

**Masarykova univerzita
Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

Teorie interaktivních médií

Barbora Kabelková

**Fotografie –
médium, které ovlivňuje
naše vnímání světa**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: MgA. Ing. Evžen Sobek

2009

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

.....

Děkuji MgA. Ing. Evženu Sobkovi za vstřícnost, s níž přistupoval ke konzultaci mých záměrů a vznikajících stránek této práce, a za podnětné připomínky, které napomohly jejímu výslednému tvaru.

Obsah

Úvod.....	6
1. Okolnosti vzniku fotografie	7
2. Rané představy a následná deziluze.....	9
3. Fotografie a umění	11
3.1 Fotografie jako obřad.....	12
4. Fotografie jako zachycení skutečnosti	15
4.1 Fotografie a populární kultura	15
5. Postfotografie.....	17
5.1 Digitalizace fotografie a její dopad na fotografii v médiích	18
6. Manipulace s fotografickým obrazem a jeho specifické prostředky	19
6.1 Fotomontáž	20
6.2 Utajování existence fotografického obrazu	21
6.3 Manipulace s fotografií před zmáčknutím spouště	22
6.4 Digitální fotografie	23
7. Fotografie jako komunikační prostředek dané doby.....	24
7.1 První pokusy o společenské uplatnění fotografie - předchůdci reportáže	24
7.2 Role české avantgardy v diskuzi o emancipaci fotografie jako	26
plnohodnotného komunikačního prostředku	26
7.3 Fotografie propagandistická – svébytný druh dokumentu?	27
8. Fotografie a média v novém tisíciletí	31
8.1 Internet a fotografie – jejich vzájemné ovlivňování	31
8.2 Specifika vizuální stránky novin v evropském prostředí.....	33
8.3 Vizualita médií.....	35
8.4 Současný stav reportážní fotografie v českém prostředí	36
8.5 Etické problémy a manipulace s fotografií v českých médiích	37
Závěr	40
Resumé.....	41
Summary.....	42
Seznam literatury a zdrojů	43
Příloha A: BENJAMIN, Walter. <i>Umělecké dílo ve věku své technické</i> <i>reprodukovatelnosti</i> - hlavní myšlenky	47
Příloha B: FISKE, John. <i>Understanding Popular Culture</i> – definice populární kultury	48

Úvod

Tato bakalářská oborová práce se zabývá fenoménem, který se objevil v první polovině 19. století a od té doby jako fenomén působil a působí dodnes, a tím je fotografie. V současné době slouží jako jeden z hlavních prostředků masové komunikace, který zasáhl celý svět a je jím využíván.

Cílem této práce není popsat fotografii jako umělecký artefakt, i když je toto hledisko nevyhnutelné, takže se ho alespoň okrajově dotýkám, ale především jako společenský nástroj, kterým může být v určitém kontextu. Hlavním aspektem, ze kterého na fotografii nahlížím, je její postavení v médiích, s důrazem na média česká. Práce obsahuje názory a zkušenosti, které s fotografií a s vizuální podobou médií obecně mají někteří z významných českých fotografů a znalců mediálního prostředí, se kterými jsem se za tímto účelem osobně setkala. Aby práce splňovala můj záměr zasazení do historického kontextu, obsahuje i stručný historický přehled nejdůležitějších fotografů, jejichž význam je v tom, že se přímo podíleli na vývoji fotografického řemesla a podařilo se jim ho nějakým způsobem i změnit, stejně jako jména a práce některých důležitých teoretiků společenských oborů.

1. Okolnosti vzniku fotografie

Vynález fotografie, ale především pak její vyhlášení v pařížském parlamentu, který patent Louise Jacquese Mandého Daguerra odkoupil a dal volně k užívání v roce 1839, vyvolalo poměrně bouřlivé reakce, ať už pozitivní nebo negativní. Jedním z nejznámějších je údajný výrok Paula Delaroche, že malířství je mrtvé. I on sám se však netajil obdivem k daguerrotickým snímkům, takže za mrtvou možná považoval jen technickou stránku, kdy dokonalosti té fotografické nemohlo malířství dosáhnout. Ačkoli se obavy o konci malířství nenaplnily, je pravda, že portrétní fotografie funkci malířského portrétu převzala, jenom v roce 1849 se nechalo dagguerotypovat na sto tisíc Pařížanů. Tento jev komentoval „prokletý básník“ Charles Baudelaire s opovržením a přisuzoval to značnému narcismu Pařížanů. Ze začátku lidé dokonce přisuzovali novému vynálezu až nadpřirozenou moc, časopisy byly plné článků, v nichž se psalo o zvláštních účincích na duši, které fotografie vyvolávala.

Český estetik Otakar Hostinský uveřejnil v článku *Pražské lidové revue* z roku 1905 polemiku s názory, které byly v té době rozšířené, a které proklamovaly, že fotografie znamená konec malířství. Fotografii totiž považovaly za způsob objektivního záznamu skutečnosti bez možnosti jakéhokoli tvůrčího přístupu. S tím souvisí i Hostinského pohled na fotografii jako na jistou náhradu malířství pouze v těch oblastech, kde již není schopno dostatečně postihnout realitu. Fotografii je tedy (i právě díky Hostinskému) přisouzena oblast poznání či objektivního konstatování. Zároveň je však fotografie odsouvána z možné pozice uměleckého žánru. Pro danou dobu typický názor zastával i Josef Čapek, který fotografii popsal jako „nudnou a mechanickou ohavnost“.¹ Zároveň ji však popisuje i jako něco, co nám umožňuje jasnější a zřetelnější vidění světa.

Tento, fotografii jako umění odsuzující, názor se začíná měnit společně s osobností Karla Teigeho, který konstatoval, že fotografie může být za jistých okolností uměním, a to tehdy, snaží-li se fixovat básnickou vizi a sensibilitu. Teige tvrdil, že diskuze o tom, zda fotografie je či není uměním, měly být nahrazeny diskuzemi o tom, co je to vlastně umění. Nová definice umění by se pak měla vydat

¹ ČAPEK, Josef. Nejskromnější umění. 1962. Cit. dle VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, str. 8.

tím směrem, „že hodnota uměleckého díla už nemůže být podmíněna co nejabsolutnější výjimečností výtvaru a tvůrce“.²

Dalším českým teoretikem, který se fotografií zabýval, a to ve vztahu ke komunikaci, je Eugen Wiškovský. Fotografie považuje za něco obecného tím, že je každému přístupná, s čímž podle něj souvisí její znakový charakter. Chápe ji tedy jako řeč, komunikaci.³ Zde by se dalo s názorem Eugena Wiškovského polemizovat, protože právě ona znakovost fotografie vylučuje její přístupnost každému. Naše vnímání fotografie je totiž podmíněné znalostí jistého kódu, společenského či kulturního, který je nám vštěpen výchovou. Pokud nám ale nebude onen kód jak vnímat fotografii předán, nebudeme schopni identifikovat entity, které jsou na fotografii obsažené.

Sémiotické výzkumy, které se znakovostí fotografie zabývaly, prokázaly, že neexistuje něco jako „jazyk fotografie“, specifický znakový systém, ze kterého by vycházely všechny fotografie. Nicméně existuje určitý komplex různých kódů, z nichž fotografie může čerpat. Každá fotografie obsahuje množství těchto kódů a jejich počet se v rámci různých fotografických obrazů liší. Příkladem takovýchto kódů mohou být například různé kódy související se zaostřením a rozostřením nebo kinetické kódy tělesných pohybů a gest.

² TEIGE, Karel. Vývojové proměny v umění. 1966. Cit. dle VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, str. 25.

³ WIŠKOVSKÝ, Eugen. Tvar a motiv. 1940. Cit. dle VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985, str. 47.

2. Rané představy a následná deziluze

Už vynález samotné daguerrotypie s sebou nesl nadšení nad její schopností reprodukce s věrností rovnou přírodě samé. Fotografie začala být dokonce chápána jako něco s ještě lepšími odhalovacími schopnostmi než lidské oko (v případě použití lupy nad fotografickým obrazem). „Implicitní důvěra v objektivní pravdu vidění fotografického přístroje se zřetelně projevovala například ve skutečnosti, že francouzská vláda hned po získání fotografického patentu oficiálně sponzorovala různá fotografická zadání, takže fotografie získala od začátku oficiální záštitu“.⁴ Fotografie byla výjimečná i tím, že na rozdíl od spousty dalších vynálezů, které v době svého vzniku zůstaly bez povšimnutí, její objev způsobil mohutné reakce. To bylo dáno tím, že vznikla v příhodné době, kdy se její rozvoj časově překrýval s rozvojem pozitivizmu, který usiloval o věrné podání skutečnosti. O závažnosti a významu fotografie se hovořilo od samého počátku jejího rozšiřování. V roce 1854 existovalo jenom ve Francii devět specializovaných fotografických časopisů a již v roce 1856 vyšly dějiny fotografie.

Názory realistů se však setkaly s nesouhlasem nejen mezi umělci, ale i samotnými fotografy. Tvrdili, že fotografické umění by se nemělo vyčerpat při pouhých záznamech skutečnosti, ale mělo by využívat kreativitu při utváření daného materiálu. Mnozí fotografové se tedy místo o zobrazení pravdy snažili v pokračování toho, co zobrazovalo malířství, například znázorňování krajiny a podobně.

Fotografie byla v počátcích chápána jako něco, co se vymyká z představy obrazu jako interpretace zobrazovaného, něco, co neinterpretuje, ale zobrazuje skutečnost. Tato představa, která sice fotografům propůjčovala jistou autoritu, se ale po vystřízlivění z počátečního opojení ukázala jako mylná nebo alespoň zkreslená, protože jak uvádí Susan Sontag: „za předpokladu, že jsou zaujati především snahou o zobrazení reality, jsou stejně ovlivněni svými požadavky vkusu a svědomí. Přestože tedy fotoaparát v jistém smyslu realitu zachycuje, nikoli jen interpretuje, jsou fotografie interpretací světa ve stejné míře, jako malby a kresby“.⁵

Manipulace s fotografií, fotomontáž byla vždy hojně využívána v politické sféře, z poslední doby jsou známé případy z francouzského tisku z 21. listopadu 2008, kdy například list *Le Figaro* vyretušoval ze snímku, na kterém je ministryně

⁴ SONTAG, Susan. *O fotografii*. Litomyšl, Praha: Paseka, 2002, str. 19.

⁵ SONTAG, Susan. *O fotografii*. Op.cit., str. 12.

spravedlnosti Rachida Dati, diamantový prsten v hodnotě celoroční minimální francouzské mzdy.⁶ Dalším příkladem je genderově motivovaná fotomontáž z dubna roku 2009, které se dopustil ultraortodoxní izraelský deník Yated Neeman, když s pomocí digitální technologie odstranil ze snímku vládního kabinetu dvě ženské členky a nahradil je dvěma muži.⁷

Fotografie změnila i to, čeho si kolem sebe všímáme. Tato změna spočívá i v tom, že je kolem nás od vynálezu fotografie mnohem více vyobrazení. Přítomnost fotografie změnila všeobecnou představu o tom, co je vlastně hodno pozorování. Vzhledem k tomu, že s nástupem digitální technologie už nejsme odkázáni na fotografický film, můžeme vytvořit tolik snímků kolik chceme, bez nějakého většího omezení.

⁶ URL: <<http://www.novinky.cz/zahranicni/evropa/154932-le-figaro-vyretusoval-ministryni-z-ruky-prsten-osazeny-diamanty.html>> [cit. 2009-04-15]

⁷ URL: <<http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/>> [cit. 2009-04-15]

3. Fotografie a umění

Fotografie jako umění byla odjakživa dávána do souvislosti s malířstvím. V historii výtvarného umění lze považovat za určitý mezník, ještě před vynálezem fotografie, 15. století, kdy se začali západní malíři odvracet od duchovní reality a své snahy směřovali k více či méně ucelenému napodobování vnějšího světa.⁸ Vynález fotografie vysvobodil podle André Bazina výtvarné umění od napodobovací posedlosti. Fotografie se stala objevem, který uspokojil posedlost po realismu s konečnou platností svou samotnou podstatou.

