

**Masarykova univerzita**

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Teorie interaktivních médií

Kamil Zelený

Bakalářská práce

**Fotografické lži:  
manipulovaná fotografie jako nástroj iluze**

Vedoucí práce: Mgr. Martina Ivičič

2019

### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji tímto, že jsem bakalářskou práci na téma *Fotografické lži: manipulace jako nástroj iluze* vypracoval samostatně, pouze s využitím literatury a pramenů v této práci uvedených.

V Brně dne 10. května 2019

.....

Zelený Kamil

### **Poděkování:**

Rád bych poděkoval paní Mgr. Martině Ivičič za vstřícné vedení této bakalářské diplomové práce, cenné rady a připomínky a také své rodině a všem přátelům, kteří mě při vytváření této práce podpořili.

**Anotace:**

Bakalářská práce komplexně zaznamenává odvětví fotografické manipulace z hlediska objasnění toho, co autory v historii vedlo začít s manipulováním analogové fotografie a jaké jsou současné záměry umělců nebo novinářů v (post) digitální éře. Záměrem výzkumu je v této bakalářské práci zkoumat možnosti, kterých lze pomocí manipulačních postupů, konkrétních technik a strategií dosáhnout v různých odvětvích fotografie. Pozornost je věnována tomu, za jakých okolností je současná manipulovaná fotografie zdrojem relevantních vizuálních sdělení, a kdy už se stává nástrojem ideologie nebo propagandy. Praktická část práce tvoří autorský projekt, na kterém autor demonstruje využití některých možností úprav digitálních fotografií.

**Klíčová slova:** fotografie, fotografická manipulace, retuš, koláž

**Abstract:**

The bachelor's thesis comprehensively observes photographic manipulation through clarification of what led the authors in history to start manipulating analogue photography and identification of the current intentions of artists or journalists in the (post) digital era. The aim of this bachelor's thesis is to explore the possibilities that can be achieved by manipulation processes, specific techniques and strategies applied on various types of photography. Attention is paid to the circumstances in which contemporary manipulated photography is the source of relevant visual messages and the moment when it becomes an instrument of ideology or propaganda. The practical part of the thesis introduces an authorial project, in which the author demonstrates the use of some possibilities of editing digital photographs.

**Key words:** photography, photo manipulation, retouch, collage

# Obsah

1	Úvod.....	6
2	Historické počátky vzniku fotografie.....	7
2.1	Camera obscura.....	7
2.2	Fotografie v 17. století .....	7
2.3	Fotografie v 18. a 19. století.....	8
2.4	Vznik barevné fotografie.....	9
2.5	Dadaismus.....	10
3	Médium fotografie .....	11
3.1	Fotografie analogová a digitální.....	11
3.2	Využití fotomanipulace ve fotografii .....	13
3.3	Techniky fotografické manipulace.....	13
3.4	Postprodukční nástroje a software .....	15
3.5	Retuše.....	16
3.6	Koláže .....	16
4	Historický vývoj fotomanipulace .....	17
5	Vliv fotomanipulace na diváka .....	18
5.1	Postprodukce v reklamní fotografii.....	18
5.1.1	Vývoj v komerční sféře fotografie .....	18
5.1.2	Vliv reklamní fotografie na diváka .....	20
5.1.3	Fotomanipulační techniky v reklamní fotografii.....	20
5.1.4	Vnímání reklamních fotografií.....	22
5.2	Postprodukce v žurnalistické fotografii.....	22
5.3	Umělecká fotomanipulace.....	24
5.3.1	Matte painting .....	24
6.	Praktická část - autorský projekt .....	25
7.	Závěr .....	27
8.	Resumé.....	29
9.	Seznam zdrojů.....	30
9.1	Literatura .....	30
9.2	Elektronické zdroje .....	31
10.	Obrázkové přílohy.....	32

# 1 Úvod

Tak jako životě má vše svůj počátek, každá věda a umění si hledají své kořeny kdesi v hloubkách staletí, aby našli nový směr, rozvíjeli se, zlepšovali a byli schopni vytvořit něco nového. Od dávných věků se lidé snažili určitými způsoby zaznamenat dějiny nebo výjevy do obrázkové podoby. Díla v jeskynních komplexech nebo na hliněných deskách byly určitou předzvěstí fotografie. Vyvíjela se technika malby i podkladový materiál. Ze surové kůže se ve starověkém Egyptě naši předchůdci dostali až k papyrusu. Tento zlom způsobil obrovský nárůst umělců, jelikož zachytit portrét nebo událost bylo s tímto lehkým a přitom kvalitním materiálem snadné.

Význam toho, co fotografie znamenala pro společnost je přirovnáván k vynálezu knihtisku. K zaznamenání obrazu dříve neexistovala žádná technika, umožňující si usnadnit práci a přesně zachytit realitu. Až v první polovině dvacátého století se na místo umělce postavil přístroj a fotografie začala měnit vnímání času, prostoru a přetvořila koncept originality a autenticity reprodukovatelnosti.<sup>1</sup>

Po celou dobu existence fotografie jsou na toto médium rozdílné reakce, co se týče objektivitu nebo místa mezi uměním. Rozdělení společnosti způsobila již první vyvolaná fotografie, kdy jedna část publika byla touto novinkou nadšena a druhá považovala fotografii za d'áblův vynález. Samuel Morse prohlásil: „*Je to jeden z nejkrásnějších vynálezů doby. [...] Dokonalou podrobnost nákresu si však nelze představit. Žádná malba či rytina se tomu nevyrovnají.*“<sup>2</sup>. Kritikou na vynález fotografie nešetřili německé publikace, jako byla Leipziger Stadtanzeiger nebo francouzský umělecký kritik Henri Delaborde, který ve své knize *La Photographie et la gravure* prohlásil: „*Naproti tomu fotografie, jež má svůj původ ve skutečnosti, ve skutečnosti začíná i končí. Přijímá to, co se jí prezentuje, přivlastňuje si to bez kontroly, bez jakéhokoliv rozvinutí i omezení; na nic jiného se nezmůže kromě této slepé věrnosti.*“<sup>3</sup>

Podobnost s těmito sto sedmdesát let starými názory dokládá v dnešní době tvorba manipulovaných fotografií. Naprostá většina fotografií je více, či méně manipulována a v různých oblastech k těmto úpravám přistupuje odlišně. V jednom fotografickém odvětví může být určitý zásah vyhledáván, zatímco v jiném je striktně zakázán. Jedná se o stinnou, ale v mnoha ohledech i užitečnou stránku tohoto vynálezu. Tyto manipulativní postupy mají za cíl zmást oko diváka a vyvolat v něm iluzi skutečného obrazu. V dobách analogové fotografie byly možnosti fotomanipulace omezeny hlavně zručností fotografů v práci s nůžkami a lepidlem. S nástupem digitálních fotoaparátů se ale tato omezení dostala do pozadí a manipulátoři dnes mají ve vytváření iluzorních děl pomocí softwaru a pár kliků myši neomezené možnosti.

---

<sup>1</sup> ANDĚL, Jaroslav, 2012. *Myšlení o fotografii: průvodce modernitou v antologii textů*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 462 s. ISBN 978-80-7331-235-0.

<sup>2</sup> Ibid., str. 57.

<sup>3</sup> Ibid., str. 92.

Míra úprav snímků je zásadní pro rozlišování hranice mezi fotografií a digitálním uměním. Lehká úprava jasu a kontrastu nezmění význam fotografie a spíše vyzdvihne klíčové prvky. Kontroverze vznikají se složitějšími úpravami, jako jsou retuše, mazání objektů a podobné zásahy grafiků. Fotografie v těchto případech ztrácí objektivitu a stává se z ní umělecké dílo nebo nástroj propagandy. Jsou odvětví, jako je třeba umělecká fotomanipulace, u kterých to není na škodu, a tyto zásahy jsou pro správné fungování významu snímku žádány. V dokumentární nebo zpravodajské fotografii tyto změny způsobí naprosto odlišné vnímání, ztratí důkazní hodnotu a mohou ovlivnit názor společnosti.

V historii i v současnosti je známo mnoho podvrhů a v dnešní digitálně době je fotomanipulace tak rozšířena, že si divák působení klamů ani neuvedomí. Naprostá většina prezentovaných fotografií v magazínech, na internetu nebo reklamách je více, či méně upravena. V této práci je cílem popsat nejdůležitější etapy z hlediska vývoje fotografie v návaznosti na manipulované fotografie. Vysvětleno bude, v čem fotomanipulace spočívá a jaké nástroje byli a jsou využívány pro dosažení klamavého obrazu. Zdali jsou využívány stejné techniky úprav u komerční, zpravodajské a umělecké fotografie, jejichž zaměření a možnost manipulovat je zcela odlišná, a jakým způsobem publikovaná manipulace zapůsobí na diváka.

## **2 Historické počátky vzniku fotografie**

### **2.1 Camera obscura**

Princip, kterého využívá každý fotografický přístroj je tzv. *camera obscura* (z lat. *temná* nebo *dírková komora*). „*Původně to byla temná místnost s jedním malým otvorem, kterým procházel na protilehlou stěnu svazek paprsků a tím docházelo k vykreslení převráceného obrazu předmětů umístěných před otvorem.*“<sup>4</sup> Náznak pozorování, který mohl vézt k objevení principu camery obscury lze nalézt už ve starověkém Řecku u filosofa Aristotela. Během pozorování částečného zatmění slunce si Aristoteles všiml, že v mezerách mezi větvemi stromů a otvory v síti, vrhá na zem slunce svůj obraz. Zaznamenal, že čím byl otvor menší, tím byl obrys vytvářeného obrazu ostřejší. Nadále se výzkumem tohoto jevu nikdo nezabýval až v 15. století Leonardo Da Vinci zkonstruoval primitivní přístroj, kterým potvrdil funkčnost fyzikálních optických jevů. Jednalo se o krychlovou skříňku s navrtaným otvorem, do níž pronikalo sluneční světlo. Tento jev popsal jako zmenšený a obrácený obraz umístěn v určité vzdálenosti od vyvrtaného otvoru. Zlom pro kvalitu zobrazování nastal v roce 1550. Obraz byl stále neostrý a milánského lékaře napadlo do otvoru vložit dvojvypuklou spojnou čočku, čímž docílil ostřejšího obrazu a dopomohl k lepší možnosti studia zákonů zobrazování.

### **2.2 Fotografie v 17. století**

17. století je z historického hlediska fotografování přelomovým obdobím. Camera obscura zaznamenala obrovský rozmach a zakoupit u optika si ji mohl v podstatě

---

<sup>4</sup> TAUSK, Petr, 1972. *Praktická fotografie*. Vyd. 1. Praha: SNTL - Nakladatelství technické literatury, 382 s., xlviii s. obr. příl. Oborové encyklopedie SNTL.

kdokoliv. Za oblíbenost tohoto přístroje mohla různá vylepšení v podobě kompaktnějších rozměrů a možnost *cameru obscuru* lépe přemísťovat. Stala se hlavní pomůckou kreslířů při obkreslování. Kreslíři byli schopni jednodušeji obkreslovat promítaný obraz na stínítku a byli schopni zpracovat obrázek v mnohem jednodušší formě.

