

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2012–2015

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Jana Marečková

**Mediální manipulace prostřednictvím fotografie v historii a
současnosti**

Praha 2015

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Hugo Schreiber

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2012-2015

BACHELOR THESIS

Jana Marečková

**Media Manipulation Through the Mediation of Photography
in the History and the Present**

Prague 2015

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

PhDr. Hugo Schreiber

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne:

Jana Marečková

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu PhDr. Hugo Schreiberovi za vedení mé bakalářské práce a odbornou pomoc při jejím zpracování.

Anotace

Tato teoretická bakalářská práce se zabývá fotografií jako mediálním prostředkem. Sleduje průběžný vývoj fotografie od doby jejího vzniku a její vliv na společnost v rámci mediálního i uměleckého směru. Práce se také snaží představit fotografii z filozofického hlediska a detailněji charakterizovat její jednotlivé žánry. Zvláštní pozornost je věnována specifickým manipulačním technikám s fotografickým obrazem, a zároveň obranným opatřením proti publikování zmanipulovaných fotografií na veřejnosti a působení fotomanipulace na lidské vědomí.

Klíčová slova

Etický kodex, Filozofie, Fotografie, Fotomanipulace, Fotomontáž, Fotožurnalistika, Manipulace, Média,

Annotation

This theoretical bachelor thesis deals with photography as a medial instrument. The thesis follows the evolution of the photography since its discover and also its influence to the public in the media and art way. It introduces photography from the philosophy view and tries to describes photography's individual genres. Special attention is paid to specific manipulation techniques with the photographic images and also defense measures against publishing photo-manipulations in the public and the photo-manipulation effect on human consciousness.

Keywords

Ethical Code, Media, Manipulation, Philosophy, Photography, Photo-journalism
Photo-manipulation, Photomontage,

OBSAH

ÚVOD	9
1. DĚJINY A VÝVOJ FOTOGRAFIE	11
1.1 Vznik daguerrotypie a rozvoj kalotypie	12
1.2 Stručné dějiny umělecké fotografie	13
1.3 Vznik žurnalistické fotografie	14
1.3.1 Vývoj dokumentární fotografie	15
1.3.2 Počátky fotožurnalistiky ve světě.....	15
1.3.3 Počátky fotožurnalistiky v Čechách	16
2. FILOZOFIE UMĚLECKÉ A ŽURNALISTICKÉ FOTOGRAFIE	18
2.1 Filozofie umělecké fotografie	18
2.1.1 Teorie umělecké fotografie ve světě a v Čechách	19
2.2 Filozofie žurnalistické fotografie	20
2.2.1 Teorie žurnalistické a dokumentární fotografie ve světě a v Čechách	21
2.3. Filozofie fotografie dnešní doby.....	23
2.3.1 Pojetí vnímání barevné fotografie.....	23
3. FOTOGRAFICKÉ ŽÁNRY V MÉDIÍCH.....	25
3.1 Reportážní fotografie.....	25
3.2 Sportovní fotografie.....	26
3.3 Dokumentární fotografie.....	27
3.4 Reklamní fotografie.....	28
3.5 Portrétní fotografie.....	29
4. FOTOMANIPULACE V MÉDIÍCH.....	32
4.1 Manipulace s fotografií v historii	33
4.1.1 Základní techniky fotomanipulace klasické fotografie	34
4.1.2 Fotomontáž a retušování v politice	35
4.1.3 Dokumentární fotografie ve službách manipulace	37
4.2 Manipulace s digitální fotografií v moderním světě	39
4.2.1 Moderní techniky fotomanipulace	41
4.3 Souhrn porovnání metod fotomanipulace v minulosti a současnosti	44

5. OBRANA PROTI FOTOMANIPULACI NA ZÁKLADĚ ETICKÝCH KODEXŮ	46
5.1 Etické kodexy pro novináře a fotografy zavedené v cizině	47
5.1.1 Etický kodex NPPA	47
5.1.2 Etický kodex agentury <i>Reuters</i>	48
5.2 Etické kodexy pro novináře a fotografy zavedené v České republice	49
5.2.1 Etický kodex časopisu <i>Týden</i>	50
5.2.2 Etický kodex pro zacházení s fotografií ČTK	51
5.2.3 Etický kodex časopisu <i>Reflex</i>	52
ZÁVĚR.....	53
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	55
SEZNAM ZKRATEK.....	56
SEZNAM PŘÍLOH.....	56

ÚVOD

Fotografie je bezesporu jedním z nejvýznamnějších vynálezů, který člověk v 19. století objevil. Aby se fotografie mohla plně rozvinout a byla schopna uplatnit svůj bohatý potenciál v různých oblastech, musela si svou pozici ve světě různorodých společenských názorů poctivě vybojovat. Od počátku její existence měla fotografie za cíl prosadit se jako praktický nástroj vhodný k víceúčelovému využití. Klasická fotografie prošla průběhem dějin výrazným vývojem, avšak největší technologický přelom v její evoluci znamenal přechod z klasické fotografie na digitální. Fotografie, jak ji známe dnes, je perfektním vizuálním prostředkem, který disponuje neobvyklou schopností působit na naše smysly.

Tím se již dotýkáme ústřední problematiky této práce, která se zabývá fotomanipulací. Expanze novinářské fotografie koncem 19. století samozřejmě zvýšila kvalitu informační hodnoty v psané žurnalistice, zároveň se však zrodil nebezpečný problém možného šíření zmanipulovaných fotografií. Účelem této hrozby bylo ovlivnění objektivního názoru veřejného mínění, a to zejména v době digitálního fotografického převratu. Umělé zásahy do obsahu fotografie se objevily ihned po jejím vynálezu a rychle se vyvíjející počítačová technologie v druhé polovině 20. století dopomohla tomuto trendu k dokonalosti.

Eticky nepřijatelné metody změny významu fotografie byly, jsou a pravděpodobně budou stále aktuálním tématem. Tuto problematiku je potřeba řešit a pokusit se ji na veřejnosti eliminovat. Především světová média tiskového charakteru se snaží fotomanipulaci alespoň částečně omezit pomocí preventivního opatření v rámci žurnalistických etických kodexů, které obsahují řadu formálních pravidel, a podle kterých by se osoba zaměstnaná v novinářské profesi měla řídit.

Tato bakalářská práce nejprve sleduje historii fotografie, jejíž nedílnou součástí je její problematický vývoj v umělecké sféře o důstojné postavení ve společnosti. Z umělecké fotografie se později začala vydělovat fotografie žurnalistická, jejíž potenciál se rozdělil do několika žánrů, které následně v práci blíže prozkoumáme. Budeme se také krátce zabývat filozofií fotografie a vztahem mezi fotografií a fotografem.

Cílem této bakalářské práce je definovat problematiku spojenou s fotografickým obrazem a manipulací prostřednictvím různých manipulačních technik od dob

fotografického vynálezu. Zároveň se pokusíme prozkoumat využití fotomanipulace v tištěných médiích z historického a moderního hlediska. Přínos této práce by měl spočívat v uvědomění čtenářů seriózních i bulvárních tištěných periodik, a poukázat na zákeřnost, s jakou zmanipulované fotografie dokáží ovlivnit úsudky racionálního lidského myšlení.

1. DĚJINY A VÝVOJ FOTOGRAFIE

V první kapitole se budeme zabývat prvními objeviteli fotografie a vysvětlíme si její vývoj v uměleckém a žurnalistickém směru ve světě i v Čechách.

Za samý prvopočátek rané fotografie se pokládá camera obscura, což je latinský název pro temnou komoru neboli dírkovou komoru. Jedná se o schránku s kulatým otvorem v jedné ze stěn, skrze níž prochází světlo, které dopadá na protější stranu schránky. Proces vývoje tohoto vynálezu sahá daleko do historie do dob Aristotela. Vynález je to velmi jednoduchý, a tedy zdaleka ne dokonalý. Camera obscura procházela vývojovými stádii, dokud nepřišel čas ohlášení opravdového fotografického vynálezu.

Primárně zde zaměříme pozornost na tři hlavní průkopníky, kteří se oficiálně zasloužili o vynález fotografie. Za prvního objevitele uceleného fotografického vynálezu je považovaný Joseph Nicéphore Niépce. Tomuto muži je připisováno zhotovení prvního trvalého záběru nazvaného *Pohled z okna na dvůr (příloha A)*, který se mu podařil v roce 1826¹. Počátky fotografie se ale oficiálně datují až od roku 1839², kdy byl ohlášen Francouzem Louisem Jacques Mandé Daguerrem objev fotografického postupu zvaného daguerrotypie. Ještě tentýž rok, nedlouho po objevu Louise Daguerra, se přihlásil Angličan William Henry Fox Talbot se svou vlastní fotografickou technikou, která později dostala název talbotypie nebo také kalotypie.

Hlavní rozdíl mezi daguerrotypií a kalotypií spočíval v tom, že Talbotova metoda fungovala na principu „negativ a pozitiv“, který umožňoval vytvářet kopie, zatímco Daguerrovův postup byl schopen zhotovit pouze jeden originální fotografický obraz bez možnosti jeho zmnožení. Naopak společným jmenovatelem obou technologií byl fyzikální a chemický postup, který byl založený na reakci chemických prvků se světlem.

¹ Johnson, W. S., Rice, M., Williams, C. *Dějiny fotografie*. 1. vyd., Praha: Slovart, 2010, s. 21. ISBN: 978-3-8365-2563-3

² Johnson, W. S., Rice, M., Williams, C. *Dějiny fotografie*. 1. vyd., Praha: Slovart, 2010, s. 23. ISBN: 978-3-8365-2563-3

1.1 Vznik daguerrotypie a rozvoj kalotypie

Louis Daguerre byl všestranně umělecky velmi nadaným člověkem. Zajímal se především o kreslení a malířství, jenž se nakonec stalo jeho profesí. Ve vybraných divadlech v Paříži a v Londýně později vystavoval svá umělecká díla ve formě velkých maleb. Jeho vášeň k obrazům ho přivedla později k vynálezu fotografické technologie.

Daguerrovi se sice podařilo vyvinout metodu ustálení obrazu, což byl pro vynález fotografie jeden z velmi důležitých objevů, ale původním majitelem nápadu byl již výše zmiňovaný Joseph Nicéphore Niépce. Ten experimentoval s litografickými deskami a slunečním světlem. Když se Daguerre dozvěděl o Niépce a jeho vytrvalých pokusech o vytvoření reálné fotografie, rozhodl se s ním začít spolupracovat. „*Daguerre experimentoval s Niépce a jeho synem Isidorem po více než deset let, až nakonec v lednu 1839 oznámila Francouzská vláda vynález daguerrotypické metody.*“³

Rozvoj talbotypie se začal projevovat přibližně kolem roku 1844⁴, kdy se William Talbot rozhodl vycestovat do Francie s vizí podpory pro svůj vynález. Obecně sice ve Francii talbotypie zaznamenala zájem ze strany nadšenců pro fotografický vynález, ale speciálně Talbotův postup zde používán příliš nebyl.

Talbotova metoda zahrnovala práci s papírovým negativem, který zužitkovalo ke svému vlastnímu postupu několik dalších experimentátorů tehdejší doby. Jedním z nich byl Francouz Louis Désiré Blanquart-Evrard, kterému se podařilo o pár let později obejít Talbotův patent na talbotypii a dopomohl tak papírovému negativu k efektivnějšímu a perspektivnějšímu využití.

Johnson a spol. v jejich knize *Dějiny fotografie (2010)* přímo upozorňují, že Evrard pracoval na změně postupu citlivosti na světlo tak dlouho, dokud se mu nepodařilo zvýšit přesnost vykreslení detailů, čímž se nakonec také zkrátila doba expozice o 75 procent.⁵

³ Johnson, W. S., Rice, M., Williams, C. *Dějiny fotografie*. 1. vyd., Praha: Slovart, 2010, s. 40. ISBN: 978-3-8365-2563-3

⁴ Johnson, W. S., Rice, M., Williams, C. *Dějiny fotografie*. 1. vyd., Praha: Slovart, 2010, s. 41. ISBN: 978-3-8365-2563-3

⁵ Johnson, W. S., Rice, M., Williams, C. *Dějiny fotografie*. 1. vyd., Praha: Slovart, 2010, s. 42. ISBN: 978-3-8365-2563-3

1.2 Stručné dějiny umělecké fotografie

Obyčejná fotografie měla již krátce po svém vzniku tendenci se formovat do fotografie výtvarné, tedy umělecké. Musela si ale vydobýt své postavení, jelikož obrazovému umění do té doby vládlo malířství, se kterým fotografie vedla vzájemné konkurenční spory. Jak vysvětluje Daniela Mrázková ve své knize *Příběh fotografie* (1985), malíři jako například Edgar Degas využívali fotografii spíše mechanickým způsobem, než aby se jí pokusili pochopit jako vyložené umělecké dílo.⁶

Myšlenkovým protikladem malířů byli takzvaní piktorialisté. Byli to fotografové, kteří si vytyčili za cíl přiblížení umělecké fotografie k malbám. Tento nový fotografický směr vyplývá z díla *Pictorial Effect in Photography* anglického fotografa Henryho Peache Robinsona. Piktorialisté vyráběli fotomontáže, ke kterým využívali uměle vytvořené ateliéry. Českými představiteli podporující piktorialismus byli například Josef Sudek nebo František Drtikol.