Od počátku 19. století byla nejsledovanějším uměleckým dílem portrétní fotografie vlastního já, nejbližších příbuzných a přátel. Toto zaměření posunulo oblast zkoumání z estetických distinkcí na pole sociálních funkcí. Debat kolem umělecké platnosti fotografie se odehrávalo (a v jistém smyslu dodnes odehrává) mnoho, mnohem menší pozornost byla věnována otázce umění jako fotografie. Realisté odmítali v 19. století označit fotografii za umění, tvrdili pouze, že neúplatná objektivita uměleckého přístroje je pro umělce cennou pomůckou. Například Baudelaire opovrhoval uctívači daguerrotypie z řad umělců a tvrdil, že pouze vyobrazují, co vidí, místo aby zhmotňovali své sny.

Fotografie ve vztahu k umění a našemu vnímání umění sehrála velmi důležitou roli z několika úhlů pohledu, zejména však co se týče její reprodukovatelnosti. Jedním z nejvlivnějších teoretiků, kteří se zabývali vztahem fotografie a umění, byl Walter Benjamin. Vzhledem k tomu, že svou práci *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* uveřejnil poprvé v roce 1936, tedy téměř sto let od vzniku fotografie, mohl k ní přistupovat s jistým odstupem, který mu ono století poskytovalo. Podrobněji se jeho práci věnuji v příloze A.

Otázkou zůstává, zda působení fotografických reprodukcí uměleckých děl nemá mnohem větší význam, pokud jde o funkci umění, než více méně umělecké utváření fotografie, pro kterou se, jak říká Walter Benjamin, stává často důležitější zážitek, který fotoaparát ukořistí, než uměleckost výsledné fotografie.⁹ Benjamin dokonce přirovnává amatérského fotografa k myslivci, který se vrací z honu s hromadou zvěřiny, stejně jako fotograf s hromadou fotografických snímků.

⁸ Rozhodující byl nepochybně vynález prvního vědeckého systému - perspektivy, což umožnilo umělcům vytvořit iluzi trojrozměrného prostoru.

⁹ BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, str. 25.

Fotografování uměleckých děl je jedním z neoddiskutovatelných přínosů fotografie, otázka je, zda se jedná o přínos skutečně pozitivní, protože někteří umělci a teoretikové spatřují v častém fotografování uměleckých děl, díky čemuž je může spatřit větší množství lidí než kdykoli předtím, ohrožení či přímo upadání uměleckého citu. Tato obava však pochází z doby vzniku fotografie a jejího rozšiřování a je už v dnešní době překonaná. S vývojem reprodukčních technik došlo i k proměně chápání velkých uměleckých děl, jejichž asimilace je dána podmínkou, že tato díla budou zmenšena.

Susan Sontag, další z teoretiků, kteří se vztahem umění a fotografie zabývali, tvrdí, že „fotografie se stala uměním poté, co byla industrializovaná“.¹⁰ Předtím, vzhledem k tomu, že fotografování vyžadovalo nejen poněkud nepraktické, ale především drahé zařízení, byli majiteli fotoaparátů první nadšenci. Neexistoval ještě rozdíl mezi amatéry a profesionály. Fotografie ještě neměla své sociální uplatnění. Až industrializace zajišťovala pro fotografa sociální uplatnění a negativní reakce na ni posílily její sebeuvědomování jako umění.

3.1 Fotografie jako obřad

S vynálezem daguerrotypie vznikl i jistý „folklór“, který ji obklopoval, a který souvisel s nevědomostí o jejím vzniku. Existovaly různé pověry, které se k ní vázaly, například se říkalo, že daguerrotypie má moc vyvolávat přítomnost mrtvých. Tento spiritualismus představoval nepopíratelnou část fotografického diskursu 19.století.¹¹ Fotografie nabyly sémantického postavení fetišistických objektů a dokumentů. Fotograf a teoretik fotografie Ján Šmok tvrdil, že v závislosti na kontextu je fotografie buďto primárně emotivní nebo informativní. Když se však podíváme na snímek uveřejněný v tisku, který provází určitou reportáž, například z válečného konfliktu, nelze takto striktně určit, zda má spíše informativní či emotivní dopad. Jinými slovy vlastnosti, kterými fotografie disponuje, se většinou překrývají.

Co se týče obřadnosti fotografie z jiného, spiritualismu zbaveného úhlu, je jedním z nejstarších způsobů využití fotografie zaznamenávání úspěchů, což se děje

¹⁰ SONTAG, Susan. *O fotografii*. Op. cit., str. 24.

¹¹ BAZIN, Andre: *Ontologie fotografického obrazu*. In Císař, Karel: *Co je to fotografie*. Praha: Hermann&synové, 2004, str. 251.

tradičně v rámci rodiny. Například fotografie svatebního obřadu je považována (samozřejmě ne úředně) za součást samotného obřadu, stejně jako příslušné podepsání formuláře. Stejný je i případ různých (byť třeba jen soukromých) obřadů v rámci rodiny, prostřednictvím fotografií si každá rodina sestavuje něco jako svou vlastní kroniku. „Fotografie dávají lidem imaginární vlastnictví nereálné minulosti a pomáhají jim také si přivlastnit prostor. S tím souvisí i jedna z nejcharakterističtějších činností moderní doby, kterou je cestování s fotoaparátem v ruce (či přímo u oka). To s sebou ovšem přináší i jisté úskalí, protože fotografování je nejen potvrzováním zážitků, ale i jejich odmítáním. Může dojít totiž k omezení skutečných prožitků na honbu za co nejlepšími snímky. Fotografie se tak může stát reakcí na něco, co spatříme, čeho jsme svědky. Pokud jsme si totiž nejistí reakcí, uděláme snímek, díky čemuž dostane zážitek formu.“¹²

Původní druh zakotvení uměleckého díla v tradici se, jak upozorňuje Walter Benjamin, uskutečňoval v kultu. „Umělecký objekt se tedy ze své rituální funkce nikdy nevyváže, což s sebou přineslo pocit, že v souvislosti se zařazováním fotografie do běžného života se blíží krize umění. Z této negativní reakce na fotografii vzešla ideologie tzv. „čistého umění“, které odmítá nejen sociální funkci, ale i jakékoli vymezení nějakým konkrétním námětem. Ve fotografii ovšem kultovní složka umění opravdu mizí vzhledem ke složce a hodnotě vystavovací.“¹³ S tímto názorem se dá ale polemizovat, protože i fotografie má svou auru, stejně jako díla, která mohou na ní být vyfotografována. Pokud nějaký umělecký objekt vyfotografuje nějaký slavný a žádaný umělec, získá onen objekt něco nového tím, jak je zobrazen, a onu „auru“ má i fotografie. To je zvlášť patrné především v tom případě, vystavuje-li onen fotograf jen jednou za delší čas, takže jeho fotografie může shlédnout jen vybraný počet lidí, což je vlastnost uměleckých děl či historických objektů, kterou právě Benjamin považoval za ztracenou. Benjamin upozorňuje také na to, že ve sporu, který vedli teoretikové umění s fotografií, zcela opomněli otázku, zda se vynálezem fotografie zcela nezměnil samotný charakter umění. Podle mého názoru je příliš násilné zevšeobecňovat vliv fotografie na umění, některé druhy umění fotografie ovlivnila, jako třeba zmíněné portrétní malířství, některé, například film, předznamenal. Umění jako takové změnila možná do té míry, že se stala jeho

¹² SONTAG, Susan. *O fotografii*. Op. cit., str. 43.

¹³ BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In *Dílo a jeho zdroj*. Op. cit., str. 18.

součástí, tudíž jej rozšířila, ale pro člověka 21. století je už těžko představitelné, že by kvůli fotografii bylo nutné předdefinovat pojem umění, protože fotografie je v umění obsažena jako jeho součást.

4. Fotografie jako zachycení skutečnosti

4.1 Fotografie a populární kultura

Otázka estetické funkce fotografie znamená vlastně estetickou funkci mimo umění, neboť v umění bylo o její pozici napsáno mnoho prací a vedena spousta diskuzí, z nichž některé zmiňuji výše. Podle Johna Fiskeho „nejde dnes ani o to, zda existuje krása závislá či nezávislá na člověku, ale o to, jak se estetické projevuje v lidském konání a jeho výtvorech.“¹⁴ Žádná lidská činnost však není estetické funkce zcela zbavena. Není možné ani oddělit samo umění s převládající funkcí estetickou, nelze v něm popřít účast funkcí mimoestetických. Jak Fiske dále tvrdí:

„Funkce estetická je všudypřítomná, ale funkce ostatní nesmějí být jednostranně promítány do objektu, nýbrž musí být počítáno se subjektem jako s jejich živým zdrojem. Funkce je pak způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu. Člověk se může vůči subjektu uplatňovat buď přímo nebo nepřímo, funkce se tedy dělí na bezprostřední a funkce znakové. Pak se objevuje další rozeskupení - podskupiny sebeuplatnění teoretického a praktického. Při funkci praktické je v popředí objekt, protože sebeuplatnění subjektu směřuje k přetvoření objektu, tzn. skutečnosti. Při funkci teoretické je v popředí subjekt. U funkcí znakových je rozdělení takové: funkce, kde je v popředí objekt, je funkce symbolická, kde je v popředí subjekt, je funkce estetická. Příslušné funkce, praktická s estetickou a symbolická s teoretickou, jsou navzájem spjaty právě svou protikladností. Mezi všemi funkcemi základními existují vzájemné vztahy a půdorys jejich typologie je jejich vztahy protkán.“¹⁵

Více se Fiskeho definici populární kultury věnuji v příloze B.

Zvláštním problémem je v souvislosti s masovou kulturou otázka reportážní fotografie, což souvisí s proměnou i zdánlivě seriózních deníků, které pronajímají své plochy inzerentům. Způsob informování společnosti je tedy uskutečňován s ohledem na konzumující masu v případě bulvárních médií a fotografií v nich uveřejněných, zatímco reportážní fotografie má za úkol co nejvíce objektivně, pomocí určitého souboru snímků, popsat konkrétní událost. Reportážní fotografie se potýká s problémem, že na ni není totiž dost prostoru, i díky ploše, kterou zabírá reklama.

¹⁴ FISKE. John. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman, 1989, str. 18.

¹⁵ FISKE. John. *Understanding Popular Culture*. Op.cit., str. 32.

Často je použita jedna fotografie (zástupná, obsahující co největší množství emocí, krve atd.). Absencí jiných druhů záběrů bývá však fotografie vytrhnuta z kontextu a tím pádem je její poselství zkreslené. Fotografie, tradičně považovaná za objektivní médium, se stává objektivní asi jako báseň. Také zaleží na interpretovi, jak si ji vyloží.

Fotografie představuje velmi zvláštní druh realismu, její psychologický dopad na člověka je velmi specifický, může být zcela odlišný od dopadu jiných médií (televize, filmu, rádia). Ale i v případě jiných druhů médií je potřeba rozlišovat jednotlivé žánry, stejně jako u fotografie, takže je obtížné psychologický dopad generalizovat v rámci jednoho druhu média. Dokumentární fotografie bude mít pravděpodobně podobný dopad na příjemce jako dokument vysílaný v televizi nebo dokumentární film, zatímco film hraný bude mít samozřejmě dopad zcela odlišný.

