

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra žurnalistiky

MANIPULACE ZPRAVODAJSKÝCH FOTOGRAFIÍ
V MÉDIÍCH

(Manipulation of news photos in media)

Bakalářská diplomová práce

Daniela WURZLOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Alexandr Mencl

Olomouc 2013

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze s použitím literatury a zdrojů uvedených v jejím seznamu.

V Olomouci dne

.....
Daniela Wurzlová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Alexandrovi Menclovi, za cenné připomínky a odborné rady, kterými přispěla k vypracování této bakalářské práce.

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá manipulací zpravodajských fotografií. Autorka se zaměřila na manipulované fotografie publikované v tištěných a internetových zpravodajských médiích. Hlavním cílem práce bylo zjistit, která média a v jaké situaci manipulované fotografie zveřejňují, v jakém kontextu tyto manipulace vznikají, jak se manipulované fotografie šíří a jaké metody a techniky manipulace jsou při manipulaci využívány. Pozornost je věnována také způsobu, jakým jsou manipulace fotografií odhalovány

Práce v první kapitole teoreticky uchopuje fotografický obraz a v druhé kapitole pak manipulaci fotografického obrazu. Autorka rozlišuje zpravodajské fotografie a fotografie publicistického charakteru a zkoumá závažnost jejich manipulace. Zaměřuje se také na metody a techniky manipulace a předkládá ukázky toho, jak jsou využívány.

V třetí kapitole pak autorka zkoumá manipulované zpravodajské fotografie, které byly odhaleny v posledních čtyřech letech. Zároveň se zaměřuje na český kontext a snaží se popsat pravidla, která by měla publikaci manipulovaných fotografií zamezit.

KLÍČOVÁ SLOVA

Fotografie, fotografický obraz, manipulace, zpravodajská fotografie, média, metody manipulace, odhalování manipulace

ABSTRACT

This thesis deals with manipulation of news photos. Author focuses on manipulated photos that were published in print and internet news media. The main object of this thesis was to discover which media publish manipulated photos and in which situation it happens. Also it wanted to discover the context and origin of the manipulation, what techniques of manipulation are used, and how the manipulation of photos is uncovered.

In the first chapter there is a theoretical definition of photographic image and in the second chapter a definition of its manipulation. Author distinguishes news photos and publicistic photo and examines consequences of their manipulation. Author also focuses on methods and techniques of manipulation and shows the examples of using them.

In the third chapter author examines manipulated photos that were uncovered in last four years. She also discusses the Czech context of this issue and tries to describe rules that should prevent the publication of manipulated photos.

KEY WORDS

Photos, photographic image, manipulation, news photos, media, methods of manipulation, uncovering of manipulation

OBSAH

ÚVOD.....	8
1. TEORETICKÉ VYMEZENÍ FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU	10
1.1 OBRAZ	10
1.1.1 Kresba a fotografie	10
1.1.2 Digitální fotografie a digitální obraz.....	11
1.2. SÉMIOTIKA FOTOGRAFIE	12
1.3. VYMEZENÍ NOVINÁŘSKÉ FOTOGRAFIE	13
1.3.1 Novinářská fotografie a její kategorizace.....	14
1.3.2 Fotografie jako integrální součást zpravodajského sdělení	17
2. MANIPULACE FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU	19
2.1 MANIPULACE JAKO PROSTŘEDEK OVLIVŇOVÁNÍ.....	19
2.2 MANIPULACE FOTOGRAFIE VE VZTAHU K RECIPIENTOVÍ.....	20
2.2.1 Realistické paradigma	21
2.2.2 Postrealistické paradigma	22
2.2.3 Vnímání manipulace jako projev paradigmatické determinance recipienta	22
2.3 MANIPULACE ZPRAVODAJSKÉ FOTOGRAFIE.....	24
2.4 PRINCIP DIGITÁLNÍ A ANALOGOVÉ FOTOGRAFIE JAKO PROSTŘEDEK MANIPULACE.....	24
2.4.1 Principy vzniku analogové a digitální fotografie	25
2.4.2 Důsledky vzniku fotografického obrazu na jeho manipulaci	26
2.5 PRAVDIVOST FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU	27
2.6 HISTORICKÝ EXKURZ MANIPULACE FOTOGRAFIE	28
2.7 METODY MANIPULACE DIGITÁLNÍ FOTOGRAFIE	29
2.7.1 Manipulace s fotografickým obrazem před jeho technickým vznikem.....	30
2.7.2 Manipulace s fotografickým obrazem prostřednictvím postprodukčních zásahů	32
2.7.2.1 Digitální fotomontáž	32
2.7.2.2 Digitální retuš.....	33
2.7.2.3 Korekce barevnosti.....	34
2.7.2.4 Ořez fotografického obrazu.....	35
2.7.2.5 Vytvoření digitálního obrazu	36
2.8 MOŽNOSTI ODHALENÍ MANIPULACE S FOTOGRAFICKÝM OBRAZEM	36
3. VÝSKYT MANIPULACE ZPRAVODAJSKÝCH FOTOGRAFIÍ V MÉDIÍCH	39
3.1 ASPEKTY ZKOUMÁNÍ MANIPULOVANÝCH FOTOGRAFIÍ.....	39

3.2 IDENTIFIKACE A ZKOUMÁNÍ MANIPULOVANÝCH FOTOGRAFIÍ	40
3.2.1 Fotografie izraelské vlády	40
3.2.2. Ropná havárie v Mexickém zálivu	41
3.2.3 Izraelský zásah proti konvoji palestinských aktivistů	42
3.2.4 Rearanžování fotografie z mírových rozhovorů.....	44
3.2.5 Odstranění Hillary Clintonové	45
3.2.6 Záplavy v Severní Koreji	47
3.2.7 Jednání Bašára Asada s guvernérem Hamá.....	48
3.2.8 Zinscenovaný archeologický nález	49
3.2.9 Pohřeb Kim Čong-ila.....	50
3.2.10 Tuniská demonstrace proti ultrakonzervativním islamistům	52
3.2.11 Občanská válka v Sýrii	53
3.2.12 Sebevražedný atentát v Kabulu.....	55
3.2.13 Letoun Káhira-313.....	57
3.2.14 Vyhlášení Oscarů Michelle Obamovou	58
3.3 MANIPULOVANÁ FOTOGRAFIE V ČESKÝCH MĚDÍÍCH	59
ZÁVĚR.....	62
SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK.....	65
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ	66
LITERATURA.....	66
ELEKTRONICKÉ ZDROJE	68
OSTATNÍ ZDROJE	72
SEZNAM PŘÍLOH	73
PŘÍLOHY	74
PŘÍLOHA A: PŘÍKLADY INSCENACE ZÁBĚRU	74
PŘÍLOHA B: PŘÍKLADY DIGITÁLNÍ FOTOMONTÁŽE	75
PŘÍLOHA C: PŘÍKLADY DIGITÁLNÍ RETUŠE	76
PŘÍLOHA D: PŘÍKLAD OŘEZU SNÍMKU	78

ÚVOD

Tato práce se zabývá manipulací v oblasti novinářské fotografie s důrazem na fotografie publikované ve zpravodajských médiích. Fotografický obraz byl již od dob svého vzniku považován za autentické zobrazení reality, avšak s rozvojem nových technologií a společně s procesem digitalizace dochází k oslabování jeho důvěryhodnosti. Digitální obraz je totiž možné manipulovat do té míry, že zpětné odhalení této manipulace je často prakticky nemožné. Tuto skutečnost kriticky reflektuje především odborná veřejnost, nicméně běžní příjemci mediálních obsahů si možností zásahů do integrity obsahu fotografického obrazu nemusí být plně vědomi.

Vzhledem k dnes již rutinnímu využívání fotografie v rámci zpravodajství a obecnému trendu zrychlování konzumace zpravodajského obsahu, zvláště pak s rozšířením internetu, je nutné věnovat manipulaci v této oblasti větší pozornost. Nedostatečná kritická reflexe by mohla být v opačném případě zneužita k mocenským zájmům a v konečném důsledku by mohlo dojít k nevratnému narušení důvěryhodnosti novinářské fotografie jakožto informačního zdroje reflektujícího uplynulé události.

Cílem práce je zmapovat vývoj na poli fotografické manipulace v posledních čtyřech letech, zjistit v jaké podobě¹ a v jakém kontextu se tato manipulace objevuje a jakým způsobem je měněna podstata informačního sdělení takto dotčených fotografií. Důraz bude rovněž kladen na okolnosti, za nichž bývá manipulace s fotografickým obrazem odhalena, a také na její důsledky.

Teoretická část práce se zabývá vymezením fotografického obrazu a možnostmi jeho manipulace. Diskutovány jsou zde rovněž jednotlivé techniky, které jsou v rámci manipulace využívány. V praktické části jsou pak zkoumány manipulované novinářské fotografie zpravodajského charakteru, a to s ohledem na okolnosti a kontext jejich vzniku, způsoby odhalení a použité metody manipulace.

Práce primárně využívá metodu rešerše a kvalitativní obrazovou analýzu. V rámci praktické části jsou též využity metody abstrakce a komparativní analýzy, a to při srovnávání původní a neupravené fotografie s její manipulovanou podobou.

Práce reflektuje fotografie uveřejněné v tištěných a internetových médiích, jakožto v tradičních nosičích fotografického sdělení, v období 1. ledna 2009 až 1. března 2013.

¹ Míněno je především technické provedení manipulace s fotografickým obrazem

Toto čtyřleté období lze považovat za dostatečně vypovídající časový úsek, který současně respektuje požadavek na aktuálnost, u této problematiky nezbytný.

Není v možnostech autorky ani rozsahu práce přinést kompletní seznam manipulovaných zpravodajských fotografií. Je totiž technicky nemožné rozpoznat všechny zásahy do digitální fotografie. Autorka se proto zabývá výhradně snímky, u nichž zásahy do integrity jejich obsahu vyšly najevo.

V rámci práce jsou využity jak odborné texty, zabývající se přímo manipulací digitálního fotografického obrazu jako je například kniha Soumrak fotožurnalismu Aleny Lábové a Filipa Lába nebo Fotografie po fotografii od Filipa Lába a Pavla Turka, tak i publikace zaměřující se na teoretické uchopení fotografického obrazu jako takového.

TEORETICKÁ ČÁST

1. TEORETICKÉ VYMEZENÍ FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU

Tato kapitola je zaměřena na vymezení fotografického obrazu a jeho sémiotiku, která je důležitá zejména pro interpretaci jeho významu. Diskutována je zde rovněž nejednotnost terminologie v oblasti novinářské fotografie a s tím související problematická uchopitelnost tohoto typu komunikátu v kontextu manipulace. Autorka se proto snaží o konkrétní vymezení fotografií zpravodajského charakteru, u nichž lze předpokládat, že jejich případná manipulace bude mít zásadní negativní dopady.

1.1 Obraz

Flusser definuje obraz jako plochu, která nese význam a jejímž úkolem je odkazovat na něco v časoprostoru a jež by nám učinila tento objekt představitelným. Obraz považuje jako zkratku čtyř dimenzí časoprostoru na dvě dimenze plochy.² Aumont pak tyto dvě dimenze plochy označuje jako dvojí perceptivní skutečnost obrazů, kde tyto dvě „skutečnosti“ obrazu mají rozdílnou povahu. Hovoří jednak o obrazu jako o fragmentu rovinné plochy a o obrazu ve smyslu fragmentu trojrozměrného prostoru. Upozorňuje na to, že *„obraz jako část rovinné plochy je předmět, jehož se lze dotýkat, dá se přemísťovat a také pozorovat, zatímco obraz jako část trojrozměrného světa existuje pouze prostřednictvím zraku.“*³

1.1.1 Kresba a fotografie

Ačkoliv výše uvedené znaky jsou společné všem typům obrazů, je třeba vzít v potaz také další atributy, které se u jednotlivých druhů zobrazení mohou lišit. Řada autorů⁴ staví proti sobě fotografii⁵ a kresbu. Foret pod kategorií fotografie řadí také film a kategorii kresby chápe jako záštitu také pro malbu nebo například grafiku.⁶ Flusser pak v této souvislosti hovoří o obrazech předtechnických a technických, přičemž kategorii

² Flusser, Vilém 1994, str. 8

³ Aumont, Jacques 2005, str. 57

⁴ Například Láb, Turek nebo Foret

⁵ Podle Tauska je fotografie obraz, který vzniká zafixováním optického obrazu vytvořeného objektivem (Tausk, Petr 1972, str. 80)

⁶ Foret, Martin 2008, str. 278

předtechnických obrazů lze přirovnat k období kresby a kategorii technických obrazů k období kategorie fotografie.

Zatímco „kresba vyžaduje soubor pravidel definujících zobrazení, které budou určovat, jaké prvky budou zvoleny k reprodukování a na druhé straně jaké prvky nebudou zobrazeny“⁷, u fotografie k žádné takové redukci nedochází. Právě ona selekce prováděná u kresby autorem má za následek určitou transformaci reality, která je poznamenána určitým kódem autorského stylu. Z toho lze tedy usuzovat, že povaha kresby je kódovaná.⁸

Podle Lába a Turka „na fotografii (...) není vztah označujícího a označovaného vztahem ‚transformace‘, nýbrž vztahem ‚zaznamenávání‘, absence kódu silně posiluje mýtus fotografické ‚přirozenosti.‘“⁹ Scéna tedy není zachycena lidskou rukou, nýbrž mechanicky, což bývá považováno za záruku objektivitu.¹⁰ Podle Barthes je u klasické fotografie právě tento fakt zárukou, že nedošlo k deformaci informace transformací reality přímým působením člověka. Fotografie tak označuje jako sdělení bez kódu.¹¹

Podle Foreta je však třeba zohlednit fakt, že i analogovou fotografii lze dále upravovat a kódovaně přizpůsobovat, a to například prostřednictvím clony, ohniskové vzdálenosti nebo typu vývojků. „Rovněž recipientova analýza na ‚dílní‘ znaky je (...) při recepci stejná jako u (obzvláště ‚realistické‘) kresby. Každé zobrazení je tedy konvenční, kódované, i to, které nám připadá nejvíce analogické, tedy fotografie (jejíž podoba je ovlivněna změnami optických /objektivy, filtry/, chemických /typy filmu/, případně dnes již softwarových parametrů).“¹²

1.1.2 Digitální fotografie a digitální obraz

V návaznosti na vymezení vlastností kresby vůči atributům fotografie Foret upozorňuje na další možné rozlišení typů zobrazení v souvislosti s digitalizací. Staví tak proti sobě digitální fotografii a digitální obraz. Digitálním obrazem pak nazývá „digitálně konstruovaný obraz ve fotorealistickém stylu.“¹³ O digitálním obrazu hovoří také Barthes, který upozorňuje na počítačové vizualizační techniky, díky kterým mohou vznikat obrázky téměř nerozpoznatelné od fotografie, avšak od fotografie se liší tím, že nemusí obsahovat

⁷ Láb, Filip – Turek, Pavel 2009, str. 36

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Barthes, Roland 2004, str. 56

¹² Foret, Martin 2008 str. 279

¹³ Foret, Martin 2008 str. 280

žádnou přímou referenci k vnějšímu světu. Obrázek tak nemusí mít žádný vnější původ a je čistě dílem počítačového programu.¹⁴

Rozdíl mezi digitálním obrazem a fotografií sice nemusí být divákovi na první pohled zřejmý, nicméně hlavní rozdíl spočívá v sémantické kvalitě obou zobrazení. U digitálního obrazu na rozdíl od fotografie nelze hovořit o indexikalitě znaku, nýbrž spíše o ikonickém charakteru obrazu.¹⁵

1.2. Sémiotika fotografie

Sémiotika obrazů (respektive fotografií), je nástrojem k interpretaci významu těchto obrazů. Ve své práci se zaměřím na Peircovskou trichotomii znaku (symbol, ikon, index), která je v souvislosti s fotografickým obrazem teoretiky tou nejčastěji zmiňovanou.¹⁶

Peirce každý z těchto znaků definuje v závislosti na vztahu k existenci referentu obrazu a jeho interpretantu. Ikon definuje jako znak s rysem, „*který ho činí signifikantním i tehdy, když jeho objekt nemá žádnou existenci.*“¹⁷ Ve spojitosti s indexem Peirce hovoří naopak o nutné existenci objektu, který mu propůjčuje rys znaku. Naopak však oslabuje úlohu interpretanta, jehož absence nemá na existenci tohoto znaku dopad. Symbol má pak v autorově modelu zcela opačné vymezení než index. Rys, který jej činí znakem je podmíněn právě interpretantem.¹⁸

Peirce své definice znaků však dále rozvíjí. Zatímco symbolu přiřazuje signifikaci konvenčního znaku závisující na zvyku,¹⁹ ikon charakterizuje jako znak, který nabývá významu na základě podobnosti s objektem.²⁰ A konečně index vymezuje na základě dynamického spojení s „*individuálním objektem na jedné straně, tak se smysly nebo pamětí osoby, které slouží jako znak, na straně druhé.*“²¹

Podle těchto definic lze vyvodit, že obraz obecně je ikonického typu. Zařazení fotografického obrazu je však složitější. Samotný Peirce fotografii na některých místech dává povahu indexu, jinde povahu ikonu. Jednoznačné přiřazení je však problematické i pro další autory.²² Lze se domnívat, že takovéto jednostranné přiřazení fotografického

¹⁴ Batchen, Geoffrey 2004, str. 349

¹⁵ Více o sémantice obrazu níže

¹⁶ Kromě Charlese Sanderse Pierce principy sémiotiky formuloval také Ferdinand de Saussure, který definoval znak jako výsledek označujícího (například obraz, zvuk či slovo) a označovaného (význam).

¹⁷ Peirce 1972, str. 42

¹⁸ Peirce 1972, str. 43

¹⁹ Peirce 1972, str. 41

²⁰ Peirce 1972, str. 23

²¹ Peirce 1972, str. 43

²² Možno zmínit například Rolanda Barthese

obrazu k indexikální či ikonické povaze není pro chápání významu fotografie ani žádoucí. Sonesson se přiklání k názoru, že u fotografie stále ještě převažuje ikonický charakter, nelze ji však distancovat také od indexikálních rysů.²³

Jak uvádí ve své knize *Fotografie po fotografii* Láb a Turek, fotografický obraz může za některých okolností nabývat také symbolického charakteru v případě, že fotografie nabude obecného významu. Jako příklad uvádí situaci, kdy si fotografie najde cestu třeba do přírodovědného atlasu díky tomu, že u vyfotografované rostliny budou vyvinuté všechny znaky, které napomáhají čtenářově identifikaci tohoto druhu. Individuální rostlina, která byla vyfotografována na určitém místě a v určitém čase se tak stane obecným reprezentantem všech rostlin svého druhu. (Ačkoliv tento fakt neznámá, že nadobro ztratí svou konkrétnost.)²⁴

1.3. Vymezení novinářské fotografie

Podle Jiřího Macků je novinářská fotografie jeden „z druhů novinářského projevu a pro její vznik a správné působení je – stejně jako v literární větví žurnalistiky – nezbytná přítomnost přiměřeně objemné ‚novinářské‘ informace. Teprve ta ji dává punc a oprávnění k životu.“²⁵

Čiljaková tuto definici doplňuje o dva stěžejní úkoly, které by měla novinářská fotografie splňovat – (1) učinit čtenáře očitým svědkem, což obnáší jeho informování pomocí realistického, lehce srozumitelného obrazu a (2) vzbudit u diváka emoce za pomoci výtvarných a uměleckých možností fotografického obrazu. Aby došlo k naplnění podstaty novinářské fotografie, měly by být splněny oba aspekty současně. Může se však stát, že jeden z nich bude vystupovat zřetelněji.²⁶

O srozumitelnosti obrazu u novinářské fotografie hovoří také Sontágová. Ta tvrdí, že informace předávané fotografiemi nabývají na důležitosti v onom momentě kulturní historie, kdy je každému přiznááno právo na to, čemu říkáme zprávy. „*Fotografie byly považovány za způsob sdělování informací lidem, kteří mají problémy se čtením.*“^{27 28}

²³ Sonesson 1999, str. 36

²⁴ Láb, Filip – Turek, Pavel 2009, str. 33

²⁵ Macků 1975a, str. 45

²⁶ Čiljaková 1975b, str. 30

²⁷ Sontágová 2002, str. 26

²⁸ Sontágová ve své knize *O fotografii*, která poprvé vyšla roku 1977, zdůrazňuje, že v současné době noviny *Daily News* nesou ještě stále název ‚newyorské obrazové noviny‘ jako výraz vstřícnosti vůči populistické identitě. Jako protipól tohoto deníku označuje noviny *Le Monde*, které fotografie neobsahují vůbec, protože jsou určené pro vzdělané a dobře informované čtenáře. Dnes už tomu tak není, protože rozdíly mezi periodiky se stírají.