Důležitým objevitelem se v tomto století stal profesor matematiky Athanasius Kircher, který ve svém díle *Ars Magna lucis et umbrae* (Velké umění světla a stínu) z roku 1646 popsal nový typ *camery obscury*. Přístroj se skládal z dřevěných stěn, z nichž v každé byl jeden otvor a proti němu byl umístěn papír sloužící k obkreslování. Ve druhém vydání popisuje Kircher další vynález pod názvem *laterna magika*, jiným slovem *skioptikon*. Jednalo se o přístroj, principem podobným dnešním projektorům. Rozdíl byl v tom, že promítané obrazy byly na průsvitný podklad malovány. Vynález sestával z dřevěné skříňky, čočky, zrcadlem a světelným zdrojem, kterým byla nejčastěji parafínová svíčka. V přední části skříňky byla díra se zasazenou rourou s čočkou. Zrcadlo uvnitř sloužilo jako reflektor a promítací obrázek se umisťoval mezi čočku a světelný zdroj.

Na objevy spojené s fotografií bohaté 17. století přineslo ještě další vylepšení už stávajících vynálezů. Roku 1685 Johann Zahn sepsal dílo o optice s názvem *Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium* (Teledioptrické aneb teleskopické umělé oko). Ve spisu je popsána *camera obscura* s tubusem a čočkou. Mechanismus je pohyblivý a slouží k zaostřování obrazu. Navíc je přístroj opatřen šikmým zrcadlem, které umožňuje pohodlnější pozorování obrazu. Navíc se v díle zmiňuje o vlivu čoček různých ohniskových vzdáleností na velikost promítaného obrazu. „*Tieto kamery už boli vystrojené posuvnými tubusy so šošovkami, matnicou na nastavenie ostrosti obrazu, čiernou matnou úpravou vnútorných plôch skrinky a obje-ktívu. Boli rozličných veľkostí napr.: camera obscura so zabudovaným zrkadlom merala v priemere 23 × 23 cm a bola dlhá 60 cm.*“<sup>5</sup> Kdyby v této době existoval systém schopný záznamu fotografie, tyto skříňky by už mohly sloužit jako fotografický přístroj.

### 2.3 Fotografie v 18. a 19. století

Jelikož byl v 18. století již dobře znám systém zobrazování a promítání obrazů, začali se vědci zabývat tím, jak vyobrazený obraz trvale uchovat. V roce 1722 míchál lékař Johann Heinrich Schulze dusičnan stříbrný s křídou a zjistil, že tato směs reaguje se světlem. „*Veřejně také demonstroval vliv světla tak, že vápno nasýtil roztokem dusičnanu stříbrného a touto směsí naplnil průhlednou skleněnou láhev. Z papíru vytvořil šablonu, ve které vystříhl písmeno, a přiložil ji ke skleněné nádobě, kterou pak umístil na dobře osvětlené místo. Po potřebně dlouhé době odstranil papír a ve směsi se objevilo na místech, kudy mohly procházet paprsky, příslušné písmeno.*“<sup>6</sup>

<sup>5</sup> HLAVÁČ, Ľudovít. *Dejiny fotografie*. Vyd. 1. Martin: Osveta, 1987. ISBN 70-020-87.

<sup>6</sup> TAUSK, Petr, 1972. *Praktická fotografie*. Vyd. 1. Praha: SNTL - Nakladatelství technické literatury, 382 s., xlviii s. obr. příl. Oborové encyklopedie SNTL.



V roce 1797 pražský rodák Alois Senfelder vynalezl litografii a díky jeho objevu pod rukama francouzského vynálezce Josepha Niepceho vznikla fotografie s názvem Pohled z okna v Le Gras. Samotná expozice trvala 8 hodin a výsledkem byl zrnitý a tmavý výstup na pohled z okna jeho pracovny na dvůr s přilehlými hospodářskými budovami. Fotografie je zachycena na cínovou desku, jejíž rozměry jsou 20,32 x 16,31 cm. Samotný Niepce svůj snímek nikde nezveřejnil, jelikož nebyl přesvědčen jeho kvalitou. Dalším bádáním Niepce vytvořil tzv. irisovou clonu, která se v současnosti využívá v každém fotografickém přístroji. Clona slouží k ovlivňování intenzity slunečních paprsků vnikajících do přístroje. Je tedy tak možné zaostřovat a ovlivňovat kvalitu snímku. Čím je otvor, kterým paprsky procházejí menší, tím je obraz ostřejší a naopak. (obr. 1)

Významný pařížský malíř Louis Jacques Mande Daguerre v tomto období přemýšlel, jak zachovat fotografii jako trvalý záznam. Jeho bádání nemělo valné výsledky, a když se dozvěděl o úspěchu Niepceho, snažil se o navázání setkání a spolupráce, aby spolu uzavřeli dohodu o vzájemné spolupráci po dobu deseti let. Citlivost jodidu stříbrného na světlo odhalil už v roce 1814 Sir Humphrey Davy, ale vzhledem k minimální komunikaci vědecké obce o tom Daguerre nevěděl a na tuto chemickou reakci přišel až sám v roce 1831. Po smrti kolegy Niepceho zastával vědeckou dvojici s jeho synem Isidorem Niepcem a další dva roky se pomocí pokusů snažili o zachování fotografie v ustáleném stavu. Nakonec v roce 1835 dospěl Daguerre k náhodnému objevu, kdy se na zdánlivě nepovedené fotografii na desce, vyvolal do druhého dne ve skříni s chemikáliemi obraz. Jeho pokus spočíval ve vyvolávání dalších nedostatečně exponovaných obrazů a postupně odstraňoval chemikálie z blízkosti desky. Výsledkem bylo, že na zobrazení správně exponované fotografie působí výpary rtuti. Tento objev byl zlomový pro snížení času expozice, jelikož nebylo třeba fotografii exponovat několik hodin, ale stačilo jen pár minut. O dva roky později vymyslel aplikaci horkého roztoku chloridu sodného a vody na vyvolávanou fotografii a tento proces byl samotným vynálezcem nazván jako *daguerrotypie*.

*„Na jednu stranu měděné desky byla aplikována velice tenká vrstva stříbra. Tato vrstva se poté opláchla zředěnou kyselinou dusičnou, vložila se do dřevěné krabice vybavené achromatickou čočkou, jež sloužila jako fotopřístroj. Ve fotopřístroji byla deska vystavena jodovým parám a v důsledku toho se na desce vytvořila slabá vrstva jodidu stříbrného, následně díky tomuto chemickému procesu se na desce v důsledku expozice vytvořil latentní (neviditelný) obraz, který se ve tmě vyvolal působením par rtuti. Nakonec se obraz ustálil aplikováním horkého roztoku chloridu sodného.“<sup>7</sup>*

## **2.4 Vznik barevné fotografie**

Úspěšné vynálezy vedoucí k zachování ustálené fotografie nebyly konečnou etapou, jelikož realismus se rovná zachycení i barevného spektra. První úspěšné pokusy s barevnou fotografií prezentoval James Clerk Maxwell. Pomocí skládání fotografií

---

<sup>7</sup> TAUSK, Petr, 1972. Praktická fotografie. Vyd. 1. Praha: SNTL - Nakladatelství technické literatury, 382 s., xviii s. obr. příl. Oborové encyklopedie SNTL.

zachycených o různých vlnových délkách a následným skládáním docházelo ke vzniku viditelných barev. Maxwell pořídil tři negativy jednoho určitého záběru a převedl je na pozitivy, z nichž byl každý obarven jinou barvou. Tyto barvy byly dnes již známým RGB spektrem, tedy červená, zelená a modrá. Přiložení fotografií na sebe a následné prosvětlování lampou způsobilo, že na výsledné fotografii byly zřetelné zachycené barvy. Tento pokus demonstroval v roce 1861 a světlo světa spatřila první barevná fotografie. (obr. 2)

## 2.5 Dadaismus

*„...Rozhodli jsme se, že svou rozmanitou aktivitu shrneme pod jménem Dada. Nalezli jsme Dada, jsme Dada a máme Dada. Dada bylo nalezeno ve slovníku, neznamená nic. Je to ono významné Nic, na němž nic nic neznamená. S Ničím chceme změnit svět, s Ničím chceme změnit básnictví a malířství a s Ničím chceme přivodit konec války. Stojíme tu bez nějakého úmyslu, nemáme ani v úmyslu vás bavit nebo obveselovat...“ Richard Huelsenbeck – Prohlášení pronesené v Kabaretu Voltaire, jaro 1916.*<sup>8</sup>

Dadaismus i přes kritiku předchozích uměleckých směrů z nich formálně vycházel, ale ne způsobem, že by na ně navazoval nebo odvozoval. Spíše si vzal kousek od každého a vytvořil tak zcela nový styl. Dadaismus ale nesloužil pouze k pobavení obecnosti pomocí nadsázky, ironie, satiry a absurdního humoru. Klíčovým pojmem je náhoda, která hrála velkou roli při tvorbě uměleckých děl. Pomocí náhody byla vytvořena i kresba Hanse Arpa, kterému se delší dobu nedařilo namalovat portrét podle jeho představ. Roztrhal papír s nepodařeným dílem na kusy, a pomocí „zákona náhody“ se kousky papíru snesly na zem. Docílil tak toho, že vzniklo dlouho hledané umění, které lze nazývat koláží. Hans Arp se od vzniku této práce distancoval a vyjadřoval se ve smyslu, že je pouze nestranný divák a ne on, ale jiné síly dávali vzniknout jeho náhodným dílům. Absolutní moc náhody byla postavena nad umění samotného tvůrce. Posedlostí náhodou propadli i další dadaisté. Hans Richter maloval portréty za téměř úplné tmy. *„Tato experimentální práce rozšířila téměř do nekonečna hranice a možnosti jednotlivých umění, zbystřila ale i smysl pro přezíranou realitu všedního světa. Věci dávno okoukané se opět staly přitažlivými, dostávalo se jim poetického náboje, schopnosti přitahovat věci jiné podle zákona dvojpólovosti“*<sup>9</sup>.

Vznik výtvarné techniky fotomontáží se vyvinul z berlínské větve dadaistického hnutí. Technika měla za cíl odcizit fotografii a převrátit aktuální přítomnost v opak. Umělci k tvorbě využívali různorodé prvky a každé dílo bylo svým způsobem originálně zpracované. Na Prvním mezinárodním dadaistickém veletrhu roku 1920 v Berlíně vystoupila tvůrkyně koláží a fotomontáží Hannah Höchová a představila slavnou fotomontáž s názvem Řez kuchyňským nožem. K tvorbě umělkyně používala ilustrací z časopisů, soukromých fotografií a prospektů. V jiném díle s názvem Moje domácí

<sup>8</sup> KUNDERA, Ludvík. *Dada panoráma*. Světová literatura 1966, č.1, str. 242.

<sup>9</sup> Ibid., str. 236.

průpovídky z roku 1922 využívá k tvorbě návodů k domácím pracím, fotografie strojů a součástek nebo portrétů a dětských kreseb. Německý dadaistický Kurt Schwitters malíř formoval svůj styl koláže z kousků dřeva spojených s výstřižky novin, tramvajových lístků a podobných odpadních materiálů. Schwitters své výtvořky pojmenoval jako Merz. Technika tzv. „Merzkunstu“ spočívá v tvorbě skutečnosti pomocí umění a proto je třeba tyto elementy vystříhnout a sestavit znovu. Významným umělcem v tvorbě koláží a asambláží je člen výtvarné skupiny 42, básník a překladatel Jiří Kolář. V roce 1949 se pokusil o obrazovou interpretaci své básně a od této doby s kolážemi experimentuje. Jeho tvorba spočívá ve skládání nových obrazů s pomocí různých druhů papírů, reprodukováných fotografií a k tomu používá různé druhy písma.