Fotografii vnímáme jako odraz reality. Tím pádem máme větší sklon posuzovat fotografii jako skutečnost samu, a stejně jako bychom skutečné, v přírodě vyskytující se věci, nepovažovali za nepřírozené nebo za kýč, nepovažujeme za takové ani stejné věci vyfotografované. Někteří filozofové¹⁶ vidí důvod této přirozené tendence ztotožňování fotografie se skutečností v kauzální závislosti výsledného zobrazení na podstatě fotografického procesu. Fotografie může totiž být pojímána jako něco, co zostřuje naše vidění, usměrňuje náš zrak podobně jako třeba brýle.

¹⁶ Například Kendall Walton, americký estetik, ve své práci *„Průhledné otázky: o podstatě fotografického realismu.“*

5. Postfotografie

Jako „postfotografie“ je někdy označována fotografie konce 20. a počátku 21. století – fotografie, která je tvořena pomocí počítačů. Takto ji označuje například Roland Barthes¹⁷, Kevin Robins¹⁸ či David Tomas¹⁹. S příchodem „postfotografie“ došlo tedy k vzestupu digitálně generovaného obrazu. Kevin Robins tvrdí, že digitální fotografie změnila naše vnímání reality. Schopnost manipulovat s realitou a vytvářet „realistické obrazy“ prostřednictvím počítačů změnila poměr vztahů mezi dvojicí člověk - obraz a člověk - realita, přičemž vztah člověk - obraz nabyl prvenství. Robins se obává, že existuje nový prostor obrázků²⁰, který získává stále větší autonomii, ve kterém se obrázky rozmnožují bez ohledu na naši vůli a vztahy ve skutečném světě. Tyto obrázky nám ale realitu zprostředkovávají a moderní život je, zdá se, otázkou vzájemných vztahů mezi těmito „obrázky simulace“. Robins dokonce tvrdí, že je možné, že reálný svět se stane zastíněným a prostor obrázků přemůže prostor reality. Ona digitální simulace se však může stát i noční můrou, protože je něco jako sen, při kterém ale nespíme.

Digitální fotografie je z technického hlediska něco opravdu jiného, co příliš nevychází z tradičních čoček a fotografických filmů, spojených s klasickou fotografií. Obrazy jsou totiž, jak upozorňuje Lev Manovich, „vytvářeny na základě matematických vzorců – postupným řádkováním. Digitální vývoj poukázal na zkonstatělost některých představ tradiční vizuální kultury, kultury spojené s tradiční fotografií, zatímco digitální fotografie je mnohem více propojená s jiným médiem – filmem.“²¹ Změnil se i fotografický obraz jako takový, Manovich považuje ohlížení se za rozmazaným fotografickým obrazem při velkém rozlišení za nostalgické. Digitální obraz přitom označuje až jako nelidsky dokonalý, příliš čistý a perfektní. Rozdíl je patrný i co se týče replik těchto obrazů. Analogové obrazy, které jsou kopírovány, již nedosahují kvality originálu, nemůžeme je vnímat jako jeho přesnou

¹⁷ BARTHES, Roland. *Světla komora*. Bratislava: Nakladatelství Archa, 1994.

¹⁸ ROBINS, Kevin. The Virtual Unconscious in Postphotography. In Timothy Druckery (ed.), *Electronic culture: Technology and visual representation*. New York: Aperture, 1996.

¹⁹ TOMAS, David. From the Photograph to Postphotographic Practise. In Timothy Druckery (ed.), *Electronic culture: Technology and visual representation*. New York: Aperture, 1996.

²⁰ Robins tak označuje fotografie upravené počítačem.

²¹ MANOVICH, Lev. The paradoxes of digital photography. In *Photography After Photography*. Exhibition catalog. Germany, 1995.

repliku. Ale digitální obraz, který je už stou kopií, dosahuje stále stejné kvality původního obrazu.

5.1 Digitalizace fotografie a její dopad na fotografii v médiích

Vzhledem k tomu, že digitální technologie zasáhla naše média před nedávnou dobou, a to v širokém měřítku, patří tato otázka mezi ty, které jsem konzultovala s některými českými fotografy a mediálními odborníky. Jejich odpovědi měly společné to, že se o digitální technologii a fotografii vyslovili, možná paradoxně, spíše negativně. Ne že by pozitivní aspekty digitální fotografie nenašli, ale v kritice digitalizace se shodli v jednom bodě, a to v tom, že digitální technologie přinesly do fotografie amatérismus. Tento jev vysvětlují tím, že digitální fotoaparáty jsou dostupné široké veřejnosti a každý se tak může díky špičkové technice považovat za fotografa, bez ohledu na znalost či neznalost řemesla. Digitální technika mu však umožní opravdu zhotovit snímky kvalitní do takové míry, že laik nemusí poznat, že se nejedná o profesionálního fotografa. S tím počítají někteří vydavatelé a volí levnější a zdánlivě stejně kvalitní variantu snímku na úkor profesionality.

Fotografický tandem Viktor Fišer & Alena Dvořáková mi sdělili, že přesto považují digitalizaci ve fotografické práci za přínos, protože umožňuje zvýšenou rychlost přenosu snímků, vzhledem k tomu, že se nemusí čekat na vyvolání filmu. To s sebou nese možnost výběru z většího množství snímků, i proto, že fotograf nemusí film šetřit, „což v konečném důsledku ovlivní konečnou kvalitu uveřejněných snímků v kladném slova smyslu.“

Digitální technologie však stále není dostačující způsob, jak zvládnout fotografické řemeslo, proto se, jak mi sdělila paní Dvořáková, na fotografických školách stále vyučuje klasické fotografování na film, aby studenti kromě rychlejší digitální technologie zvládli i klasickou techniku.

6. Manipulace s fotografickým obrazem a jeho specifické prostředky

Nástup digitální fotografie s možností počítačového zpracování je spojen s debatou o hodnověrnosti fotografie a o jejích schopnostech podat pravdivé, co nejobjektivnější informace. Jinými slovy se debata o fotografii týká jiného problému, skoro by se dalo říct opačného, než v době svého vzniku, kdy byl fotografii vytýkán její hyperrealismus. Digitalizace fotografie tuto její vlastnost zcela zpochybnila. Vznikají různé filozofické úvahy a eseje na toto téma. Některé z nich však upozorňují i na to, že zpochybnitelnost fotografického záznamu není tak úplně novým jevem a panika, je z tohoto důvodu bezpředmětná, neboť pokud vůbec měla vzniknout, tak mnohem dříve²².

O specifickém způsobu manipulace se dalo mluvit v prvním čtyřicetiletí po vynálezu fotografie, vzhledem k tomu, že nebyl znám způsob její přímé reprodukce tiskem, fotografie byly zhotovovány dřevoryty, z nichž se obraz tisknul. Při tomto přerývání docházelo často k pokusům o „vylepšení“ fotografického obrazu. Retušování k fotografii patřilo od jejího vzniku²³, bylo možné dokreslovat celé části obrazu. Fotograf třeba nakreslil pozadí na lakované sklo a k původnímu negativu je při kopírování přikládal. Taková pozadí se dokonce prodávala ve velkém výběru dle přání zákazníka. Ze začátku byla však retuš něčím spíše neškodným, sloužícím k pozičnímu vylepšování obrazu, zbraní v rukou „upravovatelů historie“ se stala až později.

²² Pravděpodobně nejstarším pokusem o zmanipulování fotografie je autoportrét francouzského fotografa Hippolyte Bayarda „Sbohem krutý světe“ z roku 1840 (tedy jen rok po vynálezu fotografie), který vznikl na protest proti nedostatku oficiálního uznání jeho podílu na vynálezu fotografie. Bayard je na něm vyobrazen jako mrtvý, což však nebyla pravda, neboť zemřel až v roce 1887, a to přirozenou smrtí.

²³ Její vynález je připisován Franzi Hanfstaenglovi, německému portrétistovi, který odstraňoval hlavně vady pleti, například vrásky.

6.1 Fotomontáž

Fotomontáž, fotografická technika, při níž se kombinují dvě nebo více fotografií nebo jejích negativů do jednoho obrazu, vznikla v počátcích fotografie z důvodu technické omezenosti média.²⁴ Znáмым příkladem využití kombinování fotografií je kompozice anglického fotografa Henry Peach Robinsona „Umírající“ z roku 1858, která je sestavena z pěti dílčích negativů. Fotografie ukazuje umírající dívku na smrtelném loži, obklopenou matkou a sestrou, zatímco otec stojí u okna. Tato fotomontáž byla kritizovaná jednak za jistou etickou kontroverzi zachycování tak intimní situace, a taky proto, že se nejednalo o fotografování skutečné události, ale o koncipovanou scénu s najatými modely. Ke zneužití fotografie začalo brzy docházet i k jiným než estetizujícím účelům – k účelům propagandistickým. V masovém měřítku k němu dochází v případě dokumentace Pařížské komuny, kdy byla vyfotografována údajná poprava generálů Lecomta a Thomase, která se však nikdy nekonala. Generálové zahynuli v první den komuny 18.března 1871 jako oběti rozvášněného davu. V meziválečném období pak prošla fotografická montáž poměrně bouřlivým vývojem, kdy se stala nástrojem kritiky politické a společenské oblasti²⁵, a to nejenom v západní Evropě, ale i v sovětském Rusku, kde mají fotomontáže objasnit nepochopitelným masám význam změn ve společnosti.²⁶ Postupně se začalo pracovat i s možností odstranění některých „nepohodlných“ tváří z fotografií, což se objevovalo za socialismu i u nás, známým příkladem je historický záběr Leninova projevu před moskevským divadlem Bolšoj teatr, ze kterého zmizel o sedm let později Lev Nikolajevič Trockij. U nás je notoricky známá fotografie Klementa Gottwalda při projevu na Staroměstském náměstí, z níž byli odstraněni Slánský a fotograf Karel Hájek a mnoho dalších.

²⁴ Například ještě nedokonalé materiály byly citlivé na modrou barvu, což způsobovalo při fotografování oblohy její přeexponování, takže na fotografii bylo místo ní bílé místo.

²⁵ Zejména v tvorbě německého výtvarníka Johna Hartfielda, který připravoval významné fotomontáže pro obálky levicově zaměřeného dělnického listu Arbeiter Illustrierte Zeitung, ve kterém se zaměřil na demaskování hitlerismu.

²⁶ Významnou osobností sovětské fotografie byl Alexandr Ročenko, který vytvořil fotokoláže ke knize Herkulovy sloupy.

6.2 Utajování existence fotografického obrazu

Zvláštním případem manipulace se skutečností je případné zatajení existence fotografického snímku a naopak jeho následné „znovuobjevení“ ve chvíli, kdy už není její existence nežádoucí. Je to však opravdu zvláštní případ a je otázka, zda se vůbec dá považovat za manipulaci. Pokud totiž společnost o fotografii neví, nedotkne se našich představ o skutečnosti žádným způsobem, nemůže se tedy jednat ani o manipulaci. O manipulaci by se snad mohlo jednat až v případě onoho zpětného zveřejnění dané fotografie, které náš náhled na skutečnost může ovlivnit zpětně, už jenom tím, že jsou najednou použity v původně nezamýšleném kontextu. Například fotografie Adolfa Hitlera²⁷, které zcela jistě nevznikly se záměrem jej zesměšnit, a které on sám při výběru odsoudil k zákazu, byly v roce 2000 znovu vytaženy na světlo v londýnské Proud Gallery a mají úplně jinou funkci než s jakou vznikly. Fotografie tančícího Hitlera funguje jako nabourání (dnes už překonaného) obrazu Vůdce, který si svůj obraz pečlivě mediálně budoval, a který v každém případě opomíjel jakékoli znázornění Hitlerova volného času, kdy byl uvolněný, s přáteli, či jinak řečeno jednoduše lidský. Nesmíme samozřejmě opomenout, že všechny, především nově uveřejněné, okolnosti spojené s druhou světovou válkou a s osobou Adolfa Hitlera především, jsou velmi slušně výdělečné, takže se nedá předpokládat, že zmíněné fotografie uveřejnila Proud Gallery čistě z morálních důvodů.

