

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav informačních studií a knihovnictví/

Studia nových médií

# Diplomová práce

Vypracoval: Bc. Vojtěch Novák

**Proměna obrazu fotožurnalismu v digitální éře**

The Transformation of Picture of Photojournalism in Digital Era

Vedoucí: Mgr. Denisa Kera, Ph.D.

Konzultantka: Mgr. Dita Malečková

PRAHA 2013

## Poděkování

Rád bych tímto prostřednictvím poděkoval vedoucí této práce, kterou je Mgr. Denisa Kera, Ph.D., a konzultantce Mgr. Ditě Malečkové za její vstřícnost, rady a kritiky. Nemalý dík patří také vedoucímu *Studia nových médií* Mgr. Josefu Šlerkovi a celé další řadě inspirativních pedagogů, které jsem měl možnost během svého studia potkat. Nakonec, ovšem nikoli v poslední řadě, bych také rád poděkoval svoji rodině za jejich všeobecnou lásku, trpělivost a podporu (nejen) při studiu.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. 8. 2013

podpis

## **Klíčová slova**

fotožurnalismus, manipulace, digitální fotografie, nové punctum, fotografie – referent, fotografie – divák, konvergence, produžívání, postmoderna, důvěryhodnost

## **Key Words**

photojournalism, manipulation, digital photography, new punctum, photography – referent, photography – viewers, convergence, produsage, postmodernity, credibility

## Abstrakt

V této práci se budeme zabývat problematikou manipulace v digitální novinářské fotografii. Zprvu popíšeme vztah fotografie a skutečnosti spolu s její schopností skutečnost reprezentovat. Na základě kontrastu mezi fotografií analogovou a digitální upozorníme na nezávislost fotografie na svém referentu a na nově otevřený prostor pro manipulaci s jejím obsahem. Dále se budeme zabývat analýzou poznatků textu *Soumrak fotožurnalismu?*, který výše nastíněnou situaci oslabení důvěryhodnosti novinářské fotografie reflektuje a k tomu nabízí řešení v podobě posílení vztahu fotografie – referent. Oproti tomu pak budeme stavět text s názvem *Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie?*, který považuje výše zmíněný přístup za zastaralý a naopak spatřuje v digitální éře možnost posílení obsahu fotografie skrze rekontextualizaci na základě vztahu fotografie – divák. Syntézou těchto poznatků pak určíme, jestli je takto nastíněnou perspektivu danou vztahem fotografie - divák možné považovat za relevantní alternativu vůči dřívějšímu přístupu. V doprovodu nastíněných poznatků pak stanovíme opěrný bod pro důvěryhodnost novinářské fotografie spolu s její transformovanou podobou.

## Abstract

We will discuss here the issue of manipulation in the digital era of photojournalism. At first we will describe the relation between photography and its referent including its ability to represent the reality. Depicting the contrast between analogue and digital photography we will point out the independent position of digital photography from its referent, which is creating better possibilities for manipulation and decreasing the credibility of photography. Then we will analyze the text *The Dusk of Photojournalism?* that is reflecting these perspective and offering the solution increasing the position of the relation between photography and its referent. By contrast we will analyze the text called *Photojournalism is dead, long live photojournalism. Why digitization can increase the credibility of journalistic photography?* which considers this perspective as obsolete and offers us the new perspective of the relation between photography and its viewers, that could increase the credibility of photography in photojournalism. According to these two major perspectives we will point out whether it is possible to consider this option of photography – viewers relation as a relevant alternative. Based on these conclusions we will point out the major point of credibility of journalistic photography and imply its transformed shape and form.

# Obsah

Úvod .....	1
Fotografie a skutečnost .....	3
Roland Barthes a sémiotika fotografie .....	4
Problematika Barthovy interpretace .....	6
Sémiotika digitální fotografie .....	9
Soumrak fotožurnalismu? .....	13
Manipulace v novinářské fotografii .....	13
Manipulace v digitální fotografii .....	16
Mediální obrazy v uměleckém diskurzu .....	20
Digitální detektiv .....	21
Případové studie digitálně manipulovaných fotografií .....	22
Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie? .....	27
Realistické paradigma, indexikalita, digitalizace a smrt fotožurnalismu .....	27
Postrealistické paradigma, dekontextualizace a rekontextualizace .....	29
Zmnožení indexů, multimediální žurnalistika, postrealismus a důvěryhodné rekontextualizace ....	30
Závěr o pozdní fotografii .....	32
Od vztahu „fotografie – referent“ .....	34
ke vztahu „fotografie – divák“ .....	34
Fotografie – referent .....	34
Fotografie – divák .....	36
Realistické – postrealistické paradigma .....	37

Kritičtí teoretici – Walter Benjamin a Siegfried Kracauer .....	42
„Aura“ Waltera Benjamina .....	43
„Ornament masy“ Siegfrieda Kracauera .....	44
Dekontextualizace a rekontextualizace – Benjamin, Kracauer, Šimůnek .....	46
Od technologického determinismu k sociálnímu konstruktivismu .....	51
Henry Jenkins a kultura konvergence.....	52
Axel Bruns a fenomén produsage .....	54
Důvěryhodnost a role fotožurnalismu .....	56
ve světě fotografie po fotografii.....	56
Závěr .....	61
Seznam literatury .....	64
Seznam odkazů.....	67



*„Fotografie je zatím ještě letákem, přestože se elektromagnetická technologie dnes chystá, že ovládne i ji.“<sup>1</sup>*

*Vilém Flusser*

---

<sup>1</sup> Cit. In: Flusser 1994: 42.

# Úvod

S nástupem éry digitální fotografie se zásadně mění původní rámeček, ve kterém se toto médium rodí. S technologickou změnou přechodu věku analogové fotografie na digitální se tak na jednu stranu nepochybně otevírá široký prostor pro nové možnosti vyjádření obsahu skrze toto médium, na druhou stranu však musí fotografie čelit i novým hrozbám, které tak ohrožují serióznost její výpovědní hodnoty z hlediska vztahu ke skutečnosti, o níž se fotografie snaží něco vypovědět. Tato práce se pak zaměřuje především na stinnou stránku výše zmíněného technologického převratu, na jehož pozadí se fotografie jakožto zprostředkovatel skutečnosti v klasickém slova smyslu ocitá v pozici postmoderního „zprostředkovatele“, jehož důvěryhodnost je paradoxně na pozadí technologického posunu v podobě digitalizace o to více ohrožena. O této důvěryhodnosti pak mluvíme především ve vztahu k fotožurnalismu, který je na rozdíl od jiných žánrů fotografie na reprezentaci skutečnosti v podobě nepozměněného obsahu fotografovaného nejvíce vázán. Budeme-li hovořit o fotografii, pak to bude právě především ve vztahu k tomuto žánru.

V této práci tedy předkládám následující tezi: S příchodem digitalizace se v postmoderní době otevírá široký prostor pro manipulaci s obsahem fotografie, díky čemuž dochází k oslabení důvěryhodnosti novinářské fotografie jakožto „objektivního“ zprostředkovatele skutečnosti známého z doby moderní. Ocitáme se tak v paradoxní situaci, kdy v době technologického pokroku, který by měl celý fenomén kvalitativně spíše povznášet, dochází k otřesení původní podstaty fotožurnalismu, který tak musí ve světě nových médií složitě obhajovat vlastní existenci.

Abychom se však vůbec mohli bavit o problematice manipulace s obsahem sdělení fotografie, pak je jistě zapotřebí se podívat na vztah fotografie a skutečnosti, respektive na povahu schopnosti fotografie skutečnost reprezentovat. Tuto problematiku budeme vysvětlovat prostřednictvím sémiotiky fotografie Rolanda Barthesa a sémiotiky vybraných postmoderních autorů. Dále budeme analyzovat knihu Aleny Lábové a Filipa Lába s názvem *Soumrak fotožurnalismu?*, která reflektuje výše nastíněnou problematiku technologického posunu fotografie ve fotožurnalismu, upozorňuje na vzniklá úskalí novinářské digitální fotografie a nabízí rovněž možná řešení v podobě posílení její důvěryhodnosti v postmoderní době. Poté zaměříme naši pozornost na text Michala Šimůnka s názvem *Fotožurnalismus je*

*mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie?*, v němž Šimůnek rovněž reflektuje výše nastíněnou problematiku, avšak s tím rozdílem, že v digitální novinářské fotografii spatřuje možnost posílení její důvěryhodnosti. Syntézou výše nastíněných poznatků pak budeme za pomoci autorů *Frankfurtské školy* a fenoménu konvergence a produžívání zjišťovat, jestli je legitimní vidět v digitální fotografii takto posilující roli, čili jestli autor (Šimůnek) skutečně předkládá alternativu vůči vzniklému riziku manipulace novinářské fotografie v postmoderní době v podobě posílení její důvěryhodnosti. Na základě toho pak budeme schopni popsat roli či možné perspektivy fotožurnalismu v digitální éře médií.

## Fotografie a skutečnost

Budeme-li chtít vystihnout vztah fotografie ke skutečnosti, pak bude nutné hned zkraje popsat tento vztah na pozadí technologie analogové (filmové) a následně digitální neboť již zde narážíme na zásadní rozdíl. V případě klasického filmu totiž fotografie umožňuje znovu zpřítomňovat skutečnost skrze vizuální zobrazení, aniž by se od ní mohla jakýmkoli způsobem oprostít. Jak uvidíme později, digitální fotografie o tuto schopnost nijak nepřichází, ale navíc může být v tomto slova smyslu na skutečnosti nezávislá. V žádném z případů však není fotografie se skutečností identická. Má charakter znaku, čili něčeho, co zastupuje něco jiného. Není proto divu, že je zapotřebí ji zkoumat zejména z hlediska sémiotiky.

Věda o znacích se fotografií zabývá napříč různými a často protichůdnými pojetími, která de facto vypovídají o složitosti nejednoznačného charakteru tohoto média. To potvrzuje i skutečnost, že z hlediska rozdělení znaků dle Peirceovy trichotomie zvládla fotografie postupně zaujmout pozici ikonu, indexu i symbolu.<sup>2</sup> Navíc se ukazuje, že není vhodné ji vnímat jakožto zcela oddělenou jednu samostatnou entitu tohoto rozdělení, neboť přebírá mnohé vlastnosti napříč touto trichotomií.<sup>3</sup> Dalším nedostatkem dosud existujících sémiotických interpretací fotografie je jejich svázanost se západní myšlenkovou tradicí, která automaticky předpokládá schopnost diváka adekvátně dešifrovat obsah tohoto média. Takovéto interpretace směřují k etnocentrismu, navzdory tomu, že je v současné době fotografie rozšířena spíše globálně. Na „západní“ evropsko-americkou perspektivu interpretace upozorňuje ve své studii i Christopher Pinney, který v této souvislosti volá po nutnosti vzniku celosvětového systému teorie fotografie, který by nebyl vázán pouze na evropsko-americkou tradici.<sup>4</sup> K tomu všemu pak můžeme uvést i notoricky známý příklad z etnografických studií v podobě libovolného domorodce, který není schopen sám sebe vůbec

---

<sup>2</sup> Hovoříme-li o ikonu, pak popisujeme vztah, který je dán podobností obrazu (či znaku) svému předmětu (tj. sdílením společné vlastnosti). Index oproti tomu představuje aktuální vztah znaku a objektu, který je určen nějakou příčinou či posloupaností (například kouř je indexem ohně). Symbol je pak takový charakter znaku, kde je vztah mezi označujícím a označovaným arbitrární a je zapotřebí mu přiřadit relevantní význam interpretem. K této problematice viz Hawkes 1999: 103 – 126.

<sup>3</sup> Viz Láb, Turek 2009: 41.

<sup>4</sup> Viz Pinney 2012: 142.

poznat na fotografii, neboť není etablován ve vizuální kultuře Západu. Tím příkladem máme pochopitelně na mysli dobu, kdy fotografie ještě globálně rozšířena nebyla. Z právě nastíněného úhlu pohledu se zdá, že je fotografie podmíněna především kulturně jakožto kódovaná verze reality. Zásadním sémiotikem reprezentujícím tento přístup je pak Umberto Eco, který schopnost diváka rozpoznat objekt na fotografii vnímá především jako kulturně naučenou. „*Podobnost se tedy netýká přímého vztahu mezi obrazem a objektem, ale vztahu mezi obrazem a obsahem, který byl kulturizován.*“<sup>5</sup> Eco však vykládá sémiotiku především z hlediska lingvistiky jakožto teorii kódů a další úvahy o fotografii příliš nerozvíjí. Abychom tedy vůbec mohli přistoupit blíže k sémiotické analýze fotografie, pak nezbyvá než pracovat s teoriemi, které počítají s takto kulturně gramotným divákem jako se samozřejmostí. Není však smyslem a ani v možnostech této práce předložit všechny zásadní sémiotické teorie, které se tímto médiem zabývají. Spíše se zaměříme na klíčové autory, jejichž eventuelním doplněním se pokusíme objasnit problematiku zkoumaného.

## ***Roland Barthes a sémiotika fotografie***

Pro náš záměr se Roland Barthes ukazuje být jako jeden z nejvhodnějších sémiotiků. Jednak jsou jeho úvahy pevně spjaté s fotografií klasickou (analogovou) a jednak je možné tyto úvahy doplnit dalšími interpretacemi, které z hlediska sémiotiky charakterizují rozdíly fotografie analogové a digitální.

Ve své knize *Světlá komora* Barthes definuje pojetí fotografie z hlediska její nutné vazby ke svému referentu, tedy k tomu, co tato skrze vizuální zobrazení reprezentuje. V souvislosti s obsahem sdělení fotografie rozlišuje autor i pole tzv. kulturního zájmu, které označuje jako „studium“, a pak pole jakéhosi zaujetí či dokonce rozrušení v podobě detailu vyčnívajícího z dvojrozměrného zobrazení, díky němuž především obsah k divákovi promlouvá. Pro takovéto pole pak Barthes používá označení „punctum“. Nicméně v druhé části knihy definuje tzv. „nové punctum“, které odpovídá noematu ve smyslu „toto bylo“. „*Ted' již vím, že existuje jiné punctum (jiné „stigma“) než je „detail“. Toto nové punctum, které nesouvisí s formou, nýbrž s intenzitou, je Čas, rozryvná emfáze noematu („toto bylo“), jeho čistá*

---

<sup>5</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 38.

repräsentace.“<sup>6</sup> A je to právě ono nové punctum, které nás z hlediska další interpretace nejvíce zajímá.

Fotografie tedy zpřítomňuje minulé, které muselo nutně kdysi být, aby mohlo být zpřítomněno. Barthes tak skrze noema „toto bylo“ jednoznačně akcentuje indexikální povahu fotografie, neboť objekt na fotografii je rozeznatelný díky jeho podobnosti s objektem skutečným (a nutně svého času existujícím). Tímto autor zároveň upozorňuje na nezpochybnitelnou závislost (klasické) fotografie na fotografovaném objektu a především na nutnost existence tohoto objektu. „ (...) nemohu v případě Fotografie nikdy popřít, že tato věc tu byla. Spojuje se zde tedy dvojí klad: skutečnosti a minulosti. A protože tato podmínka platí pouze pro Fotografie, lze ji reduktivně pokládat za samu její esenci, noema.“<sup>7</sup> Jinými slovy, to, co bylo jednou vyfotografováno, muselo v nějakém čase na nějakém místě někde skutečně být. Role fotografie jakožto kódu je tak u Barthes pod indexikální tíhou její svázanosti s referentem takřka eliminována. Výše zmíněné „nové punctum“ v sobě navíc obsahuje latentní přítomnost dvojího kontextu, tedy toho, v němž byla fotografie pořízena (a z něhož byla zároveň svým pořízením vyjmuta) a toho, v němž se nachází divák (spectator, operator), který na fotografii hledí. „ (...) to, co vidím, bylo zde, na tomto místě, jež se prostírá mezi nekonečnem a subjektem (operator anebo spectator); bylo to zde a přitom hned odděleno; bylo absolutně neodvolatelně přítomné, a přece již v odkladu, odsunuto.“<sup>8</sup> Tím Barthes zároveň upozorňuje na to, že jedna z podstatných vlastností fotografie, je přítomnost dvojího kontextu „referent a divák“. Fenomémem dekontextualizace a rekontextualizace se však budeme podrobněji zabývat až později, a proto jej v tuto chvíli ponecháme stranou.

Při pohledu na fotografii si tedy dle Barthes uvědomujeme nutnost přítomnosti fotografovaného (před objektivem), přičemž tato není nikdy metaforická. Objekt zkrátka byl v době pořízení snímku reálný, přítomný a „živý“. Dokonce i v tak vyhoceném případě, jakým je například mrtvola, je tato de facto na fotografii „živá“ jako mrtvola.<sup>9</sup> Fotografie tedy dle Barthes v kontextu diváka zpřítomňuje z kontextu vytržený referent, jehož smrtelnost, oddělenost a zároveň nutnost existence v době jeho vytržení z kontextu si prostřednictvím fotografie uvědomujeme. V knize se mimo jiné Barthes zabývá i povahou fotografie jakožto

---

<sup>6</sup> Cit. In: Barthes 2005: 39.

<sup>7</sup> Cit. In: Barthes 2005: 32.

<sup>8</sup> Cit. In: Barthes 2005: 32.

<sup>9</sup> Viz Barthes 2005: 33.

média, díky kterému si uvědomujeme vlastní smrtelnost ve vztahu k již uplynulému a vyfotografovanému, což je rovněž interpretace hluboce provázaná právě s analogovou fotografií, která se vyznačuje smrtelností již skrze svůj materiální charakter. Fotografické zvětšeniny mizí, blednou na světle, stárnou, snadno se poškodí, podléhají neodvratnému entropickému procesu, rozkladu.<sup>10</sup>

### ***Problematika Barthovy interpretace***

Přes výše zmíněné poznatky má však Barthova sémiotika fotografie řadu slabých míst, na které je zapotřebí upozornit. Přes autorovu snahu akcentovat indexikální charakter fotografie, díky čemuž ji chápe jakožto sdělení bez kódu, se totiž ani Barthovi nedaří toto médium prezentovat zcela jakožto nekódované. Ve svém díle *Mytologie* totiž Barthes skrze sémiotickou analýzu odhaluje zdánlivě přirozené pravdy v podobě maskovaných moderních forem, které se vyskytují v příslušných kulturách. Takovéto analýze se však nevyhnou ani některé fotografie, v nichž je takto manifestována forma a na její úkor potlačen jejich smysl. Autor se jimi zabývá především v kapitolách „Foto-šoky“ či „Volební fotogeničnost“. Vedle těchto uvedených příkladů pak Barthes v závěru knihy analyzuje všechny uvedené formy (mýtu) skrze sémiotické schéma, kde v první rovině syntéza označujícího a označovaného generuje znak, jenž v druhé rovině zaujímá pozici označujícího a syntézou s označovaným generuje ve třetí rovině znak v modu signifikace.<sup>11</sup> První druh této syntézy je pak denotativní, zatímco druhý konotativní.

Mýtus autor vykládá jako sekundární sémiotický (sémiologický) systém, který se uskutečňuje v modu signifikace skrze výše nastíněné trojdimenzionální schéma. Smyslem mýtu pak není nic jiného než deformace smyslu označujícího v druhé rovině skrze koncept označovaného, díky čemuž se manifestuje forma a vzniká znak v modu signifikace. „*Fotografie získává obecnost až ve chvíli, kdy do hry vstupují slova a ideologie (nebo mytologie, jak je popsal francouzský sémiolog Roland Barthes).*“<sup>12</sup> Jednoduše řečeno, v mýtu sice není smysl zcela nepřítomen, ale je drasticky potlačen formou. Problém nastává

---

<sup>10</sup> Viz Láb, Turek 2009: 19.

<sup>11</sup> Viz Barthes 2004: 113.