1.3.1 Novinářská fotografie a její kategorizace

V rámci kategorizace novinářské fotografie v současné době neexistuje mezi autory žádný všeobecně přijímaný model. Většina autorů si pro své potřeby vytváří vlastní třídění, která se od sebe často diametrálně liší. Tato práce se zaměří pouze na některá z těchto členění.

Lábová člení novinářské fotografie podle dílčích žánrů. Vymezuje tedy zpravodajské fotografické žánry, publicistické fotografické žánry a nakonec specifické fotografické žánry.

Zpravodajská fotografie je podle Lábové základem fotografického zpravodajství v tištěných médiích. Její podstatou je vizuální formou sdělená informace. „*Poskytuje aktuální obrazové informace o společenských a politických událostech.*“²⁹ Zachycuje tedy více či méně významné momenty v naší historii. Její důležitou vlastností je také skutečnost, že je masově distribuována a většinou vzniká na objednávku.

„*Pro zpravodajské žánry je typické chápání fotografie jako nezkrácené reprodukce skutečnosti, vizuální popis sdělovaného faktu (...), kde jako limitující prvek vstupuje požadavek na totožnost zobrazení se zobrazovaným.*“³⁰

Účinnost zpravodajské fotografie je založená na jejím obsahu. Odpovídá také na klasické zpravodajské otázky, a to zejména kdo? co? jak?, občas však může být ve snímku promítnutá také odpověď na otázku kde?. Jediné, co bývá ve zpravodajské fotografii nevyjádřeno, je odpověď na otázku proč a také zasazení události do časového určení. To je také jeden z hlavních důvodů, proč by měla být každá zpravodajská fotografie doplněna popiskem.³¹ Právě ten je schopen fotografii zasadit do kontextu času. Jak však upozorňuje Berger, fotografie již nebude zasazená do původního času, což by bylo nemožné, ale do času vyprávěného. „*Vyprávěný čas se změní v čas dějinný, pokud se ho ujme společenská paměť a společenský čin.*“³²

Mezi zpravodajské fotografické žánry Lábová řadí:

- **obrazovou zprávu**, kterou definuje jako pohotovou vizuální informaci o konkrétní události v autentické podobě, která by měla být pro recipienta dosud neznámá

²⁹ Lábová 2001, str. 90

³⁰ Lábová 1990, str. 23

³¹ Lábová 2001, str. 90

³² Berger 2009, str. 80

- **agenturní aktualitu**, kde Lábová zdůrazňuje zejména její obsahovou univerzálnost s ohledem na to, že pořizováním a distribucí jsou většinou pověřovány tiskové nebo obrazové agentury
- **věcnou ilustraci**, kterou charakterizuje jako doplněk obsáhlejšího zpravodajského textu, kde je pevná vazba obrazu na text a takovýto samostatný obraz oddělen od textu by neměl potřebnou informační hodnotu
- **fotografickou glosu**, u níž spatřuje jako typický prvek určitý sdělovaný fakt, který provokuje recipientovo myšlení a snaží se jej dovést k závěrečné úvaze, která se shoduje se záměrem autora
- **fotografický referát**, který je zpravidla složen z většího počtu snímků a bývá prezentován v ustálené podobě v závislosti na prostředí, kde se odehrává.³³

Publicistické žánry fotografie od těch zpravodajských Lábová odlišuje zejména volnější mírou vázanosti na objektivní realitu. Fotografický obraz se podle ní v rámci publicistických žánrů stává jakousi autorskou výpovědí, ve které si autor může dovolit projevit svůj názor nebo myšlenku. Oproti zpravodajské fotografii zde již nejde pouze o mechanický záznam skutečnosti, nýbrž dochází zde k interpretaci faktů.

Další odlišností od zpravodajských žánrů je pak skutečnost, že publicistické žánry pracují většinou s většími obrazovými celky kvůli všestrannému výkladu zpracovaného tématu.³⁴

Mezi publicistické fotografické žánry Lábová řadí:

- **fotoreportáž**, u které uvádí, že jejím základem je „*informace o aktuálním společenském jevu, faktu nebo skutečnosti, prezentovaná jako osobní svědectví fotoreportéra formou obrazové výpovědi*“³⁵ a zároveň bývá tvořena sérií fotografií s rozvíjícím se dějem
- **fotofejton**, jenž se skládá z vícesnímkové obrazové výpovědi, která má recipienta dovést k obecně platnému závěru. V souvislosti se ztvárněním zde zároveň do popředí vystupuje originalita a nápaditost autora³⁶

³³ Lábová 1990, str. 23-28

³⁴ Lábová 1990, str. 23

³⁵ Lábová 1990, str. 30

³⁶ Lábová 1990, str. 37

Lábová kromě předchozích žánrových forem ještě dále definuje dva **specifické fotografické útvary**, a to

- **reportážní portrét**, kterým má na mysli zejména titulní strany ilustrovaných časopisů či magazínů nebo fotografické ilustrace k materiálům beletristického typu
- **titulní fotografie**, jež má za úkol plnit požadavek funkční (upoutat diváka, nastínit mu obsah čísla), obsahový (námět fotografie má odpovídat typu periodika) a formální (Lábová zde uvádí dokonalé obrazové řešení záběru).³⁷

Ačkoliv je kategorizace Lábové jednou z nejčastěji aplikované, nelze k ní přihlížet bez výhrad. Jedním z příkladů může být řazení fotografické glosy pod zpravodajskou oblast nebo fotofejeton a fotoreportáž pod oblast publicistickou.³⁸ Sporné je také žánrové zařazení titulní fotografie z toho důvodu, že v praxi titulní fotografie není nijak druhově podmíněná.

Jinou kategorizaci novinářské fotografie pak uvádí Bartošek, který bez další specifikace dělí fotografii na zpravodajskou, publicistickou, ilustrační a zábavní.³⁹ Baran pak rozlišuje reportážní a publicistickou fotografii a fotografii dokumentární a naučnou.^{40 41}

Reportážní a publicistickou fotografii Baran charakterizuje jako takovou, která respektuje fakta, informuje, popisuje, zaznamenává, disponuje osobitou formou, je aktuální, ale na rozdíl od dokumentární a naučné fotografie svým obsahem neanalyzuje a rychleji stárne. Rovněž se u ní nepředpokládá sdělnost v takové míře jako u fotografie dokumentární a zároveň by neměla „*přetvářet fakta a komponovat fakta*.“⁴²

Dokumentární a naučnou fotografii pak Baran definuje jako fotografický obraz, který někdy může používat výtvarné obrazové prvky. Zdůrazňuje u ní také analyzující obsah, informativnost a schopnost působit na city.⁴³ Dokumentární fotografie by mimo jiné měla sloužit ve smyslu svědecké výpovědi. Účelem této fotografie je „*provést důkaz*,

³⁷ Lábová 1990, str. 39-44

³⁸ Podle Jilka (2009) se jak glosa, tak i fejeton a reportáž řadí pod oblast syžetovou.

³⁹ Bartošek 2002, str. 24

⁴⁰ Baran uvádí také kategorii fotografií obrazových, ty však již neřadí mezi novinářské fotografie

⁴¹ V rámci své publikace však také hned několikrát upozorňuje na to, že v praxi se tyto kategorie mohou vzájemně prolínat.

⁴² Baran 1967, str. 4

⁴³ Baran 1967, str. 4-5

dokládat, ověřovat pravdivost věcí, osob, dějů, činů, stavů, postojů, které se staly v minulosti, které již dříve proběhly a které je třeba osvětlit, obnažit.“⁴⁴

1.3.2 Fotografie jako integrální součást zpravodajského sdělení

Společenská potřeba dozvědět se o událostech nejrůznější povahy se v moderní době spojila s vývojem periodického tisku a „*postupně se institucionalizovala jako svébytná komunikační aktivita tvořící legitimizační jádro žurnalistiky.*“⁴⁵ Zpravodajství tedy poskytuje informace, fakta a zároveň opakovaně reprezentuje co a kdo je ve společnosti důležitý, co je v rámci norem společnosti správné a co nikoliv.⁴⁶ K tomu kromě jazyka (v mluvené i psané formě) využívá i vizuální kódy, jako je fotografie či filmový záběr. Podle Bartoška vizuální vyjadřování „*násobí*“ srozumitelnost i účinnost jazykového projevu a proto je běžné, že se stávají pevnou součástí zpravodajského textu.⁴⁷

Fotografie jsou dnes standardní součástí zpravodajských stran denního tisku a doplňují zpravodajská sdělení. Stávají se proto jejich integrální součástí a tudíž by se na ně měly vztahovat všechny základní aspekty objektivity.⁴⁸ Kategorii zpravodajské fotografie, kterou definuje Lábová (viz výše) je tedy nutno považovat za relevantní. Je totiž nezbytné rozlišovat mezi zpravodajskými fotografiemi, které zachycují aktuální dění, a fotografiemi publicistického charakteru, mezi něž lze zařadit všechny fotografie nesplňující nároky zpravodajské fotografie.

Jakýkoliv případný zásah do integrity fotografického obrazu v případě zpravodajství představuje mnohem významnější riziko a může mít zásadní dopad na recipienta. Naproti tomu v rámci fotografie publicistického charakteru je určitá míra zásahu do původní fotografie tolerována. Lábová v tomto ohledu hovoří přímo o trendu estetizace, ke kterému obecně novinářská fotografie směřuje. Noviny a jejich fotografové jsou tlačeni k tomu, „*aby dostali do snímků další hodnoty, které čtenáře zaujmou.*“⁴⁹ Zásahy do tohoto typu fotografického obrazu jsou tedy méně závažné, protože autor zde může projevovat svůj záměr či myšlenku. Navíc jsou tyto zásahy zpravidla otevřeně přiznány a fotografie je pak například označena jako ilustrační.

⁴⁴ Baran 1967, str. 24

⁴⁵ Trampota 2006, str. 9

⁴⁶ Trampota 2006, str. 10

⁴⁷ Bartošek 2002, str. 62

⁴⁸ Objektivita, nebo též informační kvalita, představuje jeden ze základních standardů působení médií a jejich případného hodnocení. Ideální rysy objektivitě vylučují subjektivní pohled či osobní zaujetí a stranění a naopak vyžadují respektování přesnosti, relevance a úplnosti. Konstituujícími prvky objektivitě je pak faktičnost a nestrannost. (Jílek 2009, str. 58)

⁴⁹ Lábová 2001, str. 97

Pro potřeby této práce bude nadále pracováno pouze se zpravodajskou fotografií, protože její případná manipulace je nejzávažnější. A to nejen z důvodu, že je v rozporu s objektivitou zpravodajství, ale především proto, že je zpravidla vždy skrývaná. Za zpravodajskou fotografii tedy bude považována taková fotografie, která poskytuje aktuální informace a fakta o společenských událostech a informuje recipienty o tom, co se stalo, a to buď jako samostatně stojící sdělení, nebo jako součást zpravodajského textu.

2. MANIPULACE FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU

Manipulaci obrazu lze vnímat ve dvou rovinách. Jednak v rovině zásahů do fotografického obrazu, a jednak v rovině ovlivňování recipientů pomocí takto pozměněného obsahu fotografie. V rámci této kapitoly budou zmíněny obě tyto roviny, a to z důvodu, že v rámci zvoleného tématu práce spolu úzce souvisí.

Předmětem této kapitoly je vymezení paradigmat, která se v souvislosti s fotografickým obrazem objevují. Jejich význam v této práci spočívá především v definování postavení diváka ve vztahu k fotografickému obrazu a z toho pramenícího významu manipulace fotografie. V kapitole je dále uveden také nástin principu vzniku analogové a digitální fotografie, který hraje v dílčích zásazích do obsahu obrazového fotografického sdělení primární roli.

Nakonec se kapitola soustředí na jednotlivé typy manipulace s fotografickým obrazem a na technické postupy, kterými k těmto manipulacím dochází. Pozornost je věnována také způsobům jak případnou manipulaci s obrazem odhalit a do jaké míry je toto odhalení možné.

2.1 Manipulace jako prostředek ovlivňování

Za manipulaci je v rámci mediálních studií považováno „*nepriznané zpracovávání vědomí lidí zejména prostřednictvím médií za účelem systematického a cílevědomého řízení a formování jejich vědomí, myšlenek a pocitů. Při manipulaci pomocí médií jde o zkreslování, popřípadě zadržování či neadekvátní doplňování a usouvztažňování informací.*“⁵⁰

Snahou masových sdělovacích prostředků je podle Millse právě snaha upevnit své postavení tvůrců veřejného mínění. Dosažení tohoto cíle však může být často velice složité. A právě v tomto kontextu se jednotlivá média mohou uchýlovat k metodám manipulace. Tuto skutečnost Mills považuje jako jedno z největších nebezpečí z toho důvodu, že se jedná o „tajný“ výkon moci, nikoliv o autoritu – moc, která je společností více méně dobrovolně respektována.⁵¹

Vedle výrazu manipulace někteří autoři hovoří také o persvazi a v některých publikacích dochází k používání tohoto termínu jako synonymního.

⁵⁰ Reifová 2004, str. 127

⁵¹ Mills 1966, str. 375

Jak Ilowiecki a Žantovský, tak i Srpová však mezi těmito dvěma výrazy rozlišují, a to i přesto, že hranice mezi těmito dvěma pojmy často splývá kvůli většině jejich společných rysů. Těmi jsou: (1) vědomý záměr původce sdělení, (2) představa cíle, kterého chce tento původce dosáhnout, (3) proces, kterým tak činí, (4) lidská komunikace, (5) přesvědčení adresátů⁵². Zatímco podle Ilowieckého a Žantovského je však persvaze vnímána jako předstupeň manipulace v souvislosti s narušením subjektivity jednotlivce a liší se od ní v rámci recipientova vědomí, že je prostřednictvím komunikátu přesvědčován⁵³, Srpová označuje za stěžejní rozlišovací faktor cíl ovlivňování. Tím má na mysli především fakt, zda má z tohoto ovlivňování prospěch původce sdělení (v tom případě by se jednalo o manipulaci), nebo adresát sdělení (jednalo by se o persvazi).^{54 55}

2.2 Manipulace fotografie ve vztahu k recipientovi

Přístupy vymezující se k myšlení o fotografii byly formulovány již před nástupem digitalizace fotografického obrazu. V průběhu měnící se fotografické praxe však docházelo v tomto myšlení o fotografii k epistemickým posunům.

Práce bude reflektovat paradigmat, která jsou v souvislosti s fotografickým obrazem a myšlením o fotografii formulována Michalem Šimůnkem. Půjde o paradigma realistické a paradigma postrealistické. Obě paradigmat pracují (ať už implicitně, nebo explicitně) s postavením diváka ve vztahu s fotografickým obrazem. Vymezení těchto přístupů je zásadní pro stanovení závažnosti manipulace s fotografickým obrazem ve vztahu k divákovi.

Ačkoliv se na první pohled může zdát, že postrealistické paradigma podkopává paradigma realistické, skutečnost je taková, že se vzájemně doplňují. „*O realismu a postrealismu (...) nemůžeme uvažovat ve smyslu „bud/nebo“, jejich vztah je nutno chápat ve smyslu „jak/tak“.*“⁵⁶

Nástup digitalizace nepřinesl ve vztahu k divákovi žádné nové paradigmat. Změny z této transformace plynoucí pouze podtrhly některé z dílčích znaků těchto dvou paradigmat.

⁵² Srpová 2007, str. 30

⁵³ Ilowiecki – Žantovský 2008, str.31

⁵⁴ Srpová 2007, str. 36

⁵⁵ Ilowiecki a Žantovský dále rozlišují také metody manipulace, mezi které řadí (1) agendu setting, jakožto ovlivňování pomocí selekcí témat, (2) jev spirály mlčení ve smyslu záměrného potlačování menšinového názoru, (3) efekt třetí osoby, (4) skrytou persuasi, která využívá vicevýznamových pojmů a nižší vzdělanosti některých recipientů. (Ilowiecki – Žantovský 2008)

⁵⁶ Šimůnek 2011, str. 38

2.2.1 Realistické paradigma

Kredibilita žurnalistiky obecně vychází právě z realistického paradigmatu. Hlavním kritériem realistického paradigmatu je totiž „čistota“ vztahu fotografie-referent.⁵⁷ Již na základě tohoto tvrzení je možno konstatovat, že realistické paradigma ve vztahu k myšlení o fotografii se muselo začít formovat společně s jejím vznikem, protože vystihuje přesně to, co vidí v podstatě fotografického obrazu Roland Barthes a co označuje výrazem „*toto bylo*“. Jak uvádí ve své publikaci *Světlá komora*, „*snímek je doslova emanancí referentu*.“⁵⁸

Ačkoliv se realistické paradigma omezuje pouze na vztah fotografie-referent, lze tady spatřovat implicitní vyjádření postavení diváka, který se zde objevuje jako pasivní příjemce, který pouze konzumuje obsah daného fotografického obrazu a spoléhá na jeho autentičnost. Jak konstatuje Čiljaková, „*na adresáta vždy zapůsobí ten fakt, že fotograf zachycuje událost v okamžiku, kdy se odehrává, že nezasahuje do jejího průběhu (...) a znázorňuje ji současně s tím, jak událost probíhá*.“⁵⁹

„*Realistické paradigma se odkazuje zejména na ikonicko-indexiální charakteristiky fotografie*“,⁶⁰ tvrdí ve své studii *Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus* Šimůnek, čímž se přibližuje Barthesově kategorii **punctum**, která tíhne právě k samotné indexikalitě fotografického obrazu a je „ostrým“ detailem, emočním nábojem a dává divákovi pocit „*jako by obraz spustil touhu po něčem, co je mimo, za tím, co dává vidět*.“⁶¹ Je to ovšem paradoxně právě indexikalita, která Barthes od realistického paradigmatu odděluje – barthesovské indexikální punctum totiž odkazuje k divákově vlastní vzpomínce, nebo vlastnímu prožitku, čímž směřuje k paradigmatu postrealistickému.

„*Jakmile začneme indexikalitu chápat jako sociální akt (vztah fotografie-divák, respektive referent-fotografie-divák), a nikoli pouze jako fyzikální a technologický aspekt (realita tam venku se otiskla na plochu fotografie, vztah referent-fotografie), stane se samotná indexikalita nedostatečným kritériem pravdivosti, autenticity a objektivity*.“⁶² A právě tento fakt odkazuje k paradigmatu postrealistickému, u kterého je potřeba vykročit z rámu fotografického obrazu a zaměřit se také na další aspekty.

⁵⁷ Šimůnek 2011, str. 38

⁵⁸ Barthes 2005, str. 78

⁵⁹ Čiljaková 1975a, str. 22

⁶⁰ Šimůnek 2011, str. 41

⁶¹ Barthes 2005, str. 58

⁶² Šimůnek 2011, str. 43

2.2.2 Postrealistické paradigma

Postrealisté u fotografického obrazu akcentují převážně kontext, ve kterém vznikl. Neomezují se tedy pouze na vztah fotografie-referent, ale kladou nároky také na diváka a jeho znalosti a zkušenosti.⁶³ Divák má zde tedy roli aktivního recipienta.

Odklon od realistického paradigmatu a jeho úzkého pojetí myšlení o fotografickém obrazu jako o vztahu fotografie-referent však neznamena, že by se postrealistické paradigma přiklánělo k manipulaci fotografie, nicméně pravdivost a nepravdivost fotografického obrazu je vnímána „jako vlastnost sociálních institucí, diskurzů a kontextů, do kterých jsou fotografie vtahovány.“⁶⁴

Jako příklad by se dala použít modelová situace, kterou uvádí Ján Šmok v Úvodu do fotografického obrazu II. Poukazuje zde na to, že pokud fotograf někomu ukáže fotografický obraz a bude tvrdit, že je na něm Jan Žižka z Trocnova, těžko nalezne diváka, který by tomuto tvrzení uvěřil. Divák totiž bude v takovéto situaci vycházet z vědomí, že v době života Jana Žižky z Trocnova fotografie neexistovala.⁶⁵ Divák tedy bude vycházet především z kontextů.

