceme zvýraznit určitou charakterovou vlastnost a snažíme se portrétovanou postavu vystihnout v pravdivém obraze, barevné tónování nepoužijeme. Toto platí i u hudebních videí, avšak nesetkáváme se s tímto řešením tak často. Příkladem může být video hudební skupiny *Coldplay - Viva la Vida* od režiséra Antona Corbijna. Klip působí jako dokument, zobrazení skutečnosti, což je podtrženo technickou kvalitou, která je ve večerních pasážích značně zhoršená. U videa máme pocit, jako bychom sledovali spontánní záznam z mobilního telefonu. I zde se setkáváme s vyvážením barev, avšak zatónování do chladného, teplého nebo například honosně působícího zlatého tónu nevidíme. Jde o vykreslení skutečného obrazu. Propojení Corbijnovi fotografické a režijní tvorby v tomto videoklipu je zcela zjevné.

2.1.3 Chování a pohyb postav

Na rozdíl od filmu si postavy v klipech bývají velmi často vědomy přítomnosti kamery a jsou s ní v přímém kontaktu. Stejně tak v módní fotografii můžeme nalézt vyzývavé pohledy modelů a modelek adresované divákovi. Ve videoklipu se tato interakce opírá o zpěv. Bono Vox, frontman skupiny *U2*, ve skladbě *One* neilustruje pouze text skladby, ale jako autor nám sděluje své pocity, které do písně vložil. Dostáváme se tedy do silného spojení s obrazem. Působí na nás melancholie jak samotné skladby, tak zpěvákovy postavy ve videu. Módní fotografie je na rozdíl od tohoto druhu videoklipu založena ve většině případů na jedné základní emoci. Modelka je buď rozverná, vyzývavá, nebo v excitované póze. V mnoha případech nám nic nesděluje. Ekvivalent hledejme u interpretek populární hudby, které nám při přednesu své písně nabízejí v dokonalých pohybech svoji krásu. Výpovědní hodnota je zde naprosto nicotná. V singlu *Single Ladies – Beyonce* nemá obraz s hudbou absolutně nic společného. Jednoduchý příběh písně je přednášen v třiminutovém sledu tanečních kreačí. Nic jiného zde není, dokonce ani žádné základní emoce, na kterých jsou postaveny výše zmíněné typy fotografií.

Interpreti se častokrát objevují jako hlavní postavy příběhu. *Britney Spears* účinkuje v příběhu písně *Everytime*, který vyobrazuje text singlu. Hudba hraje mimo realitu hereckých postav, které na ni nereagují. Zde se videoklip velmi blíží k hranému filmu, dá se říci, že je jeho zkrácenou formou. Postavy mají mezi sebou vyobrazené základní vztahy, pozorujeme jejich emoce a jsme v očekávání, jaká bude jejich reakce na jednání svého protějšku či jak samotný příběh dopadne.



15



16

¹⁵ fotografie ze souboru *Jesus Is My Homeboy – David LaChapelle*

¹⁶ Propagační fotografie značky Dolce & Gabbana

Vztahy postav ve fotografii vidáme v hromadných kompozicích Davida LaChapella. Pro příklad uveďme sérii *Jesus Is My Homeboy*, kde se setkáváme s parafrází na Da Vinciho poslední večeři. V obraze se odehrává napínavý děj, postavy si nejsou vědomy, že je pozorujeme a nejsou s námi v interakci. Podobné obrazy vytváří Mario Testino pro módní značku Dolce & Gabbana, kde například sledujeme tři muže, jak dohlížejí na inscenované znásilnění mladé ženy. Samotné médium fotografie neumožňuje vývoj postav v čase. Jistý vývoj bychom mohli nalézt ve fashion story, kterým se budeme věnovat později. Avšak zde je ve valné většině případů stavěno spíše na náladě celkového souboru než na vývoji postav.

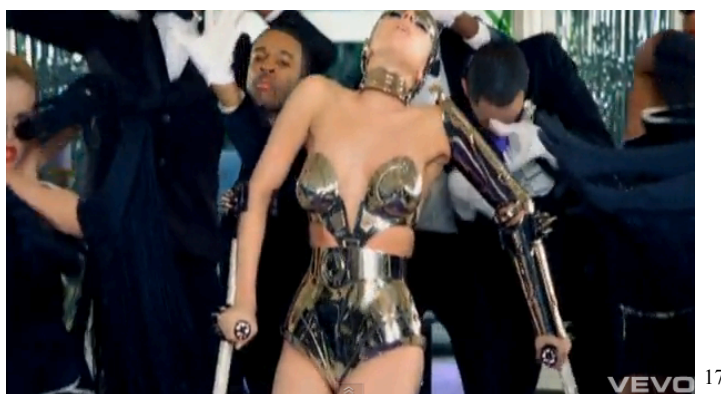
2.1.4 Kostýmy a make-up

Pokud se zaměříme na módní fotografii a porovnáme její vztah k videoklipům z hlediska kostýmů, uvědomíme si, že videoklip používá tuto složku pouze jako jeden z několika výrazových prostředků k dotvoření výsledného díla. Fotografie však stojí v jiné pozici. Kostýmy, lépe řečeno módní návrhy nebo obecně styling, jsou hlavním důvodem, proč samotná fotografie vzniká. Dalo by se tedy říci, že co je hudba pro videoklip, jsou kostýmy pro módní fotografii.

Při vzniku videoklipu má tedy hlavní roli hudba, od které se odvíjí námět. Na jeho základě jsou pak voleny ostatní výrazové prostředky, mezi nimi i kostýmy. Oproti tomu v klasické módní fotografii je klíčový styling, kterému se podřizuje vše ostatní, včetně volby modelky. Avšak měli bychom rozlišovat mezi čistě módní fotografií a její odnoží, módními editoriiály a fashion story. V těchto případech stojí výsledná fotografie na výběru námětu, jako například *Alenka v říši divů* – Annie Leibowitz, kde jsou kostýmy sice významným výrazovým prostředkem, avšak nikoli primárně snímaným objektem. Podobný význam kostýmů v editoriiálech bychom mohli hledat ve videoklipech, převážně u ženských interpretů, kde není stavěno na příběhu, nýbrž jen na jistém nastínění tématu. Videoklip *Fighter* – Christina Aguilera má nosné téma přeměny můry v motýla. I přestože zde kostýmy dominují, pouze slouží celkovému dílu.

Druhy kostýmů/stylingu se v mnoha případech prolínají skrze videoklip i fotografii. V módních kampaních značek jako je Levi's, Replay nebo Diesel se setkáme s oblečením

každodenního nošení, stejně jako ve videoklipech rock'n'rollových kapel, kde členové nejsou nijak stylizováni. Popové superstar vystupují v extravagantních modelech, jež se podobají těm návrhářským, určeným pouze na módní mola, nikoli na běžné užití. Za zmínku stojí, že některé kostýmy v hudebních klipech vytvářejí vlastní obor. Jedná se o jakousi směs vlivu vědeckofantastických filmů s extravagantní módou doplněnou o populární kulturu. Prolíná se zde užití nesourodých materiálů jako imitace drahých kovů, plastů, latexu apod. Jako příklad uveďme kostýmy zpěvačky *Lady Gaga*. Naproti tomu módní návrháři používají většinou pouze materiály z různých tkanin. Na okraj je třeba zmínit se o okruhu dobových kostýmů. U obou medií se jedná prakticky o totožné využití.

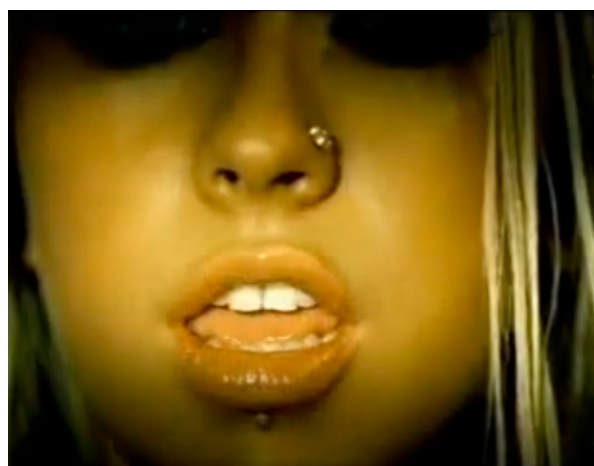


Ve vizáži jsou si obě média blízká. Rozdílem zůstává skutečnost, že fotografie víceméně nepoužívá „filmových“ masek. Jejím účelem je ukázat modelku jako dokonalý objekt bez jakýchkoliv vad na kráse. V tomto ohledu je vesměs ve všech případech použito grafické retuše, se kterou hudební videa nepracují. Avšak v současné době je vizáž v audiovizuálním díle tak daleko, že v podstatě nepoznáme rozdíl mezi vyretušovaným obličejem modelky a dokonale nalíčenou tváří popové hvězdy. Například uveďme Christinu Aguilero, jejíž pleť je na obou snímcích tak „dokonalá“, že prakticky nepoznáme, zda se jedná o videoklip nebo fotografii.

¹⁷ videoklip *Paparazzi* – *Lady Gaga*



18



19

2.1.5 Rekvizity a kulisy

Módní fotografie je založena mnohem více na stylingu – kostýmech, než na kulisách, jelikož módní fotografie má poslání prezentovat návrhářovu tvorbu a posléze propagovat módní značku. Ve fotografii se častěji setkáváme s modelkou izolovanou mimo realitu, pouze v holém ateliéru, obestřena jednou barvou. Exteriérové, ale i interiérové fotografie bývají z valné části situovány do reálného prostředí. Zde platí, že výběr prostředí se odvozuje od návrhářského modelu či stylingu. Mezi odvětví módní fotografie, které se blíží filmové výpravě, patří fashion story, stylizující se například do určitého časového období. Zde není stavěno pouze na módním návrhu, nýbrž na celé scéně, tedy i na kulisách a rekvizitách. Méně se však setkáváme s případy, kdy by pro módní fotografii byl vytvořen exteriér nebo interiér z ateliérové stavby. Nezanedbatelnou roli zde hraje fakt, že fotografie mají několikanásobně menší rozpočet než hudební videa. V převážné většině hraje model ve fotografii hlavní roli a prostředí jen dokresluje. V této konkrétní věci však najdeme výjimky v tvorbě již zmiňovaného fotografa Davida LaChapella. LaChapelle si nechává šít scénu přesně na míru jeho představě, tudíž se můžeme setkat i s obří scénou domů rozbořených přírodní katastrofou. Pro jeho fotografie jsou charakteristické pestrobarevné postmoderní interiéry, jejichž nosným prvkem je kýč. Přímá spojnice se pak objevuje v jeho režijní tvorbě. Hudební video *Not If You Were the Last Junkie in the World* je přehlídkou jeho fotografické rané tvorby ve světě videoklipu. Studio je vytvořené ze stěn natřených

¹⁸ image fotografie *Christina Aguilera*

¹⁹ image fotografie *Christina Aguilera*

křiklavými barvami, svítícího pódia pod kapelou, grafických znaků na stěnách, nebo z pláže naznačené neonovými palmami.