<sup>12</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 32.

v okamžiku, kdy si uvědomíme, že se mýtus vyskytuje jako znak v modu signifikace, který existuje pouze ve vztahu ke kultuře. Ačkoli Barthes explicitně nedefinuje znak v režimu signifikace jako kód, dotýká se na tomto místě jeho podstaty, neboť znak v režimu signifikace opírá o obeznámenost s kulturní konvencí, bez níž by tento znak jakožto mýtus nemohl být vykládán. Již výše zmíněný Umberto Eco říká: „ *Kód je systém signifikace, pokud spojuje přítomné entity s nepřítomnými jednotkami. Když – na základě příslušného pravidla – něco, co je aktuálně prezentováno adresátovu vnímání, zastupuje něco jiného, jde o signifikaci.*“<sup>13</sup>

Barthovi se tedy reálně nedaří prezentovat fotografii čistě jako sdělení bez kódu (ač jej formálně označuje za sdělení nekódované), neboť je možné vidět, že se v *Mytologiích* v rovině signifikace dotýká kódované podstaty fotografie a to nikoli pouze ve smyslu kódu, který je příslušný pro vizuální kulturu Západu. Sám autor však přiznává, že této „kódované“ podobě fotografie nepřikládá výraznější pozornost, neboť je tato zcela překryta dominantní podobou „časovou“. „*Fotografie je obraz bez kódu (...) Ptát se, je-li fotografie analogická či kódovaná není dobrá cesta analýzy. Důležité je totiž to, že fotografický snímek má schopnost konstatovat a že se toto konstatování netýká předmětu, nýbrž času. Schopnost autentifikace předčí – z fenomenologické perspektivy – ve Fotografii moc reprezentace.*“<sup>14</sup>

Tím se dotýkáme dalšího stupně problematiky Barthovy interpretace, který je rozprostřen v rovině konotace, jež manifestuje především symbolický charakter znaku. „ *(...) pokud se pouštíme do symbolického výkladu, můžeme spoléhat pouze na konotativní rovinu mytologie v dané societě, jako o ní psal francouzský sémiolog Roland Barthes.*“<sup>15</sup> V tomto místě nepochybně vystupuje na povrch symbolický charakter fotografie (v souladu s Piercovou trichotomií), který zároveň poukazuje na nemožnost samostatné existence fotografie jakožto indexu odděleného od dalších členů této trichotomie, neboť se tak v Barthově akcentaci indexikální povahy fotografie přinejmenším jeví jako zjednodušující (tj. nevhodný). Na tuto skutečnost je v souvislosti s povahou zkoumaného zapotřebí zvláště upozornit, neboť se fotografie stává symbolem nezřídka právě ve fotožurnalismu. „*Ano, fotografie se za určitých okolností může stát symbolem. Fotografie se symbolem stává velice často. To je, oč většina fotografů – především reportážních – usiluje.*“<sup>16</sup> Barthes navíc řadí reportážní snímky do

---

<sup>13</sup> Viz Eco 2009: 17.

<sup>14</sup> Cit. In: Barthes 2005: 85.

<sup>15</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 11.

<sup>16</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 33.



kategorie tzv. unárních snímků, které jsou určené spíše k okamžité spotřebě. Dle něj totiž takovéto snímky postrádají „punctum“ (v původním smyslu), tedy rozrušení. Tento typ fotografie může dle Barthes vyvolávat maximálně šok, který má však pouze okamžitý dopad, nikoli trvanlivý (natož pak symbolický).<sup>17</sup> Není tedy divu, že Barthes nepřikládá symbolické rovině fotografie v reportážích příliš velký význam, neboť tam, kde se fotografie stává symbolem, v jeho pojetí zaujímá „pouze“ roli okamžitých unárních snímků, které tak nemohou vystupovat v roli fotografií s trvanlivým přesahem.

Za další kámen úrazu Barthovy interpretace sémiotiky fotografie vzhledem k tomu, co nás zajímá, bychom pak mohli označit autorovu nepřesnost v rozlišení interpretací fotografie bez textu a fotografie, která je nějakým doprovodným textem doplněna. V drtivé většině případů se totiž Barthes zabývá fotografií ve spojení s textem (popiskem), který považuje téměř za samozřejmou součást fotografie. Právě díky této „samozřejmosti“ pak bohužel vznikají další nepřesnosti v interpretacích tohoto autora. *„Ve svém zaujetí důsledně nerozlišoval, zdali analyzuje fotografii jako takovou, fotografii v časopisu nebo fotografii jako součást reklamního sdělení. Právě tyto skutečnosti můžeme z dnešního pohledu považovat za slabá místa jeho přístupu.“*<sup>18</sup>

Koneckonců je také zapotřebí zdůraznit, že Barthes ve svém pojetí fotografie jakožto indexu nebral příliš v potaz otisk „vedlejších“ složek, které se do fotografie promítají. *„Je nutné si uvědomit, že fotografie není pouze indexem referentu svého zobrazení nebo dopadajících fotonů, ale je také indexem vlastností použitého filmu, objektivu a fotoaparátu obecně.“*<sup>19</sup> Onen „otisk“ materiální podstaty kinofilmového materiálu si právě uvědomíme při analogové fotografii, která je pevným spojením s tímto materiálem oproti fotografii digitální určena a limitována.

Ostatně později se také dovíme, že jistý problém v sobě latentně zahrnuje i Barthovo punctum, které na jednu stranu sice představuje samotné noema fotografie ve smyslu „toto bylo“, na straně druhé se však jedná o zcela subjektivní kategorii, která je tak v rozporu s představou o fotožurnalistice v podobě objektivního či neutrálního zprostředkovatele fotografované skutečnosti.

---

<sup>17</sup> Viz Barthes 2005: 44.

<sup>18</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 37.

<sup>19</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 39.

## ***Sémiotika digitální fotografie***

Přes veškeré výše zmíněné nedostatky je však nutné připomenout, že je pro nás Barthova interpretace fotografie jakožto noematického sdělení bez kódu indexikálního charakteru zcela zásadní. U fotografie je v jeho pojetí jednoznačně akcentována časovost (noema „toto bylo“), tedy závislost fotografie na svém referentu a její indexikální charakter spolu se zdvojeným kontextem (operator – spectator). Jak již bylo výše řečeno, Barthovy úvahy se však vztahují vyloženě k fotografii analogové. S přechodem na digitální fotografii však začíná být toto médium na referentu nezávislé, čímž se zásadně mění jeho charakter. Zatímco analogová fotografie simuluje přítomnost referentu fotografovaného, digitální fotografie simuluje na pozadí digitální mřížky fotografii analogovou, která simuluje přítomnost referentu fotografovaného. Jednoduše řečeno, digitální fotografie je dvojí simulací – fotografie analogové a jejího referentu. „*Digitální fotografie simuluje fotografii analogovou, na rozdíl od ní je znakem počítačového jazyka – tedy znakem znaku. Tímto se skutečně a definitivně dostáváme do reálného bezčasí.*“<sup>20</sup> Pevné vazby analogové fotografie se svým referentem jsou tak na pozadí digitální mřížky zpřetrhány a oproti časově analogové chronologii jsme nově konfrontováni se simultánní digitalizací. Spolu se ztrátou závislosti na referentu tak přichází digitální fotografie i o svoji časovost. Noema „toto bylo“ již fotografii v digitální éře nutně necharakterizuje. „*V další fázi se digitální universum stává říší čistých forem, která se zcela pohodlně dokáže obejít bez světa, který jsme si zvykli považovat za skutečný. V mnohém se podobá Platónovým idejím.*“<sup>21</sup> Když si uvědomíme, že podstatou idejí je jejich neuchopitelnost v konkrétním, neboť vystupují pouze jako předběžné zohledňování námi nazíraného bytí jsoucna, pak se může výše zmíněná citace zdát poněkud přehnaná.<sup>22</sup> Podstatou idejí je zkrátka to, že zůstávají pouze v myšlenkové rovině rozvzpomínání. Jakoukoli snahou o jejich ztvárnění pozbývají svůj (ideální) charakter. Nicméně výše zmíněná citace poukazuje na možnost digitální fotografie pracovat se světem, v němž se tyto ideje odrážejí. Podobnou analogii uvádí ve svém filmu *Přestřelka v Palermu* režisér Wim Wenders, mimochodem vášnivý fotograf a velký zastánce fotografie analogové. Celý snímek popisuje osud hlavního hrdiny-fotografa, jenž se pod vlivem digitální fotografie pohybuje ve světě

---

<sup>20</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 37.

<sup>21</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 37.

<sup>22</sup> Více k charakteru idejí viz Benyovszky 1998.

velmi chaoticky, takřka dezorientovaně. Hlavní hrdina také vytváří obrazy postprodukční syntézou čistých forem (svět idejí) prostřednictvím manipulací. O vlásek se mu podaří uniknout Smrti tím, že její personifikovanou podobu analogově vyfotografuje. Na konci snímku s ní pak hlavní hrdina vede rozhovor o digitální fotografii, kdy k němu Smrt promlouvá: „*S digitálem není zapotřebí vidět skutečnost. Je to jednoznačně nezakrytá výzva k manipulaci. (...) Bojíte se existujícího světa, skutečného světla, skutečné temnoty. Ignorujete to. Vy to chcete přikrášlovat. Ba hůř, snažíte se to přetvořit. To je onen strach ze smrti. Strach ze života je strach ze smrti.*“<sup>23</sup> Režisér Wim Wenders tak mj. poukazuje na komplexní provázanost analogové fotografie se smrtí, zatímco fotografii digitální pojí s chaotickým strachem ze smrti (a života), jenž se vyznačuje manipulací.

Při pozbytí svého původního, klasického (moderního), analogového charakteru fotografie je tak nutné ze sémiotického hlediska znovu definovat její postmoderní digitální charakter. Neshody o podobě analogové fotografie byly spíše otázkou posloupnosti jednotlivých přístupů napříč autory, zatímco nejednoznačnost podoby digitální nevyplývá ani tak z chronologie vyvíjejících se přístupů jako z rostoucí plurality jednotlivých autorských pojetí. Proto není zdaleka tak snadné najít jednoho stěžejního reprezentativního autora, který by svým přístupem k sémiotice fotografie charakterizoval její zásadní rysy, tak jako tomu je v případě Rolanda Barthese u fotografie analogové. Bylo by to de facto i popření postmoderního pluralismu. Spíše se tedy můžeme zaměřit na vybrané autory, kteří napříč různými pojetími vystihují charakteristiku fotografie v digitálním věku. Jeden z nejucelenějších přehledů na sebe navazujících teorií analogového věku s přechodem k teoriím autorů věku digitálního nabízí například Sonesson.<sup>24</sup> Pro naše účely však postačí přehled těchto autorů uvedených v knize Filipa Lába a Pavla Turka s názvem *Fotografie po fotografii* v kapitole věnované přímo sémiotice fotografie.<sup>25</sup> Zde ve vztahu k digitální fotografii jistě stojí za zmínku James Gibson se svojí koncepcí obrazů fotografických a chirografických. Fotografické obrazy jsou dle něj ty, které se vytvářejí dopadem světla na podložku, zatímco chirografické obrazy jsou ty, které se tvoří „lidskou rukou“. Gibson je pro náš záměr zásadní v tom, že přichází s poznatkem společné vlastnosti obou typů tohoto členění, neboť jak chirografické tak fotografické obrazy obsahují indexikální stopy nástrojů, pomocí nichž byly

---

<sup>23</sup> Cit. In: *Přestřelka v Palermu*, 2008 [film]. Režie: Wim Wenders. Německo/Francie/Itálie.

<sup>24</sup> Viz Sonesson 1989.

<sup>25</sup> Viz Láb, Turek 2009: 30 - 41.

vytvořeny. Nicméně u chirografických obrazů je jasně oddělena indexikalita od ikonicity, zatímco u obrazů fotografických ikon s indexem splývá. Problém Gibsonova pojetí je v tom, že jsou u něj fotografické obrazy vázány pouze na materii, která však ve světě digitální fotografie není přítomna. Na tuto skutečnost reaguje Roman Gubern, který rozšiřuje Gibsonovy poznatky tím, že nově rozlišuje obrazy chirografické a technografické. Technografické obrazy tak nově zahrnují i obrazy syntetické, tedy ty, které vznikají na počítači. Jde tak o digitální obrazy, kde je obrazem myšlen obraz na monitoru zobrazený v daný moment. Akcentace momentálního je velmi důležitá, neboť je možné (i mimo tento moment) do obrazu ještě dodatečně zasahovat a měnit tak jeho podobu. U digitální fotografie totiž de facto neexistuje rozdíl mezi dobou vzniku obrazu a jeho následným pozměněním, zatímco u analogové fotografie (v souladu s Barthesovým „sdělením bez kódu“) jsou po jejím vzniku jakékoli další zásahy již vyloučené. Zatímco analogový obraz má tedy status definitivního artefaktu, digitální obraz je de facto věčně „nedokončený“.<sup>26</sup> Ne-materiální digitální obraz je pak svým konstrukčním charakterem nepochybně technografický, nicméně vztah mezi referentem a obsahem digitálního obrazu je chirografický, neboť do obrazu může při dodatečných úpravách vstupovat lidská ruka (např. myš počítače), která však nezanechává žádnou materiální stopu (postrádá indexikální rysy). „Zatímco klasická fotografie bude mít silný indexikální charakter, fotografie vytvořená digitálně bude především ikonického rázu.“<sup>27</sup>

Na tomto místě by tedy již mělo být zřejmé, v čem z hlediska sémiotiky spočívá rozdíl mezi analogovou a digitální fotografií. Definitivně zhotovenou a časově podmíněnou indexikální analogovou fotografií tak charakterizuje svázanost se svým referentem, zatímco věčně nedokončenou ikonickou digitální fotografií rozprostřenou v bezčase charakterizuje nezávislost na referentu. Digitální obraz pak nejen, že není na svém referentu závislý, ale dokonce jej předchází. Zkonstruovaný obraz tak může vyvolávat dojem, že byl skutečně pořízen fotoaparátem, ač tomu tak vzhledem k jeho nezávislosti na referentu nemusí vůbec být. Díky tomu se právě v éře digitální fotografie nepochybně otevírá nemalý prostor pro manipulaci.

Vystihnutí výše nastíněného rozdílu mezi analogovou a digitální fotografií z hlediska sémiotiky tak charakterizuje skutečnost, která je ve vztahu k předmětu našeho zájmu zcela zásadní. Tento nově otevřený prostor pro manipulaci je zapotřebí nepochybně zmapovat a při

---

<sup>26</sup> K této problematice viz „Axel Bruns a fenomén produsage“.

<sup>27</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 40.

té příležitosti také poukázat, jak to bylo s fenoménem manipulace i v době fotografie klasické, která zdánlivě možnost zásahů do obsahu fotografie nenabízí.

## Soumrak fotožurnalismu?

Autoři (Filip Láb, Alena Lábová) se v této knize zabývají fenoménem manipulace v novinářské fotografii, který se snaží kontinuálně zmapovat pomocí příkladů či případových studií manipulací v raných dobách klasické fotografie až po případy současné. Hlavním popudem pro zkoumání daného tématu však není nástup digitální fotografie, ale její ustálení ve světě fotožurnalismu. Neboť je dle autorů jedině právě takto z odstupu možné celý fenomén zkoumat.

### ***Manipulace v novinářské fotografii***

Přes uvědomělý rozdíl mezi fotografií digitální a analogovou autoři také upozorňují na celkovou univerzální povahu fotografie ve vztahu ke skutečnosti, která by se již sama od sebe dala označit za manipulující. „*Fotografický obraz (...) se liší od fotografované skutečnosti tím, že je pouze dvojrozměrným zobrazením trojrozměrného prostoru. Je také pouhým výsekem celku, tak širokým, jak nám to dovolí objektiv fotoaparátu. Skutečnost zachycuje ve zmenšeném měřítku, ne ve skutečné velikosti. Fotografie je statická a nezachytí ani zvuky, ani vůně. V černobílém podání redukuje barevnou skutečnost na černobílou škálu odstínů. V barvě jen stěží reprodukuje barevné odstíny tak, jak je vidí lidské oko.*“<sup>28</sup> I přes tyto výše nastíněné zkreslující prvky fotografie ve vztahu ke skutečnosti však byla fotografie od samého počátku obecně vnímána jako důvěryhodné médium schopné objektivně reprodukovat skutečnost (odtud také název pro objektiv). Nicméně upravování obrazu tohoto média je plnou součástí jeho charakteristiky již od počátku, tedy nikoli až s nástupem fotografie digitální. Avšak v době klasické fotografie narážíme na limity, které manipulaci s obrazem velmi komplikují. Jde především o materiální podstatu fotografie, negativ, fyzikálně-chemický princip vzniku a závislost na referentu.

---

<sup>28</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010:13.

První fotografické manipulace se tedy snažily pouze o lepší výsledek, beztak tím ale šlo o narušení barthesovského principu „toto bylo“. Jeden z prvních příkladů takovéto manipulace nacházíme hned v roce 1840 (rok po vynálezu fotografie), kdy Hippolyte Bayard zinscenoval na papírové fotografii vlastní utopení jakožto protest proti nedostatečnému oficiálnímu uznání svého vlivu na vznik fotografie ze strany institucí.<sup>29</sup> Dalšími příklady manipulací byly zhruba čtyřicet let po vzniku fotografie tzv. dřevoryty, kde ale spíše záleželo na šikovnosti (zručnosti) rytce. Významným prostředkem záměrného zkreslování skutečnosti ve fotografii se stalo až retušování, tedy jakýkoli zásah do snímku, který má změnit či upravit jeho výslednou podobu. Retuše se však nezačaly provádět kvůli realističtějšímu zachycení fotografovaného, ale spíše naopak. „*Má se za to, že potřeba retušovat portrétní fotografie vyplynula z potřeby vyrovnat kulturní šok, způsobený věrností fotografického zobrazení.*“<sup>30</sup> Primárním cílem retuší tak ze začátku bylo spíše zlepšení obrazových kvalit fotografií a potlačení nežádoucích realistických rysů, které zobrazovala. Hlavní odklon od neutrální a objektivní role fotografie směrem k uměleckému vyjádření však umožnila až fotomontáž. Až na tomto místě se začíná vyostřovat konflikt jednotlivých přístupů k fotografii. Mezi nejvýznamnější zastánce subjektivního přístupu patří v druhé polovině devatenáctého století například teoretik fotografie Henry Peach Robinson, zatímco fotograf Peter Henry Emerson odsuzuje retuš i montáž a požaduje po fotografii objektivní reprezentaci skutečnosti.

Fotomontáž a retuš se z hlediska manipulace s obsahem fotografie staly také velkým nástrojem ve službách politiky. Autoři knihy uvádějí některé příklady užití těchto technik napříč zeměmi. První způsob masového použití můžeme zaznamenat ve Francii během obrazové dokumentace Pařížské komuny, kde se podvržená fotografie málem stala osudnou malíři a architektovi Gustavu Coubertovi, jehož hlava byla na fotografii (jak se později prokázalo) namontována na cizí tělo. Jako nejznámější příklad německého výtvarníka uvádí autoři Johna Heartfielda, který používal techniku fotomontáže ke kritice nacistického režimu.<sup>31</sup> V SSSR nemůžeme opomenout Alexandra Rodčenka, který své obrazové koláže používal především za účelem propagandy soudobého režimu.<sup>32</sup> Politické upravování fotografií však neprobíhalo jen v rámci totalitních režimů. V USA byla vyrobena fotomontáž

---

<sup>29</sup> Viz Láb, Lábová 2010: 16.

<sup>30</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010:17.

<sup>31</sup> Viz také Birgus, Mlčoch 2009: 122 – 123.

<sup>32</sup> Viz *Géniové fotografie*, 2007 [film]. BBC Four. Velká Británie.

Herberta Hoovera a jeho protikandidáta, neboť se s ním Hoover odmítl fotografovat. A dokonce i za éry mccarthismu přišel jeden senátor o místo díky kompozitní fotografii, na níž byl zobrazen spolu s komunisty.

Jednu z nejbrutálnějších forem manipulace ve fotografii v meziválečném období představovala politická retuš, zvláště v rukou totalitních režimů. Principiálně se na východní straně železné opony na fotografiích nepohodlní lidé spíše vymazávali (např. vyretušovaný Trockij vedle Lenina či Göbells vedle Hitlera), zatímco na druhé straně stačilo nepohodlného přidat k jedinci, který měl být zdiskreditován (mccarthismus). Láb a Lábová přirovnávají obdobné praktiky dokonce k totalitním praktikám nastíněným v antiutopickém románu George Orwella s názvem *1984*.<sup>33</sup> Mezi zvláštní kategorií manipulování s fotografií pak patří i jejich absolutní cenzura, tedy úplný zákaz jakéhokoli jejich publikování. Na tuto skutečnost reagovala v roce 2000 např. londýnská *Proud Gallery*, která uspořádala výstavu *Censored* obsahující významné fotografie novodobých dějin, které svého času nemohly být publikovány.<sup>34</sup>

Mezi příklady manipulace s novinářskou či dokumentární fotografií nepatří pouze přímé postprodukční zásahy do výsledné podoby obrazu, ale také metody, které manipulují přímo s fotografovanou skutečností. Jde o inscenovanou fotografii či tzv. nahrávku. Na rozdíl od předchozích metod je tato velmi obtížně prokazatelná. Jedním z nejstarších doložených příkladů takovéto manipulace jsou fotografie Alexandra Gardnera z americké občanské války, kde si v jednom z případů fotograf vypomohl naaranžováním hlavy mrtvého vojáka blíže ke kameře, zatímco na jiné fotografii neváhal zobrazit tělo padlého vojáka Unie jako mrtvého vojáka Konfederace. Mezi jeden z nejslavnějších příkladů zpochybnění pravosti fotografie můžeme nepochybně zařadit fotografii Roberta Capy z roku 1936 s názvem *Death of a Loyalist Soldier* zachycující smrt republikánského vojáka z dob občanské války. Prakticky dodnes není jasné, jestli je fotografie autentická či zinscenovaná.<sup>35</sup> Bezpochyby se ale jedná o jednu z nejslavnějších válečných fotografií jednoho z nejslavnějších válečných fotografů. Neméně známý je i snímek *Raising the Flag on Iwo Jima* ze dne 23. února 1945, jenž v

---

<sup>33</sup> Viz Láb, Lábová 2010: 33.

<sup>34</sup> Viz Láb, Lábová 2010: 36.