Postrealistické paradigma se na rozdíl od paradigmatu realistického odkazuje na symbolickou a konvencionalizovanou povahu fotografického obrazu.⁶⁶

2.2.3 Vnímání manipulace jako projev paradigmatické determinance recipienta

Realistické paradigma vycházející ze vztahu fotografie-referent už z této své podstaty odmítá zásah do fotografického obrazu, který by vedl k manipulování diváka. Divák na základě tohoto vztahu důvodně předpokládá, že zobrazovaná skutečnost na fotografickém obrazu je taková, jaká byla před objektivem v okamžik jejího zaznamenání.

Indexikalita fotografického obrazu vycházející z rámce realistického paradigmatu zapříčiňuje, že divák tomuto technickému obrazu přisuzuje objektivní charakter a věří jim jako vlastním očím. Podle Flussera je tato skutečnost také důvodem, proč divák nekritizuje fotografie jako obrazy, ale jako světové názory (za předpokladu, že je vůbec kritizuje). „Jejich kritika není analýzou jejich výroby, nýbrž analýzou světa. Tato nekritičnost vůči

⁶³ Šimůnek 2011, str. 38

⁶⁴ Šimůnek 2011, str. 43

⁶⁵ Šmok 1967, str. 20

⁶⁶ Šimůnek 2011, str. 41

*technickým obrazům se v situaci, kdy technické obrazy vytlačují texty, stává nebezpečnou.*⁶⁷

Jakékoliv narušení čistoty vztahu fotografie-referent by mohlo vést k závažným důsledkům pramenících z divákovy důvěry v zobrazované. Jak u manipulace v kontextu s realistickým paradigmatem, tak i u manipulace v kontextu s postrealistickým paradigmatem by mohlo dojít v souvislosti se zásahem do integrity fotografického obrazu k závažnému narušení objektivitě zpravodajské fotografie a při odhalení takového zásahu by situace mohla vést až k nalomení důvěryhodnosti daného média.

Narušení fotografické integrity v rámci postrealistického paradigmatu rozhodně není menším prohřeškem, než je tomu u paradigmatu realistického. Je nutné však upozornit na rozdílný vztah v souvislosti s myšlením o fotografii, a to na vztah fotografie-divák. Jak již bylo výše uvedeno, divák v tomto případě hraje aktivní roli a předpokládá se, že do obsahu fotografie promítne také své vlastní znalosti a zkušenosti. Postrealisté tedy spoléhají na větší kritičnost recipienta, u něhož je možné na základě zmíněných aspektů předpokládat rozpoznání možné manipulace pomocí technicky či jinak upraveného fotografického obrazu.

Z výše uvedeného lze tedy usuzovat, že vnímání manipulace recipientem může být proměnlivé a svou roli při tom může hrát několik aspektů. Jednak může jít o vzdělanost, kdy se méně vzdělaný člověk může snadněji stát obětí manipulace jednak v důsledku neznalosti technického vývoje fotografie jako takové, a jednak v důsledku teoretické neznalosti historické události či událostí aktuálních.

Důležitý může být také postoj, jenž recipient k fotografii zaujímá. Pokud je fotografický obraz příjemcem považován za skutečný odraz reality, může pro něj být případný zásah do integrity obsahu obrazu složitější odhalit. Přistoupí-li však na myšlenku, že vznik fotografie mohly provázet něčí zájmy a fotografický obraz ne zcela pravdivě reflektuje realitu, bude k její recepci kritičtější a snadněji odhalí některé podezřelé prvky či okolnosti, které o manipulaci vypovídají.

Výsledkem různého přístupu k obrazu i možnostem jeho manipulace pak může být i rozdílné subjektivní vnímání závažnosti manipulace. Pokud s potenciálními zásahy do obsahu obrazu recipient počítá jako s existujícím objektivním faktem, v případě jejich výskytu je nebude považovat za natolik závažné, jako by tomu bylo v případě recipienta, jenž fotografii považuje spíše za odraz reality.

⁶⁷ Flusser 1994, str. 14

2.3 Manipulace zpravodajské fotografie

Vzhledem k rozsáhlému členění novinářské fotografie a různým funkcím konkrétních typů fotografických obrazů v rámci mediálních produktů (viz kap. 1.3.1) je nezbytné rozlišovat také různé úrovně závažnosti jejich manipulace. Lze se domnívat, že i běžný konzument mediálních produktů nebude považovat například úpravy fotografie na titulní stránce společenského magazínu za natolik závažné, jako by tomu bylo v případě zpravodajské fotografie zveřejněné v denním tisku.

Zatímco primární funkcí fotografie na titulní straně je zejména upoutat recipientovu pozornost a vyvolat v něm zájem o nákup periodika⁶⁸, v případě zpravodajské fotografie jde především o funkci informační. Je nutno říci, že jakýkoliv zásah do původní podoby fotografického obrazu by byl jednoznačně v rozporu s podstatou zpravodajské fotografie.

Jinak tomu bude v případě zmíněné fotografie na titulní stránce. Tu lze zařadit do kategorie fotografií publicistického charakteru, podobně jako třeba fotografii doplňující publicistické interview či tematický článek společenského, zpravodajsko-publicistického nebo odborného periodika. Případná manipulace by tak nebyla natolik závažná, zvláště pak v případech, kdy je manipulace záměrná a neskrývaná.⁶⁹

2.4 Princip digitální a analogové fotografie jako prostředek manipulace

Využívání digitální fotografie s sebou přineslo obavu veřejnosti z manipulace fotografického obrazu. Důvod této obavy spočívá především v technickém principu vzniku digitální fotografie, který se od principu vzniku analogové fotografie diametrálně liší. Základy, na kterých je digitální fotografický obraz vybudován, totiž umožnily snadnější provádění zásahů do integrity obsahu fotografie a tyto zásahy se staly mnohem dokonalejšími, než tomu bylo do té doby u klasické fotografie.

Technické rozlišení těchto dvou typů fotografických obrazů je zásadní pro pochopení možností manipulace s fotografickým obrazem a pro pozdější vymezení způsobů zásahů do fotografického obrazu.

⁶⁸ Lábová 1990, str. 44

⁶⁹ Jako příklad lze uvést aranžované studiové fotografie doprovázející rozhovory magazínu DNES.

2.4.1 Principy vzniku analogové a digitální fotografie

Základy analogové⁷⁰ fotografie jsou vybudovány na fyzikálně-chemických principech. Analogová fotografie „vzniká přímo jako produkt působení světelného záření na světlocitlivou vrstvu filmu. Je tedy bezprostředním fyzickým „otiskem“, nebo lépe „stopou“, kterou zanechalo světlo odražené zobrazovaným objektem.“⁷¹

Stavební jednotkou tohoto druhu fotografie jsou shluky krystalů stříbrných solí, které se nazývají zrna. Velikost těchto zrn pak ovlivňuje nejen míra expozice, ale také citlivost filmu, druh zpracovávajících chemikálií, jejich teplota nebo druh filmu.⁷²

„Důležitým rysem tohoto zrna je jeho nepravidelnost, nestejná velikost a různorodý tvar v místech obrazu. (...) u klasické fotografie je rovina „zrna“ (...) nedotknutelná a nezměnitelná.“⁷³

Tyto principy fotografie se s příchodem digitalizace zcela změnily. Ačkoliv totiž digitální fotografie vzniká také na základě působení světla na určitý světlocitlivý obraz, výstupem tohoto světelného působení již není obraz, jako je tomu u fotografie analogové. Je jím pouhá číselná binární soustava, která zaznamenává získanou informaci. Základním prvkem digitálního obrazu je tedy přesně definovaná jednotka, která se nazývá pixel.

Na rozdíl od zrna v analogové fotografii mají všechny pixely v obraze stejnou velikost, tvar i své přesně dané místo. Každý z nich si nese také svou barevnou informaci.⁷⁴

„Při vzniku digitálního obrazu nedochází k přesunu jednoho souboru fyzikálních vlastností do jiného v zásadě podobného souboru jako u klasické fotografie. Místo toho se odehrává převod, překódování, konverze.“⁷⁵

Právě tento soubor dat, ze kterého je digitální obraz složen, ve spojení s moderními technologiemi a speciálními počítačovými softwary, je důvodem snadné manipulace s fotografickým obrazem. Důsledkem procesu digitalizace je fakt, že „zmizela fundamentální podmínka vzniku klasického fotografického obrazu – závislost na barthesovském referentu, tedy na reálně existující předloze ve skutečnosti, kterou fotografie zastupuje. Digitální fotografie může vzniknout bez toho, aby fotografovaná

⁷⁰ Někdy bývá označovaná také jako klasická fotografie

⁷¹ Lábová 2009, str. 116

⁷² Tamtéž

⁷³ Tamtéž

⁷⁴ Lábová 2009, str. 116

⁷⁵ Tamtéž

*realita kdy vůbec stála před fotoaparátem. To znamená, že můžeme vytvářet fiktivní obrazy, které nabývají formálních kvalit fotografie.*⁷⁶

2.4.2 Důsledky vzniku fotografického obrazu na jeho manipulaci

Jak z výše uvedeného vyplývá, možnosti postprodukčního zásahu do analogického fotografického obrazu jsou vždy produkčně náročnější, než je tomu u digitální fotografie, a to zejména kvůli zrnům, jakožto základní stavební jednotce analogové fotografie. Jakýkoliv případný zásah do takovéto fotografie znamená také zásah do struktury této zrnitosti a manipulovaná fotografie se tak může stát pro recipienta odhalitelnou⁷⁷. Kromě této skutečnosti je pak nutno brát v potaz také fakt, že autentičnost fotografického obrazu je u klasické fotografie vždy prokazatelná negativem, který může sloužit jako důkaz.

Naproti tomu číselně reprezentovaný snímek digitální fotografie lze kvůli stavebním prvkům v podobě pixelů manipulovat pomocí softwarových editačních programů s větší přesností a dokonalostí. Pátrání po pravdivosti snímku je ztíženo také absencí původní matrice. I přesto, že digitální fotografický obraz v sobě obsahuje také metadata (EXIF data)⁷⁸ zahrnující informace o přístroji, který fotografii pořídil včetně nastavení expozice, ohniskové vzdálenosti apod., nelze tyto informace považovat za dostatečný důkaz kvůli jejich snadnému pozměnění.⁷⁹ Jak upozorňuje Láb s Turkem, u digitální fotografie je právě kvůli těmto aspektům mnohdy obtížné rozeznat originální fotografii od kopie. „*Můžeme uvažovat o původním obrazu z hlediska kvality, kdy pouze ten, kdo má k dispozici formálně nejvyšší kopii obrazu, to je s největším prostorovým i barevným rozlišením, s co nejmenší kompresí a degradací obrazu, vlastní originál.*“⁸⁰ Jak oba autoři dále uvádí, takovýto postup by byl možný pouze v okamžiku, kdy by tvůrci obrazu použili do oběhu pouze kopie se zmenšenou velikostí. To je však vzhledem k vysokým nárokům na kvalitu fotografie v současných tištěných periodikách téměř nemyslitelné.⁸¹

⁷⁶ Lábová 2009, str. 117

⁷⁷ Výjimku v tomto ohledu mohly tvořit snímky vytištěné záměrně nekvalitním novinovým tiskem, který mohl tyto obrazové nedostatky skrýt. (Láb – Turek 2009, str. 51)

⁷⁸ EXIF data je zkratka z angl. Exchangeable image file format

⁷⁹ Láb – Turek 2009, str. 50-51

⁸⁰ Láb – Turek 2009, str. 51-52

⁸¹ Láb – Turek 2009, str. 52

2.5 Pravdivost fotografického obrazu

Zdržení se od zásahů do integrity fotografického obrazu nemusí vždy znamenat záruku jeho pravdivosti. Pravdivost fotografie je totiž vždy zpochybnitelná už jen na základě vlastností, které s sebou nese médium samotné.

I kdyby byl fotografický obraz nejpřesnějším a nejvěrnějším fotografickým prepisem skutečnosti, vždy se bude od fotografované skutečnosti lišit svou dvojrozměrností. Na rozdíl od skutečnosti bude její obraz zobrazovat vždy pouze výsek určitého celku.⁸² Šmok k tomu dodává, že *„fotografie je omezena tak či onak hranami, které nemají v reálném prostoru žádný předobraz, je tedy jakýmsi výřezem prostoru. Tím se faktické objekty dostávají do zvláštního postavení vůči hranám tohoto vymezení, získávají prostorové relace, které ve skutečnosti nemají.“*⁸³

Fotografický obraz se od skutečnosti liší také svou staticností. Vidění je totiž založeno na centrální projekci. Ačkoliv také fotografie je založena na promítání, při kterém promítací paprsky prochází jedním bodem, mezi výsledným snímkem a skutečností může dojít k určitým neshodám.⁸⁴ Vnímání plastičnosti prostoru je dosaženo tím, že prostor vnímáme z určité navyké vzdálenosti, a protože *„oči těkají sem tam, jakoby úzkými svazky paprsků dopadajících na žlutou skvrnu sítnice a při pozorování předmětů se oční osy natáčejí k sobě podle vzdálenosti předmětů.“*⁸⁵ Důvod, proč nemůžeme vidět plasticky také prostor na fotografickém obrazu je ten, že všechny body na snímku jsou od oka vzdáleny stejně.⁸⁶

Ani barevnost fotografického snímku není zárukou pravdivosti zobrazované skutečnosti. Jeho barevná škála totiž nikdy nebude reprodukovat barevné odstíny tak, jak je vnímá lidské oko.⁸⁷ Někdy jsou tyto barevné rozdíly divákem snadno rozpoznatelné, jindy téměř vůbec. Zatímco u červeného svetrů, který je na fotografickém obrazu zachycen, divák nemusí pociťovat zkreslení (hlavně pokud nemá před očima předlohu snímku), u pleti, oblohy, bílých a šedých předmětů tomu může být naopak. Tato skutečnost je dána tím, že lidské oko je značně citlivé k barevnému tónu určitých standardních předmětů, a aby u těchto předmětů zaznamenalo tonální rozdílnost, může být i neškolené.⁸⁸

⁸² Lábová, Láb 2009, str. 13

⁸³ Šmok 1975, str. 54

⁸⁴ Tamtéž

⁸⁵ Šmok 1975, str. 54-55

⁸⁶ Šmok 1975, str. 55

⁸⁷ Lábová, Láb 2009, str. 13

⁸⁸ Šmok 1975, str. 55

Jak k tomuto dodává Macků, zrakový mechanismus barevné fotografie je založen na fyzikálních a chemických zákonitostech, nikoli na procesu fyziologických změn našeho barevného vidění. „Historická životní zkušenost lidstva, jež formovala jeho zrak až do dnešní míry, barevné citění v mnoha směrech značně posunula, takže se rozchází s objektivními (anebo alespoň objektivnějšími) hodnotami zaznamenávanými citlivou vrstvou filmu.“⁸⁹

2.6 Historický exkurz manipulace fotografie

Manipulace s fotografickým obrazem není pouhou záležitostí posledních dvou desetiletí. K záměrným zásahům do fotografických snímků docházelo již od vzniku fotografie samotné. U těchto počátečních manipulací s fotografickým obrazem však nebylo primárním cílem autora oklamat diváka. Šlo spíše o estetické pohnutky.⁹⁰

V průběhu let se manipulace s fotografickým obrazem rozmohla, a to převážně za účelem propagandy. K prvním masovým manipulacím začalo docházet během Pařížské komuny. Další rozsáhlé manipulace s fotografickým obrazem, které se také ocitají ve službách agitace a propagandy, lze pozorovat ve dvacátých letech minulého století. Dochází zde k měnění obsahu obrazu tak, aby odpovídal hodnotám ideologie.⁹¹ „*Sama ‚pravdomluvnost‘ nového média vybízela k tomu, aby bylo fotografie využito k propagandě. Mezi prvními uživateli systematické fotografické propagandy byli nacisté.*“⁹² Cílem takto manipulovaných fotografií bylo zejména odstraňování některých osob.

V rámci postprodukčních zásahů do fotografického obrazu se využívalo retuše⁹³ a fotomontáže⁹⁴.

⁸⁹ Macků 1964, str. 20

⁹⁰ Lábová, Láb 2009, str. 27-28

⁹¹ Lábová, Láb 2009, str. 31

⁹² Berger 2009, str. 64

⁹³ **Retuš** zpočátku sloužila k odstranění technických a výrobních vad materiálů (tečky, smítka, drobné poškrábání). Teprve postupně začala retuš sloužit jako prostředek k záměrnému ovlivňování obsahu fotografie. (Lábová, Láb 2009, str. 17)

Skopec uvádí, že „*daguerrotypisté zlepšovali lesk očí a šperků proškrabáváním stříbrné vrstvy, aby probleskovala měď.*“ (Skopec 1963, str. 145) Jiným způsobem retuše bylo kolorování pomocí vodových, olejových, nebo anilinových barev v závislosti na druhu fotografického papíru.

Další metody retuše se objevovaly i v době, kdy se začaly používat papírové negativy. „*Na papírových negativech bylo dokonale zakryto pozadí buď černou barvou, nebo vystříženým černým papírem, aby nerušila struktura papíru. U snímku krajiny a architektury byla pečlivě zakryta obloha.*“ (Skopec 1963, str. 145)

V době malé citlivosti fotografických desek, kdy nebylo možné fotoaparátem zachytit pohyblivý se předmět tak, aby nebyl rozmazaným, se pak používalo retuše k „rozhybání“ statického obrazu korekcí dílčích obrazových částí. Výsledkem byl vznik dynamické a akční fotografie, která byla označována jako momentní. (Lábová, Láb 2009, str. 19)

Posledních dvacet let s sebou přineslo tendence estetizace novinářské fotografie. To můžeme vidět například na skutečnosti, že zpravodajské fotografie ze stránek novin a časopisů se přesouvají také do galerií a začínají se stávat součástí výnosného obchodování. Jedním z příkladů může být velice diskutovaný případ francouzského válečného fotografa Luce Delahaye, který prodával v jedné z nejprestižnějších newyorských galerií snímky pořízené během války v Afghánistánu z roku 2001, přičemž jedna se pohybovala okolo patnácti tisíci dolarů.⁹⁵

Posun zpravodajské fotografie k estetizaci lze vnímat například na absenci negativních emocí u příjemců, pro které je dominantní spíše líbivost fotografického obrazu. Tyto tendence lze vysledovat také u snímků, které se umístily v prestižních mezinárodních fotografických soutěžích jako je například World Press Photo, nebo které byly oceněny Pulitzerovou cenou.

Vedle stále rostoucího důrazu na estetizaci fotografií má důležitou roli také infotainment. Informativnost novinářské fotografie tak byla potlačena novým cílem - přitáhnout pozornost čtenářů.⁹⁶

Všechny tyto novodobé aspekty novinářské fotografie mohou vést k zásahům do jejich obrazu se záměrem naplnit nově vytyčené cíle.

2.7 Metody manipulace digitální fotografie

Tom Ang definuje manipulaci s fotografickým obrazem jako „*změnu nebo úpravu hodnot jednotlivých pixelů digitálního fotografického obrazu s cílem změnit vzhled nebo obsah obrazu pomocí editačního softwaru pro úpravu fotografií.*“⁹⁷ Takovou definici však autorka práce považuje za nepřesnou. K manipulaci fotografického obrazu totiž nemusí

⁹⁴ **Fotomontáž** se vytvářela za pomoci nůžek a lepidla. Tvůrce vybral jednotlivé části obrazu z několika fotografií a z těch následně složil nový obraz. Ten se nakonec přefotografoval a vznikla tak zcela nová fotografie. První fotomontáže se objevily již v roce 1843.