20



21

Jiný příklad nalezneme u editoriaálu *Alenka v říši divů* od Annie Leibowitz, kde jedna z fotografií zobrazuje modelku uprostřed zmenšeného pokoje, ve kterém velikost všech předmětů a samotné místnosti je několikanásobně menší než samotná modelka. Výsledkem je dojem, že modelka měří několik metrů. Na opačném dojmu je založen klip *Everlong – Foo Fighters*. Kulisy jsou několikanásobně zvětšeny, takže herci působí jako trpaslíci.



22



23

Velmi často se u videoklipu můžeme setkat s tendencí, kde kulisy tvoří samotné hudební nástroje a aparatura. Kapela, často umístěna doprostřed pouště nebo ateliéru, není

²⁰ videoklip *Not If You Were the Last Junkie On Earth* – David LaChapelle

²¹ fotografie ze souboru *Heaven to Hell* – David LaChapelle

²² fotografie *Alice In Wonderland* – Annie Leibowitz

²³ videoklip *Everlong* – Foo Fighters

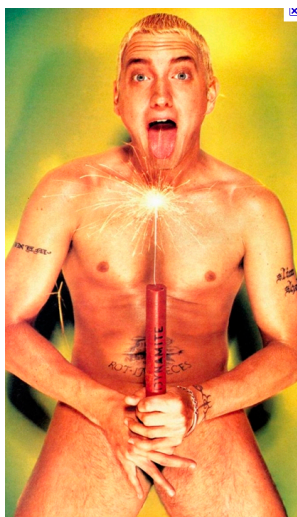
v žádném vztahu s prostředím, které obvykle ani nehraje žádnou roli ve vztahu k písni. Tato varianta vychází z živých koncertů. Jakoby přináší záznam z vystoupení, avšak obohacený o zajímavé prostředí. Jako příklad uveďme klip *What I've done – Linkin Park*. Některé videoklipy jdou dále a zobrazují i osvětlovací techniku, takže je divákovi přiznán samotný proces natáčení. U fotografie se setkáváme s tématem, které ukazuje akt samotného focení pouze jako inscenovanou hru, nikoli jako ukázkou využití fotografického osvětlovacího vybavení při pořizování fotografie.



24

S rekvizitami se oproti kulisám setkáváme ve fotografické tvorbě mnohem častěji. Nemalou roli v tom hraje již výše zmíněný rozpočet fotografií. Rafinované využití podpůrných předmětů objevujeme v portrétní fotografii. Fotograf jako autor podhaluje charakter osobnosti a velmi často si pomáhá nejrůznějšími předměty, na kterých je fotografie založena. Třeba portrét rappera Eminema, na němž je nahý a svůj penis zakrývá vztyčeným dynamitem. Pomocí jednoho předmětu fotograf vykreslil zpěvákův výbušný mediální život, který je plný skandálů a šokujících singlů. Zajímavé užití jedné rekvizity nám ukazuje klip *Another Chance - Roger Sanchez*. Sledujeme mladou dívku, jak cestuje s obřím rudým srdcem po čtvrtích New Yorku. Svým milým hlasem zdraví kolemjdoucí a hýří laskavostí. Pozdravy však nejsou opětovány a ona se setkává s netečností a silným odmítáním svého okolí. Čím více naráží na záporné reakce okolí, tím menší je její srdce. Rekvizita zde přímo reaguje na dění v příběhu a je jeho hlavním výrazovým prostředkem.

²⁴ videoklip *What I've done – Linkin Park*



25



26

Mnohá hip/hopová videa jsou prezentací bohatství a luxusu interpretů. Běžně nám jsou předkládány záběry na zlaté hodinky, diamantové spony pásků, roli stodolarových bankovek apod. V podstatě stejné fotky najdeme u reklamních kampaní na drahé šperky. V klipech má předmět přímý vztah k interpretovi, pomáhá budovat jeho image, kdežto u fotografie je produkt samotným nosným prvkem a účelem je jeho propagace. Modelka k němu nemá žádný vztah, nemá jím nijak vykreslený charakter, tudíž se jedná jakoby pouze o figurínu.



27



28

²⁵ *Eminem – David LaChapelle*

²⁶ videoklip *Another Chance – Roger Sanchez*

²⁷ propagační fotografie šperků

²⁸ videoklip *Drop It Like It's Hot – Snoop Dogg feat. Pharell*

2.2 Dynamika obrazu

Hlavním úkolem videoklipu je doprovodit a ilustrovat hudbu. Nejen z pohledu textu, ale také z hlediska tempa, rytmu a celkově tedy dynamiky. Mohli bychom říci, že svou formou má z jisté části pomoci převést abstraktní hudbu do konkrétní vizuální podoby. Díky audiovizuálním výrazovým prostředkům má mnoho kombinací, jak kýženého výsledku dosáhnout. Konkrétně se jedná o střih, pohyb kamery, svícení, pohyb na samotné mizanscéně a grafickou postprodukcí. Fotografie vystupuje jako osamocený objekt, přičemž její podoba není závislá nebo ovlivněna jiným médiem. Využívá svých vlastních výrazových prostředků. Jelikož fotografie není médium, které pracuje s časem, odpadá možnost vyjadřovat jakýkoli vnější pohyb. Zároveň se až na výjimky jedná pouze o jeden obraz, kde nám posléze mizí i možnost budování temporytmu. Z toho vyplývá, že videoklip nemá možnost v těchto složkách fotografií nijak ovlivnit. Pokud se však podíváme na tyto média blíže, zjistíme, že fotografie má v jistých příkladech možnost pracovat s prvky, které se blíží střihové skladbě. Fotografie má složitější situaci při vyjadřování napětí a jisté svižnosti díla. Neznamená to však, že si neumí s těmito záležitostmi poradit. Zde hledá oporu hlavně v oblasti svícení a samotném výrazu zobrazované osobnosti. Jelikož na nás vyobrazená osoba působí nepřetržitě bez jakékoli změny výrazu, mnohdy je dojem napětí ve fotografii větší, než rafinovaný střih v hudebním videoklipu. Jestliže nahlédneme na záležitost vlivu těchto dvou médií z druhé strany, nalezneme konkrétní příklady, kdy se videoklip blíží v jistém pojetí médiu fotografie. Je však otázkou, zda se jedná o přímý vliv fotografie, či pouze jistou podobnost. V následujících třech podkapitolách pohlédneme na vybrané oblasti vlivu těchto dvou médií. Konkrétně na kompozici, pohyb kamery a střih.

2.2.1 Střih

Pokud budeme hovořit o střihu jako o montáži a jejím nejzákladnějším významu, jde o spojení dvou obrazů. Jak je zřejmé, fotografie stojí jako obraz samotný. Nelze v ní tudíž jako v audiovizuálním díle, potažmo videoklipu, používat montáž k budování tempa, rytmu, vybudování vztahu mezi postavami a vytváření nových skutečností. Fotografie je o tyto složky ochuzena, tudíž nemohla videoklip v tomto směru ovlivnit. Se slo-

vem montáž se u fotografie setkáváme. Konkrétně se jedná o metodu tzv. *matte painting*. Jde o kombinaci dvou nezávisle na sobě zachycených obrazů do jednoho celku. Účelem však není vyvolat nějaký nový významový obsah, který vzniká kombinací dvou fotografií, nýbrž vytvořit obraz v reálném světě neexistující. Jedná se čistě jen o vizuální stránku.

Již zmíněné editoriély se skládají ze souboru několika fotografií, obvykle tematicky zaměřených, publikovaných v přímém sledu za sebou. Nastává otázka, zda je vnímáme jako záběry po sobě jdoucí jako ve videoklipu. Nejdůležitějším úkolem střihu ve videoklipu je budování tempa a rytmu. Ve zjednodušené formulaci můžeme uvést, že záběry nám jsou servírovány v přesně definované délce a střídají se v pevně uzavřeném rytmu. Tuto skutečnost nemáme možnost ovlivnit, jelikož nemůžeme záběr prodloužit ani setrvat na něm svojí pozorností déle. Naopak u fotografie je jen čistě na nás, kolik času budeme věnovat jednomu obrazu a jak rychle budeme celý soubor prohlížet. Avšak v případě budování nových skutečností, vztahu postav a dalších funkcí videoklipu nám jistě možnosti editorieál dává. V poslední době se rozmáhá tzv. *fashion story*, ve kterých nám jsou módní výrobky servírovány na pozadí jednoduchého příběhu. Základním faktem je, že tato tendence vychází z filmových storyboardů.



29

²⁹ fotostory *Superdiva* - Stanislav Petera



Pro příklad uveďme editoriál *Superdiva* českého fotografa Stanislava Petery. Muž a žena se plaví na staré lodi, když se náhle přizene bouře. Na moři se zvednou vlny a protagonisté si všimnou obří krakalice, která se k nim blíží. Po urputném boji žena zabíjí nestvůru, kdežto muž jí podléhá. Příběh je rozdělen do několika přesně po sobě jdoucích fotografií a my si je prohlížíme stejně jako storyboard, potažmo jednoduchý příběh. Vznikají nám nové skutečnosti a na otázky obsažené v jednom záběru se nám ihned dostává odpověď v obrazu druhém.

Nejedná se o ekvivalent filmové montáže, my však můžeme na tuto tendenci pohlížet jako na přímý vliv audiovizuálního díla na fotografii, která si vypůjčuje základní funkce stříhu.

2.2.2 Kompozice

Základním rozdílem komponování u fotografie a videoklipu je skutečnost, že obě dvě média používají jiný formát okénka. V dnešní době je nejběžnějším poměrem hudebního videa poměr 16:9, popřípadě ještě užší formát cinemascope. Obě dvě varianty mají horizontální stranu delší a nemají možnost si poměr prohodit. Oproti tomu fotografie má varianty „na výšku“ i „na šířku“. Nejběžnějším formátem je 2:3, avšak fotografie jsou

³⁰ fotostory *Superdiva* - Stanislav Petera

na rozdíl od videoklipu přizpůsobena prezentaci. Konkrétně v tištěných i elektronických magazínech jsou dodatečně ořezávány a pevný poměr stran se tak maže.

Obsahem módní fotografie je výlučně lidská postava. Nahlédneme tedy na vztah videoklipu a fotografie z tohoto úhlu pohledu. Fotografie má díky svému formátu při snímání lidské postavy lepší možnosti vykrytí celé plochy. V ateliéru, kde je veškerá pozornost soustředěna na předváděný model, se proto setkáváme výhradně s vertikální kompozicí, ať už v polocelcích nebo v detailech. Fotografie tak lehce eliminuje volný a „zbytečný“ prostor okolo modelky. Horizontální kompozici najdeme u skupinových kompozic, nebo v případě, kdy se postava nachází ve vodorovné poloze, leží na zemi či na rekvizitě. Zcela jasnou inspiraci videoklipu ve fotografii najdeme ve video klipu *Hollywood – Madonna*. Nejenže si klip propůjčuje obrazové náměty od fotografa Guye Bourdina, ale i záměrně používá dnes již běžně nepoužívaný formát 4:3, kdy dosahuje bližší shody s vizuálem jeho snímky.