<sup>35</sup> Viz Láb, Lábová 2010: 40. Viz také *iDNES.cz* [online]. URL: [http://zpravy.idnes.cz/zmackl-spoust-fotoaparatu-a-vojak-se-skacel-k-zemi-pak-ho-vinili-z-jeho-smrti-1vm-/zahranicni.aspx?c=A100817\\_012502\\_zahranicni\\_aha](http://zpravy.idnes.cz/zmackl-spoust-fotoaparatu-a-vojak-se-skacel-k-zemi-pak-ho-vinili-z-jeho-smrti-1vm-/zahranicni.aspx?c=A100817_012502_zahranicni_aha), {12.7. 2013}.



podstatě patří k nejslavnějším snímkům světové fotožurnalistiky. Nicméně ani tato fotografie se nevyhnula spekulacím o aranžování, neboť na záběru je zachyceno až opakované vztyčování vlajky, protože ta první byla příliš malá a dostatečně tak nesymbolizovala vítězství Američanů nad Japonci.<sup>36</sup> Dalším již současným příkladem přímého ovlivňování fotografované skutečnosti je práce fotografa J. Ross Baughmanna, který v souladu s tradicí nového žurnalismu pořizuje snímky skrze přímé infiltrování do zkoumané komunity, kterou dokumentuje. Z pozice „tajného“ insidera tak pořizuje fotografie, které vyvolávají řadu otázek jednak z hlediska autenticity, jednak z hlediska novinářské etiky. Autoři knihy také uvádějí jako jeden z ukázkových příkladů manipulace s fotografovanou skutečností pro média zinscenované scény příslušníky Hizballáhu v izraelsko-libanonském konfliktu.<sup>37</sup>

### ***Manipulace v digitální fotografii***

Výše zmíněné příklady principiálně naznačují způsoby manipulace ve fotožurnalismu, nicméně jsou vázané na fotografii analogovou. S digitální fotografií se však tyto způsoby nově transformují. *„Pravdou je, že v digitálním věku se možnosti, jak provést dokonalou retuš, výrazně zjednodušili. Ale naštěstí to není jediná změna, ke které došlo. Změnily se způsoby komunikace, společnost jako taková. Zvětšila se celková informovanost společnosti, množství vznikajících fotografických obrazů z mnoha různých zdrojů narostlo exponenciálním způsobem, s příchodem internetu se v civilizovaném světě zjednodušil přístup k informacím (...) Pokud dnes dojde k fotografickému podvodu, je pravděpodobné, že stejná situace bude zaznamenána několika dalšími zdroji ve své autentické podobě, a tudíž je vysoká pravděpodobnost odhalení tohoto podvodu.“*<sup>38</sup> Navzdory tomu, že k manipulacím docházelo nepochybně i v době fotografie analogové, je to právě éra fotografie digitální, která technologicky umožňuje nejsnadněji manipulovat s obsahem fotografie dosud největší možnou mírou.

---

<sup>36</sup> Tato fotografie slouží jako ukázkový příklad toho, že se ve fotožurnalismu může snímek stát symbolem.

<sup>37</sup> Viz Láb, Lábová 2010: 43. Viz také Youtube [online]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=TfFWr8hxx3I>, [13. 6. 2013].

<sup>38</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 44.

Mezi jeden z nejstarších příkladů obrazové počítačové manipulace patří nepochybně přestěhování pyramid v Gíze blíž k sobě v časopise *National Geographic* z února roku 1982. V tu dobu vyvolaly tyto (a další obdobné) úpravy značné diskuze. Část editorů a teoretiků si již tehdy uvědomovala důležitost rozlišování mezi fotografickou ilustrací a zpravodajskou fotografií. Fotografická ilustrace pak mohla být v očích příznivců po řádném označení neomezeně manipulována, zatímco u zpravodajské fotografie byly povoleny pouze takové zásahy, které odpovídaly úpravám ve fotokomoře. Mezi významné teoretické reflexe autoři uvádějí Ritchina, který jako jeden z prvních vykládá fotografii spíše jako interpretační prostředek. Dále autoři zmiňují například charakteristiky digitální fotografie, které v sedmi bodech rozlišuje Paul Wombell.<sup>39</sup> Ten zde upozorňuje především na ztrátu dosavadní svébytnosti média, pozbytí originálu v původním slova smyslu, usnadňování manipulací s obrazem a vstup fotografie do světa konvergence, jenž předznamenává tzv. postfotografickou éru (spolu s Ritchinem). Jako významnou práci devadesátých let uvádějí Láb s Lábovou esej Lva Manoviche s názvem *The Paradoxes of Digital Photography*, kde autor přímo upozorňuje na změnu původního charakteru tohoto média způsobenou digitalizací.<sup>40</sup>

Fotomontáž ve zpravodajské fotografii pak nepochybně patří i k technikám digitální manipulace. Sem spadá jedna z nejoblíbenějších technik falšování obrazů v podobě klonování objektů. Jako příklad raného užití této techniky autoři uvádějí naklonování Edwina Aldrina do podoby sedmi kosmonautů procházejících se na Měsíci. Tato fotografie se objevila v časopise *Time* v rámci 150. výročí fotožurnalismu. Dalším známým příkladem je naklonování zeber fotografa Arta Wolfa, který díky této technice pořídil jednu z nejprodávanějších fotografií světa. U válečných konfliktů prvně narážíme na klonování v roce 2003, kdy fotograf *Los Angeles Times* Brian Walski smíchal dohromady různé obrazové prvky ze dvou fotografií a spojil je do třetí. V roce 2006 pak naklonování raket v izraelsko-libanonském konfliktu, kterého se dopustil fotograf agentury *Reuters* Adnan Hajj (klonování pomohla odhalit komunita bloggerů) nastartovalo zkoumání celé řady skandálních odhalení manipulací v rámci aféry *Reutersgate*. Autoři také uvádějí zajímavý projekt z roku 2006 v podobě fotomontáží od francouzského válečného fotografa Patricka Chauvela spočívajících ve spojení

---

<sup>39</sup> Viz Láb, Lábová 2010: 49.

<sup>40</sup> Viz Manovich 1995.

originálních fotek z válek naklonovaných přímo do prostředí Paříže.<sup>41</sup> Stranou rozhodně nezůstává ani politická fotomontáž, kde např. v březnu roku 2007 nacházíme na obálce časopisu *Time* plačícího amerického prezidenta Ronalda Reagana, kterému byly stékající slzy přidány ve Photoshopu. „ (...) *politicky motivované fotomontáže nejsou v historii fotografie ničím novým, nová je pouze digitální technologie, která je činí snadnějšími a hůře prokazatelnými.*“<sup>42</sup>

Asi nejznámějším příkladem digitálně manipulované obálky časopisu je kontroverzní fotka O. J. Simpsona na titulní straně časopisu *Time* ze dne 27. 6. 1994, kterému ilustrátor Matt Mahurin počítačově zvýraznil tmavou pleť k docílení dramatičtějšího efektu fotografie. To vyvolalo značné spekulace o rasovém podtextu či o snaze autora podsunout divákům představu, že černá pleť je spojena se zlem či zlým člověkem. Simpson byl totiž v té době obviněn z vraždy své manželky. „ (...) *manipulovaná fotografie O. J. Simpsona na obálce časopisu Time změnila definitivně přístup časopiseckých editorů a obrazových grafiků v tom, že dnes běžně překračují hranice autenticity a věrohodnosti.*“<sup>43</sup> Mezi nejpůvodnější druh fotomontáže v bulvárních časopisech pak patří „výměna hlavy“, přičemž s historicky nejznámějším (analogovým!) příkladem užití této techniky se setkáváme již v roce 1860 na reprezentačním portrétu prezidenta Abrahama Lincolna, pro nějž bylo použito státnicky věrohodnější tělo senátora John C. Calhouna. Dnes je tato technika v bulvárních médiích běžnou praxí.

I ve světě digitální fotografie se pochopitelně setkáváme s retuší, která je však nově mnohem snazší, rychlejší a nezanechává žádné stopy. Pokud jde o zpravodajské fotografie, tak redakční politika většiny amerických deníků nedovoluje jakékoli počítačové úpravy zejména z hlediska přidávání, odstraňování nebo přemístování prvků obrazu. Množí se však i názory, které považují podobné úpravy za akceptovatelné, neboť de facto simulují praxi fotografie klasické, jako kdyby fotograf pouze zvolil „jiný úhel záběru“. Takovouto retuš může provádět buď sám fotograf, či obrazový redaktor uplatňující redakční etiku. K eticky méně závažným či takřka neškodným příkladům retušování patří jistě zdokonalování portrétovaných celebrit, které je dnes běžnou praxí mnoha obrazových redakcí. K poněkud úsměvným či eticky méně závažným případům užití retuše pak patří například odstraňování

---

<sup>41</sup> Viz také *Youtube* [online]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=xfQWrsQGBil>, [6. 4. 2013].

<sup>42</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 57.

<sup>43</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 60.

cigaret z takovýchto typů fotografií. V roce 2003 byla takto vyretušována cigareta Paula McCartneyho na originální fotografii plakátu k albu *Abbey Road*. V roce 2008 naopak americkému prezidentskému kandidátovi Baracku Obamovi kdosi vložil cigaretu do úst a tuto kompozitní fotografii posléze vystavil na internetu. V tomto případě se dotýkáme velice důležitého momentu, neboť dodatečné přidání cigarety proběhlo až ze třetí strany, tedy ze strany uživatele a vně záměru obrazového sdělení původního autora či autorů.

„Pokud budeme parafrázovat Barthesa a jeho „*that has been*“ z klasické fotografie, pak digitální fotografie může zobrazit něco, „*co nikdy nebylo*“. Referent, který by byl fotografickým obrazem zastupován, nemusí v digitální fotografii existovat.“<sup>44</sup> Prvním historickým příkladem užití nové technologie k záměru simulace skutečnosti, která se nikdy neodehrála, je pak grafika Roberta Bowena z roku 1989. Jde víceméně o věrohodně vyhlížející fotografii společně večeřících celebrit, které se v reálném čase nikdy nemohly setkat. Dalším významným příkladem, který autoři uvádějí, je zdánlivě realistická fotografie ženy s názvem *Nová tvář Ameriky* z roku 1993, která byla vygenerována z etnické směsi (šest žen a mužů) soudobé Ameriky. Obdobným příkladem, avšak již zcela bez reálného základu, je konstrukce virtuálního idolu *Kyoko Date* od společnosti *Visual Science Laboratory*. V tomto případě je již referent definitivně odsunut stranou a nahrazuje ho simulakrum, čili simulace něčeho ve skutečnosti reálně neexistujícího.<sup>45</sup> Tento princip se využívá např. i při tvorbě fiktivních portrétů. Program *Human Race Machine* z MIT svého času využívala dokonce i FBI při hledání ztracených osob a v době pátrání po Saddámu Husajnovi dokonce nechala spojenecká vojska v Iráku vyhotovit pět fiktivních fotografií zobrazujících možné podoby změny jeho identity. Takovýchto digitálních podvodů se však dopouští i samotní uživatelé, kteří tak mají díky této technologii nově možnost vstupovat do obrazů a snažit se jim vtisknout reálnou podobu. Autoři uvádějí příklad maďarského studenta vystupujícího pod přezdívkou „Petr“, který po teroristickém útoku na WTC 11. září 2001 vytvořil fotografii, kde je zobrazen jako turista, jenž stojí na plošině jedné z budovy chvíli před nárazem letadla. Koncept „Turista z WTC“ použil pak uživatel ještě v mnoha dalších fotografických fikcích.

---

<sup>44</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 67.

<sup>45</sup> Více k problematice simulací a simulaker viz Baudrillard 1988.

„Čtenáři jsou poprvé konfrontováni s faktem, že nadále nebudou moci spoléhat na to, co vidí. (...) schopnost rozeznat pravdu od padělku ve fotografiích záleží spíš na tom, co víme, než na tom, co vidíme.“<sup>46</sup>

## **Mediální obrazy v uměleckém diskurzu**

Autoři tak upozorňují, že digitální fotografie de facto podkopává status fotografie jakožto pravdivého média, známého z doby klasické. Navíc tato technologie díky své ne-materiální povaze umožňuje produkovat větší množství snímků a tím je přirozeně přístupnější veřejnosti. Dokonce tak přístupná, že překračuje i hranice (klasického) fotoaparátu samotného. Z hlediska fotožurnalismu vzniká dokonce i termín „občanský fotožurnalismus“, který se poprvé výrazně projevuje v roce 2005 při teroristickém útoku v Londýně. „*Fotoreportéři dnes při fotografování událostí těžko konkurují okolostojící veřejnosti, zběsile snímající realitu svými mobilními telefony a ihned odesílající právě získané snímky dál.*“<sup>47</sup> Pořizovat reportážní snímky tak již není výsadou pouze profesionálů s fotoaparáty. Snímky se navíc mohou sdílet prostřednictvím internetu prakticky bezprostředně po jejich pořízení, čímž se také rozpadá představa klasického pojetí autorských práv, která je vázána na hmotná a již ukončená díla. Digitální fotografie však není nikdy zcela ukončena, jakmile se stane jednou součástí kyberprostoru, je možné do ní i z pozice spotřebitele dodatečně vstupovat či s ní dále pracovat. V návaznosti uvádějí autoři příklady dvou novomediálních umělců, kteří překračují staré hranice a využívají ve své tvorbě prvky, které jsou vázané právě na digitální charakter fotografie.

Prvním z nich je Jon Haddock, jenž je známý především svojí tvorbou založenou na reprezentaci již dříve nepřímé či zprostředkované zkušenosti většinou v podobě soudobých mediálních kauz, které prezentuje očima populární kultury. Jeho soubor *Isometric Screenshots* zachycující významné mediální obrazy nedávné historie znovu zkonstruované skrze trojrozměrný interface (např. z perspektivy hry *The Sims*) patří k jeho nejvýznamnějším pracím.<sup>48</sup> Haddock se však neomezuje pouze na slavné historické události, ale kolikrát tyto i

---

<sup>46</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 73.

<sup>47</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 74.

<sup>48</sup> Viz *Imgur* [online]. URL: <http://imgur.com/a/4B1Jq>, [19. 6. 2013].

kombinuje s fiktivními událostmi slavných filmových scén. Mimo to rovněž pracuje i se základní stavební jednotkou digitální fotografie, tedy s pixely, které například v souboru *RGB Grid* nahrazuje čísla v digitálním kódu, díky čemuž může divák číst obraz jazykem počítače.

S podobným principem založeným na procesu reprezentace a kódování obrazu pracuje i druhý novomediální umělec Joan Fontcuberta, který se snaží podporovat skeptický přístup k fotografii a prezentovat ji spíše jako kulturní konstrukt.<sup>49</sup> Patrně nejznámější je jeho soubor z roku 2005 s názvem *Googlegrams*, jenž na principu mozaiky generuje obrazy z pixelů, které jsou složené z dílčích tematicky vymezených fotografií. Jeden pixel zkrátka odpovídá jedné fotografii a výslednou skladbou těchto různých pixelů a fotografií vzniká ucelený obraz. Klíčové je především zadávání slov pro vyhledávání snímků, které jsou pak se vzniklým obrazem obsahově spojeny. Například snímek *Homeless* je tak složen z portrétů nejbohatších lidí planety. Tento soubor tak nepochybně ukazuje možné novomediální perspektivy práce s fotografickým obrazem. „*Jádrem celého konceptu je několik paralelních problematik – automatizovaná tvorba uměleckého díla, problém autorství a autorských práv, zkoumání mezních charakteristik fotografického média, vztah obrazu a slova, prostředí world wide webu, vztah organické a mechanické inteligence.*“<sup>50</sup>

## ***Digitální detektiv***

Z dosavadních poznatků vyplývá, že problematika manipulace ve fotografii je dána spíše kontextem, v jakém je použita. Problém tak pro nás nepředstavují vyretušované tváře celebrit, ale především manipulované fotografie prezentující neexistující skutečnost v časoprostoru jakožto autentické svědectví. Proto také existuje metoda forenzní analýzy digitálních dat, jejímž podoborem je analýza dat obrazových, která se právě vztahuje k digitální fotografii. Autoři uvádějí příklad univerzitní laboratoře *Image Science Laboratory* na univerzitě v Dathmouthu pod vedením profesora Haryho Farida, která zkoumá digitální obraz a vyvíjí softwarové nástroje k odhalování fotografických manipulací. Tým okolo Farida tak vyvinul řadu metod a standardizovaných postupů opírajících se například o číselnou podobu obrazu, o zkoumání světelné soudržnosti snímku, o detekci klonování fotografického obrazu či

---

<sup>49</sup> Viz Láb, Lábová 2010: 79.

<sup>50</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 80.

lokálních změn. Poslední metodou je tzv. digitální balistika, která je založena na kvantizaci algoritmu obrazového formátu JPEG (Joint Picture Expert Group). „Ukazuje se, že přes postupující dematerializaci velké části lidské kultury, možnosti odhalování nepravostí v datovém světě nikterak nezaostávají za pachateli těchto digitálních podvodů.“<sup>51</sup>

Dále autoři uvádějí skupinu grafiků *Carnegie Mellon Graphics*, kteří se primárně zabývají 3D počítačovou grafikou a s tím spojenými možnostmi co nepřesnějšího realistického zobrazení. Na rozdíl od předchozí zmíněné skupiny tito neodhalují podvrhy, ale naopak zkoumají metody jak prostřednictvím kompozitních fotografií vytvořit co nejvěrohodnější realistický obraz. Díky tomu poznávají nástroje svých protivníků, přičemž se tyto poznatky mohou zpětně velmi efektivně využít k odhalování fotografických podvrhů. Vyvinuli několik metod jako výzkum barevné kompatibility snímků, aplikaci *Photo Clip Art* pro snadnější vytváření kompozitních snímků pro běžné uživatele či nejs sofistikovnější aplikaci *Scene Completion Using Millions of Photographs* opírající se o obrazovou podobnost snímků, na jejichž základě se vytváří kompozitní obraz. Obdobné programy posouvají práci s digitální fotografií dále, neboť jsou schopné pracovat s externí databází snímků a dosahovat lepších výsledků při tvorbě kompozitních snímků než jakých je schopen dosáhnout běžný uživatel využívající běžný editační program. Také lze princip jejich fungování využít při zpětné analýze digitálních obrazových dat. Na druhé straně však představují rovněž i hrozbu pro důvěryhodnost fotografie, která již sama o sobě v digitální éře není příliš velká.

### ***Případové studie digitálně manipulovaných fotografií***

V další části knihy autoři uvádějí četné příklady případových studií, které konkrétně demonstrují výše nastíněné techniky manipulace v digitální fotografii.<sup>52</sup> Není jistě smyslem této práce zde vyjmenovávat všechny zmíněné příklady, neboť de facto konkrétně poukazují na již zmíněné principy, které jsme rovněž výše ilustrovaly (proto se i mnohé příklady opakují). Spíše než samoučelné vyjmenovávání těchto studií, které autoři zmiňují, se pro ilustraci zaměříme na závěry, které z uvedených případových studií vyplývají. Pro ilustraci pak můžeme uvést studie, které jsou z hlediska předmětu našeho zkoumání klíčové. Uvedené

---

<sup>51</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 87.

<sup>52</sup> Viz Láb, Lábová 2010: 92 - 132.

příklady totiž slouží navzdory svojí podobnosti jako jistý „precedens“, neboť se jedná o první či přinejmenším zásadně významné případy použití výše nastíněných technik manipulace v digitální fotografii, které zpětně pomohly definovat novou (a současnou) redakční etiku včetně četných etických kodexů fotožurnalistiky, jejichž přehled uvádějí autoři v dodatku knihy.<sup>53</sup>

Kombinování hlav na vypůjčená těla je dnes v časopisecké praxi tak běžnou metodou, že pro ni existuje i zvláštní termín *Total Body Replacement*. Díky tomu, že fotografie zhotovené touto technikou, byly zpočátku prezentovány jako realistické, byla značná část čtenářů uvedena v omyl. Nadále je tedy nutné tyto fotografie označovat jako ilustraci či jako fotomontáž. V podstatě i z hlediska zpravodajské fotografie jsou manipulativní zásahy, které jsou běžné například v reklamní fotografii, rovněž nepřijatelné.<sup>54</sup> To samé platí i pro fotomontáže vydávané za autentickou fotografii s cílem někoho poškodit (např. politického protivníka). Snahu o definování hranice přijatelnosti manipulace ve fotožurnalistice můžeme zaznamenat v případové studii komponované války Briana Walskiho, který s využitím obrazových prvků ze dvou po sobě jdoucích fotografií z války v Iráku sestavil kompozičně a dramaticky lepší fotografii třetí vydávanou za autentickou.<sup>55</sup> Proti tomu se postavil redakční fotograf deníku John Long, který takovouto manipulaci vnímá jako ohrožení důvěryhodnosti, tedy toho, co mohou média veřejnosti zejména nabídnout. Blogger a publicista Pedro Mayer na obranu Walskiho dodává, že fotograf ze dvou po sobě jdoucích záběrů vlastně nezměnil podstatu fotografie a nedělal nic jiného než to, co běžně dělá novinář při úpravách textu, aby byl čitelnější. V reakci na to pak fotograf Frank Van Riper z rubriky *Camera Work* v rámci deníku *The Washington Post* přirovnává zpravodajskou fotografii k citaci textu. „*Souhlasí, že fotograf má právo provádět v postprodukční fázi takové úpravy fotografie, které jsou adekvátní úpravám prováděným v klasické fotokomoře, jako jsou lokální nadržování, dosvětlování ap.*“<sup>56</sup> Nesouhlasí však se změnami klíčových obrazových prvků ve fotografii, neboť by to analogicky k písíci novinaři připomínalo situaci, kdy dotyčný svévolně mění

---

<sup>53</sup> Viz Láb, Lábová 2010: 133 - 150.

