

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Diplomová práce

2022

BA. Radka Novotníková

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Vnímání autenticity dokumentární fotografie z pohledu
českých fotografů**

Diplomová práce

Autor práce: Radka Novotníková

Studijní program: Mediální studia

Vedoucí práce: doc. Robert Silverio, Ph.D.

Rok obhajoby: 2022

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne

Radka Novotníková

Bibliografický záznam

NOVOTNÍKOVÁ, Radka. *Vnímání autenticity dokumentární fotografie z pohledu českých fotografů*. Praha, 2022. 90 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce doc. Robert Silverio Ph.D.

Rozsah práce: 113 543 znaků

Abstrakt

Předmětem této diplomové práce je prozkoumat činnost a myšlení českých dokumentárních fotografů a snaží se porozumět, jak se vypořádávají s autenticitou v jejich profesi, která je často vnímána jako objektivní způsob zachycování reality. Fotografie je brána jako důkaz, že se daná skutečnost opravdu stala, a proto je mnohdy vnímána jako důvěryhodné médium. Často bývá opomíjeno, že fotografický snímek nezachycuje celou situaci, čímž se část příběhu ztrácí. Snímky jsou vytrženy okamžiky z času a kontextu, které zároveň podléhají autorovu myšlení a rozhodnutí, jak bude daná situace zachycena a prezentována veřejnosti. Tato práce se v teoretickém vymezení věnuje definici autenticity a vnímání fotografie jako subjektivního objektu zachycující realistické skutečnosti světa. Tyto poznatky jsou následně srovnávány s názory šesti českých dokumentárních fotografů získaných pomocí rozhovorů.

Abstract

The subject of this thesis is to examine the work and thinking of Czech documentary photographers, and to evaluate how they are dealing with authenticity not only in photography but also in their professions; as it is perceived as an objective way to capture reality. Photography is considered a proof of existence of the captured moments and that is why it is often perceived as a trustworthy medium. However, it is frequently neglected that photographs are moments detached from time and context, and that they are subject to the author's thinking and decision on how the situation is going to be captured and presented to the public. In the theoretical part, this thesis is dealing with the definition of authenticity and the perception of photography as an object that is credibly portraying reality of the world. These findings are consequently compared through opinions of six Czech documentary photographers, that were obtained through interviews.

Klíčová slova

Autenticita, objektivita, hodnověrnost, dokumentární fotografie, čeští dokumentární fotografové

Keywords

Authenticity, objectivity, credibility, documentary photography, Czech documentary photographers

Title/název práce

The Perception of Authenticity in Documentary Photography from Czech Photographers'

Viewpoint

Poděkování:

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce panu docentu Silveriovi za podnětné připomínky a všem fotografům, kteří mi poskytli rozhovory, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout.

Obsah

Úvod.....	3
1 Fenomén fotografie.....	6
1.1 Objektivita.....	8
1.2 Hodnověrnost.....	10
1.3 Autenticita.....	12
2 Autenticita ve fotografii.....	14
2.1 Vnímání autenticity: od malby k fotografii.....	15
2.1.1 Svědectví minulosti, anebo ratifikace existence – vnímání času podle Rolanda Barthese.....	17
2.2 Kontext překračující rám fotografie.....	19
2.3 Autorova subjektivita.....	22
3 Dokumentární (dokumentaristická) fotografie.....	25
3.1 Česká dokumentární fotografie.....	26
4 Čeští fotografové a autenticita dokumentární fotografie.....	28
4.1 Vnímání autenticity v praxi.....	30
4.2 Je postprodukce manipulací?.....	32
4.3 Subjekt přecházející v objekt a jeho důvěra ve fotografa.....	34
4.4 Výběr ovlivňuje význam.....	36
4.5 Objektivní s vlastním názorem.....	40
4.6 Kde je hranice?.....	42
4.7 Surrealita fotografie.....	44
Závěr.....	47
Summary.....	50
Použitá literatura.....	53

Teze Diplomové práce.....	56
Seznam příloh.....	59
Příloha č. 1 – Rozhovor s Karlem Cudlínem 15. února 2022 v Praze.....	59
Příloha č. 2 – Rozhovor s Jindřichem Štreitem 16. února 2022 v Olomouci.....	67
Příloha č. 3 – Rozhovor s Antonínem Kratochvílem 25. února 2022 video hovor.....	72
Příloha č. 5 – Rozhovor s Jaroslavem Kučerou 31. března 2022 v Praze.....	83
Příloha č. 6 – Rozhovor Jiřím Hankem 29. března 2022 písemnou formou.....	89

Úvod

Allan Sekula napsal: „Fotografický diskurs je systém, v němž kultura využívá fotografie k různým zobrazovacím úkolům“ (Sekula 2004, s. 69). Funkce, kterou toto médium plní je zobrazovací a informativní. Díky fotografii lze vizuálně komunikovat témata, která by se například slovy těžko interpretovala. Jsou okamžiky, které nelze plně verbálně nebo písemně zprostředkovat, protože postrádají atmosféru a emoce. Nicméně fotografický snímek má schopnost zakonzervovat pomíjivý moment i s nejmenšími detaily, které běžnému oku unikají. Dokumentární fotografie má moc poukazovat na veřejnosti upozadované problémy, zdůraznit jejich význam a zahájit určitou sociální změnu. Význam, který toto médium má, je nezpochybnitelný. Fotografie je důkazem, že se zpochybňovaná věc opravdu stala (Sontag 2002, s. 11). Lidé jí důvěřují, jelikož ji vnímají jako objekt, který vzniká objektivním přístrojem. Pozice autora je často opomíjena a zapomíná se, že fotograf hraje zásadní roli v utváření obrazu, který je pouhým výřezem jedné komplexní reality.

Subjektivní zásahy autora zpochybňují objektivitu fotografie jako média a přináší otázku, proč je společností brána jako důvěryhodný zdroj informací. Syrové záznamy reálného světa odráží skutečnosti, které lidé znají ze své vlastní zkušenosti. Obrazy, jež vidí, srovnávají se svým viděním světa a na základě těchto kritérií je hodnotí, zda jsou snímky pravdivými odrazy reality. Zdá se, že uvěřitelnost leží v mezích autentičnosti zachycených scén. Kritérium, které je hlavně v dnešní digitální době velmi křehké, pomáhá udržet hodnověrnost fotografie. Je na autorovi, aby zachoval a zachytil přirozenost fotografovaných scén a nevyvolal v divákovi pochyby o její manipulaci. Z toho důvodu se tato práce podrobněji věnuje autenticitě dokumentární fotografie a jak ji vnímají sami fotografové.

Na základě studia odborné literatury se pokusím vymezit teoretické vnímání fotografie, které se bude opírat hlavně o práce teoretiků, filozofů a sémiologů, jako jsou Susan Sontag, Roland Barthes, Rudolf Arnheim, Vilém Flusser, Filip Láb, Allan Sekula, Robert Silverio, W. J. T Mitchell nebo Daniela Mrázková. Tato práce nemá za cíl stanovit nový teoretický pohled. Bude stavět na klasických teoretických textech, které budou v praktické části použity ke srovnání pohledů českých dokumentárních fotografů.

Fotografie je vnímána jako důkaz, tedy nositel důvěryhodných až objektivních informací. Je ale také subjektivním výběrem autora, který sice nezasahuje do procesu vzniku snímku, ale ovlivňuje, jak bude vypadat kompozice a co v ní bude zahrnuto. Proto v první kapitole definuji tři hlavní pojmy, které bude tato práce používat k vymezení vnímání autenticity – objektivita, hodnověrnost, autenticita. V této kapitole bude zásadní práce Rudolfa Arnheima *The Two Authenticities of the Photographic Media*¹, která definuje podstatu a komplexnost autenticity ve figurativním umění.

Ve druhé kapitole se zaměřím na percepci fotografického významu a její schopnosti zobrazovat skutečné obrazy reálného světa. K tomuto vymezení poslouží práce Susan Sontag *O fotografii*, která rozebírá fenomén fotografie a postihuje témata zabývající se jejími dopady a otázkou, zda realitu zaznamenává nebo interpretuje. Tato část bude také doplněna o díla Rolanda Barthesa, který se věnuje paradoxu plynutí času a jeho obrazovému záznamu, jež je určitým svědectvím jeho existence. Důležitým zdrojem bude také kniha *Fotografie po fotografii* Filipa Lába a Pavla Turka, která se zabývá proměnou charakteru fotografického média od malířství, analogové fotografie až po tu digitální. Získané poznatky následně doplním o výpovědi dokumentárních fotografů, kteří v této oblasti nějakou dobu působí a mají zkušenosti a názory, které mohou obohatit vnímání fotografického média.

Třetí kapitola se bude věnovat dokumentární fotografii a vývoji jejího pojetí ve světě a v Čechách. Čtvrtá kapitola bude řešit problematiku autenticity a jejího vnímání profesionálními fotografy. Materiály použité k této analýze budou vycházet z rozhovorů, které byly uskutečněny s šesti českými fotografy: Karlem Cudlínem, Jindřichem Štreitem, Antonínem Kratochvílem, Zdeňkem Lhotákem, Jiřím Hankem a Jaroslavem Kučerou. Jejich názory nemají reprezentovat skutečné vymezení, jak vnímat autenticitu v dokumentární fotografii. Naopak jsou to unikátní výpovědi, které jsou subjektivními pohledy na tuto problematiku a nabízí jedinečnou příležitost vyslechnout si, jak tito uznávaní fotografové přemýšlí a pracují.

Záměrem této práce je zdokumentovat vnímání autenticity v praxi dokumentárních fotografů a nabídnout srovnání s teoretickým vymezením. Názor na autenticitu je velmi komplexní a neexistuje jedna správná definice, jelikož každý člověk má své vlastní

¹ *Dvoji autenticita fotografického umění* (Arnheim 1993)

subjektivní vnímání. Nicméně zde nabídnuté vymezení by mělo přiblížit, jak nad touto věcí, přemýšlí profesionálové fotografického oboru.

Nápad na tuto práci vzešel čistě z vlastního zájmu o fotografické médium a dokumentární fotografii. Vizuální komunikace hraje zásadní roli v poukazování na sociální problémy a může mít významný vliv v iniciování sociálních změn. Ke specifikaci tohoto tématu mi pomohl předmět Rozhlasový a televizní dokument, který jsem absolvovala v prvním ročníku magisterského studia. Pan profesor Martin Štoll během jedné hodiny pustil rozhlasovou nahrávku z otevření pražského metra a upozornil nás na její autentické prvky, která posluchače přesvědčují o její pravosti. Autenticita zde byla brána jako předpoklad ke správné komunikaci zaznamenaného sdělení, což lze aplikovat i na fotografické médium. Důvěra, že zaznamenané pohledy jsou obrazem nějaké pravdy, jsou předpokladem k ustanovení nějakého stanoviska vůči fotografovanému tématu. Problematika důvěryhodnosti jakýchkoli záznamů je zajímavým tématem a v dnešní době, ve které existuje neuvěřitelné množství zmanipulovaných nebo zinscenovaných obrazů, je otázka autenticity dle mého názoru na místě.

1 Fenomén fotografie

„Prostřednictvím fotografie nikdo nikdy nenalezl ošklivost. Mnozí tak ale objevili krásu.“ (Sontag 2002, s. 80). Toto napsala americká spisovatelka a kritička Susan Sontag ve své knize *O fotografii* a připomíná tím, že důvod, proč někdo něco vyfotografuje, je čistá fascinace, která se přeměňuje v krásu, co si zaslouží být zvěčněná. Člověk se odjakživa snažil zaznamenávat okolí svého života a zachovat si vzpomínky. Písemné záznamy, mluvené slovo nebo malby jsou příklady, které slouží jako svědectví, jež jsou ale zprostředkována skrz autorovu představivost. Metoda L. J. M. Daguerra a J. N. Niépce, tzv. daguerrotypie, dokázala přenést a uchovat neviditelný obraz z „camery obscury“ na postříbřené měděné desky (Baatz 2004, s. 18–20). Zobrazovala skutečnost reálného světa bez nutnosti imaginace, kterou si člověk mohl schovat a už se nemusel spoléhat na svoji paměť. Fotografie se stala fenoménem, který změnil to, jak naše společnost vnímá minulost a přítomnost, a jak si uchovává vzpomínky.

Dnes díky fotografiím víme, jak přesně vypadali naši prarodiče, když byli děti, a můžeme se spolehnout, že dané obrazy jsou hodnověrnou kopií jejich dětské podoby. Jak napsala Susan Sontag: „Něco, o čem víme z doslechu a o čem pochybujeme, se zdá být potvrzeno, vidíme-li to na fotografii“ (2002, s. 11). Naučili jsme se věřit v obrazy, které jsou vytvořeny fotoaparátem, protože technické parametry tohoto přístroje eliminují zásahy autora, se kterými se potýkají například v oborech malířství nebo básnictví. Malba bude vždy vnímána jako subjektivní interpretace reality, protože podléhá autorově mechanické práci. Podobně i spisovatel nebo novinář interpretuje realitu skrz vlastní slova a čtenář je odkázán na vlastní představivost. Malba, a stejně tak psané záznamy jsou schopny předstírat, že se daná skutečnost stala (Barthes 2005, s. 75). Kdežto fotografie je záznamem okamžiku, který musel existovat, jinak by ho nebylo možné zachytit na snímek. „Fotografie je ze své podstaty analytická disciplína. Kde malíř začíná s prázdným plátnem a maluje obraz, tam fotograf začíná s masivností světa a vybírá jeden obraz“ (Shore 2007, s. 37)². Tento fakt jí dodává jistou hodnověrnost, protože autor obraz nekonstruuje, ale vybírá jeho syrové odrazy, které následně zachycuje pomocí mechanické skříňky.

² „Photography is inherently an analytic discipline. Where a painter starts with a blank canvas and builds a picture, a photographer starts with the messiness of the world and selects a picture.“ (Shore 2007, s. 37)

Tyto předpoklady předurčily, že se pro fotografii našlo využití v mnoha odvětvích. Kromě uměleckého využití se stala nástrojem dokumentování, uchovávání vzpomínek nebo marketingu. Dnes se můžeme setkat s různými typy fotografií od rodinných, soukromých, po dokumentární, žurnalistickou nebo reklamní. Každý tento typ spoléhá na jiné charakteristiky a v životě lidí plní jinou funkci. Soukromé fotografie uchovávají lidské vzpomínky a mnohdy zachovávají autentické momenty bez vnějších zásahů. Na druhou stranu reklamní fotografie tyto vlastnosti často znehodnocuje. Jejím cílem je něco propagovat, což znamená, že vyfotografovaná realita je mnohdy přikrášlena nebo se rozchází s realitou, na kterou je člověk zvyklý, a kterou zná. Proto je vnímání tohoto typu fotografie často bráno s rezervou a očekává se, že prezentované obrazy jsou falešné a neodpovídají skutečnosti. Dokumentární a žurnalistická fotografie zase zprostředkovává obrazové informace, u kterých se nejčastěji předpokládá, že jsou pravdivými a autentickými obrazy reálných událostí. Z těchto důvodů se tato práce soustředí hlavně na dokumentární fotografii, protože otázky autenticity a hodnověrnosti jsou v tomto případě důležitými aspekty k uchování legitimacy tohoto média.

Fotografie je médium, které naše společnost hojně využívá ke komunikaci. Mechaničnost záznamů ji dodává určitou přidanou hodnotu, na kterou většina lidí spoléhá a věří, že realita zaznamenaná na fotografii není zmanipulovaná. Samozřejmě otázka důvěryhodnosti fotografie je v dnešní době velmi komplikovaná. S nástupem digitální fotografie a kreativních softwarů, jež umožňují úpravu fotografií tak, že dané zásahy nejdou rozeznat lidským okem, se tato otázka stala ještě složitější. I když se tato práce nesoustředí na problematiku manipulace fotografie, je důležité tato úskalí zmínit, protože značně ovlivňují vnímání hodnověrnosti a autenticity fotografie jako takové. Od dob nadšení z camery obscure a předpokladu, že postříbřené destičky zobrazují reálný obraz, již uběhla řada let. Teoretici Susan Sontag i Roland Barthes definují fotografii jako médium, které zobrazuje realitu, jež musela existovat. Bohužel digitální technologie tento předpoklad zpochybňují. Dnes se můžeme setkat s obrazy, které svými kvalitami odpovídají fotografii, ale přitom nevznikly podle reálné skutečnosti (Láb 2021, s. 12). Nejsou tedy zobrazením skutečnosti, která někdy existovala, ale uměle vytvořenou fantazií. Divák tedy musí, hlavně v dnešní době, spoléhat na etiku autora a jeho svědomí, že do světa nedistribuuje zmanipulované snímky. I tak se v současnosti čím dál častěji

objevují snímky poskládané z více obrazů a i renomovaní, světově uznávaní fotografové se dopouštějí zásahů, které nabourávají důvěru v toto médium.

Například, velmi zkušený fotograf Steve McCurry, který je známý svojí fotografií afgánské dívky pro obálku *National Geographic*, se dopustil zásahů, které zmanipulovaly zachycenou realitou. V jeho práci se našly snímky, které měly více verzí. V jejich postprodukcii byly používány nevhodné retuše, nebo práce s klonovacím razítkem, které upravovaly kompozice snímků, nebo mazaly nežádoucí objekty. Sám autor se k obviněním o manipulaci snímků ohradil a nepřipouští nějaké pochybení, protože se považuje za obrazového vypravěče a ne fotožurnalistu, což je v rozporu s množstvím fotografických cen, které v této kategorii získal. (Láb 2021, s. 52–60) Ať už se autor přizná k manipulaci nebo ne, je jasné, že digitální doba fotografii výrazně ovlivnila a je na místě ptát se, zda ji lze i dnes důvěřovat. Tato práce se zaměřuje hlavně na analogovou fotografii, nelze ale nezmínit nástrahy, které digitální obrazy přináší, protože ty zpochybňují vžité přednosti fotografie, jako je právě hodnověrnost a autenticita.

V dřívější době, kdy neexistovala digitální fotografie, bylo mnohem komplikovanější manipulovat s fotografovanou scénou. Pokud se nebavíme o zcela zinscenovaných výjevech, pak byli fotografové odkázáni na práci a úpravy v temných komorách, což nabízelo menší spektrum možností, jak snímky manipulovat než dnešní kreativní softwary. Jelikož otázka autenticity je záležitost určité reálnosti, zobrazení něčeho tak, jak to opravdu bylo, tak podstata této práce vychází hlavně z kvalit analogové fotografie, ale zajisté získané poznatky lze aplikovat i na fotografii digitální. U ní se ale potýkáme s výše zmíněným problémem kreativních softwarů a možností nepozorovaně, ale uměle zasahovat do vyfotografovaných obsahů. Digitální typ fotografie nemusí mít reálný odkaz v čase, nemusí referovat ke konkrétnímu subjektu nebo uspořádání (Láb a Turek 2009, s. 19), což je protikladem klasické fotografie, která má určitou materiální podstatu. Objekty na ni zachycené musely někdy existovat. K tomu všemu si ovšem musíme uvědomit, že i když by každý snímek měl zachycovat obraz nějaké skutečnosti, je vždy zprostředkován skrz subjektivní pohled autora o velikosti jednoho snímku.

1.1 Objektivita

Obraz zachycený na fotografii odpovídá realistické podobě světa, proto je fotografie často vnímána jako objektivní médium, které nese reálné informace. Na rozdíl od malby vyřazují

technická kritéria fotoaparátů člověka z procesu vytváření obrazu, což vzbuzuje určitý dojem objektivnosti, protože mechanika vynechává lidský zásah, který ovlivňuje interpretaci reality. Filip Láb a Pavel Turek tento fakt rozebrali ve své knize *Fotografie po fotografii*, kde poukazují na rychlost, kterou fotografie vzniká v porovnání s malovaným obrazem. Malba je dlouhodobým procesem, při kterém autor pracuje postupně a často se spoléhá na své vzpomínky, a hlavně na um zobrazit realitu co nejvěrněji. Fotografie naopak pracuje s objekty, které jsou v danou chvíli fyzicky přítomné. Nespoléhá se na autorovu představivost, ale na technické parametry fotoaparátu. Obraz je tvořen mechanickým aparátem, což mu přisuzuje charakter objektivnosti. (Láb a Turek 2009, s. 44–45) Nesmíme ale opomíjet, že fotografický snímek není zobrazením celé reality. Je pouhým výřezem z nekonečné reality, který zobrazuje daný moment. Důkazem události se tak stává jeden snímek, který má být objektivní reprezentací komplikované skutečnosti, která je zachycena mechanickým přístrojem, ale zároveň podléhá subjektivnímu výběru autora a parametrům snímku.

Fotografie je vytvořena nezaujatým aparátem, který objektivně zachycuje elementy světa, jenže daný přístroj je v rukou člověka, který vybírá, jaké elementy vyfotí. Stephane Shore správně připomíná, že svět není ničím omezený. Existuje a rozpíná se do nekonečných směrů. Na druhou stranu fotografie je ohraničena svými okraji. (2007, s. 54) Ty ji definují a zobrazenou skutečnost oddělují od reálného světa, ze kterého byla vyjmuta. Fotograf tímto způsobem volby, co bude na snímku zahrnuto a co ne, vstupuje do procesu vytváření snímku. Potom je otázka, jestli výše zmíněná objektivita, je stále relevantní. Susan Sontag napsala, že snímek nemůže být čistě zobrazením něčeho, co se stalo. „Vždy je to obraz, který si někdo vybral; fotografovat znamená ohraničovat a ohraničovat znamená vylučovat“ (2003, s. 46)³. Pokud pojem „objektivní“ bereme jako něco, co zobrazuje pravdivý pohled na určitou skutečnost, musíme si uvědomit, že v případě fotografie toto zobrazení není kompletní. Fotografický snímek ukazuje jen část skutečnosti, která je podmíněna autorovu vnímání. Rozhodnutí, pod jakým úhlem něco vyfotí, nebo co bude na snímku zahrnuto a co vynecháno, je jeho subjektivním rozhodnutím. Jiný fotograf by stejný moment vyfotografoval v jiném úhlu, nebo by zmáčknul spoušť v jiný okamžik. Parametry fotoaparátu a rozměry snímku vymezují možnosti vyobrazení reality, ale fotograf s nimi pracuje a určuje, jak budou použity k zachycení skutečnosti. Fotografie je

³ „It is always the image that someone chose; to photograph is to frame, and to frame is to exclude.“ (Sontag 2003, s. 46)

proto velmi paradoxní, a i když je realistickým obrazem světa, neznamena to, že poskytuje objektivní pohled na celou situaci. Zobrazuje moment, který je vytržen jak z celku, tak z času a je podmíněn autorovu vnímání.

Stejně jako malíř nebo spisovatel, i fotograf ovlivňuje výsledné dílo, protože on v rukou drží fotoaparát a vybírá, jak bude událost orámována a zachycena. Fotografovo rozhodnutí udělat jeden krok vpravo nebo dopředu může znamenat, že snímek něco pomine nebo zvýrazní. I když i po tomto rozhodnutí zůstane fotografie věrným zobrazením, nelze tvrdit, že zobrazuje objektivní skutečnost. Láb a Turek argumentují, že obraz ve fotoaparátu je objektivním, protože vzniká zcela autonomně bez zásahu fotografa, proto nedochází ke zkreslení situace jako třeba v malbě (2009, s. 44). Ke zkreslení nedochází uvnitř fotoaparátu, ale mimo něj. Fotografova fyzická přítomnost v dokumentované situaci ovlivňuje jeho vnímání a rozhodování, co vyfotí. Tento proces nelze zprostředkovat divákovi. Ten je vždy postaven před obraz, který něco interpretuje, ale nedokáže ho fyzicky přenést na fotografované místo. Jeho důvěra tak leží v rukou fotografa a jeho vnímání. Pokud malbu nebo text bereme jako subjektivní interpretaci nějaké skutečnosti, nemůžeme fotografii brát jako neosobní zobrazení světa. Je věrnou kopií určité skutečnosti, ale její parametry ji nedovolují zobrazit objektivní pohled komplexního světa, který by byl oprostěn od osobnosti fotografa. Jak napsala Susan Sontag, fotografie „jsou nejen záznamem, ale i hodnocením“ (Sontag 2002, s. 83).

1.2 Hodnověrnost

I když objektivitu u fotografie můžeme brát jako relativní, je toto médium stále chápáno jako věrná podoba fotografované skutečnosti, která v divákovi vzbuzuje důvěru. Na rozdíl od malby, která je na první pohled rozeznatelná od skutečnosti, je fotografie chápána jako důkaz existence fotografovaného objektu. Láb a Turek vysvětlují předpoklad hodnověrnosti fotografie ve své knize. Důvěru, kterou toto médium má, je dáno předem, díky jejímu „nekritickému vnímání“. Snímek nic nevysvětluje, ale ukazuje, protože „zpřítomňuje nepřítomné“ (Láb a Turek 2009, s. 25). Jestliže fotografie zpodobňuje něco, co v daný moment už není nebo není přítomné, potom ukazuje a dokazuje, že daná věc je nebo někdy byla. Jak Láb a Turek definovali, fotografie zpřítomňují chybějící aspekty, což pomáhá uvěřit v teoretické nebo abstraktní argumenty. Jinak řečeno fotografie jsou hodnotné, protože nesou informace (Sontag 2002, s. 26). Zároveň, jak bylo zmíněno

v předchozí podkapitole, fotoaparát je přístroj, který mechanicky zrcadlí skutečnost. Nepřemýšlí nad tím, jak bude daný obraz vypadat nebo jak bude pochopen. Světlo jednoduše vytváří neviditelný obraz, který dopadne na fotografický papír uvnitř magické skříňky a zaznamená realistický odraz světa.

Pokud člověk ve fotografii rozeznává prvky, které zná, nebo které zažil, je mnohem ochotnější uvěřit vyfotografované skutečnosti. Protože obraz na snímku je závislý na fyzické existenci fotografovaných subjektů tzv. referentů, fotografie je brána jako pravdivá (Láb a Turek 2009, s. 48). Lidé soudí na základě vlastních zkušeností a pokud realita odpovídá jejich očekávání, pak nehledají a nesppekulují nad nepravdivostí daných informací. Fotografie zobrazuje realistické obrazy, které jsou zaznamenávány technickým přístrojem a které musí, nebo musely mít fyzické zástupce. Z těchto skutečností pramení představa, že fotografie je hodnověrná. A i když si divák uvědomuje, že do procesu zasahuje subjektivní prvek fotografa, tak ani ten zcela nezpochybňuje jeho vnímání, že fotografie je důvěryhodným médiem.