„František Drtikol spolu s Jaromírem Funkem ve dvacátých letech formuluje dopis Umělecké besedě: Fotografie se pro nás přeměňuje ve výrazový prostředek k vlastnímu a individuálnímu vyjadřování. Jest nám tím, čím malíři štětec nebo pero básníkovi... Nekonkurujeme malířům, nejsme jimi, jako nejsme grafiky, stojíme v diametrální vzdálenosti a na téže linii.“⁷

Zatímco evropští piktorialisté tedy budovali podporu fotografie jako uměleckého díla na základě využití technik zasahujících manuálně přímo do negativu a pozitivu, američtí puristé bojovali za přesný opak. Puristé, kteří si v Americe založili v roce 1902⁸ jisté hnutí fotografů zvané *Fotosecese*, odmítali jakýkoliv zásah do fotografického obrazu, jelikož to podle jejich přesvědčení naprosto zmaří jeho uměleckou čistotu.

Představiteli puristů byli například Clarence White nebo Edward Steichen. Hlavním iniciátorem byl ale inovátor Alfred Stieglitz, který se zasloužil o zlom pohledu na uměleckou fotografii.

⁶ Mrázková, D. *Příběh fotografie*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1985, s. 36. ISBN: 23-033-79-7

⁷ Mrázková, D. *Příběh fotografie*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1985, s. 36. ISBN: 23-033-79-7

⁸ Mrázková, D. *Příběh fotografie*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1985, s. 36. ISBN: 23-033-79-7

V Čechách se rozrůstaly spolky fotografických amatérů, kteří pořádali dokonce i své vlastní výstavy. Jedním z nejvýraznějších osobností a nadaných umělců tehdejší doby byl František Drtikol. Věnoval se malířství, ale nakonec ho oslovila fotografie natolik, že se rozhodl vystudovat v Mnichově fotografický obor. Ovlivněn evropským stylem manipulace s fotografií využíval později (jako všichni piktorialisté) různé technické metody k jejím úpravám.

V roce 1920⁹ byl založen umělecký spolek zvaný *Devětsil*. Zakladateli byli Karel Teige, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura a Adolf Hoffmeister. Vůdčí osobností byl ale především Teige, významný umělecký fotograf, kritik a publicista, který také redigoval *Revue Devětsilu*. „Mnozí členové *Devětsilu* vytvářeli specifické koláže, v nichž často využívali fragmenty fotografií.“¹⁰

Další významnou osobností, které se podařilo ovlivnit v historii českou fotografickou scénu, byl Josef Sudek. Rozhodnutí se vyučit fotografem mu přineslo nevídaný úspěch a slávu. Byl velmi nadanou a tvůrčí osobností, která se rychle rozvíjela již v začátcích jeho fotografické kariéry.

1.3 Vznik žurnalistické fotografie

Od samého počátku existence fotografického vynálezu se fotografie zaměřovala především na člověka. Člověk byl dlouho jejím primárním objektem, kterého vždy vizuálně představovala světu. Postupem času si ale fotografická společnost začala klást vyšší cíle, když pocítila potřebu fotografii využít nejen k uměleckému zvětšování osoby, její tváře a těla, ale i k jejímu popisu; k vyprávění příběhu fotografované osobnosti.

Fotografie měla mnohem větší potenciál k širšímu využití ve světě. Chtěla informovat a dál se rozvíjet, nejen zvelebovat prostřednictvím umělecké fotografie. V průběhu let tedy fotografie pokračovala ve svém vývoji a pomalu začala zasahovat do společenského dění. Přinášela ze světa šokující zprávy, které měly za úkol především

⁹ Mrázková, D. *Příběh fotografie*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1985, s. 41. ISBN: 23-033-79-7

¹⁰ Birgus, V., Scheufler, P. *Fotografie v Českých zemích 1839 – 1999*. 1. vyd., Praha: Grada Publishing, 1999, s. 56. ISBN: 80-7169-902-0

informovat a odhalovat skutečnost. Z tohoto pokroku využití nakonec vznikla fotografie žurnalistická.

1.3.1 Vývoj dokumentární fotografie

Základní znaky rané dokumentární fotografie byly zcela jistě snaha charakterizovat participiální společenské chování a tendence využít fotografii jako komunikační prostředek. Průkopníci dokumentární fotografie, které si nyní představíme, byli dva.

Američan Jacob August Riis se rozhodl ukázat spoluobčanům tragicky podprůměrný život cizinců na ulici, kteří do tamější země vycestovali a živořili v nelidských podmínkách. Riisovi se podařilo splnit účel dokumentární fotografie tím, že americkému lidu vyjevil čistou pravdu, která dokázala šokovat společnost. Zasluhou této Riisovy práce se uskutečnila jistá opatření pro sociálně slabší cizince žijící v New Yorku, kteří pomoc potřebovali nejvíce.

Druhým průkopníkem dokumentární fotografie se stal Rus Maxim Petrovič Dmitrijev, jehož (podobně jako Riise) vyprovokoval k činům absolutní nezájem společnosti vůči chudým obyvatelům země. Dmitrijevy dokumentární fotografie v carském Rusku na veřejnost rychle zapůsobily. Lidé začali jednat a vyjadřovat proti takovým nelidským podmínkám hlasitý nesouhlas, díky čemuž se v zemi začala plánovat reforma.

Toto byla první varování světu, kde se fotografii podařilo upozornit na to, jakou dokáže mít sílu. Dokumentární fotografii tak můžeme považovat za předzvěst plnohodnotné žurnalistické fotografie.

1.3.2 Počátky fotožurnalistiky ve světě

Ačkoliv se fotografie poprvé objevila v novinách *Daily Graphic* již v roce 1873, plnohodnotný fotožurnalismus musel ještě několik let počkat. Tato první fotografická publikace se ovšem obecně považuje za položení základu žurnalistické fotografie.

Opravdový rozvoj fotožurnalistiky se datuje od počátku 20. století, kdy nastal důležitý přelom v publikaci tištěné žurnalistiky. Tiskoviny dostávají novou podobu v časopisech, novinách, v psaných reportážích atd. Ruští fotožurnalisté jako například Max Alpert nebo Alexandr Rodčenko stáli u zrodu fotožurnalistiky, když pomohli obrazové fotografii splynout společně s textem v jedno vyprávění.

Podobná snaha se v té době budovala také v Německu. Tamní časopis *Arbeiter Illustrierte* se nejprve zajímal o politické dění v sovětské zemi a poté ho realizoval do formy ucelených, pestrých reportáží.

Fotožurnalistice se podařilo plně rozvinout v období válečných konfliktů; tedy především během první a druhé světové války. V této souvislosti také zaznamenala velký průlom válečná fotografie, jejímž cílem je zachycení okamžiků z válečného boje a vyzdvižení lidské statečnosti.

Na politické scéně byl významným fotožurnalistou Erich Salomon. Přezdívalo se mu *Král indiskrétnosti* vzhledem k jeho odhodlání vstupovat do prostředí utajených porad eminentních politických osobností, kam fotografům nebyl vstup povolený. Výsledky Salomonovy práce, fotografie, které z takových událostí dokázal vytvořit, si získaly do té doby nevídaný respekt i mezi samotnými aktéry politických jednání. „Jednoho dne v roce 1930, když začínala mezinárodní mírová konference, ministr zahraničních věcí Francie Aristide Briand radil svým kolegům, aby počkali s jednáním, dokud se nedostaví Erich Salomon.“¹¹

1.3.3 Počátky fotožurnalistiky v Čechách

Stejně jako ve světě i u nás znamenal přelom 19. a 20. století první opravdové kroky k rozvoji fotožurnalistiky. První fotografický časopis u nás se jmenoval *Fotografický věstník*. Jeho první vydání se datuje na 25. února 1890¹² a redaktorem se stal Josef Kafka.

U počátku vývoje fotožurnalistiky v Čechách stál Rudolf Bruner-Dvořák, jenž je označován za jednoho z nejlepších fotokronikářů tehdejší doby. Přispíval fotografiemi

¹¹ Mrázková, D. *Příběh fotografie*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1985, s. 100. ISBN: 23-033-79-7

¹² Musil, D. *Dějiny dokumentární a reportážní fotografie v Čechách*. [online] 2.5. 2008 [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: www.dalamusil.com/dejiny-dokumentarni-a-reportazni-fotografie-v-cechach

do *Výstavního deníku Praha*, což je periodikum, ve kterém se u nás poprvé 16. června 1891¹³ objevila reportážní fotografie. „V Čechách urychlily její vývoj především nově vznikající společenské časopisy, jako byl například v říjnu 1904 založený *Český svět*, do kterého bohatě přispívali Brunner-Dvořák nebo Bohumil Střemcha.“¹⁴ První dva roky vycházel tento časopis jako čtrnáctideník, poté jako týdeník. Objevovaly se zde fotografie zaměřené na život ve velkoměstě. Kolem 30. let byla v *Lidových novinách* založena fotografická rubrika, která čtenářům přinášela fotografie o různých událostech ve světě i u nás.

Dalšími významnými časopisy byly týdeníky *Světobzor* nebo *Pestrý týden*, který začal vycházet v období první světové války až do roku 1945.¹⁵ Byl to vysoce kvalitní ilustrovaný časopis, v němž působili fotožurnalisté jako Václav Jírů, Ladislav Sitenský nebo Karel Hájek, který publikoval také do časopisů nakladatelství Melantrich.

Během německé okupace bylo zrušeno velké množství českých periodik a nahradily je německé tiskoviny. Mnozí fotografové v Čechách se během druhé světové války věnovali fotoreportážím o krajině nebo památkách; Ladislav Sitenský byl ale jedním z těch, kteří se nebáli fotografovat na území válečných bojišť. Zásadou například Karla Ludwiga nebo Jana Lukase vzniklo také mnoho významných fotografií během Pražského povstání.

Pan Vilgus na svém internetovém blogu uvádí, že zavedení komunistického režimu v Čechách 1948 znamenalo již úplný zánik téměř veškerým dosavadním tiskovinám. Pro fotožurnalistus nastaly velmi nepříznivé časy. Svoboda byla omezená ve všech směrech, což samozřejmě zahrnovalo přinášení objektivního informování, a proto se řada fotožurnalistů zaměřovala na fotoreportáže například společenských či sportovních událostí. Novinářské fotografie se začaly znovu objevovat až kolem roku 1955 v časopise *Květy*.¹⁶

¹³ Musil, D. *Dějiny dokumentární a reportážní fotografie v Čechách*. [online] 2.5. 2008 [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: www.dalamusil.com/dejiny-dokumentarni-a-reportazni-fotografie-v-cechach

¹⁴ Taktéž

¹⁵ Vilgus, P. *Vznik, existence a zánik nejlepšího ilustrovaného týdeníku*. [online] 2001. [cit. 2014-11-11] Dostupné z: itf.fpf.slu.cz/studenti/Pestry_tyden.pdf

¹⁶ Vilgus, P. *Vznik, existence a zánik nejlepšího ilustrovaného týdeníku*. [online] 2001. [cit. 2014-11-11] Dostupné z: itf.fpf.slu.cz/studenti/Pestry_tyden.pdf

2. FILOZOFIE UMĚLECKÉ A ŽURNALISTICKÉ FOTOGRAFIE

V dnešním moderním světě se fotografie objevují všude kolem nás. Obrazy nás doslova všudypřítomně obklopují. Většinou jsme již zvyklí tento jev vnímat přirozeně, aniž bychom si uvědomovali jisté podprahové nebezpečí, které nám z těchto veřejně vystavených fotografických obrazů může v jisté míře hrozit. Například projdeme-li kolem reklamního plakátu obsahující fotografii se značkou známého nápoje, jedná se o určitý druh manipulace, jelikož existuje pravděpodobnost, že si ho v nejbližší době zakoupíme bez vědomého spojení těchto souvislostí.

Jakou sílu v sobě fotografie vlastně ukrývá, a jakým způsobem ji vnímáme? Jaké myšlenky se tvoří v myslích fotografů před tím, než zmáčknu spoušť fotoaparátu? Podíváme se nyní na fotografii z filosofického hlediska.

Filosofie fotografie hraje významnou roli v lidském poznávání obrazů. Vilém Flusser ve své knize *Za filosofii fotografie* uvádí, že průměrný člověk vnímá fotografii jako něco, co je schopné jej do sebe vtáhnout. Na první pohled je fotografický obraz povrchním jevem, který je člověk schopen prozkoumat během okamžiku. Vytvořit si ale autentickou vnitřní hodnotu toho, co fotografie zobrazuje, vyžaduje pečlivější soustředění.¹⁷

2.1 Filozofie umělecké fotografie

Umění je významnou součástí lidské kultury od nepaměti. Je to velmi rozsáhlý pojem, pod kterým si obecně představujeme určitou lidskou činnost (umění muzická) nebo výtvarné dílo (umění výtvarné).

V této podkapitole se budeme zabývat podstatou umělecké fotografie, její nesnadnou cestou k prosazení v uměleckém světě a jejími známými představiteli.

¹⁷ Flusser, V. *Za filosofii fotografie*. 2. vyd., Praha: Fra, 2013, s. 35. ISBN: 978-80-86603-79-7

Smysl umělecké neboli také výtvarné fotografie spočívá v její kráse a půvabu. Má za úkol především zvelebovat a těšit lidskou duši prostřednictvím výtvarných a kreativních dovedností fotografa. Umělecká fotografie se nedrží žádných jasných pravidel, celé dílo spočívá v nápadu jeho tvůrce. Dnes víme, že fotografie dokáže zachytit úžasné momenty; dokáže vytvořit obdivuhodné dílo. Jak jsme se ale již dozvěděli, aby byla fotografie kulturní společností uznána jako umění, musela si své postavení v kultuře prosadit.

2.1.1 Teorie umělecké fotografie ve světě a v Čechách

Od vynálezu fotografie neuběhlo mnoho času, než si jejích tvůrci uvědomili, jak moc, a jakými způsoby mohou s fotografickým obrazem manipulovat. V první řadě bylo potřeba protlačit fotografii do podvědomí umělecké společnosti. Průkopníkem této snahy se stal již zmiňovaný americký rodák Alfred Stieglitz, který považoval fotografii jako něco, co může být obrazným vyjádřením duševního citění samotného uměleckého fotografa.