31



32

Specifickým odvětvím módní fotografie jsou tzv. *beauty shots*. Jedná se o výřez obličeje, kde do fotografie okolní prostor zasahuje pouze minimálně nebo v některých případech vůbec. Jsou to víceméně ekvivalenty velkých detailů v audiovizuálním díle. Zde hraje hlavní roli líčení modelky a jde hlavně o zobrazení „krásy“, kdežto u filmu působí tyto záběry silně emotivně. Využití těchto fotografií tedy nacházíme u reklamních kampaní

³¹ videoklip *Fighter – Christina Aguilera*

³² Reklamní kampaň kosmetické firmy L'Oréal

fírem nabízejících kosmetické výrobky. Ekvivalent ve videoklipu, kde se jedná čistě o vizuální požitek, nacházíme například u videoklipů od Christiny Aguilery *Dirrty* a *Fighter*.

2.2.3 Pohyb kamery

Pohyb kamery je dalším důležitým výrazovým prostředkem audiovizuálního díla. Švenk, jízda, jeřáb apod. ovlivňují dynamiku snímaného obrazu a zejména ve videoklipech jsou tyto pohyby výraznými činiteli ovlivňujícími temporytmus výsledného celku. Fotografie založena na zachycení jednoho okénka je o tyto výrazové prostředky ochuzena. V jednom okamžiku můžeme vyobrazit pohyb objektu například užitím krátkého času závěrky, čímž dosáhneme pohybově rozmazaného pozadí. Dále můžeme objekt zpodobnit v pohybu tím, že sám bude rozmazaný. Nicméně tyto metody nehrají v oboru fotografie takovou roli, jako pohyb kamery.

Existují hudební videa, která jsou založená na čistě statické kameře, v čemž se v jistém způsobu přibližují fotografii. Nejlepší ukázkou jsou klipy *Torn - Natalie Imbruglia* a *She Aint't Right for You - Macy Gray*. V průběhu písně sledujeme pouze jeden záběr o stejné velikosti a úhlu kamery. Mění se pouze obsah. Vidíme zarámovaný děj, kde je dynamiky docíleno pouze vnitrozáběrově, stejně jako ve fotografii. Tyto videoklipy bychom též mohli přirovnat k divadelnímu představení, ve kterém se děj odehrává pouze na jedné scéně. V hudebním videu *Torn* jsou na sebe střihány záběry stejné velikosti, kdežto u druhého klipu *She Aint't Right for You* je důmyslným pohybem zpěvačky na mizanscéně dosaženo plynulejších přechodů. Změna velikosti záběru není docílena pohybem kamery, nýbrž pohybem zpěvačky a její vzdálenosti od objektivu.



33

³³ videoklip *Torn – Natalie Imbruglia*

Další ukázkou je videoklip *One – U2 feat. Mary J. Blige*. Na rozdíl od výše zmíněných klipů, je *One* sestříhán běžným způsobem. Mění se velikosti a úhly záběrů. Kamera je však po celou dobu statická, díky čemuž se plně soustředíme na výkony interpretů, kteří sami o sobě dostávají do obrazu pohyb a napětí. Využitím švenků či jízdy bychom narušili čistou strukturu a videoklip by se stal méně přehledným, což by vzhledem k charakteru písničky bylo spíše na škodu. Na fotografii Herba Rittse můžeme poukázat na jistou podobu se zmíněným videoklipem. Dva nahí muži na černém pozadí v černobílém provedení jsou ztělesněním pohybu a napětí. Stejným dojmem působí i zpěvačka Mary J. Blige ve videoklipu *One*. V tomto případě tedy není potřeba dodávat žádných pohybů kamery. Za zmínku též stojí již zmíněná skutečnost, že běžným formátem videoklipů v 21. století je poměr stran 16:9, avšak v případě *One* se setkáváme s formátem 4:3, který se též používá u velkoformátových fotografických přístrojů.



34



VE 35

³⁴ akt - *Herb Ritts*

³⁵ videoklip *One – U2 feat. Mary J. Blige*

3 NÁMĚTY VIDEOKLIPU A FOTOGRAFIE

Hudební video stejně jako fotografii můžeme rozdělit na narativní a nenarativní. Videoklip si propůjčuje způsob vyprávění od hraných filmů, zatímco fotografie má v tomto ohledu složitější výchozí pozici. Filmovému vyprávění se blíží módní editoriély. Ty se skládají ze série fotografií, u kterých není podmínkou, aby se jednotlivé „akce“ odehrávaly na stejném místě v daný čas. Annie Leibowitz se inspiroje příběhem *Alenky v říši divů* a předkládá fotografie, které zachycují vybrané scény. U těchto konkrétních fotografií nejde o vyprávění příběhu jako takového. Chtějí diváka dostat do světa snů a navodit atmosféru celého příběhu. Podobné tendence často nacházíme u videoklipů. Jako příklad můžeme využít již zmíněné video *Hard - Rihanna*. Militantní téma obsažené ve výrazových složkách se objevuje ve všech krátkých, po sobě jdoucích obrazech, přičemž každý z nich má své nosné téma. Zpěvačka velí podřízeným vojákům, hraje s nimi poker, chodí po minovém poli atd. Tyto scény se neustále opakují dokola. Kdybychom je uspořádali v jiném pořadí, nemělo by to na celkové vyznění žádný vliv. Stejně tak u editoriélu si prohlédneme soubor fotografií v libovolném pořadí, aniž by se na výsledném dojmu cokoli změnilo. Videoklipy postavené na tomto způsobu „vyprávění“, které nemají žádnou soudržnost a v průběhu času se nijak nevyvíjejí, se stávají čím dál tím více populární, obzvláště v žánru mainstreamové hudby. Tato tvorba sází na vizuální atraktivitu. Videoklip využívá atraktivní scény, bohaté výpravy nebo světelné a počítačové efekty. Kdybychom tyto složky zjednodušili a oddělili je od své povrchní atraktivity, většina videí bude působit jako bezmyšlenkovitý kýč. Avšak videoklip si může dovolit mnohem více těchto „laciných lákadel“, jelikož je divák atakován sledem rychlých obrazů a jeho pozornost odlákává hudba. Z tohoto hlediska jsou na fotografie kladeny mnohem větší nároky. Pozornost je zaměřena na jediný statický výsek skutečnosti, který není doprovázen jiným médiem. Z tohoto důvodu bývají reklamní kampaně a editoriély mnohem rafinovanější a hrají si s nadsázkou a vtipem. Například reklamní kampaň módní značky Diesel reaguje kritickým způsobem na problém globálního oteplování. V jediném obraze vidíme odehrávající se příběh, který mimo jiné nese i jisté poselství a hrozbu. Divák je nucen zamyslet se nad obsahem a nestává se jen pasivním pozorovatelem, jako je tomu často u videoklipů, které se tváří jako nositelé jednoduchého příběhu.



36



37

Čistě narativní videoklipy se inspirují hlavně v hraných filmech. Stavějí na podobných principech, i když představují jejich „zjednodušenou“ formu. Jako příklad uvedme klip *Cool - Gwen Stefani*. Ve čtyřech minutách je rozehrán milostný trojúhelník založený na retrospektivě. Zpěvačka/hlavní postava se setkává se svým bývalým přítelem společně s jeho snoubenkou u sebe v domě. Současné setkání tří postav je prolínáno se vzpomínkami, které ukazují vývoj bývalého vztahu. V tomto případě ovlivňuje film/videoklip fotografii. Nejblíže k vyprávění mají několikrát zmiňované *fashion story*. V nich se však neseťkáváme s výraznými vztahy mezi postavami, zde je stále prioritou prezentovat módní produkty a příběh bereme jako přidanou hodnotu. Dějové linky jsou triviální a ty nejsložitější by se daly z valné většiny popsat v několika bodech.

Mezi nenarativní videa řadíme tzv. performance. Kapela (nebo samotný hudebník) je se všemi členy a hudebními nástroji umístěna do jednoho prostředí - na pódium, uprostřed pouště, do ateliéru apod. Kapela je zachycena při samotném hraní písně. Tato varianta má jasnou inspiraci v živých vystoupeních, která začala být vysílána v 60. letech v pořadu *Top of the Pops*. Videoklipy na bílém „nekonečném“ pozadí mají přímou návaznost na ateliérovou módní fotografii. Bílého pozadí se v módní fotografii používá v případech, kdy je třeba veškerou pozornost soustředit na fotografovaný objekt. Konkrétně při prezentaci modelů návrhářů nebo samotné modelky při tzv. fototestech, kde musí vyniknout pouze modelka a všechny její důležité rysy. Italský fotograf *Oliviero Toscani* a jeho kampaň pro firmu *Benetton* je založena na stejném vizuálním výstupu jako videoklip *Drop It Like It's Hot – Snoop Dogg feat. Pharell*. Postavy před bílým neutrálním po-

³⁶ Reklamní kampaň firmy Diesel upozorňující na globální oteplování

³⁷ *Alice In Wonderland – Annie Leibowitz*

zadím „pózují“ před kamerou. Neodehrává se zde žádný příběh, pohyb postav je postaven na samotném hudebním výkonu. U videoklipů je tato forma obvykle založena na jednom nosném prvku. U videa od Snoop Dogga se jedná vizualizaci textu písně, kde je zmiňováno bohatství hip/hopových zpěváků, skrze izolované drahé předměty (jachta, luxusní automobil, drahé hodinky a dále). Toto je přímá podobnost s Toscaniho kampaní (společně s mnoha dalšími reklamními a módními fotografiemi), kde je propagovaný předmět izolován a je zobrazen ve vzduchoprázdnu. Výsledkem je ničím nerušené upoutání divákovy pozornosti na hlavní objekt.



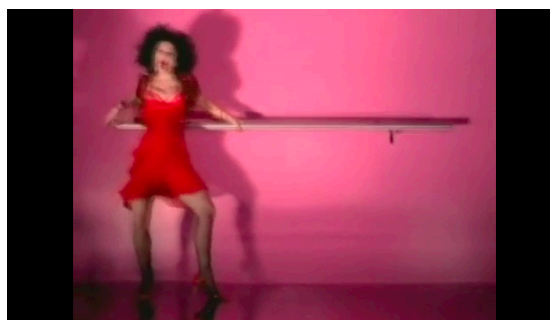
Další typ videa je založen na choreografii. Může se jednat o choreografii pouze samotného interpreta nebo celé taneční skupiny. Obvykle je děj založen do atraktivního prostředí, přičemž v hlavní roli je opět interpret a klip postrádá jakýkoli příběh. Naprosto neskryvanou inspiraci fotografiemi nalezneme ve videoklipu *Hollywood - Madonna*. Zpěvačka se nepohybuje podle dokonalé choreografie. Svými pohyby předvádí pózy, které vidáme u afektovaných modelek v Bourdinových fotografiích. Videoklip jde ještě dále a kopíruje celou mizanscenu. Křiklavé barvy prostředí, záměrné užívání komplementárních kontrastů zvyšujících obrazové napětí, motiv staré televize, kulatého zrcadla a použité svícení jsou identické s Bourdinovou tvorbou.