Průkopníkem moderního umění a dadaismu ve světě se stal fotograf Alfred Stieglitz, který mladé umělce a jejich díla shromažďoval v časopise „Camera Work“ a fotograf a malíř Man Ray. Tento umělec vynalezl techniku „rayografie“, jejíž vznik popsal tímto způsobem: *„Jeden list fotografického papíru se dostal do nádoby s vývojkou – dosud neexponovaný list, který se přimíchal k těm, co už byly exponovány...a když jsem pár minut marně čekal, až se objeví obraz, a litoval ztráty papíru, mechanicky jsem položil malý skleněný trychtýř, odměrku a teploměr na mokrý papír. Rozsvítil jsem a před mýma očima se začal vytvářet obraz, ne zcela jednoduchá silueta předmětů jako na přímé fotografii, ale zdeformovaný a lámaný sklem více nebo méně v kontaktu s papírem a stojící na černém pozadí, část přímo vystavená světlu“*<sup>10</sup>

Dadaistické hnutí překlenulo i do dnešní doby, jelikož ovlivnilo celou řadu moderních směrů. Hlavně v 50. a 60. letech byla znatelná vlna „neodadaismu“ a pop-artu. Pokusy o vzkříšení však spíše neodpovídaly podstatě dadaismu, kterou byla spontánnost a neformálnost. Dadaismus byl připraven odmítnout sám sebe a po dosažení cíle se přetransformovat v něco jiného. *„Nakonec vyšlo dada jako vítěz: šlo o to využít jeho vítězství, ale nelibovat si v něm“*<sup>11</sup>

### 3 Médium fotografie

#### 3.1 Fotografie analogová a digitální

Postupným vývojem se technika fotografie zdokonalovala až do fáze, kdy jsme schopni vyfotografovat ostrý, kvalitní snímek za zlomek sekundy. U analogových fotoaparátů bylo třeba přidat k tomuto procesu negativ, který zachytí pomocí světla obraz v inverzních barvách. Nástup digitálních fotoaparátů na počátku devadesátých let 20. století dal definitivně volný průchod masivnímu rozšíření fotografií do společnosti. K pořízení snímku už není třeba chemických procesů, ale data se okamžitě nahrávají na přenosné médium, kde je lze okamžitě zpracovávat dál. Tato data lze dále upravovat, přesouvat, kopírovat nebo posílat elektronickou poštou, či sociálními sítěmi na druhý konec světa.

<sup>10</sup> BRANDON, Ruth: *Neskutečné životy*, Praha: Pragma, 2005, ISBN 80-7205-189-X.

<sup>11</sup> NADEAU, Maurice: *Dějiny surrealismu*, Olomouc: Votobia, 1994, ISBN 80-85619-63-6.

Na počátku digitální éry byly čipy CCD, z nichž měly být vyráběny polovodičové paměti do počítačů. V roce 1969 si vědci Willard Boyle a George E. Smith v Bellových laboratořích všimli, že čipy jsou schopné k adaptaci na světlo citlivé prvky a ty by bylo možné vsadit do elektronických zařízení. Po této myšlence se v roce 1975 objevila první komerčně využívaná kamera s plochý skener. Oba tyto vynálezy využívaly technologii CCD s malými čipy, na jejichž ploše je soustředěno několik milionů prvků, představujících body neboli pixely. Na počtu těchto bodů závisí výsledná kvalita obrazu, která je o něco menší, než je udávaná vzhledem k menší využitelnosti okrajových pixelů. CCD čipy umí rozeznat pouze intenzitu světla, které na čip dopadá, což způsobí vnímání odstínů ve stupních šedi. Konečné odstíny jsou sestaveny ze základních barev spektra RGB (červená, zelená, modrá) pomocí předsazených barevných filtrů před každým pixelem. Pixely jsou uspořádány do skupin o čtyřech bodech a poměr údajů sousedních ploch je matematicky vyhodnocen. Pomocí integrovaného softwaru v zařízení je každá taková plocha schopná reprezentovat jeden pixel s kompletními barevnými daty.

*„Základní jednotkou digitální informace v dvojkové podobě je bit. Ten může nabývat dvou podob (hodnot) – jedničky nebo nuly. Kdybychom tedy pro každý obrazový bod z čipu měli k dispozici jen jeden bit, dostávali bychom pouze dvě hodnoty osvětlení: světlo buď je, nebo není. Na obraze by tedy byla jen černá (světlo není), nebo bílá (světlo je). To by snad stačilo pro kopírování dokumentů, nikoliv však pro zobrazení reality. Pro každý obrazový bod je tedy vyhrazeno víc bitů – a čím víc jich je, tím je obraz bližší skutečnosti.“*<sup>12</sup>

Později se k technologii CCD čipů přidaly senzory CMOS, využívající výhod levnější výroby a spotřeby energie. Technologie CMOS umožňuje do zařízení vložit další funkce, které přidají další úkony možné provádět se záznamem. Přidanou hodnotu tvoří možnost stabilizace obrazu, automaticky upravovat vyvážení bílé barvy nebo lepší kompresi dat. CMOS technologie je vzhledem k rychlosti přenosu dat využívána u zrcadlových profesionálních DSLR fotoaparátů. U amatérských digitálních kompaktů a zrcadlovek bude pravděpodobně i nadále využívána technologie CCD, kde není důležitá rychlost přenosu obrazových dat ze senzoru.

*„Celý obor digitálního snímání obrazu dospěl v několika málo letech a jedním z nejvýznamnějších důsledků tohoto vývoje je ustálení konstrukce fotoaparátů. Profesionální špičkové fotoaparáty jsou z mnoha dobrých důvodů jednooké zrcadlovky, které mimochodem tvarem a ovládáním nezapřou přímou příbuznost s jednookými zrcadlovkami na kinofilm, které ovládaly fotografii více než 40 let. Spotřebitelské digitální fotoaparáty se stále konstrukčně mění, ať už podle módy nebo pro účely marketingu, experimentuje se s ergonomií. Poloprofesionální a profesionální digitální*

---

<sup>12</sup> NOVÁK, Jan: *Digitální fotografie a video v praxi*, Praha, Grada Publishing, s. r.o., 2001, ISBN 80-247-9071-8.

*fotoaparáty se však už významně měnit nebudou. Funkce se budou vylepšovat, forma je již stanovena.*<sup>13</sup>

Předchůdcem digitálních fotoaparátů lze považovat model od firmy Sony. MAVICA, neboli Magnetic Video Kamera z roku 1981 používala jako první výměnný disk určený k záznamu dat. Výstupem z CCD senzoru byl analogový soubor dat. Výstup videa byl ve formátu NTSC a data se ukládala na diskety Mavipak. Snímky se daly promítat na televizoru a data šlo posílat přes telefonní síť. S pozdějšími verzemi a nástupem USB konektorů začaly být tyto přístroje kompatibilní i s paměťovými kartami, až se v roce 2000 na trhu objevil model MAVICA MVC-CD 1000, který data zapisoval na disk a ta mohla být následně stažena do PC přímo z fotoaparátu nebo vypálena na disk.<sup>14</sup>

Prototypem digitální zrcadlovky na bázi, jak je známe dnes, byl vyvinut firmou Kodak s CCD čipem hodnoty jeden megapixel. Do klasického těla SRL zrcadlovky, vznikla profesionální DSLR zrcadlovka s názvem Electro-Optic Camera. V konstrukci fotoaparátu, který byl plně digitalizován, se nacházel převodník analogového signálu na digitální pomocí obrazovým procesorem Intel. Fotografie se ukládaly na vnitřní disk s kapacitou 100 MB a s vyrovnávací pamětí schopnou pojmout až 6 snímků.<sup>15</sup>

### **3.2 Využití fotomanipulace ve fotografii**

Využití fotomanipulace má nejzásadnější místo v tvorbě reklamních kampaní. Sami konzumenti digitálního obsahu si to v mnoha případech ani neuvědomují, ale kvalitně vytvořena reklama pomocí fotografie dokáže navodit tu správnou emoci. Precizně upravená fotografie může navodit chuť k jídlu nebo vryje do podvědomí inzerovaný produkt. Odvětvím, kde je použití fotomanipulace omezeno základními úkony a může sloužit jako nástroj propagandy, je žurnalistka. Velkou výhodou je zde schopnost fotografie předat více informací jedním obrázkem, než množství napsaného textu. V této kategorii ale není složité vytvořit vykonstruovanou realitu při samotném fotografování, nebo při postprodukcí. Zmanipulovaná fotografie lze lehce ovlivnit a může výrazně pozměnit obsaženou informaci. Třetím pilířem je módní průmysl, v kterém je možné přes hledáček fotoaparátu přenášet nové produkty přes sociální sítě a magazíny.

### **3.3 Techniky fotografické manipulace**

Vynalezení média fotografie znamenalo pro společnost větší milník, než si kdo vůbec dokázal představit. Vzhledem k tomu, že fotografie je v moderní době nedílnou součástí našich životů, je třeba vnímat tuto bohatou rozšířenost i jako mocný nástroj vhodný k ovlivňování názorů a reality. Věrohodnost fotografie je už od pradávna podkopávána foto-manipulačními technikami, jejichž záměrem je cílené pozměnění

---

<sup>13</sup> FREEMAN, Michael. *DSLR: naučte se fotografovat digitální zrcadlovkou*. 1. vyd. Brno: Zoner Press, 2007, 256 s. Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80- 86815-79-4 (BROŽ.).

<sup>14</sup> Digi Cam History. CARTER, Rodger. *Digi Cam History* [online]. 5.9. 2011, [cit. 2019-04-25]. Dostupné z: <http://www.digicamhistory.com/>

<sup>15</sup> MCGARVEY, Jim. *The DCS Story: 17 years of Kodak Professional digital camera systems* [online]. 2004, 22 s. Dostupné z: [www.nikonweb.com/files/DCS\\_Story.pdf](http://www.nikonweb.com/files/DCS_Story.pdf)

reality a vytvoření nových obrazů s odlišným poselstvím, než fotografie prvotní. Takto pozměněný obraz má za následek zmatení smyslů, jelikož výsledkem je snímek, který diváci i nadále přijímají jako skutečnost. Tyto možnosti, jak pozměnit obraz a vytvořit fiktivní dílo je známo už od dob analogové fotografie, kde byly techniky fotomanipulace omezeny limity analogového média. S nástupem digitální éry a bitmapové grafiky jsou v dnešní době možnosti tvorby manipulovaných fotografií prakticky nekonečné. S využitím grafických programů v počítači je možnost skládání, retušování a přebarvování fotografií jednodušší než dříve.

Jak ovlivnit vzhled scény lze nejen postprodukčními úpravami, ale i přednastavením scény nebo fotoaparátu. Jedním ze základních bodů, jak změnit vnímání diváka na fotografii je úhel fotografované scény. Pomocí změny úhlu je možné z fotografie vynechat nežádoucí prvky, které scénu ruší. Naopak lze chtěné prvky zvýraznit a pomocí správného úhlu jim dodat větší důležitost a dostat je do popředí jako hlavní motiv. Zachycením objektu z podhledu vynikne jeho mohutnost, což je často využíváno v architektonickém odvětví fotografie. Budova po vyfocení z podhledu vypadá majestátněji a okamžitě se stává hlavním bodem fotografie. Z nadhledu se na druhé straně zdůrazňuje malost nebo podřízenost, často využívaná v portrétní fotografii.