Hranice objektivitu a pravdivosti může být vnímána jako velmi nepatrná. V předchozí kapitole je objektivita zpochybněna z důvodů autorova subjektivního vnímání světa. Proč by teda fotografie měla být hodnověrnou, pokud zobrazuje subjektivní pohled fotografa? Na celý fotografický proces lze nahlížet jako na dvě spolupracující, ale přitom oddělené akce. Láb a Turek popsali postup vzniku fotografie, který se odehrává uvnitř magické skříňky, jako proces nezávislý na lidské aktivitě. Kdežto činnost fotografování je zcela závislá na fotografované osobě, tudíž je akcí nezpochybnitelně subjektivní. (2009, s. 46) Fotografova interpretace reality zpochybňuje objektivitu tohoto média a schopnost podat komplexní obraz zobrazené reality. Na druhou stranu fakt, že zobrazuje objekty, které mají fyzické referenty, nelze zpochybnit. Trefně tento paradox popsal Lewis Hine: „I když fotografie nemůže lhát, lháři mohou fotografovat“ (Mitchell 1992, s. 21). Fotografie je hodnověrnou, protože odpovídá realitě, kterou člověk zná. To, co by divák měl zpochybňovat a často to dělá, je důvěryhodnost autora. V dnešní době tento fakt nabývá na svém významu, protože nové možnosti digitální doby dovolují manipulovat výslednými snímky, ale také zasahovat do procesu vzniku fotografie. Do fáze, která byla považována jako zcela nezávislá, protože se odehrávala uvnitř magické skříňky mimo působení autora.

Digitalizace fotografie změnila vnímání tohoto média a přinesla nové výzvy, se kterými se musí potýkat. Jak bylo zmíněno v úvodu této kapitoly, kreativní softwary, jako je Photoshop, nabízí mnohem jednodušší způsoby, jak fotky upravovat, ale také manipulovat. Rozeznat, zda byla digitální fotografie pozměněna nebo ne, je dnes téměř nemožné. Zatímco analogová fotografie byla vnímána jako obraz, jenž má hmotné reprezentanty, které někdy existovaly, digitální fotografie tento fakt zpochybňuje. Možnosti postprodukce jsou téměř neomezené, což připouští, že do snímků lze libovolně zasahovat a vytvářet nepravdivé obrazy, což zpochybňuje dříve nezpochybnitelnou hodnověrnost ve fotografii.

1.3 Autenticita

Jak fotograf docílí, že je fotografie vnímána jako důvěryhodná? Již bylo uvedeno, že snímky zobrazují subjektivní pohled fotografa, a proto objektivita je poměrně diskutabilní vlastností, pokud hledáme odpověď na otázku, proč fotografii věřit. Fakt, že obraz na snímku musí mít reálnou reprezentaci ve světě, je předpoklad, který fotografii přidává určitou hodnověrnost. Pokud člověk ve snímcích nalezne podobnost se svojí zkušeností a realitou, pak je ochotnější uvěřit, že je daný obraz skutečností. Jinak řečeno, pokud je obraz vnímán jako autentický, a ne manipulovaný nebo uměle vytvořený, pak by se dalo tvrdit, že dokáže důvěryhodně komunikovat určitou pravdu. *Online Cambridge anglický slovník* definuje autenticitu jako „kvalitu být reálný nebo skutečný“ (Cambridge University Press 2022)⁴. *Akademický slovník současné češtiny* uvádí tři výklady: 1) „vlastnost toho, co je původní, pravé, původnost, pravost“; 2) „rás, charakter toho, co má reálný, skutečný základ, opravdovost, reálnost“; 3) „rás, charakter toho, co napodobuje originální, původní stav, blíží se mu“ (Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i. 2022). Ve *Slovníku spisovného jazyka českého* je pojem autentický vymezen jako „původní, hodnověrný, pravý“ (Ústav pro jazyk český, v. v. i. 2011). Ze všech těchto definic vyplývá, že autenticita je vlastnost, která zobrazuje skutečnosti tak, jak byly nebo jsou. Odkazuje na jejich původnost a hodnověrnost. Nepřidává jim jiné charakteristiky, ale zachovává je v podobě, ve které byly.

Tomu mohou pomoci i detaily, jako jsou například nedokonalosti. Nezaostřený snímek, rozmazané obrazy, chyby zachycené na snímku během procesu vyvolávání, špatná

⁴ Authenticity: the quality of being real or true. (Cambridge University Press 2022)

kompozice, nebo i vady jako roztržení snímku způsobené častým prohlížením, pokud se bavíme o klasické fotografii a ne digitální. U digitálních snímků je tento hmotný pocit mnohem více abstraktní a určitým způsobem ubírá na jejich autenticitě. Pocit, že něco držíme v rukou, potvrzuje jeho existenci. U vytištěné fotografie můžeme rozpoznat její stáří, na jakém papíře je vytištěná, nebo jak moc je oblíbená. Sontag poukazuje na fotografii jako na „nefotografie“, tedy ledabylé, nedisciplinované záznamy reality, které jsou věrohodné svojí syrovostí, jako třeba záznamy řeči na magnetofonu, nebo mimoliterární texty, jako jsou dopisy nebo deníky (Sontag 2002, s. 72). Je jasné, že pocit autenticity se může lišit u každého diváka, protože nikdo nemá stejné zkušenosti, které by šly porovnávat. Nicméně některé nedokonalosti, které se na fotografických snímcích mohou vyskytnout, jim přidávají charakter záznamu, který je vnímán jako realistický důkaz zachycené skutečnosti.

I Rudolf Arnheim vnímal komplexnost autenticity, kterou popsal v nejednoznačnosti figurativního umění v textu *The Two Authenticities of the Photographic Media*⁵, aby člověk dokázal porozumět zachycené realitě pomocí figurativního umění, musí se tyto reprezentace vyrovnat se dvěma prvky autenticity, a to s faktickými vyobrazeními reality a s charakteristikami odpovídající lidské zkušenosti (1993, s. 537). Pocit autenticity díla vyvolává kombinace prvků, která odpovídá realitě, a zároveň souhlasí s lidskou zkušeností. Člověk pracuje s těmito prvky, aby došel k porozumění. Jeho limitací ovšem může být jeho představivost, jež je formována na základě informací, které získal z různých materiálů a svého života. Arnheim upozorňuje, že žitá zkušenost může omezovat prvky, které zobrazují realitu. Lidská představivost není autentická, protože vychází z pochopení těchto dvou složek a může manipulovat s dokumentováním reality. (1993, s. 537) Jak bylo zmíněno v předchozím odstavci, nelze srovnávat vnímání dvou lidí, protože každý soudí na základě vlastní zkušenosti, tudíž jeho interpretace mohou být úplně odlišné. Pokud ale vezmeme v potaz i první typ autenticity, který Arnheim popisuje, že zachycené objekty jsou autentické, když odpovídají realitě, poté lze předpokládat, že snímky budou vnímány jako hodnověrné obrazy reálných skutečností.

⁵ *Dvoji autenticita fotografického umění* (Arnheim 1993)

2 Autenticita ve fotografii

Fotografie je, díky své schopnosti zmrazit okamžik přesně tak, jak se odehrál, považována za jeden z nejdůvěryhodnějších způsobů zprostředkování obrazů skutečného světa. V předchozí kapitole byly vymezeny tři základní pojmy, a to objektivita, hodnověrnost a autenticita, nad kterými tato práce uvažuje v kontextu vnímání fotografie a její pravdivosti. Zprostředkovat divákovi nedeformovaný pohled na určitou situaci znamená zachovat její syrové prvky. Susan Sontag ve své knize definuje fotografii jako důkaz, který sice může realitu deformovat, ale nezpochybňuje, že se daná věc zachycená na fotografii opravdu udála, nebo že existovala (2002, s. 11). Fotografie neumí zprostředkovat kompletní obraz skutečnosti, ale dokáže zachytit specifické prvky daného momentu, které jsou často vnímány jako důkaz, protože působí autenticky až reálně. Je zajímavé, že právě schopnost zobrazit realitu pomocí nezaujatého přístroje, jako je fotoaparát, dává divákovi jistotu jeho důvěryhodnosti. Jednotlivé snímky jsou jen výřezy zachyceného světa, které vynechávají určitý kontext fotografované skutečnosti a ponechávají značný prostor divákově představivosti.

Snímek je omezen svými okraji a divák svojí představivostí. Fotografie vzniká v časovém úseku, který je instantní minulostí a nelze jej reprodukovat. Ovšem právě cvaknutí fotoaparátu pomáhá zachovat informace daného momentu. Prvky, které jsou zachyceny na fotografii, jsou jen zástupci elementů reálného světa a zprostředkovávají pouze pocit a charakter foceného situace. Snímky jsou dále prohlíženy a interpretovány diváky, kteří nemusí mít nic společného s fotografovanou situací a mohou je zkoumat s mnohaletým odstupem. To znamená, že nemusí mít žádné znalosti nebo vztah se zachycenými událostmi. Hodnota fotografie není v její hmatatelné podobě, ale v informacích, které obsahuje (Flusser 2013, s. 62). Jejich realističnost zprostředkovává pocit důvěry v toto médium, proto autentičnost těchto informací hraje zásadní roli. Vnímání fotografie bylo ovlivněno malbou a přechodem od subjektivních kreseb k realistickým obrazům. Tyto dvě různá média pracují s podobnými informacemi, ale v každém případě jsou zobrazovány jinak. Kontext, ale také množství zachycených informací ovlivňují, jak jsou výsledná díla vnímána.

To stejné by se dalo tvrdit i o míře autorství. Dokumentární fotografie leží na pomezí objektivit a uměleckosti. Dokumentovaná realita, která vychází z autorovy vlastní

zkušenosti, je již zprostředkovaný pohled, který se divákovi snaží přiblížit fotografovaný problém. Představuje fakta a důkazy jedné reality, které ovšem můžou vést k zobecňování, nebo mylnému porozumění. „Fotoaparát atomizuje skutečnost a činí ji manipulovatelnou a neprůhlednou. Je to pohled, který popírá vzájemnou propojenost, kontinuitu, který však propůjčuje každému okamžiku charakter mystéria“ (Sontag 2003, s. 27). Fotografie tříští realitu na menší kousky a vytahuje ji z kontextu a kontinuity, což nabízí mnohem větší prostor pro imaginaci. Hodnověrnost fotografie a správná interpretace zachycených realit leží v rukou fotografů a jejich rozhodnutí, co bude na daných snímcích zachyceno, a jak to bude prezentováno, protože skrz autenticitu si autor získává důvěru publika a kredibilitu své práce.

S pokrokem technologií a nástupem digitalizace se často objevuje již zmíněná otázka manipulace fotografie. Nejde jen o nástroje kreativních softwarů, které z fotografií odstraňují nežádoucí prvky, ale jde i o klasickou editaci, jako je například úprava jasu a kontrastu, která zpochybňuje autenticitu zachycené události. Veškeré zásahy mohou zkreslit porozumění interpretované reality. Příkladem může být fotografie O. J. Simpsona na obálce magazínu *Time* z roku 1994. Simpson byl v té době obviněn z vraždy jeho manželky a jejího přítele. Kritika upozorňovala na nevhodnou úpravu fotografie, která podle nich vyvolávala zlověstnější vzhled Simpsonova portrétu, a magazín byl obviněn z rasismu (Carmody 1994). Jednoduchý zásah, jako ztmavení fotografie, může vyvolat jiné porozumění a interpretaci, a zcela posunout komunikované téma, jako tomu bylo v případě Simpsona. Většina médií mluvila o rasové nenávisti namísto obvinění z vraždy. Autenticita ve fotografii může vyvolat pocit realističnosti a hodnověrnosti, ale pokud s ní bude zacházeno ledabyle, může zásadně ovlivnit, jak budou vyfotografované scény chápány.

2.1 Vnímání autenticity: od malby k fotografii

Realita není jen odraz hmotného světa, kterého se člověk může dotknout. Je to mix lidských zkušeností, představ, ale i vjemových a emocionálních prožitků, které dohromady formují to, jak člověk vnímá realitu a její různé interpretace. Fotografie disponuje vlastností zachytit realitu tak, jak je, a dokonce i odhalit malé detaily, které by jinak lidskému oku v běžném sletu událostí mohly uniknout. Schopnost zmrazit okamžik v čase z ní dělá určitý historický záznam. Je instantním odhalením jednoho okamžiku, jehož autenticita spočívá v záměrném vyobrazení pomíjivé skutečnosti (Arnheim 1993, s. 538).

Pomíjivost se tudíž díky fotografii stává záznamem minulosti, kterou si lidé mohou prohlédnout i o mnoho let později.

Před fotografií byla malba považována za mistrovské dílo, které dokázalo zachovat čas a zrcadlit reálný svět tak, jak ho viděl malíř. Obrazy byly historickými záznamy, které ovšem podléhaly mnohem větší subjektivizaci. Vyobrazená realita byla zaznamenána rukou malíře, který nebyl nezaujatým strojem jako fotoaparát. Právě technické možnosti fotoaparátu přidávají fotografiím pocit, že jsou nezmanipulovatelné a autentické, jelikož to, co zobrazují, muselo někdy existovat. Roland Barthes ve své knize *Světlá komora* popsal malbu jako něco, co dokáže „předstírat skutečnost, aniž ji viděla“ (2005, s. 74–75). Snaha perfektně zachytit svět pomocí malby, nemůže být nezpochybnitelným důkazem, že se vyobrazená skutečnost opravdu stala, nebo že daný objekt opravdu existoval a není jen autorovou fantazií. Až fotografie se stala důkazem, že daná věc opravdu byla. Objekt, který je na fotografickém snímku nelze popřít, že existoval. Je to spojení „skutečnosti a minulosti“, které tvoří esenci fotografie (Barthes 2005, s. 75). Pocit autenticity ve fotografii je divákovi zprostředkován skrze dvě složky autenticity, jeho vlastní zkušenosti a nezpochybnitelnosti, že vyfotografovaný objekt musel někdy v čase existovat.

Podobně popsal autenticitu i Arnheim, který upozorňoval na střet lidské zkušenosti a interpretace reality s opravdovým obrazem reality (1993, s. 537). Faktická skutečnost se nemění, ale každý člověk má svoji vlastní představivost, která je ovlivněna jeho žitou zkušeností. Tento fakt je unikátní pro každého jedince, a proto nelze předpokládat, že fotografie bude chápána stejně. Lidská představivost není omezená a umožňuje lidem vymýšlet a doplňovat další informace, proto ji nelze brát jako autentickou. Tento fakt, podobně jako u Barthese, zpochybňuje realitu zobrazenou malbou, protože ta značně podléhá představivosti autora. Imitace světa, která se objevuje ve figurativním umění, ve fotografii mizí. Fotografie je reprezentantem reality, která využívá provázanosti lidských zkušeností a faktických zobrazení světa, díky kterým je člověk schopný porozumět zachyceným skutečnostem.

Namalovat obraz je často delší proces, který má jasný záměr a kompozici. U fotografie ovšem nemusí být vždy jasné, proč byla zhotovena a je často zachycením náhodné situace. Překvapení, nebo zachycení subjektu bez jeho vědomí vyvolává v divákovi uspokojení, jelikož není znám jasný záměr, proč byl vyfotografován. Neobvyklost situace a překvapení jsou prvky, o kterých se ví, že se nedají lehce stylizovat.

Navíc přinášejí divákovi určité uspokojení z možnosti zkoumat mimořádný časový detail zachycený fotoaparátem. Barthes popsal jeho fascinaci fotografií, která pramení právě z překvapení a schopnosti odkrýt to, co je normálně skryto. „... fotografický „šok“ [...] netraumatizuje, nýbrž odhaluje to, co bylo tak dobře skryto, že aktér sám o tom nevěděl anebo si toho nebyl vědom.“ (2005, s. 36) Nelze rozporovat s existujícím propojením fotografie a malby. Nicméně zachycení šoku s autentickými prvky je v malbě téměř nemožné, protože takový moment je jen pomíjivým okamžikem, který si malíř může uchovat v paměti, ale rozhodně nevyobrazí na plátně. Susan Sontag v kontextu nevědomého fotografování uvádí příklad Walkera Evanse, který potají fotografoval cestující v metru. Upozorňuje na charakteristiku obličejů fotografovaných, jež jsou jiné, více soukromé než v případě, když lidé vědí, že jsou fotografováni. (Sontag 2003, s. 39) Zakonzervování času a schopnost přenést jeho kontinuitu, jsou přednosti fotografie. Kromě toho, že je snímek důkazem, že něco opravdu existovalo, je i odhalením skrytých nahodilostí a něčeho mimořádného. Autenticita může spočívat i ve vnímání zachyceného času, který otevírá prostor k různým interpretacím jak skrze časoprostor, tak skrz jeho kontext.

2.1.1 Svědectví minulosti, anebo ratifikace existence – vnímání času podle Rolanda Barthes

Jak již bylo zmíněno výše, malba je schopná zobrazit něco, aniž by danou skutečnost viděla. Zato fotografie nemůže existenci zachycené věci popřít. (Barthes 2005, s. 74–75) Propojuje chvíli, kdy se na snímek někdo dívá s časem zachyceným na snímku. Pro Rolanda Barthes je vnímání času skrz fotografii zajímavým tématem. Nebere ji jako připomínku, která by obnovovala vzpomínky na to, co se už stalo a je vzdáleno jak časem, tak distancí. Chápe ji jako důkaz, který dosvědčuje, že objekt na fotografii, opravdu existoval. (Barthes 2005, s. 79) Pomocí fotografických snímků je zachována časová kontinuita, která je svědectvím daných událostí.

Každá fotografie nese určité informace, jako jsou datum a lokace, které jsou často zaznamenávány na fotografii nebo albu, a přináší konkrétnější kontext o vyfotografované události. U digitální fotky je toto normální záležitostí a dané informace spolu s technickými parametry se automaticky ukládají do vlastností obrázkového souboru. Takovéto údaje, a to hlavně ty časové, připomínají fotografickou kontinuitu, která

propojuje čas a vzdálenost a nutí nás zamyslet se nad vyobrazenou skutečností. Barthes tuto vlastnost popsal příkladem, který přemýšlí nad životem generací a zdůrazňuje, že fotografie sice zobrazuje to, co bylo, což ale neznamená, že to již neexistuje. Mluví o fotografii školáka Ernesta, která je datována k roku 1931. Právě ono datum ho nutí přemýšlet nad otázkami přítomnosti, života a smrti. Je možné, že je Ernest ještě naživu? A co je s ním dnes, kde žije? (2005, s. 79) Snímky jsou důkazy, že něco existovalo. Stávají se autentickou reflexí jedné reality, už ale nesdělují, jak daná situace pokračovala. To ovšem neznamená, že by člověk měl být nutně sentimentální, přemýšlet nad hloubkou každé fotografie a přemítat ve svých vzpomínkách. Jde jen o čistý fakt, že fotografie potvrzuje to, co představuje (Barthes 2005, s. 80). Snímky jsou jen výřezy jednoho okamžiku života, ke kterému chybí celý kontext, a právě informace jako datum, jim dodávají alespoň malou dávku souvislostí.

Fotografie zastaví čas a zachová určitý moment. Neodkrývá jenom skryté detaily a otázky trvání. Je i médiem, které vstupuje do mezičasu a zobrazuje intenzitu času. Jedna z fotografií v Barthesově knize zobrazuje muže Lewise Paynea, čekajícího ve vězeňské cele na vykonání trestu smrti. Snímek byl pořízen v roce 1865 a zachovává moment, kdy je Payne stále naživu před popravou, ale zároveň zobrazuje událost, která se již udála. (2005, s. 90) Divák ví, že se dívá na něco, co bylo, ale zároveň i na to, co bude. V tomto případě se jedná opět o otázku smrti. Barthes poukazuje na schopnost fotografie komunikovat předbudoucí čas, tedy tento snímek sděluje budoucí smrt Lewise Paynea, která se ovšem již udála (2005, s. 90). Payne je živý a má před sebou ještě určitý čas života, ale dnes je již mrtvý. Divák se ocitá v rozmezí různých časových dimenzí. V době, kdy Lewis Payne žil a kdy byl fotografován, v přítomnosti, kdy se na snímek dívá, a v době, kdy byl Payne popraven a kdy opravdu zemřel. Vnímání času nepřináší jen filozofické hloubání nad životem a smrtí, ale i faktické přemítání nad historií a dějinami. Pomíjivé vzpomínky jsou zaznamenávány, aby přetrvaly v čase a staly se svědectvím určité doby pro další generace. Historická fotografie likviduje čas (Barthes 2005, s. 90). Dokáže diváka přenést na jiná místa, do jiné doby a ukázat mu realitu, která byla. Zároveň potvrzuje existenci času, ale nestvrzuje její trvání. Je svědectvím toho, co bylo.

Stisknutím spouště se čas likviduje a stvrzuje se smrt daného okamžiku. Jak poznamenali Láb a Turek, fotografie Lewisi Paynemu nezachránila život, ale pomohla mu neupadnout v zapomnění, protože si ho divák připomíná pohledem na snímek, kdy byl

ještě živý (Láb a Turek 2009, s. 16). Je to jakýsi prostor mezičasy, který připomíná propojení mezi tím, co je zde a co bylo tehdy (Barthes 2004, s. 57). Rozhodnutí něco vyfotografovat je i dovolení něco zapomenout, nebo to nechat na pospas času, protože víme, že to bude uchováno na snímku, jehož fyzická podoba ovšem také podléhá zubu času. Klasická fotografie na sobě nechá znát známky opotřebení, které dokazují její stáří. Tyto hmatatelné vady dodávají snímkům pocit autenticity, protože přímo poukazují na jejich věk. Současně i informace, které jsou v nich obsaženy, časem mění svůj význam. Fotografie vytrhává focený okamžik z časoprostoru, ale také z kontextu, který se postupem času stává předmětem různých interpretací.

2.2 Kontext překračující rám fotografie

Fotografie odděluje zachycený obraz od reálného světa. Vytrhává ho z jeho času a kontextu a dokáže ho přemístit do prostoru zcela jiného bez jakýchkoli souvislostí. Lidská představivost je neomezená, a pokud jí je nabídnut neúplný obraz, dokáže si doplnit chybějící informace pomocí své imaginace, aby dané situaci porozuměla. Veškeré informace, které jsou v obraze zahrnuty, tak mohou ovlivnit, jak bude daná fotografie pochopena. I to, jak je fotografie prezentována a v jakém je prostředí, má vliv na její interpretaci. Otázka kontextu není jen pouhým zamyšlením nad chybějícími informacemi fotografované situace, ale i nad následnou prezentací, prací s danými snímky, nebo nad samým autorem a jeho záměrem. Fotografie komunikuje, i když neznáme všechny souvislosti, a i když ve snímku něco chybí. Je tedy zapotřebí divákovi zprostředkovat všechny detaily a uvést ho do kontextu fotografované skutečnosti, nebo ho stačí ponechat jeho vlastní představivosti a autentičnosti zachycených realit?

Zkreslená představa o zprostředkovávání objektivních obrazů skrz fotografii umocňuje pocit, že snímky nabízí ucelený pohled na fotografované situace. Michal Janata v knize *Vědět viděním* tyto situace popisuje jako nezávislé na fotografovi, tudíž mohou v divákovi evokovat, že se dívá na objektivní realitu. Přitom fotografie je jakýmsi mezním zobrazením skutečnosti a autorova pohledu. Je kombinací autorovy představivosti s nezávislou realitou, a proto si snímek zachovává svoji fakticitu, jelikož je tvůrčí proces nezávislý na zachycované skutečnosti (2015, s. 17). Fotografie zprostředkovává fakta, ale ta jsou ovlivněna fotografovým viděním světa, proto je nelze považovat za objektivní

informace. Jsou to sdělení, která jsou ovlivněna jeho vnímáním, to znamená, že divákovi nenabízí úplný pohled na svět.

Tento obraz nese informace, které zprostředkovávají kopii skutečné reality, ale aby byly pochopeny, musí být ve společnosti všech jevů. „...fotografie je „neúplná“ promluva – sdělení, jež závisí na nějaké vnější matici podmínek a předpokladů pro to, aby bylo srozumitelné, čitelné“ (Sekula 2004, s. 67–68). Snímek je obraz vytržený z přítomnosti. Svět rozpínající se do nekonečných délek ohraničuje svými okraji a zastavuje plynoucí čas do momentu, který má nekonečné trvání. Proto jeho interpretace spoléhá na značné množství podmínek. Divák je před obrazem postaven v jinou chvíli, než kdy byl zaznamenán a často ani není srozuměn s místem, dějem a podmínkami, za jakých daná fotografie vznikla. Kontext zachyceného snímku nespočívá jenom v informacích, kdo je na něm, nebo kde se scéna odehrála. Informace o tom, kdo fotografii vyfotil, či co se dělo v pozadí nebo částech, které už nejsou součástí, ji mohou posunout nad rámec pouhého obrázku. Je ovšem pravda, že fotografie dokáže komunikovat i bez všech těchto informací. Nastává ovšem otázka, zda je člověk schopný obraz interpretovat v mezích nějaké pravdy.

Pravda je komplikovaný pojem, jelikož každý člověk má svoji vlastní. Ani fotografie nedokáže zprostředkovat skutečnost tak, že by byla její opravdovou kopií. Je ale obrazem, který dokáže člověka pobídnout k zamyšlení nad chybějícími informacemi. Člověk pomocí své imaginace a žité zkušenosti interpretuje fotografické snímky tak, že mu dávají smysl. Fotografie jsou věci, které mohou být odděleny od svého prostředí, a i přesto mohou komunikovat nějaké sdělení. Fotografie má podle Susan Sontag schopnost rozdělit realitu a oddělit ji od souvislostí, tudíž daný obraz působí, že není částí nějakého příběhu (Postman 2010). Důvěru, kterou toto médium má, mu dovoluje vyprávět příběhy pomocí důkazů, které nejsou celistvé. Emoce, které jsou komunikované skrz výrazy subjektů a atmosféru zachyceného prostředí, musí působit autenticky, aby komunikované téma bylo bráno jako hodnověrné a nemanipulované.

Snímky mohou být doprovázeny podpůrným textem nebo komentáři, které vysvětlují danou situaci. To, ale dělá z diváka pasivnějšího pozorovatele, který se spoléhá na slovní interpretaci a nevěnuje svoji pozornost vyfoceným obrazům. Popisek může obraz doplnit, ale i tak je omezeným vysvětlením, které se ztrácí v množství významů, které jsou ve fotografii skryty (Sontag 2002, s. 101). Většina lidí vnímá fotografii velmi povrchně a nezamýšlí se na významy, které nese, ale chápe jen to, co zobrazuje (Láb 2021, s. 13).

Letný pohled na fotografii neodhalí všechny jeho vrstvy a skryté významy. Dnešní doba nabízí nespočet obrazových vjemů, které jsou vnímány tímto povrchním způsobem, čímž degradují hodnotu fotografických snímků. Popisky jim mohou dodat danou hodnotu zpět, jelikož diváka navedou na určitý kontext situace. Bohužel ho mohou i jednoduše zmanipulovat. Fotografie má schopnost realistického zobrazování, ale zpravidla nezachycuje kontextuální informace, což může vést k jednoduché manipulaci, pokud autor pozmění doprovodný text (Láb 2021, s. 40).