³⁸ Reklamní kampaň firmy Benetton

³⁹ videoklip *Drop It Like It's Hot – Snoop Dogg feat. Pharell*



40



41



42

Příkladem přímého vlivu fotografie na hudební video vystavěné na choreografii je dince je klip *I Just Don't Know What to Do With Myself – White Stripes*. Celou skladbu sledujeme modelku (Kate Moss) pózující kolem stříbrné tyče v ateliéru. Pohyb modelky nepředstavuje nijak složitou a přesně naplánovanou choreografií. Kamera jakoby zachycovala průběh focení, kdy modelka dělá pomalé ladné pohyby. Je důležité zmínit, že stejně jako při módním focení, tak i zde se modelka hýbe sama. Její pohyby jsou založené na spontánnosti a pocitu. Naproti tomu ve většině moderních videoklipů založených na choreografii vidáme složité kreace předem připravené do posledního detailu a načasované do hudby. Zároveň se obvykle jedná o velmi svižné pohyby synchronizované se všemi tanečníky. Zde se naopak setkáváme s pohybem, ve kterém přechází jedna póza plynule

⁴⁰ porovnání fotografie Guye Bourdina s videoklipem *Hollywood*

⁴¹ videoklip *Hollywood - Madonna*

⁴² fotografie *Guy Bourdina*

v druhou. Tento videoklip je jedním z nejlepších příkladů, kde se prakticky v plné míře uplatnily praktiky fotografie.



43

Skupinové choreografie si videoklip vypůjčil od muzikálů 60. let. Obvykle se jedná o interprety ženského pohlaví v žánru pop či R'n B. Videoklip *Dirrty - Christina Aguilera* od fotografa a režiséra Davida LaChapella je celý postaven na hromadné choreografii ve dvou plánech. Druhým plánem je utvořena scéna ze specifických postav představovaných americkými kriminálníky s potetovanými vypracovanými těly. Uprostřed tohoto plánu se nachází ring, ve kterém sledujeme zpěvačku, jak vystupuje s taneční skupinou. Režisérující fotograf David LaChapelle přenáší několik prvků svých fotografií do tohoto hudebního klipu. Typ kriminálního je naprosto stejný, jaký nacházíme ve fotografickém souboru *Jesus Is My Homeboy*. Hromadné kompozice klipu vyvolávají chaos stejně jako v jeho fotografiích, kde nám chvíli trvá, než se zorientujeme v množství postav. LaChapelle používá filmová světla podobně jako fotografické záblesky. Nejsou statická a míhají se prudce po celé scéně, čímž dostává celý obraz neuvěřitelnou dynamiku. Na podlaze ringu můžeme

⁴³ videoklip *I Just Don't Know What to Do With Myself - White Stripes*

sledovat grafický motiv sbíhajících se čar v kruhu, který je oblíbeným prvkem tohoto fotografa (použitý například na obálce knihy *Heaven To Hell*).



44



45

Zcela čistý vliv fotografie nacházíme u videoklipů, které jsou založeny na portrétech osob. Hudební video přebírá naprosto přesně základní princip portrétní fotografie. Postavy nejsou součástí žádného děje, nejsou nijak stylizované a nehrají žádnou roli. Pouze stojí v jejich typickém prostředí a koukají do objektivu. Od výše zmíněných typů videí se liší tím, že nás neoslovují svou dokonalou propracovaností, ale mají vypovídající hodnotu. Obvykle se jedná o sociální otázky současné společnosti. Příkladem je *All That I'm Allowed* – *Elton John*, kde jsou ukázáni lidé sociálně slabších vrstev při jejich každodenních

⁴⁴ fotografie ze souboru *Jesus Is My Homeboy* – *David LaChapelle*

⁴⁵ videoklip *Dirrty* – *Christina Aguilera*

činnostech. Spojením textu písně a obrazu vychází na povrch stěžejní téma písně, tedy lidská pokora a skromnost.



46

Mezi další typ této tendence můžeme zařadit *Gods Gonna Cut You Down - Johnny Cash*⁴⁶, kde slavné osobnosti vzdávají hold country legendě Johnny Cashovi. Zde se však nejedná o tak čistou formu, protože je videoklip specifickým způsobem sestříhaný, což ho více spojuje s hudbou. Jeho forma v nás stupňuje napětí, které vnímáme skrze náladu hudby.

⁴⁶ videoklip *All That I'm Allowed – Elton John*

4 SOUČASNÍ FOTOGRAFOVÉ VĚNUJÍCÍ SE REŽII

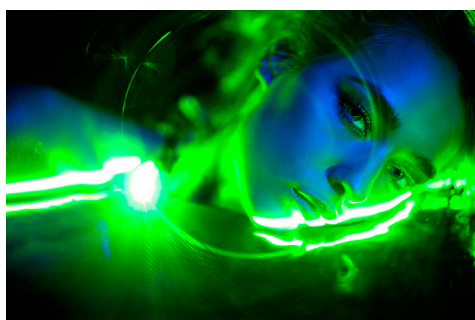
Mezi nejvýznamnější režisující fotografy patří Anton Corbijn a David LaChapelle. Podrobnějšímu představení jejich díla se budeme věnovat v příští podkapitole. Mezi další fotografy zabývající se audiovizuální tvorbou patří Herb Ritts, Seb Janiak a Jim Lee. Tvorbě reklam a hudebních videí se věnují i další současní fotografové, avšak jejich tvorba se dá považovat za průměrnou a ničím vybočující ze současné audiovizuální tvorby.

Herb Ritts (13. srpna 1952 – 26. prosince 2002) patří mezi nejvýznamnější módní fotografy současnosti. Jeho fotografie jsou převážně černobílé portréty. Vyznačují se dramatickým kontrastem a Ritts mnohdy fotografuje pouze určitou část těla. U portrétu olympijské vítězky v sedmiboji Jackie Joyner-Kersey zachytil pouze spodní část trupu se silnými stehny uprostřed skoku, zatímco hlavu vidíme pouze ve stínu dopadajícím na zem. Ritts se tak neomezuje pouze na klasický portrét, ale svérázným způsobem vyjadřuje pravou podobu člověka a jeho života. V posledních 20 letech fotografoval mnoho slavných osobností, zejména hollywoodských hvězd. Jeho prvním videoklipem je *Cherish - Madonna*, za který získal cenu MTV Video Awards. Dalšími významnými a pro svůj vizuál nezaměnitelnými videi jsou *Wicked Game - Chris Isaak* nebo *In the Closet - Michael Jackson*. Vliv jeho fotografií na jeho videa je zcela zjevný v *Cherish* i *Wicked Game*. Ritts volí černobílý materiál a zachycuje tělo interpreta nebo modelu v jejich dokonalé kráse. Nosnou stránkou jeho prací je dokonalý obraz a proto není potřeba žádného příběhu.

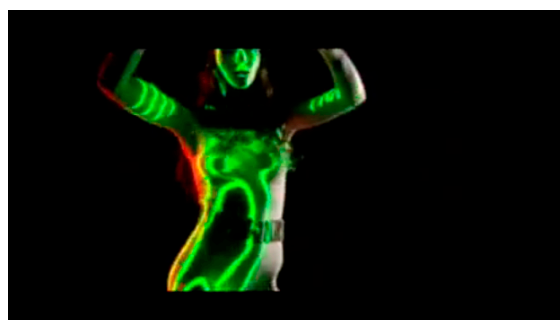


⁴⁷ videoklip *Wicked Game* – Chris Isaak

Seb Janiak (24. června 1966) je francouzský módní a reklamní fotograf, který se též věnuje režii hudebních videoklipů. Významným způsobem přispěl k moderní fotografii objevením techniky tzv. *digital matte painting*, která využívá vkládání několika obrazů do sebe, čímž vytváří homogenní obraz. Modelka je vyfocena v ateliéru a poté postprodukcí zasazena do cizokrajné, reálné, nebo počítačově vytvořené krajiny. Výsledkem je fotorealistický, avšak v reálném světě neexistující výjev. Tato technika je v současné době široce využívána a setkáváme se s ní jak na poli módní fotografie, tak i v reklamních kampaních. Jeho poznávacím znamením jsou fotografie a videoklipy vyznačující se laserově zelenou projekcí na modelku nebo postavu ve videoklipu. Objekt, na který je světlo promítáno, působí jakoby byl z pulsující plasmy. Vizuál fotografií a videoklipu *Midfield General – Disco Sirens*, kde je užito této techniky, je naprosto identický. Přímou by se dalo říci, že se jedná o rozpořhobované fotografie. Mezi další významné práce patří hudební videa pro Robbieho Williamse, Daft Punk, nebo Janet Jackson. Seb Janiak natočil více než 40 hudebních videí.



49



50

Dalším fotografem věnujícím se audiovizuální tvorbě je Angličan Jim Lee (20. listopadu 1945). Zřídka se u něj setkáváme s ateliérovou fotografií. Jeho rané módní fotografie mají fotožurnalistický nádech. Později přechází na jemnější romantičtější výraz. Jeho fotografie se objevily v magazínech *Elle*, *Vogue*, *Sunday Times* a další. Na konci 70. let nastartoval svoji filmovou kariéru jako reklamní režisér. Mezi jeho práce patří re-

⁴⁸ portrét sportovkyně Jackie Joyner-Kersey – Herb Ritts

⁴⁹ portrét – Seb Janiak

⁵⁰ videoklip *Midfield General – Disco Sirens*

klamy pro značky BMW, Visa nebo Shell. Prvním celovečerním snímkem se stal *Losing Track*. Jim Lee se nevěnoval videoklipům.



51

4.1 Představení díla Antona Corbijna

Anton Corbijn (20. května 1955) je holandský fotograf a režisér. Je kreativním ředitelem hudebních kapel Depeche Mode a U2, kterým tvoří základ vizuální prezentace (tedy i propagační fotografie).

Corbijn začal fotografovat během živých koncertů hudební skupiny Solution v roce 1972. Poté se zapsal na fotografický kurz na The Intermediate Technical College v Haagu, kde odpromoval. V roce 1979 se odstěhoval do Londýna a začal pracovat pro New Musical Express magazin. Zlom v jeho kariéře nastal při práci pro post punkovou skupinu *Joy Division*. Během dvou týdnů zachytil ikonický obraz kapely, který zachycuje zpěváka Iana Curtise otáčejícího se směrem k fotografovi, zatímco kapela míří vpřed. O šest měsíců později spáchal Curtis sebevraždu. Od té doby rozšířil pole působnosti a pohyboval se mezi Amerikou a Anglií kde fotografoval převážně editoriély pro magazíny Spin, Details, Vogue a Rolling Stones. Následně vyfotografoval mnoho portrétů známých osobností (Robert de Niro, Clint Eastwood, David Bowie, Björk, Cameron Diaz, Johnny Depp, Sting a další) a stal se vyhledávaným bookletovým fotografem, který spolupracoval na albech

⁵¹ módní fotografie Jima Leeho

skupiny U2 (Joshua Tree a Achtung baby) a Depeche Mode. Mezi jeho další významné práce se řadí booklety Nicka Cavea, Bryana Adamse, Metallica, Therapy?, The Rolling Stones, R.E.M. a The Bee Gees, Johna Lee Hookera a mnoha dalších. Dodnes stojí za vznikem více než 100 bookletů hudebních alb.