Tištěná média se podílí na našem vnímání skutečnosti, vzhledem ke své masovosti a zhuštěnosti informací, největší měrou. Zde má jakékoli upravení fotografického obrazu nebo právě i jeho případně uveřejnění, či naopak zamlčení, následky ovlivňující smýšlení mas. Proto je jakékoli porušení této zpravodajské etiky velmi přísně posuzováno a v případě odhalení i penalizováno. Nebylo tomu tak vždy, v době války v Perském zálivu se podílel na manipulaci se skutečností mimo jiné i časopis Life, který se v poslední chvíli rozhodl neuveřejnit snímek zachycený Kenem Jareckem, znázorňující ohněm zohaveného Iráčana. Tento obraz však nekorespondoval s tehdejší propagandou, že vzhledem k modernosti použité technologie nebude nikdo usmrcen. Této fotografii se podařilo poukázat na to, že bez ohledu na jakoukoli propagandu neexistuje válka bez ztrát na životech, stejně jako obrovského množství dalších negativních dopadů.

²⁷ Publikované v knize „Underexposed: an Alternative View of the Past 100 years“ anglického fotografa a obrazového redaktora Colina Jacobsona.

6.3 Manipulace s fotografií před zmáčknutím spouště

Možnosti manipulace se skutečností ovšem nezahrnují pouze manuální zásahy do fotografického obrazu. Se skutečností lze manipulovat ještě před použitím fotoaparátu. Tyto zásahy lze považovat za ještě nebezpečnější, neboť tuto manipulaci nelze technicky prokázat. Vydávání zinscenované fotografie za autentickou je vážné porušení výše zmíněné novinářské etiky, které může mít dalekosáhlé důsledky. Fotografie umístěná v tisku má velkou vypovídající schopnost, demonstruje komentovanou událost, takže je to ona, která útočí na naši empatii, je často tím, co si zapamatujeme a co si z dané události odneseme do budoucna. V konečném důsledku fotografie minimálně spoluovlivňuje náš názor na danou událost. V případě pouhého zahlédnutí novin na stánku a následném litování jimi, může být fotografie jediným faktorem, který vytvoří náš náhled na skutečnost. Přitom z historie je známá celá řada fotografií, jejichž autentičnost byla dodatečně zpochybněna, jako se před několika lety objevily pochybnosti, které dosud nejsou prokázané, o snad nejslavnější válečné fotografii ze španělské občanské války v druhé polovině třicátých minulého století, pořízené Robertem Capou. Tento snímek údajně vznikl tak, že Capa, schovaný v zákopu, umístil fotoaparát na jeho okraj a naslepo exponoval několik záběrů. Na jednom z nich měl zachytit republikánského vojáka právě zasaženého nepřátelskou puškou. V Capově pozůstalosti se však objevily negativy, na kterých se padlý voják objevil při dalších akcích zase živý.

V současné době je zajímavým případem inscenování a ovlivňování skutečnosti americký fotograf J. Ross Baughmann. Nečeká totiž, až se stane svědkem nějaké události, nýbrž ji přímo vyhledává. Když například pracoval v Rhodesii, stal se členem elitní jednotky rhodeské armády a zúčastnil se vyhlazovací akce, kterou samozřejmě vyfotografoval. Tento způsob práce vyvolává četné diskuze, zda se jedná ještě vůbec o reportážní fotografii v pravém slova smyslu nebo zda se tento způsob už příliš nepřiklonil k inscenované fotografii. Jestli se nejedná o přílišné narušení novinářské etiky, když se novinář vydává za někoho jiného a uvádí fotografované záměrně v omyl. A v okamžiku vytáhnutí fotoaparátu, kdy je sice prozrazen, ale může podněcovat vojáky k ještě zapálenější, v tomto případě brutálnější akci. Ovlivňuje tak fotografovanou skutečnost, která by vypadala jinak, kdyby jen nečinně fotografoval, třeba někde z úkrytu. Za problematickou považují situaci, kdy fotograf začne podporovat jevy, kterých je svědkem, místo toho, aby se

jim snažil zabránit. To samozřejmě není problémem jen tohoto fotografa, ale jakéhokoli novináře, který viděnou událost zaznamenává dříve, než se pokusí podat pomocnou ruku. Ze nereálné ale pokládám, že by fotografové měli přestat fotografovat a začít pomáhat řešit různé krizové situace. Když pomineme fakt, že na jejich řešení nejsou vyškolení, nedá se opomenout důležitost záznamu, o kterou by svět takto přišel, a který napomáhá tomu, aby se daná událost už třeba nemohla opakovat. Novináři fungují jako kontrola společnosti a zpravodajství by v dnešní době bez fotografie jen těžko mělo takovou účinnost a věrohodnost.

6.4 Digitální fotografie

V 19. století bylo použito jako součástí reklamní kampaně Kodaku heslo „Vy zmáčknete spoušť, všechno ostatní uděláme za vás“. Manipulace s fotografickým záznamem se však stala mnohem snazší a tedy rozšířenější s příchodem digitální fotografie, která převedla obraz na data, a kdy každý její pixel může být manipulován, čehož je s pomocí skeneru a počítače schopen každý. Mezi první známé případy využití (či zneužití) možností počítačové manipulace patří obálka časopisu National Geographic z roku 1982, který „přestěhoval“ dvě pyramidy blíže k sobě, aby se vešly do jejího úzkého formátu. Tento příklad působí nevinně a v podstatě i je, ale problém je v tom, že tato fotografie byla prohlášena za autentickou, což zkrátka nebyla.

Mimořádně ostrou reakci pak vyvolala a za nevinnou hru rozhodně není považována počítačová manipulace barvy pleti amerického sportovce O. J. Simpsona, který byl obviněn z vraždy bývalé manželky a jejího milence. Zatímco většina tisku ukazovala sportovce takového, jaký je, časopis Time změnil na titulní straně odstín černé barvy pleti na tmavší.

V březnu roku 2003 se objevila v Los Angeles Times fotografie Briana Walskiho, zachycující britského vojáka, který radí iráckým civilistům, aby se schovali před iráckou palbou. Po zveřejnění však některý z čtenářů objevil, že někteří lidé jsou na fotografii dvakrát, což donutilo Walskiho k přiznání, že zkombinoval na počítači dvě fotografie proto, aby vylepšil kompozici snímku. To je ovšem zásah proti pravidlům většiny světových deníků, které striktně zakazují měnit obsah zpravodajských fotografií. Walski, pracující pro noviny od roku 1998, byl tedy propuštěn.

7. Fotografie jako komunikační prostředek dané doby

7.1 První pokusy o společenské uplatnění fotografie - předchůdci reportáže

Od 60. let 19. století už jsou první pokusy související se vznikem fotografie a zlepšující technické podmínky jejího vzniku (např. zkracování doby expozice) provedeny a fotografie začíná hledat své místo v umění a možnosti svého uplatnění. To souvisí především se vznikem portrétní fotografie v masovém měřítku. Vizitková fotografie je spojena se jménem André Adolphe-Eugène Disdéra, který povýšil snímky z reprezentativní záležitosti na běžnou, kdy je možné snímky nosit v kapse.

Snaha o svébytnost fotografie nepostupovala jen cestou umělecké emancipace. Fotografie fungovala také jako obrazový dokument bojující za nápravu společenských křivd. První fotografie tohoto typu vznikly v Anglii, jako zemi, kde začala průmyslové revoluce a odkud se industrializace šířila do zbytku Evropy. První sociologická studie byla sice pouze ilustrována dřevoryty podle daguerrotypů Richarda Bearda, takže nebyla natolik průkazná. Nejde u ní však, ani u několika následujících²⁸ ještě o kritický postoj ke skutečnosti v dnešním slova smyslu, spíš o žánrové snímky. Ale ukazuje už schopnost fotografie sloužit jako společenský komentátor. Tato schopnost byla pak naplno využita v místech, kde bylo možno nalézt ohniska největších protikladů, ve Spojených státech a v carském Rusku. První, kdo představili fotografii jako určitou zbraň v boji proti společenským nerovnostem byli právě Jakob A. Riis v Americe a Maxim Dmitrijev v Rusku. Riis se zaměřil na poukázání na otřesné životní podmínky newyorských přistěhovalců stejně jako Dmitrijev, který se také zaměřil na zobrazování sociálních motivů. Fotografuje hladové, na smrt vyzáblé lidi, či dobytek ve stejném stavu, vesnice zachvácené tyfem a cholerou. Významným fotografem, dokumentaristou v pravém slova smyslu a kritikem společnosti je Lewis Hine, který jako sociolog zahrnul do svých výzkumů fotografii jako spolehlivý pramen údajů o stavu společnosti, přičemž se zaměřil na poukazování na přetrvávající dětskou práci, přestože byla v té době (první desetiletí 20. století) již omezena²⁹.

²⁸ Koncem 70. let vyšla v Londýně kniha *Pouliční život v Londýně*, autorem je John Thomson a je sestavena z práce a života těch nejchudších městských vrstev a ve stejnou dobu fotografoval v oblasti severovýchodu Anglie život prostých venkovských lidí Frank Meadow Sutcliffe.

²⁹ Hine byl také od roku 1908 členem Národního výboru pro dětskou práci, díky čemuž procestuje Spojené státy a zaznamenává nezákonné zaměstnávání dětí.

Za mezník v historii fotografie, který předurčil vznik fotografie moderní, lze chápat první světovou válku. Hlavní snahou přestalo být napodobování malířství a upírání veškerých sil a možností ke znázornění krásy, prioritou se stalo hledání pravdy. Toto se převratným způsobem podařilo Paulu Strandovi, jehož fotografie představují první příklady směru nové věcnosti (nebo v angličtině nové objektivity). Strand významně zasáhl do fotografické tvorby především tím, že objevil význam podrobného zobrazení struktury povrchu předmětů, což pak rozvinul Edward Weston, který je považován za klasika tohoto stylu, jehož základem je absolutní verismus, spočívající v co nejpřesnějším záznamu skutečnosti. Tento přepis však je v konečné fázi ještě dokonalejší obraz, než jakého je schopno lidské oko. Westonův vliv se začal šířit od roku 1932, kdy vznikla Skupina f/64, jejíž název naznačuje, že členové většinou používali maximálního clonového čísla.³⁰ Tato skupina vytvořila paralelu k evropské nové věcnosti, která byla manifestovaná na výstavě Film a foto v roce 1929. Fotografie se mohla rychleji a úspěšněji šířit jako svébytný umělecký projev ve Spojených státech než v Evropě, což bylo dáno pravděpodobně nedotčeností Ameriky uměleckým a jiným tradicionalistickým zatížením, které bylo typické pro Evropu.

Výše jmenované fotografie a jejich práce lze chápat jako první použití fotografie jako důkazu a ilustrování určité skutečnosti, v tomto smyslu tedy jako předchůdce fotografie reportážní. Jednalo se zatím pouze o osamělé tvůrce, což se ale změnilo po roce 1933 v souvislosti se světovou hospodářskou krizí. Vláda prezidenta Roosevelta se rozhodla zapojit do boje proti následkům krize právě fotografy³¹, díky čemuž vznikl tým „Správy pro zabezpečení farmářů“, který byl veden Royem E. Strykerem, univerzitním docentem ekonomie. Tímto způsobem vzniklo přes 250 000 fotografií, jejich autoři, mezi které patřila Dorothea Lange, Walker Evans, Arthur Rothstein aj., byli poprvé oficiálně nazýváni dokumentaristy. Ve stejné době vzrůstající vliv nacismu v Německu znemožnil práci významnému fotografovi Erichu Salomonovi, který je považován za zakladatele obrazového novinářství, a který se zaměřil na záznam událostí z vysokých diplomatických míst³².