Způsob, jakým fotografie komunikuje lze pozorovat na některých známých fotografiích. Příkladem může být fotografie Henri Cartiera-Bressona z roku 1932, který zachytil skákajícího muže přes vodu (Menon 2019). Snímek ukazuje moment, ve kterém je hladina vody stále klidná, ale divák ví, že během okamžiku muž dopadne a vodu rozčeří. To již na snímku není a není ani potřeba, aby danou situaci doplňoval text. Kontinuita pohybu vyfotografovaného muže probíhá v divákově hlavě. Fotoaparát dokáže události zachytit velmi detailně a obrazně. Někdy je až otázkou, kde je hranice, co by mělo být fotografováno, a co už ne. Protože právě fotografie dokáže komunikovat, i když neobsahuje kompletní příběh. Například fotografie Richarda Drewa z 11. září 2001 zachytila padajícího muže, který vyskočil z kolabujícího mrakodrapu (Menon 2019). I člověk, který nezná kontext dané situace, pocítí sílu daného momentu. Padající tělo v porovnání s budovou předurčuje jeho konec. Snímky, které zachycují okamžik těsně před smrtí, jsou důkazem, že neúplný obraz dokáže být silnější než moment opravdového konce. I fotografie Eddieho Adamse, který zachytil popravu kapitána teroristické skupiny v Saigonu (Menon 2019), zachycuje vteřiny před smrtí. Divák nemusí znát přesné informace, kdo byl muž, který vystřelil a který zemřel, aby nebyl rozrušen zachycenou situací. Snímek neinterpretuje jen konkrétní událost, ale přináší i jisté poselství z minulosti. Kontext tak hraje roli v komunikaci přesných informací, ale jeho absence nemusí zničit sdělení, které fotografie nese.

Je to jakýsi boj interpretací. Pokud známe autora fotografie, nebo proč byla zhotovena, pak celý význam překračuje její hranice. Pokud ale tyto informace neznáme, tak jsme odkázáni na vyfotografovaný obraz. To stejné platí o místě a způsobu, jak je fotografie prezentována. Snímek může být považován jako zdroj informací, nebo jako umělecké dílo, může být reklamou nebo objektem, zkrátka i kontext, jak je fotografie viděna veřejností, ovlivňuje její interpretaci a pochopení (Shore 2007, s. 26). Nezaujatý

pohled kamery je hodnocený subjektivním pohledem člověka, který pořádně neví, jak obrazové zprávy chápat a neustále je hodnotí na základě vlastních zkušeností, které také překračují rozměry fotografie. Společnost nemá definované, jak má postupovat při čtení obrazových významů, jako to má vymezené například u textu (Láb a Turek 2009, s. 31). Člověk se spoléhá na svoji interpretaci, pomocí které se snaží dobrat k uchopitelnému smyslu. „Fotografovat znamená propůjčovat význam“ (Sontag 2002, s. 31). Obsah na snímcích dostává vyfocením určitou hodnotu, kterou mu dává autor, ale následně i divák, proto fotografie nesou nespočet významů, které nemohou být definovány jedním popiskem.

2.3 Autorova subjektivita

Neutralita fotografie umírá v ruce autora, který svým subjektivním pohledem rozhodne, co zahrne do fotografované scény a co vynechá. Má moc udělat ze subjektu objekt a zmrazit pomíjivý okamžik do nekonečného obrazu trvání. V jeho ruce také leží zodpovědnost vůči jeho divákům, ale také fotografovaným subjektům, protože hranice mezi nutností něco vyfotit a ukázat světu a honbou za senzací je velmi tenká. I když fotografie je věcí, která se zdá být nezávislá na svém původu, je stále výtvořem jiného člověka, který zásadně ovlivňuje, jak bude zachycený obsah vypadat.

Fotograf se ve srovnání s malířem může plně věnovat tvorbě obrazu. Fotografování je podle Viléma Flussera naprosto automatický děj, tím pádem se fotograf může věnovat „hře s kamerou“ (2013, s. 33). Malíř musí navíc pracovat se štětcem a barvou, aby postupně vytvořil své dílo, zatímco fotograf řeší, jak vytvoří otisk světa pomocí automatického nástroje. Vybírá konkrétní výřez nekonečné reality a rozhoduje, kdy stiskne spoušť. Tento výběr je často ovlivněn i parametry jako kompozice snímku nebo dobré využití světla, které fotografii směřují k umělečtějšímu vnímání, protože často vychází z principů malířství. Malíř obraz zcela konstruuje, což mu nedovoluje spoléhat se na náhodu, zatímco fotograf vybírá ze světa, který nemá zcela pod kontrolou (Silverio 2016, s. 87). Fotografie přebírá myšlení nad kompozicí, ale vlastnosti fotoaparátu jí dovolují být méně organizovaná a spoléhat se na kvality pohybujícího se světa.

Sontag tvrdí, že fotograf má schopnost jisté vizualizace. Obraz, který chce vyfotit, vidí, nebo má jeho představu v hlavě ještě předtím, než zmáčkne spoušť. Zároveň ale upozorňuje, že velká většina fotografů toto tvrzení nepřijímá, protože se spoléhají a věří ve

šťastnou náhodu. (2002, s. 107). Je otázka, jak tyto dvě různá pojetí, ovlivňují autentičnost fotografování. Pokud si fotograf situaci vizualizuje, může hrozit, že ovlivní výsledný obraz svojí představou? Naopak čekání na vhodný moment, který se autorovi líbí, a tak ho cvakne, svádí k zamyšlení, do jaké míry je takový moment odrazem skutečnosti? Dokumentární fotografie je určitým vyjádřením autora, což znamená, že míra jeho subjektivity je mnohem větší než u reportážní fotografie. To ovšem neznamená, že je ubíráno na její autenticitě. Pojetí fotografování pomocí šťastné náhody, evokuje pocit větší realističnosti, protože v ten moment není čas přemýšlet nad manipulováním scény. Vizualizace působí víc připraveně, což ale může sloužit k vytváření ještě překvapivějších snímků, jelikož fotograf byl v pozoru a věděl, že přijde zajímavý moment. „...dobrá fotografie [má] být úplným vyjádřením toho, co člověk vůči fotografovanému pociťuje, a je tudíž pravdivým výrazem toho, jak člověk zkouší život v jeho celistvosti“ (Sontag 2002, s. 108). Snímek je subjektivním pohledem na svět, který je vyjádřený skrz autorovo pojetí.

Fotograf rozhoduje, co do snímku zahrne a co vynechá. Orámováním prostoru definuje, co pro něho bylo z dané události důležité. Následné detaily, které se na snímku objeví neúplné, připomínají, že fotografický obraz je výřezem nekonečného světa. Každopádně vybraný detail reprezentuje autorův pohled a upozaduje fakt, že realita je ve skutečnosti neohraničená. Tento subjektivní výběr zpochybňuje často propagovanou vlastnost fotografie – objektivitu. „Fotografie jako taková je sice objektivním zobrazením svého referentu, je ale také vždy jeho interpretací z pohledu autora“ (Láb a Turek 2009, s. 46). Autor dělá daný moment zajímavý, protože on rozhodl, že stál za to, aby byl zachycen. Fotoaparát disponuje svými technickými parametry, které neumožňují lidský zásah do tvorby obrazu, přičemž je to právě člověk, který tento přístroj ovládá zvenku (Láb a Turek 2009, s. 46). Z počátku byla fotografie médiem, které se snažilo o čisté zachycení reality, ale postupem času se v celém procesu začal zvyrazňovat autorův zásah.

Důvěra je získávána skrz autentické záběry, které reflektují realističnost událostí. Novinářská fotografie se snaží zobrazovat skutečnost v co možná nejrealističtější podobě bez zbytečných uměleckých nebo autorských prvků. Na druhou stranu u dokumentární fotografie se můžeme setkat s výrazným autorským rukopisem, podle kterého lze rozlišit snímky jednotlivých fotografů. (Láb a Turek 2009, s. 47) Je zajímavé, že ani v jednom případě většinou nedochází ke zpochybňování hodnověrnosti. I přesto, že v dokumentární

fotografii lze rozeznat autorův rukopis, není zvykem, že by snímky byly brány jako nepravdivé nebo neautentické. Přiznávají autorův pohled, a tím spíš upozorňují na subjektivitu, kterou do snímků vkládají. Kniha *Bending the frame*⁶ se zaměřuje hlavně na fotožurnalistiku, ale zmiňuje také dva druhy zodpovědnosti, kterou má každý fotograf vůči subjektu a divákovi. Fotograf by měl subjekt fotografovat s respektem a divákovi by měl nabídnout takové informace, aby danou situaci pochopil (Ritchin 2013, s. 30). Autor se musí vypořádat s celkovou situací, ve které pracuje a brát ohled na okolnosti, které fotografuje. Svůj vlastní názor a pohled prezentuje skrz své snímky, které by ovšem měly zachovávat autenticitu a hodnověrnost fotografovaných událostí.

⁶ *Snímání rámu* (Ritchin 2013)

3 Dokumentární (dokumentaristická) fotografie

Fotografie zaznamenává realitu a uchovává její podobu mnoho dalších let. Její záměr se liší. Například může být čistě informační s cílem zachovat daný moment. Také může mít umělecký záměr, kde se snaží vyzdvihnout určité obrazy estetické kvality. Nebo se může snažit zakonzervovat něčí subjektivní pohled na realitu světa. „Dokumentární fotografie v nejširším slova smyslu respektuje fakta, informuje, blíží se k formě obecného sdělení“, ale daný jev také analyzuje a interpretuje v určitém autorském pojetí (Šolc 1991, s. 74). Definice tohoto druhu fotografie se často rozcházejí, a to hlavně z důvodů vnímání autorského pojetí. Mnoho dokumentárních projektů je vnímáno jako objektivní zprostředkovávání informací a nepřipouští autorskou subjektivitu. Jak jsme si ale vymezili na začátku této práce, předpoklad, že fotografie je objektivní, je velmi komplikovaný, jelikož autor zásadně zasahuje do interpretace reality skrz fotografický snímek. Volba výřezu, přítomnost ve fotografované realitě, vlastní názor a další faktory ovlivňují, jak bude výsledný snímek vypadat a komunikovat s diváky.

„Dokumentární fotografie je druh [fotografie], vyznačující se záměrem autora dokumentovat, průkazně doložit existenci jím zvolených objektů, nahlížených z jím zvoleného hlediska“ (Šolc 1991, s. 74). Dokumentární fotograf se často věnuje komplexnímu sociálnímu problému a tráví v jeho prostředí značnou část času, což ovlivňuje jeho pohled a vnímání celé události. Skrz fotografii dokládá jeho existenci a zprostředkovává jeho vlastní názor na daný problém divákům, kteří by pravděpodobně jinak neměli možnost do něj nahlédnout. V jistých historických momentech má fotografie funkci evidence a fotograf je jejím svědkem, dohromady pak tvoří „vypravěče pravdy“, který společnosti nabízí obraz přehlížené reality (Bogre 2020, s. 121). Syrové autentické záznamy dokáží širokou veřejnost upozornit na znepokojující problémy a vyvolat o nich povědomí, které dokáže iniciovat sociální změny.

Člověk od počátku vzniku fotografie vnímal její historickou roli ve společnosti a její schopnost být jakýmsi svědectvím. Lidé si toto uvědomovali již v padesátých letech 19. století a používali fotografii jako materiál ke „společenskému poznání“ (Mrázková 1986, s. 56). Později se začala stávat nástrojem zobrazování sociálních problémů, zejména bídy a zoufalství chudých, o kterých si lidé do té doby mohli jen číst. Například fotograf

Jacob A. Riis byl jeden z prvních, co v Americe ukázal syrovou realitu bídy přistěhovalců v New Yorku (Mrázková 1986, s. 57). Autentické záznamy jejich utrpení dokázaly vzbudit povědomí mezi veřejností a často se stávalo, že zobrazení utrpení skrz fotografie dokázalo vyvolat sociální změny ve společnosti. Lewis Wickes Hine byl sice sociolog, ale jako jeden z prvních fotografoval svůj vlastní názor na problémy jako třeba kapitalistické vykořisťování v Americe (Mrázková 1986, s. 57). Jak sám řekl: „Chtěl jsem ukazovat věci, které bylo nutno napravit“ (Mrázková 1986, s. 68). A fotografie mu posloužila jako médium, které bylo schopné zachytit autentickou atmosféru daných skutečností a zároveň zprostředkovat jejich emocionální hloubku skrz jeho vnímání, které dokázalo rezonovat s veřejností. Upozorňoval na problémy, které bylo nutné řešit, ale většina lidí o nich nepřemýšlela nebo je nevnímala jako problémová. „Dokumentární fotografie je druh emotivní fotografie, který obsahuje vedle závazné emotivity také specifickou složku informativně-dokumentující a který cílevědomě vypovídá formou autentického výjevu o emocionálně aktivních projevech lidského sociálního bytí“ (Šolc 1991, s. 74). Fotograf ukazuje obraz světa svým subjektivním pohledem, jak ho sám vnímá a co si o něm myslí, ale zachovává určitou faktičnost, která podporuje jeho důvěryhodnost.

3.1 Česká dokumentární fotografie

Postavení dokumentární fotografie v českém prostředí bylo odjakživa vnímáno jako významné. V roce 1933 se v Praze konala Mezinárodní výstava sociální fotografie, u které Lubomír Linhart, který byl mimo jiné jejím iniciátor, ale i mluvčí foto skupiny Levé fronty označil fotografii, jakožto „nositele myšlenky boje proti bezpráví a křivdě, boje za pravdu, pokrok a cestu vpřed, tvůrčím obrazem živých lidí“ (Mrázková a Remeš 1989, s. 88). Fotografie se tak stává jistým nástrojem k zobrazování společenských problémů a podnětem k jejich uvědomění a zlepšování.

Historický vývoj událostí v našich zemích ovlivnil, jak byla fotografie vnímána. V Československu, ze začátku hlavně na Slovensku, se objevují skupiny, které se orientují na sociálně kritickou fotografii a udávají počátky fotografii, která se orientuje na sociální tematiku (Mrázková a Remeš 1989, s. 88–89). Ale již mnohem dříve se objevují čeští i slovenští amatérští fotografové, kteří dokumentují československou společnost. Vnímání fotografie bylo ovlivněno střídáním režimů a jejich využívání obrazové komunikace k propagandě ať už socialistické společnosti, jiné ideologie nebo její kritice. Roky

ovlivněné manipulací sdělovacích prostředků a cenzurou se často promítají do tematiky fotografických souborů a ukazují unikátní momenty historie naší země, které obletěly celý svět. Například události listopadu 1989 jsou fotografovaným tématem, které upoutalo pozornost celého světa (Birgus a Mlčoch 2010, s. 287).

V padesátých a šedesátých letech 20. století se rozmáhá přesvědčení o vlivu vizuální komunikace. Do Československa se dostávají myšlenky Cartiera-Bressona o fotografii jako svědectví lidských okamžiků, které vyjadřují názor pomocí autentických záběrů a ne jejich poetizací (Birgus a Mlčoch 2010, s. 176). Fotografie sedmdesátých let kladla důraz na zobrazování objektivní skutečnosti bez notných citových apelů, což se ale během osmdesátých let měnilo a fotografové začali skrze své snímky, zkušenosti a zážitky prezentovat osobní vidění světa (Birgus 1991, s. 4). Mezi přední zástupce československé dokumentární fotografie osmdesátých let, kteří se soustředili na subjektivnější reflexi fotografovaných situací, patří Josef Koudelka, Viktor Kolář, Jindřich Štreit, Pavel Jasanský, Karol Kállay, Bohdan Holomíček, Vojta Dukát, Markéta Luskačová, Antonín Kratochvíl a mnozí další (Birgus 1991, s. 6–7). Fotografie se posouvá od poetizace témat k zobrazování autentických okamžiků, které upozorňují na to, co na nich není zcela zachyceno (Mrázková a Remeš 1989, s. 253). Česká fotografie prošla mnoha proměnami a podobně jako ve světě si i u nás vybuodovala silnou pozici jako komunikační médium. Stala se „přitažlivějším a vmlouvavějším prostředkem ovlivňování veřejného mínění, než jakým kdy bylo pero referenta v novinách, spisovatele v knihách, či dovednost a fantazie kreslíře“ (Remeš 1989, s. 16).

4 Čeští fotografové a autenticita dokumentární fotografie

Záměrem této práce je prozkoumat, jak čeští fotografové vnímají autenticitu ve své práci a jak se s ní vypořádávají. Cílem bylo získat minimálně šest rozhovorů s českými fotografy, kteří mají hodnotné zkušenosti s dokumentární fotografií, a pomocí polostrukturovaných rozhovorů zjistit, jak přemýšlí nad autenticitou ve fotografii a jak s ní pracují. Na základě výpovědí následně proběhlo srovnání jejich smýšlení s teoretickým vymezením. Rozhovory poskytli tito fotografové: Karel Cudlín, Jindřich Štreit, Antonín Kratochvíl, Zdeněk Lhoták, Jiří Hanke a Jaroslav Kučera.

Na počátku práce jsem kontaktovala dvanáct českých fotografů a fotografek, které jsem vybrala na základě vlastních znalostí jejich práce, a doporučení vedoucího této práce. Komunikace probíhala přes email a ve výsledku jsem obdržela deset kladných odpovědí se souhlasem k rozhovoru. Bohužel s ohledem na pandemickou situaci spojenou s onemocněním covid-19 a jejím vývojem došlo k šesti rozhovorům, které posloužily jako materiály k této práci. Rizika, která tato doba obnášela, ovlivnila také způsob realizace některých rozhovorů. Rozhovory s Karlem Cudlínem, Jindřichem Štreitem, Zdeňkem Lhotákem a Jaroslavem Kučerou proběhly klasickou formou osobního rozhovoru. S Antonínem Kratochvílem jsem mluvila přes videohovor a Jiří Hanke mi odpovědi poskytl písemnou formou přes email. I když se způsoby rozhovorů lišily, struktura zůstala podobná a vycházela ze sedmi otázek, které se soustředily na téma autenticity, zodpovědnosti autora k interpretované situaci, kontextu a autorově subjektivitě. Během rozhovorů docházelo k mírným alternacím a doplňujícím otázkám podle situace a jeho průběhu. Některé doplňující otázky jsem se rozhodla do analýzy připojit, jelikož podnítily zajímavé úvahy.

Otázky:

1. Jak chápete autenticitu ve vaší práci?
2. Ubírá postprodukce snímků na jejich autenticitě?
3. Lidé se před fotoaparátem chovají jinak, než když nejsou pozorováni, dalo by se říct, že už to není autentické chování?
4. Jak vybíráte snímky, které reprezentují fotografovanou skutečnost?

5. Jak moc je pro vás důležitý kontext fotografované skutečnosti a zda mu divák rozumí, chápe, nebo ho vůbec zná?
6. Jak vás ovlivňuje váš vlastní názor a pohled na fotografovanou situaci? Snažíte se být objektivní, autentický?
7. Jak se rozhodujete, co vyfotíte, co zveřejníte? Měl jste někdy pocit, že z nějakých důvodů něco nevyfotíte?

Doplňující otázky:

1. Jsou snímky výsledkem nějakého šoku, překvapení?
2. Byly vaše snímky někdy špatně pochopeny, interpretovány?

Z výše uvedených otázek vyplynuly zajímavé myšlenky, jež jsou podrobeny analýze v následující části.

Každý fotograf během rozhovorů rozebíral svůj subjektivní pohled na autenticitu fotografie a svoji práci, tudíž je jasné, že výsledné odpovědi nelze považovat za všeobecně platné myšlení. Všichni nabídli svůj vlastní unikátní pohled na věc, který v podstatě překračuje teoretické vymezení, jelikož vychází přímo z jejich praxe a zkušeností. Nelze tedy tvrdit, že níže rozebraná zjištění jsou konečná. Rozhodně ale přispívají k zamyšlení a uvážení, že dokumentární fotografie není jen médium zprostředkovávající relativně objektivní informace, ale že hlavně ukazuje subjektivní pohledy fotografů.

Analýza vychází z výpovědí výše uvedených fotografů a srovnání s teoretickým vymezením. Zabývá se hlavně prací fotografů v prostředí, ve kterém se snaží fungovat, a přitom nenarušovat atmosféru a životy lidí, a zároveň nabídnout divákům hodnověrné obrazy. Jejich cílem je zprostředkovat veřejnosti pohled na určitý problém (většinou z okraje společnosti), upozornit na jeho důležitost a zvýšit o něm povědomí mezi veřejností. Z výpovědí vzešlo šest okruhů, ve kterých se detailněji zabývám: autenticitou ve fotografově praxi; nástrahami spojenými s upravováním fotografií; prací s fotografovanými lidmi; výběrem orámování fotografované skutečnosti; prací s vlastním názorem na fotografované téma a rozhodováním; co je vhodné fotografovat a kdy je lepší přestat. Z těchto rozhovorů vzešla také jedna doplňující myšlenka, a to ohledně surreality fotografie, které jsem se lehce dotkla v úplném závěru analýzy, jelikož podnítila zajímavou úvahu a možné přehodnocení určitých faktorů vnímání autenticity.

4.1 Vnímání autenticity v praxi

První kapitola této práce začíná citací od Susan Sontag, která poukazuje na fakt, že fotografie nedokáže zachytit ošklivost. Ukazuje vždy něco, co autora snímku fascinovalo natolik, že to musel vyfotografovat, a tím ukázal na její krásu (2002, s. 80). Dokumentární fotografie jsou často syrovým zachycením reality, nic nepřikrášlují, ani nic nepodrávají. Snaží se zachytit skutečnost tak, jak se jeví fotografovi. Ten vybírá výřezy, které podle jeho oka reprezentují danou situaci a zároveň odpovídají jeho pohledu a názoru. Právě fascinace okamžikem může rozhodnout, že autor zmáčkne spoušť a určitý moment zachová v podobě snímku. Realističnost celého okamžiku je základním předpokladem, aby divák daný snímek pokládal za pravdivý, čemuž odpovídá právě charakteristika autenticity. Daná vlastnost je v této práci záměrně zdůrazňována, protože představuje dispozici, která souvisí i s autorem a jeho rozhodnutím, jak bude danou situaci fotografovat.

Každý člověk vnímá svět jinak a tento pohled reflektuje do svých interpretací a chápání. Proto jedním z hlavních bodů rozhovorů bylo téma práce s autenticitou a jak ji komunikovat skrz snímky. Na otázku ohledně autenticity v práci fotografa mi bylo odpovězeno dvěma způsoby. Část dotázaných fotografů se shodla na nutnosti zachovat autenticitu, protože je to jeden z nejdůležitějších aspektů dokumentární fotografie. Druhá část poukazovala na fakt, že fotografie je subjektivní, a i autenticita je osobní aspekt, který závisí na vnímání autora, ale i diváka.

Podle slovníkových definic, pomocí kterých tato práce vymezila autenticitu, je to vlastnost, která předpokládá, že něco odpovídá reálnému základu a je to hodnověrné. Fotografové Jindřich Štreit a Jiří Hanke označili autenticitu za nejdůležitější charakteristiku dokumentární fotografie (Štreit 2022; Hanke 2022). Pan Štreit odpověď ještě rozvedl o problematiku nevhodných zásahů, který by ve fotografii neměly být. Pokud se ale nějaké zásahy během fotografování objeví, měly by „respektovat obsah, co se ve skutečnosti děje“ a neměly by ovlivňovat významy (Štreit 2022). Fotografie nabízí omezený pohled na zachycenou situaci a může se stát, že daný snímek nezobrazí komplexnost celé situace. Ovšem realistické zachycení, které zachovává danou skutečnost v původní podobě a nemanipuluje ji, může podpořit její pochopení veřejností.

Karel Cudlín, Antonín Kratochvíl a Zdeněk Lhoták poukazují na subjektivní vnímání autenticity a na celkovou interpretaci fotografií. Divák i fotograf pracují se svojí verzí pravdy, které se nemusí nutně shodovat.

„To, co se na fotografii děje, nemusí vždycky odpovídat interpretaci, která je spíš v tom divákovi, který se na něco dívá.“ (Cudlín 2022)

„...záleží na fotografovi, jak to interpretuje. Je to jeho verze pravdy nebo autenticity. A zase některý lidi nebo divák, který se na to dívá má svoji verzi, takže se to opravdu nedá moc dobře definovat. Je to osobní.“ (Kratochvíl 2022)

„...vždycky do toho ten fotograf přinese trošku odlišný pohled, který nějakým způsobem, informativně a i emotivně, může posunout vnímání toho diváka.“ (Lhoták 2022)

Dokumentární fotograf pracuje s realitou, která ale nelze objektivně zachytit na jeden malý snímek. Její pochopení se děje v hlavě diváka, který pracuje s omezeným výřezem, jenž pro něj vytvořil jiný člověk pomocí technicky objektivního přístroje, ale se zásahy vlastního subjektivního myšlení. Výsledný obraz tedy vychází z nezmanipulované skutečnosti, ale je ovlivněn autorovým výběrem, která situace bude na snímku zachycena, a který snímek ji bude reprezentovat. „Jakmile lidé zjistili, že neexistují dva stejné snímky jednoho předmětu, ustoupili předpokladu, že aparát podává neosobní objektivní obraz, názor, že fotografie jsou svědectvím nejen toho, co je, ale i toho, co jedinec vidí; že jsou nejen záznamem, ale i hodnocením“ (Sontag 2002, s. 83). Fotograf skrz snímky prezentuje svoji verzi reality, která ovšem stojí na reálných skutečnostech a zachovává si určitý druh autenticity. Samozřejmě to neznamená, že i když má každý člověk svoji verzi percepce, lze do snímků nějakým způsobem uměle zasahovat a okolnosti měnit do podoby vlastního vnímání.

Všichni tázaní jistým způsobem zmínili a poukázali na problémy manipulace snímků a prostředí tak, že neodpovídají skutečnosti. To, že člověk může daný okamžik interpretovat jinak, než jaký byl původní záměr, neznamená, že fotografie nezobrazuje autentický záběr. Ovšem manipulace typu odstraňování nebo přidávání prvků na fotografii, jsou pro všechny respondenty nepřijatelnými a označují je za neautentické. K problému manipulace se rozhovory ještě vracely ve druhé otázce a poznatky budou rozebrány v další

podkapitole. Každý fotograf má své vlastní praktiky, jak uchovat autenticitu momentu a nesklouznout k jeho manipulaci. Jedním z hlavních faktorů, který byl často zmiňován jako zásadní, je navázání kontaktu s fotografovanými lidmi. Jejich důvěra ve fotografův záměr napomáhala uchovat nenucenost a pravost skutečnosti. Jak řekl Jaroslav Kučera:

„Člověk musí cejtit, že je to na férovku, že to není nějaká sviňárna. Musíte trochu vydržet a mezi ty lidi se dostat“ (Kučera 2022).

Být v situaci dostatečně dlouho a získat si důvěru fotografovaných lidí, dokáže opět navodit narušenou přirozenost jejich chování, což rozebírá třetí otázka a odpovědi jsou uvedeny v podkapitole níže.