Roku 1983 se na základě nabídky zpěváka Palise Schaumburga rozhodl natočit své první hudební video *Hockey*. Corbijn pokračoval v natáčení videoklipů a dodnes jich natočil více než 70. Mezi jeho práce patří videoklipy pro Depeche Mode (*Strangelove*, *Enjoy the Silence*, *I Feel You...*), U2 (*One*, *Pride*, *Please*), dále pak Nirvanu, Johnnyho Cashe, Red Hot Chili Peppers, Travis, Coldplay a další.

V roce 2005 Palm Pictures vydala DVD kolekci Corbijnových videoklipů jako součást série Director's Label. Společně s 56 stránkovým bookletem zahrnuje DVD krátká videa, všechny jeho videoklipy a dokumenty doprovázené komentáři k několika jeho videím.

Po natočení několika videoklipů zrežiroval krátký film o kapitánu Beefheartovi pro BBC s názvem *Some Yoyo Stuff*. Corbijnovým prvním celovečerním filmem se stal snímek *Control*. Jedná se o film o životě frontmana hudební skupiny Joy Division, Ianu Curtisovi. Snímek je natočen na základě knihy Curtisovi bývalé manželky Deborah Curtis - *Touching From A Distance* a nového životopisu *Torn Apart* od Lindsay Reade a Micka Middlese. Film *Control* vyhrál cenu CICAÉ Art & Essai za nejlepší film v Director's Fortnight (nezávislá sekce festivalu v Cannes), cenu Regards Jeunes za nejlepší debut a Europa Cinemas Label price za nejlepší evropský film v Sidebar.

Jeho druhým celovečerním počinem je snímek *The American*, filmová adaptace povídky *A Very Private Gentleman*. Film sklídl kladnou kritiku, avšak nebyl tak úspěšný jako Corbijnov debut.

Corbijnov fotografický styl se vymyká jakékoliv strojenosti a uhlazenosti. Nenačázíme u něj dokonale vypočítané předem rozkreslené kompozice. Zcela naopak, Corbijnovi fotografie jsou syrovým zachycením skutečnosti. Jsou převážně černobílé (někdy tónované do modré nebo zlaté). Velmi často používá film s vysokou citlivostí, díky čemuž z fotografie vychází zcela znatelné zrno a zdůrazňuje texturu, linie a tvary obrazu. Jejich síla spočívá v dokonalém psychologickém vykreslení portrétované osobnosti. Většina Corbijnových fotografií působí klidně, objekt nikterak nepózuje, je zachycen v okamžiku prostého bytí. Málokdy se setkáváme se situováním objektu do nějaké role nebo

s používáním kostýmů, líčení apod. Výjimku tvoří například David Bowie, zobrazen nahý pouze v plenách. Jeho výraz je bez emocí, světlo je zaměřeno na tělo zpěváka, místo na jeho obličej, což působí značně zranitelně. Portréty by se daly shrnout do dvou skupin. První z nich tvoří fotografie, kde si je objekt vědom fotografování a bez výrazu jen kouká do objektivu. Tyto fotky nabývají obrovského napětí. Naléhavost zobrazovaného okamžiku číší z očí portrétované osoby.



52



53

4.2 Představení díla Davida LaChapella

David LaChapelle (11. března 1963) je fotograf a režisér, který se pohybuje na poli módní, reklamní a umělecké fotografie. Je známý pro svůj extravagantní, surrealistický a mnohdy též vtipný styl.

Studoval North Carolina School of the Arts a School of Visual Arts in New York City. Na jeho první fotografii je zachycena matka na rodinné dovolené v bikinách se skleničkou Martini. Po přestěhování do New Yorku se seznámil s Andy Warholem, který mu nabídl práci fotografa pro Interview magazine. Od této doby spolupracuje s velkými časopisy jako jsou i-D, Vogue, Rolling Stone, the Face, Vanity Fair, New York Time Magazine

⁵² booklet *Joy Division – Anton Corbijn*

⁵³ portrét *David Bowie – Anton Corbijn*

nebo the London Times. Je jedním z nejvýznamnějších portrétních fotografů, kterého vyhledávají celebrity ze světa filmu, hudby a módy (Leonardo DiCaprio, Uma Thurman, Elton John, Marilyn Manson, Madonna a další). Svým nezaměnitelným stylem zachycuje jejich osobnosti v mnohdy až bizarních obrazech, plných barev a kýče. Vydal čtyři publikace se svými fotografiemi (LaChapelle Land, Hotel LaChapelle, Artist and Prostitutes, Heaven to Hell). Jeho výstavy fotografií se po více než 10 let pohybují napříč Amerikou a Evropou.

Od roku 1994 se věnuje režírování videoklipů. Dodnes jich vytvořil přes 30 pro interprety jako jsou Jennifer Lopez, Elton John, Christina Aguilera, Blink 182 a další. Mezi jeho nejceněnější díla se počítá hudební videoklip pro skupinu *No Doubt - It's My Life*, který byl oceněn cenami MVPA a VMA za nejlepšího režiséra roku 2004 a nejlepší pop/rock hudební video. Je třeba také zmínit hudební videoklip *Nature Blues* pro hudebníka Mobyho, ve kterém LaChapelle šokoval naturalistickou proměnou zpěváka celý hudební průmysl. Za tento klip obdržel cenu Best Video of the Year, když pro něj hlasovalo více než 7 milionů diváků.

David LaChapelle se též věnuje režii reklamních spotů. Pro značku H&M vytvořil pětiminutovou reklamu *Romeo and Juliet* a *Tis the Season to be Gorgeous*. Pro anglický řetězec Boots Group zrežíroval humorný vánoční spot ukazující ženy z vyšší společnosti v oslňujících róbách při domácích vánočních přípravách. Mezi jeho další video tvorbu patří série znělek pro seriál *Lost* (Channel 4, pro který zrežíroval i propagační spoty pro seriál *Desperate Housewives*).

V roce 2004 dostal cenu Best Documentary Aspen Film Festival. Tento snímek byl po úspěchu rozšířen na dlouhometrážní dokument s názvem *Rize* a mimo jiné byl promítán na Sundance Festival.

David LaChapelle nezachycuje svět v jeho reálné podobě, tvoří si svůj vlastní vizionářský obraz. Jeho fotografie se nedají přirovnat k žádnému jinému tvůrci. Do jisté míry si vytvořil vlastní žánr plný barev, kýče, lesku, někdy i morbidnosti. Jeho tvorba by se dala přirovnat k surrealistické reportáži. Zachycuje portrétované osobnosti v kostýmech plných barev a v jedinečných okamžicích s naprosto neočekávanou reakcí na situaci. Jeho další poloha se dává jasně inspirovat renesančními a barokními obrazy, kde je v klasickém námetu zobrazena například společnost amerického černošského ghetta. LaChapelle používá jasných nepřírozeně saturovaných barev, většinou v jejich komplementárním kontrastu.

Typické jsou pro něj skupinové kompozice. Ve fotografiích s přiznaným ateliérem využívá obrovské jednolité plochy a doplňuje je jasnými a křiklavými barvami v detailech. Mnohdy se na nás snáší barevná smršť. Interiéry jsou většinou postaveny přesně podle jeho představy. S reálným interiérem se setkáváme zřídka. Exteriérové scény se dají svou pompézností přirovnat k Hollywoodským blockbusterům. Setkáváme se zde i s počítačovou grafickou postprodukcí, která není nijak skrývána. Jeho dílem silně prostupují erotické náměty. Kostýmy jsou mnohdy až pohoršující (například zraněná tlustá žena v růžovém latexovém obleku prasete, znázorňující znásilnění Pamelu Anderson). V líčení používá mnoho saturovaných plných barev, vizuální přirozenost běžného člověka u portretovaného nenajdeme. Druhým pólem jsou naturalistické masky. Jako příklad můžeme uvést obal knihy *Heaven to Hell*, na kterém znázorňuje zpěvačka Courtney Love Pannu Marii držící v ruce mrtvého „Ježíše“, což vyjadřuje postmoderní motiv piety. S černobílou fotografií se u LaChapella nesetkáváme.



54

⁵⁴ obrazová publikace *Heaven to Hell* – David LaChapelle

4.3 Rozbor a vzájemné porovnání videoklipu *Opus 40* a *Not If You Were the Last Junkie on Earth*

V teoretické části jsme se zaměřili na základní složky, které vytvářejí videoklip nebo fotografii. Zabývali jsme se přímým vlivem jednoho média na druhé nebo jen společnými aspekty a principy, které hrají u obou podobnou roli. V praktické části aplikujeme zjištěné skutečnosti na dva konkrétní videoklipy režisérských fotografů. Jedná se o *Opus 40* od Antona Corbijna a *Not If You Were The last Junkie On Earth* Davida LaChapella. Budeme se zabývat tím, jakými způsoby jsou jednotlivé složky obou videoklipů ovlivněny autorovou fotografickou tvorbou. Jako kostru rozboru použijeme skladbu teoretické části.

Corbijnovi videoklipy jsou založeny převážně na vyprávění či vyjádření poetiky samotné skladby. Oproti tomu v LaChapellově díle převažuje vizuální stránka, autor sází na velkolepou podívanou. V klipu *Opus 40 - Mercury Rev* se setkáváme s poetickým znázorněním jednoduchého příběhu. Mladá žena je uvězněna ve vybudované prázdné divadelní scéně, obklopené mraky na pozadí. Před scénou vidíme kapelu s hlavním interpretem znázorňujícího upíra Nosferatu v kosmonautickém skafandru, který vystupuje v měsíční krajině pod noční oblohou. Mezi hlavními aktéry je bariéra, přes kterou se zpočátku nemohou dostat. V průběhu písně ji však překročí a členové kapely začnou zasahovat do prázdné scény kulisami znázorňující vyprahlou krajinu společně s lesní divokou zvěří. Žena reaguje silně teatrálními gesty na průběh skladby. Střídá se u ní zkamenělá beznaděj s expresivním nadšením. Text písně je víceméně abstraktní báseň. Videoklip ji vyobrazuje hlavně skrze vizuální stránku (...across the moonlight sands – vyprahlá krajina na scéně) a reaguje na náladu hudby.

Skladba od *Dandy Warhols - Not If You Were the Last Junkie In the World* je oproti klipu *Mercury Rev* o dost přímočařejší. Je adresována „feťákovi“, který je v ní v několika větách kritizován. Zbytek skladby se sestává z refrénu jako Ah ah ah ah, aaah, aaah, aaaah, nebo Hey hey hey hey heyyy, heyyy, heyyyyy. Ve videoklipu hraje rocková kapela ve studiu, před níž se odehrávají taneční kreace, které jsou několikrát proloženy scénkami ukazující humorným stylem život drogově závislého. Konkrétně jde o zvracení do toalety, postavy převlečené za injekční stříkačky, choreografii z nemocničních lůžek a o akt pohřbu.