<sup>54</sup> Autoři v této souvislosti uvádějí příklad vyretušovaných tukových polštářků prezidenta Sarkozyho. Viz Láb, Lábová 2010: 106.

<sup>55</sup> Walski Brian, *LA Times*, *Hardfort Courant*, 31. 3. 2003. Viz Láb, Lábová 2010: 112. Viz také *Wordpress* [online]. URL: <http://sammyeltayebcmp.wordpress.com/2009/10/19/brianwalski/>, [5. 3. 2013].

<sup>56</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 113.



samotnou podobu citace. Změna obsahu fotografie kvůli docílení dramatictějšího efektu snímku tak byla považována za neslučitelnou s redakční etikou deníku *LA Times* a Walski byl na základě této aféry propuštěn.

Mezi jeden z nejzávažnějších prohřešků digitální manipulace ve fotožurnalismu můžeme nepochybně zařadit již výše zmíněnou aféru *Reutersgate*, která získala svůj název díky komunitě bloggerů, kteří postupně odhalili manipulované snímky z izraelsko-libanonského konfliktu v podání fotografa agentury *Reuters* Adnana Hajje.<sup>57</sup> Šlo především o zkreslení skutečnosti, kde byl stoupající kouř z bombardovaných budov digitálně upraven tak, aby byl větší a prezentoval tak i větší rozsah škod. V kouři nad domy se však opakoval stejný vzor (naklonovaný), který zcela jasně prokazoval, že jde o manipulovanou (navíc nekvalitně manipulovanou) fotografii.<sup>58</sup> Po stížnostech ze strany bloggerů *Reuters* stáhla fotografii z nabídky a nahradila ji původní, nemanipulovanou. Hajj přitom manipulaci nepřiznal. To vše byl impulz pro komunitu bloggerů, která se následně rozhodla podrobit výzkumu autentičnosti fotografií izraelsko-libanonského konfliktu agentury *Reuters*. Díky tomu byla učiněna řada dalších objevů manipulovaných snímků fotografa Adnana Hajje, který byl na základě toho z agentury propuštěn a veškeré jeho fotografie (celkem 920) byly staženy z databáze. *Reuters* jakožto reakci stanovila velmi podrobná nová pravidla pro práci s Photoshopem, která měla výhledově definitivně zamezit obdobným manipulacím. „*Photoshop je sofistikovaný program pro manipulaci obrazu. Používáme pouze malou část možností tohoto programu pro úpravy našich snímků, jako je ořez, nastavení velikosti, úprava barevnosti a tonality. Úpravy obsahu obrazu pomocí Photoshopu nebo jiného programu povedou k jeho odmítnutí.*“<sup>59</sup> Problém však spočívá i v tom, že se práce agentur z finančních důvodů opírá i o tzv. stringery, což jsou místní fotografové, kteří znají lokální poměry a kulturu, nicméně působí jakoby externě a tím pádem se necítí být tolik svázáni redakční etikou, tudíž mají tendenci ji přinejmenším příliš nedodržovat. Zároveň se to s etickými kodexy agentur má i tak, že zdaleka nejsou identické, takže se může například stát, že agentura *Associated Press* dovoluje publikovat stringerům spontánně změněnou scénu před objektivem, zatímco *New York Times* zakazuje takovéto

---

<sup>57</sup> Hajj Adnan, *Reuters*, 5. 8. 2006. Viz Láb, Lábová 2010: 113.

<sup>58</sup> Tato fotografie byla dokonce zařazena serverem Lidovky.cz i mezi výběr neznámějších fotopodvrhů, které se proslavily. Viz *Lidovky.cz* [online]. URL: [http://www.lidovky.cz/obrazem-fotopodvrhy-ktere-se-proslavily-fps-/media.aspx?c=A110510\\_153457\\_In\\_kultura\\_ogo](http://www.lidovky.cz/obrazem-fotopodvrhy-ktere-se-proslavily-fps-/media.aspx?c=A110510_153457_In_kultura_ogo), [10. 5. 2011].

<sup>59</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 141.

použití situace, která byla vytvořena přímo pro fotografa.<sup>60</sup> To samé platí například i v momentě, kdy některé agentury upravují drasticky vyhlížející scénu tak, aby zbytečně nepohoršovala diváka, některé pouze adekvátními úpravami zmírní dopad drastického, zatímco jiné ponechají scénu bez jakýchkoli úprav či dokonce zvýrazní drastické prvky pro dosažení dramatictějšího účinku. Otázka etiky v novinářské fotografii v digitálním věku se tedy ukazuje být nesmírně důležitá a dosud svým způsobem nevyřešená. Každopádně snímky z aféry *Reutersgate* se dají nepochybně považovat téměř za učebnicový příklad podkopání důvěry v objektivní reprezentaci skutečnosti prostřednictvím novinářské fotografie v digitálním věku.<sup>61</sup>

*„Byli to právě novináři, kteří jako první vzali na vědomí nově vzniklou digitální fotografii v dobách, kdy ostatní fotografové žehrali na její technickou nekvalitu. Byli to bohužel také novináři, kvůli kterým se otevřela diskuze o etických problémech spojených s novými vlastnostmi nemateriálně založené fotografie.“*<sup>62</sup> Nástup digitální fotografie tak de facto podlomil důvěryhodnost do té doby relativně stabilní pozice fotožurnalistu fotografie klasické. Dozvěděli jsme se však, že k manipulacím docházelo i v analogové době. *„V dějinném exkurzu jsme ukázali velké množství fotografických podvodů, ke kterým docházelo v průběhu sto padesáti let existence klasické fotografie. Skoro stejné množství manipulovaných fotografií stačila média zveřejnit během pouhých dvaceti let existence digitálních technologií.“*<sup>63</sup> Média sama si však tuto skutečnost záhy uvědomila a začala vytvářet opatření v podobě etických kodexů, kontrolních mechanismů a všeobecného tlaku na omezení manipulací ve fotografii. Tento tlak se objevil dokonce i ze strany uživatelů samotných (komunita bloggerů). Spolu s technologickým posunem média směrem k možnosti provádět snadnější manipulace se tak zároveň zrodily i nové způsoby kontroly autenticity obrazu. Podstatné jsou tak na fotografii především rysy známé již z doby klasické, tedy možnost „zastavit čas“ a reprezentovat výsek reality skrze vizuální zobrazení. Ač klasická fotografie v současném fotožurnalistu prakticky neexistuje, její postprodukční mantinely

---

<sup>60</sup> Viz Láb, Lábová 2010: 117.

<sup>61</sup> Viz také *Wikipedie* [online]. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Adnan\\_Haji\\_photographs\\_controversy](http://en.wikipedia.org/wiki/Adnan_Haji_photographs_controversy), [6. 3. 2013]

<sup>62</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 133.

<sup>63</sup> Cit. In: Láb, Lábová 2010: 134.

známé z analogové doby de facto pomáhají vymezit bariéry nežádoucích zásahů do jinak téměř neomezených možností úprav digitálního obrazu.

## **Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie?**

V této části práce se zaměříme na studii, která zkoumá předmět našeho zájmu z jiné perspektivy než práce výše zmíněné. Uvědomuje si zrovna tak problematiku v podobě nástupu fenoménu manipulace s fotografovaným obsahem v digitální fotografii, nicméně se snaží upozornit spíše na kladné stránky tohoto technologického posunu. Autor textu Michal Šimůnek tak vedle otřesení důvěry fotožurnalismu, které s sebou digitální fotografie přináší, akcentuje i možnosti posílení jeho role v digitální éře.

Studie se pokouší podchytit zejména epistemické požadavky a očekávání spojená s fotografií a to vše na pozadí dualismu realismus-postrealismus. Realistické paradigma odvozuje důvěryhodnost fotografie od představy žurnalistiky jakožto objektivní, neutrální, pravdivé a autentické reprezentace reality, zatímco postrealistické paradigma tento přístup již nezastává. Autor tak předkládá tezi, že: „ (...) *fotožurnalistika na jedné straně zcela pochopitelně přijímá technologické výzvy digitalizace, na straně druhé je však stále hluboce ponořena v realistických předpokladech a očekáváních. Postrealistické myšlení o fotografii již dávno rozpoznalo a mnohé proměny fotografické praxe ukázaly, že pro realisty klíčová „čistota“ vztahu fotografie-referent je z hlediska kreditibility a „pravdivosti“ fotografie nedostatečným kritériem a že přinejmenším stejně důležitý je vztah fotografie-divák.*“<sup>64</sup> Nicméně je zapotřebí zdůraznit, že příklon k postrealismu pochopitelně neodmítá požadavek na nemanipulovaný obsah fotografie, pouze však tento požadavek není autorem z hlediska důvěryhodnosti fotožurnalismu vnímán jako dostatečný. Jako možné komplementární způsoby posílení důvěryhodnosti pak vedle realistické závislosti znaku na svém referentu Šimůnek uvádí multimediální zmnožování indexů a multisenzoraci reprezentací a čtenářské zkušenosti. Jako druhý způsob zakořeněný v postrealismu uvádí zvýšení možnosti reprezentovaných aktivně vstupovat do kontextů obklopujících fotografické reprezentace.

### ***Realistické paradigma, indexikalita, digitalizace a smrt fotožurnalismu***

---

<sup>64</sup> Cit. In: Šimůnek 2011: 38.

Autor textu následně odkazuje na již zmíněnou práci *Soumrak fotožurnalismu?* a na její vybrané příklady ilustrující manipulaci fotografie v digitální éře. Uvádí zejména manipulaci pyramid v Gíze, ztmavení pleti O. J. Simpsona, digitální zeštíhlení boků prezidenta Sarkozyho či kauzu válečného fotoreportéra Briana Walskiho, přičemž upozorňuje, že závažnost porušení novinářské etiky těchto uvedených příkladů je právě určena pravidly realistického paradigmatu. Toto paradigma je pak dáno především i požadavkem na omezené množství úprav v postprodukcii (aby tyto odpovídaly pouze úpravám v analogové fotokomoře). Šimůnek v této souvislosti uvádí jako příklad rovněž již zmíněný kodex agentury *Reuters*. Zároveň však i upozorňuje na přetrvávající nejasnost ohledně manipulací a to i navzdory veškerým snahám ji definovat. „*Vymezení manipulací, jež jsou přípustné, a manipulací, které překračují hranice přípustnosti, je stále předmětem četných diskuzí a neexistuje žádné všeobecně přijímané pravidlo.*“<sup>65</sup> Nicméně realistické představě o manipulaci obrazu odpovídá indexikální narušení vztahu mezi referentem a fotografií. Šimůnek odkazuje na Peircovu trichotomii, kde je ikon dán analogičností fotografie, index pak kauzálním spojením s referentem a symbol konvencionalizovanou transformací reality do fotografie. Šimůnek pak dochází k závěru, že „*(...) realistické paradigma se odkazuje zejména na ikonicko-indexikální charakteristiky fotografie, zatímco paradigma postrealistické, poněkud zjednodušeně řečeno, na její symbolickou, tedy konvencionalizovanou povahu.*“<sup>66</sup>

Jako nejvýznamnějšího reprezentanta ikonicko-indexikální charakteristiky uvádí autor Rolanda Barthesa. Ten tak ve *Světlé komoře* akcentuje význam indexikální povahy fotografie především díky své kategorii (nové) *punctum*, nicméně vedle toho rovněž posouvá diskuzi o fotografii od vztahu referent-fotografie směrem ke vztahu fotografie-divák prostřednictvím důrazu na dvojí kontext (dekontextualizace a rekontextualizace). Šimůnek upozorňuje na ambivalentní postoj Barthesa k indexikalitě fotografie, neboť na jednu stranu představuje *punctum* její noema („toto bylo“), na druhou *punctum* podkopává předpoklady realistického paradigmatu, neboť je vrcholně subjektivní, čímž zcela nevyhovuje nároku fotožurnalistiky na objektivitu či neutralitu. „*Barthesova kategorie punctum je svrchovaně subjektivní, afektovaná a svým způsobem akulturní a asociální.*“<sup>67</sup> V okamžiku výkladu indexikality

---

<sup>65</sup> Cit. In: Šimůnek 2011: 39.

<sup>66</sup> Cit. In: Šimůnek 2011: 41.

<sup>67</sup> Cit. In: Šimůnek 2011: 42.

jakožto sociálního aktu (referent-fotografie-divák) se stává indexikalita nedostatečným kritériem pravdivosti fotografie. Jinými slovy, můžeme si být i jisti, že „toto bylo“, ale „toto“ nám určuje až kontext, který jej ukotvuje a bez něhož bychom si nemohli být jisti, co „toto“ vlastně bylo. Dle Šimůnka je tak digitální manipulace ve vztahu referent-fotografie spíše druhořadá, neboť je dle něj zapotřebí spíše kultivovat kontext, v němž je čtena, a zabránit tak manipulaci.

### ***Postrealistické paradigma, dekontextualizace a rekontextualizace***

*„Význam, sociální postavení a funkce, pravdivost či nepravdivost fotografie tak nejsou vnímány jako jakási inherentní vlastnost fotografické technologie či fotografie-znaku, nýbrž jako vlastnost sociálních institucí, diskurzů a kontextů, do kterých jsou fotografie vtahovány.“*<sup>68</sup> Neautonomii fotografie dle Šimůnka nejlépe demonstruje princip dekontextualizace a rekontextualizace. Dekontextualizace je proces vyvazování vizuálních sdělení z jejich kontextu a vsazování do kontextů jiných, ve kterých tato sdělení v rámci procesu rekontextualizace získávají odlišný (pravdivý či nepravdivý) význam. Princip dekontextualizace popsal jako jeden z prvních autorů Walter Benjamin ve svém konceptu „aury“, která se dle něj vytrácí především s technickým reprodukováním uměleckých děl. Tím, že je umělecké dílo reprodukováno prostřednictvím fotografie, tak je zároveň vytrženo z původně ukotveného časoprostorového rámce, čímž přichází o svůj dříve určený význam a sociální funkci. Reprodukci tak odpadá „Zde a Nyní“ uměleckého díla, v tomto případě tedy fotografie. Šimůnek pak pro demonstraci nutnosti vyvazovat fotografie ze svých kontextů uvádí příklad Latourových vědeckých zápisů, které dále analogicky popisuje i na konceptu vyvazujících mechanismů Anthonyho Giddense.<sup>69</sup> Vzhledem k našemu záměru nemá smysl se podrobně zabývat těmito příklady, neboť de facto „pouze“ demonstrují naznačené principy dekontextualizace a rekontextualizace, o něž nám jde (ve vztahu k fotografii) především. *„V souvislosti s masivním nástupem digitálních technologií se fotografové (zejména fotožurnalisté, dokumentaristé a všichni ti, kteří těžili z mýtu fotografické objektivitě a neutrality) obávali zejména manipulace označujícího, hovořili o smrti fotografie (...).*

---

<sup>68</sup> Cit. In: Šimůnek 2011: 43.

<sup>69</sup> Viz Šimůnek 2011: 45.

*Digitalizace však s sebou přinesla ani ne tak manipulaci a simulaci, jako spíše dekontextualizaci a rekontextualizaci: můžeme tvrdit, že díky digitalizaci se tento jev stal masovou záležitostí a v mnoha oblastech užití fotografie dokonce normou a nutností.*<sup>70</sup>

Šimůnek dále upozorňuje i na zjednodušení práce s fotografií, ke kterému díky digitální technologii dochází. Ta kromě postprodukce samotné spočívá především i ve způsobech zveřejňování a distribuce fotografických dat na internetu, zejména prostřednictvím sociálních sítí (Facebook; Twitter ...) či specializovaných komunitních webů pro sdílení fotografií (Rajče; Flickr; Picasa; SmugMug; Zoto, Buzznet ...) , nebo dokonce fotobank (Getty Images; Corbis; iStockPhoto; Shutterstock; Dreramstime Fotolia; Big Stock Photo ...), které jsou dle autora právě dobrým příkladem dekontextualizace, neboť většinou nejsou upevněny nějakým doplňujícím textem, jsou pro reklamní účely vyvázané z konkrétního kontextu a odrážejí v sobě barthesovské „toto bylo“ s pozbytím benjaminovského „zde a nyní“.<sup>71</sup> Internetem tak nepřetržitě protéká obrovské množství obrazových dat vyvázaných jak ze vztahu s fotografovaným objektem, tak i z kontextu vyfotografovaného objektu. Kontext, do kterého je fotografie následně vsazena po svém vyvázání, je z hlediska důvěryhodnosti fotografie klíčový. Pravdivost (či nepravdivost) fotografie je tedy dle Šimůnka stvrzována (vyvracena) procesem rekontextualizace.

### ***Zmnožení indexů, multimedialní žurnalistika, postrealismus a důvěryhodné rekontextualizace***

Klíčovým mechanismem rekontextualizace známým již z doby analogové fotografie je popisek. Tomu dle Šimůnka v novinářské fotografii z hlediska ukotvování jejího významu přikládal velký význam již zmíněný Roland Barthes.<sup>72</sup> Také Sigfried Kracauer upozorňuje na význam popisku ve vztahu k fotografii na příkladu fotografie zesnulé babičky, která by bez dodatečného popisku, že se jedná o tuto zesnulou, byla na fotografii pro nezúčastněné pouze

---

<sup>70</sup> Cit. In: Šimůnek 2011: 46.

<sup>71</sup> Zmíněné příklady sociálních sítí, komunitních webů a fotobank uvádí sám autor. Tento výběr dále doplňuje i o počítačovou hru *Google Image Labeler*. Viz Šimůnek 2011: 46 - 47.

<sup>72</sup> I když víme, že často nebylo z jeho argumentace zřejmé, jestli Barthes mluví právě o fotografii samotné či o fotografii v doprovodu s nějakým popiskem či textem.

neznámou ženou.<sup>73</sup> Fotografie si tímto způsobem popisku může udržovat jistou věrohodnost, nicméně je také prostřednictvím něho snadno manipulovatelná, neboť může fotografii vtisknout téměř libovolný význam v libovolném kontextu.

Dochází tak ke zdvojování indexikality, kterou popisuje Geoffrey Batchen jakožto přirozenou tendenci sociálních aktérů zdvojovat či dokonce zmnožovat fotografický index s dalšími indexy, které odkazují na vyfotografovaný subjekt. A právě v takovémto zdvojování (multimedialitě či hypermedialitě) spatřuje Šimůnek velkou zbraň pro posílení důvěryhodnosti (novinářské) fotografie. „*Nechci tvrdit, že multimedializace je definitivním lékem proti fotografickým lžím, avšak díky ní máme k dispozici nástroje, jak důvěryhodnost fotografie posílit: jestliže máme možnost prostřednictvím digitálního kódu integrovat do jednoho sdělení několik různých typů mediálních obsahů (...) pak je zároveň potenciálně složitější v rámci těchto multimedialních sdělení manipulovat obsahem. Jinak řečeno, multimedialní žurnalistika není a priori imunní vůči manipulaci indexů, manipulace zde však jsou vzhledem ke zhuštěné přítomnosti indexů komplikovanější.*“<sup>74</sup> Čím více je tedy fotografie „obalena“ indexy, o to více je těžší manipulovat s jejím obsahem. Tento proces nám dle Šimůnka v digitální fotografii poskytuje daleko větší garanci pravdivosti fotografického sdělení než samotná fotografie. V doprovodu s tím tak dochází i k přeuspořádání postavení fotografa, fotografovaného a fotografie. Původně hierarchické postavení (či asymetrický vztah mezi subjektem a objektem) se posouvá k větší symetrii, někdy i ke komunikaci typu „všichni-všichni“.<sup>75</sup>

Ostatně díky tomuto principu se na pozadí technologického posunu nově ocitá v aktivní roli producentů mediálního sdělení i dříve pasivní publikum, které dříve „pouze“ přijímalo již zhotovený obsah.<sup>76</sup> V druhé polovině devadesátých let se tak rodí „občanský fotožurnalismus“, který je podnícen právě nástupem digitální fotografie. Šimůnek v této souvislosti upozorňuje, že ambivalentní reakce na přijetí občanského fotožurnalismu vypovídá především o dodnes převládající tendenci vykládat jej realistickým paradigmatem,

---

<sup>73</sup> Viz Kracauer 1995: 101.

<sup>74</sup> Cit. In: Šimůnek 2011: 49.

<sup>75</sup> Autor název komunikace počestňuje, nicméně ve světě nových médií je tento typ běžně znám i pod nepřekládaným názvem „many-to-many“. Viz např. *Zbiejczuk.com* [online]. URL: <http://zbiejczuk.com/web20/03-2-many-to-many.html>, [23. 6. 2013.].