Autenticita ve fotografii je soubor mnoha faktorů, které mohou být interpretovány různými způsoby. Je to prostředek, který divákovi nabízí pocit hodnověrnosti, že daná situace není uměle vytvořená nebo nějak zmanipulovaná. Je patrné, že fotografové s tímto aspektem pracují a snaží se zachovat pravost fotografovaných skutečností. Zároveň ale vnímají, že jejich verze nemusí odpovídat chápání diváka, a i když má snímek autentické charakteristiky, nemusí tak být vnímán.

4.2 Je postprodukce manipulací?

Úprava fotografií je dnes běžnou záležitostí, a hlavně díky různým kreativním programům a digitalizaci je mnohem jednodušší. Ovšem i triviální úpravy jako změna jasu nebo kontrastu mohou ovlivnit výsledné vyznění snímku. Jak již bylo zmíněno ve druhé kapitole příkladem z magazínu *Time*, který změnil pouhým ztmavením fotografie použité na obálce celkové vyznění případu O. J. Simpsona (Carmody 1994). Proto byla do rozhovorů o autenticitě zařazena otázka, která řeší i tyto klasické způsoby postprodukce, které mohou být vnímány jako běžnou součástí fotografovi práce, ale v nepatřičné míře mohou ovlivnit hodnověrnost snímků.

Jak již bylo zmíněno výše, mezi dotazovanými fotografy panoval souhlas, že fotografie by neměla být manipulována a rozhodně by v ní neměly být zásahy, které mění fotografovaný obsah.

„Nemůžete to manipulovat, jako přidávat tam jiný postavy a tak dále“
(Kratochvíl 2022).

Nicméně úpravy běžné postprodukce, které snímek zlepší po technické stránce jsou pro většinu přijatelnými. Jelikož všichni fotografují, nebo fotografovali hlavně analogovým fotoaparátem, tak se v některých odpovědích objevila analogie úprav s možnostmi, které měli v temných komorách.

„Ta stylizace, postprodukce [...] pro mě vychází z toho, co bych byl schopen udělat v temné komoře“ (Cudlín 2022).

To znamená, že zásahy, které nemění význam děje, jsou součástí obvyklé praxe a v jistých případech jsou i vítány, jelikož dokáží podtrhnout podstatu a význam snímku. „Můžete vypíchnout to, co chcete vypíchnout. Můžete světelně, výrazově potlačit to, co tam je méně důležité“, což ovšem může potlačit určitou faktičnost (Kučera 2022), která ale v zásadě stále zachovává hodnověrnost děje.

Zdeněk Lhoták zmiňuje zajímavou úvahu, že už tím výběrem, kdy fotograf stiskne spoušť nebo jaký vybere snímek ke zvětšení, narušuje autentičnost okamžiku. Tvrdí, že jiní fotografové by tento výběr mohli udělat jinak. Tudíž jistá autenticita je narušena už v momentu tohoto výběru specifickým pohledem fotografa. (2022) Na druhou stranu Jiří Hanke zastává názor, že výřez v podobě snímku by neměl být problematický, „pokud nemění význam celku“ (2022). Do jaké míry jeden snímek změní vnímání celku závisí na divákovi a jeho percepci. Specifický výběr fotografa může změnit pohled na fotografovanou situaci, ale pokud respektuje děj a obsah, tak její autentičnost nemusí být až tak potlačena.

Postprodukce fotografií je složité téma, které nabývá na důležitosti hlavně v dnešní digitální době. I když tato práce vychází z rozhovorů s fotografy, kteří převážně pracovali v době, kdy převládala analogová fotografie a její úpravy byly mnohem omezenější, bylo poznat, že vnímají nástrahy kreativních softwarů, které dovolují fotografií jednoduše manipulovat. Filip Láb označil Photoshop za nástroj, který fotografii vzal její podstatu důkazu a propojení s realitou, protože umožnil vytvářet fotografické obrazy, které nemají reálné předlohy, ale mají charakteristiky fotografického snímku (Láb 2021, s. 41–42).

Upravovat fotografie do takové míry, aby odpovídaly našim estetickým požadavkům je jedna věc, nicméně zasahovat přímo do děje a měnit její obsah je věc druhá. Pokud realita na snímku neodpovídá skutečnosti, pak nelze mluvit o fotografii, ale o montáži nového obrazu, který se ve své podstatě podobá více malbě než fotografii. Jak bylo již zmíněno, malba je schopna předstírat skutečnost, ale fotografie nemůže popřít, že daná věc existovala (Barthes 2005, s. 74–75). Fotograf ovlivňuje výslednou podobu snímku, ale pokud neužívá nepatřičných způsobů manipulace, pak jasně zachycuje skutečnost, která si uchovává své autentické prvky.

4.3 Subjekt přecházející v objekt a jeho důvěra ve fotografa

Jedním z hlavních aspektů, které tázaní považují za důležitý k dosažení autenticity, je práce s fotografovanými lidmi a jejich poznání. Susan Sontag i Roland Barthes označují moment, kdy je někdo fotografován, za proces jeho zhmotňování a určitého zneuctění, jelikož daný subjekt přetváří v objekt (Sontag 2002, s. 20; Barthes 2005, s. 21). Většina lidí se před fotoaparátem necítí komfortně a často se přetvařují do podob, v jakých chtějí být vnímáni, nebo do kterých je daná situace uvede. Sám Barthes tento jev popisuje podle své zkušenosti. „Před objektivem jsem zároveň tím, za něhož se považuji, i tím, za něhož chci být považován, tím, za něhož mne považuje fotograf, i tím, jehož fotograf používá, aby předvedl své umění.“ A proto jeho vlastní obraz nevnímá jako autentický, ale jako nějakou přetvářku. (Barthes 2005, s. 20). Dané utrpení, které zajisté vnímá více lidí a vyvolává otázku, do jaké míry je chování focených subjektů autentické, a kdy už je přizpůsobené fotografované situaci?

Všichni fotografové se shodli, že před tím, než v dané situaci začnou fotografovat, tak naváží kontakt s lidmi, kteří jsou její součástí. Tento akt jim pomáhá získat určitou kontrolu nad situací a navodit přirozené podmínky, ve kterých už nefigurují jako rušitelé děje, ale jako jeho běžná součást.

„...je pro mne důležité navázání dostatečně dlouhého kontaktu s fotografovaným, aby si na moji přítomnost s fotoaparátem zvykl a přestal se přetvařovat.“ (Hanke 2022)

„Jsem fotograf, který nefotí lidi, kteří o mně něco neví, nebo které neznám. [...] Vždycky pracuju na dlouhodobých projektech, dva až deset let. [...] Tam už nepotřebuji mluvit, nic vysvětlovat, prostě jsem tam.“ (Štreit 2022)

„Když přijedu do nějaký situace, tak nezačnu hned fotit. Čekám až si na mě ti lidi zvyknou, aby se uvolnili a byli víc autentický.“ (Kratochvíl 2022)

„Patří to do práce fotografa, aby počkal až ten výraz bude co nejvěrohodnější, ale nejvěrohodnější z jeho pohledu.“ (Lhoták 2022)

Podobnou zkušenost popisuje i fotografka Diana Arbusová, která je známá pro své fotografie lidí, kteří jsou odlišní od standardizovaných charakteristik krásy nebo vzhledu. Její fotografie jsou převážně frontální portréty, což lze brát jako ne úplně stejná dokumentární fotografie jakou praktikují respondenti této práce. Přesto i Arbusová ve své práci připomíná, že musela získat důvěru fotografovaných, jinak by se před fotoaparátem nechovali tak, jak je zachytila (Sontag 2002, s. 40). Nikdy si nemůžeme být jisti, že se daná osoba chová přirozeně, nebo jestli se přetvařuje. Můžeme ale předpokládat, že chování, které nám předvádí, je takové, jakým se chtějí v daný moment prezentovat.

Karel Cudlín se zmínil o charakteristice stylizace lidí jako o jevu, který lze považovat za součást fotografovaného konceptu, jelikož fotograf dává fotografovaným určitý prostor pro seberealizaci. Pokud se ho rozhodnou využít ve smyslu, že udělají něco, co běžně nedělají, i přesto je to stále součást jejich rozhodnutí o jejich prezentaci. K tomuto tématu uvedl také ilustrační příklad:

„Když budete fotit třeba v nějakým fitcentru a ten člověk, co tam stojí, vám ukáže svaly, tak to je stylizace. Ale on vám to chtěl ukázat. Je to na tý fotce, že vám chtěl ukázat, jak dobře má vybudovaný tělo, tak proč jako ne.“ (2022)

Možná právě fotografie může v lidech odkrýt i jejich přirozenou reakci nebo povahu. Poté co si lidé zvyknou na přítomnost fotografa, je pro ně těžší uhlídat nějakou přetvářku a kontrolovat svoje vystupování. Samozřejmě musí být fotograf trpělivý a nemůže subjekt znervózňovat svojí dychtivostí.

„Na autentickou fotku musíte čekat“ (Kučera 2022).

Z jiného pohledu lze říct, že fotoaparát umožňuje fotografům nahlédnout do soukromí lidí, do kterého by se za normálních okolností jako úplní cizinci nedostali.

Přítomnost mechanické krabičky – fotoaparátu – opravňuje jeho držitele nakouknout do míst, které jsou z pohledu běžných společenských hodnot nepřístupná. „Pointa fotografování lidí spočívá v tom, že nezasahujete do jejich životů, jste jen návštěvníkem“ (Sontag 2002, s. 43). I divák skrz fotografie pouze navštívuje danou situaci. Není její součástí a nemůže ji přímo ovlivnit, je pouhým pozorovatelem. Ale i když je jen nezainteresovaným přihlížejícím fotografované situace, snímek může mít značný vliv na vnímání fotografovaného problému. Antonín Kratochvíl se zmínil o tom, že jeho profese bývá fotografovanými často vnímána jako určité posláni, kdy zachycuje jejich problémy a následně je ukazuje světu, což je pro některé nadějí, že se jejich situace může změnit (2022). Tento proces, kdy z lidí, tedy subjektů, fotograf vytváří objekt, jim přináší určitou nadějí, ať už na změnu nebo jen na myšlenku o zachování jejich existence. Fotografie dokáží poukázat na problémy a přiblížit veřejnosti, co se děje v jiných koutech zeměkoule.

4.4 Výběr ovlivňuje význam

Jeden fotografický snímek nedokáže přetlumočit problematiku komplexní situace. Jako dvourozměrný obraz nedokáže přesně komunikovat to, co se přesně děje v třídimenzionálním světě. Je jakousi náhražkou, která ovšem dokáže zmrazit část jednoho momentu a uchovat ho na nějakou dobu. I když je fotografie pouze výřezem z reality, který je omezen formátem snímku a nedokáže divákovi zprostředkovat veškerý kontext, i tak dokáže vyvolat značnou odezvu ve společnosti.

Fotograf má v rukou jistou zodpovědnost vůči fotografovanému tématu, ale i divákům. Zprostředkovává jim obraz situace, u které diváci nebyli, tudíž se spoléhají, že fotografie je skutečným obrazem dané situace. Jenže fotografové také prezentují svůj vlastní pohled na danou situaci. Mají dále určitou zodpovědnost vůči vlastnímu názoru a přesvědčení, čemuž by měl odpovídat jak výběr obsahu fotografie, tak i následná selekce snímků, které budou daný moment reprezentovat. Fotografie musí být pro diváka

důvěryhodná a autentická, aby ovlivnila jeho smýšlení o situaci, protože nutně neobsahuje celý kontext, který by mohl vyvolat jasnější reakci a pochopení. Sontag na toto téma uvedla zajímavou myšlenku: „Fotografie, které přinášejí zprávy z nějaké netušené oblasti utrpení, nemohou ovlivnit veřejné mínění, pokud neexistuje přiměřený kontext pocitů a stanovisek“ (Sontag 2002, s. 22). Pokud divák fotografii neporozumí, potom nelze předpokládat, že dojde k nějaké změně.

Na základě této úvahy jsem se tázaných fotografů zeptala, jak vybírají snímky, které mají reprezentovat jimi fotografovanou skutečnost a zároveň i její kontext. U většiny převažovala odpověď, že výběr probíhá hlavně intuitivně nebo podle citu. Jelikož sami autoři vybírají hledáčkem fotoaparátu, jak bude scéna zachycena, individuálně také cítí, jak by měla být prezentována. Doba, kterou stráví v daných situacích ovlivní i to, jak o snímcích následně přemýšlí. Například pan Štreit poznamenal:

„Nevybírám ihned, ale až po nějaké době, až odezní moje emoce, kterou jsem při fotografování měl.“ (2022).

Pan Kratochvíl většinu času vybíral tzv. předvýběr, který následně poslal do redakcí, kde si udělali vlastní selekci toho, co otisknou. A právě tam pocítoval, že jejich výběr probíhal jinak než ten jeho, protože on měl k daným snímkům jiný vztah, byl k nim blíže než oni.

„[...] oni už měli tu distance a dávali k tomu svoji estetiku.“ (Kratochvíl 2022)

Čas je velmi relativní ve fotografii. To, co se v daný moment děje, není přímo přetlumočeno do času, kdy se někdo na snímek dívá. Emoce se tak mohou vytrácet a jediný, kdo je může plně zprostředkovat je fotografova paměť, která je ovšem subjektivní a pomíjívá. Pan Cudlín podotkl, že z důvodu, kdy si člověk v dané situaci se subjekty vybuduje nějaký vztah, je vhodné výběr fotografií s někým konzultovat (2022). Nelze se odpoutat od osobního názoru, což ani nemusí být nutně záměrem dokumentární fotografie.

Fotografie je subjektivní selekcí z objektivní reality, která ukazuje pohled individua na fotografovaný moment. Mnohdy lze rozeznat, kdo fotografii vyfotil, protože do ní autor vkládá část sebe a následně svůj pohled prezentuje veřejnosti.

„Každý máme jakoby svůj rukopis nebo určitý způsob vnímání světa kolem sebe, a ten obrázek se promítá do toho, který vyberete. Vnímám to, ne že nejlíp prezentuje tu realitu, ale že nejvíc odpovídá tomu, jak ji chcete vnímat vy, nebo jak ji chcete interpretovat a zprostředkovat tomu divákovi.“ (Lhoták 2022)

Zůstat věrný svému přesvědčení a svému názoru, můžeme také chápat jako jistý odraz autenticity. Pokud převádíme své vnímání reality do obrazu, pak zprostředkováváme svůj skutečný pohled. Fotografie je opěvována pro svou údajnou objektivitu a nezkorumpovaný pohled. Nelze ovšem opomíjet, že stejná situace nebude vyfocena totožným způsobem různými fotografy.

„Fotografie může být jenom subjektivní. Vyjadřuje něco objektivního ve vztahu ke světu, nebo to, co je. Kdyby byla objektivní, tak to děláme všichni stejně.“ (Štreit 2022)

Tento prostor určité seberealizace ovlivňuje i možnosti, jak dané snímky uchopit. Podobně jako každý člověk vnímá svět rozdílným způsobem, tak i každý fotograf má vlastní způsob, jak fotí. Fotografie nezobrazují celou skutečnost, tudíž nechávají značný prostor pro představivost a interpretace. Prezentovat snímky v kontextu může pomoci uvést diváka do souvislosti, ale to vždy nemusí být záměrem autora.

Souvislosti mohou být záludné. Doplnující informace mohou uvést věci na pravou míru, ale podstata fotografie leží zčásti v jakémisi mystériu, kdy člověk nezná všechny detaily. Na druhou stranu nedostatek informací může způsobit zcela zcestné pochopení a mylnou interpretaci, což také nemusí být žádoucí. Většina dotázaných fotografů mi sdělila, že úplně nezastávají přítomnost textu u fotografiích. Nejednou ale zmínili, že je ovšem rozdíl v žurnalistické fotografii, která naopak texty kolikrát vyžaduje, aby situaci vysvětlily (Hanke 2022). Na čem se ale většina shodla byl fakt, že jejich záměrem není uvést diváka do směru jejich myšlení, ale donutit ho se zamyslet nad situací a vytvořit si vlastní názor.

„Mám rád, když se divák nad fotografií zamyslí a snímek není prvoplánový, je v něm něco navíc, čehož bylo docíleno třeba kompozicí záběru či souběhem událostí.“ (Hanke 2022)

„Naopak mě zajímali věci, který jsou spíš bezčasový a nejde teda o tu informaci, ale jde o nějakou emoci a tam ten text nutně nepotřebuju. Stejně není důležitý, co na tý fotce tak úplně je, ale je důležitý, co se potom děje divákovi v hlavě, jestli to vyvolá nějakou emoci, nebo nevyvolá.“ (Cudlín 2022)

„My to vnímáme jako jednoznačný, nevyvratitelný fakt a v žádném případě nemáme ambice, aby divák ten náš pohled, to naše sdělení vnímal stejně. Dobrá fotografie by divákovi měla dávat možnost, aby si ji interpretoval zcela po svém.“ (Lhoták 2022)

Dát divákovi prostor a umožnit mu pracovat s vlastní představivostí a interpretací, může vyvolat větší odezvu než jednoduše naservírovaný výklad, který je po přečtení zapomenut. Fotografie by měla být schopna komunikovat svůj obsah jen pomocí zachycených obrazů. Autenticita ji zase může napomoci k vyvolání emocí nebo reakce, které vzbudí důvěru v komunikovaný problém.

Vilém Flusser, jak bylo zmíněno ve druhé kapitole, označuje důležitost fotografie v informacích, které nese (2013, s. 62). Jeden výřez reality může manipulovat skutečností, ale fotografie stále nese určité informace, které o ní vypovídají. Text může tyto informace doplnit, ale zároveň i podpořit jejich manipulaci. W. J. T. Mitchell se ve své knize Teorie obrazu zabývá vztahem jazyka a fotografie a jejich společnou koexistencí a neslučitelností. Poukazuje na to, že je tento vztah paradoxní, protože „fotografie zároveň je i není jazykem“ (Mitchell 2016, s. 294). Snímek komunikuje i bez přidaného textu, ale i s jeho přítomností. V obou případech ale dochází k různým sdělením. Je čistě na autorovi, jaký způsob si vybere. U dokumentární fotografie se zdá, že převládá hlavně obrazová komunikace, která zachycené téma dokáže vystihnout, i když je vytržen z kontextu. Pravděpodobně skutečnost, že tento typ fotografie připouští větší autorovu subjektivitu, jí dovoluje, aby i divák měl větší prostor pro svůj vlastní výklad.

Na druhou stranu je fotografie určitou vzpomínkou a připsaný komentář může toto chápání podpořit. Jaroslav Kučera se svěřil, že si k fotografiím rád napíše komentář nebo i delší text, který spíš slouží jako připomínka pro něj.

„Vím, že ta fotka, ten obraz je důležitý, že nejsme nějaký vypravěči, ale mám rád, když si k tomu něco napíšu. Ta vzpomínka mi oživí to, co jsem dělal jako mladší, jak jsem to prožíval“ (2022).

Fotografie konzervuje minulost, která ale neuchovává prožívané emoce. Stejně jako je fotografovaný moment pomíjivý, je i jeho prožívání. Je ovšem možné, že doprovodné písemné poznámky mohou oživit danou skutečnost a připomenout něčí prožitek.

4.5 Objektivní s vlastním názorem

Fotografie vzniká uvnitř fotoaparátu, který je technicky schopen objektivně zachytit realitu. Jak již bylo zmíněno podle knihy *Fotografie po fotografii*, obraz v aparátu vzniká autonomně bez lidského zásahu (Láb a Turek 2009, s. 44), což plní předpoklad objektivního zaznamenávání. Fotoaparát je ovšem ovládaný člověkem a jeho subjektivní výběr rozhoduje, jaký výřez z reality bude použit. Fotograf do snímku promítá svůj pohled a názor. Z tohoto důvodu je snímek subjektivní interpretací světa, protože ještě před jejím vznikem je ovlivněna lidským rozhodnutím.

Subjektivní obraz vzniká zrcadlením objektivního světa, který před fotoaparátem plyne dále bez jakýchkoliv zásahů fotografa. Až hotový snímek reflektuje fotografův zásah a vjem, který v danou chvíli cítil. Všichni dotázaní souhlasili, že jejich snímky jsou subjektivní, protože odráží jejich rozhodnutí, kdy daný moment vyfotografovat. Jiří Hanke svoji odpověď ilustroval na jeho projektu *Pohledy z okna mého bytu*, což je série snímků focených po dobu 23 let z okna jeho bytu, které ukazují ten stejný pohled, ale v jiném časovém úseku.

„Samozřejmě všechny takto pořízené snímky byly zcela objektivní, ovšem subjektivní bylo, kdy jsem se rozhodl snímek udělat. Samotné automatické pravidelné fotografování tohoto úseku pod oknem by bylo nezajímavé a zcela náhodné. Tím, že jsem vybíral čas, kdy se něco pod oknem dělo, dostaly snímky navíc, mimo autenticity také mým subjektivním rozhodnutím, zajímavost děje.“ (2022)

Jeho vlastní rozhodnutí dělá fotografii zajímavou, což ale neubírá na její hodnověrnosti, protože stále zpodobňuje autentickou situaci. Subjektivní rozhodnutí neznamená, že je fotografie nepravdivá, pouze že vyjadřuje autorův názor. Jindřich Štreit také poznamenal, že je to jeho názor, který ukazuje světu, což musí znamenat, že si za takovým přesvědčením stojí.

„Nemůže to být objektivní, protože vyjadřujete něco ze sebe. Je to váš názor a já si za tím názorem stojím.“ (2022)

Pokud se vrátíme zpět k malbě a jejímu vzniku, připomeňme si, že malíř pracuje čistě se svojí imaginací a spoléhá se na svůj um a práci se štětcem. Fotograf ovšem pracuje s mechanickým aparátem, který dělá značnou část práce místo něj. Autor se tak může plně věnovat výběru a sledování světa, který nemůže ovládat, což mu dává prostor pracovat s jakousi nahodilostí a neuspořádaností.

Fotograf většinou čeká na moment, který s ním rezonuje a nachází ho přitažlivým, proto ho zvěčňuje. To znamená, že na rozdíl od malíře, obraz komponuje ještě předtím, než vznikne (Silverio 2016, s. 87). Parametry fotoaparátu mu dovolují zachytit pomíjivý okamžik tak, jak by to malíř nebyl schopný. Proto se někdy může zdát, že jsou snímky výsledkem jakéhosi šoku nebo nevědomí, které odhalují mnohem víc, než kdyby fotografovaný věděl o přítomnosti fotoaparátu. Roland Barthes nazval toto nevědomí takzvaným „fotografickým šokem“, který „netraumatizuje, nýbrž odhaluje to, co bylo tak dobře skryto, že aktér sám o tom nevěděl anebo si toho nebyl vědom“ (2005, s. 36). Nejen Barthesova myšlenka, ale i průběh rozhovorů, mě donutil zeptat se fotografů, jestli opravdu pracují s nějakým nevědomím a fotografickým šokem. Jako divák vnímám, že jejich snímky působí tak, že lidé nevěděli, že jsou fotografováni. Neb jejich subjekty působí tak uvolněně, že by mě nenapadlo zpochybňovat jejich autenticitu, nebo snad že byly zinscenované. Již výše bylo řečeno, že dotázaní fotografové situace fotografují v delších časových úsecích, což jim pomáhá fotografované lidi poznat a získat si jejich důvěru. Všechny tyto okolnosti zachovávají přirozenost chování a navrací situacím autentické rysy, jako by fotograf byl součástí životů fotografovaných. Ovšem i tak se nedá předpokládat, že by během focení nenastala neočekávaná situace.

Nicméně, odpověď, kterou jsem převážně dostala, odkazovala hlavně na přirozenost fotografovaných situací. Hlavně kvůli času, který každý z nich v daném prostředí stráví, jsou výsledné snímky spíš výsledkem nějakého kontaktu a zájmu. „Šťastná náhoda“, jak popisovaný šok nazval pan Lhoták, může sehrát nějakou roli při vytváření snímku, ale zároveň sám poukazuje na důležitost spolupráce s fotografovanými (2022). Karel Cudlín zase řekl, že to nemusí být nutně šok.

„Naopak, když se pohybuju v nějaký komunitě lidí, nemusí to být výsledek nějakýho šoku, ale výsledek nějakýho kontaktu.“ (2022).

Vždy ale všichni připomínají, že fotografují tehdy, kdy obraz vyjadřuje jejich pohled.

„Aby v tom záběru bylo víc věcí, aby ta fotka byla taková, jako si ten člověk přeje.“ (Kučera 2022)

„Nechám to probíhat jako dokument a jenom to tou kamerou zachycuju, když mám pocit, že je to ta esence.“ (Kratochvíl 2022).

I když se nedá přímo říct, že nevědomost je podstatou autentické fotografie, určitě přispívá k odhalování skrytých pohledů světa. Přirozenost subjektů, která se jim vrací, když poznají, kdo je fotografuje, je oprávněnějším faktorem, jež může ovlivnit vyznění výsledného snímku. Subjektivnost fotografií pramení z fotografova rozhodnutí, ale i jeho poznání focených situací a lidí. Jeho přítomnost má vliv na fotografované subjekty, kteří se i přes jeho přítomnost po chvíli vracejí ke svému původnímu chování. Zároveň jsou již ovlivněni jeho narušením, a proto jejich jednání nebude zcela stejné, jako před příchodem fotografa.

4.6 Kde je hranice?

Poslední částí rozhovorů byly otázky ohledně rozhodování, co bude do snímku zahrnuto nebo co nebude fotografováno. Role etiky ve fotografii hraje zásadní roli a ve všech rozhovorech byl cítit značný respekt vůči fotografovaným. Hranice, která nelze definovat a je na každém majiteli fotoaparátu, aby se rozhodl, kdy zmáčkne spoušť a kdy aparát odloží.

Problém, který v této práci nebyl až tak zdůrazňován, protože přímo neovlivňuje autenticitu fotografií. Je ale na místě zmínit, že etika ovlivňuje autorův výběr, který reprezentuje fotografované skutečnosti. Zároveň může toto rozhodnutí ovlivnit výsledné pochopení tématu publikem.

Fotografie může způsobit změny ve společnosti, hlavně pokud poukazuje na upozadované problémy. Nejednen z dotázaných fotografů tento předpoklad potvrdil. Antonín Kratochvíl zmínil jeho fotografie starobince v Holandsku, které po uveřejnění způsobily, že byl ústav uzavřen, protože snímky ukázaly nevhodné podmínky, ve kterých tam lidé žili (2022). Ukazovat skutečnosti, které normálně veřejnost nevnímá, může pomoci vybudovat určitý postoj a možná i vůli ke změně. Je ale otázka, jak veřejnost zaujmout. Šokovat nezvyklými snímky, které zobrazují lidské utrpení je častým způsobem. Nicméně v tom leží jedno z nejtěžších dilemat, a to co je ještě vhodné fotografovat a co již ne.