Fotomontáže se využívalo jak v souvislosti s dodatečným montováním hlav, tak také v krajinářské fotografii. (Lábová, Láb 2009, str. 20) Důvod, proč se začala fotomontáž uplatňovat také v krajinářské fotografii byl ten, že „*tehdy ještě nedokonalé fotomateriály byly příliš citlivé na modrou barvu. To způsobovalo, že oblast mraků a oblohy byla vždy silně přeexponovaná a na fotografii bylo místo oblohy prázdné bílé místo.*“ (Lábová, Láb 2009, str. 20-21) Fotograf tedy pořídil dva snímky identického záběru, přičemž na jednom exponoval krajinu a na druhém oblohu. Poté tyto dva snímky zkombinovali tak, že mraky zkopíroval na negativ krajiny.

Využívaná byla také již zmíněná sendvičová montáž, která byla vytvářena skládáním několika negativů na sebe, které se nakonec kopírovaly do jednoho obrazu najednou. (Lábová, Láb 2009, str. 21)

Jak uvádí také Alexander a Ludvík Baranovi, výjevy se montovaly optickým způsobem pod zvětšovací přístroj. „*Každý motiv, z něhož se skládal celek, se pod objektivem, nebo na průmětně odmaskoval, odkryl a postupně naexponoval.*“ (Baranovi 2007, str. 189)

⁹⁵ Lábová 2011, str. 96

⁹⁶ Lábová 2001, str. 97

⁹⁷ Ang 2000, str. 253

nutně docházet pouze prostřednictvím editačního softwaru, ale může k ní docházet již v průběhu fotografované scény například v důsledku pokynů fotografa. Proto budou v rámci práce rozlišovány dvě roviny manipulace z hlediska okamžiku zásahu do obsahu obrazu: (1) manipulaci s fotografickým obrazem před jeho technickým vznikem, která je pro recipienta takřka neodhalitelná a (2) manipulaci s fotografií prostřednictvím postprodukčních zásahů, k níž dochází pomocí softwarových programů.

2.7.1 Manipulace s fotografickým obrazem před jeho technickým vznikem

V rámci pořizování fotografického obrazu může docházet k tzv. **nahrávce**. Jde o označení pro inscenovaný záběr, čili úpravu fotografované scény ještě před tím, než je zachycena fotografickým přístrojem. K inscenaci může docházet buď z kompozičních důvodů, nebo z vědomé snahy autora dát fotografované situaci tendenční charakter.⁹⁸ „*Hranice, kam až fotograf může při přípravě záběru zajít, se těžko vymezuje. Obecně platí, že by fotograf do snímané situace neměl přímo zasahovat, neměl by fotografovaným říkat, aby kvůli fotografování „něco udělali nějak“.*“⁹⁹

Jednou z nejdiskutovanějších fotografií se v této souvislosti stal snímek fotoreportéra agentury Sygma/Corbis Henriho Bureau, který se přiznal k inscenaci fotografie dokumentující první ropnou válku v Perském zálivu. Muž, který na tomto snímku stojí v popředí zády k divákovi a hledí na íránské ropné rafinerie u Abaddanu má zdviženou ruku a ukazuje vítězné „V“. Bureau se po vyfotografování tohoto záběru přiznal, že vyfotografovaný muž byl jeho řidič, který mu měl pouze pomoci vytvořit fotografii se symbolickými přesahy.¹⁰⁰

Inscenace však nezahrnuje pouze aktivní manipulaci s fotografovanými objekty. Lze do ní zařadit také technické zpracování fotografované scény, ke kterému může docházet například nastavením clony nebo času (tyto skutečnosti mají vliv na světelnost fotografované scény), ale také zvoleným objektivem, který má vliv na velikost záběru.

Svou roli hraje také řešení obrazové plochy fotografie, jehož významným prvkem je úhel pohledu. Zatímco podhled objekt monumentalizuje a potlačuje pozadí (obzvláště je-li objekt fotografován proti obloze), nadhled dává divákovi představu o celkovém

⁹⁸ Lábová, Láb 2009, str. 37

⁹⁹ Tamtéž

¹⁰⁰ Lábová, Láb 2009, str. 43

prostorovém uspořádání prvků. Tyto dva úhly pohledu jsou však Lábovou označovány za extrémní. Mezi nejčastější úhly pohledu řadí úhel frontální a pohled ze strany.¹⁰¹

V souvislosti s manipulací fotografického obrazu hraje roli také volba záběru. Fotografovanou scénu lze zaznamenat jako celek, polocelek, polodetail, nebo detail.¹⁰² Důležitost volby záběru je možné demonstrovat na příkladě, kdy fotograf pomocí volby záběru vytvoří snímek, který bude pouze iluzí fotografované skutečnosti. Například v případě pořádané demonstrace záleží pouze na zvoleném záběru a jeho velikosti, ze kterého bude demonstrující dav zachycen. Fotograf tak může i v případě nepříliš úspěšné demonstrace s malou účastí pořídit pomocí polocelku či polodetailu fotografie, které budou vytvářet iluzi početného davu a naopak. Všechny tyto aspekty pořizování fotografického snímku mohou mít vliv na utváření názorů diváků a zároveň šířit zavádějící informace.

Právě v rámci inscenované fotografie jsou naplněna slova Viléma Flussera, který konstatoval, že „fotograf má moc nad diváky svých fotografií, programuje jejich postoj.“¹⁰³



Obr. č. 1- Fotografie z bombardovaného gruzinského města Gori, 2006. Zprostředkované agenturou Reuters.



Obr. č. 2

Zdroj: http://www.oddee.com/item_96803.aspx (19. 3. 2013)

¹⁰¹ Lábová 1989, str. 72

¹⁰² Lábová 1989, str. 78

¹⁰³ Flusser 1994, str. 27

2.7.2 Manipulace s fotografickým obrazem prostřednictvím postprodukčních zásahů

2.7.2.1 Digitální fotomontáž

Osvaldová a Halada za fotomontáž označují takové techniky, „*při nichž se fotografický obraz vytváří z několika jiných záběrů nebo jejich částí.*“¹⁰⁴ Horný a Krsek fotomontáž definují jako spojení dvou či více samostatných objektů nebo částí fotografického obrazu, které se mohou vzájemně ovlivňovat a dohromady utváří nový celek. Zároveň však autoři upozorňují na velký počet možností kombinování fotografických obrazů a v souvislosti s touto skutečností zpochybňují existenci přesné definice fotomontáže.¹⁰⁵

Horný a Krsek pod pojem montáž řadí **(1)** klasickou kombinaci dvou nebo více fotografií, **(2)** menší změnu vzhledu původního snímku, **(3)** odstranění lesků, stínů, nebo přidání struktury do pozadí, **(4)** kombinování obrazu s reálnou kresbou a **(5)** využití fotografie jako předlohu pro vytvoření nového motivu.

Při fotomontážích se v grafických editorech většinou využívá nástrojů, jakými jsou maska, klonovací razítko, ale také retuš. Využívá se také práce s texturami nebo dokonce také s textem, který se může přidat do fotografického obrazu ne jako přidaná informace, ale jako jeho součást.

Některá z úskalí fotografických montáží je například zanedbání stínů nebo zkreslení velikosti objektu, který pak ve výsledku s kombinovaným obrazem nepůsobí věrohodně. Fotomontáž však lze odhalit také na zdánlivě nedůležitých aspektech fotografie, jako je její specifická barevnost, ostrost či rozložení světla.¹⁰⁶

Ve zpravodajské fotografii se digitální fotomontáž objevuje například u výměn hlav osob, klonování objektů nebo v minulosti u mizení nepohodlných osob v rámci politické propagandy.

¹⁰⁴ Osvaldová, Halada 1999, str. 70

¹⁰⁵ Horný, Krsek 2009, str. 44

¹⁰⁶ Horný, Krsek 2009, str. 44-45



Obr. č. 3 - Originál válečné fotografie z Iráku z roku 2003 **Obr. č. 4** - Originální snímek č. 2 **Obr.č. 5** - Kompozitní snímek

Zdroj: <http://verifeyed.com/blog/> (1. 3. 2013)

2.7.2.2 Digitální retuš

Retuš je Tauskem definovaná jako „*jakýkoliv zásah do stavby fotografického obrazu s cílem změnit, opravit, nebo upravit výsledný vzhled snímku.*“¹⁰⁷ Osvaldová a Halada retuš označují za obecně malou dodatečnou opravu nebo úpravu fotografického obrazu, v rámci které může docházet k „*překreslení či přemalování poškozených nebo nežádoucích míst na předloze.*“¹⁰⁸

Horný a Krsek pak blíže uvádí, že k retuši dochází vymazáním nebo nehrazením bodů (pixelů), které tvoří určitou část snímku. Retuš je většinou realizována zkopírováním sousedních pixelů na oblast, která je cílem úpravy (zpravidla se jedná o nežádoucí pihy, znaménka či skvrny a smítka, jež se na fotografii vyskytla například v důsledku znečištěného objektivu). Retušování fotografického obrazu se pak většinou provádí editačním nástrojem klonovací razítka. Jeho práce spočívá v duplikaci zdrojové oblasti.¹⁰⁹ V důsledku klonování tak dochází k „*vytváření nových částí obrazu postupným vzorkováním stávajícího obrazu a vkládání těchto vzorků na nová místa.*“¹¹⁰

Autoři Horný a Krsek řadí pod retušování také obrazovou deformaci, které se využívá například pro narovnání kácejících se linií u fotografií staveb.¹¹¹ Jako jiný příklad lze uvést zeštíhlení fotografované osoby, prodloužení nohou, krku, zvětšení očí atd. Někdy bývá digitální retuš označovaná jako digitální plastická chirurgie, protože se využívá k vylepšení vizáže portrétovaných osobností.¹¹²

¹⁰⁷ Tausk 1972, str. 254

¹⁰⁸ Osvaldová, Halada 1999, str. 158

¹⁰⁹ Horný, Krsek 2009, str. 41

¹¹⁰ Lábová, Láb 2009, str. 85

¹¹¹ Horný, Krsek 2009, str. 56

¹¹² Lábová, Láb 2009, str. 65

Specifickým druhem manipulace v rámci retuše fotografického obrazu je pak rearanžování. Rearanžování znamená, že autor v rámci jednoho fotografického obrazu posune některé objekty nebo osoby blíže, nebo dál od sebe, nebo je úplně přeskupí podle svých představ.¹¹³

Metodu rearanžování je možno v editačním programu praktikovat za pomoci ořezu a následného přesunu vyfotografovaného objektu. Je nutno však počítat také s dalšími editačními nástroji jako je třeba klonovací razítko, které pomůže zahltit stopy provedeného zásahu. Stejně jako u fotomontáží může být i zde využito textur.



Obr. č. 6 - Bejrút, Libanon 2006 - originální snímek **Obr. č. 7** - Manipulovaný snímek

Zdroj: <http://www.impactlab.net/2008/03/22/identifying-manipulated-images/> (19. 2. 2013)

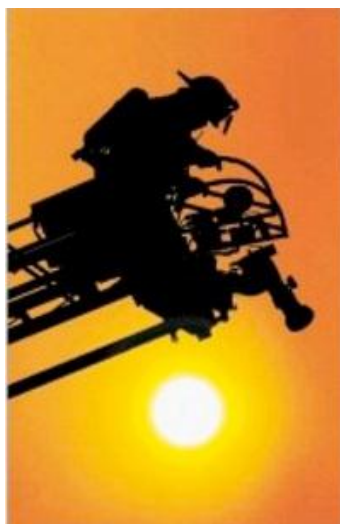
2.7.2.3 Korekce barevnosti

Kromě obsahu a ostroty fotografického snímku jsou barevnost a jas považovány za hlavní atributy fotografie. Důvodem pro zásah do barevnosti fotografického obrazu může být například to, že snímek je podexponovaný. Cílem manipulace s barevností snímku je především učinit snímek "rozjasněnější", opticky dynamičtější a tím jej udělat pro diváka poutavějším. Pod tonální korekce fotografického obrazu se řadí práce s kontrastem¹¹⁴, jasnem a v neposlední řadě také zvýraznění vybraných barev snímku (tzv. saturace). Tonální rozsah je možné měnit například nastavením nové úrovně bílé, čímž dojde k přepočítání tonálního rozsahu fotografického obrazu.¹¹⁵

¹¹³ Lábová, Láb 2009, str. 66

¹¹⁴ Kontrast Šmok definuje jako rozdíl mezi nejsvětlejším a nejtmavším místem snímku. (Šmok 1967, str. 20)

¹¹⁵ Horný, Krsek 2009, str. 42



Obr. č. 8 - Hasič, 2006 - barevná korekce.

Zdroj: <http://iam.krspin.net/2007/03/07/kdyz-novinarska-fotografie-lze-dokonceni/> (19. 2. 2013)

2.7.2.4 Ořez fotografického obrazu

Ořezem fotografického obrazu je možné ovlivňovat jeho kompozici.¹¹⁶ Přestože ořez obrazu může být ve většině případů vnímán jako nepatrný zásah do jeho obsahu, takováto manipulace může vést k záměrnému odstranění části informace. Podobný případ je možno vidět na jedné z fotografií pořízené při izraelském zásahu proti konvoji do pásma Gazy v roce 2010, která byla poskytnuta agenturou Reuters. U této fotografie byl oříznut její pravý okraj, čímž došlo k odstranění nože v ruce jednoho z propalestinských aktivistů stojícího vedle zadrženého člena izraelského komanda. Právě takovýto zásah lze považovat jako účelový.



Obr. č. 9 - Konvoj do pásma Gazy, 2010 - **Obr. č. 10** - Oříznutý snímek
neoříznutý snímek

Zdroj: <http://samsonblinded.org/news/marmara-doctored-photo-scandal-reuters-is-not-always-guilty-18133> (19. 2. 2013)

¹¹⁶ Horný, Krsek 2009, str. 49

2.7.2.5 Vytvoření digitálního obrazu

K specifické manipulaci fotografického obrazu může docházet také prostřednictvím vytvoření zcela nového obrazu bez potřeby referentu. Fotografické obrazy tohoto charakteru tak mohou být vytvořeny za pomoci počítačového softwaru pouze na základě představy jejich tvůrce, aniž by byly kopií skutečnosti.¹¹⁷ Podle Batchena se tento typ fotografického obrazu „nenachází v čase, avšak sám čas nezachycují. V tomto smyslu lze říci, že realita, kterou nám počítač předkládá, je virtuální, je pouhou simulací oné analogicky a temporálně garantované reality, kterou nám slibuje fotografie.“¹¹⁸

Příkladem takového fotografického obrazu bez reálného základu je například digitální obraz grafika Roberta Bowena z roku 1989, na které jsou zobrazeny známé osobnosti při slavnostní večeři, která se však v této sestavě nikdy nekonala.



Obr. č. 11 - Fiktivní večeře, 1989

Zdroj: LÁBOVÁ, Alena – LÁB, Filip. 2009. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře.* Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1647-6

2.8 Možnosti odhalení manipulace s fotografickým obrazem

Jak již bylo výše uvedeno (kap. 2.4.2), digitální fotografie je v závislosti na principu svého vzniku a v závislosti na pixelech, jakožto své základní stavební jednotky, snáze a dokonaleji manipulovatelnou, než tomu je u fotografie analogické. Zjištění možných zásahů do fotografického obrazu je tak velice ztíženo. Přesto lze případný zásah do snímku odhalit na základě chyb, ke kterým v důsledku manipulace s fotografickým obrazem došlo.

¹¹⁷ Lábová, Láb 2009, str. 66

¹¹⁸ Batchen 2004, str. 350

Odhalení manipulace je možné na základě kompaktnosti snímku. U neprofesionálně vytvořených fotografických obrazů poskládaných z několika snímků v rámci fotomontáže může docházet k porušení jednoty prostoru a času.¹¹⁹ „*Jednotlivé části obrazu musí podléhat stejným světelným podmínkám, musí být tonálně a barevně adekvátní.*“¹²⁰ Manipulaci mohou prozradit také různě dlouhé stíny.

Dalšími jevy, které mohou poukazovat na manipulaci s fotografickým obrazem, jsou také drobné detaily obrazu, na které bylo v rámci zásahů do obsahu fotografického obrazu zapomenuto. Může se jednat například o nápisy nebo loga, která mohou být po převrácení snímku zobrazena zrcadlově.

Zásah do integrity obsahu obrazu lze rozeznat také na základě partií, které jsou pro manipulaci téměř vždy problematické. Jde například o zobrazení vlasů.¹²¹

Spolehlivým ukazatelem bývají také odrazné plochy snímku. Zvětšením očí lze například zjistit světelný zdroj. Tímto postupem je možné odhalit nekonzistentnost fotografického obrazu.¹²²

Ve shodě s postrealistickým paradigmatem tak, jak jej definuje Šimůnek (kap. 2.2.2), pak lze fotografický obraz zkoumat z hlediska informace, kterou snímek obsahuje a jejího zasazení do kontextu. Recipient tak může manipulaci odhalit na základě pravděpodobnosti zobrazované reality a na základě svých zkušeností.¹²³

V souvislosti s manipulací fotografického obrazu se začínají objevovat softwary, které dokážou případné zásahy odhalit. Jedním z nejúspěšnějších se stal program VerifEyed vytvořený českým týmem z Českého vysokého učení Za zpravodajskou fotografii bude považována fotografie technického v Praze, který získal v roce 2011 ocenění v mezinárodní soutěži Next Idea.

Tento program dokáže detekovat duplikované oblasti fotografického obrazu, několikanásobné JPEG komprese či nekonzistentní šum snímku, který v důsledku manipulace vzniká. Jednou z funkcí programu je také schopnost rozpoznat nekonzistenci chromatických vad.¹²⁴ „*Detekce nekonzistence chromatických vad sleduje barevné vady neboli chromatickou aberaci, což je vada, která souvisí s tím, že ohnisková vzdálenost čočky závisí na indexu lomu a ten se mění s barvou světla (tj. s vlnovou délkou). Bílé světlo*

¹¹⁹ Láb, Turek 2009, str. 52

¹²⁰ Tamtéž

¹²¹ Láb, Turek 2009, str. 52-53

¹²² Lábová, Láb 2009, str. 85

¹²³ Láb, Turek 2009, str. 53

¹²⁴ *Image Authentication Without Using Watermarks and Signatures* [online]. Verifeyed.com, 11. 12. 2012 [cit. 4. 3. 2013]. Dostupné na <<http://verifeyed.com/blog/>>

*je totiž složeno z různých vlnových délek a každá jeho složka (tzn. každá barva) se při průchodu čočkou láme trochu jinak. Při průchodu čočkou s barevnou vadou tak dochází k rozkladu světla. V důsledku této vady je každý bod zobrazen v určité barvě a obklopen mezikružímí v jiných barvách.*¹²⁵ Každý fotografický přístroj má však chromatickou aberaci jinou, čehož lze využít například pro odhalení fotomontáže vytvořené z několika různých fotografií zachycených rozdílnými fotografickými přístroji.¹²⁶

¹²⁵ NEFF, Ondřej. *VerifEyed po roce a půl*. [online] Diginet.cz, 18. říjen 2012 [cit. 4. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.diginet.cz/art/editujeme/verifeyed-po-roce-p-l.html>>

¹²⁶ Jako další programy pro zjišťování manipulace s fotografickým obrazem lze zmínit například i Image Error Level Analyser nebo JPEGsnoop

3. VÝSKYT MANIPULACE ZPRAVODAJSKÝCH FOTOGRAFIÍ V MÉDIÍCH

Cílem této části práce je reflektovat manipulaci zpravodajské fotografie, která se objevila v tištěných, nebo internetových médiích, a to v období od 1. ledna 2009 do 1. března 2013. Zkoumány byly pouze zpravodajské fotografie tak, jak byly teoreticky vymezeny v kap. 1.3.1 podle Lábové.

Při shromažďování manipulovaných fotografických obrazů byly využity metody rešerše a kvalitativní obrazové analýzy, jejímž jedním z hlavních přístupů je „odhalovat, nakolik se obrazový záznam vzdálil realitě, či zda dokonce nedošlo k jeho manipulaci.“¹²⁷ V případech, kdy byla dostupná původní nezměněná fotografie, byla využita také komparativní analýza, a to k identifikaci postupů, které byly manipulaci využity.