<sup>76</sup> Viz „Axel Bruns a fenomén produsage“.



v němž je zakotvený hierarchický moderní vztah subjekt-objekt. Rozbíjením této hierarchie pak s sebou občanský fotožurnalismus přináší masivní deprofesionalizaci novinářské fotografie (obsah nově generují i amatéři z dřívějších řad publika) a v očích skeptiků představuje tento vstup amatérů na půdu fotožurnalismu jeho skutečnou smrt. Nicméně fenomén deprofesionalizace v digitální éře médií se nevyskytuje pouze ve fotožurnalismu, ale v rámci produkce mediálních obsahů nabývá i řady dalších transformujících se podob.

Šimůnek tak dále uvádí Sarah Pinkovou jakožto výraznou představitelku „senzorického obratu“ v sociálních vědách, který souvisí především se snahou znovu promyslet způsob našeho chápání obrazů ve vztahu k senzorickým vjemům. Jde víceméně o snahu dostat do reprezentací (fotografií) co nejvíce z kontextu reprezentovaného. Fotografie tak není vnímána pouze zrakem, ale kombinací dalších smyslů, tedy multisenzoricky. Díky tomu je dle Šimůnka kladen i velký důraz na multisenzorické interpretace obrazů v naší současné kultuře.

„*Úvahy o smrti fotožurnalistiky zapříčiněné snadnou manipulovatelností digitálního obrazu mi ve světle výše naznačených trendů a posunů připadají marginální, a to vzhledem k řadě možností, které digitalizace fotožurnalismu přinesla a jež naopak důvěryhodnost novinářské fotografie zvyšují.*“<sup>77</sup> Jako nejvýraznějšího zástupce multimediální žurnalistiky, jenž zároveň podporuje pravdivost zmíněné citace, autor uvádí on-line verzi deníku *The New York Times*, který má samostatnou sekci věnovanou multimédiím a fotografii.<sup>78</sup> Zde přítomné série snímků (slideshowy) právě zvyšují důvěryhodnost obrazového sdělení, které je zachyceno pomocí mnoha současně dostupných fotografií reprezentujících stejnou událost. Konečně jako výjimečný příklad výrazného zmnožení indexů, který daleko přesahuje hranice samotné fotografie, pak autor uvádí multimediální projekt na pomezí žurnalistiky, dokumentaristiky a sociálních věd s názvem *National Film Board of Canada*.<sup>79</sup>

## ***Závěr o pozdní fotografii***

Budoucnost fotožurnalistiky tak podle Šimůnka záleží spíše na tom, jak se novináři vypořádají s novými trendy digitalizace. Fotožurnalistika tak neumírá, ale „pouze“ se

---

<sup>77</sup> Cit. In: Šimůnek 2011: 52.

<sup>78</sup> Viz *NYTimes* [online]. URL: <http://www.nytimes.com/pages/multimedia/index.html>, [21. 6. 2013].

<sup>79</sup> Viz *NFB* [online]. URL: <http://www.nfb.ca/>, [21. 6. 2013].

proměňuje. Princip manipulace s jejím obsahem, zásah do vztahu mezi referentem a fotografií, fenomén dekontextualizace a rekontextualizace, závislost na kontextu a výskyt v multisenzorickém světě – to vše bylo ve fotografii odjakživa, nicméně v éře digitální fotografie tyto principy získávají nový rozměr. Digitální fotografie tak sice usnadnila manipulaci fotografií, ale zároveň poskytla i nové možnosti, jak zvýšit její důvěryhodnost. *„Má-li si tedy fotožurnalismus zachovat důvěryhodnost založenou v autentické rekontextualizaci, má pak v digitální fotografii jednu velkou naději: přijme-li předpoklad, že zmnožení indexů a multisenzorické reprezentace potenciálně zvyšují míru autenticity a kreditibility mediálních sdělení, je naplněním této naděje právě multimedialní žurnalistika.“*<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Cit. In: Šimůnek 2011: 54.

## **Od vztahu „fotografie – referent“**

## **ke vztahu „fotografie – divák“**

### ***Fotografie – referent***

Ve výše nastíněných studiích je tak při syntéze uvedených poznatků možné zaznamenat zásadní rozdíly v interpretacích fenoménu manipulace v digitální fotografii. Filip Láb a Alena Lábová ve své publikaci *Soumrak fotožurnalistu?* popisují danou problematiku spíše s ohledem na historický vývoj média, tedy kontinuálně. Fenomén manipulace ve fotografii pak ilustrují na četných příkladech z blízké či vzdálené minulosti či na základě případových studií, které se promítají do současnosti. Poukazují na příklady manipulací již v době fotografie analogové a upozorňují na technologická úskalí těchto manipulací (materiální podstata, negativ, závislost na referentu, fyzikálně-chemický charakter). Uvádějí příklady prvních postprodukčních zásahů do obsahu fotografie a to jak přímých (dřevoryt, retuš, fotomontáž, absolutní cenzura), tak i těch obtížně prokazatelných nepřímých (inscenovaná fotografie, nahrávka). Následně pak upozorňují na transformaci těchto způsobů v době fotografie digitální, kdy se stává fotografie nezávislá na svém referentu, díky čemuž je nově možné provádět manipulace bez větších obtíží či dokonce vytvářet snímky, které nemusí v reálném světě vůbec existovat.

S touto změnou se však mění i společnost a zjednodušuje se i přístup k informacím a jejich sdílení prostřednictvím internetu, díky čemuž je možné eventuelní fotografické podvrhy snáze odhalit. S rostoucím množstvím fotografií se tak množí i způsoby možnosti odhalení eventuelních podvrhů. Zkraje éry digitální manipulace se pak objevují tendence rozlišovat mezi fotografickou ilustrací a zpravodajskou fotografií, přičemž u posledně jmenovaného typu fotografie jsou povoleny pouze takové zásahy, které odpovídají úpravám v (analogové) fotokomoře. Proto na tomto typu snímků není povoleno klonovat objekty či je různě přemísťovat, vyměňovat (výměna hlavy apod.), přidávat či odstraňovat, ačkoli takovéto úpravy digitální fotografie poměrně snadno umožňuje. Tím, že v digitální fotografii nemusí

obrazy existovat v realitě, je otřesena důvěryhodnost fotografie jakožto pravdivého „objektivního“ média známého z doby fotografie klasické (analogové).

Autoři dále upozorňují, že v digitální éře se tak médium zpřístupňuje veřejnosti a to dokonce i tak, že překračuje hranice klasického fotoaparátu, kdy je možné nově pořizovat snímky i prostřednictvím zařízení, která nejsou k fotografování primárně určena.<sup>81</sup> Vzniká tak občanský fotožurnalismus bořící dosud jasně stanovenou hranici mezi profesionály (s fotoaparáty) a publikem (s přístroji, které umožňují pořizovat mnohdy technicky nekvalitní snímky). S možností sdílet fotografie prostřednictvím internetu bezprostředně po jejich pořízení vzniká i možnost dodatečně vstupovat do jejich obsahu. Jednak se tím boří klasické pojetí autorských práv, jednak tím fotografie získává status věčně nedokončeného díla. V souvislosti s tímto pak uvádějí Láb s Lábovou příklady dvou novomediálních umělců (Haddock, Fontcuberta), kteří s charakteristikou digitální fotografie pracují ve své tvorbě.

Autoři dále upozorňují na to, že v digitální fotografii není problémem manipulace jako taková, ale spíše manipulované fotografie, které prezentují neexistující skutečnost jakožto autentické svědectví zachycené v časoprostoru. Ke zkoumání autenticity fotografie pak vyzdvihují především metodu forenzní analýzy digitálních dat a zdánlivě protichůdnou metodu tvorby kompozitních fotografií následně využívanou i při této zpětné analýze.

Prostřednictvím případových studií nám autoři dále v textu demonstrují uvedené příklady techniky manipulace (komponovaná válka Briana Walskiho, *Reutersgate*, retuš tukových polštářků prezidenta Sarkozyho). Jedná se o první či přinejmenším o zásadní příklady manipulace s obsahem fotografie v digitální éře, které tak při zpětné analýze pomáhají nově definovat etické kodexy užívané v současném světě fotožurnalismu. Autoři zároveň upozorňují na nejednotnou podobu těchto kodexů, nicméně podotýkají, že navzdory rozdílům v obrazové interpretaci fotografovaných událostí pomáhají postprodukční praktiky známé z doby analogové definovat rámec povolených úprav digitální fotografie novinářské. Problém pak mohou představovat lokální fotografové (stringeri), kteří se necítí být redakční etikou kodexů tolik svázáni, ač jejich práce této etice podléhá.

Nástup digitální fotografie tak podlamuje důvěryhodnost fotožurnalismu známého z doby analogové, v níž sice pravda také nebyla nouze o manipulované novinářské fotografie, ale v této době šlo spíše o raritu než o pravidlo. V éře digitální fotografie je naopak nutné opřít důvěryhodnost fotožurnalismu o etické kodexy, kontrolní mechanismy a všeobecný tlak

---

<sup>81</sup> K této problematice viz „Henry Jenkins a kultura konvergence“.

na omezení manipulací, aby se tyto pravidlem nestaly. S technologickým posunem média se tak vytváří větší prostor pro manipulaci, zároveň se rodí nové kontrolní mechanismy pro kontrolu autenticity novinářské fotografie.

## ***Fotografie – divák***

Oproti předešlým autorům (Láb, Lábová), se Šimůnek ve svém textu soustředí spíše na akcentaci vztahu fotografie – divák, neboť mu neporušenost vztahu fotografie – referent nepřijde jakožto dostatečná záruka pro důvěryhodnost (či autenticitu) obsahu. Snaží se tak spíše akcentovat kladné stránky technologického posunu, neboť digitální fotografii nechápe jako příčinu ztráty důvěryhodnosti snímků, ale naopak jako možnost jejího posílení. V textu tak nesleduje kontinuální rovinu vývoje manipulace v novinářské fotografii, ale zaměřuje se spíše na popis současné situace ve fotožurnalismu při snaze formulovat nová východiska.

Šimůnek od sebe odlišuje paradigma postrealistické a realistické, neboť vychází z předpokladu, že jsou v dnešním (postrealistickém) světě fotožurnalistiky stále uplatňovány realistické požadavky a očekávání. Mezi ně pochopitelně patří i požadavek čistoty vztahu fotografie – referent, jakožto dostatečná garance autenticity snímku. Vyzdvihuje tak spíše multimediální zmnožování indexů a možnost reprezentovaných aktivně vstupovat do kontextů. Zároveň podotýká, že případové studie a příklady porušení novinářské etiky ve fotožurnalismu uvedené v publikaci *Soumrak fotožurnalismu?* vycházejí právě z paradigmatu realistického, které odkazuje spíše na ikonicko-indexikální charakter fotografie, zatímco paradigma postrealistické spíše na její symbolickou či konvencionalizovanou povahu.

Rolanda Barthese uvádí Šimůnek jako nejvýznamnějšího reprezentanta ikonicko-indexikální povahy a zároveň upozorňuje na jeho ambivalentní postoj k indexikalitě, kdy na jednu stranu uvádí autor noema „toto bylo“, na druhou jej však popisuje jako vrcholně subjektivní kategorii, čímž tato nevyhovuje požadavku objektivitě realistického paradigmatu. Podle Šimůnka tak digitální manipulace ve vztahu referent-fotografie zaujímá vedle nutnosti kultivovat kontext spíše druhořadou pozici.

Princip dekontextualizace a rekontextualizace pak dle autora nejlépe upozorňuje na neautonomní povahu fotografie. Jako významného představitele, který se jako první zabývá dekontextualizací, pak uvádí Waltera Benjamina. Ten popisuje tento princip prostřednictvím konceptu mizící „aury“ ve věku technické reprodukovatelnosti uměleckých děl, která jsou tak

vytržena z časoprostoru a pozbývají svůj původní význam včetně sociální funkce. Šimůnek pak upozorňuje i na zjednodušení prezentace fotografií prostřednictvím jejich sdílení na internetu (sociální sítě, komunitní weby, fotobanky). Jako klíčový mechanismus pro princip rekontextualizace uvádí popis. Ten je znám již z doby analogové, kde na jeho roli u fotografie přes jisté obtíže upozorňuje již zmíněný Roland Barthes, ale také především Sigfried Kracauer, který je ve své argumentaci vlivu popisku daleko přesnější (a pro náš záměr tedy významnější). Právě v tomto zdvojování indexikality, tedy v tendenci pojit index fotografie s dalšími indexy, spatřuje Šimůnek možný nástroj k posílení důvěryhodnosti fotožurnalismu. Zhuštěná přítomnost indexů tedy dle autora přímo úměrně zvyšuje důvěryhodnost obrazového sdělení a to dokonce více, než samotná fotografie. Šimůnek tak doporučuje fotografii „obalit indexy“. Díky tomu tak dochází i k přeuspořádání role fotografa, fotografovaného a fotografie, kdy je postavení subjektu a objektu více vyrovnané (všichni-všichni). Do hry vstupuje dříve pouze pasivní publikum, které obsah obrazového sdělení již pouze nepřijímá, ale zároveň jej nově spoluvytváří – je aktivní. V éře digitálního fotožurnalismu se pak rodí „občanský fotožurnalismus“, jenž s sebou mj. přináší i deprofesionalizaci, která de facto předznamenává smrt klasického fotožurnalismu, který se tak v digitální éře transformuje.

### ***Realistické – postrealistické paradigma***

Syntézou výše nastíněných poznatků Šimůnka, Lába a Lábové tak můžeme zaznamenat odlišný přístup k výkladu povahy manipulace fotografie v digitální éře. Budeme – li sledovat nastíněnou linii realistického a postrealistického paradigmatu ve vztahu k těmto poznatkům, pak je možné je charakterizovat dle schématu na následující straně:

<b>Realistické paradigma (moderní)</b>	<b>Postrealistické paradigma (postmoderní)</b>
fotografie – referent	fotografie – divák
ikonicko – indexikální	symbolické, konvencionalizované
nové punctum (ambivalentní povaha – „toto bylo“ + subjektivní kategorie)	dvojí kontext (rekontextualizace, dekontextualizace)
etické kodexy (posílení důvěryhodnosti)	zmnožení indexů, rekontextualizace, bloggeři, forenzní analýzy, kompozitní metody (posílení důvěryhodnosti)
analogový charakter	digitální charakter
hierarchický (autor – divák)	spíše symetrický (produživatelé)
ukončená fotografie	neukončená fotografie
absolutismus, „objektivní“ charakter média	relativismus, subjektivní charakter média
fotoaparát	fotoaparát + fotografující přístroje
profesionální fotožurnalismus	občanský fotožurnalismus

Z výše nastíněné tabulky je možné vypořádat, o které poznatky opírají zmínění autoři svoji argumentaci. Vidíme tak, že Láb a Lábová směřují spíše k paradigmatu realistickému, zatímco Šimůnek k paradigmatu postrealistickému. Ani u jednoho z autorů však nemůžeme říci, že by zastávali ten či onen přístup absolutně. V postrealistickém paradigmatu se pravda nově objevují následující jevy: forenzní analýza digitálních dat, kompozitní metody, produživatelé, bloggeři, digitální charakter média, spíše symetrický vztah autor – divák, neukončená fotografie, relativismus, fotoaparát + fotografující přístroje, občanský fotožurnalismus. Zbylé jevy charakterizující postrealistické paradigma, jsou však již nějakým způsobem dříve zakořeněné či definované v době klasické fotografie, paradigmatem realistickým.<sup>82</sup> Jedná se konkrétně o následující jevy: vztah fotografie – divák, symbolický (konvencionalizovaný) charakter znaku, dvojí kontext (rekontextualizace, dekontextualizace),

<sup>82</sup> Mluvíme – li o realistickém paradigmatu, pak se vztahujeme k době moderní, tedy k době analogové a klasické fotografie. Mluvíme – li o paradigmatu postrealistickém, pak se vztahujeme k době postmoderní, tedy k době „fotografie po fotografii“, k fotografii digitální.

zmnožení indexů. Tyto jevy nemohou být podstatné svoji novotou, ale spíše a jedině tím, že je v době digitální fotografie akcentován jejich dříve minoritní význam. V době klasické fotografie zkrátka stály spíše v ústraní a díky technologickému posunu tak vystupují v digitální době na povrch a charakterizují postrealistické paradigma.

Láb a Lábová z hlediska výkladu problematiky manipulace ve fotožurnalismu tedy spíše inklinují k postrealistickému paradigmatu. Akcentují ikonicko – indexikální charakter fotografie a její důvěryhodnost odvozují od jejího vztahu k referentu („toto bylo“) a de facto pouze takových postprodukčních úprav, které odpovídají analogovým úpravám ve fotokomoře. Jakožto garanci důvěryhodnosti prezentovaných obrazových sdělení ve fotožurnalismu uvádějí různé příklady etických kodexů, které jsou na základě tohoto principu sestaveny. Nicméně jako kontrolní mechanismy ověřující pravost obsahu prezentovaného fotografií (digitální detektiv) již uvádějí jevy, které se rodí čistě v digitálním věku (forenzní analýzy, kompozitní metody, bloggeři) a spadají do postrealistického paradigmatu. Zmiňují i neukončenost fotografie v digitálním věku a s ní i možnost uživatelů zasahovat do jejího obsahu (komunita bloggerů, novomediální umělci – Haddock, Fontcuberta). Rovněž upozorňují na zrod občanského fotožurnalismu a na nástup amatérů s fotografickými přístroji, kteří boří tradiční koncepci fotožurnalismu známou z doby analogové. Také se odklánějí od interpretace fotografie jakožto média, které by bylo schopné objektivně reprezentovat skutečnost.

Ve své studii se nás Šimůnek snaží přesvědčit, že mnohé interpretace fenoménu manipulace digitální fotografie ve fotožurnalismu (včetně interpretace Lába a Lábové) stále leží v rovině očekávání definovaných realistickým paradigmatem. Z výše uvedeného odstavce však vyplývá, že Láb a Lábová nejsou zdaleka tak svázáni realistickým paradigmatem, jak by se mohlo na základě Šimůnkova výkladu zdát. Šimůnek sice upozorňuje, že autoři odvozují důvěryhodnost fotografie ve fotožurnalismu pouze na základě čistoty vztahu fotografie – referent, nicméně vůbec již nezohledňuje, že autoři (z hlediska svých očekávání) nesetrvávají pouze v této realistické formě, ale naopak se na jejím pozadí pohybují v postrealistickém kontextu, který sám autor akcentuje. Šimůnek pak neodvozuje důvěryhodnost fotografie pouze od vztahu fotografie – referent, ale nově především od vztahu fotografie – divák (rekontextualizace a dekontextualizace) a od zmnožení indexů. Jinými slovy, pro Šimůnka nedostatečný realistický pohled na věc skrze vztah fotografie – referent, rozšiřuje autor o postrealistickou perspektivu v podobě akcentace dvojího kontextu a zmnožení (dostatečného počtu) indexů. Se vztahem fotografie – divák v digitální éře také pochopitelně souvisí



možnost diváků či publika aktivně vstupovat do těchto kontextů, přesněji řečeno být jejich aktivní součástí.

Šimůnek tedy oproti Lábovi a Lábové zastává spíše postrealistické paradigma. Akcentuje vztah fotografie – divák spolu s její symbolickou či konvencionalizovanou povahou znaku. Svázanost s referentem nepovažuje za dostatečnou garanci nemanipulovaného obsahu, naopak upozorňuje na ne-autonomní povahu fotografie skrze dvojí kontext (rekontextualizace, dekontextualizace), ve kterém se tato nachází. Jako posílení důvěryhodnosti ho oproti předchozím autorům příliš nezajímají forenzní analýzy, kompozitní metody či snad dokonce etické kodexy, ale odvolává se spíše na rekontextualizaci a zmnožení indexů a s tím spojený fenomén aktivního publika (produžitelů) a větší symetričnosti vztahu autor - divák. Zdůrazňuje věčnou neukončenost obsahu fotografie, která může být ze strany autorů či dokonce uživatelů na pozadí digitalizace kdykoli sdílena prostřednictvím sociálních sítí, komunitních webů či fotobank. S tím zmiňuje i novou možnost publika pořizovat fotografie i jinými přístroji, než je samotný fotoaparát a poukazuje tak na zrod občanského fotožurnalismu a s ním spojenou deprofesionalizaci fotožurnalismu v digitální éře médií.

