

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Katedra žurnalistiky

**ESTETICKÉ KVALITY REPORTÁŽNÍ
A DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE**

Bakalářská práce

Lada HERUDKOVÁ

Vedoucí práce: Mgr. Martin FORET, Ph. D.

Olomouc 2023

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně za pomoci uvedené literatury dle vlastního zaujetí, studia a zkušeností. Celkový počet znaků této bakalářské diplomové práce (tedy od úvodu po závěr) včetně mezer je 77075 znaků. Za čest a za lásku,

.....

V Olomouci dne

Poděkování:

V první řadě velice děkuji Mgr. Martinu Foretovi, Ph. D. za vedení práce, trpělivost, ochotu, pochopení, pádnost našich konzultací a komiksová doporučení. Dále děkuji respondentům za zaujatost, čas a odpovědi na mé rozpačité dotazy. Mým přátelům a rodině za značnou nezávislost a lásku a v neposlední řadě tereziánské zbrojnici a večerce na rohu, co není na rohu.

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zabývá estetickými aspekty reportážní a dokumentární fotografie. Pokouší se zjistit jejich roli v informačních sdělení ve fotoreportážích i dokumentárních souborech. Hledá, jaké jsou estetické kvality a do jaké míry jsou v informačně nabitém fotografickém sdělení důležité, příp. jak na nich záleží. Z části vychází z dvojího pojetí v historii, kde sledujeme měnící se estetické normy a dokumentační záznamy během dvou set leté fotografické dějinné linky. V kontextu definuje reportážní a dokumentární fotografii. Zkoumanou problematikou konfrontuje profesionální fotografy v osobních rozhovorech a zjišťuje, jak se teoretická zjištění odráží v jejich práci.

Klíčová slova:

fotografie, estetické kvality, estetizace, novinářská fotografie, umělecká fotografie, dokument, reportáž, černobílá fotografie

Abstract:

This bachelor thesis deals with the aesthetic aspects of reportage and documentary photography. It investigates their role in informational messages in photojournalistic and documentary sets. It looks for what aesthetic qualities are and to what extent they are important in information-laden photographic messages, or how they matter. In part, it draws on a dual conception in history, tracing changing aesthetic norms and documentary records over a two hundred year-long photographic history timeline. It defines reportage and documentary photography. It confronts professional photographers in personal interviews and explores how the theoretical findings are reflected in their work.

Keywords:

photography, aesthetic qualities, aestheticization, journalistic photography, artistic photography, documentary, reportage, black and white photography

Obsah

1. ÚVOD.....	7
2. ESTETICKÝ KONTEXT FOTOGRAFIE	10
2.1 ESTETICKÁ KVALITA FOTOGRAFIE	12
2.2 ESTETIZACE.....	12
3. DVOJÍ POJETÍ FOTOGRAFIE V HISTORII	13
3.1 PŘÍNOS VĚDĚ A PODNĚTY UMĚNÍ.....	13
3.2 REALISMUS A ROMANTISMUS	14
3.3 PIKTORIALISMUS A PURISMUS.....	15
3.4 DOKUMENT A MODERNÍ UMĚNÍ	16
3.5 AVANTGARDA A SOCIÁLNÍ FOTOGRAFIE	18
3.6 VÁLEČNÁ FOTOGRAFIE A HUMANISMUS	19
3.7 ANALOGOVÁ A DIGITÁLNÍ FOTOGRAFIE	21
3.8 SHRUTÍ.....	22
4. DOKUMENTAČNÍ VS. UMĚLECKÁ FOTOGRAFIE.....	23
5. NOVINÁŘSKÁ FOTOGRAFIE.....	25
5.1 VYMEZENÍ REPORTÁŽNÍ A DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE	26
5.2 ESTETICKÉ KVALITY REPORTÁŽNÍ A DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE	28
6. ROZHOVORY S FOTOGRAFY.....	29
6.1 FOTOGRAFIE JAKO ZPROSTŘEDKOVATEL REALITY A SEBEVYJÁDŘENÍ	29
6.2 FOTOŽURNALISTIKA V PRAXI.....	30
6.2.1 <i>Reportáž vs. Dokument</i>	30
6.3 VE SROVNÁNÍ S UMĚNÍM.....	32
6.4 ESTETICKÉ KVALITY	33
6.5 SOUTĚŽE A VÝSTAVY	37
6.6 SHRUTÍ.....	37
7. ZÁVĚR	39
8. LITERATURA.....	41