Ovlivnit kontext fotografie pomocí úhlu, ale ještě nezaručí žádoucí výsledek. Důležitou součástí je volba správného ohniska objektivu. Široký objektiv zachytí mnohem větší scénu a fotograf jednodušeji pracuje se zasazením objektu do prostředí. Aby zachytil detail, je třeba využít objektivů s větší ohniskovou vzdáleností a fotit tak vzdálené objekty nebo detailní makro snímky. Dlouhé ohnisko, kromě detailních záběrů, zplošťuje perspektivu a často se můžeme setkat s fotografií, kde více objektů vypadá blízko sebe, i když je jejich vzdálenost naprosto odlišná.

Už v historii měli vynálezci znalosti ohledně vlastností clony a i dnes po několika staletích od objevu je to stále jedna z důležitých předpokladů pro zachycení skvělé fotografie. Clona ovlivňuje hloubku ostrosti a díky nastavení dokáže fotograf na snímku zvýraznit objekty pomocí rozmazaného pozadí. Čím menší clonové číslo fotograf použije, tím větší rozmazání v pozadí zaostřeného objektu je. Nastavení nízké clony je opět často využíváno při portrétní fotografii, kdy je rušivé pozadí nežádoucí. Při vysokých clonových číslech je naopak fotografie ostrá ve více ohniskových vzdálenostech. Při krajinářské fotografii nebo fotografií architektury vyniknou všechny detaily, ať už jsou blízko, nebo ve velké vzdálenosti.

Clona ovlivňuje množství světla dopadajícího na snímač, a proto je možné nechat ve fotografii vyniknout jiné vlastnosti objektu. Stín napomáhá schovat nežádoucí prvky a skrýt je před pozorovatelem. Vnímání scény se mění i s druhem použitého světla. Jinou atmosféru bude mít fotografie při fotografování na denním světle než studiové fotografie nasvícené zářivkou nebo zábleskovými světly.

Fotografie lze zmanipulovat i rozdílným zachycením reality. Dekonstrukce scény je nejhůře odhalitelným podvodem při manipulaci s fotografií. Naaranžování scény

probíhá už před procesem fotografování. Postup změny scény je běžně využíván u reklamní fotografie, kdy je žádoucí vytvořit kolem objektu ideální prostředí, které pomůže produktu vyniknout. U žurnalistické nebo dokumentární fotografie tento postup způsobuje nezanedbatelné škody, jelikož změna kompozice naprosto změní vnímání scény a ovlivňuje výslednou informaci.

### **3.4 Postprodukční nástroje a software**

Nastavení scény je prvním krokem pro vytvoření profesionálního výsledku. Možnost upravovat a manipulovat nabízí postprodukční programy na úpravu bitmapových grafických souborů. Tyto programy nabízejí množství možností, jak fotografii upravit. Nejedná se pouze o doladění výsledné fotografie, ale software umožňuje pomocí použití správných technik, opravit i zdánlivě nepodařené snímky. Jak roste počet fotografií, zvyšuje se i nabídka editačních programů. Na přední příčce nejpoužívanějšího softwaru na úpravu fotografií se drží už tři dekády firma Adobe a jejich produkt Photoshop. Profesionálové si nejvíce cení možnosti úprav fotografií ve vrstvách, což umožňuje nedestructivní změny vlastností obrázků. Každá vrstva v sobě může obsahovat jiné prvky a společně vyprodukuje finální výsledek. Ani rodinná fotka dnes už nemusí mít pravdivý základ. Do základní vrstvy fotograf umístí fotografii pláže z jeho dávné dovolené, do další vrstvy zasadí vystřiženou rodinu z nedávného výletu na hrad v České republice, a v poslední vrstvě upraví barvy a stíny. Je to sice značně zjednodušený popis, ale jasně demonstruje dnešní možnosti, jak lze s lidskou myslí manipulovat i při prezentaci zdánlivě obyčejné fotografie. Spolu s programem od stejného výrobce s názvem Lightroom, je fotograf nebo umělec schopen vytvořit v podstatě nekonečné množství úprav a výsledných fotografií.

Umělkyní zabývající se přetvářením rodinných scén se věnuje Weronika Gęsicka, jejíž práce jsou založeny na fotografiích z 50. a 60. let dvacátého století. Série obrazů s názvem Stopy je moderní uměleckou formou surrealistické koláže, kterou kdysi ručně zpracovávali Salvador Dalí a Max Ernst. Zachycuje scény ze života šťastných amerických rodin v příměstských domech a narážejí na naplnění amerického snu, který byl tehdy možný díky poválečné ekonomické situaci. Užité fotografie jsou archivními snímky z fotobank, rodinných archivů nebo spisů. Na vybraných fotografiích vypadajících idylicky se snaží najít trhliny a spokojený obraz přetvořit v něco neuvěřitelného a tajemného. Její práce se týkají rodiny a rozdělení domácích prací. Příkladem je muž sekající trávu až ztratil hlavu, červená hadice brání pohybu manželky. Na jiných výjevech se postavy ztrácejí a prorůstají do židlí a stolů. Divák je u každé scény vystaven nejistotě, klamu a vyvolává mnoho otázek. U obrazů není jisté, zda jsou přirozenou fotografií nebo jsou inscenované. Je na originální fotografii opravdová rodina nebo se jedná o herce? Jsou jejich výrazy a grimasy skutečné nebo dotvořené? Výsledná díla jsou různými způsoby modifikována a zabalena do nového kontextu a stojí na pomezí fikce a reality. Série naráží na to, jak pamatujeme a vnímáme svět, který je na fotografiích manipulován a idealizován. Společnost často věří fotografiím, jako skutečnému záznamu reality. Nikdy

ale není jisté, co se za obrazem skrývá a nakolik je fotografie ovlivněna postprodukcí nebo dekonstrukcí.

### 3.5 Retuše

Pojmem fotografická manipulace je pozměnění reality za účelem zmást úmyslně pozorovatele a předložit mu zkreslenou informaci. Dosáhnout kýženého výsledku lze postprodukcí, kdy je fotografie upravena až po vyfotografování dané scény. Tato technika se nazývá retušování. V grafickém programu je možné sladit barevné hladiny, vyřezávat, nahrazovat nebo odstranit objekty. Nejedná se tedy pouze o vylepšení vzhledu modelek nebo o zarovnání nerovností na vyfotografovaném objektu, jak je všeobecnou představou. Retušování je využíváno v podstatě na každé reklamní i módní fotografii a tuto techniku lze považovat za nejrozšířenější.

#### 3.5.1 Retušovací nástroje

Výstup z digitálního fotoaparátu není většinou konečným výsledkem a je zapotřebí s tímto výstupem v surovém formátu projít několika základními úkony. Prvotní úpravou by měla být úprava jasu a kontrastu. Dnešní fotoaparáty nabízejí tuto funkci už přímo v přístroji a jedním tlačítkem je možné nechat přístroj automaticky fotografii doladit. To se hodí hlavně v reportážní fotografii, kdy je třeba například během sportovního zápasu fotografie v podstatě v reálném čase odesílat do redakce. V ostatních případech je k využívání úpravy jasu a kontrastu využíváno sofistikovanějšími metodami, a to pomocí úpravy jednotlivých barevných úrovní (Levels) nebo přes funkci křivek (Curves).

Dalším krokem by měl být vždy ořez fotografie. Ne vždy je na fotografii pouze to, co fotograf zamýšlel a je tedy žádoucí tyto objekty ořezat a nechat vyniknout jen to, co má být tou hlavní myšlenkou na výsledném snímku. Zároveň s ořezem je vhodné srovnat horizont fotografie pomocí transformace a nedopustit tzv. „padání“ fotografie na jednu stranu. Na závěr je možné upravit vyvážení saturace nebo tonality pomocí barevných filtrů. Všechny zmíněné úpravy jsou přijatelné na všech úrovních fotografie a jejím osvojením se i uživatel laik dokáže posunout na další úroveň své tvorby. Zmíněné techniky jsou v mezích společensky přijatelné ve všech odvětvích fotografie.<sup>16</sup>

### 3.6 Koláže

Další manipulační technikou je koláž. Při koláži vzniká nový obraz kombinací více prvků nebo jejich části dohromady. Nejdůležitějším prvkem v tvorbě koláží je papír v nejrůznějších podobách. K tvorbě se využívá etiket, novin, plakátů v nejrůznějších formách deformovanosti nebo ucelenosti.

V odvětví fotografie je tento způsob skládání nového obrazu nazýván jako fotomontáž a prakticky vychází z tradiční techniky práce s papírem. Jen s tím rozdílem, že umělec vystřihuje jednotlivé fragmenty z vyfotografovaných obrázků a dokáže

---

<sup>16</sup> LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalismu: manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, 155 s. ISBN 978-802-4616-476.



vytvořit až fantaskní a nereálné prostředí. U této techniky lze dosáhnout výsledků, kde jsou zjevné montáže, ale i uměleckých děl, která na první pohled vypadají reálně. Výhodou této techniky je možnost vytvořit dílo, které by tradičními technikami nemohlo nikdy vzniknout.

### 3.6.1 *Nástroje pro koláže*

Cílem fotomontáží je umístit vystřižené snímky z jednotlivých fotografií na jednu plochu a pomocí nástrojů je vhodně zdeformovat do správné polohy. V digitální fotografii už ale nepotřebujeme nůžky, ale stačí nám znalost užitečných funkcí v profesionálním softwaru. Základním krokem je vybrat selektivním nástrojem požadované objekty. Vybírat lze jednotlivé postavy, budovy, auta, zvířata a oddělit je od původního pozadí. Tento vybraný objekt poté může být vsazen do odlišného prostředí, které může být opět vytvořeno velkým množstvím prvků z různých fotografií. Pomocí maskování vrstev lze nežádoucí části objektů zakrývat, deformovat nebo přidávat realistické stíny.

## 4 Historický vývoj fotomanipulace

Mnoho umělců spatřovalo ve fotomontážích cestu, jak zaujmout a posunout svoji tvorbu o krok před ostatní. Jedním z prvních umělců využívající technik koláže a retuše byl švédský fotograf Oscar Gustav Rejlander nazývaný „otcem umělecké fotografie“. V roce 1857 vytvořil dílo s názvem *The Two Ways of Life*. Při tvorbě scény zkombinoval třicet negativů a vytvořil na svoji dobu velkolepou fotografii. Scéna vyobrazuje starce ukazující mladým mužům klady a neřesti světa. Dílo vyvolalo kritické reakce vzhledem k první prezentaci aktů ve fotografii a zároveň společnost nepřijímala princip fotomontáže. (obr. 3)

*„Jakákoliv finta, trik nebo kejkle jsou ve fotografické praxi dovoleny. Fotograf je dokonce povinen vyhnout se obyčejnosti, prostotě a ošklivosti a své objekty zušlechťovat, je povinen vyhnout se nevhodným tvarům a upravit to, co je malebné. Sebevětší množství vědecké pravdy samo o sobě fotografii nevytvoří. K tomu je potřeba víc. Potřebná je pravda umělecká – tedy úplně něco jiného.“* (ROBINSON, 1869).