Stejně jako volba orámování reality je osobní rozhodnutí, je i výběr, co bude fotografováno. Fotograf je pozorovatelem, který situaci vidí skrz hledáček fotoaparátu. Její intenzita rozhodne, zda ji prožije skrz své vlastní oči nebo skrz pohled aparát.

„Často jsem ten aparát odložil a tu situaci jsem si spíš užil. Ale hlavně proto, že jsem měl opravdu pocit, že bych tam nějakým způsobem něco pokazil, někoho vyrušil. Jednoznačně jsem si řekl, teď nemůžu fotografovat, nebylo by to vhodný.“ (Lhoták 2022)

Jindřich Štreit také poukázal na fakt, že pokud fotograf dané snímky zveřejní, znamená to, že ukazuje názor, za kterým si stojí.

„Autor by měl umět obhájit, proč to udělal, nebo proč to vystavil.“ (2022)

Samozřejmě stejně jako každý člověk různě vnímá, má i odlišné názory a pochopení. Každý vnímá hranici, kdy je něco vhodné vyfotit jinde. Zároveň ne všichni rozluští záměr fotografie stejným způsobem. Jelikož každý fotograf prezentuje svůj vlastní pohled, nemusí se nutně setkat s pochopením.

Interpretace fotografovaného tématu může být jiná, než jak ji autor zamýšlel. Každý člověk soudí na základě vlastní zkušenosti a kontextu, kterým je obklopen. Tudíž je jasné, že následné rozklíčování snímků nemusí být pro každého shodné. Na otázku, zda se fotografové setkali se špatným výkladem jejich snímků, jsem získala nejisté odpovědi. Hlavně z důvodů, že si autoři neuvědomili specifické příklady, ale připustili, že se to stává. Problémem ovšem je, že oni sami často nejsou přítomni ve chvílích, kdy lidé snímky vidí. Ne vždy dostanou zpětnou vazbu nebo reakci, že by se divák ozval s rozdílným názorem. Každopádně mnoho z nich zmínilo, že podobně jako oni prezentují svůj pohled, tak i divák do snímků vkládá svůj.

„Člověk tomu třeba nerozumí, nebo to vnímá jinak, se svou zkušeností, kterou nabyt.“ (Štreit 2022)

Pan Cudlín uvedl příklad z praxe, kdy vystavoval fotografie odchodu vojáků z Československa v Gruzii. Protože v Gruzii měli podobnou zkušenost s ruskými vojáky, ale ve své podstatě jinou, tak fotografiím přikládali jiné významy, než jaké jim přikládá například člověk z Česka (2022). Nesmíme i zapomínat na výše zmiňovaný fakt, že záměrem fotografie je diváka popostrčit k přemýšlení mimo rám fotografie. Takže v závěru mu nelze vyčítat, pokud snímek interpretuje jiným způsobem, než jaký autor zamýšlel.

4.7 Surrealita fotografie

Během rozhovorů jsem v pár případech narazila na téma surrealitu fotografie. Do této chvíle tato práce řešila realističnost fotografie a její schopnost zobrazovat autentické záznamy skutečného světa. Z toho důvodu je myšlenka o její surrealitě zajímavá, protože podporuje vnímání obrazu jako něco, co se vymyká realitě a může být bráno jako opak autenticity. Tvorba dotázaných fotografů vychází převážně z černobíle fotografie a v průběhu některých rozhovorů bylo zmíněno, že právě barva může ovlivnit vnímání autenticity, protože třeba černobíle snímky mohou působit abstraktně až surreálně.

„Mně se líbí černobílá [fotografie], že to není ta pravda, že je to taková nadsázka až k tomu surrealismu.“ (Kratochvíl 2022)

Syrové záznamy reálného světa mají lidem zobrazovat skutečnost v podobě tak, jak byla. Nicméně jisté prvky jako například černobílá fotografie tuto skutečnost odklání od jejího pravého obrazu, protože lidé svět vnímají v barvě. Také určitá nahodilost, o které jsme mluvili v předchozí podkapitole, je určitým způsobem surreální, protože právě surrealisté vyhledávají neuspořádanost a náhodu.

Pro Susan Sontag je fotografie příkladem surrealismu, protože je to objekt, který „s minimálním úsilím tvoří sám sebe“ (2002, s. 53). Obraz vzniká uvnitř fotoaparátu a člověk provádí pouhý výběr, co bude na snímku, a mačká spoušť. „Surrealismus je přímo základem fotografie jako takové: je obsažen v samotné tvorbě repliky světa, reality druhého stupně, užší, avšak dramatictější než ta, která je vnímána běžným zrakem. Čím méně bude fotografie upravována a uměle tvořena, čím bude naivnější, tím závažnější může být.“ (Sontag 2002, s. 52). Fotografie je objektem, který ukazuje část plynoucího času, který ovšem už dávno pominul. Je to často moment, který není perfektní a například malíř by si ho nevybral k jeho zpodobnění. Dokáže odhalit detaily, které lidskému oku běžně unikají a dovoluje je dopodrobna zkoumat. Barevné modifikace mohou být vnímány jako manipulace, ale na druhou stranu dokáží eliminovat rušivé barevné prvky a nabídnout divákovi scénérii, na kterou se může plně soustředit.

Zdeněk Lhoták rozvedl tuto myšlenku vnímání barvy asi nejvíce. Poukazuje na to, že člověk svět vnímá barevně a černobílá fotografie mu nabízí spíš abstrahovaný obraz na realitu, což ale nemusí být na škodu, protože to divákovi nabízí nový pohled, který běžně nevnímá (2022). Každý člověk vnímá barvu trochu jinak. Tato odlišná percepce může ovlivnit i individuální výklad fotografií, protože pokud barvy neodpovídají předpokladu jedince, pak danému snímku nemusí věřit. Vnímání barevnosti je velmi subjektivní a jakékoli změny na snímku, které se rozcházejí s realitou, mohou diváka upozornit, že je něco špatně (Silverio 2016, s. 72). Samozřejmě všechno souvisí s osobní zkušeností diváka a jeho vlastním vnímáním barev ve světě.

„[...] ta barva nás tam velmi často ruší, protože my ten barevný svět kolem sebe vnímáme nějakým způsobem. Ta barevná reprodukce ve fotografii má vždycky nějakou odchylku od toho, jak jsme zvyklí to vnímat.“ (Lhoták 2022)

Vnímání barev je velmi subjektivní a určité odchylky mohou na něco upozornit, ale v zásadě nemanipulují se zachyceným dějem.

Pro Jaroslava Kučeru je černobílá fotografie naopak ještě autentičtější. „Protože vy to vnímáte barevně a ta černobílá fotka tu fotografii absorbuje.“ Má schopnost na něco upozornit, protože v černobílém prostředí něco vypíchnete světelně, nebo to potlačíte ztmavením (2022). Zda je černobílá fotografie manipulací, je věc osobního názoru. Je pravda, že neprezentuje reálný obraz skutečného světa, který je člověkem vnímaný v barvě. Z druhého úhlu pohledu ale prezentuje obraz děje, který plní funkci určitého sdělení. Jeho barevnost může upozornit na určité podstatné detaily zachycené skutečnosti. Snímek je subjektivním pohledem autora, který se sám rozhodne, jak bude snímek prezentovat, do čeho patří i výběr barevné škály.

Autenticitu lze hledat v různých vrstvách snímků. Pokud nám jde o hodnověrný záznam skutečnosti, pak je hodnocení podle barvy velmi subjektivní. Fotografie zprostředkovává obraz reality, která je nezávislá na lidech a jejich existenci (Sekula 2004, s. 40). Člověk vnímá svět svým způsobem a fotoaparát ho zachycuje jeho vlastním pohledem. Surrealismus se odpoutává od reality a pohybuje se v končinách představ, myšlenek a snů. Fotografie mohou být zdrojem faktických informací, ale často se stává, že jsou právě zobrazením něčích myšlenek a názorů, které mají v lidech vzbudit povědomí o nějaké skutečnosti.

Závěr

Cílem této diplomové práce bylo prozkoumat myšlení českých dokumentárních fotografů o autenticitě fotografie a srovnat ho s teoretickým vymezením. I když je fotografie mnohdy vnímána jako médium zobrazující objektivní pohled, závěry této práce připouštějí mnohem větší subjektivitu, která do dokumentární fotografie vstupuje už při jejím vzniku a pokračuje až k diváckým interpretacím. Díky provedeným rozhovorům jsem měla možnost seznámit se s osobnostmi české fotografie, které se se mnou ochotně podělily o jejich zkušenosti a názory na autenticitu ve fotografii. Kromě odpovědí na mé otázky přidaly ještě své vlastní úvahy o fotografii, čímž mi celý zážitek ještě rozšířili a doplnili o nové poznatky.

Předpoklad, se kterým jsem práci začala psát, že dokumentární fotograf je nenápadným pozorovatelem, který divákovi zprostředkovává co možná nejobjektivnější vhled do atypických situací, mi byla už v počátcích zpochybněna. Možnost mluvit s panem Cudlínem, Štreitem, Kratochvílem, Lhotákem, Hankem a Kučerou mi ukázali komplexnost této profese, která nespočívá jen v pozorování světa, ale i v navazování častokrát dlouhodobých kontaktů. Míra subjektivity, která je součástí fotografie, mě do značné míry překvapila. Tím nemyslím, že fotografie nezobrazuje skutečné obrazy reality, ale že vždy zrcadlí autorův pohled, který je ovšem zprostředkován skrz autentické záběry.

V teoretické části je vnímání fotografie vymezeno jako určitý důkaz, který potvrzuje, že něco existovalo. Mnohdy je chápána jako objektivní médium, které není zmanipulované lidskou subjektivitou, protože obraz vytváří pomocí nezaujaté, mechanické skříňky. Lidé se spoléhají na její nezávislost, a proto jí důvěřují. Není jednoduché připustit, že výsledný snímek není objektivním zobrazením fotografovaného momentu, protože člověk vnímá proces, kterým snímek vzniká. Nejedním teoretikem, zabývajícím se fotografií, ji srovnává s malbou, protože ta je jí nejpodobnější. V čem se ale zásadně liší, je právě proces vzniku, který jí odebírá kredibilitu, že ukazuje objektivní realitu. Malíř, který se spoléhá na svůj um a práci se štětcem, zachycuje skutečnost podle své paměti, podle svého vnímání a skrz svoji představivost. Malba je podle Barthesa schopna předstírat, že zobrazený moment existoval i bez toho, že by ji někdy viděla (2005, s. 74–75). Zatímco u fotografie člověk vidí fotografa, jak mačká spoušť fotoaparátu, která vytváří odraz světa. Není zde prostor,

ve kterém by přímo zasahoval do procesu otisku obrazu na film ve fotoaparátu. Nicméně snímky jsou omezeny svými okraji, což znamená, že ukazují pouhý výřez komplexní reality, který byl vybrán právě fotografem. I když zásahy fotografů nejsou až tak patrné, je jasné, že do tvorby obrazů zasahují svým vnímáním. Fotografie zachycuje skutečný obraz reálných předloh, ale zároveň je i interpretuje z autorova hlediska (Láb a Turek 2009, s. 46). Přesto se nezdá, že by tento fakt narušoval kredibilitu tohoto média, protože stále obsahuje prvky, které odpovídají autenticitě fotografované skutečnosti.

Teoretici jako Susan Sontag, Roland Barthes nebo Vilém Flusser, kteří byli v této práci nejméně zmíněni, přibližují komplikovanost fotografického vnímání. Paradox vnímání času skrz snímky, uchovávání vzpomínek vytrhnutých z kontextu a celku, nebo spekulace nad objektivitou subjektivních výřezů jsou záležitostmi, které jsou dodnes rozebírány. Autenticita je charakteristikou, která snímkům propůjčuje hodnověrnost. Pokud člověk v obrazech nachází prvky autenticity, které odpovídají jeho zkušenosti a faktickým vyobrazením reality, pak je ochotný daným obrazům uvěřit a pochopit je. Jelikož je toto vnímání ovlivněno osobní zkušeností, není plně objektivní. Rudolf Arnheim upozorňuje na rizika lidské představitivosti, které mohou omezovat pochopení autentických obrazů, protože vychází právě z osobních zkušeností (1993, s. 537). I Jindřich Štreit potvrzuje, že subjektivita je nedílnou součástí fotografie, protože kdyby nebyla, tak budou všechny obrazy stejné (2022).

Přestože je vnímání autenticity velmi osobní, je prvkem, který je mezi fotografy považován za jeden z nejdůležitějších. Manipulace vyfotografovanou realitou je pro ně z tohoto hlediska nepřijatelná, protože znehodnocuje sdělení, které snímek nese. A i když má každý člověk své vlastní vnímání a svoji vlastní pravdu, tak autentické snímky v nich mohou vyvolat určité emoce nebo pochopení, a tím rozšířit povědomí o fotografovaném problému. Autor prezentuje svůj vlastní pohled a názor na danou situaci, což připouští, že zachycené informace nejsou zcela objektivní. Jejich cílem je ukázat takovéto obrazy, které v divákovi podnítky nějakou reakci nebo zamyšlení, které přesahuje rám fotografie. „Dobrá fotografie by divákovi měla dávat možnost, aby si ji interpretoval zcela po svém“ (Lhoták 2022). Vnímání světa je subjektivní, a to se promítá téměř do všech sfér lidských životů. Fotografie je toho příkladem. Ačkoli je brána jako médium zobrazující skutečné informace světa, je hodnocena lidským vnímáním, které je nejméně objektivním aspektem světa.

Hodnota autenticity ve fotografii, ale i v jiných oblastech života, hraje významnou roli. Zvláště v dnešní době, která je podmíněna technologickým vymoženostem, jež dokážou nepozorovaně manipulovat obrazy a informacemi, které naše společnost konzumuje. V době analogové fotografie existovala větší důvěra ve fotografické snímky, protože se předpokládalo, že nejsou nijak ovlivněny. Dnešní digitální fotografii lze jednoduše upravovat na počítači a vzniká prostor pro vytváření realit, které nemají skutečný základ. Problém, který získává na své důležitosti, protože se dostává do výšek, ve kterých ani autentičnost záběrů nebude moci zaručit, že daný snímek není jen uměle vytvořen. Je otázkou, zda si naše společnost vytvoří nové hodnotící hledisko, podle kterého bude určovat hodnověrnost vizuální komunikace. Autenticita je určitě jedním z nich, ale do jaké míry obstojí v technické době, ukáže až čas.

Summary

The main focus of this thesis is to examine the Czech documentary photographers' thinking about the authenticity in photography, and compare it with the theoretical classification. Even though, photography is often perceived as a medium that portrays objective viewpoints, the results of this thesis show otherwise. The findings acknowledge significant influence of subjectivity that is entering documentary photography already at the beginning of its origin and continues all the way to the viewer's interpretation. Conducting the interviews, I had an opportunity to get to know personalities of the Czech photographers, who were willing to share their experiences and opinions about authenticity in photography. In addition to answering my questions, they added some of their own deliberations about photography, which broadened my whole experience and expanded it with new knowledge.

The assumption, with which I started to work with on this thesis, that the documentary photographer is an unobtrusive observer, who provides perhaps the most objective view possible to the audience, was questioned already at the beginning. The opportunity to talk with Mr. Cudlín, Mr. Štreit, Mr. Kratochvíl, Mr. Lhoták, Mr. Hanke, and Mr. Kučera showed me how complex their profession as photographers is. It is not just about observing the world, but also about establishing contact with the subjects of the photography that are often long-term relationships. The amount of subjectivity that is present in photography surprised me to some extent. It is not meant in a way that photography is not portraying the actual depictions of the reality, but they are reflecting the author's viewpoint, which is mediated through the authentic portrayals.

The perception of photography is defined in the theoretical part as a proof to confirm that something once existed. It is frequently perceived as an objective medium, which is not manipulated by humans' subjectivity because the image is created by an unbiased mechanical device. People rely on its independence and that is why they consider photography as being trustworthy. It is not easy to admit that the final image is not the objective depiction of the photographed moment because humans evaluate it from the view of the image's origin. Many theoreticians, who study photography, are comparing it with painting because they have similar characteristics. However, it is the method of origin that

questions the credibility of a painting, whether it is showing the objective reality or not. A painter, who is relying on his talent and his ability to work with brushes, captures the reality based on his memories, his perception, and with the help of his imagination. Based on Barthes, the painting is able to pretend that the depicted moment existed even without ever seeing it (Barthes 2005, s. 74–75). However, in the case of photography a person can see how the photographer is pressing the photo trigger by which he is creating the reflection of the world. There is no space for him to interrupt the process of the reflection of the world on the film inside of the camera. Nevertheless, the images are limited to its frame, which means that they only show part of the complex reality, and that was chosen by the photographer. Even though the influence of the photographer is not as obvious, he is clearly influencing the creative process with his perception. The photographs capture the actual pictures of the real representations but they also interpret them from the author's view (Láb a Turek 2009, s. 46). Yet, it is still not interrupting the credibility of this medium because it contains the elements that reflect the authenticity of the photographed situation.

The theoreticians, who were mentioned in this thesis multiple times (Susan Sontag, Roland Barthes or Vilém Flusser), clarify the complexity of the photographic perception. The paradox of the perception of time through photography, the preservation of memories that are taken out of context, and the speculation about the objectivity of the subjective frames are topics that are discussed even today. Authenticity is the characteristic that is giving the images the credibility. If a person is finding authentic elements in a photo that correspond with their experience and factual representation of the world, then he or she is willing to believe and understand the images. Whereas this perception is influenced by personal experience, it cannot be considered as objective. Rudolf Arnheim highlights the risks of humans' imagination that can limit the understanding of authentic images because it is based on the personal experience (1993, s. 537). Jindřich Štreit also confirms that subjectivity is an integral part of photography because if it was not, all the images would be the same (2022).

Even though the perception of authenticity is quite personal, it is an element that is considered by the interviewed photographers as one of the most important one. From this point of view, the manipulation of the captured reality is clearly unacceptable for them because it would devalue the message that is contained in the photo. Although every

human has their personal views and own truth, the authentic images can spark an emotion or a feeling of understanding inside them, and because of that, it spreads awareness about the photographed problem. The author is presenting their own view and opinion on the issue through the photos, which admits that the contained information is not completely objective. Their goal is to show images that trigger some reaction or thoughts in the audience, which go beyond the frame of the photo. „Good photography should allow the viewer to interpret it entirely by himself“ (Lhoták 2022). The perception of the world is subjective and that is reflecting into every fragment of the human lives. Photography is an example of that. Even though it is considered as a medium that is reflecting the actual information of the world, it is evaluated by humans' perception, which is the least objective aspect of the world.

The value of authenticity in photography, and in other areas of our lives, plays an important role. Especially today, when the world is conditioned to technology that can unnoticedly manipulate with pictures and information that are consumed by our society. In times of analog photography, there was more trust in photos because it was considered as they are not influenced. Today's digital photography can be easily manipulated on computer and there is more space for creation of realities that do not have real references in the world. The importance of this problem is more significant now than ever because not even the authenticity of the shots can guarantee that the photo was not artificially created. It is a question whether our society will come up with a new way for evaluating the credibility of visual communication. The authenticity is definitely one of them but to what extent will it hold up in in today's technology that will tell the time.

Použitá literatura

ARNHEIM, Rudolf, 1993. The Two Authenticities of the Photographic Media. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 51(4), 537–540.

BAATZ, Willfried, 2004. *Fotografie*. Přel. Hana KALABIŠKOVÁ. Praha: Computer Press. ISBN 978-80-251-0210-7.

BARTHES, Roland, 2004. Rétorika obrazu. In: Karel CÍSAŘ *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové. ISBN 80-239-5169-6.

BARTHES, Roland, 2005. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr.(Ve Fra 1.). Přel. Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Agite/Fra. Vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-28-5.

BIRGUS, Vladimír, 1991. Česká a slovenská fotografie 80. let. In: *Česká a slovenská fotografie DNES*. Praha: Orbis. ISBN 978-80-235-0020-2.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH, 2010. *Česká fotografie 20. století*. Prague: Kant. ISBN 978-80-7437-026-7.

BOGRE, Michelle, 2020. *Documentary photography reconsidered: history, theory and practice* [online]. 1st vyd. New York: Routledge [vid. 2022-04-24]. ISBN 978-1-00-310351-6. Dostupné z: <https://www.taylorfrancis.com/books/9781003103516>

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2022. *authenticity* [online]. Cambridge: Cambridge University Press [vid. 2022-04-05]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/authenticity>

CARMODY, Deirdre, 1994. Time Responds to Criticism Over Simpson Cover. *The New York Times* [online]. [vid. 2022-02-05]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1994/06/25/us/time-responds-to-criticism-over-simpson-cover.html>

CUDLÍN, Karel, 2022. *Rozhovor s Karlem Cudlínem*. Praha: 15. února 2022.

FLUSSER, Vilém, 2013. *Za filosofii fotografie*. 2. Aufl. Přel. Božena KOSEKOVÁ a Josef KOSEK. Praha: Fra. ISBN 978-80-86603-79-7.

HANKE, Jiří, 2022. *Rozhovor s Jiřím Hankem*. 29. března 2022. Osobní komunikace.

JANATA, Michal, 2015. *Vedět viděním: Fotografie jako rozhodnutí*. Zlín: Archa. ISBN 978-80-87545-39-3.

KRATOCHVÍL, Antonín, 2022. *Rozhovor s Antonínem Kratochvílem*. 25. února 2022. KRATOCHVÍL, Antonín.

KUČERA, Jaroslav, 2022. *Rozhovor s Jaroslavem Kučerou*. Praha: 31. března 2022.

- LÁB, Filip, 2021. *Postdigitální fotografie*. 1. vyd. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-4760-9.
- LÁB, Filip a Pavel TUREK, 2009. *Fotografie po fotografii*. Vyd. 1. Praha: Univ. Karlova, Nakl. Karolinum. ISBN 978-80-246-1617-9.
- LHOTÁK, Zdeněk, 2022. *Rozhovor se Zdeňkem Lhotákem*. Praha: 29. března 2022.
- MENON, Mohan, 2019. The 100 most influential historical pictures of all time. <https://rarehistoricalphotos.com/> [online]. [vid. 2022-04-18]. Dostupné z: <https://rarehistoricalphotos.com/100-influential-historical-pictures-all-time/>
- MITCHELL, W. J. T., 2016. *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Vizuální kultura. Přel. Lucie CHLUMSKÁ, Andrea PRUCHOVÁ a Ondřej HANUS. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-3202-5.
- MITCHELL, William J., 1992. *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*. Cambridge, Mass: MIT Press. ISBN 978-0-262-13286-2.
- MRÁZKOVÁ, Daniela, 1986. *Příběh fotografie*. Máj. Praha: Mladá fronta.
- MRÁZKOVÁ, Daniela a Vladimír REMEŠ, 1989. *Cesty československé fotografie*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta. ISBN 978-80-204-0015-4.
- POSTMAN, Neil, 2010. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha: Mladá fronta. ISBN 978-80-204-2206-4.
- REMEŠ, Vladimír, 1989. Na téma československé novinářské fotografie. In: *Československá novinářská fotografie*. Praha: Československý svaz novinářů.
- RITCHIN, Fred, 2013. *Bending the frame: photojournalism, documentary, and the citizen*. First edition. New York, N.Y: Aperture Foundation, Inc. Aperture ideas : writers and artists on photography. ISBN 978-1-59711-120-1.
- SEKULA, Allan, 2004. O vynalezení fotografického významu. In: Karel CÍSAŘ *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové. ISBN 80-239-5169-6.
- SHORE, Stephen, 2007. *The Nature of Photographs: A Primer*. 2nd ed. London ; new York: Phaidon. ISBN 978-0-7148-5904-0.
- SILVERIO, Robert, 2016. *Nefotografie, neslova*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-420-0.
- SONTAG, Susan, 2002. *O fotografii*. Přel. Pavel VANČÁT. Praha: Paseka. ISBN 978-80-7185-471-5.
- SONTAG, Susan, 2003. *Regarding the pain of others*. 1st ed. New York: Farrar, Straus and Giroux. ISBN 978-0-374-24858-1.

ŠOLC, Ladislav, 1991. Dokumentarismus je když ... In: *Českaa a slovenská fotografie DNES*. Praha: Orbis. ISBN 978-80-235-0020-2.

ŠTREIT, Jindřich, 2022. *Rozhovor s Jindřichem Štreitem*. Olomouc: 16. únor 2022.

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ AV ČR, V. V. I., 2022. *autenticita* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i. Dostupné z: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/autenticita/0/8894>

ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ, V. V. I., 2011. *autentický* [online]. Praha: Ústav pro jazyk český, v. v. i. Dostupné z: <https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=autentický&sti=EMPTY&where=hesla&hsubstr=no>

Teze Diplomové práce

SCHVÁLENO 10.9.21
MJ

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce									
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:									
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Novotníková Radka	Razítko podatelny: <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"><tr><td colspan="2" style="text-align: center;">Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd</td></tr><tr><td>Došlo dne:</td><td style="text-align: center;">29 -07- 2021 -1-</td></tr><tr><td>Čj:</td><td style="text-align: center;">225 Příloh:</td></tr><tr><td>Přiděleno:</td><td></td></tr></table>	Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd		Došlo dne:	29 -07- 2021 -1-	Čj:	225 Příloh:	Přiděleno:	
Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd									
Došlo dne:		29 -07- 2021 -1-							
Čj:		225 Příloh:							
Přiděleno:									
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2020									
E-mail diplomantky/diplomanta: 17681332@fsv.cuni.cz									
Studijní obor/forma studia: MSP (7202T012) /prezenční									
Název práce v češtině: Vnímání autenticity dokumentární fotografie z pohledu českých fotografů									
Název práce v angličtině: The Perception of Authenticity in Documentary Photography from Czech Photographers' Viewpoint									
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve</u> po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2021/2022									
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): <p>Hlavním předmětem mé práce je zkoumání přístupů českých fotografů k dokumentární fotografii a jejich vnímání autenticity v rámci jejich práce. Zachycená realita skrz fotografii je brána jako důkaz, že se daný okamžik opravdu stal. Často bývá opomíjeno, že fotografický snímek nezachycuje celou situaci, a tím se část příběhu a informací ztrácí. Zodpovědnost, kterou fotograf má vůči divákovi, je zásadní k vytvoření důvěryhodnosti tohoto média.</p> <p>Teoretici srovnávají fotografii s malbou a přisuzují jí podobné vlastnosti. Fotografie je ale vyzdvihována jako médium, které objektivně zachycuje realitu. Protože v malbě je mnohem větší prostor k autorovým zásahům, kdežto fotografie zobrazuje skutečnost, která se v daný moment musela udát.</p> <p>V rámci této práce bych chtěla srovnat smýšlení českých fotografů s teoretickým vnímáním autenticity a porovnat, zda dané teorie lze uplatnit v praxi těchto fotografů.</p>									
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): <p>Můj záměr je zdokumentovat práci a myšlení předních českých dokumentárních fotografů. Tato práce bude na základě alespoň šesti rozhovorů s českými fotografy spočívat v pochopení jejich pojetí autenticity a jak se vypořádávají s prací fotografa, který má dokumentovat realitu objektivním způsobem. Zachycení reality pomocí malého výřezu (fotografického snímku) zpochybňuje míru hodnověrnosti zobrazené situace, ale i tak je fotografie brána jako důvěryhodná evidence událostí.</p> <p>Teoretici zabývající se fotografií, jako Roland Barthes, poukazují na otázky autenticity, kdy fotografie je, a kdy není autentickým zobrazením reality. V této práci bych chtěla srovnat pojetí českých fotografů s teoretickým přístupem k autenticitě a zjistit, zda se teoretické názory prolínají s fotografickou praxí.</p>									
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): 1. Úvod									

2. Teoretická část
 - 2.1 Teorie fotografie/autenticity
 - 2.2 Autenticita podle Rolanda Barthesa
 - a. Sémiotický pohled
 - b. Filozofický pohled
 - 2.3 Česká dokumentární fotografie
3. Praktická část
 - 3.1 Rozhovory s českými dokumentárními fotografy
 - a. Vnímání autenticity
 - b. Interpretace jejich práce
 - 3.2 Srovnání jejich práce s teoretickým vymezením
 - 3.3 Zhodnocení
4. Závěr

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

Čeští dokumentární fotografové a jejich práce z 20. a 21. století (Josef Koudelka, Jindřich Štreit, Jan Šibík, Antonín Kratochvíl, Dana Kyndrová, Libuše Rudinská, Alena Dvořáková, Karel Cudlín).