V přístupu videoklipu k písni jsou si obě díla podobná. Obě teatrálním způsobem nastiňují děj. *Opus 40* je více abstraktní vzhledem k neurčitosti textu, ale i přesto se zde stejně jako v hudebním videu od LaChapella setkáme se stěžejními body, které spojují obraz

s hudbou. Po čistě vizuální stránce je zde použito řešení, kde děj je stylizován a znázorněn opisem, nikoli běžným filmovým vyprávěním. Důležité je zmínit fakt, že obě díla reagují na žánr hudby a na její náladu. Zatímco *Opus 40* se odehrává v uklidňujícím rozpoložení, druhý videoklip je plný energického pohybu a je založen na pop-artovém umění, vyjadřující moderní konzumní kulturu.

Z pohledu mizanscény jsou oba klipy podobné. Jde o ateliérové řešení využívající výrazných kulis. Interpreti se objevují na scéně, v klipu *Not If You Were the Last Junkie On Earth* se jedná o „performance“ vystoupení. Základní rozdíl hledáme v barevném řešení a samotném svícení. *Opus 40* je svícen kontrastně a je natáčen na černobílý materiál. Oproti tomu klip *Dandy Warhols* je plný barev. Oba videoklipy používají výrazných kostýmů. Pohyb postav na scéně je však odlišný. *Opus 40* je umírněnější, chování herečky reaguje na hudbu pouze gesty, zatímco druhý videoklip je založen z převážné části na skupinové choreografii. Nyní se budeme věnovat jednotlivým složkám podrobněji.

Způsob osvětlování je u obou děl diametrálně odlišný. Zatímco *Opus 40* je vysoce kontrastní, *Not If You Were the Last Junkie On Earth* je nasvícen ploše. Zde nacházíme přímou spojitost s fotografickou tvorbou obou režisérů. LaChapelle je znám svými složitými kompozicemi, které jsou založeny na velkých jednobarevných plochách. Při kontrastním svícení by postavy a samotné kulisy na sebe navzájem vrhaly stíny, což by „rozbilo“ vizuální ucelenost prostoru. LaChapelle modeluje scénu pomocí důmyslného využití kontrastu mezi barvami. Aplikování rozlišných barev silných kontrastů v několika plánech scény vytváří prostor a není zde již zapotřebí modelování světlem. Osvětlení videoklipu *Opus 40* je charakteristické pro Corbijnovu režijní i fotografickou tvorbu. Setkáme se zde se 100% černou doplněnou o výrazně světlé odstíny šedé. Mnoho detailů se tedy v tomto rozdílu ztrácí. Scéna nám je představována jen v určitých fragmentech, tudíž nemáme jasnou představu o prostoru. Extrémně silný kontrast v *Opus 40* dodává dílu na tajuplnosti. S pomocí kulis a kostýmů je zde též nastíněn rozdíl mezi nocí a dnem.

Barevný rozdíl je u obou děl zcela zjevný. Corbijn používá pro něj charakteristické černobílé řešení, zatímco LaChapelle sází na křiklavé barvy. V *Not If You Were the Last Junkie On Earth* jsou základními nositeli barev složky mizanscény. Není tu použito barevného svícení ani dodatečného postprodukčního tónování. Jak bylo zmíněno výše, hlavní funkcí barev je modelování prostoru. Pokud nahlédneme na volbu barev vzhledem ke skladbě, nacházíme zde silný kontrast. Stejně jako je nálada hudby oproti obsahu sdělení v silné nadsázce, je i barevné řešení v kontrastu se závažností tématu. Celkově vzato

celá mizanscéna stojí na opačné straně než poselství písně. *Opus 40* je redukován pouze na odstíny šedi. Toto řešení následuje poetiku celé skladby. Užitím sytých barev by klip působil optimistickým dojmem a oproti tomu použitím barev tlumených bychom mohli dosáhnout depresivní nálady. Z klipu vyzařuje pochmurná romantika, střídající se s pozitivním rozpoložením, které hraničí s krátkodobou euforií. Pokud bychom použili barevný obraz, odpovídala by svou povahou vždy jen jedna část písně. Pochmurná romantika by nebyla v souladu s pozitivními barvami, nebo naopak euforie by byla potlačena tlumenými odstíny. Černobílá zde též zmírňuje rozdíl mezi dělenou scénou na noční a denní část. Kdybychom si totéž představili v barevném provedení, černá noční obloha by stála silně proti rozjasněné obloze s bílými mraky na divadelní scéně, kde se pohybuje hlavní aktérka.

Chování postav je u obou klipů vzhledem textu písně neurčité, nepřevypravuje ho v doslovné míře. *Not If You Were the Last Junkie On Earth* má jako základ skupinové choreografie a „živé“ vystoupení kapely. Pokud bychom hledali reakci na text, nacházíme tu jen zmíněného zvracejícího klauna. Ostatní postavy se pouze objevují ve správný čas v kostýmech popisujících píseň. Jejich chování je však zjednodušené na choreografii. Nepředstavuje nám konkrétní příběh, není zde děleno na postavy hlavní a vedlejší a v žádném případě mezi nimi nenajdeme rozvíjející se vztahy. Pouze dělíme na postavy, které jsou součástí choreografie a „průvodce“ kteří nám prezentují kulisy znázorňující „feťákův“ průběh života (nemocniční lůžka, stříkačky, rakev). Klip *Mercury Rev* má dvě hlavní postavy. Jednou z nich je zpěvák představující se jako Nosferatu ve skafandru a druhou je žena uvězněná ve vyprahlé krajině obklopené nekonečnými mraky. Je mezi nimi vybudován základní vztah. Hlavní interpret nepřímou touží po uvězněné ženě. Snaží se ji vysvobodit z uzavřené scény a z jejího uvěznění ve vlastním těle, což se mu daří jen na krátké okamžiky. Proto se rozhodne, že dodá jejímu prostředí život. A tak členové skupiny nosí kulisy do jejího prostoru. Žena reaguje ani ne tak na text písně, jako na vývoj hudby. Zkamenělé pózy se střídají se silně expresivními gesty zobrazujícími radost nad chvilkovým procitnutím. Zatímco zpěvák si je vědom přítomnosti diváka a zpívá přímo „na kameru“, žena hraje svou filmovou roli. Není použito skupinové choreografie jako u LaChapellova videoklipu.

Kostýmy v *Not If You Were the Last Junkie On Earth* můžeme rozdělit na tři skupiny. Jednou je samotná kapela, která vystupuje v oblečení, ve kterém se reprezentuje na veřejnosti a na živých koncertech. Oblečení je neutrální a víceméně bychom ho mohli

označit za oděv každodenního nošení. Do druhé skupiny patří kostýmy, které sice nemají vztah ke skladbě, ale zásadním způsobem zasahují do samotného ateliérového prostředí. Zde jsou kostýmy jedním z prvků, které vytváří prostor v obraze díky výrazným kontrastům. Choreografická skupina je oblečena do sjednocených outfitů, jenž připomínají pop-artové obrazy a silně tak dokreslují atmosféru celého díla. Třetí skupinou jsou kostýmy, které reagují na vývoj ve skladbě. Umírněnější verzí jsou tanečníci oblečení do doktorského mundúru, nebo „truchlící“ žena v černé róbě. Výrazným prvkem klipu jsou pak postavy oblečené jako injekční stříkačky. Toto řešení hraničí s kulisami. LaChapelle pracuje s kostýmy jako s pohyblivou plochou, postavy v klipech i ve fotografiích mají nejrůznější „módní“ kreace, kterým je společná jedna výrazná barva. Jak můžeme vidět na ukázce z jeho videoklipu, postavy spojuje motiv šachovnice na žlutém základu. Barva kostýmů je tedy v komplementárním kontrastu s pozadím, díky čemuž je zvýrazněn prostor a obraz jako takový vyzařuje silnou dynamiku. Ve výsledku tedy převládá nad výpovědní hodnotou kostýmů jejich výrazná role v celkovém vizuálu. Líčení nijak nevybočuje z celkového díla, a až na postavu klauna pouze jemným způsobem doplňuje kostýmy.



55



56

V hudebním videu *Opus 40* hraje zpěvákův kostým hlavní roli. Je v rozporu s jeho vizáží upíra Nosferatu a právě tato neodůvodnitelná kombinace dodává videoklipu ráz výjimečnosti. Pokud bychom si představili hlavního interpreta v každodenním oblečení, jak tajně touží po uvězněné ženě, pravděpodobně by se k nám nedostalo ani trochu poetic-

⁵⁵ videoklip *Not If You Were the Last Junkie On Earth* – David LaChapelle

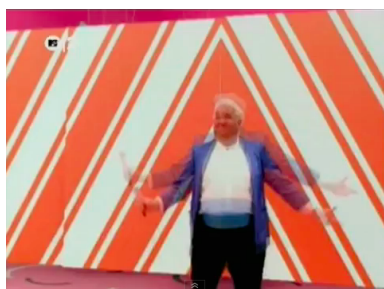
⁵⁶ fotografie ze souboru *Heaven to Hell* – David LaChapelle

ké nálady obsazené v hudbě. Autor zde výjimečným a dokonalým způsobem dokázal zhmotnit text, který se dá považovat za báseň. Je pozoruhodné, že to neučinil pouze skrze vyprávění, ale že jako hlavní prostředek použil právě kombinaci kostýmu a vizáže. Svérázným způsobem pro nás zhmotnil nadpřirozenou podobu básníka, který skladbu složil. Ostatní členové kapely jsou znázorněni jako kněz, dělník nebo muž, oblečený do kostýmu představující noční postavu. Dohromady spolu nemají nic společného, avšak svým vzezřením silně dotvářejí poetiku díla. Z hlediska líčení je použito filmové masky na hlavním interpretovi. A tak pouze tři aspekty, konkrétně extrémně dlouhé nehty, špičaté uši a prořídlé mastné vlasy, vytváří jasně rozpoznatelnou postavu upíra.



57

Oba videoklipy se odehrávají v ateliérovém prostředí. *Not If You Were the Last Junkie On Earth* je klasickou ukázkou LaChapellova fotografického rukopisu, kdy je prostor vystaven z velkých jednolitých barvených ploch. Na tento základ jsou pak aplikovány grafické prvky. Nejužívanější jsou neonové blesky a pruhované motivy.