S tímto nadčasovým přístupem, vytvořil malíř Henry Peach Robinson snímek s názvem „Umírající“, ukazující poslední chvíle mladé dívky, ležící na smrtelném lůžku. Na dojemné fotografii je dívka v péči matky, sestry a otce dívajícího se z okna ven. Scéna je však vytvořena pomocí techniky skládání fotografií a je složena z pěti různých obrázků. Každá postava je vsazena na nové pozadí a jako celek vyfotografována do výsledného celku. Fotografie způsobila po odhalení pohoršení napříč všemi společenskými vrstvami. Ne jen, že byla odsuzována samotná manipulace, ale iluze vytvořená společně s tématem umírajícího dítěte bylo eticky naprosto nepřijatelné. (obr. 4)

V 60. letech 19. století v době Viktoriánské objevil William H. Mumler náhodně techniku dvojí expozice, během tvorby osobního portrétu. Domníval se, že je obdařen zvláštními schopnostmi a vytvořil spirituální fotografii, na které byl on a jeho zesnulý bratranec. Doba po občanské válce Mumlerovi nahrávala, vzhledem k tomu, že mnoho

lidí přišlo o své příbuzné a zároveň v době oblíbených spirituálních seancí. V New Yorku vytvořil ateliér, kde nabízel fotografování zájemců se zemřelými. Vystačil si s přinesenou fotografií a pomocí vícenásobné expozice zakomponoval starou fotografii do aktuálně vyfoceně. Vzhledem k té době pokročilé technice, byl tento podvod těžko odhalitelný. Jeho fotografie byly analyzovány řadou tehdejších expertů, ale nikdo neobjevil jasný důkaz o podvrhu. Až v roce 1869 byl usvědčen z podvodu vzhledem k tomu, že na fotografiích byli odhaleni žijící lidé z Bostonu, což vytváří jasný důkaz o těžko odhalitelném podvodu. (obr. 5)

Odkazy na neexistující bytosti překlenuli i do 20. století. Mladé dívky z Anglie Frances Griffithová a Elsie Wrightová vytvořili fantaskní sérii fotografií s názvem Víly z Cottingley. Během výletu na venkově nafotili vystřižené papírové víly a skřítky a umísťovaly je na různá místa. Zveřejněné fotografie vyvolaly okamžitý rozruch a dílo bylo považováno za jasný důkaz přítomnosti nadpřirozených bytostí. Společnost těmto snímkům dokázal věřit celých šedesát čtyři let, dokud se nepřišlo na přílišnou podobnost víl z obrázkové knížky *Princess Mary's Gift Book*. Autorky se k činu přiznaly až v roce 1981. (obr. 6)

Médium fotografie bylo v historii opravdu považováno za něco naprosto pravdivého a nezmanipulovatelného. Společnost si nepřipouštěla možnost podvrhu a dokázala bezmezně věřit i v dnešní době úsměvných a nesmyslným výjevům. I přes technickou náročnost tvorby klamavých fotografií v analogové éře, dokázali zruční umělci vytvořit těžko odhalitelná díla a na neznalosti lidí dlouhá léta profitovali.

## **5 Vliv fotomanipulace na diváka**

Fotografická manipulace má od počátku záměr změnit realitu a vyvolat v divákovi iluzi, která může i nemusí stát na reálných základech. Informace obsažená ve výsledném obrázku předává pozorovateli odlišné informace, než s jakými byla fotografie původně zamýšlena. Tyto účinky se liší dle žánru, v kterém je fotomanipulace využíváno. Správné úpravy mohou zlepšit vnímání uměleckého charakteru, naopak v žurnalistické a dokumentární sféře způsobí pozdvižení a ovlivní mínění celého světa.

### **5.1 Postprodukce v reklamní fotografii**

#### **5.1.1 Vývoj v komerční sféře fotografie**

Klíčové období pro nástup reklamní fotografie nastalo na konci třicátých let 20. století v meziválečném období. V této době se postupně měnil způsob propagace z kreslených propagačních materiálů k fotografovaným. Na počátku této transformace využívalo fotografií pouze 15% reklam, ale o dalších třicet let později se číslo vyšplhalo už na 80%. <sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> ROSSMANN, Zdeněk. *Písmo a fotografie v reklamě*. Olomouc: Index, 1938.

Významným produktovým fotografem z této doby je fotograf Edward Steichen, vlastníci v New Yorku mezi lety 1923-1938 reklamní studio. Původní tvorba se snažila přiblížit malovaným obrazům, ale postupně bylo od tohoto stylu upuštěno a snaha přecházela k realisticky zobrazeným výjevům. Do reklam začala pronikat melodramatická zacílená na publikum, což se projevovalo v reklamách cílených na ženy v době krize. U těchto žen bylo žádoucí vyvolat emoce a těch bylo docíleno používáním motivu strachu. Snaha o výtvarnou stylizaci a estetiku napomohlo vzniknutí stylu Glamour, který se vyznačoval použitím výrazných gest modelek, bohatým spektrem rekvizit a originálním pozadím.

Průnik fotografií do tištěných médií postupoval jen malými, pozvolnými kroky, jelikož umělci si stále stáli za názorem, že ilustrace dává větší prostor k představivosti. Fotografie pro ně představovala pouze naturalistické zobrazení bez dávky emocí. S pomocí snižování ekonomických nákladů na produkci kvalitních fotografií nastal po druhé světové válce obrat a do reklamního průmyslu bylo investováno více prostředků. Větší množství využívání barevných fotografií způsobilo rozpory u kritiků. Podle nich by barevná reklama měla být ilustrovaná, jelikož zastávali názor, že barevná fotografie nebude nikdy kvalitní. V roce 1936 prokázala grafický průmysl schopnost tisknout i zabarvené fotografie v požadované kvalitě a začalo být jasné, že fotografie bude v komerční sféře hrát klíčovou roli.<sup>18</sup> Fotografie se za krátkou dobu stala výrazným prostředkem k propagaci a současně se zvětšovala schopnost fotografie manipulovat a ovlivňovat společenské mínění.

Americký trh byl v té době zaplaven reklamou a je poprvé znatelný vliv klamavosti na spotřebitele. V množství reklamy, ve velké většině na farmaceutické produkty, která je v tisku přítomna je těžké od sebe oddělit kvalitní a nekvalitní produkty. Vzhledem k tomu vzniká první zákon, zabývající se nekalými reklamními praktikami, následně rozšířený o další znění po skončení Velké hospodářské krize z let 1929-1933.

---

<sup>18</sup> LANGFORD, Michael. *Story of photography: from its beginnings to the present day*. Vyd. 2., Oxford: Focal, 1997. ISBN 02-405-1483-1.

### 5.1.2 Vliv reklamní fotografie na diváka

Reklamní fotografie má největší možnosti, jak oklamat pozorovatele, jelikož většinu věmů vnímáme vizuálně. Nejjednodušší možností je využít emocí k získání pozornosti. Správně zachycená situace a zvolená barevnost ovlivní význam fotografie, který může navíc podpořit vhodně zvolený popis nebo sdělení přímo v obrazu. Často je této techniky využíváno v odvětví sociální fotografie, která zobrazuje věci přímo ze života nebo historie. V těchto snímcích je atmosféra nejdůležitějším prvkem, který na diváka působí. Pomocí správně vybudované atmosféry lze ovlivnit nakolik je ve fotografii přítomno neštěstí, nemoc, prázdnota nebo lidská osamělost. Čím dál častěji se tohoto emočního působení využívá i u reklam na zboží běžné spotřeby.<sup>19</sup>

Vytlačit logické uvažování do ústraní zákazníků je možné i přes vyobrazení běžných životních situací v dokonalém světle. S precizně zpracovanou fotografií je divák emočně ovlivňován a řízeným procesem je mu podsouvána nepravdivá informace. Dobře vytvořená reklamní fotografie dokáže na první pohled zaujmout cílovou skupinu a podat ji relevantní sdělení, proč pozorovatel produkt potřebuje. V ideálním případě je ve fotografii obsažena informace, jakým způsobem je potencionálně možné zlepšit kvalitu v odkazované oblasti života.

### 5.1.3 Fotomanipulační techniky v reklamní fotografii

Iluze dokonalého výtvaru je hlavním tématem reklamního průmyslu, kde je třeba docílit vynikajících prodejů pomocí profesionálních fotografií a jejich úprav. Z fotografie produktu proto musí na první pohled vyzařovat vše pozitivní. Reklamní retušéři z produktů odstraňují vady a nečistoty, upravují barevné tóny a jejich hlavní snahou je předvést výrobek v tom nejdokonalejším světle.

Produktové fotografie představují snímek jednoho konkrétního produktu, který je určen k následné prezentaci. Takto upravené produktové fotografie používané k propagaci jsou rozšířeny ve všech materiálech v tištěné i elektronické podobě. Upravená fotografie by měla diváka nadchnout, zaujmout a vynutit pozornost. Prvky napomáhající tomuto efektu jsou luxus, čistota, rodinná spokojenost, děti nebo krásné dívky. Produktová fotografie se snaží vyvolat efekt okamžitého nákupu, k čemuž dopomáhá stylizace obrázku do něčeho na pohled hezkého a klidného. U každého tématu produktové fotografie je třeba pro dosažení správného efektu zaujmout rozdílný tvůrčí přístup.

Fotografie demonstruje vliv úprav parfému prezentovaného internetovým obchodem na vnímání diváka. Surový výstup z fotoaparátu v potencionálním zájmečnické nevyvolá touhu produkt koupit. Nezbytností je zákrok retušéra, který pomocí vyhlazení

---

<sup>19</sup> ARNOLD, Justin. *Commercial Advertising Photography - The Art Of Fooling The Eye*. In: KNIGHT, Christopher M. *EzineArticles.com* [online]. England, 8.8.2011 [cit. 2019-04-28]. Dostupné z: <http://ezinearticles.com/?CommercialAdvertising-Photography---The-Art-Of-Fooling-The-Eye&id=6481128>

a zarovnání všech nečistot nebo rušivých prvků, dodá finální fotografii atraktivní vzhled. S využitím iluze takto zpracovaná fotografie v potencionálním zákazníkovi nevyvolá pochyby o nedokonalosti produktu. (obr. 7)

Vyvolání smyslové reakce vzbuzují i fotografie restauračního byznysu. Pokrmy jsou často vylepšovány už během příprav a fotografování. Při tvorbě scény často ani nejsou využívány opravdové suroviny. Mléko je nahrazováno bílým lepidlem, šlehačka pěnou na holení a propriety na zeleninovou oblohu jsou plastové napodobeniny. Postprodukční softwarové úpravy nejsou tak drastické a jedná se o doladění detailů. Důležitá je úprava kontrastu, barevných hladin a přidání efektů povzbuzující smyslové vnímání. Může se jednat o přidání páry pro efekt horkého jídla, kapek na plastový kelímek pro navození atmosféry ledově vychlazeného nápoje nebo umístění více zeleniny do hamburgeru. Nejznámější je v této tvorbě řetězec rychlého občerstvení McDonald's. Produkty zachycené na snímcích mají stejnou gramáž i obsah surovin, jako hamburger zakoupený na provozovně. I přesto na snímků působí větší, lákavější a chutnější. Vhodné naaranžování a doladění barev s detaily ve Photoshopu dodá obyčejnému hamburgeru punc vynikajícího pokrmu. (obr. 8)

Podobné techniky zdokonalování využívají retušéři i při úpravě zevnějšku modelek a celebrit. Estetické úpravy vytvářejí iluzorní představu o lidském těle a ovlivňují názor společnosti na spotřebu kosmetických přípravků, oblečení apod. Na obrázku lze pozorovat srovnání mezi fotografií před úpravou a po zásahu retušéra. Zřetelné je upravení oblasti obličeje za účelem dosažení mladistvějšího vzhledu a s tím spojenou úpravu výrazu pomocí srovnání očí a vytvarování rtů. Zásahu se dočkaly i vlasy, které jsou ve finálním výsledku objemnější. Ve spojení s reklamou na výše zmíněný kosmetický přípravek, vyvolá takový zásah představu o dokonalém vzhledu, která nemůže být nikdy používáním krému naplněna. (obr. 9)