3.1 Aspekty zkoumání manipulovaných fotografií

U jednotlivých manipulovaných fotografií jsou zkoumány čtyři aspekty: (1) kontext vzniku a výskytu manipulované fotografie, (2) záměr a význam manipulace s fotografickým obrazem, (3) použité metody a techniky manipulace fotografického obrazu, (4) okolnosti nebo zdroj odhalení manipulace s fotografickým obrazem.

V rámci kontextu vzniku a výskytu je reflektována událost, při které byla pořízena původní fotografie. Zároveň je zde popsáno kdy a za jakých okolností se manipulovaná fotografie objevila a která média ji zveřejnila.

Druhý aspekt zkoumání hledá důvody, motivace nebo okolnosti, které vedly k tomu, že někdo s fotografií manipuloval. Důraz je při tom kladen na význam této manipulace a působení manipulace na diváky.

V souvislosti s třetí oblastí zájmu se autorka identifikuje a rozebírá metody a konkrétní techniky, které byly k dosažení manipulace využity. Specifikuje také prvky, které vedly k odhalení manipulace s fotografickým obrazem, a vyhodnocuje kvalitu provedených zásahů.

Posledním bodem zkoumání jsou způsoby odhalení manipulace s fotografickým snímkem. Autorka popisuje, kdo a s využitím čeho dokázal manipulaci objevit a jakým způsobem o tom informoval. V některých případech je popsán také následný vývoj situace.

¹²⁷ Trampota, Vojtěchovská 2010, str. 157-158

3.2 Identifikace a zkoumání manipulovaných fotografií

3.2.1 Fotografie izraelské vlády



Obr. č. 12 - Izraelská vláda, 2009 - originální snímek



Obr. č. 13 - Izraelská vláda, 2009 - manipulovaný snímek

Zdroj: http://news.xinhuanet.com/newmedia/2009-04/09/content_11153489.htm (12. 3. 2013)

(1) Dva ultraortodoxní židovské listy (Shaa Tova a Yated Neeman) pozměnily před publikováním oficiální fotografii nově vzniklé izraelské vlády na počátku dubna 2009. Odstraněny byly dvě ženy, které se staly členkami vlády. Konkrétně se jednalo o ministryni Limoru Livnat a Sofii Landver. List Yated Neeman nahradil ženy muži z dolní řady. Týdeník Shaa Tova pak obě ženy na snímku před publikací začernil.

(2) Nešlo o první případ, kdy některé ultraortodoxní listy zaměřené na izraelskou komunitu ortodoxních Židů odmítly zveřejnit fotografie žen.¹²⁸ Publikování obrázků žen totiž mnoho ortodoxních Židů považuje za hrubé porušení pravidel ženské cudnosti.¹²⁹ Záměrem obou listů tedy nebylo manipulovat skutečnost, protože původní snímky byly veřejně dostupné, ale šlo spíše o snahu redakcí předejít případným nesouhlasným reakcím svého úzce profilovaného publika.

(3) Jak v případě deníku YatedNeeman, tak i v případě týdeníku Shaa Tova se jedná o zásah do obsahu fotografického obrazu pomocí retušování. V souvislosti s nahrazením obou žen muži, kteří se na původní fotografii vyskytovali v dolní řadě, pak lze hovořit o rearanžování.

¹²⁸ V minulosti například nepublikovaly fotografie Tzipi Livnik, která vedla politické uskupení Kadima.

¹²⁹ *Papers alter Israel cabinet photo* [online]. News.bbc.co.uk, 3. 4. 2009 [cit. 12. 3. 2013]. Dostupné na <http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/7982146.stm>

(4) Na pozměněné snímky upozornila další izraelská média, která přetiskla upravené fotografie vedle původní verze i s upozorněním, že fotografie byly manipulovány.¹³⁰

3.2.2. Ropná havárie v Mexickém zálivu



Obr. č. 14 - Ropná havárie, **Obr. č. 15** - Ropná havárie, 2010 - 2010 - manipulovaný snímek originální snímek

Zdroj: <http://www.reportagesphotos.fr/A2101-photographie-et-maree-noire-ne-font-pas-bon-menage.html> (15. 3. 2013)

1) V dubnu 2010 se u Mexického zálivu potopila ropná plošina, která způsobila největší ropnou havárii v dějinách Spojených států. O šířící se ropné skvrně informoval také týdeník The Economist prostřednictvím fotografie agentury Reuters, jež umístil na svou titulní stranu.

Daná fotografie pochází již z doby, kdy ropná skvrna zasáhla pobřeží Luisiany. Na obálce týdeníku je zachycen Obama se skloněnou hlavou a rukama v bok. Krátce na to bylo internetovými uživateli upozorněno na to, že fotografie byla manipulována. Na původním snímku nestojí americký prezident osamocen, nýbrž v doprovodu prezidentky místní farnosti, Charlotte Randolphovou. Vedle nich se pak u levého okraje nachází také šéf pobřežní stráže Spojených států, Thad Allen.¹³¹

¹³⁰ *Papers alter Israel cabinet photo* [online]. News.bbc.co.uk, 3. 4. 2009 [cit. 12. 3. 2013]. Dostupné na <http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/7982146.stm>

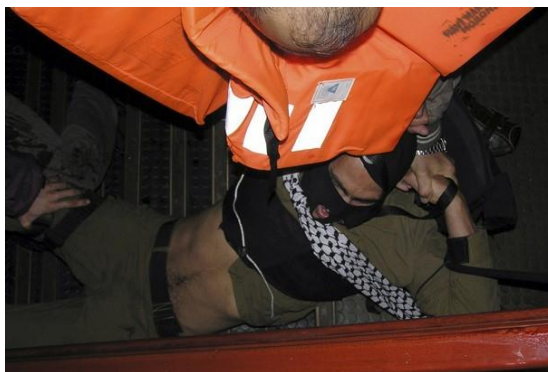
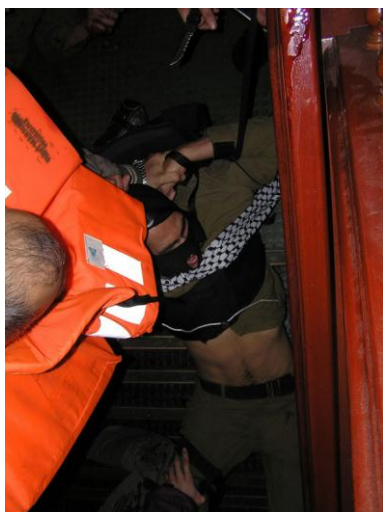
¹³¹ *Zpytující Obama je podvrh. The Economist vymazal z fotky doprovod* [online]. Lidovky.cz, 8. 7. 2010 [cit. 15. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.lidovky.cz/zpytujici-obama-je-podvrh-the-economist-vymazal-z-fotky-doprovod-p9m-/media.aspx?c=A100708_172048_ln-media_ter>

(2) Zatímco na původní fotografii je Barack Obama zachycen uprostřed rozhovoru, v editované verzi fotografie stojí osamocen a na diváky působí zamyšleným dojmem. Odstraněním Charlotty Randolphové a Thada Allena tedy došlo k výraznému posunu významu fotografického snímku. Důvodem takového zásahu do obsahu snímku lze označit snahu upoutat recipientovu pozornost a udělat snímek dramatičtější.

(3) K úpravě fotografického obrazu bylo využito retuše k vymazání prezidentky farnosti. V tomto případě bylo pravděpodobně využito techniky klonování. Dále došlo k odstranění pobřežního strážníka pomocí ořezu fotografie.

(4) „Na manipulaci upozornil jako první Jeremy Peters na blogu Media Decoder při *New YorkTimes*.“¹³² Bezprostředně po tomto odhalení se k manipulaci s fotografií přihlásila editorka týdeníku, která zasáhla do obsahu obrazu na žádost zástupkyně šéfredaktora Emmy Duncanové. *The Economist* se pak v souvislosti s upravenou fotografií vyjádřil v tom smyslu, že Charlotta Randolphová není dostatečně známou osobností a v případě, že by nedošlo k jejímu vymazání, by mohli být diváci zmateni.¹³³

3.2.3 Izraelský zásah proti konvoji palestinských aktivistů



Obr. č. 16 - Konvoj do pásma Gazy, 2010 - originální snímek **Obr. č. 17** - Konvoj do pásma Gazy, 2010 - manipulovaný snímek

Zdroj:

http://littlegreenfootballs.com/link/215282_FauxtographyReuters_Crops_Out_Peace_Activist_Weapon_Again (7. 3. 2013)

¹³² *Týdeník vymazal ženu z fotografie s Obamou. Nechtěli jsme mást lidi, hájí se* [online]. *Idnes.cz*, 8. 7. 2010 [cit. 15. 3. 2013]. Dostupné na <http://zpravy.idnes.cz/tydenik-vymazal-zenu-z-fotografie-s-obamou-nechteli-j sme-mast-lidi-haji-se-1r8-/zahranicni.aspx?c=A100708_171200_zahranicni_abr>

¹³³ *Zpytující Obama je podvrh. The Economist vymazal z fotky doprovod* [online]. *Lidovky.cz*, 8. 7. 2010 [cit. 15. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.lidovky.cz/zpytujici-obama-je-podvrh-the-economist-vymazal-z-fotky-doprovod-p9m-/media.aspx?c=A100708_172048_ln-media_ter>

(1) Fotografie byla pořízena v rámci izraelského zásahu proti konvoji směřujícímu do pásma Gazy 31. května 2010. Jednotky izraelské armády zadržely šest lodí plavících se z Turecka, které měly do pásma Gazy doručit humanitární pomoc.

Manipulovaný fotografický snímek byl pořízen během zásahu izraelských jednotek na hlavní lodi flotily s názvem Mavi Marmara. Na původním snímku, který zveřejnil turecký deník Hurriyet, je zachycen zadržený izraelský voják v obklíčení palestinských aktivistů, kde jeden z Palestinců míří na izraelského vojáka nožem. V pravém dolním rohu je zachycena také krev vojáka. Tato část snímku však byla později odstraněna agenturou Reuters.¹³⁴

(2) V souvislosti s odstraněním pravé části fotografického obrazu došlo zároveň k manipulaci s jeho obsahem. Přestože se agentura Reuters k manipulovanému snímku vyjádřila jako k takovému způsobu úpravy, který je běžnou redakční praxí¹³⁵, zásah do fotografie lze v tomto případě označit za problematický. Celý incident byl totiž provázen diskuzemi, zda aktivisté byli či nebyli ozbrojeni. Nůž měl tedy v rámci informačního sdělení fotografického obrazu důležitý význam a zásahem do jeho obsahu tak došlo ke zkreslení události ve prospěch palestinských aktivistů.

(3) K zásahu do fotografického obrazu došlo ořezem jeho pravé strany, čímž byl z obrazu odstraněn nůž v rukou palestinského aktivisty a krev izraelského vojáka. Ve fotografii došlo také ke korekci jasu a k jejímu otočení na šířku.

(4) Na manipulovaný snímek upozornil server littlegreenfootballs.com, který porovnal původní neupravené fotografie tureckého deníku Hurriyet a stejné fotografie prezentované agenturou Reuters.

¹³⁴ STINGLOVÁ, Helena. *Manipuluje Reuters fotografie? Zmizel nůž, krev a zraněný voják* [online]. Lidovky.cz, 9. 6. 2010 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.lidovky.cz/manipuluje-reuters-fotografie-zmizel-nuz-krev-a-zraneny-vojak-pvd-/media.aspx?c=A100609_162523_In-media_hs>

¹³⁵ *Reuters Doctoring Flotilla Photos – UPDATED* [online]. Indisputableblog.com, 7. 6. 2010 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.indisputableblog.com/2010/06/07/reuters-doctoring-flotilla-photos/>>

3.2.4 Rearanžování fotografie z mírových rozhovorů



Obr. č. 18 - Mubarak, 2010 - manipulovaný snímek



Obr. č. 19 - Mubarak, 2010 - originální snímek

Zdroj: <http://www.adobephotoshoptraining.org/photoshop-disasters-in-news/> (10. 3. 2013)

(1) Nejstarší a státem vlastněný egyptský list Al-Ahram, který je v této lokalitě nejčtenější, publikoval ve svém vydání ze 14. září 2010 na šesté straně upravenou fotografii zobrazující účastníky rozhovorů usilujících o dosažení míru na Blízkém východě. Původní fotografie byla pořízena začátkem září v Bílém domě a zobrazovala prezidenta USA Baracka Obamu kráčejícího v popředí skupiny jednajících představitelů Izraele, Palestiny a Jordánska. Egyptský prezident Husní Mubarak na této fotografii kráčí v pozadí po pravé straně Obamy.

Upravená fotografie však prezidenta Mubaraka zobrazuje v čele této skupiny, po levici Obamy, přičemž ji doprovází titulek „Cesta do Šarm aš-Šajchu“, odkazující k egyptskému rezortu, který hostil druhé kolo vyjednávání. Z fotografie byly rovněž odstraněny okolní interiéry Bílého domu, ponechán byl pouze červený koberec.¹³⁶

(2) Manipulaci fotografie lze vzhledem k vlastnické povaze listu Al-Ahram považovat za příklad propagandistického působení tehdejšího Mubarakova režimu na egyptské obyvatelstvo. Dobový kontext současně naznačuje, že tento krok mohl být snahou o odpoutání pozornosti od slábnoucí role Egypta v procesu mírových

¹³⁶ *Egyptian newspaper under fire over altered photo* [online]. Bbc.co.uk, 15. 9. 2010 [cit. 10. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.bbc.co.uk/news/world-middle-east-11313738>>

vyjednávání.¹³⁷ Manipulace také mohla sloužit k pozitivnější mediální prezentaci prezidenta Mubaraka a jeho diplomatických schopností na mezinárodní scéně.

Šéfredaktor listu Al-Ahram v pozdějším prohlášení uvedl, že pozměněná verze fotografie měla pouze „*ilustrovat vedoucí úlohu Egypta*“ v tomto procesu.¹³⁸

(3) V souvislosti s přeskupením osob na fotografii došlo k jejímu rearanžování, které bylo provedeno v rámci retuše. Kulisy Bílého domu byly odstraněny rovněž retušováním snímku.

(4) Na manipulaci fotografie upozornil egyptský bloger Wael Khalil prostřednictvím svého osobního blogu. Manipulaci jednoznačně dokazovalo srovnání s původní fotografií, jejímž autorem je fotograf Alex Wong.

3.2.5 Odstranění Hillary Clintonové



Obr. č. 20 - Hillary Clintonová a Audrey Tomason, 2011 - manipulovaný snímek



Obr. č. 21 - Hillary Clintonová a Audrey Tomason, 2011 - originální snímek

Zdroj: <http://mrbuggi8.blogspot.cz/2013/02/the-ethics-of-photoshop-and-photo.html> (8. 3. 2013)

(1) Několik hodin po zabití vůdce teroristické organizace al-Káida Usámy bin Ladina v neděli 1. května 2011 zveřejnil Bílý dům fotografii zobrazující prezidenta USA Baracka Obamu, viceprezidenta Joea Bidena, ministryně zahraničních věcí Hillary Clintonová a členové týmu národní bezpečnosti sledující vojenský zásah v přímém přenosu.

V newyorské části Brooklyn vycházející deník pro chasidskou komunitu Der Tzitung publikoval 5. května upravenou verzi této oficiální fotografie, na které

¹³⁷ *Al-Ahram newspaper defends doctored photo of Hosni Mubarak* [online]. Guardian.com, 17. 9. 2010 [cit. 10. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.guardian.co.uk/world/2010/sep/17/al-ahram-newspaper-doctored-photo-hosni-mubarak>>

¹³⁸ Tamtéž

chyběly obě ženy. Kromě Hillary Clintonové byla z fotografie odstraněna také Audrey Tomason, ředitelka protiteroristického oddělení.¹³⁹

V této souvislosti je nutné zmínit, že už fotografie, kterou Bílý dům oficiálně publikoval, byla již předtím změněna. Na fotografii je totiž viditelně rozostřen dokument ležící na notebooku před Clintonovou.

(2) List *Der Tzitung* manipulaci fotografie potvrdil a vydal prohlášení, v němž uvedl, že „*v souladu s naším náboženským přesvědčením nepublikuje fotografie žen.*“¹⁴⁰ List se zároveň omluvil s tím, že manipulace fotografie by rozhodně neměla být chápána jako záměrné poukazování na nerovnoprávnost žen.¹⁴¹

Rozostření dokumentu, který ležel na notebooku před Clintonovou, lze pak považovat za bezpečnostní opatření Bílého domu, aby zabránil úniku utajovaných informací. Z analýzy provedené softwarem *Tungstene* rovněž vyplývá, že na několika místech fotografie byly upraveny světelné odstíny.¹⁴² V tomto případě šlo tedy zřejmě o korekci podexponovaného snímku a zároveň o jeho estetizaci. Tato informace však nebyla Bílým domem oficiálně potvrzena ani vyvrácena.

(3) V případě úprav fotografického snímku deníkem *Der Tzitung* bylo při odstranění Clintonové zasáhnuto pouze do dílčí části fotografického obrazu. Šlo tedy o metodu retuše.

Retuše využil také Bílý dům při rozostření dokumentu s utajovanými informacemi. V souvislosti s úpravou světelných odstínů pak bylo použito barevné korekce, která byla provedena posunem jasu.

(4) Manipulací této fotografie odhalil bloger s přezdívkou *Failed Messiah*. Na svém blogu publikoval snímek titulní strany listu *Der Tzitung*, na které byla tato fotografie otištěna. Žádné dokazování nebylo potřeba, protože původní fotografie je dostupná prostřednictvím oficiálního účtu Bílého domu na serveru Flickr.¹⁴³ Zprávu o manipulaci později přebrala i další americká i světová média.¹⁴⁴

¹³⁹ *Hillary Clinton Removed From Situation Room Photo By Der Tzitung, Hasidic Newspaper* [online]. Huffingtonpost.com, 7. 9. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.huffingtonpost.com/2011/05/09/hillary-clinton-der-tzitung-removed-situation-room_n_859254.html>

¹⁴⁰ BELL, Melissa. *Hillary Clinton, Audrey Tomason go missing in Situation Room photo in Di Tzeitung newspaper* [online]. Washingtonpost.com, 5. 9. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/hillary-clinton-audrey-tomason-go-missing-in-situation-room-photo-in-der-tzitung-newspaper/2011/05/09/AFfJbVYG_blog.html>

¹⁴¹ Tamtéž

¹⁴² *Bin Laden raid: 'Situation Room' photo airbrushed by White House* [online]. Observers.france24.com, 16. 5. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <<http://observers.france24.com/content/20110516-bin-laden-raid-situation-room-photo-airbrushed-white-house-usa-propaganda>>

¹⁴³ [online]. Flickr.com, 1. 5. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.flickr.com/photos/>>

3.2.6 Zápavy v Severní Koreji



Obr. č. 22 - Zápavy, 2011 - komponovaná fotografie

Zdroj: <http://www.northkoreatech.org/2011/07/18/ap-kills-kcna-photo-says-it-was-altered/> (12. 3. 2013)

(1) Agentura Associated Press vydala 16. července 2011 fotografii zobrazující následky rozsáhlých záplav a tajfunu v Severní Koreji. Fotografie, která zobrazuje několik obyvatel brodících se vodou ve městě Pchjongjang, pořídila státní severokorejská zpravodajská agentura (Korean Central News Agency), s níž má AP dlouhodobou smlouvu na redistribuci obrazových materiálů. Do snímku však bylo ještě před vydáním korejskou agenturou zasahováno a osoby byly přidány až dodatečně.¹⁴⁵

(2) Vzhledem ke skutečnosti, že fotografie zobrazuje osoby v krizové situaci, lze identifikovat pravděpodobnou snahu státní zpravodajské agentury znásobit závažnost situace a následků povodní, na základě čehož by pak korejská vláda mohla snáze vyjednat mezinárodní pomoc. Lze se domnívat, že využití uznávané mezinárodní agentury k distribuci fotografie pak mělo snížit pravděpodobnost odhalení samotné manipulace.