³⁰ Mezi členy této skupiny patřili Ansel Adams, OMOGEN CUNNINGHAMOVÁ, Henry Shift a filmař Willard van Dyke aj.

³¹ Fotografové měli shromáždit fakta podporující nový systém ekonomických opatření Nový údel.

³² Svou kariéru začal v roce 1926, kdy vyfotografoval skrytým aparátem soudní proces v Koburgu, pracoval pro Illustrierte Zeitung, München Illustrierte Presse, zobrazoval osobnosti vysoké politiky v situacích běžného života. Zdroj KULHÁNEK, Jaroslav: Černobílá fotografie. Praha: Orbis, 1972.

7.2 Role české avantgardy v diskuzi o emancipaci fotografie jako plnohodnotného komunikačního prostředku

Informační funkce, kterou fotografie získala, a která je uvedena ve výše zmíněných příkladech, pomohla změnit celkovou funkci umění jako takového. Zvláště podle některých teoretiků byla tato cesta informování a ilustrování skutečnosti tou jedinou správnou, kterou by se mělo umění vydat. Zejména český teoretik umění, propagátor avantgardy, Karel Teige tvrdil, že „není třeba, aby umění bylo ornamentem a dekorací života, protože krásu života netřeba zastírat dekorativními přívěsky.“³³ Ve 20. letech 20. století se však mění postavení fotografie i v tom, že překročí vlastní schopnost dokumentovat a zobrazovat, a stane se zvláštním komunikačním prostředkem, který je hojně využíván např. v reklamě či politické propagandě. S rostoucím vlivem fotografie vzniká potřeba se k její existenci a fungování nějak vyjádřit.³⁴ Pro tyto první úvahy je typické hodnocení fotografie z pohledu malířské estetiky, „v malířské tvorbě však obraz vzniká výhradně duševní a manuální činností autora, kdežto u fotografie se realizuje prostřednictvím technického zařízení - fotografické kamery, která důsledně odděluje duševní vklad autora a mechanicko – manuální realizaci jeho záměru.“³⁵ Jednou z nejpozoruhodnějších prací v období první republiky je *Nejskromnější umění*, jejímž autorem je Josef Čapek, který za nejdůležitější funkci fotografie považuje dokumentární záznamovost. Odmítá ji uznat jako svébytný umělecký projev, ale nepopírá, že má nesporné estetické kvality a schopnost vidět svět hlouběji a jasněji, než by to bylo možné pouhým okem, čímž naznačuje její vliv na podobu moderního malířství. Čapek je také jedním z prvních, kteří formulovali vliv fotografie jako fenoménu v širších společenských souvislostech, jako významný a specifický prostředek komunikace nadcházející éry, která bude charakteristická svou masovostí, s čímž souvisí také Čapkovy nároky na morálku a zodpovědnost fotografa. Za dominantní komunikační prostředek považuje fotografii i teoretik československého uměleckého svazu *Devětsil* Karel Teige. Ve svých úvahách (*Umění dnes a zítra*, *Nové umění proletářské* či *Foto kino film*) věnuje fotografii značnou pozornost a je

³³ MRÁZKOVÁ, Daniela. Příběh fotografie. Praha: Mladá fronta, 1985, str. 76.

³⁴ V českém prostředí to byli zejména Jaromír Funke, zakladatel moderního fotografického školství, Eugen Wiškovský který se zabýval obecnou teorií fotografického obrazu v kontextu současných poznatků z psychologie a teorie sdělovacích procesů.

³⁵ SOBEK, Evžen. *Teoretické práce české fotografické avantgardy*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2004, str.7.

v nich patrný nejen vliv levicově zaměřených názorů, ale i dadaismu a futurismu. Poukazuje tedy, v souladu s názory ostatních představitelů těchto směrů, na úpadek společenských a uměleckých hodnot na pozadí celospolečenských změn, které nastaly po skončení světové války. Považuje za nevyhnutelné učinit změny i v hodnotách umění, které by se mělo nechat inspirovat krásami civilizace 20. století a reagovat na ně. Pravým uměním budoucnosti je pak pro Teigeho kinematograf, který vychází z reálnosti a dokumentárnosti fotografie. To, že Teige přistupuje k fotografii skrze kinematograf „je celkem logické, neboť film je jediným prostředím, kde fotografický obraz není nijak deformován“.³⁶ Tímto deformováním měl Teige na mysli deformaci piktorialistickou. Odmítá jakékoli ušlechtilé tisky, chce fotografii využívat jako reportážní prostředek a především chápe fotografa jako tvůrce, čímž odmítne názory svých předchůdců, kteří oddělovali ryze technickou práci fotoaparátu a tvůrčí práci umělce. Tímto názorem staví fotografii na stejnou úroveň, na které leží ostatní umělecké projevy.

7.3 Fotografie propagandistická – svébytný druh dokumentu?

Přibližně ve stejnou dobu (od 20. let 20. století) se, vzhledem k rozšíření rotačního tisku a masovějšího rozšíření snímků, zvyšuje výskyt fotografie s jiným cílem, a to politickým. Toto zaměření bylo podmíněno nejhoršími účinky krize v určitých zemích, v nichž směřovala k revoluci. Takto v Německu vzniká masové hnutí dělnických fotografů, pod jehož vlivem vzniká v Americe skupina Foto-liga. I v polofašistickém Maďarsku vzniká podobně zaměřená skupina Szociofotó, na Slovensku se stejným názvem (Sociofoto) a česká obdoba Film-foto, skupina levicově zaměřených fotografů.

S tím, jak fotografie začala hrát stále významnější roli v tisku, stala se prostředkem obrazové dokumentace a poté, co začala ovlivňovat veřejné mínění, získala agitační a propagační úlohu. Striktně formulovanou ji fotografie dostala v období ruské revoluce roku 1917, kdy se stala nástrojem propagandy centrálně řízené. Ruský historik fotografie Sergej Morozov napsal, že „žádný druh fotografie

³⁶ SOBEK, Evžen. *Teoretické práce české fotografické avantgardy*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2004, str.7.

neměl tehdy takovou váhu jako obrazová zpráva, krajinářská a portrétní fotografie téměř zemřela“.³⁷

V Německu, v souvislosti s nástupem Adolfa Hitlera k moci, propagandistická fotografie jen vzkvétá. Hitler byl jedním z prvních, kteří si uvědomili moc, jakou fotografie disponuje. I z tohoto důvodu založil ministerstvo propagandy a využíval fotografii k upevnění svého kultu vůdce. Spolupracoval s Leni Riefenstahl, která je autorkou jeho stylizovaných fotografií a filmů (například *Triumf vůle*), které tento kult podporovaly. Ještě před tím v Německu vznikl roku 1921 obrázkový dělnický časopis Arbeiter Illustrierte Zeitung, který se od ostatního tisku, kde štěstím zářící fotografie kodifikovala současné státní uspořádání, zabýval ideály socialistické revoluce. Redakce časopisu se po Hitlerově nástupu uchýlila do Prahy. Stejně tak již dříve zmíněný Němec Helmut Herzfelde (alias John Hartfield) byl donucen opustit vlast a odhaloval svými pracemi pravou tvář nacismu, zatímco fotografové německých Propagandakompanien se podíleli na vytváření mýtu třetí říše.

Druhá světová válka se stala velkým tématem fotografie. Emoce, které přinesla, byly tím hlavním, co se fotografové pokoušeli zachytit. Legendární válečný fotograf Robert Capa poněkud bagatelizujícím způsobem toto okomentoval slovy: „Válka je jako stárnoucí herečka, stále nebezpečnější a stále méně fotogenická“.³⁸ Kromě Capových snímků se staly i snímky některých dalších fotografů symboly války a lidského utrpení, a tito fotografové jsou z dnešního pohledu ikonami. Je to například David Seymour – Chim, Alfred Eiesenstaedt, David Duncan a pak představitelé tzv. sovětské válečné fotografie, kteří se stali světově známými až třicet let po válce, jako např. Dmitrij Baltermanc, Boris Kudojarov či Max Alpert.

Využívání fotografie k propagaci neskončilo s druhou světovou válkou. Se snahou o nápravu společnosti, a především s touhou po fotografii bez jakýchkoli vnějších zásahů, zejména editorských, vzniklo v roce 1947 mezinárodní sdružení *Magnum*, financované jednotlivými fotografy, které mělo ambice angažovat se v problémech soudobého světa, a které založili již zmíněný Capa, David Seymour a Henri Cartier Bresson.³⁹ *Magnum* se poprvé představilo v letech 1950–51

³⁷ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, str.118.

³⁸ MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985, str.138.

³⁹ Později se k nim připojili Georgie Rodger, Werner Bischof a Ernst Haas, ještě později následování mnohými dalšími.

obrazovým seriálem *Všude žijí lidé*, přinášející svědectví o lidském údělu a zakládající styl fotografie, která je nazývána humanistickou.

Využívání či zneužívání fotografie k nejrůznějším účelům je trendem, který souvisí s celkovou orientací naší společnosti na vizuální podněty. Proto je nazývána přímo vizuální společností a vizuální kulturou.⁴⁰ Vizuální podněty jsou nám přístupnější, jejich vnímání je rychlejší než čtená sdělení, vizualizace je také propojena se zdokonalující se technikou, která její rozkvět umožňuje. Studium oné vizuální kultury se stává velmi aktuálním v souvislosti se současnou fascinací čtením obrazů. Proměnu náhledu na obraz může ukázat i nedávný zvýšený zájem o umění renesance v souvislosti s románem Dana Browna *Šifra mistra Leonarda*, který předkládá vnímateli umění jako něco, co je čteno. Vizualizace naší společnosti však, dle mého názoru, narušila tendenci považovat realitu sledovanou prostřednictvím obrazu za pravdu. Vzhledem k tomu, že jsme obrazovými sděleními obklopeni, dokážeme být mnohem kritičtější k fotografii, která nám je předložena jako skutečnost. Charakteristickým projevem vizuální kultury je větší podíl obrazu v tisku na úkor psaného textu (nejen v tisku, i televizní zprávy se svým střihem začínají podobat filmu a internet, ač se zdál obrázky a reklamními bannery již přesycen, přesto ještě našel místo pro video). Tento trend lze poměrně dobře sledovat v politice, kde fotografie (zde tedy propagační) získala status minimálně spoluurčujícího faktoru ovlivňujícího výsledek jednání, například voleb. Momentálně se o daném jevu hovoří v souvislosti s americkými volbami a kampaní Baracka Obamy, který média a jejich obrazovou stránku využil v míře dosud nepoznané, i když se rozhodně nejedná o první případ. Velmi známá je kampaň prezidenta J. F. Kennedyho, který využíval vlivu médií, tudíž se stále obklopoval novináři a politické debaty v roce 1960 s jeho protivníkem Richardem Nixonem přenášela televize. Existuje mnoho analýz, které se zabývají důvody jeho zvolení, všechny se ale shodují v tom, že vizuální stránka v tomto případě sehrála velmi významnou roli. Čas před jednou z posledních televizních debat nestrávil tak pečlivými přípravami jako Nixon, byl však odpočatý a opálený, což mu pomohlo získat si náklonnost a hlasy voličů.

⁴⁰ Například KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazu a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo 2000 nebo DALLE, Vacche, Angela. *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*. NY: Rutgers UP 2003.

Barack Obama využil téměř o 50 let později média v ještě větším měřítku. Zatímco Kennedy využil tisk a televizi, Obama je označován za prezidenta internetu. Povýšil pak internet z pouhého marketingového nástroje na místo, kde se skutečně odehrávala kampaň. K tomuto využil mimo jiné internetový fenomén Facebook, na němž si vytvořil svůj profil a získal až čtyřikrát více přátel (asi 2.5 miliónů) než jeho konkurent John McCain (který Facebook tedy také využil). Další službou, kterou Obamův tým využil, byla vlastní doména my.barrackobama.com a rovněž YouTube, na který umístil množství vlastních videoklipů, jejichž počet je asi kolem stovky.