Filozofický směr fotografie v 19. století vystupoval z názorově si konkurujících piktorialistů a puristů, jak jsme si již vysvětlili v první kapitole. Obě skupiny bojovaly za své přesvědčení o způsobu nahlížení na fotografii jako na umělecké dílo.

Přibližně v polovině 19. století bylo trendem fotografii vystrojit tak, aby působila až sentimentálním dojmem. Proti těmto praktikám zápasil britský fotograf Peter Henry Emerson, kterého takové zacházení s fotografií zcela pobuřovalo. Emerson naprosto odmítal afektované fotografie zaměřující se na umělé vzbuzení lítosti. Tvrdil, že taková fotografie přestává být pravým uměním a ve své vlastní práci vycházel z teorie umění, které nacházelo svůj smysl ve vědě a přírodě.

Emerson tvrdě vystupoval proti H. P. Robinsonovi a jeho prvním pokusům fotomontáže. Podle Emersonova pohledu na teorii fotografického směru umění je nejvyšším posláním uměleckého fotografa především demonstrovat svět bez klamů a pravdivě - jednoduše tak, jak ho vidíme vlastníma očima. Dále uváděl, že umělé a teatrální zkrášlování fotografie mělo za následek absolutní absenci její přirozenosti.

V Praze fotografie za jinými evropskými městy nepokulhávala, ba naopak. Na území tehdejšího Rakouska-Uherska se fotografie ujala a velmi rychle vzkvétala. Samozřejmě i u nás fotografie musela společnost přesvědčit, že dokáže být uměním, a že i ona (stejně jako obraz) může být prostředek, skrz který lze vyjádřit ty nejhlubší pocity a myšlenky z nitra lidské duše.

Správné prolnutí našel slavný malíř Alfons Mucha, který sice využíval fotografii jako předlohu pro obraz, ale dokázal ve svých fotografiích zobrazit její pravou podstatu. Nezavrhoval fotografii jako jiní malíři a nepovažoval ji jako něco, co se marně snaží přiblížit obrazu. Muchovi se podařilo v jeho uměleckých fotografiích zachytit jedinečnou vlastnost absolutní autentičnosti té dokonalé chvíle.

Zajímavé myšlenky se odrážely v umělecké tvorbě československého fotografa Josefa Sudka. Jeho díla odrážela především vnější svět. Nicméně Sudkovou zvláštní specifickou tvorbou bylo propojení fotografie a poetismu obsaženém ve zcela obyčejných věcí. „*Sudkovy fotografie jsou bytostně spjaty se stavy jeho duše a světlo mu je k tomu základním výrazovým prostředkem.*“¹⁸ Pomocí pouhého světla byl Sudek schopen ve své fotografii oživit předmět a dokázal změnit realitu podle stavu jeho aktuálního psychického rozpoložení. Sudek chápal fotografii jako něco, s čím se mohl spojit a skrze ní se také projevit.

Významným československým teoretikem umění byl nám již známý Karel Teige. Byl spoluzakladatelem poetismu a zasáhl také do filmu, výtvarnictví a samozřejmě fotografie. Teige sice nebyl fotografem, ale tvořil surrealistické kolážové obrazy s nádechem erotické smyslnosti. Tento styl pro něj byl typickým. Nahlížel na svá díla s duševním uvolněním a poetismem. Snažil se do obrazů promítnout své umělecké myšlenky tak, aby se dokázaly proměnit v obrazové básně.

2.2 Filozofie žurnalistické fotografie

Jak již víme, od umělecky zaměřené fotografie se žurnalistická liší svou vypovídající hodnotou. Smyslem umění je těšit a krášlit, úkolem žurnalistické fotografie

¹⁸ Mrázková, D., Remeš, V. *Cesty československé fotografie*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1989, s. 64. ISBN: 80-204-0015-X

je informovat o společenském dění kolem nás. Zde již není místo pro smlouvání o to, či fotografie je čistější a z uměleckého hlediska pravdivější. Záleží zde především na reálné autentičnosti a informující hodnotě obsahu fotografie.

Zamyslíme-li se nad smyslem žurnalistické fotografie, zjistíme, že je úzce spjata s politikou a nepochybně i s lidskými osudy. Druhá světová válka se stala neradostnou příležitostí k vyjádření krutosti člověka vůči druhým lidským bytostem prostřednictvím fotografie. Samozřejmě postupem času se ve 20. století válečným fotografům naskytl dostatek válečných mezinárodních konfliktů, které neváhali zdokumentovat a své výtvary poslat do světa s poselstvím o krutostech odehrávajících se ve světě.

Barbarství, které z válečných fotografií vyzařuje, má tak neskutečnou sílu, že je schopna vnímajícího člověka do sebe absolutně pohltit. Dokáže nás přinutit se zamyslet nad krutostí války. Cítíme lítost nad osudem žen, dětí a mužů zachycených na fotografiích. Vede nás k přemýšlení nad tím, jak by mohl jejich život bez války vypadat; jak by asi vypadal celý svět bez těchto agresivních událostí v našich moderních dějinách.

Síla žurnalistické fotografie tkví v tom, že je schopna člověka zaujmout spolu s tiskem i vizuálně. Má za úkol nás informovat, přesvědčovat i učit.

2.2.1 Teorie žurnalistické a dokumentární fotografie ve světě a v Čechách

Žurnalistická fotografie vychází z dokumentární fotografie. Ta jako první začala světu přinášet pravdivé odhalení krutostí některých lidských osudů. Fotografové jako například slavný Maďar Robert Capa se zabýval válečným fotožurnalismem a byl ve svém oboru opravdovým mistrem. Byl jedním z válečných fotografů, kteří pro zachycení těch správných válečných okamžiků byli ochotni nasadit holý život. Pod pojmem válka si nepředstavoval boj a krveprolití, ale považoval ji za lidskou emoci, kterou byl schopen promítnout do svých fotografií.

Capa se řídil svou vlastní myšlenkou: *nejsou-li tvé fotografie z bitev dobré, nebyl jsi dost blízko.*¹⁹ Zajímavé na této teorii je, že více než ve smyslu fyzické blízkosti měl Capa na mysli blízkost emocionální. Podle Capova názoru je naprostou zodpovědností

¹⁹ Mrázková, D. *Příběh fotografie*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1985, s. 141. ISBN: 23-033-79-7

reportéra, jakou fotografii vyšle do světa. Podobnou myšlenku zastával také William Eugene Smith, který tvrdil, že fotoreportér je taktéž odpovědný i za účinek, jaký jeho fotografie bude mít na společnost.

Naproti tomu iránský fotožurnalista Abbas se na poměry jeho země na novinářinu a fotografii díval odlišným pohledem. Považoval fotografii za zcela politickou záležitost, která má reálnou moc měnit, a nikoli být pouhým neutrálním sdělovacím prostředkem. Abbas nedával najevo žádné osobní emoce k fotografovaným scénám válečných událostí, jelikož věřil, že by se strach mohl na jeho fotografii neblaze projevit.

Tito a mnoho dalších významných fotoreportérů ve světě, jako byli například Tim Page, Donald McCullin nebo Bruce Davidson, se zasloužili o pokrok dokumentární fotografie a jejich obdivuhodná práce posunula význam fotožurnalismu i ve směru filozofického vnímání vpřed.

V prvním výtisku listu *Československé fotografie* se objevil výrok českého novináře Karla Hájka o snaze přinášet skrze fotografii jasnou a čistou pravdu, aby lidé poznali skutečný život nejen v jejich okolí, ale i ve světě. Karel Hájek je obecně spojován s rozvojem fotožurnalistické fotografie. Pochopil smysl reportáže a snažil se ho v ní správným způsobem uplatnit. Spatřil v reportáži svůj úkol a misi, která by naplnila jeho profesní život. Hájek si uvědomil, že fotografie v oboru žurnalistiky je schopna se vyrovnat stejné informativní hodnotě jako psaná novinařina. Ne-li i více.

Vizionářem fotografie v Čechách byl bezesporu Jiří Jeníček. Jeho myšlenky směřují k fotografii jako k nástroji, který je schopný probudit národ. „*Předpokládá, že fotografie projeví živý zájem o dobu, stát, národní společnost, a že se veškerý její zájem bude soustřeďovat k tomu, aby se stala dokumentem soudobého umění. Zavrhuje fotografii jako líbivý napodobivý obraz, jako neživou kompozici, a žádá, aby zobrazovala život.*“²⁰

²⁰ Mrázková, D., Remeš, V. *Cesty československé fotografie*. 1. vyd., Praha: Mladá fronta, 1989, s. 113. ISBN: 80-204-0015-X

2.3 Filozofie fotografie dnešní doby

Modernímu světu vládnu fotomontáže, retuše a další techniky úpravy fotografie. Tyto způsoby manipulace s obrazem jsou dnes na veřejnosti k vidění ve všech různých podobách a formách a podle toho se nás také snaží ovlivňovat. Manipulační tendence fotografie by pro nás měla být výstražným signálem, na který by lidé měli být připraveni. Susan Sontag ale ve své knize *O fotografii* upozorňuje, že lidé v mnoha případech automaticky fotografii považují za hmatatelný a nevyvratitelný důkaz zobrazující pravdu.²¹ Takový přístup je v dnešní technologické době, kdy je možné s fotografií manipulovat podle libovolného uvážení, poměrně naivní.

Dnes fotografie už není pouhým obrazem, ale je schopna měnit pohledy na svět mnohem sofistikovaněji a účinněji, než tomu bylo v 19. století. V některých případech fotografie již nevyjadřuje jasná fakta, nýbrž sama pokládá otázky. Dávno je pryč doba, kdy se fotografie považovala pouze za umělecké dílo, nebo vědecký vynález. Sama sebe v tomto směru dokázala překonat. Dnes má sklon inklinovat k vědám jako je psychologie nebo filozofie. Snaží se vyvíjet dál, vzdělávat se a žít vlastním životem.

2.3.1 Pojetí vnímání barevné fotografie

Fotit barevné fotografie bylo snem fotografů již od jejího vynálezu. Cesta k jejímu vzniku byla však komplikovaná a ještě dnes je pro některé fotografy vznik barevného snímku záhadou. Lidé si před objevením technického postupu barevné fotografie zvykli na černobílou omezenost, a tak se prakticky také naučili myslet a tvořit v černobílé kombinaci. Taková fotografie měla své jedinečné kouzlo, svou typickou a nezaměnitelnou vyváženost. Když ale přišel zlom, touha fotografů se splnila a lidé mohli začít experimentovat s barvami, nevěděli, jak konkrétně s barevnou fotografií mají naložit.

Vilém Flusser rozvíjel teorii o současnosti; o tom, jak všude kolem sebe vidíme, že ve fotografickém universu existují černobílé a barevné fotografické obrazy. Pokud ale

²¹ Sontag, S. *O fotografii*. 1. vyd., Praha: Paseka, 2002, s. 11. ISBN: 80-7185-471-9

naši pozornost zaměříme přímo na černobílou fotografii, zjistíme, že na nás působí relativním, až klamavým dojmem. Jestliže fotografie (v tomto případě černobílá) má za úkol reflektovat okolní svět kolem nás, proč tedy není svět černobílý? Pomocí této jednoduché barevné kompozice mohou média také využívat naše podvědomí k ovlivňování objektivního názoru. Z logického hlediska by i černobílý svět mohl dávat smysl, poněvadž by působil vyváženě.²²

Barevné fotografie na nás však mohou působit více pravdivě, jelikož zobrazují svět v takové barevné podobě, která se nejvíce blíží tomu, jak vidíme svět kolem sebe. Přesto i zde může být pravdivost barevné fotografie diskutabilní. *„Ve skutečnosti jsou však barvy fotografie přinejmenším stejně teoretické jako fotografická černobělost. Zelená barva fotografované louky kupříkladu je obrazem pojmu „zelený“, tak jak se vyskytuje v teorii chemie, a kamera (případně film do ní založený) je naprogramována, aby tento pojem převedla do obrazu.“*²³

Vyfotografujeme-li zelenou louku, nemusíme si být jisti, že vidíme identickou barvu také na fotografii. Posuzovat tedy pravdivost fotografie podle její barevnosti je z filosofického hlediska relativním pojmem moderní společnosti.

²² Flusser, V. *Za filosofii fotografie*. 2. vyd., Praha: Fra, 2013, s. 35. ISBN: 978-80-86603-79-7

²³ Flusser, V. *Za filosofii fotografie*. 2. vyd., Praha: Fra, 2013, s. 35. ISBN: 978-80-86603-79-7

3. FOTOGRAFICKÉ ŽÁNRY V MÉDIÍCH

Fotografických žánrů se vyvinulo mnoho. Každý z nich má určená svá vlastní specifická pravidla, podle kterých by se měl fotograf řídit, jelikož vyžaduje jinou techniku a přístup k fotografování. Můžeme se například setkat s žánrem portrétní, krajinářské, produktové neboli katalogové fotografie, také s divadelní, vědeckou, výtvarnou nebo válečnou fotografií atd.

V této kapitole se však budeme věnovat fotografickým žánrům, se kterými se nejčastěji setkáváme v médiích, a které jsou zároveň využívány pro manipulační techniky. Nyní se následující fotografické žánry pokusíme blíže charakterizovat a specifikovat jejich podstatu využití. Důležité jsou také technické zásady při vytváření fotografií a nutnost estetického cítění, které musí fotograf ve snímku projevit, aby se fotografie stala profesionálním dílem.