9. PŘÍLOHY	43
<i>a) Rozhovor s Jindřichem Štreitem.....</i>	<i>43</i>
<i>b) Rozhovor s Majdou Slámovou.....</i>	<i>49</i>
<i>c) Rozhovor s Gabrielem Kuchtou.....</i>	<i>58</i>
<i>d) Rozhovor s Petrem Zewlakkem Vrabcem.....</i>	<i>65</i>
<i>e) Desatero fotoreportéra</i>	<i>71</i>

1. Úvod

„*Umělecká reportáž je protimluv.*“ Tak zní první věta kapitoly Reportáž a umění od Toma Anga (2015) a svou výmluvností nás nabádá k dalšímu rozebrání. Píše, že tyto pojmy tvoří vlastní protipóly v přístupu k fotografii, a tedy nemohou být propojeny. Je tomu opravdu tak? Copak reportáž není jednou z často vystavovaných a esteticky hodnocených kategorií právě pro svou uměleckost? Tak zněla naše první otázka a motiv k rozpracování estetických kvalit reportážní potažmo dokumentární fotografie.

Fotografie. Reportáž. Dokument. Každodennost zachycená ve výřezu lidského pohledu, zkresleného subjektivním nadhledem. Obrazy výmluvné a nesoucí, odkazy reality, odrazy skutečností ve světě kolem nás tam, kde žijeme, kde umíráme.

V tomhle nepřeborném množství vjemů, tvarů, barev, osudů, žití se budu v malé množině snažit objevit trochu černobílé. Najít jakási pravidla, pro tohle rozcestí doby. Poznat a možná pochopit, kde je ta pomyslná hranice reality, jaká se jeví¹ a reality zprostředkované skrze jednoho zástupce s hledáčkem a vlastní individuální identitou. Chtěla bych prozkoumat specifičnost fotografie, její moc uchovávat současnost v dějinách skrze reportáž a dokument, které krátí vzdálenost jedinečnosti okamžiku, zda má v tomto případě usilovat o krásno nebo být syrovým odrazem skutečnosti bez uměleckého záměru.

Ve své diplomové bakalářské práci se budu zaměřovat na uměleckou/estetickou stránku reportážní a dokumentární fotografie. Propojenost estetického ztvárnění a čistě dokumentárního hledání pravdy v informačním záznamu. Bude mě zajímat úhel pohledu, úhel hledání, který zachycuje dokumentované, tak jak jej vidí fotograf. Cílem práce bude zjistit, do jaké míry je estetická stránka v reportážích důležitá a na kolik si ji fotoreportér může dovolit. Vycházím ze zmíněné teze Toma Anga (2015: 310), který tvrdí: „*Umělecká reportáž je protimluv. Tyto termíny tvoří protipóly přístupu k fotografii. Jejich spojením, propojením věcného záznamu v umělecké dílo, se humanistické ideály mísí s estetikou a snižují důvěryhodnost reportáže.*“ I když v případě mnohých jiných fotografií je to naopak. Existuje mnoho pojednání, která se zabývají výtvarnou či uměleckou stránkou fotografie v žurnalistice. Např. teoretička Anna Marcinková² ve svém odborném článku z roku 1968 vysvětluje, za jakých okolností je výtvarná stránka nezbytná.