Metody (techniky) zpracování materiálu:

V rámci tématu využiji různých metod a technik tak, abych naplnila stanovené téma a byla jsem schopna dosáhnout stanoveného cíle.

V teoretické části využiji analýzy odborných textů a literatury, které se zabývají teorií fotografie a zkoumají témata teorie autenticity a dokumentární tvorby.

V praktické části provedu polo-strukturované rozhovory s alespoň šesti českými dokumentárními fotografy a analýzu jejich pracovních přístupů k autenticitě jejich tvorby a srovnání s teoretickým vymezením autenticity.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

BARTHES Roland. Světla komora – Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa. 1994

Kniha je filozofickým zamyšlením nad fenoménem fotografie. Autor rozvíjí své sémiotické vnímání fotografie a posouvá ho k filozofické hranici. Zabývá se autenticitou a způsoby vnímání fotografovaných realit skrz časoprostor a uvědomění si minulosti a skutečnosti.

CÍSAŘ Karel. Co je to fotografie?. Praha: Herrmann & synové. 2004

Kniha poskytuje průřez myšlením o fotografii ve 20. století. Soustředí se na vztah fotografie k výtvarnému umění a prezentuje myšlení různých fotografických teoretiků. Jednou z pasáží je kapitola Rolanda Barthesa *Rétorika obrazu*, která je sémiotickou analýzou znaků reklamního sdělení. Barthes zde rozebírá otázku, zda obrazy mohou reprezentovat významy, které jsou imitací něčeho jiného.

SONTAG Susan. On Photography. New York: Picador. 1997

V této knize autorka rozebírá paradox fotografie jako média, které dokáže zachytit realitu, ale přitom vynechává značnou část kontextu fotografované scény. Rozebírá různé pohledy, jak lze fotografii vnímat, a co dokáže zachytit. Definuje fotografii jako hodnověrné médium, které je založeno na důvěře diváka ve fotografa a faktu, že do daného snímku zahrnul vše podstatné.

SHORE Stephen. The Nature of Photographs. London: Phaidon Press Limited. 2007

Knihy představuje způsoby, jak se na fotografii dívat. Zamýšlí se nad přístupy fotografů k fotografovaným objektům a snaží se divákům přiblížit, jak umělci přemýšleli nad koncepty jejich snímků. Každý vnímá světa jinak, a proto i jeho umělecké zachycení je autentické. Třídídimenzionální svět je zachycen na ploché dvoudimenzionální fotografie a fotografovo rozhodnutí z jakého úhlu daný okamžik vyfotí, může ovlivnit divákovou vnímání zachycené reality.

RITCHIN Fred. *Bending the Frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. New York: Aperture. 2013

Knihy poukazuje na nový potenciál vizuálních médií a jejich vliv na společenské změny. Autor zkoumá současné a historické užití fotografie k dokumentování sociálních situací a jejich využití k iniciování sociálních změn.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

ŠARKADYOVÁ, Lucie. *Okamžik a autorství ve fotografii*. Praha, 2020. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav filosofie a religionistiky. Vedoucí práce Petříček, Miroslav.

JÍROVÁ, Karolína. *Proměna tradiční dokumentární fotografie v současné digitální éře*. 2019. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra žurnalistiky. Vedoucí práce Láb, Filip.

29.7.2021

Datum / Podpis studenta/ky

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

doc. Mgr. Robert Silverio

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

.....
Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO OBORU.

Seznam příloh

Příloha č. 1 – Rozhovor s Karlem Cudlínem 15. února 2022 v Praze

Medailon:

- Spoluzakladatel spolku 400 ASA
 - Fotografoval odchod sovětských vojsk z Československa v roce 1991
 - Pochází z Prahy z Žižkova, kde v sedmnácti letech začal fotografovat své romské spoluobyvatele
 - V současnosti pracuje jako fotograf na volné noze a vyučuje na částečný úvazek na Akademii Michael
-

Jak chápete autenticitu ve své práci?

No tak autenticita v mé práci je to, že vycházím z nějaký reality. Fotografuju realitu, ale to ještě neznamená, že ta výsledná fotografie je nějaká objektivní pravda. Vlastně to, co se na tý fotografii děje, nemusí vždycky odpovídat tý interpretaci, která je spíš v tom divákovi, který se na něco dívá. Trošku jiný je to třeba u portrétu, kde si pomáháte třeba svícením, s tím člověkem samozřejmě nějakým způsobem komunikujete. Když jsem dělal portréty třeba korporátního typu, portréty nějakých podnikatelů, podnikatelek, tak tam často využíváte služeb nějaký vizážistky, co udělá make-up. Jinak v tý dokumentární fotografii, kterou dělám, tak to jsou věci víceméně nemanipulovaný, nalezený v realitě. Možná někdy někomu řeknete: jé počkej, já si vás vyfotím, nebo něco takovýho. Takže v tomto smyslu je to autentický. Nedělám věci, že někoho oblíknu a vytvořím jinou realitu, než jako je. To jsem vlastně nikdy nedělal, možná až na výjimky, ale to nepovažuji za dokumentární. To se spíš týká těch korporátních portrétů, že někdo řekne, uděláme variantu se sakem, nebo jednou s kravatou a jednou bez kravaty. Ale i tyhle věci jsem se snažil fotografovat v daným prostředí i za danýho světla, ale samozřejmě tomu pomáháte nějakým svícením, nebo odraznejma deskama, nebo něčím takovým.

Ubírá postprodukce snímků na jejich autenticitě? Víím, že preferujete černobílou fotku...

Pro sebe ano, ale živím se často barevnou fotografií. Ta stylizace, postprodukce, bavíme-li se o těch dokumentárních, pro mě vychází z toho, co bych byl schopen udělat v temný komoře, když jsem ještě pracoval s analogem. To znamená, věci třeba nadržet, něco vypíchnout, něco zatmavit, ale fotografie neretušuji. Až teda zas u těch portrétů, kde třeba

vyretušujete nějaký vrásky, ale ne ve smyslu – jak bych to řek nějak vtipně – to, co Šilerová, jakože z někoho děláte někoho úplně jiného, anebo že třeba vyretušujete odlesky na skle, nebo tak něco. V tom dokumentu vlastně neretušuju vůbec, tam víceméně něco nadržuju, ztmavuju, zvýrazňuju to, co bych byl plus mínus schopen udělat v temný komoře. A samozřejmě potom pak pracujete v barvě, tak ty barvy stylizujete, ty nemusí být úplně autentický. Já mám třeba radši teplejší barvy, nebo ne tak úplně křiklavou barevnou stylizaci, teplejší a trochu desaturovaný věci. Když to jde a když na to ten zákazník přistoupí, tak tímto způsobem, pak člověk pracuje. Je pak jiná věc – a to je ale jiná diskuse – když jsem fotil architekturu. Tak třeba dům, srovnáte ty linie, ale potom, to je takový hraniční případ, máte posprejovanou fasádu, a jestli ji tam máte nechat, anebo ji můžete odstranit. Nebo tam bude někde popelnice a vy nejste schopen ji odtáhnout a nejde to jinak vyfotit, jestli do toho nezasáhnete tímto způsobem, ale to se spíš jedná o architekturu.

Takže v dokumentární fotografii byste to bral, že to určitý zásah je?

No tak jistě. Něco odstranit, nebo s tím manipulovat, něco dodělat, tak to určitě. Zvlášť pokud by to měla být fotografie žurnalistická, která opravdu má odrážet – slovo pravda je takový komplikovaný – ale nějakou realitu. Nemůžete přece něco přidělat. To je takovej ten klasicej obrázek, jak někdo z nějaký agentury, když se bombardovalo, tak mu to přišlo méně zajímavé, tak tam přidělal ještě dva výbuchy, kouře, že nedopadla jen jedna puma, ale že jich dopadlo víc. Nějakej pohled na nějaký město, myslím, že to byl Bejrút, tak to považuju za manipulaci, a to je nepřípustný samozřejmě. Ale tím výběrem té reality, úhlem toho pohledu, časem, kdy to fotíte, kdy vybíráte nějakěj časovej úsek, tak do té reality samozřejmě nějakým způsobem zasahujete. A i úhlem pohledu, když někoho budete fotit zespona – já nevím – řečníka, tak může mít takovej ten vůdcovskej efekt, tak to do toho samozřejmě nějakým způsobem zasahujete. Nemám moc rád věci, že se čeká, když je nějakěj politik nesympatickej, že udělá blbý gesto, nebo zavře oči. To jsem se nikdy nesnažil dělat, ale myslím, že se to děje. Vy můžete někomu tou fotografií taky trošku uškodit, nebo z něj udělat člověka, kterej je důstojnější, krásnější, všechno možný.

Lidé se před fotoaparátem chovají jinak, než když nejsou fotografováni...

No tak se stylizují, ale i ta stylizace může být součástí toho konceptu, toho projektu, že se představují sami, že využívají toho prostoru, co by neudělali, nebo tak chtějí vypadat, to k tomu patří.

Takže to berete, jakože je to projev toho autentického chování?

No tak, když budete fotit třeba v nějakým fit centru a ten člověk, co tam stojí, vám ukáže svaly, tak to je stylizace. Ale on vám to chtěl ukázat. Je to na té fotce, že vám chtěl ukázat, jak dobře má vybudované tělo, tak proč ne jako. Ale když mu přimalujete ty svaly, tak to samozřejmě nejde. To jsou pak ty věci, co jsou na hraně, když někomu budete nutit, aby dělal něco, co nechce, tak to je... Nebo udělal to jenom kvůli té fotce, tak to je samozřejmě něco jiného.

Myslíte, že dobrá fotka je výsledkem nějakého šoku, nebo překvapení...

To si tak úplně nejsem vždycky jistý. To ne, takhle jsem to nikdy nebral. Naopak, když se pohybujete v nějaké komunitě lidí, nemusí to být výsledek nějakého šoku, ale výsledek nějakého kontaktu. Vlastně nemám žádnou takovou fotku, že jde pán po ulici a vy zakřičíte a on se lekne a otočí se.

Možná jsem to špatně řekla s tím šokem, ale myslela jsem to spíš skrz tu nevědomost...

Může to být, ale ono se to pak těžko...když chcete fotografovat zblízka, aby vás ti lidé nevnímali. Spíš si na vás pak nějakým způsobem zvyknou.

Jak vybíráte ty snímky, které mají reprezentovat tu...

No tak vybíráte je intuitivně. A taky když potom sestavujete nějaký větší celek, tak aby do sebe určitým způsobem zapadaly. Samozřejmě člověk může mít nějaký vlastní vztah k těm fotografiím, tak je dobrý to občas s někým konzultovat, kdo vám s tím výběrem pomůže. U těch celků je jasný, že máte nějaký preference, potom je dobrý o tom mluvit. Mimochodem ten vztah k té fotografii jako takový může být daný třeba tím, že vy jste zažil nějaký příjemný zážitek. Šel jste po náměstí a hrála hudba a předtím jste potkal někoho milýho, den byl krásnej a svítilo sluníčko a vy jste vyfotil, jak jdou husy. Ale vlastně ten, kde se dívá na tu fotku, vidí jen ty husy. Takže to se stává fotografům docela

často, že do toho vkládají zážitky, který na té fotce nejsou, a to je samozřejmě těžký a děje se to, myslím všem.

Zajímá mě ten kontext...

No kontext potom...používání fotek a autenticita je otázka strašně složitá a široká, otázka použití toho kontextu. Dneska jsem měl besedu nebo přednášku na židovské škole, a tam mi jedna pedagožka říká: „Vy vlastně když ukazujete fotky třeba z Jehovský obce, nebo Izraele, vy dáváte těm lidem okno, jak to tam vypadá, přemýšlíte o tom?“ A to je pravda, protože tím že ukazujete třeba židy, jako teda pobožný židy, nebo Izrael, tak tím taky ukazujete tu realitu, nebo je to autentický. Přijedete do Izraele a půjdete do čtvrti Mea Shearim, což je ta ortodoxní čtvrť a půjdete tam fotit, a potom řeknete tohle je Izrael, tak je to taky Izrael, ale ukazujete něco, co je pět procent tý Izraele. A to je potom do jakýho kontextu tyhle věci dávat, a to není o Izraeli, to je o všem. Můžete fotit obecně, záleží potom na těch kontextech a jakým způsobem se s tím nakládá dál.

Takže je pro vás důležité zprostředkovat kontext divákovi?

No tak na těch vlastních fotkách jsem se snažil, ale ne vždycky se to povede. Když jsem ukazoval fotky, co jsme dělali s Wágnerem a s Honzou Dobrovským, tak ony vnikly na Ukrajině, ale vždycky jsem říkal, to je jenom část té Ukrajiny. Tam nejsou velký města, bohatý lidi, to jsou malý vesnice, často voják, zapadlý, jak lidi žijou způsobem života, kterým žili před mnoha lety, ale není to plastický obraz současný Ukrajiny, současného světa. To je, myslím si, strašně těžký ukázat ve fotkách.

Stalo se vám, že vaše snímky byly misinterpretované, nebo pochopené jinak než jste zamýšlel?

Tak to se určitě stane každému. Teď si nevybavuju nějaký konkrétní příklad, ale určitě. Nebo už tím, že ukážete nějakou část a někdo si to zamění s celkovou situací někde, může být i nějakým způsobem nebezpečný, že tím způsobem ty lidi někam zavádíte.

Jak vás ovlivňuje váš vlastní názor a pohled na fotografovanou situaci? Snažíte se být víc objektivní, autentický, jak s tím...

Snažím se být. Takhle, spíš se snažím hledat nějaký obrázky, který jsou mně sympatický a který jsou schopný v někom vzbudit nějakou emoci. A to se bavíme o fotkách jako vlastních, to se samozřejmě nebavíme o novinových fotkách, když jdete vyfotit fotbal. Tam máte za úkol vyfotografovat, jak někdo střílí gól nebo nějaký důležitý momenty, nebo kulminující momenty toho zápasu. Ale nemůžete tam fotit, soudce, který je vám sympatický, pomezní tam běhá s praporkem, nebo můžete, ale asi to nebude přijatelný, asi musíte vyfotit tu hru, nebo něco takovýho, a to je něco jinýho. Ale když budete dělat nějaký dokument o fotbale jako takovým, tak naopak ty věci, který jsou jaksí trošku mimo nebo nejsou zajímavý třeba pro diváka, tak ty můžete používat taky.

Když přemýšlíte nad nějakým svým projektem například dokumentování té Ukrajiny, tak jestli...

Nikdy jsem to úplně nebral jako dokumentování, spíš hledání nějakých obrazů, který mě zajímaj, který jsem chtěl ukázat někomu jinýmu. A samozřejmě vznikly teda na Ukrajině, ale kdyby vznikly někde jinde, tak to by mě to až tak nevadilo. Ale když chcete udělat nějakou knížku o něčem, což je třeba ta Izrael, což bych v budoucnu chtěl, no tak tam potom musíte i přemýšlet o těch kontextech a možná to vyvažovat, ale stejně se vám nikdy nepodaří udělat nějaký komplexní obraz. Můžete spíš udělat subjektivní pohled, jak jsem to viděl. A bude tam třeba víc něčeho, čemu vy víc fandíte, nebo co se vám víc líbí, k čemu máte nějaký větší vztah.

Fotografoval jste odchod vojáků z Československa, jak byl vnímán ten kontext? Tady v Česku ho známe, ale třeba v zahraničí chybí.

No to je složitý, nebo jak kde. Tam může dojít ne k desinterpretaci, ale k úplně jiný interpretaci, že si k tomu někdo přikládá úplně jiný význam. Vystavoval jsem to před pár lety v Gruzii, která má část území okupovanej Ruskem a vlastně tomu dodávali jiné význam. Brali to jako, no to by bylo dobrý, kdyby my jsme mohli takhle vyfotit ten odchod těch ruských vojáků z té části naší země. Tak to se vám stane. Samozřejmě někdy ten kontext je v těhle politických věcech složitý a vy ho musíte nějak interpretovat. Ale ty fotky nejsou až tak – podle mě – většinou hluboce politický. Jsou spíš o nějakých vojácích, který vodněkud odcházej. To je totiž taky těžký, protože tam...jako okupanti, odejděte, táhněte, ale vy nevyfotíte zlo. To zlo je někde v politice, ale ne ve vojácích, kteří

nejsou ještě ani profesionálové. Vždyť to byli vojáci, mluvím o obyčejných vojácích základní služby, unavený, takový zničený že jo, který se vlastně i těšili domů. Takže vlastně chcete vyfotit tu okupaci, konec, jedna z částí konce revoluce, nebo dovršení revoluce, a potom vlastně vyfotíte nějaký nešťastný vojáky, jak teda jedou domu v nějakém prostředí.

Když se potom rozhodujete, co vyfotíte, nebo co zveřejníte...

Ano, jedna věc je věci vyfotit, a potom je zveřejňovat, a v jakých kontextech, tak o tom vždycky nějakým způsobem uvažujete. No a otázka teď byla, jsem vám skočil do řeči.

Ten váš proces toho, jak se rozhodnete?

Vždycky podle toho, co to je samozřejmě, nebo co chcete ukázat.

Fotografie je jenom nějaký výřez z daného časového úseku. Ovlivní vás to, co chcete říct, že nějaké snímky vynecháte.

No takhle, když sestavujete nějaký větší celek, tak vám nějaké vypadnou, protože tam nějakým způsobem nezapadají, nebo se opakují. Teď jsme docela dlouhou dobu fotili Cirk La Putyka, a mě nezajímalo to představení, to je to vyvrcholení, a to je samozřejmě pěkný. Mě zajímalo to zázemí, ta dřina, ale přitom ten pozitivní náboj, ta pozitivní energie, která tam je, jak se vám to podaří vyfotit, a taky to, co divák běžně nevidí, co se děje za těma kulisama. No, a tak k tomu můžete směřovat pak ten výběr. Ale spíš je pro mě důležitý taky, co vyřadíte, když byste někoho zesměšňoval, nebo z někoho dělal něco, co úplně není.

Dalo by se říct, že u těch větších projektů pak převládne estetičnost a uměleckost, aby to vypadalo nějak kompletně?

Nedá se říct estetičnost, ale v podstatě taky, aby to nějakým způsobem fungovalo dohromady u sebe, aby to dávalo nějaký celistvější pohled na něco třeba. To je ale komplet těch věcí, to nejsou jenom estetický kritéria, ale i obsahový. Vy nemůžete furt opakovat jednu věc. Taky aby to bylo – teď to je blbý slovo – atraktivní divácky třeba.

Takže berete i tohle v kontext?

No tak měl byste to brát, ale ono je potom dobrý, že se s někým radíte, protože přesně, abyste eliminoval úplně osobní vazby k nějakým fotkám, nebo k něčemu takovému a samozřejmě taky na všechno sám nepřijdete. Někdo vás může upozornit na nějaký úskalí něčeho, co by to mohlo znamenat, nebo co děláte, ale to už jsou takový technikálie víceméně.

Na závěr se vás zeptám, jestli vnímáte fotku jako objektivní nebo autentickou?

No tak v dnešní době vůbec nemusí bejt, nebo jak která. Tak věřím, že když je považována za dokument nebo za žurnalistickou fotografii, že je to autentický a svým způsobem pravdivý, a že tam nikdo nemanipuluje s realitou, tím by vytvářel vlastně nějaký fejk. Dneska se to čím dál hůř těžko rozeznává. Vy tu realitu můžete vytvořit daleko jednodušejc, počítačově.

Je důležitý mít k těm fotkám nějaký text, aby vysvětlil...

To jsem právě neměl moc rád. Teda u žurnalistický určitě, ale u fotek jako pán jde s kládou, nebo babička na židovským hřbitově, kozy jsou tam a kozy žerou listí na židovským hřbitově, tak k tomu text úplně nepotřebuju. Naopak mě zajímali věci, který jsou spíš bezčasový a nejde teda o tu informaci, ale jde o nějakou emoci a tam ten text nutně nepotřebuju. Samozřejmě u nějakýho kontextu, jak jste uváděla třeba ty sovětský vojáky nebo něco takovýho, tak to je určitě dobrý nebo někdy nutný. Záleží taky, jak to používáte.

Mě právě kolikrát přijde, že spousta lidí jde na výstavu fotografií nebo čehokoli a nezná ten kontext té situace a jen to tak povrchně vnímá.

Jasně, no tak těch obrazů je strašně moc. Ta doba je obrazová.

Možná je to i změnou té doby, že někteří lidé by potřebovali, aby tam měli napsaný „pán jde s kládou“, a neinterpretovali si to jinak.

To je ale možná škoda. Tím taky vedete toho..., což je možná někdy dobře, víst diváka někam, ale myslím si, že to v zásadě není potřeba. Stejně není důležitý, co na tý fotce tak úplně je, ale je důležitý, co se děje potom divákovi v hlavě, jestli to vyvolá nějakou emoci, nebo nevyvolá. Mluvíme o těch fotkách, jako v uvozovkách umění, ne nějakou holou

dokumentaci, nebo policejní fotografii ze zásahu. Mluvím o obrazech, když jste schopen se na něj dívat a má nějaký vizuální kvality. Potom teda další věc, když se na něco dívám, třeba na fotku, která mě zajímá, tak se na ni prvně dívám v nějakým kontextu jako na vizuální záležitost, která mě buď zaujme nebo nezaujme, a potom vlastně bádám ten obsah a ty další kontexty.

Tak to jsou v podstatě takové náhodné momenty.

Dá se říct náhodný momenty. A náhoda přeje připravenému a budiž. Potom je taky nějaký, abych to pracovně nazval sociálně odpovědný dokument, že budete dokumentovat nějaký problém, problém drog, a tam je důležitý ten kontext. Tam je důležitý, kde to je, co se tam děje a nepůjde tolik o obrazy, ale o nějakou sociální realitu, kterou chcete třeba poukázat na něco, co je potřeba zlepšit, co je společenskej problém, co je něco. A tam i ty popisky budou strašně důležitý.

Příloha č. 2 – Rozhovor s Jindřichem Štreitem 16. února 2022 v Olomouci

Medailon:

- Během svého vysokoškolského studia se začal věnovat fotografii
 - Pochází ze Vsetína, v současné době žije v Sovinci
 - V roce 1982 byl vězněn ve věznici Praha-Ruzyně kvůli jeho dokumentární tvorbě, která byla režimem vnímána jako hanobení republiky a jejího představitele
 - Aktuálně vyučuje na Univerzitě Palackého v Olomouci
-

Jak chápete autenticitu ve vaší práci?

Myslím si, že autenticita je to nejdůležitější pro dokumentární fotografii. Jsem pro, aby fotografie byla autentická, aby tam nebyly zásahy, které jsou nepatřičné. Pokud tam jsou, tak aby respektovaly obsah, co se ve skutečnosti děje, ale ne aby člověk měnil nějaké významy. Celý ten děj, aby zůstal autentický.

Ubírá postprodukce snímků na autenticitě? Ať už se bavíme o barvě, například černobílá fotka versus barevná fotka, nebo různé úpravy, které jsou v dnešní digitální době možné. Myslíte, že to k tomu patří, nebo už je to nějaké měnění reality?
Myslím si, že pokud to nemění obsah, význam, děj, tak jsou takovéto zásahy možné. A preferuji je proto, aby ještě zdůraznily význam toho, co se na fotografii děje.

Takže se dá říct, že když máte vlastní myšlenku, co tou fotografií chcete říct, tak tím, že to postprodukcí vyzdvihne, přidáváte dané situaci přidanou hodnotu...

Ty zásahy jsou minimální, ale jestliže to prospěje významu, tomu vyznění té fotografie, tak si myslím, že je to možné.

Říkal jste mi, že se soustředíte právě na sociální problémy nebo sociální fotografii. Musí si na vás lidé prvně zvyknout, aby se chovali přirozeně? Většina lidí, když je před fotoaparátem, tak se tomu přizpůsobí. Je to stále autentické chování, nebo už se přetvařují?

Jsem fotograf, který nefotí lidi, kteří o mně něco neví, nebo které neznám. Nejsem fotograf streetový, nefotografuji na ulici. Ani mě to nenapadne vzít fotoaparát a jít po ulici a začít fotografovat lidi, které neznám. Pokud by mě něco na té ulici napadlo, tak se s těmi lidmi

nějakým způsobem domluvím, nebo je požádám o souhlas, nebo to udělám post. To je ale tak půl procento z mé fotografické práce. Nejsem fotograf paparazziovského způsobu.

Takže to jejich vědomí, že jste tam, mění, jak se chovají, nebo si na vás po čase tak zvyknou, že...

Vždycky pracuju na dlouhodobých projektech, dva až deset let. To znamená, jeden projekt je nejméně dva roky. Tam už nepotřebuji mluvit, nic vysvětlovat, prostě jsem tam, a to je pro mě nejpříjemnější a nejdůležitější.

Myslíte si, že jsou snímky výsledkem nějakého překvapení?

Ne. Řekl bych, že fotím tak, jako teď spolu mluvíme, přirozeně, normálně, bez nějakých zásahů. Když přijdu do nějakého prostředí, tak tam prostě jsem. Samozřejmě když je tam člověk poprvé, tak lidé reagují tím, že se smějí nebo nechťejí, ale to je za chvíli přejde. Pro mě je důležité ta normálnost a obyčejnost.

Když potom snímky třídíte, jak vyberete ty, které mají reprezentovat vaši představu nebo skutečnost, kterou jste vyfotil?

Cítím. Tam kde cítím, co jsem chtěl říct. Kde je nejvíc obsažená ta myšlenka, se kterou jsem to fotografoval. Vybírání je velmi složité. Nevybírám ihned, ale až po nějaké době až odezní moje emoce, kterou jsem při fotografování měl.