3.1 Reportážní fotografie

Reportážní, novinářská či zpravodajská fotografie je název pro fotografické zveřejnění události pro tisková média fotožurnalistou nebo fotoreportérem. Jak jsme se dozvěděli v dějinách fotografie, fotožurnalistika musela vyčkat, až bude technologie natolik vyspělá, aby jí pomohla rozvinout naplno její bohatý potenciál. „*Fotografování reportážního stylu zachycující událost (již ne jako statický celek) bylo doménou momentní fotografie.*“²⁴

Jedná se o jeden z nejnáročnějších žánrů fotografie, který vyžaduje fotografovu pozornost a pohotovost vzhledem k jedinečnosti probíhající situace. Důležitým úkolem a smyslem reportážní fotografie je především jednoznačné a zřetelné sdělení informace příjemcům. Reportážní fotografie musí z terénu přinášet veřejnosti objektivní pravdu.

Jakákoli manipulace s novinářskou fotografií je považována za eticky nemorální a neměla by být za žádných okolností publikována.

²⁴ Wittlich, F. *Fotografie – přímý svědek?!* 1. vyd., Praha: Lidové noviny, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2012, s. 51. ISBN: 978-80-7422-157-6; 978-80-7308-403-5

Tento druh fotografie musí zároveň umět vyprávět příběh. Fotografovi by se mělo podařit vtisknout do snímku atmosféru situace. „*Ideální novinářská fotografie je ta, která je schopna dokonale vyjádřit jediným záběrem celou podstatu události.*“²⁵

Pro vytvoření profesionální reportážní fotografie existuje několik pomůcek, které mohou fotoreportérům výrazně pomoci. Například předběžné seznámení se s okolím události, na které bude fotograf pracovat, a možnost si vyhledat strategické místo pro fotografování. Důležité je samozřejmě také vědět, jaký fotoaparát použít, a s jakou technikou s ním pracovat, aby vyšel požadovaný snímek.

Nejlepším nástrojem k focení reportáží je tzv. zrcadlovka, která dokáže rychle zaostřit a dovolí fotoreportérovi pohodlně vyměnit objektiv podle potřeby. Zvolit ten správný objektiv je další z důležitých komponentů dobré reportážní fotografie. Vhodný objektiv je schopný zprostředkovat čtenářům atmosféru události tím nejlepším způsobem.

3.2 Sportovní fotografie

Fotografický žánr sportovní fotografie se věnuje zachycování okamžiků všech typů sportů. Dnes je ucelenou součástí žurnalistiky, která v ní má své zasloužené místo. Cílem sportovní fotografie je přinášet čtenářům sportovních rubrik v periodikách pravdivé informace o sportovních událostech, a o jejich hlavních aktérech – sportovcích.

Podobně jako u fotoreportáže si i tento druh fotografie nárokuje značné soustředění, které musí fotograf vynaložit na to, aby byl schopen zmáčknout spoušť v ten pravý okamžik. Sportovní fotograf musí být rychlý a pohotový. Snímky, které se fotoreportér rozhodne odeslat do redakce na vytištění, musí odpovídat jisté kvalitě (vybrat ty nejlepší záběry je poté práce fotoeditora).

Záleží tedy především na empatickém cítění fotografa a na jeho kvalitním vybavení, se kterým se pouští do terénu. Chce-li fotograf zachytit snímek, který by vyjadřoval

²⁵ Laforet, V. *Velká kniha reportážní fotografie*. 1. vyd., Brno: Computer Press, 2012, s. 36. ISBN: 978-80-251-3720-8

opravdové sportovní emoce, měl by se například zaměřit na výraz účastníků se sportovců.

Zvěčnění člověka, který se v daný okamžik snaží podat svůj nejlepší výkon na běžecké dráze, nebo tým hokejistů při důležité výhře utkání, je pro význam fotografií velké pozitivum. U sportovní fotografie platí, že čím zajímavější výraz sportovce se fotografovi podaří zachytit, tím větší obsahovou kvalitu bude fotografie mít. Chybu fotograf neudělá ani v případě focení detailu. Naopak, síla sportovního okamžiku může v detailnějším provedení fotografie umocnit její výjimečnost.

„Sportovní fotografie bývá označována za královnu reportážní tvorby. Zahrnuje v sobě mnoho prvků z jiných disciplín – od toho jedinečného okamžiku přes emoce a dramatičnost, až po estetický zážitek – a zároveň jako jediná zachycuje především dynamiku a pohyb.“²⁶

3.3 Dokumentární fotografie

S dokumentární fotografií jsme se již seznámili v souvislosti s historickým vývojem ve filozofickém pojetí fotografie. *„Dokumentární fotografie by měla nést určitý morální postoj, a zároveň by měla být jakýmsi poselstvím pro společnost a širokou veřejnost.“²⁷* Tato fotografie si tedy tvořila poslání, se kterým se snaží změnit svět k lepšímu.

Cílem tohoto druhu fotografie je také zachycovat realitu a přinášet ji lidem s určitým poselstvím. Ukazuje lidské společnosti svět bez pomyslných růžových brýlí takový, jaký je. Dokumentuje bídu, otroctví i ty nejhorší sociální podmínky, ve kterých jsou někteří lidé nuceni žít. Dokumentární fotografie se snaží čtenáře poučit a objektivně mu odhalit krutosti světa.

Na rozdíl od ostatních žánrů se dokumentární fotografie nemusí primárně zabývat kvalitou, jelikož důraz je kladen přímo na objekt fotografa. Nejdůležitějším prvkem této fotografie je realita, tedy autentičnost probíhající situace.

²⁶ Kozák, M. *Velká kniha sportovní fotografie*. 1. vyd., Brno: Computer Press, 2010, s. 11. ISBN: 978-80-251-3247-0

²⁷ Lukeš, M. *Fotografické žánry*. [online]. 7.2.2013 [cit. 2015-01-16] Dostupné z: <http://www.megapixel.cz/zanry>

Fotografie dokumentující problémy lidí by měly být velmi procítěné, jelikož soucit je smyslem dokumentárních snímků. Nejlepším příkladem jsou válečné fotografie, které vyzařují jistou působivou hrůzu foceného okamžiku. Aby dokumentární fotograf dokázal zachytit takovou empatii, musí splynout s objektem, jenž fotografuje. Musí získat důvěru a sympatie lidí, které chce v jejich těžkých chvílích ukázat celému světu.

3.4 Reklamní fotografie

Reklamní fotografie je v dnešní moderní době velice žádaným fotografickým žánrem. S velkou poptávkou souvisí i její masivní rozšířenost. Žádaný je tento typ fotografie samozřejmě především v marketingové oblasti, kde má za úkol pomáhat určitému produktu, službě nebo myšlence, na který se marketingová firma zaměřuje.

Cílem reklamní fotografie je tedy především propagovat a zaujmout cílovou skupinu a potencionální zákazníky tak, aby podpořila prodej produktu. Jejím nejčastějším prostředníkem jsou periodika jako noviny a časopisy, poté billboardy, letáky a další mediální prostředky. Pro společnosti různých firem je reklamní fotografie propagačním materiálem, do kterých firmy investují velké sumy peněz. To z ní dělá celkově nejlépe finančně prosperující fotografický žánr.²⁸

Aby tento typ fotografie dosáhl opravdu efektivně svého cíle, byl zároveň vytvořen profesionálně a měl hlubší smysl, musí fotograf zcela využít svůj kreativní potenciál. Vytvořit reklamní sdělení, které zaujme větší část cílové skupiny, je vzhledem k dnešní všudypřítomné konkurenci složitý úkol.

Originalita a nápaditost reklamě nesmí chybět. Toto má většinou na starost kreativní oddělení reklamních agentur. Zároveň je v dnešní době při výrobě reklamní fotografie zapotřebí počítačové grafiky, která však reklamním fotografům i reklamním agenturám usnadňuje práci. Ačkoli je to již druh fotomanipulace, není tomuto žánru vyčítáno využití určitých manipulačních technik za účelem zvýšení atraktivnosti fotografie.

²⁸ Lukeš, M. *Fotografické žánry*. [online]. 7.2.2013, [cit. 2015-01-16] Dostupné z: <http://www.megapixel.cz/zanry>

Reklamní fotografii lze dnes považovat za umělecký žánr. V nedávné minulosti se vyskytlo několik reklamních fotografických sdělení, kterým se podařilo vzbudit na veřejnosti rozruch. Jako ostatní obyčejné reklamní fotografie sice plnily svou jasnou povinnost a propagovaly své výrobky nebo služby, zároveň jim ale jejich tvůrci přidali významnou, hlubokou myšlenku.

Příkladem si uvedeme fotografii slavného reklamního fotografa původem z Itálie, Oliviera Toscaniho, a jednu z jeho známých fotografií pro firmu se značkovým oblečením *United Colors of Benetton*. Fotografie zobrazuje kontroverzní situaci líbajícího se kněze s jeptiškou. Tento námět fotografie neměl se značkovým oblečením firmy nic společného. Do jisté míry agitační fotografie však vyvolala neuvěřitelnou pozornost po celém světě a stala se slavnou, čímž výrazně zviditelnila značku firmy. Názory na veřejnosti se značně rozcházely. Lidé křesťanský založení byli z takové reklamy pobouřeni a rezolutně její publikaci na veřejnosti odmítali na rozdíl od těch, kteří ji shledávali naopak originální a něčím výjimečnou.

Zde vidíme, že se reklamní fotografie nemusí řídit žádnými pravidly. Námět reklamy nemusí nutně souviset s propagovaným produktem či firmou, aby fotografie dokázala upoutat pozornost. Příliš nezáleží na tom, zda se jedná u takového typu fotografického obrazu o pozitivní či negativní ohlasy, ale je důležité, aby splnila svůj účel.

3.5 Portrétní fotografie

Podobně jako reklamní fotografie patří k těm nejrozšířenějším také portrétní. Reportážní portrétní fotografii v periodikách snadno nalezneme v kulturní, politické nebo také bulvární rubrice. Cílem všech portrétních fotografií je zobrazit podobu a osobnost fotografované osoby. Z portrétní fotografie (stejně jako z ostatních fotografických žánrů) musí být citelná autentická atmosféra a emoce.

S portrétní fotografií se můžeme setkat například v medailonu v časopisu nebo v novinách, kde se článek věnuje určité osobě a přináší o ní podrobnější informace. Portrétní fotografie tedy v mediální oblasti slouží jako doplňující prvek článku. Na

velkém množství portrétních fotografií si přirozeně v médiích zakládá bulvární sféra a slavné osobnosti se i pomocí nich snaží udržovat v podvědomí veřejnosti.

Martin Lukeš na své webové stránce uvádí, že druhů portrétních fotografií existuje více, ale záleží na námětu, pro který je portrét focený. Například prezentační portrét využívají známé umělecké osobnosti nebo politici. Cílem dvorního portrétu je vytvořit oficiální fotografii prezidenta země (této práce se ujímá dvorní fotograf). Sociální portrét se využívá pro zachycení života jedinců z různých sociálních vrstev, což je pro fotografa náročnější činnost, jelikož tento typ fotografie vyžaduje podobně jako dokumentární fotografie empatii a důvěru lidí, se kterými chce fotograf pracovat. V médiích je možné se setkat se všemi druhy portrétních fotografií.²⁹

Aby fotograf dokázal vytvořit kvalitní portrét, musí být řádně proškolen a mít dobré znalosti ohledně fotografické techniky pro tento typ fotografování. Kromě správného vybavení a vhodného světla ale fotograf musí být také schopen aktivně komunikovat se svým fotografickým modelem. Komunikace je nutná na obou stranách. Pro tu většinu lidí, kteří nejsou na focení zvyklí, je celý fotografický proces poměrně stresující, což se může negativně projevit na výrazu v jejich tváři.

Proto by bylo vhodné, kdyby fotograf měl alespoň základní znalosti z oblasti psychologické komunikace a měl osvojené způsoby, pomocí kterých portrétované osoby uvede do duševní pohody.

V případě, že má naopak fotograf za úkol vytvořit portrétní fotografii známé osobnosti, nesmí na sobě fotograf dát znát svoji možnou nervozitu.

Všechny uvedené fotografické žánry mají svůj význam a hodnotu. Ta se ale bohužel snižuje ve chvíli, kdy se z čisté autentické fotografie stává fotografie lživá a zmanipulovaná. Tyto fotografické žánry, které jsme si v této kapitole uvedli, se často stávají obětmi úprav a nepřipustných manipulací prostřednictvím různých programů. Zmanipulovaná žurnalistická fotografie publikována v seriózních médiích je schopna napáchat velké škody v případě, že k odhalení fotografického podvrhu nedojde včas. Podobně na tom je zajisté i fotografie dokumentární, která, jak již víme, by také měla být nositelem pravdivého vyobrazení skutečnosti.

²⁹ Lukeš, M. *Fotografické žánry*. [online]. 7.2.2013, [cit. 2015-01-16] Dostupné z: <http://www.megapixel.cz/zanry>

Reklamní fotografie vzhledem k jejímu záměru přímo zaujmout, oslovit a vyprovokovat diváka ke koupi propagovaného produktu je k úpravám využívána pravděpodobně nejčastěji (spolu s fotografií portrétní). Aby reklama byla vidět, musí být něčím výjimečná a výrazná, což je důvod, proč jsou u tohoto fotografického žánru photoshopové úpravy relativně tolerovány.

Ze zákona ale nesmí být reklamní fotografie zmanipulovaná do takové míry, aby zásah do snímku dosahoval nežádaného účinku na podprahové vnímání diváků.

Podobně jako v uměleckém směru mohou být v médiích využívány také úpravy sportovní fotografie - tedy pouze za účelem vyniknutí výjimečnosti fotografovaného momentu. Jakékoli manipulace s autentickým obsahem fotografie jsou v žurnalistice naprosto nežádoucí.