Šimůnek tak na jednu stranu v rámci postrealistického paradigmatu spatřuje v digitální éře médií možnost posílení důvěryhodnosti obsahu prezentovaného fotografií, na druhou stranu však opírá svoji argumentaci o postrealistické prvky (fotografie – divák, dvojí kontext, zmnožení indexů), které jsou však již dříve definovány paradigmatem realistickým, vůči kterému se autor v textu vymezuje. Vidíme tedy, že mezi výše nastíněnými poznatky, které jsou uvedené v tabulce, je velmi obtížné vést nějaký „striktní řez“, neboť jsou na mnoha místech vzájemně provázané. Schematičnost tabulky tak místy vede spíše k objasnění charakteru stěžejních prvků paradigmat, než k nějaké možnosti jejich jednoznačného vymezení. Z toho vyplývá, že ani Šimůnek není absolutním zastáncem jednoho z nastíněných paradigmat, ač směřuje výhradně postrealistickým směrem. Jednak neopomíjí prvky nastíněné paradigmatem realistickým (fotografie – referent), jednak opírá svoji argumentaci o postrealistické prvky, které jsou již dříve definovány paradigmatem realistickým. Fenomén dekontextualizace ve vztahu k fotografii demonstruje především na příkladu „aury“ Waltera Benjamina, výklad rekontextualizace pak spojuje se Siegfriedem Kracauerem spolu s vlivem popisku ve smyslu posílení důvěryhodnosti fotografie skrze zmnožení indexů a neopomíjí zmínit ani aktivní publikum (nejen) v roli občanských fotožurnalistů. Dále se tedy podíváme, jestli mohou být tyto prvky v autorově interpretaci skutečně relevantně vykládány jako

základní stavební kámen pro posílení důvěryhodnosti novinářské fotografie v digitální éře médií.

## Kritičtí teoretici – Walter Benjamin a Siegfried Kracauer

Walter Benjamin spolu se Siegfriedem Kracauerem náleží k myšlenkovému proudu, který je spojen s jedním z prvních marxistických výzkumných institutů v Německu, jenž je známý pod názvem *Frankfurtská škola*.<sup>83</sup> „Na širší vývoj úvah o masové komunikaci a charakteru mediální kultury v mezinárodním kontextu pravděpodobně neměly takový vliv nejrozličnější národní diskuze o kulturní úrovni, ale spíše soubor úvah (v mnohém poplatných marxistickému myšlení), který se rozvinul a rozšířil po druhé světové válce. K označení této dlouhé a různorodé tradice slouží pojem „kritická teorie“, jež má své kořeny v díle skupiny vědců z Ústavu pro aplikovaný sociální výzkum ve Frankfurtu, kteří po roce 1933 emigrovali z Německa.“<sup>84</sup>

Kritická teorie jakožto produkt Frankfurtské školy přistupuje k výkladu modernity skrze dialektickou metodu, čili se snaží vidět její klady i zápory a díky tomu ji můžeme oprávněně považovat za jednu z nejucelenějších teorií, která popisuje modernitu. Vůči modernitě vystupuje na jednu stranu kriticky, na druhou stranu se však snaží zmapovat i její přínos. Douglas Kellner ve své publikaci *Critical Theory, Marxism and Modernity* upozorňuje na to, že se kritická teorie odpoutává od vědeckého socialismu, tj. od komunistických interpretací, a nově akcentuje spíše filosofické a hegelovské prvky, čímž tak reaguje na nezpochybnitelné selhání revolučních změn, které Marx předpovídal v rámci východního marxismu. S kritickou teorií se tak pojí marxismus západní, oproštěný od vědeckého socialismu. Kritická teorie se tedy zabývá spíše kulturou, masovými médii a s nimi spojenou ideologií. Kritičtí teoretici pak rozlišují „vysokou kulturu“ a „kulturu masovou“.<sup>85</sup> Upozorňují tak, že vysoká kultura, která

---

<sup>83</sup> Jedná se o známější označení této skupiny, a proto se ho nadále budeme v textu držet i my. Tento název však není zcela přesný, neboť mnohá zásadní díla Frankfurtské školy vznikla v USA, tedy v exilu. K této problematice viz Kellner 1989: 1 – 21.

<sup>84</sup> Cit. In: McQuail 2009: 127.

<sup>85</sup> „Masová kultura. Ve své době (přibližně v letech 1930-1970) označoval tento výraz „kulturu mas“ a obecně znamenal nižší formy zábavy, které přitahovaly nevzdělanou a „nekulturní“ většinu, v protikladu k „vysoké kultuře“ menšiny.“ Cit. In: McQuail 2009: 571.

dříve člověka kultivovala, podléhá v modernitě vítězství konformity a instrumentální racionality, která generuje kulturu masovou. Kritičtí teoretici tak především ostře vystupují vůči degenerované formě kultury, tj. vůči kultuře masové, a vyzdvihují emancipační potenciál kultury vysoké. Kriticky tak reflektují posun od autentického umění ke kulturnímu průmyslu.<sup>86</sup> Někteří z nich se však soustředí spíše na zmapování role nástupu médií v soudobé společnosti a snaží se zmapovat jejich emancipační potenciál. Mezi tyto autory *Frankfurtské školy* pak patří právě Benjamin a Kracauer.

### **„Aura“ Waltera Benjamina**

Problematice aury se Walter Benjamin věnuje zejména v eseji s názvem *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Ztrátu aury pak připisuje právě fotografii (a filmu) jakožto reprodukovatelnému médiu. „*I při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: „Zde a Nyní“ uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, na němž se nachází. (...) Veškerý dosah pravosti se vyhybá technické – a přirozeně nejenom technické – reprodukovatelnosti. Zatímco vůči ručnímu reprodukování, jež bývá zpravidla pranýřováno jako falzifikát, si originál uchovává plnou autoritu, není tomu tak v případě technické reprodukce. (...) Co se zde ztrácí, můžeme shrnout pojmem aura a říci: co ve věku díla technické reprodukovatelnosti hyne, je jeho aura.*“<sup>87</sup> Reprodukované dílo se tak dle Benjamina vyděluje z tradice, na základě čehož dochází k jejímu otřesu. Rozpad aury je podle Benjamina podmíněn nástupem masy, která se snaží si věci prostorově a lidsky přiblížit a překonat tak jejich jedinečnost reprodukcí.<sup>88</sup> Autentické umění je tak ve věku technické reprodukovatelnosti degradováno.

Díky fenoménu technické reprodukovatelnosti odpadá původní rituální zakotvení uměleckého díla v tradici (kultu), které tak přichází o svoji náboženskou a magickou roli. „*(...) jedinečná hodnota „pravého“ uměleckého díla tak má svůj základ v rituálu, v němž se mu*

---

<sup>86</sup> Viz Kellner 1989: 121 – 145.

<sup>87</sup> Cit In: Benjamin: 3 – 4. Dostupné na <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?id=e3630a87a2eac2abb2010412332a3f0b&tid=&do=download&did=26774&kod=JIM085>, [2. 8. 2013].

<sup>88</sup> Viz Benjamin: 5. Dostupné na <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?id=e3630a87a2eac2abb2010412332a3f0b&tid=&do=download&did=26774&kod=JIM085>, [2. 8. 2013].

*dostávalo neodvozené a prvotní užité hodnoty.*<sup>89</sup> Médium jako fotografie tak již neumožňuje uměleckou produkci považovat za pravou, čímž se zásadně mění rámec společenské funkce umění, které tak ztrácí svoji s originálem se pojící rituální podobu a je ve věku technické reprodukovatelnosti ve vleku politických sil. Autentické umění tak směřuje ke kulturnímu průmyslu. U fotografie pak poprvé převažuje vystavovací hodnota uměleckého díla nad kultovní (rituální) a oddělením fotografie od kultického základu tak navždy klesá zdání její autonomie. Auru zkrátka nelze reprodukovat, je svázána se svým „zde a nyní“.

*„Fotografie podle Benjamin je typickým médiem, které přispělo k mizení aury. Auru v oblasti fotografie přiznává pouze některým z prvních daguerrotypií.“*<sup>90</sup>

Nástup mechanické reprodukce tedy připravuje „vysoké“ umění o jeho autentičnost, originalitu, jedinečnost, nereprodukovatelnost a svázanost s kultem (rituálem) v podobě transcendentního významu, čímž se umění redukuje pouze na spotřební zboží (komoditu). Při Benjaminově kritice výše nastíněného technologického posunu je však také nutné upozornit, že například ve střihové montáži spatřuje autor jisté klady především díky „efektu šoku“, který publikum naopak kultivuje tím, že jej vytrhává z pasivní kontempace. „Recepte v rozptýleném stavu, která je ve všech oblastech umění stále zřetelnější a je symptomem hlubokých změn v apercepci, nachází ve filmu cvičné pole. *Svým šokovým účinkem vychází film vstříc této formě vnímání. (...) Publikum se nachází v roli zkoušejícího, avšak zkoušejícího rozptýleného.*“<sup>91</sup> Výraznou kritikou masové hollywoodské filmové produkce se pak vůči této Benjaminově optimistické interpretaci později staví zejména Adorno a Horkheimer, tedy další teoretici *Frankfurtské školy*.<sup>92</sup>

## **„Ornament masy“ Siegfrieda Kracauera**

---

<sup>89</sup> Cit In: Benjamin: 6. Dostupné na <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?id=e3630a87a2eac2abb2010412332a3f0b&tid=&do=download&did=26774&kod=JIM085>, [2. 8. 2013].

<sup>90</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 56.

<sup>91</sup> Cit In: Benjamin: 22. Dostupné na <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?id=e3630a87a2eac2abb2010412332a3f0b&tid=&do=download&did=26774&kod=JIM085>, [2. 8. 2013].

<sup>92</sup> Viz Kellner 1989: 121 – 145.

Siegfried Kracauer přistupuje ke kritice jednotlivých aspektů masové společnosti skrze tematicky různorodé eseje, které jsou zařazené do souborného díla s názvem *Ornament masy*. Tento název je odvozen od stejnojmenné eseje, v níž je pomocí ornamentu naznačen způsob autorovy interpretace masové společnosti a jejích projevů. „*Místo, jež zkoumá jedna epocha v dějinném procesu, je třeba důrazněji určovat z analýzy jejích neklamných povrchových projevů než ze soudů epochy o sobě samé. Tyto soudy jako výraz dobových tendencí nejsou žádným závažným svědectvím pro celkové ustavení doby. Povrchové projevy díky své neuvědomělosti uchovávají bezprostřední přístup k základnímu obsahu stávajícího. A s jeho poznáním je pak obráceně spjat klad epochy. Základní obsah epochy a její nepostřehnutá hnutí se vzájemně vyjasňují.*“<sup>93</sup>

Ornament je pak sebeúčelný, geometrický a odosobnělý tvar složený z lidských jednotek, přičemž jeho nositelem není lid, ale masa. Na neklamných povrchových projevech ornamentu, který je odloučen od svých nositelů, lze zpozorovat skutečné projevy modernistického racionálně organizovaného kapitalistického výrobního procesu, který je sám sobě účelem (stejně jako masa). Soudobá společnost je tak vyčleněna z původního přírodního mytologického rámce a odosobněním skrze zkalené ratio kapitalistického systému dochází k její demytologizaci (u Benjamina bychom řekli, že se odpoutává od rituálu).<sup>94</sup> Ornament masy se tak na jednu stranu tváří jako redukce přírodního, která nenechává nikoho myšlenkově zakrňt, na druhou stranu však vystupuje pouze jako hrubá tělesná manifestace nižší přírody, neboť ornament je odosobněný a tudíž odříznutý od člověka a jeho rozumu. „*Je to každého výslovného smyslu zbavená racionální prázdná forma kultu, která se znázorňuje v masovém ornamentu.*“<sup>95</sup>

Fotografii pak Kracauer chápe především jako totální a zároveň útržkovitý (fragmentární) způsob zachycení minulosti. Fotografie sice může zachytit totální obraz s náležitými prvky, nicméně sama o sobě nechápe smysl a proto je fragmentární. Paměťové obrazy oproti tomu nejsou podřízené totálnímu zobrazení, jsou mezerovité, útržkovité, avšak ponechávají v paměti právě a jedině to, co si vykládají jako smysluplné. Aby tedy byla fotografie smysluplná, musí odkazovat na nekolísající paměťový obraz – pak je fotografie současná a její smysl je pochopitelný. U zastaralých fotografií však již neexistuje konzistentní obraz

---

<sup>93</sup> Cit. In: Kracauer 2008: 66.

<sup>94</sup> Viz Kracauer 2008: 70.

<sup>95</sup> Cit. In: Kracauer 2008: 75.

doby, čili je nutné tyto doprovodit dostatečným množstvím informací (zmnožit indexy), aby byly smysluplné. Při této příležitosti Kracauer právě vyzdvihuje roli popisku u fotografie, který tak umožňuje zprostředkovat obrazem nesdělitelné a seznámit tak diváky s kontextem. Zastaralá fotografie již tedy neumožňuje bezprostřední vztah k originálu. Kracauer v této souvislosti zvyrazňuje roli popisku u příkladu babičky dříve vyfocené v podobě čtyřicetileté divy, kterou ve své době každý znal, zatímco o šedesát let později nemohou bez popisku ani její vnoučata říci, jestli se jedná o babičku či nikoli. „*Chyběla však ústní tradice. Z obrázku nelze babičku rekonstruovat. (...) Nakonec na fotografii vůbec není babička, nýbrž její přítelkyně, která se jí podobala.*“<sup>96</sup> Ve fotografii pak Kracauer spatřuje roli jakéhosi souhrnného katalogu všech zachycených jevů. „*Úkolem fotografie je ukázat na dosud ještě nespátřený přírodní základ. Poprvé v dějinách vynáší ven celou naturální slupku, poprvé zpřítomňuje mrtvý svět v jeho nezávislosti na člověku.*“<sup>97</sup>

Kracauer a Benjamin pak oproti jiným kolegům z *Frankfurtské školy* nesměřují vždy svoji kritiku k masové kultuře, „*(...) ale spíše k intelektuálům a umělcům, kteří se zarputile pokoušejí držet při životě zastaralé estetické hodnoty. Na druhé straně ovšem ani o Benjaminovi a Kracauerovi nemůžeme tvrdit, že jsou jednoznačnými kulturními optimisty a „těšiteli“ – vidí totiž zábavní průmysl nejen jako emancipační a inspirativní, ale i jako manipulační a otupující.*“<sup>98</sup> Na jednu stranu tak Kracauer s Benjaminelem připisují obrazovým médiím udržujícím diváka v bdělé tenzi revoluční potenciál (v marxistickém duchu), na straně druhé přiznávají jejich částečně otupující vliv generující snadno manipulovatelnou a odosobnělou masu.

### ***Dekontextualizace a rekontextualizace – Benjamin, Kracauer, Šimůnek***

Ve vztahu k výše zmíněným autorům tedy pojí Šimůnek fenomén dekontextualizace k Benjaminově auře, zatímco fenomén rekontextualizace vztahuje ke Kracauerově popisku. Zároveň zmiňuje, že se jedná o principy, které jsou naznačené již realistickým paradigmatickým, což ostatně dokazuje i naše schematická tabulka charakteristických prvků paradigmatického.

---

<sup>96</sup> Cit. In: Kracauer 2008: 44.

<sup>97</sup> Cit. In: Kracauer 2008: 56.

<sup>98</sup> Cit. In: Kracauer 2008: 25. (Předmluva Petry Hanákové).

Principiálně je tak odkaz na výše zmíněné autory v pořádku, neboť v obou případech není naznačený princip dvojího kontextu nikterak odlišný od principu, na který nás Šimůnek upozorňuje. Zároveň také i on přiznává, že je tento princip již dříve naznačen realistickým paradigmatem. Problém však nastává v okamžiku, kdy začneme o těchto principech uvažovat právě ve vztahu k paradigmatu postrealistickému. V rámci něj je totiž akcentován vztah fotografie – divák, čili nám do hry vstupuje i (aktivní) obecnstvo, které se vztahuje k již ne-analogové, tedy digitální fotografii. Kritičtí teoretici pak dialekticky popisují modernu a kritizují masovou společnost, avšak v postmoderně, k níž se postrealistické paradigma vztahuje, se s fenoménem masové společnosti již nesetkáváme. „*Současná společnost bývá obecně označována za „postmoderní“, což je v rozporu s představou masové společnosti, která se jeví jako „moderní“.*“<sup>99</sup> Stručně řečeno, přechodem od realistického paradigmatu k paradigmatu postrealistickému se nám nemění pouze akcentace vztahu fotografie – divák (na úkor dříve významnějšího vztahu fotografie – referent), ale mění se nám jak technologická podoba fotografie, tak i divák jako takový.

Kracauer spolu s Benjaminem sice nevyzdvihují emancipační potenciál vysoké kultury v podobě vzoru pro kulturní formy soudobé moderní společnosti tak jako jejich kolegové z *Frankfurtské školy*, nicméně i tak vnímají masovou kulturu jako jistou formu kulturní degradace. McQuail ve své publikaci *Úvod do teorie masové komunikace* popisuje masu jako „ (...) velmi početný, ale současně také beztvary soubor jednotlivců, kteří se působením vnějšího vlivu chovají podobným způsobem a kteří z pohledu jejich případného manipulátora mají jen nepatrnou nebo žádnou samostatnou entitu, organizovanou formu nebo moc, autonomii, celistvost či schopnost sebeurčení.“<sup>100</sup> Normativní požadavek kritických teoretiků v podobě příklonu k emancipačnímu potenciálu vysoké kultury jakožto lepší formy společnosti a mediálního systému ve výsledku zůstává stejně nenaplněn, neboť v postmoderně nedochází k přehrazení či snad dokonce odvrhnutí masových technologií, vůči kterým *Frankfurtská škola* vystupuje kriticky, ale naopak se tyto stávají plnohodnotnou součástí mediální kultury postmoderny. V postmoderním konceptu „běžné kultury“ (populární kultury), která se těší přízni většiny, aniž by vyvolávala hanlivé asociace, jsou tak odstraněny hranice mezi kulturou elity a masovým vkusem.<sup>101</sup> Boří se tak hierarchická nadřazenost

---

<sup>99</sup> Cit. In: McQuail 2009: 106.

<sup>100</sup> Cit. In: McQuail 2009: 570.

<sup>101</sup> Viz McQuail 2009: 130 – 133.



vysoké kultury nad masou a utváří se pluralitně symetrický vztah rovnovážných prvků kultury běžné (populární). S tím také souvisí i již zmíněná deprofesionalizace fotožurnalismu, jehož plnohodnotnou součástí se tak stávají nově i méně kvalitní fotografie pořízené uživateli (občanský fotožurnalismus). V souvislosti s Kracauerem a Benjaminem bychom pak mohli říci, že nedochází k nějaké uvědomělé kulturní revoluci, kde by fotografie (či filmová montáž) odhalovala přírodní základ dávno padlého světa, ale naopak je tento systémový modernistický apel rozbit vlastním vyčerpáním kultury moderny, kterou střídá postmoderní pluralismus na pozadí digitalizace. Nástupem postmoderny sice nepochybně došlo k revoluční myšlenkové změně, ovšem nikoli v duchu modernistických (marxistických) tradic.

Vidíme tedy, že princip dvojího kontextu v podobě rekontextualizace a dekontextualizace je v textech Benjamina a Kracauera uveden právě ve vztahu ke kultuře moderní (analogové), nicméně v postmoderně je již tato podoba nastíněných koncepcí neudržitelná. Koncept aury Waltra Benjamina se tak v postmoderním světě digitální fotografie posouvá ještě o jeden stupeň dál. Stopy aury je totiž možné v postmoderně spatřit především v kinofilmových autorských zvětšeninách. *„Z pohledu digitálních médií (fotografie) můžeme dnes vnímat podobným způsobem další stupeň mizení aury, authenticity. Dnes je to klasická fotografie, která ve srovnání se svým postfotografickým ekvivalentem je nositelkou této aury. Fotografická zvětšenina slavného autora, splňující požadavky kladené na originál, je dnes v podobné situaci jedinečného, autentického uměleckého díla, jako byla kdysi malba nebo grafika, je také podobně ceněnou komoditou.“*<sup>102</sup> To, co Benjamin kritizuje v době moderní jakožto ztrátu authenticity uměleckého díla skrze technickou reprodukovatelnost a zmnožení kopií originálu pozbývajícího plnou autoritu, může vystupovat v době postmoderní (postfotografické) v podobě kinofilmových zvětšenin, které v sobě odrážejí autentickou auru autorského rukopisu. Benjamin však nepřipouští status authenticity kinofilmové zvětšenině, ale bere ji pouze jako kopii s minimální odchylkou od originálu. V souvislosti s novými médii bývá tento autor *Frankfurtské školy* poměrně často zmiňován, neboť svého času principiálně popisuje obdobnou technologickou změnu (od malby k analogové fotografii), které jsme byli v naší době svědky příchodem digitální fotografie (od analogové fotografie k fotografii digitální).<sup>103</sup> Přesto je však nutné podotknout, že Šimůnek při odkazování na Benjamina zmiňuje auru zejména ve vztahu k dekontextualizaci a pouze v původním slova smyslu a tento

---

<sup>102</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 60.

<sup>103</sup> Viz Láb, Turek 2009: 54 - 56.

její moderní výklad zasazuje do postmoderního kontextu, aniž by upozornil na výše zmíněnou transformaci jejího významu. Jde mu tak spíše o ilustraci principu dekontextualizace ve vztahu k fotografii, nicméně při něm setrvává v moderním pojetí, které je naznačeno realistickým paradigmatem.