(3) Brodící se lidé byli do snímku vloženi z jiné fotografie. Manipulace fotografického obrazu byla tedy provedena pomocí fotomontáže. Přestože zpráva agentury neuvádí způsob, kterým byla manipulace odhalena, při bližší analýze fotografického obrazu lze rozpoznat, že nohavice jednotlivých osob nevykazují známky namočení. Hladina vody je pak vzhledem k pohybu osob nepřiměřeně klidná.¹⁴⁶

(4) Na manipulaci fotografie upozornila den po vydání samotná agentura AP. Ve svém prohlášení uvedla, že „obraz tohoto snímku byl digitálně pozměněn, takže

whitehouse/5680724572/in/set-72157626507626189/

¹⁴⁴Např. internetový server HuffingtonPost.com či server listu The Washinton Post

¹⁴⁵ AP kills KCNA photo, says it was altered [online]. Northkoreatech.org, [cit. 12. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.northkoreatech.org/2011/07/18/ap-kills-kcna-photo-says-it-was-altered/>>

¹⁴⁶ Tamtéž.

zachycenou scénu nezobrazuje věrohodně¹⁴⁷. Své zákazníky současně vyzvala, aby fotografii odebrali ze svých databází a archivů. Žádná jiná verze fotografie zveřejněna nebyla.

3.2.7 Jednání Bašára Asada s guvernérem Hamá



Obr. č. 23 - Anas Abdul-Razzaq naem, 2011 - komponovaný snímek

Zdroj: <http://www.guardian.co.uk/news/blog/2011/jul/12/syria-doctor-odd-photo-assad> (20. 3. 2013)

(1) V červenci 2011 byl na základě protivládních nepokojů v městě Hamá proti režimu syrského prezidenta Bašára Asada odvolán dosavadní guvernér guvernорátu Hamá. Důvodem byla skutečnost, že nedokázal potlačit rozsáhlé demonstrace povstalců. Novým guvernérem byl jmenován Anas Abdul-Razzaq naem.

Fotografie syrské tiskové agentury SANA zachycuje právě schůzi prezidenta s nově jmenovaným guvernérem. U zveřejněného snímku je však již na první pohled rozpoznatelná manipulace s jejím obsahem. Na manipulaci upozornil britský deník The Guardian ve spolupráci s expertem na fotografie Davidem McCoyem.¹⁴⁸

(2) Uvedená fotografie již na první pohled jeví známky toho, že došlo ke sloučení dvou různých obrazů. Na základě dílčích znaků snímku lze předpokládat, že do původní fotografie byla přidána postava nově zvoleného guvernéra. U fotografie je zřejmé, že došlo k porušení pravidel lineární perspektivy. Výsledkem je, že postava guvernéra na fotografii nepůsobí věrohodně. Na snímku se nachází však také další chyby, jako je například absence stínu postavy, bota, která při bližším prozkoumání zasahuje do konstrukce stolu a v neposlední řadě také na některých místech guvernérova těla ostré hrany.

¹⁴⁷ FLOCK, Elizabeth. *AP withdraws North Korean flooding photo, saying it was altered* [online]. Washingtonpost.com, 19. 7. 2011 [cit. 12. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/ap-withdraws-north-korean-flooding-photo-saying-it-was-altered/2011/07/19/gIQAIyLdNI_blog.html>

¹⁴⁸ MAGILL, Sasha. *Did Syria doctor this odd photo of Assad?* [online]. Guardian.com, 12. 7. 2011 [cit. 20. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.guardian.co.uk/news/blog/2011/jul/12/syria-doctor-odd-photo-assad>>

Lze usuzovat, že k úpravě fotografického snímku došlo z politických důvodů.

(3) Jak již bylo výše zmíněno, ze samotného snímku je zřejmé, že byl vytvořen za pomoci dvou fotografií. Ostré obrysy guvernéra Hamá indikují oříznutí těla, které bylo následně vloženo do původní fotografie s prezidentem Bašárem Asadem. Fotografii lze tedy označit za fotomontáž.

(4) Na manipulaci s fotografickým obrazem poukázal deník The Guardian společně s Davidem McCoyem. Ten v deníku v souvislosti s chybami v obraze upozornil na nedokonalou práci s Photoshopem.¹⁴⁹ Reakce tiskové agentury SANA na odhalení její manipulace se snímkem není známá.

3.2.8 Zinscenovaný archeologický nález



Obr. č. 24 - Putin, 2011 - inscenovaná fotografie

Zdroj: <http://aktualne.centrum.cz/zahranici/evropa/fotogalerie/foto/396924/?cid=716457> (8. 3. 2013)

(1) V srpnu roku 2011 média informovala o archeologickém nálezu, který učinil tehdejší premiér Vladimir Putin. Ten při svém potápění vylovil ze dna Černého moře amfory z šestého století. Profesorský doprovod tento nález klasifikoval jako pozůstatky poškozeného nádobí, které patřily antickým mořeplavcům.¹⁵⁰

Bezprostředně po té, co byla tato zpráva uveřejněná v médiích, se na internetu objevily diskuze zpochybňující celou událost. Blogerská komunita poukazovala zejména na fakt, že ačkoliv nádoby údajně ležely na dně moře 15 století, nebyly znečištěny žádným nánosem mořských řas či korýši. Další pochybnosti pak přicházely z řad odborné veřejnosti, která reagovala na snímek, na kterém je zachycen Putin nesoucí amfory

¹⁴⁹ MAGILL, Sasha. *Did Syria doctor this odd photo of Assad?* [online]. Guardian.com, 12. 7. 2011 [cit. 20. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.guardian.co.uk/news/blog/2011/jul/12/syria-doctor-odd-photo-assad>>

¹⁵⁰ *Putin-archeolog našel v Černém moři dvě amfory* [online]. Lidovky.cz, 10. 8. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.lidovky.cz/putin-archeolog-nasel-v-cernem-mori-dve-amfory-f47-/zpravy-svet.aspx?c=A110810_190544_ln_zahranici_mc>

za jejich ucha. Takovéto zacházení s hliněnými džbány by však po tak dlouhém působení vody mohlo znamenat jejich nenávratné poškození.¹⁵¹

(2) Fotografie zobrazující Putinův archeologický nález byla vytvořena v souvislosti s blížícími se prosincovými volbami do parlamentu a březnovými prezidentskými volbami. Manipulovaný fotografický snímek lze tedy považovat za nástroj k získání voličských hlasů.

(3) U zobrazeného snímku nedošlo k jeho manipulaci v rámci postprodukčních úprav, došlo však k zásahům do jeho obsahu ještě před jeho technickým vznikem. Jak později v médiích a ve shodě s pochybnostmi veřejnosti vyšlo najevo, celá fotografovaná událost byla inscenovaná. Hliněné džbány byly ve skutečnosti už jednou nalezené a byly pouze naaranžované na mořském dnu pro potřeby Putina potápění.¹⁵² Právě inscenovaná fotografie je považována za nejvýznamnější způsob manipulace s fotografií, a to z toho důvodu, že zásah do jejího obsahu je téměř neprokazatelný.

(4) Informace o tom, že celá událost byla pouze zinscenovaná, vyšla najevo při televizním rozhovoru s tehdejším premiérovým mluvčím Dmitrijem Peskovem. V rámci rozhovoru také nepřímo naznačil, že naaranžovanou situaci si vymyslel sám Putin.

3.2.9 Pohřeb Kim Čong-ila



Obr. č. 25 - Pohřeb Kim Čong-ila, 2011 - snímek agentury Kyodo News



Obr. č. 26 - Pohřeb Kim Čong-ila, 2011 - snímek agentury KCNA

Zdroj: <http://www.inquisitr.com/173897/spot-the-difference-north-korea-photoshops-kim-jong-il-funeral/>

¹⁵¹ *Putin podvedl Rusy. Nález amfor byl dle Potěmkina* [online]. Aktualne.cz, 5. 10. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <<http://aktualne.centrum.cz/zahranici/evropa/clanek.phtml?id=716457>>

¹⁵² Tamtéž.

(1) V prosinci 2011 zemřel severokorejský vůdce Kim Čong-il. Při pohřbu, jenž se konal 28. prosince 2011 v ulicích Pchjongjangu, Ústřední korejská tisková agentura pořídila fotografický snímek smutečního průvodu, který pak následně distribuovala přes další zahraniční agentury. Ze stejného místa a téměř ve stejném okamžiku zachytila smuteční průvod také japonská agentura Kyodo News. Po zveřejnění tohoto snímku bylo odhaleno, že snímek, který do médií rozšířila agentura KCNA, byl upraven.

Zatímco na fotografii agentury Kyodo News se v blízkosti jejího levého okraje nachází skupinka dvou novinářů s dalšími čtyřmi lidmi, u snímku pořízeného agenturou KCNA tito lidé zcela chybí.¹⁵³

(2) Ačkoliv zahraniční média označují manipulaci zpravodajských fotografií v Severní Koreji jako běžnou praxi, ke které se země uchyluje většinou z politických důvodů, uvedenou fotografii z pohřbu Kim Čong-ila lze považovat za určitou výjimku. Odstranění skupinky lidí lze v tomto případě považovat spíše za manipulaci za účelem estetizace snímku. Díky vymazání šesti osob z levé části fotografie bylo dosaženo souměrnosti řad truchlícího davu. Americký deník New York Times tuto úpravu fotografického obrazu označil za prostředek k dosažení totalitní estetiky. Souměrnost zástupů lidí má recipientům připomínat vojenskou dokonalost režimu.¹⁵⁴

(3) Snímek byl upraven metodou retuše, ke které bylo využito techniky klonování. Divák může zároveň již na první pohled postřehnout, že snímek z fotografie agentury KCNA je výrazně bělejší, než je tomu u fotografie agentury Kyodo News. Přestože je možné, že k tomuto rozdílu mohlo dojít pouze lepším nastavením fotoaparátu, díky čemuž by byla zajištěna lepší světelnost, sněhové plochy v pravé části snímku působí zároveň čistěji a zároveň jednolitěji, než je tomu u snímku agentury Kyodo News. Lze se tedy domnívat, že retuše bylo využito také v této části snímku.

(4) Na rozdílnost těchto dvou agenturních fotografií upozornil americký deník The New York Times ve spolupráci s Hanym Faridem,¹⁵⁵ který se zabývá forenzní analýzou digitálních obrazových dat v rámci Image Science Laboratory na univerzitě

¹⁵³ *Spot the Difference: North Korea Photoshops Kim Jong-il Funeral* [online]. Inquisitr.com, 30. 12. 2011 [cit. 18. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.inquisitr.com/173897/spot-the-difference-north-korea-photoshops-kim-jong-il-funeral/>>

¹⁵⁴ GOOGMAN, David J. - FURST, David. *From North Korea, an Altered Procession* [online]. Lens.blogs.nytimes.com, 28. 12. 2011 [cit. 18. 3. 2013]. Dostupné na <<http://lens.blogs.nytimes.com/2011/12/28/from-north-korea-an-altered-procession/>>

¹⁵⁵ *Z pohřbu Kim Čong-ila "zmizelo" šest lidí. KLDŘ opět kouzčila s Photoshopem* [online]. iHned.cz, 4. 1. 2012 [cit. 18. 3. 2013]. Dostupné na <<http://zpravy.ihned.cz/c1-54315200-z-pohrbu-kim-cong-ila-zmizelo-sest-lidi-kldr-opet-kouzčila-s-photoshopem>>

v Dartmouthu.¹⁵⁶ Ten zásah do fotografie potvrdil také na základě nedokonale vyretušované části obrazu u jednoho ze zachycených keřů.¹⁵⁷

3.2.10 Tuniská demonstrace proti ultrakonzervativním islamistům



Obr. č. 27 - Demonstrace, Tunis, 2012 - klonovaný dav

Zdroj: <http://atelier.rfi.fr/profiles/blogs/les-observateurs-expolangues> (11. 3. 2013)

(1) 29. ledna 2012 proběhla na hlavním náměstí Avenue Habib Bourguib ve městě Tunis demonstrace, na které se sešlo více než osm tisíc občanů protestujících proti násilnostem z posledních měsíců, za nimiž stála skupina ultrakonzervativních islamistů.¹⁵⁸ Levicově zaměřený deník *Le Maghreb* ve svém následujícím vydání na titulní straně publikoval upravenou fotografii, která protestující dav zobrazovala početnější, než tomu bylo ve skutečnosti.

(2) Autor fotografii dodal listu *Le Maghreb* již pozměněnou a redakce před odhalením manipulace internetovými uživateli o této skutečnosti nevěděla. Ve svém dalším vydání list publikoval prohlášení, ve kterém tuto skutečnost přiznal a omluvil se.¹⁵⁹

Bez znalosti kontextu by bylo možné publikování takto manipulované fotografie považovat například za snahu levicově zaměřeného listu posílit význam protestů ideologicky souznící skupiny. V tomto případě však šlo o záměrnou manipulaci ze strany

¹⁵⁶ Lábová, Láb 2009, str. 84

¹⁵⁷ GOOGMAN, David J. - FURST, David. *From North Korea, an Altered Procession* [online]. *Lens.blogs.nytimes.com*, 28. 12. 2011 [cit. 18. 3. 2013]. Dostupné na <<http://lens.blogs.nytimes.com/2011/12/28/from-north-korea-an-altered-procession/>>

¹⁵⁸ *Thousands in Tunisia protest Islamist extremism* [online]. *Cbsnews.com*, 28. 1. 2012 [cit. 11. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.cbsnews.com/8301-202_162-57367897/thousands-in-tunisia-protest-islamist-extremism/>

¹⁵⁹ *Le trucage d'une photo de presse exaspère les internautes tunisiens* [online]. *Observers.france24.com*, 30. 1. 2012 [cit. 11. 3. 2013]. Dostupné na <<http://observers.france24.com/fr/content/20120130-tunisie-le-maghreb-trucage-une-photo-presse-photoshop-manipulation-internautes-tunisiens>>

fotografa, který zřejmě chtěl svou fotografii upravit tak, aby byla pro média atraktivnější. Ideologický rozměr tohoto kroku nelze jednoznačně potvrdit ani vyvrátit.

(3) Účelu, aby dav působil pro příjemce početnější, bylo dosaženo pomocí techniky klonování v rámci metody retuše. Některé z tváří v davu byly tak nakopírovány do prázdnějších míst snímku.

(4) Manipulaci fotografie odhalilo několik na sobě nezávislých internetových uživatelů.¹⁶⁰ Ačkoliv nebylo možné porovnat upravenou fotografii s původní verzí, podrobným zkoumáním fotografického obrazu lze odhalit duplikující se skupiny osob na několika místech v davu.

Záležitost odsoudila Národní unie tuniských novinářů (SNJT)¹⁶¹ s tím, že podobné konání je jednoznačně „v rozporu se standardy a etikou (žurnalistické) profese“¹⁶². Zároveň redakci vyzvala k podniknutí kroků, které by zajistily, aby se v budoucnu podobné selhání neopakovalo.¹⁶³

3.2.11 Občanská válka v Sýrii



Obr. č. 29 - Snímek agentury Reuters

Zdroj: <http://www.europapress.es/internacional/noticia-ejercito-sirio-intensifica-ataques-contra-alepo-20120726155324.html>



Obr. č. 28 - Sýrie, 2012 - komponovaný snímek

Obr. č. 30 - Snímek agentury EPA

Zdroj: <http://www.abna.ir/data.asp?lang=17&Id=333133>

¹⁶⁰ *Le trucage d'une photo de presse exaspère les internautes tunisiens* [online]. Observers.france24.com, 30. 1. 2012 [cit. 11. 3. 2013]. Dostupné na <<http://observers.france24.com/fr/content/20120130-tunisie-le-maghreb-trucage-une-photo-presse-photoshop-manipulation-internautes-tunisiens>>

¹⁶¹ Syndicat national des journalistes tunisiens

¹⁶² *Le SNJT déplore le trucage par le journal «Le Maghreb» d'une photo de manifestation* [online]. Turess.com, 30. 1. 2012 [cit. 11. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.turess.com/fr/numerique/100349>>

¹⁶³ Tamtéž.

(1) Rakouský bulvární deník *Neue Kronen Zeitung* publikoval v souvislosti s občanskou válkou v Sýrii fotografii prchající rodiny. Na snímku, jenž byl uveřejněn v červenci 2012, je zachycen syrský pár s dítětem při útěku mezi troskami zničených budov. Popisek pod snímkem pak uvádí, že se jedná o zničenou část města Aleppo.

Po uveřejnění fotografického snímku obdržela Rakouská tisková rada pět stížností s upozorněním na její manipulaci.

(2) Fotografie publikovaná deníkem *Neue Kronen Zeitung* byla ve skutečnosti složená ze dvou různých snímků. Zatímco prchající rodina ze syrského Aleppo byla vyfotografována 26. července 2012 Sinanem Gulem a byla zprostředkována agenturou EPA, fotografie zničených domů byla pořízena o den dříve fotografem agentury Reuters. Kromě toho se nejednalo o zničenou část Aleppo, nýbrž o dvě stě kilometrů vzdálenější oblast města Homs¹⁶⁴.

Vytvořením fotografického obrazu z uvedených dvou snímků redakce docílila jeho větší dramatizace. Fotografie tak ve své upravené podobě mohla mít na recipienty větší emotivní náboj, díky kterému také získala větší potenciál získat si jejich pozornost.

(3) Ke spojení dvou fotografií v jeden celek bylo využito metody fotomontáže.

(4) Na manipulaci s fotografickým snímkem upozornili přímo čtenáři deníku *Neue Kronen Zeitung*, kteří neprodleně informovali Rakouskou tiskovou radu.

Novinář Christian Hauenstein ze zahraniční redakce listu *Neue Kronen Zeitung* však na svém portále zveřejnil vyjádření, v němž uvádí, že u snímku byly uvedeny oba zdroje jednotlivých fotografií (Reuters a EPA), což považuje za dostatečně zřetelný signál, že se jednalo o fotomontáž. Šéfredaktor listu Christoph Dichand však ve svém oficiálním prohlášení uznal pochybení redakce a za manipulaci s fotografií se omluvil v rámci následujícího vydání deníku.¹⁶⁵

¹⁶⁴ KRUMML, Milan. *Proč se musel rakouský Neue Kronen Zeitung omlouvat za fotku ze Sýrie* [online]. Mediar.cz, 1. 8. 2012 [cit. 17. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.mediar.cz/proc-se-musel-rakousky-neue-kronen-zeitung-omlouvav-za-fotku-ze-syrie/>>

¹⁶⁵ *Omluva za upravenou fotografii ze Sýrie* [online]. iHned.cz, 31. 7. 2012 [cit. 17. 3. 2013]. Dostupné na <<http://mam.ihned.cz/c1-56830560-omluva-za-upravenou-fotografii-ze-syrie>>

3.2.12 Sebevražedný atentát v Kabulu



Kabul blast: Original photo

PHOTO: AFP



Kabul blast: Digitally altered Citizen frontpage

Obr. č. 31 - Kabul, 2012 - originální snímek

Obr. č. 32 - Kabul, 2012 - manipulovaný snímek

Zdroj: http://www.rightnow.io/breaking-news/kabul_bn_1347710620483.html (9. 3. 2013)

(1) Zpravodajská agentura AFP zveřejnila 18. září 2012 fotografii zachycující místo po sebevražedném útoku v Kabulu, při kterém zahynulo 14 lidí. Fotografie zobrazuje následky výbuchu bombové nálože, včetně dvou mrtvých těl v popředí.

Jihoafrický list *The Citizen* následující den na své titulní straně publikoval upravenou verzi této fotografie, v rámci které byla mrtvá těla digitálně odstraněna.¹⁶⁶ Některá další média rovněž přistoupila k úpravě této fotografie. Příkladem je například internetový server televizního kanálu CBS, který fotografii publikoval v rámci článku z 18. září 2012.¹⁶⁷

(2) V kontextu toho, že šlo o agenturní fotografii, kterou publikovala řada světových médií, je nepravděpodobné, že by za manipulací byly nějaký konkrétní záměr. Lze usuzovat, že list chtěl pouze eliminovat případné pohoršení, které by publikování mrtvých těl mohlo vyvolat. Potvrzuje to i pozdější omluvné oficiální stanovisko listu *The Citizen*, podle kterého mělo jít o záměrnou úpravu fotografie, kdy těla měla být pouze

¹⁶⁶ WISEMAN, Bearded. *Did The Citizen Newspaper Lose Credibility Over Image Manipulation?* [online]. 2oceansvibe.com, 20. 9. 2012 [cit. 9. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.2oceansvibe.com/2012/09/20/did-the-citizen-newspaper-lose-credibility-over-image-manipulation-warning-graphic-image/>>

¹⁶⁷ *14 killed in Afghanistan suicide attacks targeting foreigners; Militant group claims one blast as retaliation for anti-Muslim film* [online]. Cbsnews.com, 18. 9. 2012 [cit. 9. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.cbsnews.com/8301-202_162-57514687/14-killed-in-afghanistan-suicide-attacks-targeting-foreigners-militant-group-claims-one-blast-as-retaliation-for-anti-muslim-film/>

rozmazána. „*Tento příkaz nebyl splněn. Namísto toho byla těla z fotografie digitálně odstraněna.*“¹⁶⁸

Totožný záměr lze spatřovat také v případě zveřejněných snímků zpravodajským serverem CBSNews.com.