4. FOTOMANIPULACE V MÉDIÍCH

Nyní se dostáváme k ústřední problematice této práce. Zde si podrobně rozebereme a vysvětlíme technologické postupy fotografických manipulací. Budeme se věnovat technikám fotomanipulace od dob vynálezu fotografie v 19. století, až po moderní dobu, kdy tyto manipulační praktiky dokázaly dosáhnout nečekané úrovně.

Zároveň se v této kapitole také pokusíme teoreticky porovnat fotografické manipulace mezi těmito rozdílnými dobami z hlediska technologie, zručnosti úpravy fotografie a vlivu manipulace na veřejnost.

Cílem fotomanipulace je dosažení klamného zobrazení fotografie a vědomá změna smyslu jejího originálního obsahu. Za dobu od jejího vynálezu si řada fotografů osvojila různé formy fotomanipulace, ať už za účelem pouhého zvýraznění specifického objektu či záměrného ovlivnění veřejného názoru. Některé z těchto pozměněných snímků se i přes společensky negativní postoj k fotomanipulaci dokázaly proslavit.

Postupem času fotomanipulace zaznamenala rozsáhlou expanzi. Zejména se tak stalo v posledních letech zásluhou moderní počítačové technologie, jenž k tomuto účelu nabízí sofistikované programy jako je například Photoshop.

Fotografický obraz je již od počátku jeho objevu společností přijat jako jistý objekt, který má ve své přirozené povaze zobrazovat autentičnost a pravdu. *Fotografie platí za nesporný důkaz, že se daná věc v skutku stala.*³⁰ Ve skutečnosti však vlastnosti fotografie (jako samostatného sdělovacího prostředku) nejsou předurčeny interpretovat pravdivost, vezmeme-li v úvahu, že fotoaparát je schopen zachytit pouze dvojrozměrný pohled na fotografovaný objekt. Kromě vizualizace neumí fotoaparát působit na naše další smysly jako například na čich nebo sluch. Dokáže také snímat pouze určitý úsek perspektivy a černobílá fotografie omezuje barevnou autentičnost.

Přesto však máme tendenci vnímat fotografii jako důvěryhodný a objektivní zdroj informací prostřednictvím médií. Tímto postojem však značně zvyšujeme šance zmanipulované fotografii určitým způsobem zkreslit náš osobní názor k dané věci.

³⁰ Sontag, S. *O fotografii*. 1. vyd., Praha: Paseka, 2002, s. 11. ISBN: 80-7185-471-9

4.1 Manipulace s fotografií v historii

Záznamy ohledně pokusů s fotomanipulací lze vysledovat až do historie, jelikož se objevily prakticky ihned po vynálezu fotografie kolem roku 1844³¹. Samozřejmě tehdejší pokusy o zmanipulování obrazu nebyly dokonalé vzhledem k omezenosti technologie, která by pokročilejší zásahy do fotografie dovolila. Přesto se však o ni jejich tvůrci snažili a ve většině případů již tehdy zmanipulované výtvořiny dosáhly určitých výsledků.

Hypoteticky bychom se mohli domnívat, že s ohledem na nedokonalosti manipulačních technik bylo v 19. století snadné tento neetický čin odhalit, a tudíž se snižovalo riziko ovlivnění veřejného mínění. Uveďme si však úvodem názorný historický příklad, jenž ve své knize *Soumrak fotožurnalismu* zmiňují Alena a Filip Lábovi:

Na objevu fotografie se podílelo mnoho vědců a vynálezců, ale zdaleka ne všem se dostalo spravedlivého ocenění. Jedním z těchto nedoceněných osobností byl francouzský fotograf Hippolyte Bayard, jenž se dotčený nespravedlností rozhodl 18. října 1840 (tedy pouhý rok po oficiálním vyhlášení fotografického vynálezu) o první známou fotografii snažící se zmanipulovat myšlení diváků. Jednalo se o portrét, který zobrazoval Bayarda utonulého. Po veřejné publikaci této falešně vypovídající fotografie, jenž byla pro umocnění dojmu doplněna o klamný komentář na rozloučenou se světem, se Bayardovi podařilo splnit účel fotomanipulace. Veřejnost se zásluhou tohoto jeho protestního gesta skutečně domnívala, že je fotograf mrtev. Tak byla tedy zahájena éra časně manipulace s fotografií.³²

Z tohoto příkladu tedy můžeme usoudit, že ačkoli celková technologická vyspělost tehdejší společnosti se k její dnešní úrovni zdaleka ani nepřibližovala, Bayardův zmanipulovaný snímek názor diváků dokázal vlivně oklamat a změnit. Proto by se rozhodně neměla při veřejné publikaci záměrně zmanipulované fotografie tato situace podceňovat, přestože se zatím jedná o jednodušší metody manipulace.

³¹ Johnson, W. S., Rice, M., Williams, C. *Dějiny fotografie*. 1. vyd., Praha: Slovart, 2010, s. 41. ISBN: 978-3-8365-2563-3

³² Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 15. ISBN: 978-80-246-1647-6

4.1.1 Základní techniky fotomanipulace klasické fotografie

Vývoj manipulace s fotografickým obrazem začínal od prostých a nedokonalých postupů. Tím, co ztěžovalo výrazné zásahy do snímku, byla paradoxně sama fotografie. Technické vlastnosti klasické fotografie nebyly na podobné manipulace stavěny a častým problémem pro jakékoli pokusy o úpravy fotografického obrazu mohl být například i jeho negativ. Těchto potíží se ale fotografové dokázali zbavit s příchodem rozvíjející se technologie, čímž fotomanipulace dostala prostor pro své působení.

S neznámějšími metodami fotografické manipulace s klasickou fotografií v historii se nyní seznámíme.

Dřevoryt

Rannou metodou fotografického manipulování v historii byl tzv. dřevoryt. Byla to technika založená na vtisknutí fotografie do novin nebo časopisů pomocí dřevěné destičky. Jelikož koncem 19. století ještě nebyla vyvinuta potřebná reprodukční technologie k tisku fotografií, využívalo se řemesla uměleckých rytců, kteří dokázali originální fotografický obraz do dřevěné destičky precizně vyrýt, a teprve poté se tento dřevoryt mohl otisknout do novin.

Vzhledem k tomu, že se tímto způsobem původní fotografie reprodukovala ručně, nebylo složité podobu fotografie na dřevěné desce podle případné potřeby manuálně upravit.

Retušování

Velice známou technikou úpravy fotografie je retušování. Lábovi podotýkají, že podle myšlenky Viktora Tauska, českého fotografa a žurnalisty, je retušování pojem obecně uznávaný jako jakýkoliv zákrok spojený se změnou či opravou celkové původní podoby fotografie. Gordon Baldwin retušování definoval přibližně jako důkladné pozměnění fotografie či negativu.³³

Nejdříve byl objev retuše primárně využíván pro efektivní schopnosti zdokonalení materiálu. Jinými slovy je retušování pro fotografii praktický a užitečný nástroj, který pomáhá fotografům zdokonalit hmotnou kvalitu jejich tvorby. Jednalo se z počátku o

³³ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 17. ISBN: 978-80-246-1647-6

zdokonalování konkrétních obličejových partií. Jako první použil retuš fotograf Johann Isenrin k úpravám svých portrétních fotografií pomocí pudrového prášku. Zvyšoval tak estetický dojem fotografie například v oblasti kolem očí, které po aplikaci retuše na fotografii přitahovaly pozornost svým leskem.

Později se stalo retušování za účelem ovlivnění obsahu fotografického obrazu a jeho přizpůsobení podle potřeby velmi populární manipulativní taktikou, jenž byla také hojně využívána pro účely zabývající se politikou.

Fotomontáž

Historie fotomontáže sahá až do roku 1843³⁴. Jedná se o speciální technický postup úpravy fotografického obrazu, který spočívá v kombinaci dvou a více fotografií. Funguje na principu vzájemného překrývání několik různých fotografických obrazů. Z navrstvených částí fotografií se poté znovu vyfotografuje snímek, a tím se vytvoří iluze zcela nové a věrohodně vypadající fotografie.

Původně sloužila fotomontáž jako pomocný nástroj pro tvorbu malířských obrazů nebo krajinářské fotografie. Postupem času se však začala fotomontáž prosazovat jako technika, která by pozvedla fotografii na uměleckou úroveň. Představiteli této filozofické myšlenky byli například umělci fotografové Oscar Gustav Rejlander nebo již zmiňovaný Henry Peach Robinson.

Robinsonovi se roku 1858³⁵ podařilo vytvořit velmi známou a povedenou fotomontáž nazvanou *Fading away (příloha B)*, jenž se skládala z celkem pěti negativů. Vzhledem ale k estetické citlivosti námětu této fotomontáže se Robinson na veřejnosti nesetkal s velkým pozitivním ohlasem.

4.1.2 Fotomontáž a retušování v politice

Bavíme-li se o fotomontáži v umělecké sféře, je tato taktická úprava fotografie vhodná spíše k zpestření její umělecké hodnoty. Na lidskou mysl nepůsobí z

³⁴ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 20. ISBN: 978-80-246-1647-6

³⁵ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 23. ISBN: 978-80-246-1647-6

manipulativního hlediska takovou silou, jako fotomontáž užitá k agitačním a politickým záměrům.

První nejznámější fotografický podvrh s retuší se objevil ve Francii v období tehdejšího politického zřízení tzv. Pařížské komuny. Jednalo se o montáž fotografie zachycující spolek lidí s francouzským malířem Gustavem Courbetem, jehož hlava byla do fotografie uměle namontována. Courbet byl na základě této zfalšované fotografie zatčen. Propuštěn byl až po objevu původního originálního snímku, který prokázal jeho nevinu.

Ve 20. století, konkrétně v meziválečném období, se fotomontáž dále zdokonalovala a dokázala proniknout i do dalších směrů jako byl například surrealismus nebo dadaismus.

Z tohoto meziválečného období vzešla takzvaná politická retuše. Jedná se o velmi schopnou a mimořádně efektivní formu fotografické manipulace, jejímž hlavním cílem je zcela záměrné ovlivnění úsudku veřejného mínění vůči určité politické kauze. Tento princip ovládnutí fotografie měl za následek skutečnost, že se v periodikách podle potřeby mocných politiků objevovaly na snímcích osoby, které tam ve skutečnosti nebyly, anebo z originálních fotografií naopak mizely.

Výsledky fotografických politických intrik, které v mnoha případech poznamenaly nejen jeden lidský osud, je možné vystopovat napříč moderními dějinami. K prosazení vlastních zájmů tuto manipulaci využívaly především politické totalitní režimy. „Historicky nejznámější příklady politické retuše pocházejí z doby jedné z nejtuzších totalit – stalinského Sovětského svazu. S tužkou, žiletkou a americkou retuší ruku v ruce sovětské grafici a cenzoři odstraňovali nejen ideově nevhodné obrazové prvky, ale především tváře politických nepřátel.“³⁶

Totalitní režim si tedy fotomontáž a retušování veřejně publikovaných fotografií osvojil jako praktický a účinný nástroj pro udržení autority. Totalita ho ale neuplatňovala jediná.

V USA se s politickou retuší pracovalo také, ale samozřejmě Spojené státy americké neprosazovaly s její pomocí totalitu, ačkoli to nezlehčuje nekorektnost americké politiky. Fotomontáž byla v USA oblíbena například v době, kdy americký národ

³⁶ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 33. ISBN: 978-80-246-1647-6

naprosto odmítal komunistickou ideologii. Političtí manipulátoři této společenské národní nesnášenlivosti využívali například tím, že nechávali vytvořit fotomontáž svého nepřítele ve společnosti komunisticky orientovaného politika, což pro amerického demokrata na politické půdě znamenalo konec kariéry.

V dějinách neetickému retušování politických fotografií neunikly ani Čechy. Nejbohatším obdobím pro tento trend zbavování se nevhodných politických osobností z obrazových dokumentů bylo v Československu období poválečné. Nejznámější vyretušování z této doby je pravděpodobně snímek zachycující prezidenta Gottwalda při projevu na Staroměstském náměstí. Ze společné fotografie s prezidentem byl odstraněn tehdejší ministr zahraničí Clemenis.

Kromě retuše v českých dokumentačních záznamech ČTK najdeme také zásah do obsahu fotografie pomocí fotomontáže. Známý je například snímek prezidenta Zápotockého, jehož proslov si podle fotografie přišlo poslechnout mnoho občanů. Později bylo prokázáno, že dav byl do snímku uměle namontován z jiné fotografie.³⁷

4.1.3 Dokumentární fotografie ve službách manipulace

Dokumentární fotografie je obrazový výtvar, ze kterého by měla profitovat společnost výhradně v rámci jejího napravování a učení prostřednictvím odhalování objektivních skutečností. V historii byl ale i tento fotografický žánr v oblasti manipulace často využíván pro ovlivňování názorů čtenářů periodik. U dokumentární a celkově novinářské fotografie lze však využít odlišnou formu fotomanipulace, než se kterou jsme se dosud seznámili.

Způsobů manipulace s fotografií existuje poměrně mnoho, ale k těm nejhůře rozpoznatelným jednoznačně patří přednastavení fotografované scény. Jde o tzv. nahrávku, kdy fotograf podle jeho subjektivního cítění různě manipuluje s objekty v prostředí, které chce vyfotografovat.

V historii se manipulace s dokumentární fotografií vyskytovala během mezinárodních válečných konfliktů, z čehož vzniklo mnoho falzifikátů přímo z válečných bojišť. Například známý případ zmanipulované válečné fotografie je

³⁷ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 35. ISBN: 978-80-246-1647-6

zaznamenan z let občanské války v Americe fotografem Alexandrem Gardnerem, který manipuloval s tělem mrtvého vojáka na bojišti tak, aby zintenzivnil sílu dramatického okamžiku na fotografii. Poté Gardner identické tělo přesunul na jiné místo, opět ho vyfotografoval a oba tyto naaranžované snímky nechal publikovat do amerických novin s naprosto lživou informací, že jedna fotografie vypovídá příběh padlého vojáka Konfederace, zatímco druhá zobrazuje vojáka padlého za Unii (*příloha D*).