58



59

⁵⁷ videoklip *Opus 40* – Anton Corbijn

Kapela je situována na pódium kopírující živá vystoupení z 60 – 80 let v televizním vysílání. Třístupňové prosvětlené plochy dokreslují celkový retro nádech celé scény. Kulisy jsou založené na několikanásobném zvětšení. Výsledkem je dojem, že celá scéna je vytvořená z dětských pestrobarevných hraček, což je hlavním důvodem absurdity klipu vzhledem k závažnému obsahu skladby. Zajímavou roli hrají nemocniční lehátka, jež při záběru kolmo z vrchu vytvářejí pomocí choreografie grafické obrazce, podobající se kaleidoskopu a vizualizují tak hudbu. Celková scéna působí veselým retro dojmem. *Opus 40* je situován též do ateliérového prostředí, ale oproti studiu inspirovaném televizními přenosy, hledá inspiraci v divadelní scéně. Žena se pohybuje na „divadelních prknech“ ohraničených ze tří stran kulisami s obrazem rozjasněné oblohy. Divák přihlíží na dění uprostřed scény skrze rám, vyznačující oponu. Oproti této scéně stojí prostor s kapelou a hlavním zpěvákem, který díky svým kulisám označujícím noční oblohu, stojí v opozici k rozjasněné obloze. Kulisy, kterými kapela „zpříjemní“ uvězněné ženě její prostor, vycházejí z divadelní scény a pouze naznačují reálné objekty. Stejně jako palmy u LaChapellova videoklipu je i hora zobrazena pouze ve dvou rozměrech. Porovnáme-li oba klipy, *Opus 40* je výrazně střídmější a scénu vyjadřuje s menší pompézností. To ale nemění fakt, že samotná scéna hraje společně se zpěvákovým kostýmem hlavní roli. Prostor působí značně stísněným dojmem. Pozadí s noční a denní oblohou nepůsobí dojmem nekonečnosti, jelikož se při záběrech z větších uhlů mění perspektiva vzoru na kulisách stejně jako u postav.



60

⁵⁸ videoklip *Not If You Were the Last Junkie On Earth* – David LaChapelle

⁵⁹ fotografie ze souboru *Heaven to Hell* – David LaChapelle

⁶⁰ videoklip *Opus 40* – Anton Corbijn

V tomto jevu nacházíme největší paradox klipu, jenž mu dodává nezaměnitelnou poetickou náladu. Corbijn nepoužil námět divadelní scény s pozadím naznačující mraky poprvé. Příklady jsou klipy *Golden Earring - Quiet Eyes* a *Echo and the Bunnymen - Seven Seas*. Nejedná se o pouhou podobu, scény jsou v obou případech naprosto stejné. Obecně se s divadelními kulisami setkáváme velice často. Podobnou tendenci nalezneme i LaChapella, avšak ne v takové míře.

Obě díla si jsou v ohledu dynamiky podobná, i přestože mezi nimi stojí základní rozdíl v žánru hudby. *Opus 40* reaguje na baladu, zatímco *Not If You Were the Last Junkie On Earth* doprovází pop/rockovou skladbu od *Dandy Warhols*. Největší rozdíl nacházíme ve vnitrobrazovém pohybu, kde je *Opus 40* výrazně klidnější. I přestože má, *Not If You Were the Last Junkie On Earth* několikanásobně rychlejší tempo, pohyb kamery a střih zůstává ve svých základech velice podobný *Opus 40*. Níže se budeme věnovat jednotlivým složkám dynamiky obrazu, kterým jsme se věnovali v teoretické části, tedy střihu, kompozici a pohybu kamery.

Střihová skladba *Opus 40* nijak nevybočuje z celkové koncepce. Záběry jsou poměrně dlouhé, což odpovídá tempu skladby. Zároveň není divák rušen rychle po sobě jdoucími střihy a jeho pozornost je soustředěna na dění v obraze. V jednoduchém příběhu nejsou žádné výrazné časové zkratky. Klip je dělen na tři části. V první z nich se záběry na kapelu a zpěváka střídají s uvězněnou ženou. Instrumentální část skladby je vyřešena změnou v příběhu, kdy kapela přestane hrát a doplní scénu o divadelní kulisy. Při opětovném nástupu zpěvu žena ožívá a kapela ji sleduje v její radosti. Vzhledem k vyvrcholení skladby v závěru se tempo mírně zrychluje. Střih zde není výrazným nositelem významu a tak pouze plní svou základní roli. Při poslechu samotné skladby *Not If You Were the Last Junkie On Earth* bychom mohli předpokládat, že videoklip bude oproti *Opus 40* sestřihán v mnohem rychlejším tempu. Avšak autor zvolil jako základního nositele dynamiky zmínovaný vnitro obrazový pohyb doplněný o jízdu a švenky kamery. Porovnáme-li čistě mechanicky délku záběru u obou klipů, dostáváme podobný výsledek. Videoklip Davida LaChapella je sestřihán vzhledem ke zpěvu, nikoli k hudbě. Kytarové rify společné s bicími by sváděly ke střídání poměrně krátkých záběrů. Zpěv však společně s koncepcí díla založeného na vizuální stránce stojí v opozici. Při zvolení rychlejšího střihu by se divák nebyl schopen zaměřit na výraznou scénu, která by ustoupila do pozadí. Střih by porušil nosný prvek díla, čímž je zajímavý vizuál. Samotná choreografie dodává videoklipu výrazně vysoké tempo a není již tedy třeba klip v těchto částech více dynamizovat. Jediným nedostat-

kem tak zůstávají části, kde je zabírána kapela. Sama o sobě nevyvíjí velkou aktivitu a společně s dlouhými záběry se klip stává místy trochu nudný.

Kompozice v *Not If You Were the Last Junkie On Earth* není založena na nijak zvláštních záběrech. V první řadě využívá důmyslně rozložených barev na scéně, které jako základ vytváří dominantní plochy s výrazným kontrastem. Setkáváme se se silně grafickým řešením, které podtrhuje postavy v jednobarevných kostýmech. Svou choreografií nám samotnou kompozici záběru mění, jelikož uspořádání barev je díky jejich tanci proměnlivé. Kamera se může pohybovat víceméně stále ve stejné rovině, jelikož prostor je vytvořen převážně pohybem na scéně a samotným rozmístěním kulis. Je třeba připomenout zmiňovaný „kaleidoskop“ vytvořený z nemocničních lůžek. Záběrem z vrchu nám vzniká výrazná grafická kompozice, která je obměňována pohybem lehátek i samotnými tanečnicemi.



61



62

Opus 40 po kompoziční stránce nijak nevystupuje z průměru. Za zmínku stojí fakt, že se víceméně nesetkáme (kromě záběru na prázdnou „divadelní“ scénu) s celkem ani polocelkem. Výsledkem je divákova nepřesná představa o prostoru. Díky častému užití úzkých záběrů, kde se objevuje navíc několik postav ve dvou až třech plánech, je divákovi podvědomě vnucen pocit stísněnosti. Jedinou přesnou představu o prostoru nám dává diametrálně rozdílné pozadí dne a noci. Nepříliš běžným záběrem je velice úzký detail na ob-

⁶¹ videoklip *Not If You Were the Last Junkie On Earth* – David LaChapelle

⁶² videoklip *Not If You Were the Last Junkie On Earth* – David LaChapelle

ličej zpěváka. Ekvivalent hledejme ve zmiňovaných beauty fotografiích. V tomto případě však kompozice nestojí na vizuální stránce, nýbrž má silnou emotivní hodnotu. Zvláštností klipu je efekt morfingu. Zobrazovaná postava je ukázána z několika úhlů, nejedná se však o pohyb kamery, nýbrž o prolínání několika statických snímků. Obraz se jakoby modeluje a jednotlivé části se přeměňují jedna v druhou. Tohoto efektu je použito pouze při záběrech na ženu při jejích strnulých pózách. Morfing podporuje pocit uvěznění. Žena se na chvíli zastaví v čase a není schopná (i přes její křečovitě snažení) procitnout.



63

Ve videoklipu *Not If You Were the Last Junkie on Earth* působí kamera neuspořádaným dojmem. Kombinuje jízdu, statické záběry a několikrát se setkáme s jeřábem. Jízda, stejně jako statické záběry, působí z převážné části rušivě, jelikož není z většiny případů plynulá. Statická kamera často dorovná kompozici a jízda mnohdy částečně vychází z kompozice. Zmiňované nedostatky nejsou na první pohled znatelné, avšak naše smysly na ně reagují a výsledkem je nepříjemný pocit neustálé tĕkavosti. Pohyb kamery (jeřáb, jízda) je použit k většímu spojení obrazu a hudby, jak tomu běžně ve videoklipech bývá. V tomto případě svou technickou nedokonalostí kýžený výsledek není zcela přesvědčivý. Toto je pravděpodobně jediná slabá stránka LaChapellova videoklipu.

Corbijn používá kameru z ruky. S jízdou ani jeřábem se v klipu nesetkáváme. Mírně „roztřesená“ kamera dodává dílu větší pocit autentičnosti. Zajímavostí je propojení nepatr-

⁶³ videoklip *Opus 40* – Anton Corbijn

ných pohybů kamery společně se zpěvákovou intonací. Zde se nejedná o náhodu, nýbrž a důmyslné režijní řešení ve smyslu spojení obrazu a hudby. Divák si tohoto prvku není vědom. Pokud bychom si představili stejný klip natočený na statickou kameru, stěží bychom pronikly do atmosféry balady. Celkové dění by na nás působilo pouze jako představení a my bychom stáli v pozici pasivního diváka. Kamera není pouze zaznamenávající složkou, která svým pohybem pouze kopíruje vývoj hudby. Je silným výrazovým prostředkem, jenž nemalou částí přispívá k poetické a romantické náladě.

5 ZÁVĚR

V práci jsme pohlédli na základní prvky obou médií a podrobili je komparaci. V jistých případech vyšlo najevo, že jsou média v přímém kontaktu a jedno ovlivňuje druhé. Pro příklad zopakujme používání fotoateliérového pozadí v mnoha videoklipech, nebo naopak inspiraci audiovizuálními storyboardy v módních *photostory*. Základem však zůstává fakt, že média pouze volně existují vedle sebe. Jelikož obě vyjadřují svá sdělení skrze obraz (tedy oslovují divákovo vizuální vnímání), používají velice podobných způsobů k dosažení kýženého výsledku. Tudíž je zřejmé, že se jejich výrazové prostředky mnohdy prolínají ve stejném bodě. Každé z médií si prošlo svým vlastním vývojem. Zatímco fotografie vznikala osamocena, videoklip vzešel převážně z filmové tvorby, pod jejímž vlivem je i v současnosti.

Konkrétní vlivy jsme sledovali u zmiňovaných režisérů fotografů, kteří aplikují charakteristický přístup k fotografii na svá hudební videa. Jedná se spíše o obsah videoklipu (mizanscénu), než o vnější výrazové prostředky. V praktické části jsme porovnali dva klipy od dvou současných významných fotografů. Mohli jsme sledovat, že David LaChapelle využívá mnoho prvků ze svých fotografií a jeho dílo je jednoduše rozpoznatelné. Anton Corbijn si uchovává spíše svou poetiku a náladu díla. Víceméně jediným spojením jeho fotografické a audiovizuální tvorby je využívání černobílého obrazu.