(3) V případě zveřejněné a upravené fotografie deníkem The Citizen došlo k její manipulaci za pomoci retuše. Ta byla provedena klonovacím razítkem, díky kterého došlo k opakovanému nakopírování textury vyskytující se vedle mrtvých těl tak, aby zásah do fotografie byl co nejméně rozpoznatelný.

V případě internetového serveru CBSNews.com došlo k odstranění mrtvých těl odlišným způsobem. Namísto retuše server využil k tomuto účelu ořezu fotografického obrazu tak, aby těla byla vyloučena ze záběru.

(4) Na manipulaci fotografie listem The Citizen jako první upozornil spolupracovník tohoto listu Johann Hattingh, když na prostřednictvím svého profilu na sociální síti Twitter publikoval snímek titulní stránky příslušného vydání listu. Dokazování manipulace nebylo potřeba, neboť původní fotografie agentury AFP byla snadno dohledatelná. Manipulovaná fotografie navíc nese jasné stopy nepřiliš dokonalé dodatečné digitální úpravy.

Událost měla své pokračování o několik dní později, když list Citizen tohoto fotografa s okamžitou platností propustil. V oficiálním prohlášení list uvedl, že Hattingh poškodil dobré jméno společnosti a narušil důvěru mezi zaměstnancem a zaměstnavatelem.¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Wrong to alter photos* [online]. Citizen.co.za, 20. 9. 2012 2012 [cit. 9. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.citizen.co.za/citizen/content/en/citizen/opinion-leaders?oid=320340&sn=Detail&pid=146826&Wrong-to-alter-photos->>>

¹⁶⁹ *Social media perils* [online]. Citizen.co.za, 27. 9. 2012 [cit. 9. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.citizen.co.za/citizen/content/en/citizen/opinion-leaders?oid=323038&sn=Detail&pid=146826&Social-media-perils>>>

3.2.13 Letoun Káhir-313



Obr. č. 33 - Káhir-313, 2013 - původní snímek č. 1

Obr. č. 34 - Káhir-313, 2013 - komponovaný snímek

Obr. č. 35 - Káhir-313, 2013 - původní snímek č. 2

Zdroj: <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2277412/Fake-stealth-plane-Irans-Photoshopped-fighter-jet-spotted-air.html> (7. 3. 2013)

(1) Íránský bojový letoun Káhir-313 byl představen v Teheránu 2. února 2013 za účasti íránského prezidenta Mahmúda Ahmadínežáda jako nové obranné opatření íránského vzdušného prostoru. Ačkoliv íránský ministr obrany Ahmad Vahidi prohlásil, že Káhir-313 za nejpokročilejší bojový letoun na světě, bezprostředně po jeho odhalení se k letounu vyjádřil americký deník Business Insider. Ten na základě fotografií letounu ze slavnostního ceremoniálu označil kokpit letounu a jeho ovládací panel v porovnání s jinými moderními letouny za příliš jednoduchý. Vzhled Káhiru-313 deník přirovnal ke zmenšenému plastovému modelu. Business Insider zároveň upozornil na nepřítomnost trysek a malé sání motoru. Pochybnosti o letových schopnostech letounu pak americký deník demonstroval na absenci jakýchkoliv záběrů bojového letounu za vzletu či přistání.¹⁷⁰

Manipulovaný snímek byl zveřejněn dva týdny po slavnostním představení Káhiru-313 íránským zpravodajským serverem Khouz News.¹⁷¹

¹⁷⁰ JOHNSON, Robert - CENCIOTTI, David. *Iran's New Qaher 313 Stealth Fighter Would Be Perfect For Attacking The US Navy* [online]. Businessinsider.com, 2. 2. 2013 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.businessinsider.com/irans-new-indigenous-fighter-qaher-313-david-cenciotti-2013-2>>

¹⁷¹ *Írán vyslal svou supermoderní stíhačku do vzduchu. Pomocí nekvalitní fotomontáže* [online]. iHned.cz, 14. 2. 2013 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <<http://zpravy.ihned.cz/c1-59319850-iran-stihačka-fotomontaz-photoshop>>

(2) Význam manipulace s touto fotografií lze spatřovat v reakci na kritiku amerického deníku Business Insider, že Írán nepředložil žádný důkaz o schopnosti letounu vzlétnout. Záměrem zásahu do fotografického obrazu bylo přesvědčit recipienty, že pochybnosti vyvolané americkým deníkem jsou neopodstatněné. Nelze vyloučit, že k manipulaci snímku došlo také v rámci íránského politického zájmu.

(3) K manipulaci snímku bylo využito metody fotomontáže. Výsledný snímek Káhiru-313 v letu vznikl v důsledku kombinace fotografie letounu pořízené na ceremoniálu v Teheránu a fotografického snímku íránské hory Mount Damavand.

(4) Manipulace s uvedeným snímkem byla odhalena íránským blogerem, který upozornil na odrážející se světlo na svrchní části trupu, které je totožné s odrazy na fotografii bojového letounu z jeho představení v Teheránu. Pochybnosti o autenticitě snímku nakonec potvrdil nalezením zdrojové fotografie zasněženého Mount Damavand.¹⁷²

3.2.14 Vyhlášení Oscarů Michelle Obamovou



Obr. č. 36 - Obamová, 2013 - originální snímek

Obr. č. 37 - Obamová, 2013 - manipulovaný snímek

Zdroj: <http://www.guardian.co.uk/world/2013/feb/25/michelle-obama-oscars-dress-iran> (7. 3. 2013)

(1) Upravená fotografie Michelle Obamové byla zveřejněna íránskou tiskovou agenturou Fars News. Snímek byl pořízen v únoru 2013 na slavnostním předávání Oscarů v USA. Agentura v souvislosti s předáváním filmových ocenění informovala o vítězném snímku roku 2012, který vyhlášovala právě Michelle Obamová.

¹⁷² *Írán vyslal svou supermoderní stíhačku do vzduchu. Pomocí nekvalitní fotomontáže* [online]. iHned.cz, 14. 2. 2013 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <<http://zpravy.ihned.cz/c1-59319850-iran-stihacka-fotomontaz-photoshop>>

(2) Michelle Obamová má na původní fotografii oblečené večerní šaty s odhaleným dekoltem a rameny. Agentura Fars News však fotografii publikovala upravenou. První dámě byly šaty upraveny tak, aby dekolt, který byl původně obnažený výstřihem, byl zahalen. Podobné úpravy pak byly učiněny v oblasti ramen, jež byla zakryta graficky upraveným krátkým rukávem.

Důvodem této manipulace byla pravidla islámské kultury, podle kterých musí mít ženy zahaleny vlasy, ramena a dekolt také v médiích. U cizinek bývají média benevolentnější a vlasy nechávají odhalené¹⁷³.

(3) K manipulaci s fotografií bylo využito retuše, která byla provedena technikou klonování jednotlivých částí šatů. Fotografie byla tiskovou agenturou Fars News následně rozostřená. Jako důvod rozostření lze předpokládat zakrytí vizuálně odhalitelných manipulovaných částí fotografického snímku.

(4) Na manipulaci snímku Michelle Obamové upozornila na Twitteru íránská bloggerka a fotožurnalistka Golnaz Esfandiari.

3.3 Manipulovaná fotografie v českých médiích

Doposud zkoumané fotografie byly vždy pořízeny zahraničními fotografy a byly publikovány zahraničními médii.¹⁷⁴ Česká zpravodajská média některé z těchto fotografií publikovala pouze v rámci informování o odhalení manipulace. V rámci rešerše však autorka neidentifikovala žádný příklad zpravodajské fotografie, kterou by česká média záměrně manipulovala, ani případ, kdy by nevědomě publikovala již manipulovanou fotografii.

Pokrytí českého kontextu v případě manipulace zpravodajských fotografií v rámci této práce je nicméně nezbytné, proto autorka zvolila cestu přímého oslovení redakcí českých tištěných a internetových zpravodajských či publicistických periodik. Dotazovala se na existenci pravidel či kodexu ošetřující způsob práce se zpravodajskými fotografiemi, a to včetně nástrojů využívaných při zpracování fotografií z externích zdrojů, a také na pravidla, která redakce nastavila v souvislosti s jejich úpravami. Součástí byl také požadavek na zaslání alespoň jednoho příkladu fotografie, která byla před publikací upravena.

¹⁷³ DEHGHAN, Saeed Kamali. *Michelle Obama's Oscars dress too revealing for Iranian media*. [online]. Guardian.co.uk, 25. 2. 2013 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.guardian.co.uk/world/2013/feb/25/michelle-obama-oscars-dress-iran>>

¹⁷⁴ Výjimkou je fotografie ze sledování přímého přenosu vojenského zásahu prezidentem Obamou a jeho spolupracovníky, kterou publikovala i česká média. Tato fotografie však byla pravděpodobně částečně upravována již před oficiálním zveřejněním a ve stejné podobě ji publikovala i ostatní světová média.

Cílem bylo především zjistit, jaká pravidla redakce využívají při zpracování zpravodajských fotografií a zda jsou dostatečná, aby zamezila možnosti publikace manipulované fotografie. Autorka zároveň chtěla popsat a zhodnotit, jaké typy úprav fotografií česká média využívají.

Ze 14 oslovených periodik¹⁷⁵ autorka i po následné urgenci získala pouze čtyři odpovědi, z nichž jedna byla odmítavá. Ostatní média se k zasláným otázkám nevyjádřila. Lze usuzovat, že důvodem mohla být časová vytíženost oslovených zástupců redakcí, nebo neochota redakcí o této problematice hovořit. Vzhledem k této skutečnosti a tedy nedostatku relevantních informací nebylo možné provést podrobnější zkoumání.

Ze získaných odpovědí a informací získaných v rámci rešerše lze nicméně stanovit alespoň dílčí závěr, že v případě českých médií je pravděpodobnost výskytu manipulovaných zpravodajských fotografií nízká. Česká republika je totiž demokratická a prakticky ateistická země, proto zde neexistují náboženské ani politické důvody k manipulaci. Média navíc velkou část zpravodajských fotografií, především zobrazujících zahraniční události, přebírají z renomovaných zpravodajských agentur, jejichž smluvní pravidla zakazují jakékoliv významnější úpravy, které by zasahovaly do integrity fotografického obrazu.

Na základě získaných odpovědí lze usuzovat, že česká tištěná nebo internetová periodika při zpracování zpravodajských fotografií využívají pouze základní úpravy fotografického obrazu, jako jsou výřezy, úprava jasů a kontrastu či automatické barevné vyvážení. Podle šéfredaktora Respektu Erika Taberyho se "*obsah fotografie (...) upravuje pouze za cílem odstranění nečistot.*"¹⁷⁶ Velmi časté jsou pak právě úpravy formátu či ořez. Radek Burda z Lidových novin uvádí, že po domácím fotografování je požadováno, aby dodal fotografii v takové podobě, s níž je možno v rámci úpravy formátu manipulovat. Do zpravodajských fotografií se však nezasahuje ve smyslu obsahu obrazového sdělení.¹⁷⁷

Například deník Blesk své zpravodajství v nejvyšší možné míře vizualizuje a využívá k tomu upravované fotografie, infografiky i vlastní fotografické koláže. Upravované a "*montované*" fotografie však nikdy nevydává za přesný obraz reality. Blesk v některých případech přistupuje také k úpravám v podobě vložení černého pruhu přes

¹⁷⁵ Oslovena byla následující média: Lidové noviny, Lidovky.cz, MF Dnes, iDnes.cz, Aktuálně.cz, Právo, Deník, Hospodářské noviny, iHNed.cz, Novinky.cz, Blesk, Reflex, Týden a Respekt.

¹⁷⁶ Osobní autorčina e-mailová korespondence s Erikem Taberym. (7. 11. 2012)

¹⁷⁷ Osobní autorčina e-mailová korespondence s Radkem Burdou (15. 11. 2012)

obličej, aby se v citlivých případech (například u nezletilých dětí nebo obětí trestných činů) zamezilo úplnému ztotožnění osoby.¹⁷⁸

Podle vedoucího fotografa magazínů Lidových novin a Mladé fronty DNES Jana Zátorského by se v rámci počítačových úprav mělo odstraňovat jen to, "co vzniklo ráno," což znamená "různé pupínky, kruhy pod očima" a podobně.¹⁷⁹ V každém případě by však fotografové měli respektovat pravidla nastavená médii, pro které pracují.¹⁸⁰

Tato pravidla ve většině případu stanovuje etický kodex redakce, který by měl jakoukoliv manipulaci zpravodajského obsahu zakazovat. Například etický kodex vydavatelství Economia, které je vydavatelem Hospodářských novin a časopisu Respekt, přímo říká, že redaktoři "přinášejí čtenáři co nejpřesnější a nejúplnější informace. Dbají na to, aby je nezkreslili ani použitím nevhodného titulku, doprovodnou fotografií a podobně."¹⁸¹ Také kodex pro pracovníky deníku Mladé Fronty DNES a serveru Idnes.cz říká, že povinností "je poskytovat čtenáři pravdivé, přesné a nezkreslené informace."¹⁸² Podobná pravidla obsahují také etické kodexy jiných médií nebo etický kodex novináře vypracovaný Syndikátem novinářů České republiky.¹⁸³

¹⁷⁸ Osobní autorčina e-mailová korespondence se spolupracovníkem deníku Blesk. (14. 11. 2012) Osoba si vyžádala, aby její odpovědi byly anonymizovány.

¹⁷⁹ Marie Frajtová. "Svět přes růžové brýle. Fotografie v době Photoshopu." Pátek Lidové noviny, 22.2.2013, str. 18.

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ Etický kodex vydavatelství Economia. Dostupné z: <http://economia.ihned.cz/403/1109/file/>

¹⁸² Etický kodex MF DNES a Idnes.cz. Dostupné z: <http://epaper.mfdnes.cz/o-mf-dnes/eticky-kodex>

¹⁸³ Etický kodex novináře dostupný z: <http://syndikat-novinaru.cz/1/5/36/etika/eticky-kodex>

ZÁVĚR

Tato práce se zabývala manipulací zpravodajských fotografií, okolnostmi a kontextem jejich vzniku, jejich šířením a následným odhalením. Autorka se zaměřila na možný výskyt manipulovaných fotografií v tištěných a zpravodajských médiích v období posledních čtyř let. Cílem práce bylo zjistit, která média manipulované fotografie zveřejňují,¹⁸⁴ v jakém kontextu tyto manipulace vznikají a jaké metody a techniky manipulace jsou u nich využívány.

Autorka za dané období shromáždila 14 fotografií, které jednoznačně vykazují, že jimi bylo před publikací manipulováno. V rámci rešerše se podařilo identifikovat i další manipulované fotografie, které však nesplňovaly kritéria zpravodajské fotografie definované pro potřeby této práce. Šlo především o fotografie publicistického charakteru, u kterých není případná manipulace natolik závažná.

V případě zpravodajských fotografií došlo k manipulaci nejčastěji z náboženských nebo politických důvodů. Velmi často (10 fotografií) bylo manipulováno přímo redakcemi médií, které fotografie publikovaly. Nejčastěji šlo o odstranění žen z fotografie či provedení takových zásahů, které vyhovovaly tradicím nebo požadavkům daného náboženství. Některé manipulace s fotografickým obrazem byly odhaleny na základě publikování jejich nepozměněné podoby v jiných médiích. Po odhalení některé redakce své zásahy do integrity fotografického obrazu přiznaly s odvoláním se právě na náboženské důvody.

Významnou skupinu tvořily fotografie manipulované z politických důvodů (5 fotografií). Cílem manipulace bylo zpravidla pozitivněji vykreslit příslušný režim či jejich představitele, nebo esteticky či jinak vylepšit některé konkrétní události. V této souvislosti je nutné zmínit také jeden případ inscenace fotografované události, která měla sloužit k pozitivnímu vykreslení politického představitele Ruské federace

Jiné důvody pro manipulaci se mezi zkoumanými fotografiemi vyskytovaly v menší míře. V jednom případě fotografii digitálně pozměnil sám autor a redakce novin, která ji publikovala, o této skutečnosti nevěděla. Jindy zase redakce některých médií záměrně odstranily mrtvá těla z agenturní zpravodajské fotografie, aby předešly možnému pohoršení ze strany čtenářů.

¹⁸⁴ Myšlena je především konkretizace média podle toho, na jakou skupinu recipientů cílí, v jaké zemi vycházejí nebo kdo je vlastní, tj. zda jde například o státěm vlastněné médium

Výjimečně se objevily také případy, kdy k manipulaci fotografického snímku došlo za účelem estetického vylepšení (3 fotografie). V souvislosti s úpravami snímku za účelem estetizace lze hovořit o jejich výskytu zpravidla u fotografií publicistického charakteru, u kterých také bývají většinou redakcemi přiznány a čtenáři jsou zároveň s touto skutečností srozuměni.¹⁸⁵

Fotografie byly nejčastěji manipulovány s využitím metody retuše nebo fotomontáže. V mnoha případech bylo možné dohledat původní snímky, díky čemuž bylo možné manipulaci jednoznačně potvrdit. Pokud nebyla původní fotografie k dispozici, došlo k odhalení manipulace na základě obrazové analýzy, kdy byly v obraze identifikovány prvky, které autenticitu fotografie zpochybňovaly.

Jako součást praktického výzkumu autorka oslovila redakce hlavních tištěných a internetových zpravodajských médií se žádostí o vyjádření k problematice manipulace fotografických obrazů a redakčním pravidlům práce s fotografiemi. Zároveň požádala o zaslání příkladů nejvýraznějších úprav, které redakce v minulosti uskutečnila před publikací fotografií. Až na výjimky však redakce na zasláné otázky ani po urgenci neodpověděly, případně odpovědět výslovně odmítly.

Ani přes rozsáhlou rešerši se autorce nepodařilo najít žádný příklad manipulované fotografie, která by se objevila v českých médiích. Výjimkou je publikování oficiální fotografie Bílého domu ze sledování přímého přenosu dopadení Usámy bin Ládina. V tomto případě však byla fotografie zřejmě upravována ještě před oficiálním zveřejněním¹⁸⁶, proto jí ve stejné podobě publikovala i jiná světová média. Česká média pouze v některých případech informovala o odhalení manipulovaných fotografií ve světě.

Lze říci, že v případě českých médií jsou možnosti výskytu manipulovaných zpravodajských fotografií omezeny. Česká republika je totiž demokratická a prakticky ateistická země, proto zde neexistují náboženské ani politické důvody k manipulaci. Média navíc velkou část zpravodajských fotografií, především zobrazujících zahraniční události, přebírají z renomovaných zpravodajských agentur, jejichž smluvní pravidla zakazují jakékoliv významnější úpravy, které by zasahovaly do integrity fotografie.

Lze konstatovat, že cíl vytyčený v úvodu práce byl splněn. Práce reflektuje poslední vývoj v oblasti manipulace fotografického zpravodajství a nachází sjednocující vzorce

¹⁸⁵ Typickým příkladem je například série stylizovaných fotografií doplňujících publicistické interview ve společenských periodikách (např. magazín DNES, Instinkt aj.).

¹⁸⁶ Autorka má na mysli zásah do integrity fotografického obrazu ve podobě rozmazaného dokumentu s utajovanými informacemi, který se na fotografii nachází před Hilary Clintonovou.

týkající se vzniku manipulace. Zároveň přináší užitečný přehled manipulativních technik, které jsou při manipulaci fotografického obrazu využívány, a v rámci praktické části podrobně popisuje, jak mohou být odhaleny.