Poměrně bohatým obdobím pro falešně vypovídající fotografie se stala 30. léta. Obrazové podvrhy se objevovaly za velké hospodářské krize stejně jako během občanské války ve Španělsku. Konkrétně z tohoto konfliktu vzešla pravděpodobně jedna z nejproslulejších válečných fotografií na světě rukou fotografa Roberta Capy (*příloha C*).

Slavný snímek publikovaný ve francouzském časopisu *Vu* z roku 1936³⁸ zobrazuje španělského republikána v okamžiku smrti, kdy ho zasáhla kulka. Podezření, zda je tato působivá fotografie autentická, na sebe nechala čekat až do roku 1975³⁹, kdy anglický žurnalista Phillip Knightley obvinil Capovu slavnou fotografii z nahrávky fotografovaného okamžiku.

Další příklad známé dokumentární fotografie je záběr Joa Rosenthala z roku 1945⁴⁰ pracující pro list *Associated Press*. Fotografoval americké vojáky vztyčující americkou vlajku na japonské hoře Suribači jako symbol vítězství nad Japonci (*příloha E*). Tato fotografie byla také obviněna z umělého nastavování záběru před fotografováním stejně jako tematicky podobný snímek fotografa ze Sovětského svazu (*příloha F*). Fotografie zachycená Jevgenij Chaldějem, který naaranžoval záběr sovětského vojáka umisťujícího na konci 2. světové války rudou vlajku na střechu Říšského sněmu v Berlíně, se také stala symbolem vítězství, avšak ani ona neunikla odhalení falešné autenticity.

Budeme-li chtít najít ekvivalentní případ nahrávky fotografie z nám bližší doby, můžeme zde představit dokumentární tvorbu fotografa J. Ross Baughmana.

V listu *Associated Press* vyšlo několik dokumentárních fotografií ze 70. let, které získaly Pulitzerovu cenu. Jedny z takových snímků jsou fotografie Američana

³⁸ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 40. ISBN: 978-80-246-1647-6

³⁹ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 40. ISBN: 978-80-246-1647-6

⁴⁰ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 41. ISBN: 978-80-246-1647-6

Baughmana, jemuž se podařilo zachytit nelidské zacházení s vězni, které držely v zajetí Rhodesianské bezpečnostní síly. Baughmanův proaktivní přístup k fotografování napjatých situací se ale stal rozporuplným tématem názorů, jelikož se Baughman neváhal stát vojákem rhodeské jednotky, aby se mohl přiblížit k akčním situacím. Zapálený přístup k jeho práci mu paradoxně uškodil, jelikož ho čtenáři obviňovali z porušování morálních zásad a začali zpochybňovat pravdivost jeho fotografií. Lidé Baughmana podezřívali, že úmyslně vězně navedl, aby zinscenovali nelidské podmínky, které poté vyfotografoval.

V porovnání s nahrávkami fotografií ze začátku 20. století a z meziválečného období je zjevné, že veřejnost se stavěla k fotografii obezřetnějším způsobem. Objevila-li se fotografie příliš afektovaná a nápadně směřující na citovou stránku člověka, určitá část diváků a čtenářů začala pochybovat o autenticitě fotografie, což je ze společenského hlediska pozitivním jevem.

4.2 Manipulace s digitální fotografií v moderním světě

„Fotografické obrazy uměly lhát od raných počátků své existence a také těchto možností z nejrůznějších důvodů využívaly. Jak se ale shoduje řada fotografických teoretiků, ještě nikdy nebyla manipulace s fotografií tak jednoduchá a její výsledky tak perfektní a tak těžko prokazatelné jako jsou dnes.“⁴¹

Druhy technik fotomanipulace s digitální fotografií se od té klasické příliš neliší, ale výrazně se zdokonalily jejich postupy a výsledné vyobrazení. Trend fotomanipulace se s počítačovou technikou závratně rozmohl po celém světě obzvlášť s nástupem internetové technologie, jenž se začala značnou rychlostí rozšiřovat do domácností a postupně nám zasahovat do našeho každodenního života. Z globální internetové sítě se stala mocná technologie a médium, jenž nám ulehčuje život v mnoha směrech. Internet však v dnešní době umožňuje manipulaci prostřednictvím zfalšovaných fotografických

⁴¹ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 44. ISBN: 978-80-246-1647-6

obrazů zasáhnout a ovlivnit ještě širší část veřejnosti, než je tomu u tiskových periodik. Fotomanipulace tak našla zcela nové a účelné místo pro své působení.

Počítače nabízí široké spektrum programů na retušování, úpravu a další manipulaci s fotografií. V důsledku toho se fotomanipulace stala snadnou dovedností nejen pro profesionální fotožurnalisty a novináře, ale i pro amatérské fotografy a uživatele internetu.

Veřejnost toto expandování zásahu do pravdivosti objektivní fotografie postupem času ovlivnilo, což následně vyžadovalo vybudování jisté obranné reakce, jako je například preventivní informování čtenářů o hrozbě účinků fotomanipulace. V současnosti tedy je postoj veřejnosti k fotografii (především té žurnalistické) značně skeptický a méně důvěřivý, než tomu bylo dříve.

Z počátku se digitálně zmanipulovaná fotografie objevovala na titulních stránkách časopisů a působila prakticky nevinně. Grafici si s její pomocí usnadňovali obsah formátování obálky přední strany novin nebo časopisů, aby rozměry fotografovaného objektu odpovídaly jejich představám. Digitální úpravy využíval v 80. letech například časopis *National Geographic* a digitální fotomontáže si oblíbily známé listy *The Times* nebo *The New York Time* od 90. let.

Část diváků a čtenářů těchto periodik byla těmito zásahy do fotografie pohoršena a jejich užívání přirozeně neschvalovala. Nebylo-li totiž v periodiku uvedeno, zda se jedná o objektivní žurnalistický fotografický obraz nebo jen její ilustraci, čtenáři nebyli mnohdy schopni rozdíl rozpoznat a cítili se právem podvedeni.

V důsledku toho tedy fotožurnalismu reálně hrozil pokles důvěryhodnosti ze strany veřejnosti. Aby se tomuto problému předešlo, jakékoliv techniky fotomontáže a manipulace obecně se přísně zakázaly. Fotografie do jisté míry z estetických důvodů upraveny být mohly, ale pouze s výrazným a jasně viditelným označením toho, že se jedná o ilustraci. Samozřejmě neetické úpravy novinářských fotografií to do budoucnosti nezastavilo.

4.2.1 Moderní techniky fotomanipulace

Klonování a fotomontáž

V tisku se začaly často vyskytovat podezřelé fotografie, jejichž objekty byly naklonovány. K nejznámějším fotografickým výtvorům využívající tuto techniku můžeme přiřadit fotografii Arta Wolfa, jenž na počítači vyprodukoval v roce 1994⁴² snímek zobrazující naklonované stádo zeber.

Klonování se obecně vzato bere jako nová technika vyspělé úpravy fotografie, která však nepatří k nejnebezpečnějším způsobům současné fotomanipulace. Slouží spíše k upoutání pozornosti, díky čemuž se stala velmi oblíbeným trendem v oblasti fotomanipulace.

Publikované byly také snímky obsahující montáže různých osobností politické scény (tyto fotografie se objevovaly obzvlášť během předvolebních kampaní). Úpravy fotografií začaly naplno zasahovat do politické sféry hned v prvních letech nového tisíciletí, kdy se v tisku objevila fotomontáž podporující kandidáta na amerického prezidenta Johna Kerryho. Nedlouho po té byla odhalena další mediálně zmanipulovaná politická kampaň tehdy umístěna na internetových stránkách amerického senátora Josepha Liebermana. Kampaň využila hrozby známého teroristického vůdce, se kterým byla vytvořena fotografická koláž, jenž měla za úkol morálně poškodit Liebermanova protikandidáta v boji o senátorské místo.

Dalším příkladem manipulativní techniky v digitální éře je velice oblíbený moderní způsob fotomontáže, který spočívá v nasazování hlavy z originálního snímku cílené osobnosti na cizí tělo. Tuto manipulační fotografickou taktiku lze snadno vysledovat především v bulvárních listech a na jejich redakčních internetových portálech. V redakcích je tato populární metoda montáže již tradičně označována jako *Total body replacement*.

Prvním terčem fotomontáže s hlavou osobnosti v digitalizované podobě se stala známá americká moderátorka Oprah Winfrey, jejíž hlavu nasadili editoři na tělo modelky a montáž publikovali na titulní straně svého televizního časopisu v roce

⁴² Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 51. ISBN: 978-80-246-1647-6

1989⁴³. Tento fotografický falzifikát vzbudil ve společnosti rozruch, jelikož fotografie nebyla žádným způsobem označena jako ilustrace, a tím se redakce časopisu dopouštěla vědomého podvodu svých diváků.

Jako další příklad uvedeme slavnou montáž, která zobrazuje portrét amerického prezidenta Abrahama Lincolna, jehož hlava byla nasazena na tělo jistého senátora pro dosažení lepšího estetického dojmu při senátorově prezentaci na veřejnosti.

Digitální retušování a plastická digitální chirurgie

Moderním způsobem úpravy digitálních fotografií pomocí počítačových programů je například digitální retušování. Digitální retuš se od té klasické neliší prakticky v ničem kromě snadnějšího postupu a dokonalejší vizuální čistoty, jejíž šikovnosti mnohé redakce využívaly za účelem určitých morálně vhodných zásad.

S touto digitální metodou manipulace se například z fotografií retušovaly pryč tabákové a alkoholové výrobky z dosahu slavných osobností, aby nedocházelo k nepřímému podporování podobných návykových produktů. Závažnějším prohřeškem byla fotografie z roku 2007⁴⁴ od uznávaného fotografa pro *The Toledo Blade*, Allana Detricha. Jednalo se o kauzu, kdy byla odhalena manipulace s jeho snímkem z pietní akce jednoho baseballového kanadského týmu, které se Detrich účastnil spolu s dalšími fotoreportéry z jiných novin. Z jednoho momentu tedy vzniklo více stejných fotografií pro více seriózních listů, ale jen na Detrichově záběru chyběly nohy jisté reportérky, která byla jinak skryta za plotem. Detrichovi vyčnívající nohy této reportérky zpod plotu přišly natolik rušivé, že se je rozhodl z fotografie vyretušovat. Po tomto odhalení byl z redakce deníku propuštěn.

Představíme si nyní také manipulační metodu nazvanou plastická digitální chirurgie. Jedná se o praktický způsob vylepšování fotografie, který se zabývá většinou estetickými a kosmetickými vadami na kráse fotografovaných osobností a napravuje jejich nedostatky. Úkolem plastické fotomanipulace je například zakrývání vrásek,

⁴³ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 61. ISBN: 978-80-246-1647-6

⁴⁴ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 130. ISBN: 978-80-246-1647-6

vybělení očního bělma, zubů nebo výrazné úpravy postavy. Samozřejmě je tento typ manipulace fotografie v jistém smyslu riskantní vzhledem k poměrně nápadným kosmetickým proměnám osobnosti na snímku. Grafik pracující s touto formou retuše by měl být pozorný a neprovádět příliš výrazné zásahy, které by výslednou fotografii proměnily na první pohled v nereálně vypovídající portrét slavné osobnosti.

Příkladem můžeme uvést zmanipulovanou fotografii z roku 2005⁴⁵ americké senátorky Condoleezy Riceové, jejíž portrétní fotografii deník *USA Today* na svých webových stránkách publikoval s výraznými úpravami bělma jejích očí. Senátorce Riceové byl tak na snímku dodán nepřirozený, zlověstný vzhled.

Zesvětlování bělma je velmi oblíbenou photoshopovou praktikou zejména u reklamní fotografie, ovšem zveřejnění této fotomanipulace na portálu seriózního deníku nebylo z etických důvodů akceptováno a deník *USA Today* musel tuto fotografii s omluvou z internetu stáhnout.

V souvislosti s plastickou digitální manipulací je také známá kauza francouzského listu *Paris Match*, který publikoval fotografii prezidenta Sarkozyho, na níž byla francouzská hlava státu záměrně zeštíhlená postava.

Fotografie bez referentu

Z hlediska racionality můžeme za radikální fotomanipulaci v médiích považovat i takovou montáž fotografie, jenž je schopna zobrazit osobnosti, u kterých bylo reálně nemožné, aby se setkaly. Takový snímek se označuje jako fotografie bez referentu.

Jako první vytvořil fotografii tohoto druhu manipulace kolem roku Robert Bowen, jenž nechal publikovat fotografickou kompozici slavných osobností působících v tak rozdílných dobách, že se zkrátka podobné setkání vymykalo realitě.

Za pomoci těchto pokročilých editačních programů byla vytvořena fotografie s americkou herečkou Marilyn Monroe ve společnosti Abrahama Lincolna, kterou publikoval časopis *Scientific American* v roce 1994⁴⁶. Účelem této fotomanipulace byla

⁴⁵ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 104. ISBN: 978-80-246-1647-6

⁴⁶ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 68. ISBN: 978-80-246-1647-6

potřeba časopisu veřejnosti demonstrovat schopnosti moderních programů určených pro úpravy fotografie.

Časopis *Mirabella* také využila tuto techniku fotomanipulace na svoji titulní stranu v 90. letech při vytvoření portréту ženy, která neexistovala. Jednalo se o kompozici několika různých ženských rysů za účelem zobrazení tehdy aktuálního ideálu ženské krásy.