8. Fotografie a média v novém tisíciletí

8.1 Internet a fotografie – jejich vzájemné ovlivňování

I přes vzrůstající vliv videa, které se objevuje na internetu ve stále větší míře, jsou internet a fotografie vzájemně provázány, což je patrné především u zpravodajství. Internet představuje pro fotografii především rychlost. Jen několik vteřin poté, co fotograf snímky pořídí, je může díky internetu poslat například do redakce některého z deníků a obrazový editor může během okamžiku vybírat ten pravý, který bude zveřejněn v případě tištěného zpravodajství hned druhý den, v případě internetového zpravodajského serveru za pár minut. Příkladem je současná praxe České tiskové kanceláře, kdy si většina jejích klientů (tedy asi kolem 700) v současné době vybírá fotografie, o které má zájem, prostřednictvím internetu. Jen těm největším, jako je Mladá fronta, jsou posílány satelitem přímo do jejich systému redakčních fotografií. Výběr je jim tak umožněn jak z vlastních zdrojů, tak ze zdrojů ČTK. Zatímco někdy si klienti zvolí fotografie z fotobanky ČTK z toho důvodu, že mohou být kvalitnější a jejich výběr rozsáhlejší, nelze opomenout, že se jedná i o otázku prestiže daného klienta, který výběrem fotografií ČTK vlastně naznačuje, že tyto fotografie jsou lepší, než fotografie vlastní redakce. Tento případ jenom připomíná to, že stejně jako v jiných oborech, i vizuální podoba zpravodajství je ve finále ovlivněná i otázkou prestiže a konkurence.

Informační portál Novinky.cz jsou zvláštním příkladem toho, jak sám trh a tendence ke zvyšování vlivu internetu rozhodují o tom, jakým směrem se zpravodajství bude ubírat. Šéfredaktor Práva Zdeněk Porybný se rozhodl provozovat tento portál jako minoritní záležitost, Novinky.cz však měly takový úspěch a postupně se staly nejrespektovanějším internetovým zpravodajstvím, že se mu museli redaktoři Práva začít věnovat na stejné úrovni jako samotnému deníku.

Aspekt rychlosti, který trh s reportážní fotografií ovlivňuje (pokud ho přímo neovládá) přináší pochybnosti o nutnosti existence tištěných médií, alespoň v tom tradičním smyslu slova. Mohou být totiž v budoucnosti nahrazeny takzvanými e-papery, které si každý uživatel internetu vytiskne sám doma. Už dnes je časopis Digifoto poskytovaný ve formátu PDF přibližně o polovinu levnější než jeho tištěná forma. Zda se výhradně elektronická podoba novin stane skutečností zatím není jasné, nicméně současné prostoupení všech sfér našeho života internetem paradoxně

může mít pozitivní vliv na existenci tisku. A to proto, že všudypřítomná síť přináší nechuť k jejímu sledování i mimo pracovní činnost, takže v soukromí spousta lidí zvolí raději tradiční papír. Ať už vývoj bude jakýkoli, fotografie by převodem tištěného zpravodajství do elektronické podoby své místo v médiích jistě neztratila.

Čtenář vnímá o jaký druh média jde, nejen podle rozmístění fotografií, ale i podle toho, jak velký je počet fotografií v daném médiu umístěných. V tomto je rozdíl mezi deníkem a časopisem. V deníku by mělo být fotografií méně (a stále tomu tak je, i když obrazová část zpravodajství se stupňuje). Druhy tisku jsou rozlišovány i podle toho, v jaké jsou kvalitě v něm obsažené fotografie. Na seriózním tisku je požadováno, aby obsahoval fotografie v co nejvyšší kvalitě, zatímco u bulvárních novin je tolerance kvality větší. Odběratel bulvárních médií nejen že toleruje horší kvalitu snímků, ale dokonce přikládá těm nejméně kvalitním snímkům více věrohodnosti, což je záležitost, se kterou pracují bulvární fotografové, paparazziové, a v některých případech záměrně ubírají na kvalitě snímku, aby měl čtenář pocit, že je onen snímek opravdu dílem náhody a byl tím pádem vyfocen nedostatečnou technikou, například mobilním telefonem. Všechno je dnes možné na místě fotograficky zdokumentovat, takže obrazový doprovod zprávy se stal standardem a povinností médií. Horší technická úroveň je průvodním rysem internetu, a to zejména úroveň videí, která se svou zhoršenou kvalitou snaží působit jakoby je natáčel „jeden z nás“, jakoby všichni měli možnost přispět a na zpravodajství se podílet, technické prostředky a jejich rozšíření ve společnosti mají tedy stále zvyšující se vliv na to, jak vizuální stránka médií vypadá i jakou má kvalitu. Kvalita fotografií pak ovlivňuje náš náhled na zobrazení skutečnosti, jestli je považujeme za věrohodné či nikoli.

(Informace, které se týkají ČTK mi poskytli Ing. Petr Mlch, šéfredaktor obrazového zpravodajství ČTK a Mg.A Martin Štěrba zástupce šéfredaktora obrazového zpravodajství ČTK.)

8.2 Specifika vizuální stránky novin v evropském prostředí

Za hlavní funkci tisku v současné době se dá jednoznačně považovat přenos inzerce. Rozvoj vzdělanosti a informovanosti je až druhotný úkol. Tato tendence vzrůstu reklamní funkce je patrná ve všech kapitalistických společnostech, u nás tedy až po roce 1989. Předtím byla v českém tisku patrná funkce zcela odlišného, specifického druhu reklamy, a to především funkce ideologická a propagační. Důležitost obsahu novin jde s reklamou ruku v ruce, protože bez svého obsahu by noviny ztratily odběratele a tím i příjemce inzerce. Obrazová stránka tisku, stejně jako ta psaná, se dá považovat dle pana Štěrbý „za nutné zlo, které noviny musí obsahovat, aby se vyplnil prostor mezi reklamou“. Jakým způsobem jednotliví inzerenti fotografie umístěné v tisku ovlivňují je však obtížné prokázat, a to z toho důvodu, že fotograf o případném tlaku inzerce na obrazové okolí svého snímku neví, stejně jako inzerent ve chvíli, kdy zadává svou inzerci některému deníku neví, vedle jakého druhu reportáže bude jeho reklama umístěna. Tento stav je daný specifičností českého mediálního prostředí, zejména tedy jeho omezenou velikostí. Avšak i u nás zřejmě budou platit jistá omezení tohoto typu. Jak mi sdělil pan Pavel Kubeš, ředitel fotooddělení centrální redakce skupiny Deníků: „Těžko budete dělat investigativní reportáž o nepřipustných pracovních podmínkách v určité firmě, pokud dotyčná firma bude v daném médiu zveřejňovat inzerci v řádu desítek milionů korun ročně.“ Bezprostřední vliv inzerce na vizuální stránku médií se mi tedy nepodařilo prokázat. Přesto žádný z fotografů a redaktorů, včetně pana Dalibora Balšínska, představitele internetové divize mediální skupiny Mafra, který má zkušenosti s vedením redakce časopisu Týden, nepotvrdil, že by měl osobní zkušenost s jakýmkoli omezením fotografické práce ze strany reklamního zadavatele.

Inzerce je, jak jsem již uvedla, a jak mi všichni výše jmenovaní potvrdili, sice hlavní funkcí novin, nicméně doménou reklamy přestává být tisk. Již zmíněný vzrůst vlivu videa v oblastí médií je patrný i v tom, že většina inzerce, jak současný trend ukazuje, se postupně přesouvá z tištěného zpravodajství na internet, kde jsou čím dál častěji fotografické obrazy nahrazeny obrazem pohyblivým.

To, jakým způsobem je vnímána fotografie v tisku a jak je umístěna, je dáno tradicí jednotlivých zemí a tím, na co jsou jeho čtenáři zvyklí. Nedá se zatím říct, že by se globalizací a tendencí smazávat rozdíly mezi médií různých zemí podařilo unifikovat grafiku úpravu novin a jejich fotografickou úpravu. Česká republika se dá

z tohoto hlediska považovat za velmi kreativní a novátorskou, zatímco například Velká Británie je poměrně konzervativní. Pan Balšínek považuje za důvod toho, že jsou česká média po vizuální stránce, na evropské poměry poměrně experimentální, velikost našeho trhu. Zatímco ve větších státech, jako je Anglie nebo i Německo, má zavedený deník své místo na trhu, které je poměrně neměnné, protože v množství odběratelů si své čtenáře vždy najde. Tento stav komentoval slovy: „U nás musí o každého jednotlivého čtenáře bojovat, protože trh je tiskem přeplněn a deníky si nemohou dovolit graficky stagnovat“. Co se grafiky týče, pak ta, jakou využívají britské noviny je ve srovnání s českým tiskem málo proměnlivá, strohá a uniformní. V rámci boje o čtenáře využívají české deníky samozřejmě onu konzervativní grafiku i jako devízu, což je případ deníku Právo, který je velmi tradicionalistický a vzhledem k tomu, že má z našich deníků největší podíl předplatitelů, odmítá již několik let změnu obrazového uspořádání, protože by mohl své dlouhodobé čtenáře ztratit. Pan Štěrba ale upozornil, že umístění fotografií nebo například jejich velikost v Mladé frontě DNES jsou natolik odlišné od britských Times, že Britové reagují překvapeně na informaci, že Mladá fronta DNES je považovaná za jednu z našich nejserióznějších tiskovin. Ve Velké Británii by tak moderní uspořádání novin a různorodost velikosti fotografií automaticky naznačovaly příslušnost daného deníku k tiskovinám bulvárnějšího typu.

Je důležité říct, že čeští čtenáři jsou ve srovnání se západními tolerantnější k těmto experimentům. Pokud se National Geographic rozhodne zveřejnit fotografii, která není nějakým způsobem korektní, z různých důvodů přijde o takový počet svých předplatitelů, že se těchto kroků raději vyvaruje. Pokud tedy učiní některý z netypických kroků, jako je například prohlášení fotografie za reportážní, přičemž bylo manipulováno s jejím obsahem, nebo i pokud je použito z barev jen černobílé tam, kde jsou čtenáři zvyklí na barevnou fotografii, počet nových předplatitelů nepřevyší počet odhlášených. I z toho důvodu mají zahraniční média jasně stanovená pravidla, se kterými se musí fotografové potýkat. Jak mi při rozhovoru sdělil fotografický tandem Fišer & Dvořáková, některé jejich zakázky pro National Geographic nevyšly, protože časopis už překročil stanovené limity černobílých fotografií a na barevné v daném případě nechtělo duo fotografů přistoupit.

Pan Kubeš, zmínil zajímavou situaci, kdy fotooddělení Deníku znepřístupnilo svojí fotobanku deníku Šíp, přestože obě média jsou součástí vydavatelství Vltava

Labe Press, z toho důvodu, „že způsob používání obrazového materiálu v deníku Šíp vysloveně ohrožoval pověst fotografů Deníku, jejichž snímky někdy použil.“

8.3 Vizualita médií

Hlavní změnou, kterou nejen česká média prošla za posledních 10 – 20 let je větší prostor, který poskytují fotografiím. Důraz na obrazovou stránku měl dopad na kulturu v celosvětovém měřítku, stejně jako na světová média, která jsou často prvními nositeli kulturních změn. V souvislosti s moderními technologiemi, které urychlují přenos informací, se změnil požadavek jejich příjemců na zpracování informací. Fotografický podklad se postupně stal nutností, která podpoří věrohodnost informace, nejen zpravodajského charakteru. Věrohodnost zpravodajství by měla být jeho nejdůležitější vlastností a jeho příjemci jej jako věrohodné chápou, je-li podpořeno obrazovou složkou. S tímto samozřejmě vydavatelé tiskovin či provozovatelé webových informačních serverů kalkulují, a proto používají fotografii v co největší míře. V případě absence aktuální fotografie z nějaké události jsou nuceni používat právě fotografii ilustrační. Pan Štěrba toto doslova komentoval slovy: „Když například Mladá fronta umístí k článku i fotografii, byť neaktuální, čtenář má pocit, že pro něj deník za vyložené peníze udělal maximum“. Je jen malá šance, že ona fotografie třeba nějak změní vývoj událostí. Fotografů, kterým se toto podařilo, je jen velmi málo, za všechny uvádím fotografii vietnamské holčičky, prchající před americkými vojáky, pořízenou Huýnhem Cöngem roku 1972.