Přestože k tématu manipulace fotografie vzniklo v poslední době několik publikací a odborných prací, splňuje i tato práce svůj účel. Reflektuje totiž i manipulované snímky, které se objevily v nedávné době, což lze považovat za významnou přidanou hodnotu. Autorka se navíc v této práci pokusila jako první komplexně uchopit a definovat zpravodajskou fotografii jako předmět manipulace.

Přesto práce ponechává prostor pro budoucí rozvíjení tohoto tématu. Zatím totiž nebylo dostatečně prozkoumáno české mediální prostředí v kontextu manipulace. Snaha autorky totiž v důsledku neochoty redakcí českých periodik komunikovat o této problematice nemohla dostatečně komplexně popsat jejich vztah k manipulaci zpravodajské fotografie. Rovněž tak nemohly být dostatečně popsány kontrolní mechanismy českých médií, díky kterým by mohlo být případné manipulaci zabráněno.

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

AFP	Agence France-Presse
AP	Associated Press
CBS	Columbia Broadcasting System
EPA	European Pressphoto Agency
EXIF	Exchangeable Image File Format
JPEG	Joint Photographic Experts Group
KCNA	Korean Central News Agency
SANA	Syrian Arab News Agency
SNJT	Syndicat national des journalistes tunisiens

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A ZDROJŮ

Literatura

- ANG, Tom. 2000. *Picture Editing*. Oxford: Focal Press. ISBN 0240516184
- AUMONT, Jaques. 2005. *Obraz*. Praha: AMU. ISBN 80-7331-045-7
- BARAN, Alexander – BARAN, Ludvík. 2007. *Obraz jako dialog s časem*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu. ISBN 80-7068-205-1
- BARAN, Ludvík. 1967. *Teorie novinářské fotografie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN není uvedeno
- BARTHES, Roland. 2004. *Rétorika obrazu*. Pp. 51-61 in *Co je to fotografie*. Ed. CÍSAŘ, Karel. Praha: Herrmann & synové. ISBN 80-239-5169-6
- BARTHES, Roland. 2005. *Světlá komora*. Praha: Agite/Fra. ISBN 80-86603-28-8
- BARTOŠEK, Jaroslav. 2002. *Základy žurnalistiky*. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. ISBN 80-7318-059-6
- BATCHEN, Goeffrey. 2004. "Ektoplasma." Pp. 341-353 in *Co je to fotografie*. Ed. CÍSAŘ, Karel. Praha: Herrmann & synové. ISBN 80-239-5169-6
- BERGER, John. 2009. *O pohledu*. Praha: Agite/Fra. ISBN 978-80-86603-81-0
- ČILJAKOVÁ, Adéla 1975b. *Fotožurnalistika I. Úvod do teorie fotožurnalistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN 17-313-75
- ČILJAKOVÁ, Adéla. 1975a. "K aktuálním problémům současného obrazového tisku." Pp. 16-35 in *K aktuálním problémům fotožurnalistiky*. Ed. ČILJAKOVÁ, Adéla. Praha: Ústav teorie a praxe žurnalistiky při fakultě žurnalistiky Univerzity Karlovy. ISBN není uvedeno
- FLUSSER, Vilém. 1994. *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek. ISBN 80-85906-04-X
- FORET, Martin. 2008. "Vizuální kultura - vizuální média - vizuální gramotnost." Pp. 267-291 in *Média dnes - reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Eds. FORET, Martin - LAPČÍK, Marek - ORSÁG, Petr. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 978-80-244-2023-3
- HORNÝ, Stanislav - KRSEK, Libor. 2009. *Úvod do multimédií*. Praha: Nakladatelství Oeconomica. ISBN 978-80-245-1608-0
- ILOWIECKI, Maciej Tadeusz - ŽANTOVSKÝ, Petr. 2008. *Manipulace v médiích*. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského Praha. ISBN 978-80-86723-50-1

- JÍLEK, Viktor. 2009. *Žurnalistické texty jako výsledek působení jazykových a mimojazykových vlivů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 9788024422183
- LÁB, Filip – TUREK, Pavel. 2009. *Fotografie po fotografii*. Praha: Nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-1617-9
- LÁBOVÁ, Alena - LÁB, Filip. 2009. "Obraz v digitálním věku." Pp. 113-124 in *Žurnalistika v informační společnosti: digitalizace a internetizace žurnalistiky*. Eds. OSVALDOVÁ, Barbora - TEJKALOVÁ, Alice. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1684-1
- LÁBOVÁ, Alena – LÁB, Filip. 2009. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1647-6
- LÁBOVÁ, Alena. 1989. *Základy fotožurnalistiky I. Fotografická a snímková technika pro novináře*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN 17-345-88
- LÁBOVÁ, Alena. 1990. *Základy fotožurnalistiky II. Úvod do teorie žurnalistické fotografie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN 80-7066-119-4
- LÁBOVÁ, Alena. 2001. "Fotografické zpravodajství v tištěných médiích." Pp. 88-98 in *Zpravodajství v médiích*. Ed. OSVALDOVÁ, Barbora. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0248-2
- MACKŮ, Jiří 1975a. "Fotografie jako nositelka novinářské informace." Pp. 36-54 in *K aktuálním problémům fotožurnalistiky*. Ed. ČILJAKOVÁ, Adéla. Praha: Ústav teorie a praxe žurnalistiky při fakultě žurnalistiky Univerzity Karlovy. ISBN není uvedeno
- MACKŮ, Jiří. 1964. *Mezinárodní fotografie*. Praha. ISBN není uvedeno
- MILLS, Charles Wright. 1966. *Mocenská elita*. Praha: Orbis. ISBN 11-006-66
- OSVALDOVÁ, Barbora - HALADA, Jan. 1999. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Praha: Libri. ISBN 80-85983-76-1
- PEIRCE, Charles Sanders. 1972. *Lingvistické čítanky I. Sémiotika sv. I*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN ST-17-2502/72
- REIFOVÁ, Irena. 2004. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál. ISBN 8071789267
- SKOPEC, Rudolf. 1963. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis. ISBN 11-042-63
- SONTAGOVÁ, Susan. 2002. *O fotografii*. Praha: Paseka. ISBN 8071854719

- SRPOVÁ, Hana. 2007. "Manipulace a persvaze." Pp. 29-36 in *Od informace k reklamě*. Ed. SRPOVÁ, Hana. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta. ISBN 978-80-7368-265-1
- ŠIMŮNEK, Michal. 2011. „Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie.“ *Mediální studia* 5(1): 36-58.
- ŠMOK, Ján. 1967. *Úvod do teorie fotografického obrazu II*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. ISBN 17-31-67
- TAUSK, Petr. 1972. *Praktická fotografie*. Praha: SNTL. ISBN 04-005-72
- TRAMPOTA, Tomáš – VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. 2010. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-683-4
- TRAMPOTA, Tomáš. 2006. *Zpravodajství*. Praha: Portál. ISBN 80-7367-096-8
- SONESSON, Göran. 1999. „Postphotography and beyond. From mechanical reproduction to digital production. Pp. 11-36 in VISIO , 4, 1: Postphotography. Ed. SONESSON, Göran. Též dostupné z:
<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sonesson-PostPhoto.pdf>
(12.1.2013)

Elektronické zdroje

- [online]. Flickr.com, 1. 5. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.flickr.com/photos/whitehouse/5680724572/in/set-72157626507626189/>>
- *14 killed in Afghanistan suicide attacks targeting foreigners; Militant group claims one blast as retaliation for anti-Muslim film* [online]. Cbsnews.com, 18. 9. 2012 [cit. 9. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.cbsnews.com/8301-202_162-57514687/14-killed-in-afghanistan-suicide-attacks-targeting-foreigners-militant-group-claims-one-blast-as-retaliation-for-anti-muslim-film/>
- *Al-Ahram newspaper defends doctored photo of Hosni Mubarak* [online]. Guardian.com, 17. 9. 2010 [cit. 10. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.guardian.co.uk/world/2010/sep/17/al-ahram-newspaper-doctored-photo-hosni-mubarak>>
- *AP kills KCNA photo, says it was altered* [online]. Northkoreatech.org, [cit. 12. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.northkoreatech.org/2011/07/18/ap-kills-kcna-photo-says-it-was-altered/>>

- BELL, Melissa. *Hillary Clinton, Audrey Tomason go missing in Situation Room photo in Di Tzeitung newspaper* [online]. Washingtonpost.com, 5. 9. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/hillary-clinton-audrey-tomason-go-missing-in-situation-room-photo-in-der-tzitung-newspaper/2011/05/09/AffJbVYG_blog.html>
- *Bin Laden raid: 'Situation Room' photo airbrushed by White House* [online]. Observers.france24.com, 16. 5. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <<http://observers.france24.com/content/20110516-bin-laden-raid-situation-room-photo-airbrushed-white-house-usa-propaganda>>
- DEHGHAN, Saeed Kamali. *Michelle Obama's Oscars dress too revealing for Iranian media.* [online]. Guardian.co.uk, 25. 2. 2013 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.guardian.co.uk/world/2013/feb/25/michelle-obama-oscars-dress-iran>>
- *Egyptian newspaper under fire over altered photo* [online]. Bbc.co.uk, 15. 9. 2010 [cit. 10. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.bbc.co.uk/news/world-middle-east-11313738>>
- FLOCK, Elizabeth. *AP withdraws North Korean flooding photo, saying it was altered* [online]. Washingtonpost.com, 19. 7. 2011 [cit. 12. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/ap-withdraws-north-korean-flooding-photo-saying-it-was-altered/2011/07/19/gIQAIyLdNI_blog.html>
- GOOGMAN, David J. - FURST, David. *From North Korea, an Altered Procession* [online]. Lens.blogs.nytimes.com, 28. 12. 2011 [cit. 18. 3. 2013]. Dostupné na <<http://lens.blogs.nytimes.com/2011/12/28/from-north-korea-an-altered-procession/>>
- GOOGMAN, David J.- FURST, David. *From North Korea, an Altered Procession* [online]. Lens.blogs.nytimes.com, 28. 12. 2011 [cit. 18. 3. 2013]. Dostupné na <<http://lens.blogs.nytimes.com/2011/12/28/from-north-korea-an-altered-procession/>>
- *Hillary Clinton Removed From Situation Room Photo By Der Tzitung, Hasidic Newspaper* [online]. Huffingtonpost.com, 7. 9. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.huffingtonpost.com/2011/05/09/hillary-clinton-der-tzitung-removed-situation-room_n_859254.html>

- *Image Authentication Without Using Watermarks and Signatures* [online]. Verifeyed.com, 11. 12. 2012 [cit. 4. 3. 2013]. Dostupné na <<http://verifeyed.com/blog/>>
- *Írán vyslal svou supermoderní stíhačku do vzduchu. Pomocí nekvalitní fotomontáže* [online]. iHned.cz, 14. 2. 2013 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <<http://zpravy.ihned.cz/c1-59319850-iran-stihacka-fotomontaz-photoshop>>
- JOHNSON, Robert - CENCIOTTI, David. *Iran's New Qaher 313 Stealth Fighter Would Be Perfect For Attacking The US Navy* [online]. Businessinsider.com, 2. 2. 2013 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.businessinsider.com/irans-new-indigenous-fighter-qaher-313-david-cenciotti-2013-2>>
- KRUML, Milan. *Proč se musel rakouský Neue Kronen Zeitung omlouvat za fotku ze Sýrie* [online]. Mediar.cz, 1. 8. 2012 [cit. 17. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.mediar.cz/proc-se-musel-rakousky-neue-kronen-zeitung-omlouvav-za-fotku-ze-syrie/>>
- *Le SNJT déplore le trucage par le journal «Le Maghreb» d'une photo de manifestation* [online]. Turess.com, 30. 1. 2012 [cit. 11. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.turess.com/fr/numerique/100349>>
- *Le trucage d'une photo de presse exaspère les internautes tunisiens* [online]. Observers.france24.com, 30. 1. 2012 [cit. 11. 3. 2013]. Dostupné na <<http://observers.france24.com/fr/content/20120130-tunisie-le-maghreb-trucage-une-photo-presse-photoshop-manipulation-internautes-tunisiens>>
- MAGILL, Sasha. *Did Syria doctor this odd photo of Assad?* [online]. Guardian.com, 12. 7. 2011 [cit. 20. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.guardian.co.uk/news/blog/2011/jul/12/syria-doctor-odd-photo-assad>>
- NEFF, Ondřej. *VerifEyed po roce a půl.* [online] Diginet.cz, 18. říjen 2012 [cit. 4. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.diginet.cz/art/editujeme/verifeyed-po-roce-p-1.html>>
- *Omluva za upravenou fotografii ze Sýrie* [online]. iHned.cz, 31. 7. 2012 [cit. 17. 3. 2013]. Dostupné na <<http://mam.ihned.cz/c1-56830560-omluva-za-upravenou-fotografii-ze-syrie>>
- *Papers alter Israel cabinet photo* [online]. News.bbc.co.uk, 3. 4. 2009 [cit. 12. 3. 2013]. Dostupné na <http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/7982146.stm>

- *Putin podvedl Rusy. Nález amfor byl dle Potěmkina* [online]. Aktualne.cz, 5. 10. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <<http://aktualne.centrum.cz/zahranici/evropa/clanek.phtml?id=716457>>
- *Putin-archeolog našel v Černém moři dvě amfory* [online]. Lidovky.cz, 10. 8. 2011 [cit. 8. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.lidovky.cz/putin-archeolog-nasel-v-cernem-mori-dve-amfory-f47-/zpravy-svet.aspx?c=A110810_190544_ln_zahranici_mc>
- *Reuters Doctoring Flotilla Photos – UPDATED* [online]. Indisputableblog.com, 7. 6. 2010 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.indisputableblog.com/2010/06/07/reuters-doctoring-flotilla-photos/>>
- *Social media perils* [online]. Citizen.co.za, 27. 9. 2012 [cit. 9. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.citizen.co.za/citizen/content/en/citizen/opinion-leaders?oid=323038&sn=Detail&pid=146826&Social-media-perils>>
- *Spot the Difference: North Korea Photoshops Kim Jong-il Funeral* [online]. Inquisitr.com, 30. 12. 2011 [cit. 18. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.inquisitr.com/173897/spot-the-difference-north-korea-photoshops-kim-jong-il-funeral/>>
- STINGLOVÁ, Helena. *Manipuluje Reuters fotografie? Zmizel nůž, krev a zraněný voják* [online]. Lidovky.cz, 9. 6. 2010 [cit. 7. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.lidovky.cz/manipuluje-reuters-fotografie-zmizel-nuz-krev-a-zraneny-vojak-pvd-/media.aspx?c=A100609_162523_ln-media_hs>
- *Thousands in Tunisia protest Islamist extremism* [online]. Cbsnews.com, 28. 1. 2012 [cit. 11. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.cbsnews.com/8301-202_162-57367897/thousands-in-tunisia-protest-islamist-extremism/>
- *Týdeník vymazal ženu z fotografie s Obamou. Nechtěli jsme mást lidi, hájí se* [online]. Idnes.cz, 8. 7. 2010 [cit. 15. 3. 2013]. Dostupné na <http://zpravy.idnes.cz/tydenik-vymazal-zenu-z-fotografie-s-obamou-nechteli-jsme-mast-lidi-haji-se-1r8-/zahranicni.aspx?c=A100708_171200_zahranicni_abr>
- WISEMAN, Bearded. *Did The Citizen Newspaper Lose Credibility Over Image Manipulation?* [online]. 2oceansvibe.com, 20. 9. 2012 [cit. 9. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.2oceansvibe.com/2012/09/20/did-the-citizen-newspaper-lose-credibility-over-image-manipulation-warning-graphic-image/>>

- *Wrong to alter photos* [online]. Citizen.co.za, 20. 9. 2012 2012 [cit. 9. 3. 2013]. Dostupné na <<http://www.citizen.co.za/citizen/content/en/citizen/opinion-leaders?oid=320340&sn=Detail&pid=146826&Wrong-to-alter-photos->>>
- *Z pohřbu Kim Čong-ila "zmizelo" šest lidí. KLTR opět kouzlila s Photoshopem* [online]. iHned.cz, 4. 1. 2012 [cit. 18. 3. 2013]. Dostupné na <<http://zpravy.ihned.cz/c1-54315200-z-pohrbu-kim-cong-ila-zmizelo-sest-lidi-kltr-opet-kouzlila-s-photoshopem>>
- *Zpytující Obama je podvrh. The Economist vymazal z fotky doprovod* [online]. Lidovky.cz, 8. 7. 2010 [cit. 15. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.lidovky.cz/zpytujici-obama-je-podvrh-the-economist-vymazal-z-fotky-doprovod-p9m-/media.aspx?c=A100708_172048_In-media_ter>

Ostatní zdroje

- Etický kodex MF DNES a Idnes.cz. Dostupné z: <http://epaper.mfdnes.cz/o-mf-dnes/eticky-kodex>
- Etický kodex novináře dostupný z: <http://syndikat-novinaru.cz/1/5/36/etika/eticky-kodex>
- Etický kodex vydavatelství Economia. Dostupné z: <http://economia.ihned.cz/403/1109/file/>
- Marie Frajtová. "Svět přes růžové brýle. Fotografie v době Photoshopu." Pátek Lidové noviny, 22.2.2013, str. 18.

SEZNAM PŘÍLOH

- Příloha A: Příklady inscenace záběru
- Příloha B: Příklady digitální fotomontáže
- Příloha C: Příklady digitální retuše
- Příloha D: Příklad ořezu snímku

PŘÍLOHY

Příloha A: Příklady inscenace záběru



Obr. č. 38 - Fotografie z bombardovaného gruzinského města Gori, 2006. Zprostředkované agenturou Reuters.



Obr. č. 39

Zdroj: http://www.oddee.com/item_96803.aspx (19. 2. 2013)

Příloha B: Příklady digitální fotomontáže



Obr. č. 40 - původní snímek
č.1



Obr. č. 41 - původní snímek
č. 2



Obr. č. 42 - komponovaný
snímek, 2002

Zdroj: <http://verifeyed.com/blog/> (1. 3. 2013)



Obr. č. 43 - Čína,
inspekce silnice 2011 -
komponovaný snímek



Obr. č. 44 - Čína,
inspekce silnice 2011 -
originální snímek

Zdroj: <http://www.theatlanticwire.com/global/2011/07/floating-chinese-officials-history-badly-doctored-photos/39496/> (20. 2. 2013)

Příloha C: Příklady digitální retuše



Obr. č. 45 - Rakety Šaháb, 2008 - retušovaný snímek

Obr. č. 46 - Rakety Šaháb, 2008 - originální snímek

Zdroj: <http://blog.watermarquee.com/2012/03/when-photos-lie.html> (20. 2. 2013)



Obr. č. 47 - Obama. 2012 - originální snímek Reuters

Obr. č. 48 - Obama, 2012 - retušovaný snímek National Review, změna nápisů na transparentech

Zdroj: <http://archive.feedblitz.com/15048/~4525300> (20. 2. 2013)



Obr. č. 49 - Deník AS, 2011 - retušovaný snímek

Obr. č. 50 - původní obraz z televizního záběru zápasu

Zdroj: http://www.resultados-futbol.com/foto/ejemplo-manipulacion-mediatica_409318 (20. 2. 2013)



Obr. č. 51 - Condoleezza Riceová, USA Today, 2005 - retušovaný snímek

Obr. č. 52 - Condoleezza Riceová, USA Today, 2005 - originální snímek

Zdroj: http://thetruthseekersguide.blogspot.cz/2011_11_01_archive.html (20. 2. 2013)

Příloha D: Příklad ořezu snímku



Obr. č. 53 - Teroristický útok, Madrid, 2004
- originální snímek

Obr. č. 54 - Teroristický útok, Madrid, 2004
- oříznutý snímek (chybí utržená ruka)

Zdroj:
<http://finletargo.wordpress.com/documentales/a-por-tema/7-guerra-y-terror/terrorismo-internacional-2-2/11-m-2004/> (20. 3. 2013)

Zdroj: http://www.teinteresa.es/politica/MASACRE-COSTADO-MILLONES-INDEMNIZACIONES_0_880112238.html (20. 3. 2013)