Právě, že s daným projektem strávíte tolik času a víte, co se tam děje. Je pro vás důležité, aby se k divákovi dostal kontext?

Ano to chci.

A jak se toho snažíte docílit?

Výstavou.

Stává se, že člověk jde na výstavu a kolikrát nezná kontext, nebo nepřečte si kam jde a vidí jenom fotografie. Myslíte, že jen z toho dokáže pochopit celou situaci?

Snažím se o to, aby moje fotografie byly tak čitelné, a tak srozumitelné, aby je pochopil bez vysvětlení a bez nějakého přidaného textu. Chtěl jsem ještě říct, že pro mě je velmi

důležité to opakování, chození a navštěvování stejných míst a situací. Jestliže to činím, tak lidé, které fotografuji, zůstávají přirození, autentičtí a nestylizují se. Dělají to, co by normálně dělali. Já už vím, co budou dělat, protože chodím do stejných situací a už čekám na ten moment, který jsem si představil ve své hlavě. Nefotografuji intuitivně nebo impulzivně. Snažím se, abych tu myšlenku, co tím chci vyjádřit, měl, než zmáčknou spoušť. Aby to v té fotografii bylo.

Je to něco s čím se člověk musí narodit, nebo jste to získal zkušenostmi?

Fotografuji tak celou dobu. Vždycky jsem se snažil, aby fotka měla nějakou myšlenku. Snažím se ji do té fotky dostat, naplnit ji.

Jak vás ovlivňuje váš vlastní názor a pohled na fotografovanou situaci, tím, že si vybudujete nějaký vztah k lidem nebo k subjektu? Snažíte se být objektivní, nebo to trochu subjektivizovat?

Myslím si, že je to vždycky subjektivní. Nemůže to být objektivní, protože vyjadřujete něco za sebe. Je to váš názor a já si za tím názorem stojím.

Takže dokumentární fotografie nemůže být objektivní?

To je velmi problematická otázka. Fotografie může být jenom subjektivní. Vyjadřujeme něco objektivního ve vztahu ke světu, nebo to, co je. Kdyby to bylo objektivní, tak to děláme všichni stejně. Chci, nebo přeji si, abyste poznala, že to je Štreitova fotka, Cudlínova fotka, Koudelkova fotka. Právě proto je subjektivita důležitá.

V podstatě, když je to subjektivní, tak se pořád nezapře, že fotografujete nějakou autentickou situaci.

No jasně. Situace je objektivní, ale musíte k tomu přistupovat subjektivně.

Proces fotografie sice zachycuje objektivní realitu, co se opravdu stala, ale je zprostředkována subjektivním pohledem toho výřezu daného snímku.

Ano, a to je to subjektivní. Už tím zmáčknutím vybíráte něco z reality, protože druhý fotograf by to zmáčkl o minutu, o tři sekundy později nebo před. Vždycky je to subjektivní. Aspoň to tak vnímám.

U postupu rozhodování, co vyfotíte, co zveřejníte, měl jste někdy pocit, že něco nevyfotíte z nějakých etických důvodů nebo nezveřejníte? Anebo děláte projekt, který dá nějaký celek a použijete fotografie tak, aby vyjádřili tu vaši myšlenku, co chcete říct?

Zase záleží na autorovi. Ten rozhoduje o etice toho podání. Dostanete se do situací, které jsou eticky neúnosné pro osobu, která je fotografována, ale okolí to nevadí. Pokud to vystavíte, tak to znamená, že je to váš názor. Stojíte si za tím. Ale záleží na tom, do jaké míry k realitě přistupujete s tím etickým kodexem. Třeba vyfotografuji něco, co vím, že by se dotklo toho vyfotografovaného člověka. Člověk sám řeší, jestli to vystaví nebo ne, nebo to s ním prodiskutuji, jestli to smím vystavit. Je to tak křehké, tak jemné předitivo. Každý z nás na to může mít jiný názor. Autor by si měl umět obhájit, proč to udělal, nebo proč to vystavil.

Stalo se vám někdy, že byly vaše snímky špatně pochopeny?
To se taky stává velmi často. Člověk tomu třeba nerozumí, nebo to vnímá jinak, se svou zkušeností, kterou nabyt. Potom je to rozhodování velmi těžké.

Když člověk fotografie srovnává se svojí vlastní zkušeností, tak i ta autenticita může být irelevantní, pro někoho je to nepředstavitelná zkušenost, tím pádem to nebere jako reálné?

Často se stává, že to tak je. Mně se taky stává, že si mnozí myslí, že ta fotografie je nahraná. Ale není, protože tam chodím tak dlouho. O tom jsem mluvil, že rád chodím do stejných situací a čekám, až se odehraje něco, co potřebuji, nebo co bych chtěl vyjádřit. Ono je to tak autentické, že to vypadá, že je to nahrané. Je to skutečnost.

Vlastně tím, že si na vás lidé tak zvyknou, tak po čase ty skutečnosti začnou být autentické.

Přesně. Dost často se mi stává, že si lidé myslí, že jsem to nahrál, ale je to skutečnost. Mé zásahy do děje jsou nepatrné, minimální. Třeba teď si vás chci vyfotografovat, ale vidím, že jste proti světlu. Tak už to, že vás obejdu, je zásah, kdy fotografuji v takovém světle,

které vím, že bude přijatelné, nebo že to na té fotce vyzní tak, jak chci. Dám příklad. Řeknu vám, dívejte se, jak je venku krásně. Vy se podíváte ven a já to cvaknu.

Hledáte tu přirozenou reakci v podstatě.

Ano.

Když jste fotografoval právě v tom vězení, i na těch vesnicích, jaký jste k tomu pak měl vztah?

Jsem fotograf, který se snaží nedělat estetické fotky. Chci, aby něco řešily, sdělily, na něco poukazovaly, proto dělám témata, jako jsou bezdomovci, drogově závislí, narkomani, nebo vězně. Myslím si, že umělec je tady od toho, aby poukázal na problémy, kterým se společnost jako kdyby snažila vyhnout nebo je nechtěla vidět, ne aby dělal estetiku. Kdo jiný by měl toto činit, když ne umělec.

Myslíte, že by fotografie mohla změnit nějaký budoucí průběh? Je nějakým historickým záznamem, záznam nějaké reality a může něco odkrýt, nebo se lidé poučí a něco se změní?

Kdybych si to nemyslel, tak to nebudu dělat. O to se snažím.

I v dnešní době masivní produkce fotografií?

Ano, právě proto dělám takovéto témata, která společnost moc nechce vidět, ale která jsou velice potřebná a nutná.

Když srovnáte dobu během komunismu a dnešní dobu, tak se určitě změnilo, jaká témata můžete zveřejňovat, ale změnilo se i jejich vnímání veřejností?

Určitě je tady velký posun, jednak v tématech a jednak i v tom vnímání a přijímání té reality. V předrevoluční době jsem měl velké problémy. Byl jsem zavřený. V tom je pro mě fotografování ve věznicích snadnější. Protože jsem sám několik měsíců byl vězněm a nebylo to lehké. Chápu toho vězně, co si myslí a co prožívá. Dokážu se vcítit. Mít tu empatii toho ponoru do duše člověka je strašně důležité.

Příloha č. 3 – Rozhovor s Antonínem Kratochvílem 25. února 2022 video hovor

Medailon:

- Od roku 1972 působil v USA, kde pracoval pro významné americké noviny a časopisy jako Los Angeles Times, Playboy, Vogue, Newsweek, a další
 - Pochází z Lovosic, studoval na umělecké Akademii Gerrita Rietvelde v Nizozemsku, v současnosti žije v Čechách
 - Je držitelem několika oceněné World Press Photo
 - Je spoluzakladatelem skupiny 400 ASA
-

Jak chápete autenticitu ve vaší práci?

Myslím si, že prostě záleží na fotografovi, jak to interpretuje. Je to jeho verze pravdy nebo autenticity. A zase některý lidi nebo divák, který se na to dívá má svoji verzi, takže se to vopravdu nedá ani moc dobře definovat. Je to osobní.

Ubírá postprodukce snímků na autenticitě? Ať už se bavíme o barvě, například černobílá fotka versus barevná fotka, nebo různé digitální úpravy.

Když se fotilo na analog, tak potom si to musela dát do zvětšovačku a tam si dělal ty úpravy. Třeba si nadržela sky nebo něco, co bylo tmavý, si trošku takzvaně adážovala, a tak dále. Když se to dneska všechno dělá na computer, dodává se tam zrno a tak, neměníte tu fotku, jenom se ji snažíte upravit, aby byla k vašemu liking. Jako technicky...jestli chcete dát ven fotku, která není upravená, nebo dobře upravená, tak to přece nejde. Vždycky se to upravuje jako ve zvětšovačku. Když se to zvětšuje, tak se to vyvolává, to je takový normální. Samozřejmě to nemůžete manipulovat, jako přidávat tam jiný postavy a tak dále. To už je něco jinýho, ale u toho vyvolání je to nutně normální proces.

Myslíte, že to teda ubírá na té autenticitě, nebo to prostě k tomu patří?

K tomu patří. Protože to je autentická fotka. Ta se nemění. Jenom se vyvolá, zvětší tak, aby se na to lidi mohli dívat. A retušovat, když jsou tam chlupy že jo. To na autenticitě nic nemění.

Když fotografujete lidi, tak se většinou před fotoaparátem chovají jinak. Myslíte si, že je to autentické chování, nebo už je to něco jiného?

To je právě to umění dostat se přes to. Nechat je uvolnit a možná je nerozháže nějaký blesk od autenticity. To už záleží na vás a na vaší pohotovosti, na vašem umu.

Takže se snažíte v nějaké té situaci být dost dlouho, aby si na vás lidé zvykli, než začnete fotografovat?

To dycky. Když přijedu do nějaký situace u těch dokumentů, tak nezačnu hned fotit. Čekám až si na mě ti lidi zvyknou, aby se uvolnili a byli víc autentický.

Když přijedete například do těch válečných oblastí, jak s těmi lidmi pracujete? Představíte se jim, říkáte jim, kdo jste, nebo spíš tím, že tam jste, tak si na vás zvyknou?

Ne, jsem tam vždycky s kamerou, aby viděli, že jsem fotograf. Buď mě pošlou do prdele, anebo mě tam nechaj, nebo mi dokonce pomůžou s mojí prací. Vždycky jsem narazil na lidi, který mě viděli jako takovýho posla, anděla, který nafotí ty jejich problems nebo whatever, a pak to někde pustí do světa a třeba se ta situace nějak změní. Byl jsem vždycky welcome a snažil jsem se nebýt agresivní. Naopak, čekal jsem až se uklidněj a zvyknou si na mě.

Myslíte si, že snímky jsou výsledkem nějakého překvapení?

Nějaký snímky určitě jsou. Překvapení pro mě i pro toho člověka. Vždycky ty fotky jsou překvapení, když je vidíte, protože to nekontroluju. Nechám to probíhat jako dokument a jenom to tou kamerou zachycuju, když mám pocit, že je to ta esence. Vždycky to záleží na fotografovi, a jak to všechno procesuje, tu situaci před sebou.

Takže nečekáte na nějaký okamžik, který víte, že by se měl stát nebo tak, prostě fotíte, jak vám přijde, že je to vhodný?

Čekáte na určitý vyvrcholení. To, na co se díváte, nebo co si myslíte, že byste měl zachytit. Myslím, že všechno je to tak rychlý ten děj, že to potom reflektujete na těch kontaktech. Tam potom vybíráte tu fotku, kterou doufáte, že o té situaci něco říká, že tu situaci vystihuje. Je to spíš ta reflexe, než když jste tam. Protože tam víte hovno, že jo. Zjistíte, to byla dobrá fotka, ta druhá byla lepší, což vy nevíte, než se na to podíváte na kontaktech.

Když potom vybíráte snímky, které mají reprezentovat vaši představu nebo skutečnost, kterou jste vyfotil...

Tu moji verzi? Tím, že na to čumím a vracím se k tomu. Lidi dneska s tím digitálem fotí šíleně moc, a pak ta reflexe tam moc není. Když se ale fotilo na analog, tak jste nejdřív vyvolal film, kontakty, pak jste se na to podíval, pak jste doufal, že jste vybral tu správnou fotku, která říkala něco o tom, co tam cítíte a co jste tam cítil.

Jak pracujete s kontextem? Vy v té situaci strávíte mnohem víc času než divák, je pro vás důležité, aby se k němu dostal ten kontext? Jak to případně děláte?

Jelikož jsem většinou pracoval pro časopisy, když ještě měli budget a posílali vás po světě, tak jsem jim dal předvýběr fotek, aby vybrali. Přišel ten picture editor a doufal jsem, že vyberou to nejlepší z mého výběru. Což se někdy nepovedlo, ale to je součástí toho business. Nejlepší bylo, když jsem si vybral sám, protože jsem k tomu samozřejmě byl asi nejbližší a oni už měli tu distance a dávali tam k tomu svoji estetiku.

Právě to, že oni nemají tu žitou zkušenost, co vy. Když jste dělal vlastní výběr, tak je pro vás důležité, aby tam byl nějaký podpůrný text, aby to ten divák pochopil, anebo si myslíte, že skrz ty fotografie to stačí?

Myslím, že ten výraz té fotky bez nějaký caption by měl bejt dobrej. Samozřejmě, že captions jsou taky důležité, hlavně pro lidi, který tam nebyli. Přiblížíte jim to tím, že řeknete něco o té fotce, aby tomu ten divák porozuměl.

Jak vás ovlivňuje váš vlastní názor a pohled na fotografovanou situaci, tím, že si vybudujete nějaký vztah k lidem nebo k subjektu? Snažíte se být objektivní, nebo do toho dáváte svoji subjektivitu?

Asi obojí samozřejmě, protože... Snažím se vybrat to, co je nejlepší a doufám, že to ten časopis nebo ten picture editor pochopí a tu fotku otiskne. Je to boj...

[narušení rozhovoru příchodem kočky – část rozhovoru, která se netýká autenticity dokumentární fotografie]

Když nebudu brát v potaz, že v tom časopise ty fotky vybírá někdo za vás, ale když se o to staráte vy, tak převládá tam ten vlastní názor nebo...

Udělám předvýběr, co si myslím, že je důležitý, a pak to teda dojedou oni. Naštěstí jsem pracoval s dobrými picture editors, který chápali moji práci a můj styl fotografie, takže to vždycky dopadlo dobře. Nejhorší bylo, když začali najímat mladý lidi, co neměli zkušenost, to jsem pak s tím výběrem nebyl moc spokojenej. Ale v mém případě jo, jelikož jsem v podstatě dělal na zakázku. Ten časopis, většinou jsem pracoval pro New York Times, měl svoji agendu, tak voni v tom hledali svoji agendu. Většinou to bylo dobrý, ale nejlepší je, když děláte vlastní knihu a dáte tam vlastní věci, nebo uděláte výstavu. Tam to máte pod kontrolou. Ale přes galerii nebo knihy je ta audience malá, že jo. Ty časopisy, třeba New York Times, nevím přes deset milionů výtisků? Každou neděli to vidí deset milionů lidí, možná víc, po celým světě. To je enormní.

Když fotíte a rozhodujete se, co vyfotíte, co zveřejníte, nebo co právě vyberete pro ten předvýběr, měl jste někdy pocit, že to nevyfotíte buď z etických důvodů nebo to nezveřejníte právě kvůli tomu, co je na fotce?

Nedá se vyfotit všechno, abyste neznásilnili ten subjekt. Byly doby, kdy jsem tu spoušť nezmačká, protože to prostě nešlo. Ten člověk, co jsem ho fotil, si to nepřál a já to respektoval. Nejsem zvíře.

Stalo se vám někdy, že byly vaše snímky špatně pochopeny?

Někdy jo, že to bylo moc zrnitý, nebo rozmazaný a takový technický, nějaký pí... nějaký čuráci... znáš to takový ty techno guys, který mají Leicy doma, a když prší, tak se nefotí.

Jde mi asi spíš o ten obsah. Když jste fotil tu válku, nebo okupaci v Československu, tak my ten kontext známe, ale když jste to pak zveřejňoval právě v Americe nebo někde jinde, tak tam ten kontext chyběl. Nestávalo se, že to lidé interpretovali jinak, než jak jste to zamýšlel?

To člověk neví. Už tam není. Když ten člověk otevře tu stránku, je tam ta fotka nebo fotky, tak tam už nejste, že jo. Málokdy se dovíte, že se někdo nasral. Z toho jste už removed. Někdy se stalo, že lidi napsali do redakce, že jsem čurák, ale to bylo jenom několikrát.

Myslíte, že by fotografie má nějaký dopad na naši společnost? Je to nějaký historický záznam nebo záznam nějaké reality, můžou se z toho lidé poučit, nebo něco se tím změnit?

Existují ikonické fotky. Jednu tady zrovna mám od Nick Ut, jak běží ta spálená holčička ve Vietnamu. Nebo můj kámoš, co vyfotil, jak zastřelili toho generála Viet Cong, ten policejní generál v Seigon, tak tyhle fotky... Abych se vrátil, moji fotku, která byla na cover New York Times, si vzala nějaká kongresmanka. Vyžádala si to, tak to zvětšili na americký kongres, když se volilo, kolik peněz dá Amerika na problém AIDS v Africe. Tak použili moji fotku a dostali record money, takže fotka vyvolala empatie těchto lidí. To se mi stalo několikrát. Jednou v Holandsku jsem nafotil starobinec a můj profesor to uveřejnil v novinách a ten starobinec zavřeli, protože viděli ty fotky. To jsem ještě studoval, tak jsem si uvědomil, že to pro mě bude důležité, abych dělal dokument, což jsem teda dělal celý život.

Myslíte, že tu empatii vyvolává právě ta autenticita té situace?

No určitě. Když je tam ta bolest, nemůžete to dělat jako nějaké kýč, ta bolest je v těch očích.

Myslíte si, že objektivita je ve fotografii relevantní? Když to právě prezentujete tím svým pohledem, tím svým snímkem.

No, abych se vrátil na začátek, tak ta objektivita je vaše verze objektivity. Vždycky. Ta pravda je prostě vaše pravda, a pak je ještě mnoho jiných pravd. To je moje verze a doufám, že ta verze je tak pravdivá, aby to pohnulo lidma.

Takže je všechno velmi subjektivní?

Ano.

Příloha č. 4 – Rozhovor se Zdeňkem Lhotákem 29. března 2022 v Praze

Medailon:

- Od roku 1983 se živí volnou fotografií
 - Pochází z Rovenska pod Troskami, v současnosti působí v ateliéru na Malé Straně v Praze
 - Držitel 2. ceny v soutěži World Press Photo 1986 za fotografie ze souboru Spartakiáda
-

Jak chápete autenticitu ve své práci?

V žádném případě ji nevnímám jako něco, co vůbec patří do fotografie. Protože neexistuje objektivní fotografie kromě toho, když vyfotíte noviny. Ani když budete fotit fabriku, nebo nějaký stroj, tak vždycky do toho ten fotograf přinese trošku odlišný pohled, který nějakým způsobem, informativně a i emotivně, může posunout vnímání toho diváka.

Myslíte si, že postprodukce snímku ubírá na autenticitě?

Určitě. V podstatě už ten okamžik té expozice, to znamená zmáčknutí spouště, je svým způsobem narušení autenticity. Protože vy máte spoustu možností, jak ten obraz ovlivnit, úhlem záběru, ohniskovou vzdáleností a tak dále. Vy, nebo prostřednictvím vás a vašeho pohledu, ovlivňujete to, jak ten obrázek bude vypadat.

Takže je to spíš subjektivní, ale je možné, že ten moment má stále tu svou autentičnost, že ta fotka zachytí ten autentický moment.

Tak ta informace tam vždycky nějakým způsobem je. To znamená, v tomhle okamžiku se tady něco dělo. Jak to pak působí na toho diváka, může ovlivnit ten fotograf. Protože ze stejné situace, to znamená bude tam 5 fotografií, stejná scéna, a každý to vyfotí trošku jinak. Jeden to zmáčkne v okamžiku, kdy tam bude převažovat nějaký dramatický výraz ve tvářích, druhý to zmáčkne v trošku jiný. Anebo pak ve výběru, protože při dnešní práci neexistuje takový ten klasický rozhodující okamžik. Prostě se dělá x expozicí na jednu scénu, a pak se vybírá ta správná pro toho autora. Správná v tom smyslu, že tu scénu prezentuje nebo zobrazuje takovým způsobem, jak ji vnímá ten autor. Pak ta postprodukce to zas může nějakým způsobem ovlivnit. Takže snahy o tu minimální postprodukční úpravu těch tzv. news, které se snaží udržet tu autenticitu fotografie, aby ta výpověď, která se zprostředkovává divákovi, mohla být považována za objektivní záznam, nebere ohled na to, že už v okamžiku expozice to je specifickéj pohled autora.

Předtím než jste začal dělat volnou fotku, tak jste fotil černobíle. Myslíte, že je tam nějaký rozdíl? Barva nebo černobílá fotka?

Samozřejmě v tom je velký rozdíl. Protože my svět okolo sebe vnímáme barevně, a to je ta realita. V okamžiku, kdy divákovi zprostředkujeme pohled na tu barevnou scénu, ale posunutou do černobíle škály, tak už je to svým způsobem abstrakce. Minimálně něco, co nejsme schopni vnímat jako reálné. Takže to už samo o sobě ten obraz pro diváka posouvá do takové zajímavější polohy. On to takhle nikdy v životě nemůže vidět. Dneska je to už vnímaný jako velká výhoda nebo velký posun směrem k té volné fotografii. Navíc u té barevné je velký problém, že ta barva nás tam velmi často ruší, protože my ten barevný svět okolo sebe vnímáme nějakým způsobem. Ta barevná reprodukce ve fotografii má vždycky nějakou odchylku od toho, jak jsme zvyklí to vnímat. Pokud tu odchylku nevnímá ten divák a ten autor ji nezvýrazní jako jeden z nejdůležitějších formálních prvků, tak ta odchylka tam ruší. Dneska tohle všechno způsobuje, nebo ovlivňuje naše vnímání, že ta černobílá fotografie je taková umělečtější. Má tyhle jakoby aspekty.

(narušení rozhovoru telefonátem)

Lidé se před fotoaparátem chovají někdy trochu jinak, přizpůsobí se mu. Myslíte si, že je to stále autentické chování?

To záleží na fotografovi. Nebo patří to do práce fotografa, aby počkal až ten výraz bude co nejméně pravděpodobnější, ale nejméně pravděpodobnější z jeho pohledu. Samozřejmě problém u fotografování, na rozdíl od filmování, je ten, že člověk, který je fotografován se často soustředí na ten okamžik, kdy fotograf zmačkne spoušť. A vždycky se k němu jakoby upíná. V okamžiku, kdy ten záběr, ta expozice odezní, tak se jakoby uvolní. Tohle ale každý dobrý fotograf ví, že je potřeba ten model nebo toho člověka, který je fotografován, nějakým způsobem unavit, počkat, nebo ho nějakým způsobem zmanipulovat. To je známa příhoda, jak ten fotograf vytrhnul Churchillovi doutník, aby se tvářil tak, jak ho chtěli vnímat, jako takového drsňáka. Díky tomu, že mu vytrhnul ten doutník, tak byl strašně naštvaný, a tím vznikla slavná fotka. To znamená, že lidi to ne vždycky vnímají jako něco příjemného, když je někdo fotografuje. Trošku je to zneklidňuje. Takže úkolem fotografa je toho člověka nějakým způsobem posunout tam, kde to potřebuje.

Dalo by se říct, že dobrá fotka je výsledkem nějakého překvapení, nebo že si toho člověk není vědom? Jak se díváte na svoji práci, když jste pracoval s lidmi, čekali jste spíš až si na vás zvyknou anebo to byla prostě šťastná náhoda?

Funguje to oboje. Ta šťastná náhoda tam musí být, a i ta práce fotografa s tím modelem je důležitá. Oboje funguje, ale někdy se dá využít i to, že se ten fotografovaný člověk tváří vlastně hloupě, nebo že se mu to nelíbí. I to je vlastně použitelný v rámci toho autorského sdělení. Domluvili jsme se, že neexistuje objektivní fotografie, takže vždycky je to subjektivní pohled fotografa i při tom výběru toho výrazu a tak dále.

Když potom vybíráte snímky, které mají prezentovat tu fotografovanou skutečnost, tak jak nad tím přemýšlíte, jak je potom vybíráte?

Intuitivně. Každý máme jakoby svůj rukopis nebo určitý způsob vnímání světa kolem sebe, a ten obrázek se pak promítá do toho, který vyberete. Vnímám to, ne že nejlíp prezentuje tu realitu, ale že nejvíc odpovídá tomu, jak ji chcete vnímat vy, nebo jak ji chcete interpretovat a zprostředkovávat tomu divákovi. Tohle všechno ovlivňuje i ten výběr, který je dneska možná daleko důležitější než ta vlastní práce při tom fotografování. V dnešním digitálním světě vzniká na jeden záběr stovky snímků. A z těch stovek se pak vybírá ta jediná, která nejlíp prezentuje toho autora.

Když prezentujete ten svůj pohled, je pro vás důležité, aby se k divákovi dostal i ten kontext?

To, jak to nějakým způsobem prezentuju, jak to vnímám, nemusí souhlasit s tím, jak to vnímá ten divák. To ale zase patří do naší práce. My to vnímáme jako jednoznačný, nevyvratitelný fakt a v žádném případě nemáme ambice, aby divák ten náš pohled, to naše sdělení vnímal stejně. Dobrá fotografie by divákovi měla dávat možnost, aby si ji interpretoval zcela po svém. Je to dané jeho vzděláním, jeho kulturní úrovní, jeho náboženstvím, jeho osobností, která může, a i zákonitě ovlivňuje to, jak na rozdíl od ostatních vnímá některé věci, který mají zdánlivě nějaký reálný nebo objektivní význam.

Myslíte si, že je potřeba přidávat k fotografiím komentáře?

Dobrá fotografie komentář nepotřebuje. Vnímám to trošku jako zbytečnou manipulaci s divákem, anebo snahu ovlivnit ho do té míry, aby to za každou cenu vnímal jako já. Zaslechl jsem nedávno takové krásné vyjádření k tomuto problému, že dobrá fotografie nebo dobrý fotograf nesmí ukázat všechno. Musí tomu divákovi dávat prostor pro jeho specifickou interpretaci. V okamžiku, kdy je to všechno jasné, tohle je tak a bylo to tak a neexistuje žádná jiná alternativa, jak by se to dalo vnímat, tak je to většinou hodně nudná záležitost. Člověk by měl být trošku opatrný i v okamžiku, kdy je mu to předkládáno jako nějaký problém, reálná objektivní informace. Jeden člověk, kterému jsem byl představený jako fotograf, byl ředitel fabriky, ve které jsem chtěl fotografovat. Chtěl si se mnou povídat, tak se ptal, proč dělám fotografii, že se mu to líbí. Trošku se stočila řeč do umění a on říkal, umění to je pro mě, když vidím, že na obraze je jelen na pasece, to musím hned na první okamžik poznat, to je pro mě umění. Jakmile jsou tam nějaký mazanice, nebo něco čemu nerozumím, tak to není žádné umění. Tímto způsobem ale vnímá umění spousta lidí.