Odlišnosti mezi obrazovou stránkou jednotlivých médií by měly být spojeny s odlišnostmi mezi různými způsoby fotografické prezentace, která by měla být brána v potaz, jak upozornil pan Štěrba už ve fázi studie fotografie. Problémem, který se v obrazových sekcích redakcí objevuje, je žádost o práci čerstvých absolventů fotografických škol, kteří nejen že nemají potřebnou praxi (což je ale odvěkým problémem všech oborů, uměleckých i mimouměleckých), ale jsou bez znalosti rozdílů mezi fotografií výtvarnou či užitou a fotografií reportážní. Každá z nich má přitom jiné zákonitosti, protože každá je prezentována v jiných podmínkách. Zatímco reportážní fotografie má v denících, magazínech nebo na internetu omezený prostor a je často jediná, takže musí mít co největší vypovídající hodnotu sama o sobě, výtvarná fotografie je součástí většího tematického celku, takže může pracovat s jeho návazností. Navíc pokud je prezentovaná v galerii, může

fotograf pracovat s variabilní velikostí, s různým rytmem řazení, s barvou, dá se dokonce pracovat i s hudbou, která v galerii hraje. V novinách je původní záměr fotografa často upraven, zvláště pokud právě nemá dostatek zkušeností s novinářskou prací a svůj záměr tomu nepodřizuje, protože vydavatel potřebuje, aby jeho práce korespondovala s grafickou úpravou novin nebo se závažností sdělení. Aspektů, které ovlivňují výslednou podobu v médiích uveřejněných fotografií je tedy mnoho, a řadový čtenář si ani neuvědomuje, co všechno jeho vnímání dané události ovlivňuje.

8.4 Současný stav reportážní fotografie v českém prostředí

Za hlavní specifikum české reportážní fotografie se dá považovat dle pana Fišera a paní Dvořákové, stejně jako podle pana Turka, především to, že v podstatě neexistuje. Tímto druhem fotografie se totiž zabývá tak málo fotografů (za všechny se dá jmenovat Jan Šibík), že se o existenci nějakého tržního prostředí s reportážní fotografií se vůbec nedá mluvit. Tento fakt je ovlivněn finančními okolnostmi, které nutí mediální šéfredaktory k tomu, aby využívali služeb některé ze zahraničních agentur, kdy je cena za určitou fotografii vyjde mnohem levněji, v řádu tisícikorun (i když to může být i cena vyšší, záleží na dohodě), zatímco cena za vyslání svého redakčního fotografa někam do terénu se pohybuje v řádu statisíců. To, že vůbec existují výjimky, je záležitostí prestiže, kterou si chce daný tisk zachovat, takže například Reflex pořád raději zadá zakázku Jan Šibíkovi, protože má už svoje renomé a působí příznivě na odběr týdeníku.

Reportážní, konkrétně váleční fotografové, se v českém prostředí nemohou spolehnout na tento způsob obživy, vzhledem k tomu, že agentura je posílá do terénu, jak uvedl pan Fišer v nejlepším případě dvakrát týdně, což ani neplatí vždy, protože někdy raději využijí služeb zahraničního reportéra, který je na místě stále a má i proto lepší podmínky k pořízení lepšího snímku. Tento fakt ovlivňuje nepřítomnost válečné fotografie na českém mediálním trhu a to, že její budoucnost je zatím nejasná.

8.5 Etické problémy a manipulace s fotografií v českých médiích

Etické hodnoty jsou pro většinu fotografů tzv. seriózních médií a pro všechny, se kterými jsem mluvila, těmi nejzávažnějšími. Alespoň všechny jejich dosavadní zkušenosti o tom vypovídají. Ředitel mediální strategie PPF Roman Gallo to shrnul slovy: „Řídil jsem několik klíčových médií v naší zemi. Vždy jsem jako jednu z prvních věcí pro práci redakce nastavoval etický kodex, který byl závazný a jehož závažné porušení vedlo až k propuštění novináře, člena redakce.“ V bulvárních médiích je situace samozřejmě jiná, což ukazuje případ, který uvedl pan Mlch z ČTK. Setkal se ve své praxi s případem, kdy novináři, včetně redaktorů ČTK, měli možnost zdokumentovat automobilovou nehodu v Praze na Proseku. Záběry z nehod, které pořídili, měly k dispozici mnohé redakce (celostátní deníky jako Mladá Fronta i regionální, blíže nespecifikované), ale žádná se nerozhodla snímky zveřejnit. Jedinou výjimku udělal deník Šíp, který velmi naturalistické a brutální fotografie ohořelých těl uveřejnil a zvýšil si tím náklad natolik, že se mu vyplatila i soudní pře s pozůstalými obětí. Naopak, dá se předpokládat, že i soudní pře deníku zvýšila odběr. Pan Mlch mi sdělil, že seriózní agentury, jako například ČTK, by si takový postup dovolit nemohly, protože uveřejněním snímku takové povahy by ztratily stálé klienty.

Etické problémy, na které fotografie narážela, se objevovaly v českém prostředí v již období minulého režimu a souvisely s politickou manipulací, o které se zmiňuji již výše. O nátlaku tohoto typu v porevolučním období jsem žádnou informaci nezískala a všichni mnou oslovení jej považují za vyloučený. Navíc vzhledem ke znalosti mediálního trhu, jím disponují, by pravděpodobně tuto věc okamžitě oznámili, jmenovitě pan Jiří Turek, bývalý fotograf Mladé fronty, nyní na volné noze, mi tento svůj případný postup zdůraznil. Pana Galla cituji: „Politik může obsah média ovlivňovat pouze, pokud je redakce slabá, neprofesionální. Nedovedu si představit, že bych z nařízení šéfa vydavatelství jako šéfredaktor nechal do novin zařadit něco, s čím bych zásadně nesouhlasil.“ Pan Štěrba z ČTK je toho názoru, že pokud by měly politické strany vstupovat do toho, co a jakým způsobem je v médiích obsaženo, obrátily by svou pozornost k televizi s větší pravděpodobností než k tištěným médiím, k televiznímu obrazu více než k fotografickému. Důvod je prostý – větší množství diváků než čtenářů novin. To, že by tomu tak skutečně mohlo být,

ukazuje příklad italské mediální scény, kdy italský premiér Silvio Berlusconi přímo nebo nepřímo ovládá 90% italských televizí.

Manipulace diváckého náhledu na skutečnost fotografií existuje v současné době v České republice pravděpodobně jen v dobrém slova smyslu, když fotograf chce, aby byl naplněn jeho záměr, kterému způsob fotografování přizpůsobuje. Chce samozřejmě, aby jeho snímek vyvolal nějakou reakci, takže se dá mluvit o určité manipulaci s emocemi, jako je soucit či sounáležitost, což se ale skutečně nedá považovat za manipulaci v negativním smyslu slova. Jak se dá předpokládat, daný záměr ovlivňuje výsledný snímek do takové míry, že dva různí fotografové budou mít ze zcela identické situace naprosto odlišný výsledek. To, jakou emoci fotografie vyvolá, může fotograf ovlivnit i v pozdější fázi, kdy společně s editorem řeší její umístění a velikost na stránce deníku.

Velmi důležitým bodem, kterým musí fotografie projít před svým uveřejněním je fotoeditor. Všichni mnou oslovení fotografové a mediální odborníci vyslovili pochybnosti s úrovní tohoto povolání v českém mediálním prostředí. Za hlavní problém považují absenci toho oboru na školách, což s sebou přináší nejasnosti ve standardech a normách, které nejsou nijak stanoveny a každý jednotlivý fotoeditor si je vytváří sám na základě svých vlastních názorů a zkušeností. Zvlášť problematická je pak absence takových zkušeností, které nemá jak nahradit příslušným vzděláním. Toto jsou jen některé faktory, které náš výsledný dojem z fotografie určují, stejně jako náš náhled na fotografii prezentovanou skutečnost.

Další etické problémy, které jsou s fotografií spojené, souvisí s fotografovanými objekty a lidmi. Pokud fotograf fotí v terénu, musí počítat s komplikacemi, které mohou souviset se souhlasem majitele objektu, který jej může vyžadovat, třeba i zpětně, což může být velmi problematické. Stejně jako fotografování lidé stále častěji až svým podpisem stvrzují souhlas s fotografováním. Pan Fišer s paní Dvořákovou konkrétně uvedli, že když fotografovali vězně, byla tato práce bez podpisu vězněného vyloučená.

S etikou fotografování souvisí otázka, která se dá považovat za základní, a to je, nakolik je fotografie považována za společenský nástroj a nakolik je výlučně uměleckým obrazem. Názory na tuto otázku se u mnou oslovených odborníků dají rozdělit do dvou skupin, přičemž první z nich, zastupovaná fotografy Dvořákovou

a Fišerem a panem Gallem z PPF, považuje tyto dva přístupy za zcela odlišné a je podle nich nutné si předem zvolit, který z těchto, podle nich protipólů, si vyberou. Pan Fišer přímo řekl, že: „Fotograf buď dělá reportáž, takže se snaží směřovat sdělení snímku k divákovi a k tisku, pro které je primárně určen a nebo fotografuje jen pro sebe a nebere vnímatele v potaz.“ S tímto rozdělením fotografického záměru nesouhlasí druhá skupina, tedy všichni ostatní mnou oslovení odborníci, kteří považují toto dělení za nesmyslné. Zejména fotograf Jiří Turek tvrdí, že fotograf vždycky fotí tak, jak umí, podle svých schopností a přesvědčení a především se snaží udělat v každé situaci dobrý snímek. Jaké emoce pak vyvolá, se většinou ukáže až později, ale nedá se hovořit o nějakém konkrétním záměru jejich vyvolání už při samotném fotografování. Navíc záměr se může často minout účinkem, takže náš výsledný dojem ze snímku ovlivňujeme jen my sami a fotografova záměru se můžeme jen domýšlet. Pro fotografie uveřejněné v tisku platí navíc to, že mají svá specifická omezení. Jak mě upozornil pan Pavel Kubeš, nekvalitní papír, černobílý tisk a omezený prostor pro fotografie – všechny tyto komplikace způsobují, že se redaktoři snaží vybrat snímek, který v takových podmínkách obstojí a pokud možno zapůsobí na čtenáře alespoň nějakým způsobem. Konkrétní záměr, či dokonce nějaký politický názor, se už do toho výběru zahrnovat nedá.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo zjistit do jaké míry a jakým způsobem fotografie ovlivňuje naše vnímání reality. Fotografie prostupuje všechny sféry života, dotýká se i umělecké sféry, kterou rozdělila do dvou proudů, kdy jeden, kam patřil například Josef Čapek, ji odmítal za umění přijmout, zatímco druhý proud, prezentovaný v českém prostředí Karlem Teigem, fotografii za součást umění, byť problematickou, pokládal. Tato diskuze neskončila rozhodně v minulém století, což dokládají mimo jiné teze Susan Sontag.