Ne vždy je třeba využívat postprodukce. Vyzdvihnout kladné vlastnosti nebo naopak zamlčet negativní stránky lze využitím jiného objektivu s rozdílným ohniskem. Tato praxe je často využívána u interiérových fotografií hotelových pokojů nebo v nabídce realitních makléřů v obrázkových katalozích. Velice širokoúhlé objektivy typu „rybí oko“ dokáží snímat úhel až 170 stupňů a výstup vyfocen tímto objektivem zploští perspektivu a vytváří dojem velkých obytných prostor. Na příkladu realitní agentury ze Španělska je znát znatelný rozdíl u fotografie pořízené mobilním telefonem nebo základním kompaktním fotoaparátem. V záběru před zásahem profesionála je v pokoji vidět jen malé množství nábytku a záběr neukazuje kompletní vybavení interiéru. I když se může zdát, že fotografie prošla značnými úpravami retušéra, není to pravda. Správným využitím širokého objektivu se do záběru vejde více informací ohledně dispozice. Na výsledné fotografii je docíleno iluze mnohem větších prostor, než je ve skutečnosti. Čistota a luxus byly následně umocněny použitím základní úpravy projasnění, zvýraznění světla a stínů. Takto postprodukčně upravená fotografie v očích diváka vyvolá klamavou

představu, ale opět napomáhá k lepšímu prodeji a vyvolá zájem o nabízenou komoditu. (obr. 10)

#### 5.1.4 Vnímání reklamních fotografií

Jelikož reklamní fotografie cílí na různé věkové a sociální skupiny je třeba při fotomanipulaci volit správný způsob, jakým potencionálního spotřebitele zaujmout. Ve výše uvedených příkladech je zřejmé, že reklamní snímky cílí na krásné, lesklé a čisté produkty či prostředí a využívají všedních problémů běžného života. Zaměřit působení iluze na divákovu představu o věčné kráse, mládí, bohatství a úspěchu je zajímavější než zobrazování běžných situací, kterých si každý den všimá. Proto jsou modelky a modelové vyobrazení v módních kampaních jako pohlední a stále se usměvaví lidé plní štěstí. U produktových fotografií je znát zaměření na čisté a upravené prostředí nebo části produktů.

Významnou skupinou konzumentů reklamních sdělení jsou dospívající a v jim určených magazínech zaujímá reklama přes třetinu obsahu. Dívky v tomto období touží po kráse a tak není divu, že na ně útočí množství fotografií modelek s kosmetickými prostředky. Na základě precizně vyretušované pleti a kůže chtějí vypadat jako vyobrazené dívky a nechávají se oklamat nereálnými výsledky přípravku.

#### 5.2 Postprodukce v žurnalistické fotografii

Manipulování žurnalistické nebo i dokumentární fotografie je nejkontroverznějším tématem tvorby klamavých obrázků. Často se jedná o fotografii doplněnou k psanému textu. Žurnalistickou fotografií je myšleno objektivní informování o ději nebo místě a i sebe menší zásah dokáže způsobit naprostou změnu kontextu výsledné fotografie a znatelně ovlivnit společenské mínění. Obecně se dá říci, že manipulování fotografií je v tomto odvětví zakázáno a povoleny jsou pouze základní úpravy, které citelně neovlivní význam snímku. Mezi tyto úpravy patří úprava jasu a kontrastu, zesvětlování a ztmavování, případně v míře úprava nečistot na fotografii. V historii se vyskytlo mnoho kauz, které nerespektovali dodání nestranných informací a v návaznosti na ně byla vytvořena celosvětově platná pravidla ohledně možnosti těchto úprav.

*„Existuje mnoho příruček pro novináře – fotoreportéry o tom, jak fotit, kde, podle jakých kritérií a v jaké kvalitě, jen málo literatury se ale věnuje fotografickým obsahům, jejich podstatě a morálním faktorům, které jsou spjaté s fotografií jako formou reprezentace reality“.*<sup>20</sup>

Práci novinářů s fotografie upravuje celkový systém právních předpisů. Konkrétní zákony mají odlišné znění v různých zemích. Lze říci, že zákony vymezující pravidla

---

<sup>20</sup> SOLDÁTOVÁ, Lucia. *Etika zpravodajské fotografie*. Brno, 2007. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/65573/fss\\_m/Diplomova\\_prace\\_Lucia\\_Soldatova.pdf](http://is.muni.cz/th/65573/fss_m/Diplomova_prace_Lucia_Soldatova.pdf). Diplomová práce. MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ. Vedoucí práce Mgr. Pavel Macků.

úprav budou podobnější v demokratických zemích, odlišné znění bude u zemí s diktatorním režimem. V České republice je mediální etika zahrnuta v článku 17 Listiny základních práv a svobod.<sup>21</sup> Souvislost lze najít i s předpisy zabezpečujícími ochranu soukromí, ochranu práva na čestné a důstojné zobrazení osob (čl. 10 Listiny základních práv a svobod).<sup>22</sup>

Počátky ovlivňování veřejného mínění sahají do doby světových válek v převážně totalitních, ale i ve svobodných zemích. Často se na publikovaných snímcích nenacházeli nepohodlné osoby, které na originále byly přítomny a tímto způsobem novináři a politici měnili realitu a využívali klamavé fotografie k propagandě. V Sovětském svazu byli takto z historie vymazáni zástupci komunistické strany. Na původní fotografii při Velké říjnové socialistické revoluci v Moskvě jsou tito aktéři zřetelně viditelní. O několik let se stali pro režim nepohodlnými a sovětští grafici je zručně vyretušovali.

Událost s názvem Reutersgate, která zapříčinila vznik těchto pravidel, se odehrála 5. srpna 2006. Agentura Reuters publikovala, jako doplněk k článku bombardování Bejrútu izraelským letectvem fotografii Adnana Hajje, kde šlo na první pohled objevit uměle dotvořenou atmosféru. Větší dramatickosti scény dodal Hajj naklonováním budov popředí a pomocí stejného nástroje několikrát duplikoval kouř linoucí se z trosek. Vytvoření mohutnějšího dýmu a následná barevná korekce ukazuje mnohem drastičtější následky, než ve skutečnosti. I když jsou úpravy rozeznatelné na první pohled, k přiznání fotografa nikdy nedošlo. Všechny vykonané úpravy sváděl na použití pouze povolených technik úpravy expozice a odstranění nečistot. Hajj byl po přezkoumání jeho dosavadní tvorby usvědčen z dalších podvrhů a jeho tvorba byla smazána. Agentura na tyto podvrhy reagovala zpřísněním a detailnějším seznamem pravidel pro úpravu novinářských snímků. (obr. 11)

Ve známé kauze figuroval i bývalý prezident USA Barack Obama. Zástupkyně šéfredaktora zpravodajského deníku The Economist dala pokyn k retuši snímku, kde prezident stojí na pláži po havárii ropného vrtu. Událost se odehrála v Mexickém zálivu a na originálním snímku stojí mimo prezidenta, prezidentka místní farnosti a šéf pobřežní stráže. Výsledný snímek nám však ukazuje naprosto jinou skutečnost. Barack Obama stojí na pláži zcela sám a upřeně hledí do země. Celá scéna dostává naprosto jiné vyznění a prezident vypadá, jako by zamyšlen zpytoval svědomí. Na obranu redaktoři sdělili, že osoby byly vyretušovány za tím účelem, aby nerozptylovaly diváky neznámou ženou.

Počet takových zásahů o snahu ovlivnit veřejné mínění je známo mnoho. O mnoho dalších velice pravděpodobně nevíme, vzhledem k tomu, že nebyly nikdy odhaleny.

---

<sup>21</sup> **Čl. 17:** (1) Svoboda projevu a právo na informace jsou zaručeny. (2) Každý má právo vyjadřovat své názory slovem, písmem, tiskem, obrazem nebo jiným způsobem, jakož i svobodně vyhledávat, přijímat a rozšiřovat ideje a informace bez ohledu na hranice státu

<sup>22</sup> **Čl. 10:** (1) Každý má právo, aby byla zachována jeho lidská důstojnost, osobní čest, dobrá pověst a chráněno jeho jméno. (2) Každý má právo na ochranu před neoprávněným zasahováním do soukromého a rodinného života. (3) Každý má právo na ochranu před neoprávněným shromažďováním, zveřejňováním nebo jiným zneužíváním údajů o své osobě.

Nespočet příkladů ukazuje, že využívání fotomanipulace v médiích je běžnou součástí tvorby zpravodajských článků. Iluzorní fotografie představují nekonečné možnosti, využitelné při manipulaci s digitálním obrazem. Odhalené manipulace zase učí společnost vytvořit si kritický přístup ohledně pravdivých tvrzení a nutnost ověřovat informace z více kanálů. „*Trochu s nadsázkou je možno konstatovat, že končí doba, kdy „vidět znamenalo věřit“, a začíná éra, v níž „nelze věřit všemu, co vidíme“.*“<sup>23</sup>

### 5.3 Umělecká fotomanipulace

Všechny předchozí ukázky s demonstrovanými technikami retuší nebo koláží, měly vždy společný rys v podobě snahy oklamat diváka. Opačným jevem je snaha o vytvoření nového díla vycházejícího z původních fotografií a vytvořit nové, originální dílo s všemožnými náměty v grafickém programu. Obyčejná fotografie se pod rukama grafika mění na fotografii novou s rozdílnou myšlenkou. Při tvorbě těchto uměleckých děl není divák oklamáván, ale je hned od začátku srozuměn s tím, že finální snímek nezachycuje realitu. Cílem je vytvořit dílo založené na fantazii umělce a spojit v celek zdánlivě nespojitelné.

Umělečtí manipulátoři při tvorbě svých děl využívají znalostí retuše i koláže zároveň. Postup práce spočívá ve správném výběru fotografií, obsahujících v budoucnu použité prvky, které jsou pomocí nástroje k výběru vyselektovány. Použity jsou transformační nástroje, umožňující ze snímku vybrat jeho celek nebo jen část. Postupným vybráním požadovaných entit vznikne nová koláž, která ctí historické principy. Tak jako když zmíněný Henry Peach Robinson vystříhal a spojil postavy do jedné fotografie, stejně postupuje grafik v grafickém programu. V návaznosti na techniky koláže je využíváno retuší, k vytvoření požadovaných efektů.

Zobrazená koláž tyto postupy odkrývá a nechává nahlédnout do procesu tvorby těchto snímků. Na fotografii ukrajinské umělkyně Viktorie Solidarnyh jsou zobrazeny jednotlivé prvky. Hlavním motivem je medvěd, jehož fotografie je pořízena v zoologické zahradě a malá holčička, vyfocena doma na zahradě. Hlavní postavy jsou vsazeny do prostředí horské louky a celá scéna získává svoji tvář pomocí přidání detailů květin, stromu v pozadí a jablka. Takové dílo je od svého počátku prezentováno s uměleckým záměrem a nemá za cíl diváka klamat tím, zda je vytvoření takového vztahu nebo scény možné. Spojením původních fotografií vzniká nové dílo, které vypráví další příběh, bez návaznosti na ty předchozí. (obr. 12)

#### 5.3.1 Matte painting

Technika zvaná matte painting je kombinací fotografií, malby a 3D objektů vymodelovaných v příslušném softwaru. Cílem je ztvárnit smyšlené fantastické záběry nebo jinak těžko dostupná místa pro potřeby umělce. Výsledná krajinomalba se díky postupnému vrstvení jednotlivých částí fotografie využívá ve filmovém průmyslu. Tyto

---

<sup>23</sup> LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalismu: manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, 155 s. ISBN 978-802-4616-476.



fyzicky nezávislé části obrázku mohou plnit rozličné funkce a pohyby. Z efektů dodávajících realističnost to jsou hlavně ty atmosférické, jako je pohyb mraků, třepotání listů, pohyb vody nebo víření mlhy a páry.