Pokud jde o rekontextualizaci a její mocný nástroj v podobě popisku, pak víme, že Šimůnek využívá pro ilustraci tohoto principu dalšího autora *Frankfurtské školy*, tedy Siegfrieda Kracauera. V souvislosti s popiskem pravda odkazuje i na Rolanda Barthese, který jako jeden z prvních autorů popsal u fotografie jeho roli. Nicméně již také víme, že Barthesova interpretace popisku ve fotografii (není jasné, kdy mluví o fotografii s popiskem a kdy bez popisku) je místy dost vágní a tak se v rámci nastínění problematiky fenoménu rekontextualizace budeme i nadále raději držet přesnější argumentace Siegfrieda Kracauera. Šimůnek vnímá popisek jako nejmocnější nástroj rekontextualizace, neboť může prostřednictvím zmnožení indexů dodat k fotografii relevantní informaci, která ze samotného obrazového sdělení nemusí či dokonce nemůže být zřejmá, a tím se tak důvěryhodnost fotografie upevňuje. Tak je tomu i v případě „Kracauerovy babičky“. Šimůnek však zároveň připouští, že je to ten samý popisek, prostřednictvím kterého je možné snadno manipulovat s digitalizovaným obsahem: „*Nejjednodušší způsob, jak lhát „prostřednictvím“ fotografie, tak zajisté spočívá v jejím propojení s popiskem, který může zobrazené scéně vtisknout téměř libovolný význam a vrhnout ji do téměř libovolného kontextu.*“<sup>104</sup> Paradoxně však tuto „temnou stránku“ popisku dále Šimůnek vůbec nezohledňuje, přestože má tato zvláště v postmoderním kontextu zásadní význam. S digitalizací totiž (jak jsme již uvedli) dochází k přeuspořádání vztahu fotografa, fotografie a fotografovaného, takže se nám v postmoderní době původní přísně hierarchický vztah posouvá k větší symetrii. Dříve pasivní publikum (masové) se transformuje v publikum aktivní, které vystupuje z dřívější role pouhých pasivních recipientů mediálního obsahu (obsahově ukončených fotografií), do něhož nově aktivně zasahuje. Právě na pozadí vztahu fotografie – divák, jež Šimůnek v rámci postrealistického paradigmatu akcentuje, tak dochází k posílení významu role diváka, která je více než kdy jindy chápána jako aktivní.<sup>105</sup> Jak uvidíme dále, posílením role publika

---

<sup>104</sup> Viz Šimůnek 2011: 48.

<sup>105</sup> V souvislosti s masovým publikem (masou) bývá kritizována jeho pasivita, zejména ze strany předních autorů *Frankfurtské školy*. Víme však, že například Benjamin přiznává masovému publiku jistou aktivitu, zejména v případě „efektu šoku“ při montáži. Koneckonců i vztah fotografie – divák definovaný realistickým paradigmatem předpokládá jistou aktivitu ze strany diváka. Pro naše účely je však podstatné, že se v žádném

v digitální éře zároveň slábne role autora či autorství v tradičním slova smyslu, neboť na výsledné prezentaci fotografovaného obsahu se nově podílí i publikum v podobě produčitelů. Pokud bychom tedy skutečně brali roli popisku jakožto mocný nástroj digitalizace k posílení důvěryhodnosti fotografie (tak jako Šimůnek), pak bychom se museli nutně vztahovat k fotografii již ukončené, která by byla určena hierarchickým vztahem autor – divák. Oba tyto prvky (ukončená fotografie, hierarchický vztah autor – divák) se však opět pojí s paradigmatem realistickým, respektive jsou jím již dříve definovány. Šimůnek tak při objasňování problematiky rekontextualizace akcentuje pouze její posilující potenciál z hlediska důvěryhodnosti fotografovaného obsahu, přičemž na její „temnou stránku“ v podobě libovolného významu v libovolném kontextu sice upozorňuje, ale dále ji ve svém výkladu nijak nezohledňuje. Nejen, že se primárně soustředí pouze na kladnou stránku fenoménu rekontextualizace, ale také používá k podpoře větší důvěryhodnosti fotografie v digitální éře pouze prvky, které jsou již dříve definovány paradigmatem realistickým. Ani v tomto případě nám tedy Šimůnek nepředkládá nějakou skutečnou alternativu vůči realistickým očekáváním, ale naopak v nich paradoxně sám dále setrvává. Je to totiž právě postmoderní divák – produčitel, který může více než kdy jindy zasazovat pomocí fenoménu rekontextualizace fotografii do libovolných kontextů s libovolnými významy.

---

z těchto případů nejedná o dominantní jev, který by podobu fotografie měnil. Aktivní role diváka (publika) je jako neokrajový (dominantní) jev spojena skutečně až s nástupem digitalizace.

## Od technologického determinismu k sociálnímu konstruktivismu

Zdá se, že fotografie je velmi vhodné médium sloužící k nastínění přirozenosti přechodu od technologie analogové k digitální. Ostatně nemožnost vést „striktní řez“ mezi jednotlivými prvky výše zmíněných paradigmat s analogovým a digitálním charakterem již na tuto přirozenost latentně poukazují. Technologický posun od analogové technologie k digitální dokonce označuje Nicholas Negroponte jako přechod „od atomu k bytům“.<sup>106</sup> Analogicky bychom poté mohli toto označení použít ve vztahu k fotografii a označit ji tak za přechod „od analogového zrna k digitálnímu šumu“.<sup>107</sup> Na přirozenost tohoto přechodu nás (s odkazem na Viléma Flussera) ostatně upozorňuje i Thomas Elsaesser: „*Také český historik médií Vilém Flusser už před 30 lety zdůrazňoval, že distribuce zrn v každé fotografii předznamenává body videoobrazu a numerickou mřížku digitálního obrazu.*“<sup>108</sup> V digitální éře se však fotografie stává součástí procesu sblížení médií (konvergence) a prostřednictvím jiných médií je tak možné nově vstupovat do jejího otevřeného obsahu. „*„Nová elektronická média“ lze zpočátku považovat nikoli za náhradu, ale spíše za doplněk stávajícího spektra médií. Na druhé straně ale musíme vzít v úvahu skutečnost, že digitalizace a sblížení mohou mít mnohem převratnější důsledky.*“<sup>109</sup>

Ač je tedy technologický posun „od atomu k bytům“ přirozený, dochází díky němu mj. ke ztrátě svébytnosti a autonomie samotného média (známého z analogové doby). „*Dnes již nemá smysl uvažovat v podmínkách jednoho dominantního média s několika jedinečnými vlastnostmi, i když to svého času bylo ospravedlnitelné (...)* V současné době vedle sebe existuje mnoho různých forem nových médií spolu se „starými“ a ani jedno médium nezmizelo. Zároveň má nepominutelnou sílu a nepřehlédnutelné důsledky skutečnost, že se

---

<sup>106</sup> Viz Negroponte 2001.

<sup>107</sup> Přirozeností tohoto přechodu uvnitř jednoho média ve vztahu k fenoménu produžování a konvergence se rovněž zabývám v práci s názvem *Od filmového zrna ke 3D pixelům*. Viz Novák 2011.

<sup>108</sup> Cit. In: Elsaesser 2000: 3.

<sup>109</sup> Cit. In: McQuail 2009: 150.

*média sblíží (...*).<sup>110</sup> Tato změna nepochybně vede k tomu, že naše vnímání reality v postmoderní době není určeno nějakou dominantní technologií, ale je pevně spjaté s kulturou. Vzpomeňme na posun ikono-indexového charakteru fotografie k symbolicko-konvencionalizovanému, kde se první váže spíše k technologii, druhý spíše ke kultuře. „*Z hlediska postmoderny naše vnímání reality závisí na kultuře, a protože kultura je neustále se měnící sociální konstrukcí, je z tohoto pohledu i realita konstrukcí.*“<sup>111</sup> Od technologického determinismu, který socio-kulturní účinky odvozuje od dominantních prostředků a forem komunikace (nezávisle na jejich obsahu), se tak v postmoderně posouváme k sociálnímu konstruktivismu. Patrně nejznámějším představitelem technologického determinismu je Marshall McLuhan, který vychází z předpokladu, že médium samo je poselstvím, nikoli jeho obsah. Dle míry participace příjemce a vysoké či nízké míry vyplňování údajů médium rozlišuje McLuhan média na horká a chladná. „*Fotografie je například vysokodefiniční a horká (...*“<sup>112</sup> McLuhan tak považuje fotografii za médium, které rozšiřuje jediný smysl vysokou definicí a nízkou participací obecnstva (které má skrze vizuální zobrazení mnohé nadefinováno). McLuhanovo pojetí fotografie se však evidentně vztahuje spíše k fotografii svébytné, autonomní (známé z analogové doby). Víme, že na pozadí konvergence přichází digitální fotografie o tuto svébytnost. Nerozšiřuje již jediný smysl vysokou definicí, ale překračuje médium samotné, čímž klade důraz na multisenzorický výklad obsahu a umožňuje naopak poměrně vysokou participaci publika (minimálně oproti analogové fotografii). Poselství tak v postmoderně konstruuje publikum svojí participací, nikoli médium svojí pozbytou svébytností. Ocitáme se tak v době fotografie po fotografii - přecházíme k sociálnímu konstruktivismu.

## ***Henry Jenkins a kultura konvergence***

Jedním z nejznámějších představitelů sociálního konstruktivismu je Henry Jenkins, jenž v knize *Kultura konvergence* upozorňuje na výše nastíněný fenomén, který tak není

---

<sup>110</sup> Cit. In: McQuail 2009: 117.

<sup>111</sup> Cit. In: Láb, Turek 2009: 50.

<sup>112</sup> Cit. In: McLuhan 2000: 226.

výsledkem změny technologické, ale kulturní.<sup>113</sup> Kultura konvergence je dle Jenkinse tvořena vztahem mediální konvergence, participační kultury a kolektivní inteligence. Mediální konvergencí má na mysli tok mediálního obsahu napříč různými mediálními platformami. Tento tok je pak velmi ovlivněn aktivitou (participací) příjemců (a následně i tvůrců) mediálního obsahu. Participační kultura je tedy v přímém protikladu vůči dřívější pasivní formě publika či přesněji pasivním recipientům mediálního obsahu. Kolektivní inteligence (definovaná Pierrem Lévyem) pak dle Jenkinse představuje formu sdílené inteligence, kde „nikdo nemůže vědět vše a každý ví zároveň něco“ a na základě takto poskládaných dílčích (individuálních) znalostí dochází k formě kolektivně sdíleného vědění.<sup>114</sup> „*Pokud jsme považovali staré příjemce (konzumenty) mediálního obsahu za pasivní, noví příjemci jsou aktivní. Pokud byli starší příjemci předvídatelní a setrávali na určeném místě, noví migrují a jsou stále méně loajální vůči médiím a mediálním korporacím. Pokud byli starší příjemci individuální a izolovaní, noví příjemci jsou více společensky propojeni. Jestli byla aktivita starých příjemců tichá a neviditelná, aktivita nových příjemců je nyní hlučná a veřejná.*“<sup>115</sup>

V digitální éře se tak v rámci kultury konvergence může mediální obsah bez přestání měnit spolu s publikem na pozadí permanentně soupeřících zájmů, nejasných směrů a nepředvídatelných výsledků. Konvergence pak odkazuje především na neustále probíhající proces tvorby mediálního obsahu, nikoli obsah konečný. Stále více lidí se ocitá v pozici nejen příjemců, ale i autorů mediálního obsahu. Zde se v souvislosti s fotografií dostáváme k již výše zmíněnému zrodu občanského fotožurnalismu. Jenkins dodává: „*George Orwell nastínil představu světa, ve kterém nás bude sledovat Velký bratr, avšak namísto toho nepřetržitě sledujeme my prostřednictvím našich chytrých telefonů Velkého bratra.*“<sup>116</sup> Vzpomeňme na tomto místě na srovnání praktik politické retuše ve fotografii s totalitním režimem nastíněným v Orwellově románu *1984*. Aneb „*Kdo ovládá minulost... ovládá budoucnost: kdo ovládá přítomnost, ovládá minulost.*“<sup>117</sup> V digitální éře se tak karta obrací a v tomto slova smyslu je

---

<sup>113</sup> Viz Jenkins 2006.

<sup>114</sup> Lévy dodává, že: „ (...) vstupujeme do éry, v níž budou komunikační technologie sloužit k filtrování a lepšímu směřování našeho vědění, což nám umožní myslet spíše kolektivně, než abychom kolem sebe individuálně shromažďovali nepřeborné množství informací.“ Cit. In: Trend 2001: 258.

<sup>115</sup> Cit. In: Jenkins 2006: 18 - 19.

<sup>116</sup> Cit. In: Youtube [online]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=ibJaqXVaOal>, [5. 1. 2011].

<sup>117</sup> Cit. In: Láb, Lábová: 2010: 33. Blíže k dané problematice viz Orwell 1991.

to na pozadí kultury konvergence právě aktivní občan - produživatel, jenž ovládá přítomnost, kterou má neustále pod dohledem svého multifunkčního mobilního zařízení.<sup>118</sup> Fotografie je tak možné v digitální éře médií pořizovat i prostřednictvím běžně dostupných technologií, které nejsou k fotografování primárně určené. Jednoduše řečeno, každý držitel takovéto technologie je potencionálním občanským žurnalistou.

### ***Axel Bruns a fenomén produsage***

Ztrátou autonomie média na pozadí digitalizace tak dochází k mediální konvergenci, kde je obsah prezentovaný obrazovým sdělením fotografie spoluvytvářen dalšími médii a následně vnímán multisenzoricky. Tím se rozpadá i tradiční představa autorství přísně uzavřeného díla hierarchického vztahu autor – divák a do hry nově vstupuje větší symetrie, kdy mají diváci – příjemci mediálního obsahu zcela novou možnost jej spoluvytvářet a zasazovat ho tak pomocí fenoménu rekontextualizace do libovolných interpretací v libovolných kontextech. Jednoduše řečeno, mění se charakter obsahu sdělení, do něhož mají nově možnost zasahovat nejen tvůrci (fotografové) ale i příjemci (diváci).

Výše nastíněnou změnu do té doby přísně odděleného vztahu autor – divák reflektuje Axel Bruns v kapitole *The Art of Produsage: Distributed Creativity* ve své knize *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond*.<sup>119</sup> V této souvislosti používá Axel Bruns pojem „produsage“, který bývá do češtiny překládán jako „produžívání“. Jde o složeninu výrazu „producers“ a „consumers“ (producenti a uživatelé či autoři a diváci), který vystihuje smazání hranic mezi dříve oddělenými skupinami. Na pozadí fenoménu produžívání pak neexistují žádné zcela ukončené produkty (fotografie), ale pouze jejich dočasné podoby. Ve vztahu k fotografii se pak Bruns zabývá zejména komunitním webem s názvem *Flickr*. V souvislosti se sledovanou problematikou jej můžeme rovněž využít jako ilustrativní příklad, neboť až na drobné rozdíly de facto mapuje princip fungování komunitních webů (do nichž se promítá Šimůnkem naznačený princip dekontextualizace a rekontextualizace). Na *Flickr*u můžeme fotografie nejen sdílet, ale i posunout jejich obsah či jej dodatečně upravit (tzv. fotografii obalit indexy). Můžeme fotografii ohodnotit (slovně, hvězdičkou či dokonce virtuální cenou nějaké skupiny

---

<sup>118</sup> Šimůnek pro popis těchto přístrojů používá výraz „hybridní aparáty“. Viz Šimůnek 2011: 46.

<sup>119</sup> Viz Bruns 2008.

uvnitř komunity), můžeme ji rovněž doplnit popiskem, komentářem či na virtuální mapě lokalizovat polohu, kde byla fotografie pořízena. Nepochybně se pak díváme odlišně na „čistou“ fotografii, které se podařilo vyvolat reakce uživatelů či je podnítit k dalšímu zásahu do jejího obsahu. Hranice přísně hierarchického vztahu autor – divák známého z analogového světa se tak bortí a začínají téměř splývat, neboť směřují k větší symetrii. Do obsahu fotografie tak nově zasahují nejen tvůrci, ale i příjemci. *„Vytváří se to, čemu běžně říkáme „mashupy“: složená, několikavrstvá a opakovaně znovu sestavovaná umělecká díla, která sama o sobě setrvávají v pozici dočasných artefaktů neustále probíhajícího kreativního procesu a to tím, že opětovně slouží jako zdroj pro tvůrčí aktivitu uvnitř skupiny. (...) obsah tak ztrácí svoji podobu neměnného a ukončeného produktu a namísto toho na něj můžeme nově pohlížet jako na obsah vždy neukončený a nepřetržitě se vyvíjející.“*<sup>120</sup> Bruns tak ve výše zmíněné citaci v souvislosti s *Flickr* popisuje rozbití klasické představy o autorství díla, kterou známe z doby analogové fotografie. Neměnnost a ukončenost je na pozadí digitalizace nabourána mnohvrstevnatostí, která vede ke zmnožení indexů nepřetržitě se vyvíjejícího obsahu. Původní autor fotografie sice nepřichází o své autorství ve smyslu pořízení snímku, avšak jeho obsah může být v rámci fenoménu produžování neustále vytvářen (dotvářen) a to i ze strany jeho příjemců. Obsah díla se tak mění i v okamžiku, kdy do něj vstupují (dříve pouze pasivní) příjemci, kteří jej tak spoluvytváří prostřednictvím výše popsaných možností jeho doplnění. Celková podoba obsahu fotografie v digitální éře produžování pak není určena pouze autorem, který fotografii pořídil, ale i aktivním divákem (v případě *Flickr* registrovaným uživatelem). Autonomie fotografie se tak na pozadí přirozeného technologického posunu v digitální éře hroutí spolu s tradiční představou autorství.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Cit. In: Bruns 2008: 235.

<sup>121</sup> Viz Novák 2011.



## Důvěryhodnost a role fotožurnalismu

### ve světě fotografie po fotografii

V digitální éře se tak na pozadí kultury konvergence setkáváme s obsahově neuzavřenou a stále nedokončenou fotografií, jejíž obsah (nejen vizuální stránka, ale i další indexy, které obsah spoluvytvářejí) se může v rámci procesu produžívání neustále měnit, dotvářet a upravovat a to nejen ze strany autora, ale i samotných diváků. V počátku práce jsme v souvislosti s interpretací daného fenoménu poukázali na nově vzniklou nezávislost fotografie na svém referentu, díky čemuž dochází v digitální éře k ohrožení původní podstaty fotografie jakožto „objektivního“ média, které skrze vizuální zobrazení reprezentuje skutečnost. Láb a Lábová při upozornění na tento fenomén ve světě fotožurnalismu pak odkazují na autority posilující důvěryhodnost digitální fotografie v podobě etických kodexů, které převážně vycházejí z analogového principu úprav ve fotokomoře. Navíc upozorňují na nově vzniklé mechanismy kontroly autenticity fotografie v digitální éře médií a to především v podobě komunity bloggerů, forenzních analýz digitálních dat či kompozitních metod. Všechny tyto mechanismy zkrátka autoři vedou směrem k posílení oslabeného vztahu fotografie – referent při snaze o znovunastolení její analogové moderní autority v postmoderním světě digitalizace.

Šimůnek však přichází s tvrzením, že je otázka manipulovaného obsahu v klasickém slova smyslu u digitální fotografie marginální, neboť se u ní důraz od vztahu fotografie – referent přesouvá ke vztahu fotografie – divák. Nemanipulovaný obsah z hlediska klasického pojetí novinářské fotografie je tak u něj ve světě digitální fotografie nedostatečnou zárukou pro autenticitu a důvěryhodnost obsahu, který obrazové médium prezentuje, a to i ve světle nemožnosti přesného vymezení hranice manipulace ve fotografii (zvláště pak ve fotografii digitální). Původní akcentace vztahu fotografie – referent se přesouvá k modernisticky naznačenému vztahu fotografie – divák, který v postmoderně dle Šimůnka nabývá zásadního významu. Vzrůstá tak symbolický (konvencionalizovaný) význam fotografie, do níž mohou vstupovat další (zmnožené) indexy. Šimůnek se tak nesnaží podpořit upadající autoritu vztahu fotografie – referent (tak jako Láb a Lábová), naopak se vůči tomuto principu odvozování důvěryhodnosti fotografie vymezuje. Jednak poukazuje na jeho zastaralost, jednak připomíná, že nové punctum má ambivalentní povahu, do níž se vyjma noematu „toto bylo“ promítá i

subjektivní kategorie nevhodná pro požadavky objektivitu fotožurnalistu. Hlavně však přesouvá svoji pozornost ke zmnožení indexů, v nichž spatřuje silný potenciál pro posílení důvěryhodnosti novinářské fotografie v digitální éře médií. Akcentuje tak vztah fotografie – divák, dvojí kontext v doprovodu fenoménu dekontextualizace a rekontextualizace a zdůrazňuje i nutnost vnímat obsah obrazového média multisenzoricky (kvůli zmnožení indexů).