Vzhledem k tomu, jaký vliv mají média v 21. století, jsem se zaměřila především na fotografii právě v médiích jako jejich neoddělitelnou součást. Pokusila jsem se srovnat některá jejich specifická odvětví, jako je tisk, internetové zpravodajství a agentury disponující fotobankou. Hlavním rozdílem obrazové stránky médií je však především rozdíl mezi médii seriózními a bulvárními. Bulvární média uveřejňují fotografie takové povahy, které by seriózní média z etických důvodů nikdy neuveřejnila a poskytují fotografiím obecně větší prostor, dokonce s menšími nároky na jejich kvalitu. Bez ohledu na typ média, fotografie spoluurčuje to, jak nahlížíme na události, které jsou nám médii předkládány, zejména pak to, zda je vnímáme jako realitu.

Problém, který vyvolává otázky, je jisté morální poslání, které může fotografie nést, protože vizuální podoba sdělení má největší potenciál vzbuzovat reakci. Každý záměr fotografa, stejně jako společenský dopad jeho snímku, nicméně ovlivňuje mnoho faktorů, od místa prezentace fotografie v tisku, v monografii či na výstavě, přes zásahy editora či kurátora a prostor, který je jeho snímku v daném médiu věnován, po technická omezení, která výslednou podobu fotografie ovlivní. Tato výsledná podoba je pak předložena vnimateli a až ona má vliv na to, jakým způsobem bude díky ní nahlížet na realitu.

Resumé

Fotografie je médium, které vzhledem ke své náležitosti k obrazovým médiím, je jedním z nejvlivnějších médií vůbec. Tento fakt je podpořen důrazem západní kultury na veškeré vizuální podněty. Fotografie byla vlivným médiem již od svého počátku, prošla si diskuzemi o jejím statusu jako uměleckého objektu a o jejím vlivu na ostatní umělecké artefakty, které mohla zaznamenat. Prošla technickým vývojem, který sice ovlivnil její užívání v pozitivním slova smyslu, protože mohla být užívána stále širšími vrstvami, ale i v negativním, neboť se stala nástrojem manipulace a propagandy. Stala se ale také neoddělitelnou součástí nejdříve tisku, později internetu a prokázala tak svou nezastupitelnou informační funkci. Vliv fotografie se stupňuje přímo úměrně nejen s tím, kolik prostoru je jí v médiích věnováno ale i s tím, jak se zdokonalují technické možnosti fotografického řemesla. Její digitalizace pak rozšířila její užívání v takové míře, že je stále větším zvykem všechno obrazově zdokumentovat, což zpětně ovlivňuje zvyšující se požadavky na tuto dokumentaci v médiích.

Fotografie ovlivňuje vnímání světa v celosvětovém měřítku, tato práce obsahuje některá specifika použití fotografií v tisku vybraných států se zaměřením na Českou republiku. Další součástí je nástin toho, jak se liší její využití v jednotlivých druzích médií i jak se toto využití měnilo v průběhu dějin.

Summary

Photography is one of the most powerful media thanks to the fact that it belongs to visual media. This is supported by the emphasis on various visual stimuli in western civilization. Photography was an influential medium from its beginning. There were discussions about its status as an artistic object and its influence on other artistic artefacts that could be affected by it. It went through technical development, which affected its usage in a positive way since it could be used by people from various strata, however also in a negative way, since it became a tool of manipulation and propaganda. Photography also became an inseparable part of the press first and of the Internet later and it demonstrates its irreplaceable information function. The influence of photography graduates directly proportional not only with the amount of space which is devoted to it in media, but also with the improvement of technical possibilities of photography. Its digitizing then broadened its usage in such a measure that it is now becoming more and more frequent to document everything visually, which also influences higher and higher standards of this documentation in the media.

Photography is a worldwide phenomenon and this work includes some special characteristics of using photographs in the press in some foreign countries, however with the emphasis on the Czech Republic. Next part is the outline of different ways of its usage in particular types of Media and how this usage has been changing throughout history.

Seznam literatury a zdrojů

Fotografové a mediální odborníci, se kterými mi poskytli rozhovor:

BALŠÍNEK, Dalibor	- ředitel internetových projektů společnosti MAFRA
DVOŘÁKOVÁ, Alena	- fotografka
FISHER, Viktor	- fotograf
GALLO, Roman	- ředitel mediálních projektů PPF
KUBEŠ, Pavel	- ředitel fotooddělení centrální redakce skupiny Deníků
MLCH, Petr	- šéfredaktor obrazového zpravodajství ČTK
ŠTĚRBA, Martin	- zástupce šéfredaktora obrazového zpravodajství ČTK
TUREK, Jiří	- fotograf

Použitá literatura:

BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Bratislava: Nakladatelství Archa, 1994.

BAZIN, Andre. Ontologie fotografického obrazu. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie*. Praha: Hermann&synové, 2004.

BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha, 1979.

BENJAMIN, Walter. Malé dějiny fotografie. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie*. Praha: Hermann&synové, 2004.

BRESSON, Cartier-Henri. *Fotografie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

BURGIN, Victor. Prohlížení fotografií. In CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie?* Praha: Nakladatelství Hermann & synové, 2004.

CRIMP, Souhlas, Fotografie jako postmoderní aktivita. In. CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie*. Praha: Hermann & synové, 2004.

DALLE, Vacche, Angela. *The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History*. New York: Rutgers UP 2003.

FISKE. John. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman, 1989.

FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, 2001.

KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazu a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo, 2000.

KULHÁNEK, Jaroslav: Černobílá fotografie. [Praha : Orbis, 1972.](#)

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 2000.

MANOVICH, Lev. The paradoxes of digital photography. In *Photography After Photography*. Exhibition catalog. Germany, 1995.

MRÁZKOVÁ, Daniela, *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1985.

ROBINS, Kevin. The Virtual Unconscious in Postphotography. In Timothy Druckery (ed.). *Electronic culture: Technology and visual representation*. New York: Aperture, 1996.

SCRUTON, Roger. Fotografie a zobrazení. In *Estetické porozumění: Esej o filozofii, umění a kultuře*. Brno: Barrister & Principal, 2005.

SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie II*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970.

SOBEK, Evžen. *Teoretické práce české fotografické avantgardy*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2004.

SONTAG, Susan. *O fotografii*. Litomyšl, Praha: Paseka, 2002.

TOMAS, David. From the Photograph to Postphotographic Practise. In Timothy Druckery (ed.). *Electronic culture: Technology and visual representation*. New York: Aperture, 1996.

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

WÖLFELOVÁ, Tamara. *150 let vývoje fotografie*. Ústí nad Labem: Státní vědecká knihovna Maxima Gorkého, 1989.

Elektronické zdroje:

Cinepur: časopis pro moderní cinefily [online]

URL: <<http://cinepur.cz/index.php>>

Encyklopedie umění nových médií [online]

URL: <<http://www.newmedia-art.org/>>

Novinky.cz [online]

URL: <<http://www.novinky.cz/zahranicni/evropa/154932-le-figaro-vyretusoval-ministryni-z-ruky-prsten-osazeny-diamanty.html>>¹

Photo Tampering Throughout History [online]

URL: <<http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/>>

Příloha A: BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* - hlavní myšlenky

Walter Benjamin připomíná, že umění bylo v podstatě reprodukovatelné vždy. Všechno co lidé vytvořili, bylo jimi také možné napodobit. Technická reprodukce uměleckého díla tuto napodobitelnost však přenesla do zcela jiné dimenze. Fotografie poprvé v procesu obrazové reprodukce „zbavila ruku nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku, mžikajícímu do objektivu“. V této souvislosti došlo ke zrychlení procesu obrazové reprodukce. Tato zrychlená reprodukovatelnost ovšem nepřinesla pouze pozitiva, jako byla například větší dostupnost umění a možnost jeho šíření (myšleno jeho reprodukcí) do různých vrstev společnosti a do různých kulturních oblastí (v čemž lze spatřovat i určitou vzdělávací funkci). Vliv fotografie na umění byl (a stále je) chápán i v negativním směru, protože i při vysoce dokonalé reprodukci mizí určitá neopakovatelnost uměleckého díla, jeho jedinečnost. Zatímco dříve byly různé věci, například historická místa nebo umělecké artefakty opředeny jistým tajemstvím, protože je mohlo spatřit jen určité množství lidí. Toto množství bylo omezeno různými faktory, finančními například, příslušností k určité společenské vrstvě, místem narození a mnoha dalšími. Tyto věci měly tak své specifické kouzlo, Benjamin je nazývá aurou, „tajemným zjevením dále“. S masovou reprodukovatelností tato díla, a s tím jak je mohl spatřit najednou každý, tuto auru ztrácela. Existence uměleckého díla na konkrétním místě z něho utváří pojem pravosti. Tuto ztrátu originality, v případě technické reprodukce díla, vysvětluje Benjamin dvojím způsobem. Za prvé fotografie má schopnost zdůraznit jiný způsob vidění originálu, například díky pohyblivé čočce může zachytit obrazy, které jsou pro lidskou optiku nedostupné. Za druhé uvádí důvod, že s fotografií určitého uměleckého objektu lze nakládat zcela jiným způsobem. Jako velmi zdařilý příklad uvádí katedrálu, která jen těžko opustí svoje místo na rozdíl od fotografie. Fotografie se liší od originálu tím, že vychází svému uživateli vstříc.

Příloha B: FISKE, John. *Understanding Popular Culture* – definice populární kultury

Dosavadní směry v pojmání a studiu populární kultury lze rozdělit do dvou hlavních proudů, které si vzájemně více či méně protiřečí. První přístup začleňuje populární kulturu do mocenského modelu, jenž popisuje společnost na základě permanentního boje mezi utlačovanými a vládnoucími skupinami obyvatel. Vliv dominantní moci však akcentuje natolik, že ryzí populární kultuře upírá možnost samé existence. Dle tohoto přístupu byla populární kultura zcela nahrazena tzv. masovou kulturou, která ovládá pasivní, bezmocné, odcizené a atomizované jedince prostřednictvím produktů kulturního průmyslu, vytváří u utlačovaných skupin falešné vědomí vlastního kulturního a sociálního postavení a působí tak ve prospěch zachování statu quo. Druhý směr, k němuž se explicitně hlásí i John Fiske, pohlíží na populární kulturu rovněž skrze mocenský model, avšak méně akcentuje dominantní moc a více se soustředí na každodenní praktiky, prostřednictvím kterých utlačovaní odporují dominantní moci. Tento přístup chápe populární kulturu nikoli jako pouhou “konzumaci”, ale jako kulturu a aktivní proces vytváření a cirkulace významů a prožitků; populární kulturu považuje za pokrokovou (i když ne radikální) a je silně pozitivní v tom smyslu, že ve vitalitě a kreativitě lidí a ve formách jejich odporu vidí důkaz možnosti sociální změny i motivace k jejímu dosažení.

Proces vytváření populární kultury Fiske včleňuje do oblasti každodennosti, kde utlačovaní při konzumaci dominantních významů obsažených v produktech kulturního průmyslu neustále vyjednávají a soupeří o vlastní významy. Populární kultura je tak v samém jádru kontradiktorní: zahrnuje v sobě to, čemu odporuje (dominantní významy), i samotný odpor (reakce na dominantní významy). Proto je populární kultura velmi těžce postižitelná, nelze ji pevně lokalizovat v textech či v jeho čtenářích, je ji nutno hledat v praktikách, které užívají čtenáři v momentech setkávání s texty. Je tedy populární kultura spíše masová či lidová kultura? Fiske tvrdí, že ani jedno z toho. Masová kultura je podle něj prázdný termín užívaný těmi, kteří věří, že komodity kulturního průmyslu mohou být lidem vnuceny takovým způsobem, který odstraňuje sociální vazby a produkuje unifikovanou kulturu pro pasivní, odcizené masové publikum.