Práce mi přinesla širší rozhled a poodhalila vzájemné spojitosti mezi fotografií a videoklipem. Do této doby stála má fotografická a audiovizuální tvorba na dvou odlišných pólech a můj přístup ke každému médiu byl striktně oddělen. Jelikož se fotografováním zabývám kratší dobu, byly mé výsledky svázány nedostatečnými zkušenostmi. Vždy jsem hledal mnou dosud neobjevený způsob k dosažení zamýšleného obrazu a dílo tak vznikalo formou „pokus-omyl“. V průběhu času se má díla začala tímto způsobem zlepšovat, avšak stále silně zaostávala za audiovizuální tvorbou. Více zkušeností a hlavně možnost neustálé konfrontace mých názorů s ostatními členy filmového štábu přispívala k rychlejšímu rozvoji v této oblasti.

Pokud aplikuji poznatky z teoretické pasáže na mou vlastní tvorbu, zjišťuji, že prvky obsažené v audiovizuálním díle by šly jednoduchým způsobem aplikovat na fotografii. Práce mi byla jednoznačným přínosem pro můj budoucí profesní život.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

CAROL, Vernallis. Experiencing music video : aesthetics and cultural context. New York : Columbia University Press, 2004. 341 s. ISBN 978-0-231-11798-2.

FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew; GROSSBERG, Lawrence. Sound and Vision : the music video reeder. London : Routledge, 1993. 215 s. ISBN 0-415-09430-5.

W. SANDLER, Martin. Photography : An Illustrated History. New York : Oxford University Press, 2001. 162 s. ISBN 0-19-512608-4.

INTERNETOVÉ INFORMAČNÍ ZDROJE

1. <http://www.photographers-and-photography.com/articles/photographers/famous-photographers-1950-present/anton-corbijn.php>
2. <http://www.biographicon.com/view/gh260>
3. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1668232,00.html>
4. <http://www.artinfo.com/galleryguide/15051/12320/205648/guy-hepner-contemporary-west-hollywood/artist/david-lachapelle/biography/>
5. <http://www.davidlachapelle.com/>
6. <http://www.herbritts.com/>
7. <http://www.sebjaniak.com/>
8. <http://www.corbijn.co.uk/>

SEZNAM OBRÁZKŮ

2. Top of the Pops

3. *Somebody Told Me – The Killers*: <http://www.youtube.com/watch?v=Y5fBdpreJiU>

4. *Frozen – Madonna*: <http://www.youtube.com/watch?v=XS088Opj9o0>

5. *Re-Offender – Travis*: <http://www.youtube.com/watch?v=0v5TMgimk6U>

6. *Can't Hold Us Down: Christina Aguilera*

<http://www.youtube.com/watch?v=dg8QgUIKXHw>

7. **phototest**: <http://www.phmodels.cz>

8. *Lady Marmelade: Christina Aguilera, Lil'Kim, Mya, Pink*

<http://www.youtube.com/watch?v=RQa7SvVCdZk>

9. **Ruven Afnadora**: <http://www.art-dept.com/artists/afanador/>

10. **Wareen du Preeze a Nick Thornton Jones**:

<http://www.flickr.com/photos/krislyn92/2430452778/>

11. **kampaň značky reserved**:

<http://www.flickr.com/photos/35145187@N03/3770216354/>

12. *Be Yourself: Audioslave* <http://www.youtube.com/watch?v=WC5FdFIUcl0>

13. *Heaven to Hell - David LaChapelle*: <http://alothmanblog.com/blog/?p=4001>

14. *Loverboy - Mariah Carey*:

<http://www.youtube.com/watch?v=AyU6vusV9NA&feature=fvsr>

15. *Jesus Is My Homeboy: David LaChapelle* [http://www.rebelart.net/diary/david-](http://www.rebelart.net/diary/david-lachapelle-jesus-is-my-homeboy/00647/)

[lachapelle-jesus-is-my-homeboy/00647/](http://www.rebelart.net/diary/david-lachapelle-jesus-is-my-homeboy/00647/)

16. **Dolce & Gabbana**: [http://awordyexpression.wordpress.com/2011/01/26/gang-](http://awordyexpression.wordpress.com/2011/01/26/gang-rape-as-art/)

[rape-as-art/](http://awordyexpression.wordpress.com/2011/01/26/gang-rape-as-art/)

17. *Paparazzi – Lady Gaga*: http://www.youtube.com/watch?v=d2smz_1L2_0

18. *Christina Aguilera*: <http://idolator.com/5683381/christina-aguilera-walk-of-fame>

19. *Dirrty – Christina Aguilera*: <http://www.youtube.com/watch?v=Fj3HkZv4tN8>

20. *Not If You Were the Last Junkie On Earth – David LaChapelle*:

http://www.youtube.com/watch?v=9mgjZK46_uw

21. *Heaven to Hell – David LaChapelle*:

<http://rachelsechler.wordpress.com/2010/08/27/david-lachapelle/>

22. *Alice In Wonderland – Annie Leibowitz*:

<http://strawdogs.files.wordpress.com/2010/02/alice-in-wonderland-annie-liebovitz->

2.jpg

23. **Everlong – Foo Fighters:** <http://www.youtube.com/watch?v=eBG7P-K-r1Y>
24. **What I've done – Linkin Park:** <http://www.youtube.com/watch?v=8sgycukafqQ>
25. **Eminem – David LaChapelle:** <http://lipstickandpolitics.com/2010/03/02/david-lachapelle/>
26. **Another Chance - Roger Sanchez:**
http://www.youtube.com/watch?v=k9Xtvj_JVSM
27. sperky
28. **Drop It Like It's Hot – Snoop Dogg feat. Pharell:**
<http://www.youtube.com/watch?v=GtUVQei3nX4>
29. **Superdiva - Stanislav Petera:** <http://stanislavpetera.net/fashion/dolce-vita-2007-07-superdiva/>
30. **Superdiva - Stanislav Petera:**
31. **Fighter – Christina Aguilera:** <http://www.youtube.com/watch?v=PstrAfoMKlc>
32. **Reklamní kampaň kosmetické firmy L'Oreal:**
<http://www.eyeshadowlipstick.com/4693/celebrity-lipstick-with-loreal/>
33. **Torn - Natalie Imbruglia:** <http://www.youtube.com/watch?v=VV1XWJN3nJo>
34. **akt - Herb Ritts:** <http://killerforfashion.blogspot.com/2011/02/herb-ritt.html>
35. **One – U2 feat. Mary J. Blige:** <http://www.youtube.com/watch?v=ZpDQJnI4OhU>
36. **kampaň firmy Diesel** http://wallpaper-s.org/60__Diesel_Global_Warming_New-York.htm
37. **Alice In Wonderland – Annie Leibowitz** <http://blog.kimberleychan.com/?p=426>
38. **kampaň firmy Benneton**
http://www.google.cz/imgres?imgurl=http://www.goingout.ro/wp-content/uploads/2010/04/united_colors_of_benetton_spring_summer_2009-6.jpg
39. **Drop It Like It's Hot – Snoop Dogg feat. Pharell:**
<http://www.youtube.com/watch?v=GtUVQei3nX4>
40. **porovnání fotografie Guye Bourdina s videoklipem Hollywood:**
<http://lovebase.wordpress.com/2010/04/28/madonna-revelations-guy-bourdin-quotshes-39s-now-not-me-she-39s-the-legal-duplicate/>
41. **Hollywood – Madonna:**
http://www.youtube.com/watch?v=_iT3ia_V68Q&feature=fvst
42. **fotografie Guy Bourdina:** <http://thefrenchsampler.blogspot.com/2010/11/seven->

photographs.html

43. ***I Just Don't Know What to Do With Myself – White Stripes:***

<http://www.refinery29.com/in-brief-our-top-5-underwear-m>

44. ***Jesus Is My Homeboy – David LaChapelle:***

<http://ironingboardcollective.wordpress.com/2011/03/14/molly-gottschalk-is-living-the-dream/>

45. ***Dirrty – Christina Aguilera:*** <http://www.youtube.com/watch?v=Fj3HkZv4tN8>

46. ***All That I'm Allowed – Elton John:***

<http://www.youtube.com/watch?v=sXw8x1XZIdc>

47. ***Wicked Game – Chris Isaac:*** [http://onthebrightside-](http://onthebrightside-angela.blogspot.com/2010/10/sexiest-music-video-ever.html)

[angela.blogspot.com/2010/10/sexiest-music-video-ever.html](http://onthebrightside-angela.blogspot.com/2010/10/sexiest-music-video-ever.html)

48. ***Jackie Joyner-Kersey – Herb Ritts:*** <http://laisla.livejournal.com/155137.html>

49. **portrét – Seb Janiak:** <http://www.sebjaniak.com/>

50. ***Midfield General – Disco Sirens:***

<http://www.youtube.com/watch?v=Jslc9QkKA8>

51. **módní fotografie Jima Leeho:** <http://www.jimleefilm.co.uk/Photography.htm>

52. **booklet *Joy Division – Anton Corbijn:***

<http://badcoverversion.wordpress.com/2008/09/12/anton-corbijn-and-the-curse-of-death/>

53. **portrét *David Bowie – Anton Corbijn:***

<http://www.obsessionphoto.com/news/143,anton-corbijn.html?PHPSESSID=595dd48b15f54255c19d0ad069af5070>

54. ***Heaven to Hell – David LaChapelle:*** [http://laist.com/2006/12/20/](http://laist.com/2006/12/20/david_lachapelle_autographs_heaven_and_hell_tonight.php)

[david_lachapelle_autographs_heaven_and_hell_tonight.php](http://laist.com/2006/12/20/david_lachapelle_autographs_heaven_and_hell_tonight.php)

55. ***Not If You Were the Last Junkie On Earth – David LaChapelle:***

http://www.youtube.com/watch?v=9mgjZK46_uw

56. ***Heaven to Hell – David LaChapelle:*** [http://laist.com/2006/12/20/](http://laist.com/2006/12/20/david_lachapelle_autographs_heaven_and_hell_tonight.php)

[david_lachapelle_autographs_heaven_and_hell_tonight.php](http://laist.com/2006/12/20/david_lachapelle_autographs_heaven_and_hell_tonight.php)

57. ***Opus 40 – Anton Corbijn:*** <http://laist.com/2006/12/20/>

58. ***Not If You Were the Last Junkie On Earth – David LaChapelle:***

http://www.youtube.com/watch?v=9mgjZK46_uw

59. ***Heaven to Hell – David LaChapelle:*** [http://laist.com/2006/12/20/](http://laist.com/2006/12/20/david_lachapelle_autographs_heaven_and_hell_tonight.php)

[david_lachapelle_autographs_heaven_and_hell_tonight.php](http://laist.com/2006/12/20/david_lachapelle_autographs_heaven_and_hell_tonight.php)

60. *Opus 40 – Anton Corbijn*: <http://www.youtube.com/watch?v=fusKcZjj7dg>
61. *Not If You Were the Last Junkie On Earth – David LaChapelle*:
[:http://www.youtube.com/watch?v=9mgjZK46_uw](http://www.youtube.com/watch?v=9mgjZK46_uw)
62. *Not If You Were the Last Junkie On Earth – David LaChapelle*:
http://www.youtube.com/watch?v=9mgjZK46_uw
63. *Opus 40 – Anton Corbijn*: <http://www.youtube.com/watch?v=fusKcZjj7dg>

SEZNAM PŘÍLOH

1. Historie videoklipu
2. Historie fotografie