Šimůnek však zároveň při akcentaci vztahu fotografie – divák částečně opomíjí proměnu fotografie a diváka jako takového. Uvědomuje si sice technologickou proměnu média (od analogové fotografie k fotografii digitální), avšak při další interpretaci již nebere v potaz ztrátu její autonomie v doprovodu se vzrůstajícím růstem divákovi aktivity a možnosti ovlivňovat obsah fotografie i v negativním slova smyslu (tuto možnost připouští pouze formálně, reálně s ní však již dále nepracuje). Upozorňuje na snadnější způsob zveřejňování a distribuce fotografií v digitální éře (sociální sítě, komunitní weby, fotobanky) a na klíčovou roli kontextů, v nichž se tyto ocitají. V souvislosti s fenoménem dekontextualizace u fotografie pak odkazuje zejména na Benajmina a naznačení tohoto principu prostřednictvím konceptu aury, u něhož však v postmoderním kontextu Šimůnek nerozvíjí její transformovanou podobu. V souvislosti s dekontextualizací tak vůči jejím vlastnostem naznačeným realistickým paradigmatem ve skutečnosti nepředkládá žádnou postrealistickou alternativu.

Fenomén rekontextualizace pak dle Šimůnka umožňuje digitální fotografii „obalit indexy“ a zajistit tak její důvěryhodnost skrze aditivní informace, které sama fotografie zprostředkovat nemůže. V souvislosti s rekontextualizací a jejím mocným nástrojem v podobě popisku pak odkazuje na dalšího kritika *Frankfurtské školy* Siegfrieda Kracauera. Kracauer však roli popisku vztahuje k fotografii analogové, dokončené bez možnosti vnějších intervencí do jejího obsahu (tj. zásahů ze strany publika). Šimůnek tak sice připisuje rekontextualizaci schopnost upevnit fotografii prostřednictvím zmnožení indexů, ale tuto možnost vztahuje pouze k fotografii ukončené (ve smyslu výpovědní hodnoty) na pozadí hierarchického vztahu autor – divák (ač by měl v rámci postrealistického paradigmatu akcentovat spíše vztah symetrický). Tím, že nebere v potaz otevřenost obsahu fotografie, který může být díky zásahům uživatelů v libovolných kontextech negativně poznamenáván, setrvává i ve výkladu tohoto fenoménu v prvcích naznačených realistickým paradigmatem. Ač se tedy Šimůnek po formální stránce vymezuje vůči požadavkům na důvěryhodnost novinářské fotografie

opřeným o realistická očekávání, sám v nich paradoxně ve výsledku setrvává a skutečnou alternativu nenabízí.

Zmnožení indexů v rámci rekontextualizace totiž neodkazuje na nějaký zakonzervovaný obsah v podobě obrazového sdělení, který by byl obalením indexů nutně o to více potvrzován. Takovéto smělé tvrzení automaticky (a chybně) předpokládá u všech uživatelů vstupujících do obsahu obrazového sdělení motivaci potvrzovat pravdivostní (přírodní) základ obrazového sdělení. Zmnožení indexů však nutně nesměřuje k nějakému definitivnímu obsahu v podobě centrálního bodu obrazového sdělení, ale spíše jeho obsah stále utváří a libovolně rozměňuje v libovolných kontextech a to zejména prostřednictvím sociálních sítí či (jak jsme viděli výše) komunitních webů. Rekontextualizace se tak uplatňuje i tam, kde motivace potvrzovat pravdivost obrazového sdělení není podmínkou. Zejména v éře občanského fotožurnalismu, díky němuž se fotožurnalismus deprofesionalizoval, mohou uživatelé sdílet fotografie i prostřednictvím platforem, které (spolu s uživateli těchto platforem) nejsou svázané redakční etikou či nutností generovat posilující indexy. Příjemce obsahu fotografie na pozadí těchto platforem tak nemá možnost rozlišit pravdivostní základ momentálně prezentovaného obsahu sdělení fotografie, neboť zde chybí autorita, o kterou by se mohl opřít (ač se nás Šimůnek snaží přesvědčit, že tuto autoritu můžeme spatřovat v podobě zmnožení indexů). Nikdy neukončený obsah fotografie je tak stále o krok napřed před svým potvrzením. Proces zmnožení indexů v rámci fenoménu rekontextualizace tak nikdy nemůžeme sám o sobě pokládat za dostatečnou garanci důvěryhodnosti prezentovaného obsahu fotografie, neboť ten podléhá neustálým a nepředvídatelným změnám kultury konvergence. Tím, že Šimůnek ignoruje temnou stránku popisku, spadá jeho interpretace posílení role fotožurnalismu v digitální éře skrze fenomén rekontextualizace spíše do kategorie subjektivního přání, než tvrzení, které by bylo podloženo relevantními argumenty.

Zdá se, že jedinou přeživší garancí, kterou tak ve světě fotožurnalismu skutečně máme k dispozici, je prestiž fotografických agentur, kterou si však tyto stačily (v drtivé většině případů) vydobýt ještě v souladu s realistickým paradigmatem. O to více se agentury musí snažit si prestiž udržet zejména na základě dodržování novinářské etiky pro práci s digitalizovaným obrazem. Snaha o posílení narušeného vztahu (novinářské) fotografie ve smyslu fotografie – referent v postmoderní době fotografie po fotografii, tedy princip naznačený Lábem a Lábovou, tak má i nadále ve světě novinářské digitální fotografie zásadní význam. Pokud i občanský fotožurnalista (či stringer) upevní svůj postoj v souladu s etikou agentury, generuje z principu nemanipulovaný obraz. Nemůže sice zabránit jemu dalšímu

zneužití, to je však s pomocí již zmíněných mechanismů pro kontrolu autenticity nemanipulovaného obsahu digitální fotografie zpětně prokazatelné. Pokud bychom se spolehli pouze na roli popisku či zmnožení indexů, museli bychom (mylně) předpokládat, že jsou všichni fotografující producenté generující indexy sami od sebe motivováni potvrzovat důvěryhodnost obsahu fotografie, k čemuž však v libovolných kontextech nemusí nutně docházet. Při zařazení nemanipulované fotografie pořízené na základě redakční etiky do libovolného kontextu (i ze strany producentů) se tak můžeme vždy opřít právě o etický kodex, který je na producentech nezávislý, a zpětně tak důvěryhodnost snímku potvrdit či vyvrátit. U popisku či fenoménu rekontextualizace však žádnou takovouto autoritu nezávislou na producentech nenacházíme.

V současné době zpřístupněných technologií v podobě hybridních aparátů, které umožňují pořizovat záznam nejen profesionálům, ale i amatérům z řad občanských fotožurnalistů, se pak role fotožurnalistiky transformuje, neboť jeho původní forma v podobě běžně nepřístupného dominantního média, které by prostřednictvím profesionálních terénních záznamů zprostředkovávalo aktuální skutečnost, je již neudržitelná. Zkrátka žádné fotografie z řad profesionálních fotožurnalistů pořízené ex-post nemohou svojí aktuálností konkurovat záznamům událostí pořízeným prostřednictvím hybridních aparátů z konkrétního místa a bezprostředně poté, co tyto nastaly. Výtkou, že se nejedná o profesionální snímky, je vedle aspektů jako je aktualita a možnost bezprostředního sdílení pořízených záznamů z místa činu irelevantní. Snižuje se tak kvalita záznamů (deprofesionalizace), avšak rapidně se urychluje možnost jejich zveřejnění (sdílení).

Fotožurnalistika tak v éře digitální fotografie již nutně neplní roli dominantního média v podobě svědka informujícího veřejnost skrze profesionální snímky o aktuálních událostech. Fotograf Adam Broomberg k tomuto fenoménu dodává: „*Myslím, že dny klasické fotožurnalistiky, tedy těch chlapeckých fotoreportérů, které testosteron žene přímo až na frontovou linii, už jsou pryč,*“ jeho slova následně doplňuje fotograf Oliver Chanarin: „*Fotografové jsou teď důležití jiným způsobem. Fotografie se svou podstatou stala médiem s mnohem reflexivnějším pohledem na věc. Fotografové nyní obecně přijíždějí na místa až poté, co se tam něco stane a ne předem. Když se něco děje, jsou u toho televizní štáby. Pak teprve dorazí fotografové a celou záležitost analyzují.*“<sup>122</sup> Vidíme tedy, že se v digitální éře fotografie proměňuje nejen obraz (fotografie) fotožurnalistiky v podobě technologického

---

<sup>122</sup> Cit. In: *Géniové fotografie*, 2007 [film]. BBC Four. Velká Británie.

posunu od analogové fotografie k digitální, ale mění se i obraz ve smyslu představy o jeho (společenské) roli, kterou má nadále zastávat. Požadavek důvěryhodnosti a nemanipulovaného obsahu novinářské fotografie je však nepochybně na místě i v době postmoderní.

## Závěr

Fenomén manipulace ve fotožurnalismu tedy bývá spojován zejména s nástupem digitální fotografie. Při nastínění vztahu fotografie ke skutečnosti se ostatně dovidáme, že je to právě její digitální podoba, která je oproti té analogové nezávislá na svém referentu, díky čemuž se právě v éře digitální fotografie vytváří prostor pro manipulaci s jejím obsahem. Tím se v nás posiluje dojem, že analogová fotografie díky své nutné svázanosti s referentem ve smyslu „toto bylo“ takovouto možnost v podobě manipulace nenabízí. Překvapivě však na základě analýzy poznatků Lába a Lábové zjišťujeme, že i v době fotografie analogové docházelo k manipulacím a že jsou tak tyto ve fotografii přítomné od samého začátku.

Přesto je to právě fotografie, která si v z klasické (analogové) éry přináší status věrohodného média, jenž publiku zprostředkovává „objektivní“ realitu skrze obrazové sdělení. Manipulace v analogové době ostatně představuje pouze okrajový jev jinak poměrně stabilní pozice fotožurnalismu, k jehož otřesu dochází až vstupem fotografie do éry digitální. Proto je nutné tuto pozici opět stabilizovat, což v současné době dle výkladu Lába a Lábové zajišťují především etické kodexy fotografických agentur v doprovodu nově vzniklých mechanismů pro kontrolu nemanipulovaného obsahu fotografie.

Šimůnek se však ve vztahu k fotožurnalismu snaží vymezit vůči realistickým očekáváním, která jsou na fotožurnalismus kladena, a přichází s myšlenkou, že může být role fotožurnalismu v digitální éře naopak posílena. Odklání se tak od vztahu fotografie - referent a akcentuje vztah fotografie – divák, u něhož jakožto kontrolní mechanismus spatřuje především zmnožení indexů v rámci procesu dekontextualizace a rekontextualizace. Tyto fenomény vysvětluje na základě interpretací četných autorů, nicméně primárně v souvislosti s fotografií vztahuje fenomén dekontextualizace k Walteru Benjaminovi, zatímco fenomén rekontextualizace v podobě popisku jakožto mocného nástroje rekontextualizace pojí v nejpřesnější interpretaci se Siegfriedem Kracauerem.

Benjamin spolu s Kracauerem představují významné autory *Frankfurtské školy*, kteří prostřednictvím dialektické metody vycházející z marxismu a reflektují kladné a negativní aspekty moderny (včetně významu technologií v soudobé společnosti). Oproti svým kolegům Benjamin s Kracauerem křečovitě netrvají na zastaralých estetických hodnotách vysoké kultury, ale naopak se snaží vidět v technologiích, vůči nimž mnozí autoři *Frankfurtské školy*

vystupují negativně, jistý emancipační (revoluční) potenciál společenské transformace. K té skutečné dochází, nicméně nikoli v souladu s dovršením modernistické teorie ideálů západního marxismu, ale naopak jejím rozbitím postmodernou. Šimůnek se tak ve snaze o vymezení se vůči realistickému paradigmatu přitom opírá o autory, kteří jsou s ním plně spjatí. U Benjaminů nijak dále nerozvíjí koncept aury v postmoderním kontextu a u Kracauera popisuje roli popisku pouze ve vztahu k obsahově uzavřené fotografii, čímž i on setrvává v realistickém paradigmatu.

Při akcentaci vztahu fotografie – divák Šimůnek sice upozorňuje na symbolickou či konvencionalizovanou povahu fotografie, avšak proměnu vlastností členů tohoto vztahu v digitální éře zohledňuje pouze formálně, nikoli reálně. Na pozadí fenoménu konvergence naznačeného Henrym Jenkinsem a fenoménu produžování, jež popisuje Axel Bruns, jsme tak konfrontováni s otevřeným a věčně neukončeným obsahem fotografie, do něhož mohou nově vstupovat i její příjemci - produžitelé. Tím fotografie přichází o svůj status vysokodefiničního, horkého média. Rozbývá se tak pojem tradičního autorství a dříve hierarchický vztah autor - divák tak směřuje k větší symetrii. Šimůnek však žádný z těchto fenoménů nebere v potaz a při veškeré snaze vymezit se vůči realistickým očekáváním tak opírá svoji interpretaci o prvky, které jsou tímto paradigmatem již dříve naznačeny a ty navíc pojí s výkladem modernistických autorů, kteří se vztahují k přísně hierarchickému vztahu autor – divák, pasivnímu (či v nejlepším případě nepřilíš aktivnímu) publiku a obsahově ukončené fotografii v podobě definitivního uměleckého artefaktu. Navíc sice upozorňuje na stinnou stránku popisku v podobě libovolných kontextů, ale dále se touto stránkou již vůbec nezabývá. Ač se tedy Šimůnek snaží vymezit vůči realistickým očekáváním, nepřichází tímto s žádnou alternativou a paradoxně v nich dále setrvává.

Jedinou garancí posilující důvěryhodnost digitálních novinářských fotografií se pak ukazuje být prestiž fotografických agentur získaná v době klasické fotografie, kterou stabilizují (jak upozorňuje Láb a Lábová) nově vzniklé etické kodexy, které jsou nezávislé na produžitelích a vznikají jako reakce na oslabenou roli důvěryhodnosti novinářské fotografie v digitální éře. Tato stabilizace však nevede k původnímu statusu fotožurnalismu, ale spíše pomáhá určit jeho novou podobu. Role fotožurnalismu v tradičním slova smyslu je tak oslabena, nicméně v duchu výše nastíněných poznatků je zřejmé, že fotožurnalismus ani tuto roli dále plnohodnotně zastávat nemůže a bylo by bláhové vůči němu vznášet tento požadavek. Zároveň však před ním stojí nové výzvy v podobě měnící se role, kdy tento (vedle občanského fotožurnalismu plněního roli aktuálního) přechází od bezprostředního

„objektivního“ zprostředkovatele událostí k reflektivní, dodatečné výpovědní hodnotě novinářské fotografie. Mění se tak podoba obrazu fotožurnalismu jak ve smyslu novinářské fotografie, tak ve smyslu představy o jeho roli v soudobé společnosti. Fotožurnalismus tak neumírá, pouze se transformuje.



## Seznam literatury

- BARTHES, Roland. *Mytologie*, Praha: Dokořán, 2004, 172 s. ISBN 80-86569-73-X.
- BARTHES, Roland. *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra, 2005, 123 s. ISBN 978-80-86603-28-5.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulations*, In: Jean Baudrillard, Selected Writings, ed. Mark Poster, Stanford: Stanford University Press, 1988, pp. 166 – 184, dostupné na <http://topologicalmedialab.net/xinwei/classes/readings/Baudrillard/Simulacra+Simulations.pdf>, [22. 4. 2013].
- BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, 23s. Dostupné na <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?id=e3630a87a2eac2abb2010412332a3f0b&id=&do=download&did=26774&kod=JJM085>, [2. 8. 2013].
- BENYOVSZKY, Ladislav. *Filosofická propedeutika*, Praha: SOFIS: Pastelka, 1999, 308s. ISBN 80-902785-2-3.
- BIRGUS, Vladimír – MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2009, 392s. ISBN 978-80-7437-026-7.
- BRUNS, Axel. *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond*, New York: Peter Lang Publishing, 2008, 417 s. ISBN 978-0-8204-8866-0.
- ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*, Praha: Argo, 2009, 440s. ISBN 978-80-257-0157-7.
- ELSAESSER, Thomas. *Historie rané kinematografie a multimedia: archeologie možných budoucností?*, Providence (Boston): konference Archeology of Multi-Media, 2000, překl. Sczapanik, Petr.

- FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*, Praha: Nakladatelství Hynek, 1994, 73s. ISBN 80-85906-04-X.
  
- HAWKES, Terence. *Strukturalismus a sémiotika*, Brno: Nakladatelství Host, 1999, 175s. ISBN 80-86055-62-0.
  
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York and London: New York University Press, 2006, 308 s. ISBN 0-8147-4281-5.
  
- KELLNER, Douglas. *Critical Theory, Marxism, and Modernity*, Baltimore: JHU Press, 1989, 270s. ISBN 0-8018-3913-0.
  
- KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy*, Praha: Academia, 2008, 296s. ISBN 978-80-200-1633-1.
  
- LÁB, Filip – LÁBOVÁ, Alena. *Soumrak fotožurnalismu?*, Praha: Karolinum, 2009, 156s. ISBN 978-80-246-1647-6.
  
- LÁB, Filip – TUREK, Pavel. *Fotografie po fotografii*, Praha: Karolinum, 2009, 132s. ISBN 978-80-246-1617-9.
  
- MANOVICH, Lev. *The Paradoxes of Digital Photography*. In: *Photography after Photography. Exhibition Catalog. Germany, 1995*, dostupné na [http://manovich.net/TEXT/digital\\_photo.html](http://manovich.net/TEXT/digital_photo.html), [12. 5. 2013].
  
- McLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura*, Brno: Jota, 2008. 418 s. ISBN 978-80-7217-128-6.
  
- McQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*, Praha: Portál, 2009, 640s. ISBN 978-80-7367-574-5.
  
- NOVÁK, Vojtěch. *Od filmového zrna ke 3D pixelům*. 2011, 7s. Nепublikováno. Dep.: SNM UK.

- NEGROPONTE, Nicholas. *Digitální svět – Being Digital*, Praha: Management Press: Softwarové noviny, 2001, 207s. ISBN 80-7261-046-5.
- ORWELL, George. *1984*, Praha: Naše vojsko, 1991, 268s. ISBN 8020602569.
- PINNEY, Christopher. *Seven Theses on Photography*, In: Thesis Eleven 113 (I), 2012, pp. 141 – 156, dostupné na <http://the.sagepub.com/content/113/1/141>, [2. 7. 2013].
- SONESSON, Göran. *Semiotics of Photography – On tracing the index*. 1989, 141s. Dostupné na <http://ultra.sdk.free.fr/misc/TechniquePhoto/Docs/Semiotics%20of%20Photography.pdf>, [19. 4. 2013].
- ŠIMŮNEK, Michal. *Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie?*, In: Media Studies, 1/2011, pp. 36 – 58, dostupné na [http://medialnistudia.files.wordpress.com/2012/02/ms\\_2011\\_1\\_stat2.pdf](http://medialnistudia.files.wordpress.com/2012/02/ms_2011_1_stat2.pdf), [6. 8. 2013].
- TREND, David. *Reading Digital Culture*, Malden, Massachussets: Blackwell Publishers Ltd, 2001, 374s. ISBN 978-0631223023.

## Seznam odkazů

- *Géniové fotografie*, 2007 [film]. BBC Four. Velká Británie.
- *iDNES.cz* [online]. URL: [http://zpravy.idnes.cz/zmackl-spoust-fotoaparatu-a-vojak-se-skacel-k-zemi-pak-ho-vinili-z-jeho-smrti-1vm-/zahranicni.aspx?c=A100817\\_012502\\_zahranicni\\_aha](http://zpravy.idnes.cz/zmackl-spoust-fotoaparatu-a-vojak-se-skacel-k-zemi-pak-ho-vinili-z-jeho-smrti-1vm-/zahranicni.aspx?c=A100817_012502_zahranicni_aha), [12. 7. 2013].
- *Imgur* [online]. URL: <http://imgur.com/a/4B1Jq>, [19. 6. 2013].
- *Lidovky.cz* [online]. URL: [http://www.lidovky.cz/obrazem-fotopodvrhy-ktere-se-proslavily-fps-/media.aspx?c=A110510\\_153457\\_in\\_kultura\\_ogo](http://www.lidovky.cz/obrazem-fotopodvrhy-ktere-se-proslavily-fps-/media.aspx?c=A110510_153457_in_kultura_ogo), [10. 5. 2011].
- *NFB* [online]. URL: <http://www.nfb.ca/>, [21. 6. 2013].
- *NYTimes* [online]. URL: <http://www.nytimes.com/pages/multimedia/index.html>, [21. 6. 2013].
- *Přestřelka v Palermu*, 2008 [film]. Režie: Wim Wenders. Německo/Francie/Itálie.
- *Wordpress* [online]. URL: <http://sammyeltayebcmp.wordpress.com/2009/10/19/brianwalski/>, [5. 3. 2013].
- *Wikipedie* [online]. URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Adnan\\_Hajj\\_photographs\\_controversy](http://en.wikipedia.org/wiki/Adnan_Hajj_photographs_controversy), [6. 3. 2013].
- *Youtube* [online]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=ibJaqXVaOaI>, [5. 1. 2011].

- *Youtube* [online]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=xfQWrsQGBiI>, [6. 4. 2013].
- *Youtube* [online]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=TfFWr8hXh3I>, [13. 6. 2013].
- *Zbiejczuk.com* [online]. URL: <http://zbiejczuk.com/web20/03-2-many-to-many.html>, [23. 6. 2013.].