I přes fantaskní výjevy je důležité, aby obrazy působily reálně a divák jim uvěřil, že mohou skutečně existovat. Pro dosažení výsledku dokonalé iluze je třeba dodržovat určitá pravidla, mezi které patří: kompoziční pravidla, znalost teorie barev, perspektivy a stínů.

*„Není možné spojit více fotografií s nasvícením z různých úhlů a doufat, že výsledek bude fungovat. Nebude. Lidské oko je na sebemenší detaily citlivé, a přestože člověk sám nemusí dokázat slovně vyjádřit, nebo ani určit, proč se mu daný obrázek jeví jako nerealistický, jeho oko to přesto rozpozná a ví, že něco není v pořádku. Sebemenší výkyv v perspektivě, špatně využitá nebo vůbec nevyužitá atmosférická perspektiva, či zvláštní barva stínů – všechny tyto detaily hrají roli a mohou zcela zkazit dojem z dané scény“<sup>24</sup>*

Na vyobrazené scéně je matte paint ulice Tokya, v apokalyptické době. Zničených budov a skličující atmosféry bylo dosaženo dokreslením fragmentů. Objekty jsou vystřiženy z původních fotografií a pomocí úpravy perspektivy a sladění barevného tónu vsazeny do nové fotografie. Oproti umělecké fotomanipulaci, kde jsou motivy evidentně nerealistické a využívají motivů holčičky s medvědem, želvy nesoucí na krunýři město, nebo hrad létající v oblacích, je u matte paintingu snadnější možnost diváka oklamat. Precizně zpracovaná scéna může u diváka vyvolat představu zničeného města po zemětřesení, založenou na reálné události. (obr. 13)

Jak už bylo řečeno, je techniky matte paint využíváno hlavně ve filmovém průmyslu. Matte paint fotografie jsou zde využívány k tvorbě propagačních materiálů. Moment z filmu je převeden pomocí vystřížení herce nebo herců do dokreslené scény, a opět vytváří opticky reálně vypadající, i když ve skutečnosti těžko realizovatelný snímek. Na plakátu amerického filmu Skyscraper je technika krajinomalby zřetelná. Popředí tvoří akční sekvence herce přeskakujícího z jeřábu do okna hořícího mrakodrapu, středovou krajinu reprezentuje město a v pozadí zamračené nebe v kombinaci s kouřem. (obr. 14)

## **6. Praktická část - autorský projekt**

Cílem projektu je využití v práci popsaných postupů a technik na fiktivní reklamě restauračního zařízení, lákající na nově zavedený rozvoz, vozový park a celková revitalizace značky. Reklamní kampaň může začínat už v předstihu a materiály k propagaci nemusí fyzicky existovat. Snahou firmy je dostat do podvědomí potenciálních zákazníků novou nabídku nebo úpravu vizuální identity a k tomu je často

---

<sup>24</sup> VACHUDA, Tomáš. Úvod do matte paintingu. [online] [cit. 6-5-2019]. S. 5. Dostupné z: <https://grafickety.py.cz/MattePainting.pdf>

využíváno manipulačních technik, které se pomocí koláže složí do potřebné fotografie k dosažení výsledného obrazu.

Prvním krokem je zhotovení a výběr fotografií. Firma využívá nových vozů značky Chevrolet Spark, který je použit jako základová vrstva projektu. Automobil je po vyfotografování vystřižen z původní scény a vsazen do vlastní vrstvy (Obr. 15). Na selekci tvaru vozu je použit nástroj „pero“, pomocí kterého jsme schopni vybrat i jemné detaily a zachovat ostrost okrajů. V návaznosti na tento výběr je třeba z vozu vyselektovat pouze plochu využitelnou k polepení motivem (Obr. 16). Na takto vytvořenou vrstvu je v dalších krocích možné aplikovat změnu barvy, pokud je vyžadována, nebo grafický návrh vytvořen přesně na míru a rozměry plochy (Obr. 17). Na automobil lze nyní v mezích výběru použít grafický motiv, fotografie nebo nápisy. Každá následující vrstva, vnořená do ořezové bude představovat prvek polepu. Postup v tvorbě těchto úkonů lze přirovnat k práci s vrstvením fotografií v analogové fotografii. Tak, jako umělci v minulosti přikládali části fotografií na sebe, při tvorbě této digitální koláže využíváme stejného principu, akorát v grafickém programu (Obr. 18).

Dle zaměření kampaně je dále vybrána jedna nebo více fotografií, které představují pozadí a vytváří prostředí, ve kterém bude vozidlo zasazeno. Vzhledem k rozvozu pizzy si firma zvolila prostředí italského Říma. Pro dosažení větší důvěryhodnosti je ve fotografii upraveno popředí, na kterém bude automobil zaparkován. Popředí představuje silnici v blízkosti kolosea, z které je na tento monument výhled (Obr. 19). Na fotografii lze dále přidávat další prvky. Více zeleně, dokreslení dopravního značení na silnici apod. V závěrečné fázi je třeba vytvořené díly spojit ve finální celek a vylepšit atmosféru pomocí úpravy barevných úrovní, kontrastu nebo použitím funkce fotografických filtrů. (Obr. 20)

Zasazení uměle vytvořených prospektů do reálných lokalit je účinným způsobem ve vyvolání dojmu iluzorní kampaně. (obr. 21) Po konečných editacích je výsledný obraz vsazen do reklamních ploch billboardů a časopisů a prezentován na sociálních sítích, jako regionálně probíhající reklamní akce. (Obr. 22) Zpracovat do aktuální podoby lze jakékoliv reklamní předměty nebo stávající majetek. Příkladem je krabice od jídla, nový vzhled pouličního poutače nebo dodávky využívané k firemním účelům. (Obr. 23, 24, 25)

Takto zpracovaná reklamní kampaň nemusí mít za cíl klamat spotřebitele, ale spíše v předstihu upozornit na vznik nové značky nebo novinek. Vytvořené fotografie se před samotnou realizací dostanou pomocí informačních kanálů k cílové skupině a v době spuštění jsou prezentované prvky spotřebiteli okamžitě rozpoznávány. Na druhou stranu lze mínění spotřebitelů ovlivnit poukázáním na neexistující expanzi například do dalších zemí. Z fotografií poutačů nebo reklamních ploch není zřejmé, kde se lokalita nachází a lze tak navodit dojem velké rozšířenosti značky a vnímat ji jako mezinárodní firmu, i když se pobočky nachází jen v určité lokalitě.

Tyto zásahy do fotografií, ale nemusejí nutně sloužit jako nástroj k iluzi nebo propagandě, ale jako kontrolní materiál před finalizací výstupů. Při tvorbě těchto

materiálů je výsledek vizualizován a pomůže vytvořit představu, jak bude výsledná grafika nebo fotografie působit, ještě před tím než bude vytištěna. Před konečnou instalací je tím pádem možné ovlivnit grafickou podobu a vliv na kolemjdoucí.

## **7. Závěr**

Cílem práce bylo demonstrovat v teoretické rovině s praktickými ukázkami možné náhledy na vnímání média fotografie vzhledem k použitým manipulačním technikám. Tyto techniky mohou změnit význam fotografie a ta už poté nemusí mít správnou vypovídající hodnotu, díky čemuž se takto upravený obraz stává klamavým médiem. K tomuto účelu byla rámcově zpracováno téma zrodu a vývoje fotografie v návaznosti na použití manipulačních technik v analogové fotografii.

Fotografie dokáže pozorovatele oklamat, pokud ji divák důvěřuje. Informace na snímku musí být považována za pravdivé zobrazení skutečnosti. Vztah fotografie ke skutečnosti je ale těžko popsitelný vzhledem k historickým postojům. Od vynalezení fotografie byly názory na přínos tohoto média různorodé a tato situace se nezměnila ani v současnosti. V dnešní době i přes všeobecně známé úpravy a ovlivňování fotografií, reklamním spotům a denním zprávám důvěřujeme. Široké možnosti úprav jsou dnes ztěžka odhalitelné a v záplavě reklam, uměleckých děl a nekonečnému proudu nových zpráv už jim nevěnujeme takovou pozornost.

Manipulovaná fotografie se dá považovat za klamoucí v odvětvích, kde má pravdivost zobrazené informace důkazní úlohu. Manipulování v žurnalistické fotografii je striktně zakázáno a v reklamních agenturách jsou často využívány etické kodexy, jasné vymezující pravidla možných úprav. Množství vzájemně si konkurujících mediálních sdělovacích prostředků způsobuje snahu zaujmout, a to i za cenu dezinformací pomocí manipulačních technik. Úpravy použité k zpravodajským nebo politickým záměrům jsou naprosto nepřijatelné a je třeba tyto informace ověřovat z více zdrojů. Pozitivem je standardizace pravidel určujících množství povolených zásahů do obrazu a postihování fotografů zakázáním činnosti.

V umělecké fotomanipulaci na druhé straně není cílem vytvořit co nejvíce realistický obraz, který by měl prvotně diváka oklamat. Umělecké fotomontáže se snaží diváka zaujmout, vyvolat v něm estetický zážitek. Tyto aspekty jsou tvořeny originálním zpracováním a vytvořením nereálného výjevu. Takto manipulovaná fotografie, od počátku prezentovaná jako umění není i přes snahu vytvořit reálně vypadajícího díla etickým problémem.

V komerční sféře je vnímání manipulace na rozhraní etiky a faktické existence. V tvorbě reklamního spotu nebo inzerátu je třeba promyslet každý detail, který by mohl účinně působit na potencionálního zákazníka. V určitém odvětví, jako jsou komerční fotografie realitních kanceláří nebo architektů jsou úpravy spíše vítány. Pomocí lehkých úprav můžeme vyzdvihnout přednosti nabízené nemovitosti, kterých by si zákazník nejprve nevšimnul. Použitím širokých objektivů je fotograf schopný vměstnat do snímku

více objektů a dát klientovi větší přehled o místě. V těchto případech se nejedná o klasickou manipulaci, ale běžnou úpravu, která výrazně neovlivňuje výsledek využíváním pokročilejších technik. U reklam cílených na zlepšení života, módu nebo zdraví lidí je snaha o probuzení pozitivních emocí, kterých je docíleno za použití více, či méně agresivních technik. Způsobuje to vliv inzerentů, kteří chtějí mít jistotu zvýšených prodejů, ale i touha zákazníků ohledně přijímání pozitivních sdělení.

Autorský projekt demonstroval základní použití v praxi zmíněných postupů a představil vytvoření fiktivní reklamní kampaně, pomocí které lze diváka oklamat, ale i zaujmout a ohromit. Oklamat diváka může každá uměle vytvořená fotografie, ale je důležité, za jakým účelem byla vytvořena. Ve spojitosti lživých popisků a prezentováním nereálných skutečností za reálné se manipulované fotografie stávají mocným nástrojem k ovlivnění názorů ve všech fotografických odvětvích. Řešením by mohlo být důsledné označování upravených snímků jako ilustračních obrázků. I přes vývoj technologií schopných odhalit míru upravených snímků stále zůstává odpovědnost na každém divákovi, aby automaticky nepřijímal fotografii jako nezpochybnitelný obraz a věřil svému úsudku ověřeným dalšími informacemi.