4.3. Souhrn porovnání metod fotomanipulace v minulosti a současnosti

Jak jsme již konstatovali, techniky fotomontáže v digitální éře vycházejí z vynalezených technik manipulace, které užívala klasická fotografie po dlouhá léta.

Zásadním rozdílem mezi metodami manipulace s fotografií je především odlišná úroveň vyspělosti technologických vynálezů od 19. století po současnost. Moderní zdokonalené způsoby úpravy fotografie s nynější počítačovou technologií a jejími programy dokázaly s fotografickým obrazem téměř zázraky.

Vhodným ukázkovým příkladem takové manipulační techniky, která se zásluhou moderní technologie úspěšně vyvinula ve velmi pokročilou, je fotomontáž. S ohledem na dostupnou technologii v 19. století je nutno uznat, že fotomontáž i tehdy byla poměrně zdařilou technikou úpravy fotografie, již dříve využívali pro zpestření estetického dojmu převážně umělečtí fotografové (masivní využití ve fotožurnalistice přišlo později). V moderní době se fotomontáž dokázala dále rozvinout, opravila své nedokonalosti a rozšířila pole působnosti novými trendy. V dnešním digitálním světě je tak možné využít techniky fotomontáže, která je schopná nasadit hlavu známé osobnosti na cizí tělo, a to prakticky bez většího rizika odhalení zásahu do fotografie.

Podobným způsobem se ubírala také cesta retuše. V 19. století sloužilo retušování jako nástroj, který měl za úkol pomoci fotografii dosáhnout krásnějšího vzhledu fotografované osoby. Dnes je její cíl sice podobný, ovšem možnosti jejích kompetencí se značně rozšířily. S moderními programy lze vyretušovat téměř vše, co fotografovi nepřipadá atraktivní, nebo vnímá jako rušivý element.

Pro domácí účely je tato manipulační technika užitečná, ale v žurnalistice, kde se retuš také v menší či větší míře využívá, je nežádoucí. To platí zejména u fotografií z politické sféry, kde se pomocí retušování záměrně se snímkem manipulovalo v minulosti i v současnosti.

Kromě původních způsobů fotomanipulace z dob klasické fotografie se s příchodem digitální éry vyvinuly i nové druhy sofistikovaných technik na úpravu fotografického obrazu. Jednou z nich je například výše zmiňované klonování fotografovaných objektů či digitální plastická chirurgie. Digitální chirurgii bychom teoreticky mohli ekvivalentně přirovnat k dřívější retuši z hlediska úprav zaměřených na zvýraznění rysů v obličeji na portrétní fotografii.

Jako další příklad nového trendu fotomanipulace můžeme také uvést praktiku zvanou rearanžování, což je metoda úpravy obsahu fotografie na základě možného pohybování s jednotlivými složkami uvnitř snímku.

Porovnáme-li fotomanipulaci v dějinách a v moderní době z hlediska míry ovlivnění diváků a čtenářů tištěných periodik, dospějeme k logickému závěru. První výtvořiny fotomanipulací byly nedokonalé a snadno odhalitelné. Věnoval-li tedy čtenář fotografii větší pozornost, mohl snadněji zjistit, že se jedná o podvrh. V dnešní době je to v mnoha případech téměř nemožné.

Dalším faktem je, že fotomanipulace se v minulosti sice dokázala rozšířit prostřednictvím tisku na veřejnost, ale ve srovnání s dnešní silou všech typů mediálních vynálezů, jenž nás všudypřítomně obklopují, je vliv fotomanipulace na lidské vědomí mnohonásobně vyšší, než tomu bylo v minulosti. Například internet je v tomto ohledu nebezpečným nástrojem, jelikož je schopen neuvěřitelně rychle šířit informace po světě, a to pravdivé i nepravdivé.

V návaznosti na tuto problematiku se budeme zabývat v následující kapitole preventivními opatřeními v podobě etických kodexů tištěných periodik 20. a 21. století.

5. OBRANA PROTI FOTOMANIPULACI NA ZÁKLADĚ ETICKÝCH KODEXŮ

Aby lidé byli schopni myslet objektivně a podle skutečnosti se také mohli rozhodovat, je nutné jim podávat pravdivé a nezkreslené informace. To je nakonec účelem demokratické země. „*Veřejné mínění je patrně nejdůležitějším nástrojem demokracie a základem působení masových médií.*“⁴⁷

Mediální komunikační prostředky však vládnou nezměrnou mocí v podstatě celému světu a manipulace má na tomto faktu nezpochybnitelnou zásluhu. Velký pokrok technologie značně komplikuje identifikaci autentičnosti fotografií a bez nabitých znalostí a informací se v dnešní době její padělek odhaluje velice obtížně. Již v předchozí kapitole jsme konstatovali, že toto je také důvod, proč se zveřejněné fotografie, které prošly nějakým druhem úpravy, musí označovat jako ilustrované. Ne vždy a ne všechny redakce však toto novinářské ustanovení dodržují. (Výjimka, která potvrzuje pravidlo, platí v reklamní nebo modelingové branži, kde veřejnost toleruje jistou míru úpravy fotografií. Konkrétně ale v případě podvrhů publikovaných v žurnalistice by měla být tolerance nulová.)

Abychom měli alespoň nějakou jistotu, že nás v tiskovinách nezaplaví vlny zmanipulovaných snímků, vytvořila tisková média etické kodexy se zvláštním zřetelem na úpravy fotografií, jenž by měly být publikovány, a kterými by se zaměstnanci měli ve vlastním zájmu řídit.

Etický kodex je ve své podstatě soubor ustanovení, který má za úkol především informovat a definovat obecní i striktní normy a pravidla, jež se musí dodržovat v určitých organizačních institucích a profesích. „*Kodexy chování novinářů, které byly přijaty v řadě evropských demokratických zemí, se snaží různým způsobem sladit práva a svobody novinářů s právy a svobodami občanů tak, aby se nedostávaly do konfliktu, a stanovit odpovědnost novinářů za jejich činnost.*“⁴⁸

⁴⁷ Žantovský, P., Howiecki, M. *Manipulace v médiích*. 1.vyd., Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2008, s. 53. ISBN: 978-80-86723-50-1

⁴⁸ Hochman, P. *Etický kodex novináře*. [online]. 2012. [cit. 2015-1-20]. Dostupné z: <http://bigy.ph7.cz/bigbob/kodex.pdf>

Etické kodexy a normy jsou v novinářské profesi uplatňovány zhruba od 20. let 20. století. V praxi se novinář kodexem může řídit doporučeně, tedy dobrovolně, nebo zcela povinně, jestliže má jeho přísné dodržování v pracovní smlouvě. V etickém kodexu jsou zanesené jak všeobecné informace a pokyny ohledně poctivé novinářské práce, tak přísné specifické vymezení povolených programů pro zacházení s fotografií před publikací.

Technologický pokrok měl vliv i na kodex. Zatímco starší verze etického kodexu žurnalistiky se zaměřovala převážně na postoj fotoreportéra či fotografa k tvůrčímu procesu fotografování před zmáčknutím spouště, novější vydání s ohledem na nebezpečí počítačových sofistikovaných programů zahrnují instrukce k práci s digitální fotografií.

Na světě existuje více verzí etického kodexu pro novináře, ale základ mají všechny kodexy o nutné objektivnosti v žurnalistické profesi prakticky stejný. Liší se pouze v sepsání pravidel podle ustanovení národa. Český etický kodex žurnalistů například stanovuje Syndikát novinářů ČR, jenž byl úspěšně uveden v platnost od roku 1998 až po současnost. Jaké normy kodexy uvádějí, a jakým způsobem fungují, si nyní vysvětlíme.

5.1 Etické kodexy pro novináře a fotografy zavedené v cizině

5.1.1 Novinářský kodex NPPA

Amerika je názornou zemí, kde se případy zmanipulovaných fotografií objevují a jsou veřejně publikovány zřejmě nejčastěji. Organizace, který proti tomuto nežádanému jevu bojuje, se nazývá *Národní asociace novinových fotografů* (NPPA). Konkrétně se jedná o sdružení žurnalistů dodržující pravidla své profese uplatněná ve Spojených státech amerických od roku 1928. V současnosti tato organizace sčítá kolem 10 000 členů.

Cílem *Národní asociace novinových fotografů* je zajištění poctivého a objektivního sdělování informací, a zároveň jejich slušného získávání. Toto sdružení fotografií označuje za jedinečné médium, které je nezbytně důležitou součástí informace, jestliže má být smysluplná a má mít vysokou vypovídající hodnotu. Drží se přísné zásady, že fotograf, který působí v žurnalistice a přináší veřejnosti obrazově důkazné materiály,

nese za svou práci jistou zodpovědnost, a proto se musí řídit podle nejvyšší etických norem. NPPA se snaží budovat image jejich organizace na základě čistě mravních a etických zásad a principů.

Úryvek z etického kodexu *Národní asociace novinových fotografů*:

„Fotožurnalisté a všichni ti, kdo se pohybují v oblasti práce s fotografickým obrazovým médiem, by měli ve své každodenní práci závazně dodržovat následující standardy:

- 1. Při zobrazování skutečnosti na fotografii buďte přesní a vyčerpávající.*
- 2. Braňte se manipulacím plynoucím z fotografování inscenovaných skutečností.*
- 3. Při fotografování a udávání záznamu události vždy uvádějte kontext situací, vyhýbejte se subjektivnímu názoru a postoji jednotlivce a skupiny. Snažte se odvádět svou práci objektivním způsobem bez zakomponování vašich vlastních myšlenek.“⁴⁹*

5.1.2 Etický kodex agentury Reuters

Tisková společnost *Reuters* je další světově známou a seriózní zpravodajskou agenturou.

Etický kodex této agentury zaznamenal výrazné propracování jednotlivých norem a pravidel v oblasti manipulace s fotografií. Stalo se tak poté, co v roce 2006⁵⁰ postihla agenturu aféra, kdy byla *Reuters* obviněna z vypuštění společensky nepřijatelně upravených fotografií do světových médií. Nyní má tato původem anglická agentura jeden z nejpropracovanějších kodexů etických zásad pro zacházení s fotografickým obrazem na světě.

Reuters se kromě precizního vymezení pravidel ohledně fotografie zaměřila také na samotné chování fotografa při práci. Na rozdíl od předchozích ukázek kodexů agentur, které tomuto tématu věnovalo pouze stručné informace, *Reuters* naopak tuto položku důkladně propracovala.

⁴⁹ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 136. ISBN: 978-80-246-1647-6

⁵⁰ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 140. ISBN: 978-80-246-1647-6

Úryvek z etického kodexu agentury Reuters:

*„Fotografové agentury Reuters, její zaměstnanci a spolupracovníci nesmějí inscenovat nebo přehrávat zpravodajské události. Není dovoleno jakýmkoli způsobem manipulovat s objekty na fotografiích. Naše zpravodajské fotografie musí zobrazovat realitu. Jakýkoliv pokus ji pozměňovat bude mít za následek disciplinární řízení a ukončení pracovního poměru. Přítomnost médií může často ovlivňovat chování fotografovaných objektů. Pokud je tedy zobrazená situace ovlivněna přítomností médií, musí to být uvedeno v titulku“.*⁵¹

5.2 Etické kodexy pro novináře a fotografy zavedené v České republice

S etickým kodexem novinářů se v České republice zachází poněkud povrchněji, než je tomu v jiných vyspělých zemích. Pravděpodobně nebude překvapující skutečnost, že bulvární noviny se žádného etického kodexu nedrží, ale v případě seriózních periodik toto usnesení může být matoucí.

Fakt, že v naší zemi není v žurnalistických kodexech specifické zaměření na fotomanipulaci přirozeností, je způsoben především z důvodů politických událostí v našich dějinách. V důsledku těchto skutečností u nás nemají kodexy etických žurnalistických zásad příliš dlouhé kořeny jako například ve Spojených státech amerických. Není tedy ani výrazným pravidlem všech redakcí v Čechách zapojit etický kodex do smlouvy s nově přijímaným novinářem či fotoreportérem.

Za další hrubý nedostatek můžeme také považovat fakt, že ve většině českých pravidel pro novinářskou profesi prakticky nenajdeme plnohodnotné ustanovení zásad, podle kterých by se měli přímo fotografové řídit, a které by jim pomohly vymezit hranice s manipulací publikovaných fotografií. Takové kodexy jsou u nás spíše výjimkou. Absolutní většina všech tuzemských etických kodexů pro novináře se věnuje čistě oblasti psané žurnalistiky a stylizaci textových úprav.

⁵¹ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalistiky? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 142. ISBN: 978-80-246-1647-6

Nicméně byl u nás v roce 1998⁵² založen pravděpodobně nejefektivněji sestavený novinářský etický kodex, jehož autorská práva patří žurnalistické organizaci zvané Syndikát novinářů ČR. Obsah tohoto kodexu poskytuje novinářům všeobecně užitečné informace s upozorněním na to, že jeho dodržování je čistě dobrovolné, ačkoliv Syndikát novinářů důrazně doporučuje se kodexem řídit. V případě obvinění novináře ze závažného porušení pravidel řeší situaci Etická komise správním řízením.

Kodex Syndikátu novinářů z českých médií akceptovala a řídí se jím například *Mladá fronta Dnes* či *Lidové noviny*. Tato periodika mají obecně reputaci solidních a poctivých novin, ale ve svém kodexu nejsou doplněna prakticky žádná pravidla pro oblast fotožurnalistiky.