V různých teoriích fotografie se mluví o návaznosti na malbu. A právě proto, že malba je mnohem víc subjektivní, tak se fotografie vyzdvihovala, že zobrazuje tu objektivitu...

No to je logický, že ze začátku ten pohled musel být takovejhle. Ale velmi rychle se našli autoři, kteří to médium využívali ne k zobrazování reality, ale k vytváření jiný reality, svý vlastní, svého vlastního pohledu.

Zažil jste někdy, že byly vaše snímky špatně pochopené?

Ne špatně, ale jinak. To vnímám stále. Znáte spartakiádu? Tak do dneška existují naprosto rozdílný způsoby vnímání těch fotografií. Prezentoval a fotografoval jsem to s tím, že to pro mě byl jakoby úžasný zdroj pro vyjádření mého názoru na celou tu akci, která byla z mého pohledu manipulací s člověkem. Pro mě něco nepříjemného a nepříjemného. A většina lidí ty fotografie takhle vnímá. Ale i přesto existují lidé, kteří to vnímají jako oslavu toho našeho úžasného člověka, mladého muže, těch našich vojáků a tak dále. Vnímají tam tu krásu především ze svého pohledu. A do té míry jsou přesvědčeni, že to všechno bylo správný a krásný. Ještě aj dneska jsou schopni mi napsat rozčilený dopis, že je to ode mě trestuhodný, odpudivý, nebo hloupý, že to nějakým způsobem zesměšňuju, zpochybňuju, že on tam na rozdíl ode mě byl a je na to hrdý a já si z toho

dělám legraci a zesměšňuju to s motivací, abych za to získal nějaký mrzký groš. A na závěr bylo, že je rád, že mě nepotká, nebo by mi musel plivnout do tváře. Takže ta rozdílnost té interpretace toho vnímání funguje. Vnímám ji neustále. A i tohle vlastně necítím jako křivdu. Naopak jako potvrzení, že to, co jsem udělal a jak jsem to udělal, bylo správný. I za cenu toho, že akceptuju i ty lidi, i to vnímání, že na to mají úžasné vzpomínky, že jim to připomíná něco krásného, co tam v té době zažili. Každý si v tom obraze, v té fotografii vybere něco trošku jiného. Protože jsme se bavili o fotografii a výtvarném umění, ale v podstatě dnes v té špičkové tvorbě už neexistuje rozdíl v tom, jak to vnímat, co je umění a co je nějaký objektivní záznam reality.

Jak vás ovlivňuje váš názor a pohled na celou situaci, kterou fotografujete? Snažíte se ji zachytit objektivně nebo autenticky?

Pokud budeme mluvit o dokumentární a reportážní fotografii, a ne inscenovaný nebo abstraktní fotografii, tak na vás ta daná situace vždycky nějakým způsobem působí. Vytváří ve vás nějaký zážitek. A ať chcete nebo ne, tak ten zážitek i v tom okamžiku, kdy má člověk pocit, že se snaží tu situaci zachytit nějakým způsobem a neřeší do jaké míry to ovlivňuje, prostě pracuje, tak vždycky do toho vkládá něco ze sebe, něco svého. Samozřejmě je trošku rozdíl, do jaké míry je schopen vnímat ten svůj osobní, objektivní, subjektivní názor expost nebo před tím fotografováním. Ať chci, nebo nechci, vždy mě můj názor ovlivní. V okamžiku, kdy jsem přítomný u takové scény, tak si musím rozmyslet, jestli ji chci zažít vnitřně, anebo budu pracovat s tím, že ji budu zprostředkovávat divákům anebo sám sobě a ten skutečný zážitek si jakoby posunu až na to vnímání těch svých fotografií.

Když se potom rozhodujete, co vyfotíte, co uveřejníte, máte nějaké etické zásady?

To je jeden z nejdůležitějších momentů anebo problémů při té novinářské fotografii. Protože všechno se dá vyfotografovat, jenom je otázka, jestli na to mám ještě pořad právo. Jestli neexistuje nějaký vyšší zájem, princip, co by v tom okamžiku měl ten člověk udělat místo toho, aby zmáčknul tu poušť. To se samozřejmě řeší.

(narušení rozhovoru telefonátem)

Naštěstí nejsem v situaci, že bych musel nějaké vážné etické problémy řešit, protože s dokumentární fotografií, u které se s tou objektivností nějakým tím způsobem kalkuluje, tak to už dávno nedělám.

Ale když jste fotil třeba v Tibetu, ten problém Čína Tibet...

Ano, tam když jsem fotil nějakou scénu, ve který jsem měl problém, že jsem jako narušitel, třeba při těch obřadech, tak tam jsem to samozřejmě řešil. Často jsem ten aparát odložil a tu situaci jsem si spíš užil. Ale hlavně proto, že jsem měl opravdu pocit, že bych tam nějakým způsobem něco pokazil, někoho vyrušil. Jednoznačně jsem si řekl, teď nemůžu fotografovat, nebylo by to vhodné. Ten obrázek, kterým bych se pak mohl chlubit, nestojí za to, abych tu atmosféru nějakým způsobem narušil. Nebo naopak. V okamžiku, kdy ta scéna má opačný náboj, že s něčím nesouhlasím, tak jsem měl tendence to nějak překonat třeba svůj strach, a přece jenom tu spoušť zmáčknout. V okamžiku, kdy se člověk setkává s tou konfrontací tibetské a čínské kultury, které jsou hodně nekompatibilní, tak z toho vychází hodný Tibeťan a zlý Číňan. Takže tam je pak opačný problém, donutit se vyfotografovat to i za cenu, že budete třeba riskovat nějaký problém.

Příloha č. 5 – Rozhovor s Jaroslavem Kučerou 31. března 2022 v Praze

Medailon:

- V roce 1995 se stal prvním držitelem Grantu primátora Hlavního města Prahy
 - Pochází z Ředhoště, v současnosti žije v Praze
 - Během studia na ČVUT v Praze byl spoluzakladatelem Fotoklubu Strahov
 - V posledních letech se soustředí na vydávání uměleckých publikací ve svém nakladatelství JAKURA
-

Jak chápete autenticitu ve Vaší práci?

Jak ji chápu? Naprosto nikdy jsem nad tím nepřemýšlel. Jestli teda autenticita znamená, jak fotografuju, jestli aranžuju nebo jak přijdu, tak vyfotím, jak se dohaduju s lidma a tak dále. Samozřejmě, že je to kus od kusu. Spousta fotografů fotografují tak zvaně za bukem, to znamená, že ten člověk o tom vůbec neví, a to jsou vynikající fotografie. Kdežto já se spíš snažím s těma lidma nějak seznámit, teda buďto po anebo před, to je otázka. Protože fotografie může vzniknout tisíci způsoby. Samozřejmě ta dobrá fotografie, o které si teda myslím, že je dobrá. Někdy si s těma lidma docela rád pokecám, teda skoro vždycky, protože většina lidí se rádi svěrují. Vyprávějí svoje příběhy. Zvlášť ti na okraji společnosti, kteří byli odjakživa mým tématem. Zblbnul jsem se do fotky hlavně díky tomu, že jsem koncem 60. let několikrát viděl film Zvětšenina. Je zajímavé, že ho sem bolševik vůbec pustil. Znáte film Zvětšenina od Antonioniho? Neznáte? To je film o fotografovi, který úplně náhodou vyfotil vraždu, ale samozřejmě to na tý fotce nebylo téměř vidět.

[mluví o filmu Zvětšenina – netýká se autenticity dokumentární fotografie]

Na prvním Czech Press Photo v roce 1995 jsem dostal Grant primátora, to byla nějaká druhá hlavní cena. Tradovalo se, že ten Grant bude vyhlášený kvůli tomu, že člověk bude fotografovat změny Prahy, míněno architektonicky, a za půl, za rok z toho bude výstava. Říkal jsem, co se v Praze asi tak za půl roku změní? Někdo postaví lešení, to je všecko. Tak jsem se na to vyflák a normálně jsem začal fotit bezdomovce, protože to bylo téma, který tady v podstatě nikdy nebylo. To bylo už 5 let po převratu, ale myslím, že to bylo téma, který bylo nerozklíčovaný. Takže jsem se vnořil mezi bezdomovce. Za ten Grant jsem tenkrát dostal asi šedesát tisíc. Minimálně polovina padla na bezdomovce. Podporoval jsem je, protože spousta z nich se stalo mýma kamarádama. Dokonce mě

otravovali až doma. Tak ta autenticita, jde o to, že já je většinou znal. Když jsem je neznal, tak jsem mezi něma měl bodygourdy. Bez toho by na to nádraží člověk nemohl jít a jen tak si fotit. Hrozilo by, že vám rozbijou hubu, foťák nebo to dopadne špatně. Takže jsem se vždycky s někým seznámil, abych mezi ně takzvaně pronikl. Někdo to dělá jinak. Fotil jsem třeba prostitutky na E55. To byl taky fenomén v 90. letech na severu Čech. Teď už to tam zdaleka není, protože je uklidili do bordelů. Tenkrát to bylo na ulici. Dostat se mezi ně, nejdřív znamenalo jít za šéfem, za pasákem, nebo za majitelem bordelu a pokusit se s ním domluvit naprosto na férovku. Ten člověk musí cejtit, že je to na férovku, že to není nejaka sviňárna. Člověk nesmí udělat nějaký ten podraz, a hlavně by to neměl udělat sám kvůli sobě.

[vzpomíná na reportáže pro časopis Reflex, netýká se autenticity dokumentární fotografie]

Musíte trochu vydržet a mezi ty lidi se dostat. Snažit se být ne nenápadnej, ale být mezi nima. Ta fotografie musí tomu člověku pomoci. Buďto se na ni vykašlu a nefotím vůbec. Nejrady fotím lidi v jejich prostředí. Nebo ta druhá možnost, že fotíte, aniž to ten člověk ví, anebo si počkáte, když už to ví, a stejně to cvaknete. Tam je takovej ten psychologický moment. Ten výraz je úplně jinej než ta nuda, kdybych to vyfotil bez toho. Udělal jsem to mockrát. Pak jsem se třeba omluvil, nebo jsem se seznámil. Mezi těma běžďákama je to úplně snadný, protože oni si rádi povídají.

[vzpomíná na profesi fotografa, netýká se autenticity dokumentární fotografie]

Ubírá postprodukce snímků na jejich autenticitě? Například barva, černobílá fotka versus barevná fotka, nebo různé digitální úpravy.

Dělám černobílou fotku tohoto typu. Živím se samozřejmě barvou. U té barvy je to trochu něco jinýho. Barvu musíte upravovat, protože to není tak dokonalý, ale o tom nechci mluvit, to je profesionální práce. Ale vím, jak dneska upravujou barevnou fotku, dokonce skládaj a dělaj úplně novou fotku, to ani nepoznáte, ale to nedělám.

To mě právě zajímá. Jestli ta postprodukce u té černobílé fotografie nemění její vnímání, tu autenticitu, jestli je to stále přirozené?

Naopak ta by měla být právě ještě autentičtější, než to člověk vnímá. Protože vy to vnímáte barevně a ta černobílá fotka tu fotografii absorbuje, proto ji mám strašně rád. Vy můžete vypíchnout to, co chcete vypíchnout. Můžete světelně, výrazově potlačit to, co tam je méně důležité. To znamená trošku to ztmavíte. Potom to sice není úplně faktický, ale myslím, že to není na úkor záběru nebo myšlenky. To dělám výjimečně. Kdysi dávno jsem dělal to, že vezmu film, okopíroval jsem ho tak, jak jsem to vyfotil, poněvadž to ani jinak nešlo. Trochu jsem musel ztmavovat, nadržovat, protože ten rozsah a ten kontrast toho filmu byl 1 ku 125, šlo o to abyste se dostala na nějakou technickou úroveň, která by byla únosná. Zvláště když jste film podexponovala, přexponovala, tak to bylo zoufalý. Což dneska není problém, protože si to naskenujete a ve Photoshopu to můžete perfektně upravit, jak jste to chtěla mít. Zásahy tohoto typu ano, ale že bych manipuloval to samozřejmě nedělám.

Už jste zmínil to chování lidí před fotoaparátem. Chovají se jinak, než když nejsou pozorováni? Dalo by se říct, že už to není autentické chování?

Na tu autentickou fotografii musíte čekat.

Anebo to musí být výsledek nějakého šoku nebo překvapení, že ty lidi už ...

No, pokud tam bude koukat jako tele na nový vrata, tak to bude taková fotografie do dětskýho nebo rodinnýho alba, to je k ničemu. V té fotografii by měl být nějaký výraz, nějaká emoce. Musí to být fotka fotka. To by se mohlo prostě cvakat na ulici. Což lidi dělají. Nacvakají to, pak z toho udělají sérii a nazvou to konceptuální projekt, tak to ne. Vždycky by tam měl být výraz, emoce, zajímavý člověk, zajímavá pozice, zajímavý prostředí. Aby v tom záběru bylo víc souběhů, aby ta fotka byla taková, jakou si ten člověk přeje. A to je hrozně těžký. Proto je to podle mě jedna z nejtěžších disciplín. Proto každý odbíhá k tomu, že fotí své kamarády, sebe, své nohy. Nafotí sérii fotografií, pak to vystaví a dělá z toho konceptuální... to je pro mě hrůza. Myslím si, že tento typ fotografie je nejtěžší. Dneska živou fotografii fotí každé, ale kolik je fotek, které jsou jako fotky. Strašně málo. Kolik je takovejch fotografů, strašně málo.

[přemítá nad úrovní dnešní fotografie, netýká se autenticity dokumentární fotografie]

Když jsem šel fotit do fabriky, tak lidi to věděli, ale kašlali na mě. Tak jsem si tam fotil. Pamatuju si, že redaktor byl vždycky nervózní, protože si udělal rozhovor a byl za půl hodiny hotový, a co teď s Kučerou? Pokud to bylo zajímavý prostředí, tak jsem tam zůstal. Dneska je to úplně jiný. Přijdete do fabriky jako do módního salónu, je to nuda. Ten genius loci těch interiérů ve fabrikách, genius loci Prahy je absolutně pryč. Je to nuda. Co si budeme povídat. Je to krásný. Mně se líbí fasády, že můžu nafotografovat fasádu barokního baráku, zvláště když je Covid. Nikdo tam není, tak si to vyfotím bez lidí, bez aut, ale je to něco úplně jiného než to bylo. To není vzpomínka starého člověka na starou Prahu, to je fakt. Proto mě to láka do zemí, kde to ještě zůstalo.

Jak vybíráte snímky, které mají reprezentovat tu skutečnost, kterou jste fotografoval?

Vždy jsem si dělal takzvané kontakty. Mnohdy jsem věděl, že tam něco bude. To vidíte. Když to máte trošku v oku tak víte, že ta fotka by měla stát za to, takže už na ni čekám. Teď jde o to, ten film správně vyvolat. Pak se stane, že po čtyřiceti letech najdete fotku, kterou jsem úplně vysklil a dneska je super. Ten návrat do té minulosti je najednou zajímavější už jenom tou minulostí. Pokud to není úplně blbá fotka, tak je nádherná. Proto teď budu vydávat knížku, ve které budou nové staré fotky, které jsem začal skenovat až v posledních letech.

Jak moc je pro vás důležitý kontext fotografované skutečnosti, a aby se dostal k divákovi?

Nevím, jestli sledujete Facebook, ale k fotkám píšu příběhy nebo vzpomínky. Takže většinou je zajímavé to, že když jsem něco fotil nebo někoho, tak si i dneska po těch letech pamatuju ten příběh. Ale nepamatuju si nic, když jsem to nefotil. Píšu k tomu takové krátké glosy nebo delší příběhy, pokud to je zajímavý. Proto jsem s těma lidma hrozně rád byl a skoro vždycky jsem, i k těm nejhorším typům, měl kladný vztah. Snažil jsem se na nich nalézt něco pozitivního a ono se to dá najít. Nemám rád fotografie, kteří přijedou a říkají, byl jsem měsíc s těma lidma, šel jsem s nima tu náboženskou pouť a nenávidím to. Říkám, to nemůžeš, to je špatně. To i ty fotky potom stojí za prd, si myslím. To je jenom takové to vykrádání obličejů. Myslím si, že by tam měl být ten vhled toho fotografa.

Takže jste zastáncem, aby u té fotografie byl nějaký text, aby to ten divák pochopil?

Nejsem toho zastáncem. Mně kvůli tomu nadávali. Začal jsem to dělat někdy v roce 1975, říkali mi, co to blbneš? Pak v roce 2013 jsem měl výstavu na Hradě a jeden mi říkal, tak jsi mě nasral, musím tam jít ještě druhý den. Nestačil to všechno přečíst. A to byly glosy, to nebyly ty texty, který píšu teď do týhle knížky. Tak jsem mu řekl, to jsi nemusel číst. Máš dvě možnosti. Máš fotografii, koukej na fotku a kašli na to, co tam nějaký blbec píše, anebo si můžeš dát tu nadstavbu a přečti si to. Třeba tě to potěší, třeba si něco uvědomíš a tak dále. Víím, že ta fotka, ten obraz je důležitý, že nejsme nějaký vypravěči, ale mám rád, když si k tomu něco napíšu. Ta vzpomínka mi oživí to, co jsem dělal jako mladší, jak jsem to prožíval. A když o tom člověku nic nevím, tak vzpomínám na tu dobu.

Jak vás ovlivňuje váš vlastní názor a pohled na fotografovanou situaci? Snažíte se být objektivní, autentický nebo tam vkládáte tu svoji subjektivitu?

Tak to víte, že tam vkládám svoji subjektivitu. Jsou tisíce možností, jak tu fotografii udělat nebo neudělat. Můžete dokonce říct, hele vem si tu cigaretu, protože víím, že hulí jak fabrika. Můžu potom fotit, nebo čekat, a pak to cvaknu. Nebo jsem ho vyfotil už dávno a jenom pijeme kafe a kecáme. Nebo jedna babička mi začala ukazovat něco ze svých fotografických zásob. Ukazoval mi svého syna. To je nádherný. To jsou pak tak lidský fotografie. Nebo aspoň pro mě, ale musíte tam strávit čas. Nesmíte to tam přijít tzv. poprdět, protože nemáte čas. I když u pouličních fotek to člověk udělá, ale z těch se opravdu dobřejch dá najít jen malinko. Aspoň mně to tolik nejde. Jsou fotografové, kteří s lidmi prakticky nemluvej a fotí fantastické fotky. Například Viktor Kolář umí tenhle typ živé fotografie. Jsou další, který si tu situaci nechají naaranžovat, protože to cítí a vidí. To je úplně jiný typ, než cítím já.

Když se potom rozhodujete, co vyfotíte, co zveřejníte, máte nějaké zásady? Nebo to nevyfotíte, protože vám to nepřijde přirozený?

Určitě mám etické zásady. Například francouzský fotograf Fournier dostal cenu na World Press Photo za fotografii holčičky, která se topila v bahně několik hodin. Prý ji nešlo pomoci, něco šíleného. Publikoval to v časopise, poslal to na soutěž a dostal hlavní cenu. Dal bych takovému fotografovi přes držku. Dneska je hvězda. Ale mně něco takového vadí.

[vypráví o knize Daniely Mrázkové Příběhy slavných fotografií, netýká se autenticity dokumentární fotografie]

Jednou jsem jel domu ze Sokolova, když jsem fotil v Sudetech. Jel jsem domů a těsně přede mnou na silnici bouračka. Dvě ženský, máma s dcerou, narazila do německýho auta. Vezly plný tašky masa. Teď se to tam po tý silnici rozsypalo. Myslel jsem, že jsou to lidi, naštěstí nebyli. Nicméně ten Němec tam zaletěl do nějakýho křoví. Zastavil jsem. Foťák jsem nechal v autě, protože to bych nefotil a šel jsem se podívat. Byl úplně mimo. Úplnej apokalyptickej obraz. Držel jsem ho za ruku, než přijeli policajti, a pak jsem si říkal, to by byla fotka! Prostě jsem to nevyfotil. Jednou jsem udělal fotku, když jsem z baráku slyšel takové staccato. Řekl jsem si, ježíši tady se střílí. Popadl jsem novinářskou legitku, foťák, vyběh jsem ven a tam na zemi ležel Jugoslávec, co tady vlastnil pizzerii. Pětadvacet kulí měl v sobě. Dokonce mu přestřelili zlatěj řetěz. Tak to je jediný, ale to už je mrtvola. Ale člověk, který potřebuje pomoct, nebo se nemůže bránit tomu fotografovi, to bych se stále ptal, prosím nevádí vám to? Proto jsem nikdy nešel do války. Těžko říct, kde je ta hranice. Každěj se vymlouvá, že je to jejich povinnost, ale nevím.

Myslíte si, že některá vaše fotka byla chybně interpretovaná?

To si neuvědomuji. Teď jsem dával na Facebook takový soubor Mělnická vinárna a všichni mi říkali, abych z toho udělal knihu. A nějaký lidi se tam poznali. Někajký pán mi tam napsal, to je moje maminka. Tak jsem odepsal, že maminka byla krásna ženská a omlouval jsem se mu. A její přání bylo tu fotku do té knihy nedat.

[vzpomíná na focení souboru, netýká se autenticity dokumentární fotografie]

Příloha č. 6 – Rozhovor Jiřím Hankem 29. března 2022 písemnou formou

Medailon:

- V roce 1977 založil Malou galerii spořitelny v Kladně
 - Původně se věnoval hudbě, od roku 1974 fotografuje
 - V současnosti žije v Kladně
 - Mezi jeho projekty patří soubor Lidé z Podprůhonu, Otisky generace, Ozvěny a Periferie, Pohledy z okna mého bytu
-

Jak chápete autenticitu ve vaší práci?

Jako nutnost, pokud má jít o dokumentární tvorbu.

Ubírá postprodukce snímků na jejich autenticitě? (Ať už se bavíme o barvě, například černobílá fotka versus barevná fotka, nebo různé úpravy, které jsou v dnešní digitální době možné. Myslíte, že to k tomu patří, nebo už je to nějaké měnění té reality?)

Postprodukce, jako zlepšení tonality či kvality snímku po technické stránce k fotografii patří a myslím, že v autenticitě nehraje problém převede-li se snímek z barvy do černobílé fotografie, i když černobílá fotografie je svým způsobem abstrakce, neboť realita je vždy barevná. Také výřez ze záznamu by neměl vadit, pokud nemění význam celku. Podstatný je obsah snímku dané situace a ten by neměl být postprodukčně upravován.

Většina lidí, když je před fotoaparátem, tak se tomu přizpůsobí. Je to stále autentické chování, nebo už se přetvařují?

Pokud jde o reportážní fotografii z nějaké akce, myslím, že se lidé nemají čas přetvařovat, sledují-li to, čemu se věnují.

Pokud se jedná například o dokumentární pojetí portrétu, je pro mne důležité navázání dostatečně dlouhého kontaktu s fotografovaným, aby si na moji přítomnost s fotoaparátem zvykl a přestal se přetvařovat. Klasický, aranžovaný portrét již není dokumentem v pravém slova smyslu i když dokumentuje podobu osoby v době vzniku.

Myslíte, že jsou snímky výsledkem nějakého šoku? (aktér nevěděl, nebo si nebyl vědom, že byl fotografován)

Jak už jsem zmínil, pokud je fotografován a neví o tom, nějaký „šok“ může přijít, až si fotografování všimne. Předtím je snímek určitě autentický. Poté je výhodné navázání kontaktu a s fotografováním počkat, až si na situaci zvykne a jeho chování bude normální, a to se za čas stane.

Jak vybíráte snímky, které mají reprezentovat vaši představu nebo skutečnost, kterou jste vyfotil?

Jistý „výběr“ snímků vzniká vlastně již při stisknutí spouště fotoaparátu. Další výběr pak je již „výběrem z výběru“. Předpokládám zde, že mám čas se na fotografování soustředit a že nejde o rychlou akci, kde je třeba rychle pořídit řadu snímků, dokud akce probíhá. Tam je pak třeba využít jak nejlepšího záběru, který situaci nejlépe prezentuje i po stránce estetické, a hlavně té skutečnosti, tedy autentičnosti.

Jak pracujete s kontextem? Je pro vás důležité, aby se k divákovi dostal kontext fotografované situace? Jak to případně děláte? (Divák nezná celý kontext fotografované reality, vidí jenom výřez. Dokáže pochopit komunikovanou informaci, nebo je potřeba přidávat například podpůrný text?)

Nejsem zastáncem podpůrných textů k fotografiím, ovšem v novinářské fotografii je to mnohdy zcela nutné, neboť jeden snímek ne vždy dokáže plně ilustrovat danou situaci. Jinak mám rád, když se divák nad fotografií trochu zamyslí a snímek není jen prvoplánový, je v něm něco navíc, čehož bylo docíleno třeba kompozicí záběru či souběhem událostí. Zde mi pak postačí místo vzniku a datace snímku.

Jak vás ovlivňuje váš vlastní názor a pohled na fotografovanou situaci, zvláště když s fotografovaným tématem strávíte delší dobu, vybudujete si nějaký vztah k lidem nebo k subjektu? Snažíte se být objektivní, nebo do toho dáváte svoji subjektivitu?

Každé stisknutí spouště fotoaparátu je vlastně již subjektivní, stisknete, když považujete situaci za nejvhodnější. Zde bych uvedl konkrétní příklad z mé tvorby. Po dobu 23 let jsem fotografoval z okna mého bytu jednu silnici a dva protilehlé chodníky pod oknem. Ke všem snímkům jsem pak přiřadil přesný datum, hodinu a minutu vniku. Samozřejmě všechny takto pořízené snímky byly zcela objektivní, ovšem subjektivní bylo, kdy jsem se rozhodl snímek udělat. Samotné automatické pravidelné fotografování tohoto úseku pod

oknem by bylo nezajímavé a zcela náhodné. Tím, že jsem vybíral čas, kdy se něco pod oknem dělo, dostaly snímky navíc, mimo autenticity také mým subjektivním rozhodnutím, zajímavost děje.

Jak se rozhodujete, co vyfotíte, co zveřejníte? Máte nějaké etické zásady?

Etika snímků je pro mne zásadní. Nezesměšňovat, nekarikovat, nezveřejňovat kompromisní záběry, vlastně je ani nepořizovat. Ale mám rád, když se do živé, dokumentární fotografie podaří dostat i trochu lehké nadsázky, ironie, která dá situaci jakési úsměvné okořenění, nikoli vtip.

Stalo se vám někdy, že byly vaše snímky špatně pochopené?

Nic mě nenapadá, asi ne. Samozřejmě vše závisí také na divákovi.