## **8. Resumé**

Diplomová bakalářská práce popisuje historický vývoj fotografické manipulace a komplexně zachycuje tuto problematiku z hlediska teorie a klade si za cíl odpověď na otázku, zda je fotomanipulace zdrojem relevantních sdělení nebo nástrojem klamu a propagandy. Praktická část demonstruje využití zjištěných postupů v praxi na autorském projektu.

## 9. Seznam zdrojů

### 9.1 Literatura

- ANDĚL, Jaroslav, 2012. *Myšlení o fotografii: průvodce modernitou v antologii textů*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 462 s. ISBN 978-80-7331-235-0.
- BENJAMIN, W. (1979). *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti*. Dílo a jeho zdroj (ed. Grebeníčková, R.). Praha: Odeon, 1979, s. 17–47
- BRANDON, Ruth: *Neskutečné životy*, Praha: Pragma, 2005, ISBN 80-7205-189-X
- BOLTER, J. D. – Grusin, R. (2000). *Remediation: understanding media*. Cambridge, Mass: MIT Press
- DAVIS, Jack a Ben WILLMORE. *Photoshop: velká kniha úprav digitální fotografie*. Vyd. 1. Brno: Zoner Press, 2005, 271 s. Encyklopedie - grafika a digitální fotografie. ISBN 8086815269.
- FREEMAN, Michael. *DSLR: naučte se fotografovat digitální zrcadlovkou*. 1. vyd. Brno: Zoner Press, 2007, 256 s. Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80- 86815-79-4 (BROŽ.).
- FREEMAN, Michael. *Myslete jako fotograf: kreativní myšlení pro lepší (digitální) fotografie*. 1. vyd. Brno: Zoner Press, 2010, 192 s. Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80-7413-027-4.
- HLAVÁČ, Ľudovít. *Dejiny fotografie*. Vyd. 1. Martin: Osveta, 1987. ISBN 70-020-87.
- HORNÝ, Stanislav. *Digitální fotografie a její zpracování*. Vyd. 1. Praha: Oeconomica, 2005, 156 s. ISBN 8024507978.
- KUNDERA, Ludvík. *Dada panoráma*. Světová literatura 1966, č.1,
- LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalistu: manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, 155 s. ISBN 978-802-4616-476.
- NADEAU, Maurice: *Dějiny surrealismu*, Olomouc: Votobia, 1994, ISBN 80-85619-63-6
- NOVÁK, Jan: *Digitální fotografie a video v praxi*, Praha, Grada Publishing, s. r.o., 2001, ISBN 80-247-9071-8
- ROSSMANN, Zdeněk. *Písmo a fotografie v reklamě*. Olomouc: Index, 1938.
- SOLDÁTOVÁ, Lucia. *Etika zpravodajské fotografie*. Brno, 2007. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/65573/fss\\_m/Diplomova\\_prace\\_Lucia\\_Soldatova.pdf](http://is.muni.cz/th/65573/fss_m/Diplomova_prace_Lucia_Soldatova.pdf). Diplomová práce. MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ. Vedoucí práce Mgr. Pavel Macků.
- TAUSK, Petr, 1972. *Praktická fotografie*. Vyd. 1. Praha: SNTL - Nakladatelství technické literatury, 382 s., xlviii s. obr. příl. Oborové encyklopedie SNTL.
- VERNER, Pavel. *Propaganda a manipulace: tajná moc tvůrců veřejného mínění*. Vyd. 1. Překlad Ivan Binar. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2011, 192 s. Tajný archiv. ISBN 978-807-4520-150.

## 9.2 Elektronické zdroje

Digi Cam History. CARTER, Rodger. *Digi Cam History* [online], 5.9.2011, 14.2.2012 [cit. 2019-04-25]. Dostupné z: <http://www.digicamhistory.com/>

MALINA, Roger. *Digital Image: Digital Cinema: The Work of Art in the Age of Post-Mechanical Reproduction*. Dostupné z [https://is.muni.cz/el/1421/podzim2012/IM120/um/Roger\\_Malina\\_Work\\_of\\_Art.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/podzim2012/IM120/um/Roger_Malina_Work_of_Art.pdf)

MCGARVEY, Jim. *The DCS Story: 17 years of Kodak Professional digital camera systems*. 2004, 22 s. Dostupné z: [www.nikonweb.com/files/DCS\\_Story.pdf](http://www.nikonweb.com/files/DCS_Story.pdf)

VACHUDA, Tomáš. *Úvod do matte paintingu*. [online] [cit. 6-5-2019], Dostupné z: <https://grafickety.py.cz/MattePainting.pdf>

## 10. Obrázkové přílohy

Obr. 1



Zdroj:

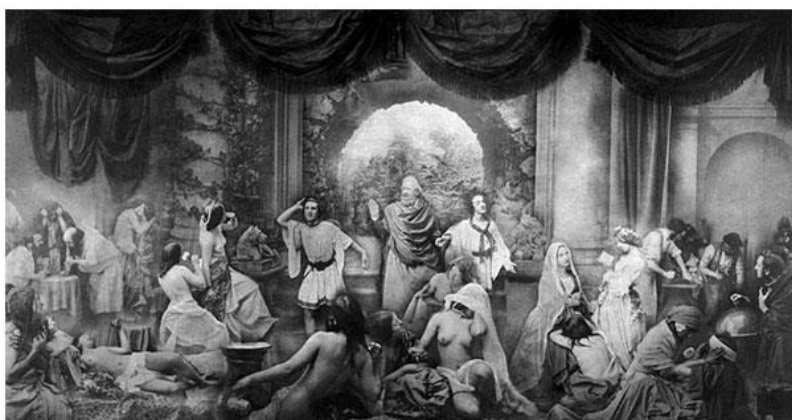
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Nic%C3%A9phore\\_Ni%C3%A9pce#/media/File:View\\_from\\_the\\_Window\\_at\\_Le\\_Gras,\\_Joseph\\_Nic%C3%A9phore\\_Ni%C3%A9pce.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce#/media/File:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg)

Obr. 2



Zdroj: [https://en.wikipedia.org/wiki/Color\\_photography#/media/File:Tartan\\_Ribbon.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Color_photography#/media/File:Tartan_Ribbon.jpg)

Obr. 3



Zdroj:

Zdroj: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Oscar-gustave-rejlander\\_two\\_ways\\_of\\_life.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg)



Obr. 4



Zdroj: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Peach\\_Robinson#/media/File:Fading\\_Away.jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Henry_Peach_Robinson#/media/File:Fading_Away.jpg)

Obr. 5



Zdroj: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/meet-mr-mumler-man-who-captured-lincolns-ghost-camera-180965090/>

Obr. 6



Zdroj: <https://i1.wp.com/enigmaplus.cz/wp-content/uploads/2019/04/vily1.jpg?resize=992%2C558&ssl=1>

Obr. 7



Autor

Obr. 8



Zdroj: <https://www.businessinsider.com/fast-food-advertisements-vs-reality-2013-12#the-blogger-even-specified-that-his-whoppers-be-constructed-the-same-as-the-ones-in-the-ad-6>

Obr. 9



Zdroj: <https://i.pinimg.com/originals/99/1c/22/991c2215f273c7dc91671b13323cdb2b.jpg>

Obr. 10



Zdroj: [https://bt-wpstatic.freetls.fastly.net/wp-content/blogs.dir/54/files/2018/01/1\\_UVNj-o03T3AqtwCU2AYpJQ.jpeg](https://bt-wpstatic.freetls.fastly.net/wp-content/blogs.dir/54/files/2018/01/1_UVNj-o03T3AqtwCU2AYpJQ.jpeg)

Obr. 11



Zdroj: <https://www.nytimes.com/2006/08/14/technology/14photoshop.html>



Obr. 12



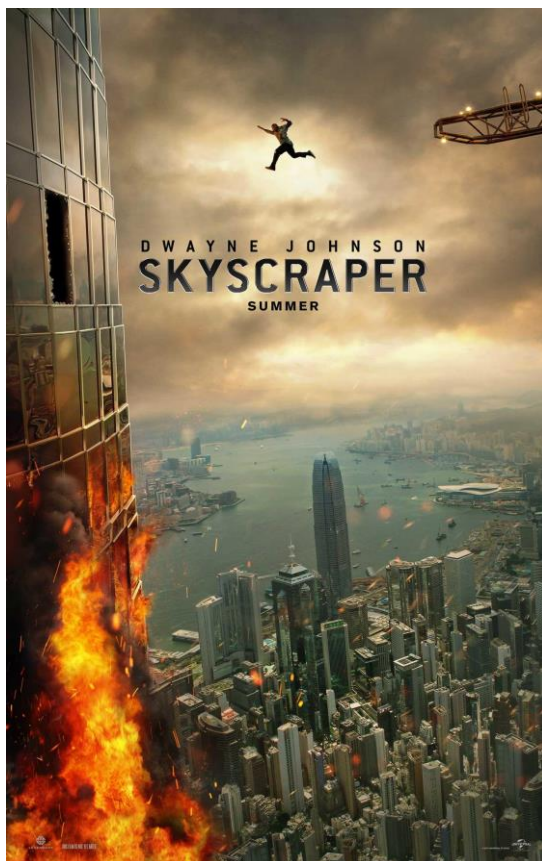
Zdroj: <http://doublemesh.com/wp-content/uploads/2017/03/photo-manipulation-process-images10.jpg>

Obr. 13



Zdroj: <https://yatzeny.artstation.com/projects/mE5yE>

Obr. 14



Zdroj: <https://www.universalpictures.com/movies/skyscraper/posters>

Obr. 15



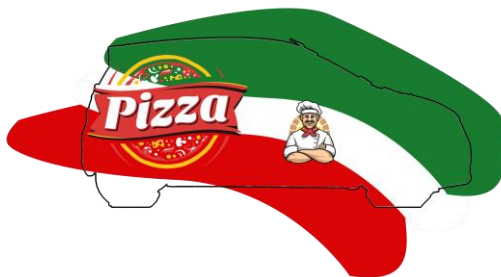
Autor

Obr. 16



Autor

Obr. 17



Autor

Obr. 18



Autor

Obr. 19



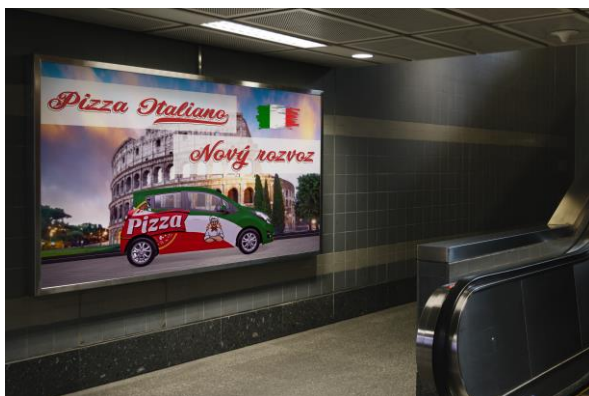
Zdroj: <https://pbs.twimg.com/media/DmFWSQGW0AEZUDp.jpg>

Obr. 20



Autor

Obr. 21



Autor



Obr. 22



Autor

Obr. 23



Autor

Obr. 24



Autor



Obr. 25



Autor