5.2.1 Etický kodex časopisu *Týden*

Časopis *Týden*, vycházející pravidelně každé úterý, byl prvním periodikem v Čechách, jenž po čtyřech letech od jeho vzniku vydalo v roce 1998⁵³ svůj etický kodex zaměřený jak na psanou žurnalistiku, tak i (jako jeden z mála tištěných periodik u nás) na zacházení s fotografiemi. Tato část kodexu věnovaná fotomanipulaci zvládá jasně definovaným způsobem informovat své pracovníky o tom, jak je s upravenou fotografií v jejich redakci zvykem nakládat a důrazně jim doporučuje podle těchto pravidel také jednat.

Úryvek ze zásad manipulace s fotografií časopisu *Týden*:

„Redakce časopisu Týden považuje obrazovou stránku za stejně důležitou jako část textovou. Proto se snaží aplikovat pro fotografie stejná pravidla jako pro články. Všechny publikované fotografie musí pravdivě reprezentovat realitu; stejně jako si píšící autor nesmí vymýšlet citace, fotograf nesmí zpětně rekonstruovat jakoukoli scénu a

⁵² Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalistiky? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 146. ISBN: 978-80-246-1647-6

⁵³ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalistiky? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 148. ISBN: 978-80-246-1647-6

vydávat ji za skutečnou. Pokud použijeme takovou ilustrační fotografii, kterou by čtenář mohl snadno vnímat jako fotografii reportážní, vždy ji za ilustrační označíme.⁵⁴

5.2.2 Etický kodex pro zacházení s fotografií ČTK

Z většiny etických kodexů pro novináře v českých médiích je asi jeden z nepropracovanějších ten, jenž užívá naše zpravodajská agentura *Česká tisková kancelář*. Výrazným pozitivem je skutečnost, že tento kodex (podobně jako u časopisu *Týden*) obsahuje poměrně konkrétní informace ohledně práce s fotografickým obrazem včetně pravidel chování, která by se měl fotograf či fotoreportér snažit dodržovat, ať již k fotografickému výtvoru nebo k jeho objektu.

ČTK do svého etického kodexu v části zaměřující se na fotografii samozřejmě zahrnula také položku, kde důrazně zakazuje jakékoliv manipulativní zásahy do celistvosti fotografie, a zároveň jasně definuje rozdělení pravomocí fotografa a obrazového redaktora. Pomocí tohoto kroku může vedení či komise ČTK předejít případným sporům mezi zaměstnanci.

Podobně jako v zahraničí i tento etický kodex v případě nejasností zaměstnanců odkazuje k nadřízené osobě.

Úryvek ze zásad manipulace s fotografií týdeníku *České tiskové kanceláře*:

„V agentuře je vydaná fotografie dílem kolektivním, tedy nejen fotoreportéra, ale i obrazového redaktora, odpovědnost za správnost vydání je tedy na obou zaměstnancích.

Fotožurnalisté, reportéři a obrazoví redaktoři mají brát při zpravodajství o neštěstích, haváriích a teroristických útocích ohledy na city obětí a jejich rodinných příslušníků tak, aby psychický dopad ohleduplným a citlivým přístupem alespoň minimalizovali.“⁵⁵

⁵⁴ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 148. ISBN: 978-80-246-1647-6

⁵⁵ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalismu? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 151. ISBN: 978-80-246-1647-6

5.2.1 Etický kodex časopisu *Reflex*

V případě týdeníku *Reflex* nelze oficiálně označovat jejich morální normy žurnalistiky přímo za etický kodex, jelikož se jedná spíše o soubor pracovních postupů, pomocí kterých by se měl novinář v redakci *Reflexu* orientovat.

Bohužel je *Reflex* jedna z redakcí, která konkrétní pravidla pro fotografické obrazy a práce s nimi neuplatnila a zabývá se manipulováním s fotografií jen velmi okrajově. *Reflex* odůvodňuje tento nedostatek tím, že redaktoři a fotoreportéři jsou s morálními zásadami seznámeni neformálně a případné závažné provinění v této oblasti by vedení redakce rázně řešila.

Úryvek ze zásad manipulace s fotografií týdeníku *Reflex*:

„Úpravy fotografií nejsou prováděny za rámec běžných postupů, tak jako tomu bylo podobně dříve u fotografií filmových. Tedy – upravuje se kontrast, barevnost, provádí se základní retuš. Případně i ořez snímků, ale to je u nás velice výjimečná a nežádoucí záležitost. Fotografie nesmí být jakkoli nepřírozeně upravena, jestliže by tím ztratila původní obsah a charakter.“⁵⁶

⁵⁶ Lábová, A., Láb, F. *Soumrak fotožurnalistiky? Manipulace fotografií v digitální éře*. 1. vyd., Praha: Karolinum, 2009, s. 147. ISBN: 978-80-246-1647-6

ZÁVĚR

Cílem této teoretické práce bylo seznámit se s žurnalistickou fotografií, jejím vývojem v průběhu dějin a především s pojmem fotomanipulace; zásadním úkolem bylo popsat a charakterizovat jednotlivé druhy manipulačních technik v rámci fotografického obsahu, představit je na konkrétních příkladech zaznamenaných jak v našich, tak i světových dějinách, a zároveň porovnat vývoj těchto manipulací mezi historií a současností.

Poznali jsme, že úprava fotografie zdaleka není trendem moderní vyspělé doby, ale naopak má dlouhou tradici již od 19. století. Už tehdy bylo jejím primárním cílem změnit objektivní pohled diváků. Můžeme tedy konstatovat, že se fotomanipulace stala v podstatě lákavým etickým zločinem, jemuž propadl ne jeden fotograf (ať se jednalo o umělce či fotožurnalistu) za účelem vylepšení působivého vzhledu fotografie nebo změny jejího informačního charakteru.

S ohledem na nedokonalé techniky v dějinách v závislosti na nízké úrovni vyspělosti technologií jsme se nejprve mohli hypoteticky domnívat, že fotomanipulace provozována v počátcích fotografické evoluce v 19. století bude v porovnání s nynější moderní a futuristickou technologií amatérská a jen minimálně nebezpečná. V případě komparace těchto dvou technologicky si vzdálených období je skutečností, že v 19. století po objevu fotografie míra zákeřnosti a dosahu manipulace šířené v tištěných médiích nebyla tak masivní jako dnes. Zároveň však nemůžeme vyvrátit, že publikování zmanipulované fotografie se nikdy stoprocentně neobešlo bez následků. Ať jde o techniku rané fotomanipulace dřevorytem nebo vyvinutou počítačovou fotomontáž, stále se v každém případě jedná o eticky nekorektní záležitost, která by společností neměla být tolerována.

Z jiného úhlu pohledu dalším důležitým aspektem, který je třeba zmínit v souvislosti s porovnáním vývoje fotomanipulace, je schopnost čtenářů a diváků odhalit zmanipulovaný snímek. První pokusy manipulace s klasickou fotografií nebylo příliš složité odhalit, čímž se alespoň minimálně riziko ovlivnění názoru širšího okruhu čtenářů (na rozdíl od dnešní doby) opravdu snižovalo. Naopak s nástupem digitální éry a sofistikovaných počítačových programů v druhé polovině 20. století, jenž byly vytvořeny speciálně pro úpravy fotografického obrazu, se mnohonásobně zvýšil účinek

zmanipulovaných fotografií na lidské vědomí, a to bez velkého rizika jejich odhalení. Problematika fotomanipulace je tedy v současném mediálním světě, a zejména v bulvárním, jedním z nejvýznamnějších důsledků rozmachu digitální a počítačové technologie. Ponecháme-li stranou zásahy Photoshopu do umělecké fotografie za účelem jejího zvelebení, tak z obecného hlediska závažně zmanipulovaná žurnalistická fotografie publikovaná prostřednictvím světových médií může mít katastrofální následky.

Zde nám již vyvstává otázka: jak neúčinněji se takovému problému bránit? Přestože si novinářské společnosti opatřily již v první polovině 20. století etické kodexy žurnalistiky zabývající se touto problematikou ve snaze ji eliminovat, stále určité množství zmanipulovaných fotografií na veřejnost proniká. Některé etické kodexy zavedené v tiskových médiích mají pouze doporučující charakter, který novináře a fotožurnalisty informuje o tom, jakým způsobem by se měli ve své profesi chovat. Bylo by tedy vhodné, kdyby média zavedla zpřísněná opatření v rámci dodržování všech žurnalistických kodexů bez výjimek, podpořená řádnou sankcí v případě jeho závažného a vědomého porušení.

Tisková média by zároveň ve vlastním zájmu měla své čtenáře častěji zpravovat a informovat o tomto nenápadném problému. Současně by se však i sami čtenáři měli touto mediální hrozbou aktivně zabývat a vzájemně se podporovat v její prevenci. Ta by měla spočívat zvláště v zaměření se na mladou generaci, jenž je v naší technologicky vyspělé době pravděpodobně nejvíce v ohrožení. Malé děti, které se teprve učí poznávat svět, by měly být od útlého věku obeznámeny s faktem, že ne veškeré fotografické obrazy publikované v novinách, časopisech, magazínech a zejména na internetu, se nemusí nutně shodovat s autentickou povahou fotografie, ačkoliv se zdá její důvěryhodnost neoblomitelná.

Abychom si byli schopni uchránit objektivní myšlení, je třeba si uvědomit skryté hrozby v obrazové podobě, které média vědomě či nevědomě šíří po světě. Toto by měla být hlavní myšlenka a ponaučení, které si můžeme vzít z této bakalářské práce.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

- BIRGUS, V., SCHEUFLER, P. *Fotografie v Českých zemích 1839 – 1999*. 1. Vyd., Praha: Grada Publishing, 1999. ISBN: 80-7169-902-0
- FLUSSER, V. *Za filosofii fotografie*. 2. Vyd., Praha: Fra, 2013. ISBN: 978-80-86603-79-7
- JOHNSON, W. S., RICE, M., WILLIAMS, C. *Dějiny fotografie*. 1. Vyd., Praha: Slovart, 2010. ISBN: 978-3-8365-2563-3
- KOZÁK, M. *Velká kniha sportovní fotografie*. 1. Vyd., Brno: Computer Press, 2010. ISBN: 978-80-251-3247-0
- LÁBOVÁ, A., LÁB, F., *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009. ISBN: 978-80-246-1647-6
- LAFORET, V. *Velká kniha reportážní fotografie*. 1. Vyd., Brno: Computer Press, 2012. ISBN: 978-80-251-3720-8
- MRÁZKOVÁ, D. *Příběh fotografie*. 1. Vyd., Praha: Mladá fronta, 1985. ISBN: 23-033-79-7
- MRÁZKOVÁ, D., REMEŠ, V., *Cesty československé fotografie*. 1. Vyd., Praha: Mladá fronta, 1989. ISBN: 80-204-0015-X
- SONTAG, S. *O fotografii*. 1. Vyd., Praha: Paseka, 2002. ISBN: 80-7185-471-9
- WITTLICH, F. *Fotografie – přímý svědek?!* 1. Vyd., Praha: Lidové noviny, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2012. ISBN: 978-80-7422-157-6; 978-80-7308-403-5
- ŽANTOVSKÝ, P., IŁOWIECKI, M. T., *Manipulace v médiích*. 1. Vyd., Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2008. ISBN: 978-80-86723-50-1

Seznam použitých internetových zdrojů

- MUSIL, D. *Dějiny dokumentární a reportážní fotografie v Čechách*. [online]. 2.5.2008 [cit. 2014-11-10]. Dostupné z: www.dalamusil.com/dejiny-dokumentarni-a-reportazni-fotografie-v-cechach
- LUKEŠ, M. *Fotografické žánry*. [online]. 7.2.2013 [cit. 2015-01-16]. Dostupné z: <http://www.megapixel.cz/zanry>
- HOCHMAN, P. Etický kodex novináře. [online]. 2012 [cit. 2015-1-20]. Dostupné z: <http://bigy.ph7.cz/bigbob/kodex.pdf>
- Vilgus, P. *Vznik, existence a zánik nejlepšího ilustrovaného týdeníku*. [online]. 2001. [cit. 2014-11-11]. Dostupné z: itf.fpf.slu.cz/studenti/Pestry_tyden.pdf

SEZNAM ZKRATEK

ČTK – Česká tisková kancelář

NPPA - The National Press Photographers Association

USA – United States of America

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A - Pohled z okna na dvůr (Niépce, N. 1826)	I
Příloha B – Fading away (Robinson, H. P. 1858)	I
Příloha C – Death of a loyalist soldier (Capa, R. 1936)	I
Příloha D - Americká občanská válka (Gardner, A. 1862)	II
Příloha E - Rising the flag on Iwo Jima (Rosenthal, J. 1945)	II
Příloha F - Rudá vlajka na Reichstagu (Chalděj, J. 1945)	II

Příloha A - Pohled z okna na dvůr (Niépce, N. 1826)



(Zdroj: www.absolventi.gymcheb.cz)

Příloha B – Fading away (Robinson, H. P. 1858)



(Zdroj: www.britannica.com)

Příloha C – Death of a loyalist soldier (Capa, R. 1936)



(Zdroj: www.idnes.cz)

Příloha D – Americká občanská válka (Gardner, A. 1862)



(Zdroj: www.idnes.cz)

Příloha E - Rising the flag on Iwo Jima (Rosenthal, J. 1945)



(Zdroj: www.idnes.cz)

Příloha F - Rudá vlajka na Reichstagu (Chalděj, J. 1945)



(Zdroj: www.idnes.cz)

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Jana Marečková

Obor: Sociální a mediální studia

Forma studia: Prezenční studium

Název práce: Mediální manipulace prostřednictvím fotografie v historii a současnosti

Rok: 2015

Počet stran textu bez příloh: 46

Celkový počet stran příloh: 2

Počet titulů českých použitých zdrojů: 11

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 0

Počet internetových zdrojů: 4

Vedoucí práce: PhDr. Hugo Schreiber