¹ V okamžiku, který můžeme vnímat více smysly, nejen zrakem skrz obraz

² viz 4.1.1 Reportážní fotografie

Tato kontroverze mě vede k rozpracování tématu, k pokusu zjistit, do jaké míry jsme schopni oddělit jednotlivé funkce, jednotlivé postupy a výsledky, když v dané jedinečnosti situace zaznamenáváme vlastní pravdivost skrze obrazy na jednu stranu technické, na druhou umělecky setrvávající. Prozkoumat cesty fotografa, který přemýšlí nad záznamem plynoucího děje skrze zachycený obraz, výsek z kontinuity. Budu se ptát na to, jakým způsobem se v propojenosti světů posouvají hodnotově z funkce primárně informační k možnosti záznam vystavit „na obdiv“ zpětně, ve chvíli, kdy už je to nafoceno. Zda se změní nahlížení na estetiku fotografie v prostředí, kterému je nabízeno. Budu se ptát reportážních a dokumentárních fotografů na jejich vnímání problematiky v současnosti. Jak zaznamenávají autenticky, co to obnáší, před i po akci. Jakou roli hraje estetika v jejich chápání.

Reportážní fotografie tak, jak ji možná vnímáme z pohledu diváka, přináší autentický pohled reportéra v podobě, kterou objevil a zaznamenal. Díváme se tedy na část, výřez ze situace aktuální pro fotografa, na obraz, který nás má přenést na místo dění, tam, kam se možná sami nedostaneme, ale měli bychom to vidět, vědět, vstřebat. A tady začíná mé zkoumání. Fotografii, kterou získáme na stránkách novin, v televizi, v časopisech jako „laici“ hodnotíme primárně referenčně, spojujeme si jednotlivé obrazy a tvoříme příběh, který jsme neviděli, nezažili, ale někdo ho pro nás získal. Jenže, co když ho svým způsobem změnil. Nemusíme to poznat, nepoznáme to, změnil se třeba jen málo, ale změnil. Jak tedy fotograf určí, kdy se jedná o změnu pro příběh, pro krásu, pro autenticitu, pro záměr, pro moment, pro historii? Opravdu ho změní? Nejen na to se budu ptát fotografů a fotografek, kteří pro nás tyto příběhy zaznamenávají.

Fotografie jako taková měla od začátku co do činění s uměním. Možná nebylo cílem ho nahradit, určitě ale zjednodušit, zpřístupnit širší společnosti, urychlit. Od začátku se bavíme o obrazech, informacích v nich, které se skrze obrazovou reprodukci dostávaly k lidem. Bude mě proto zajímat samotná cesta fotografie, to, jak se umění v dějinách proplétalo s informacemi a jejich hodnotou, jak se vzájemně ovlivňovaly ty dvě (podle Anga naprosto odlišné) kategorie a zda se z části doplňovaly nebo předháněly v dominanci. Fascinace obrazového sdílení s sebou nese mnoho otázek, proto svůj zájem omezím na fotografii reportážní a dokumentární a propojím s estetikou tak, aby bylo jasné, kde se potkávají a proč a do jaké míry je to žádoucí a chtěné.

Pravda v umění být může, ale je to pokaždé jen jedna pravda – pravda umělce, který ji vytváří. Budu se tedy ptát, zda si fotoreportér či dokumentarista může brát pravdu v situaci, v které se nachází, na vlastní zodpovědnost, jestli dokáže udržet pravdivost v mezích reportážím

vlastní. Z druhé strany pak budu zjišťovat, jestli výsledná fotografie bude mít šanci uspět tam, kde se od ní očekává. Jaký dopad můžeme očekávat od esteticky „vylepšených“ fotografií a na kolik jsme jako diváci zaujetí očekáváním a představami, pokud to objektivně zjistit půjde.

Pro to všechno je důležité si ale nejprve vymezit pár pojmů, pochopit, co je vlastně ta estetická stránka, o které se bavíme, a kterou chceme prozkoumat. Dá se nějak vymezit, ohraničit? Budu zjišťovat, zda estetizace prokazuje nějaký zásadní vpád a zda je potřeba se ho vyvarovat, pochopit, co to znamená vědomě usilovat o estetizaci nebo ji nechat pouze samostatně vyznít, tzn. jestli estetiku fotoreportéři při focení hledají nebo jí dosahují až fotkou samotnou. V teoretické části budu tedy převážně sestavovat jakýsi systematický odrazový můstek pro porozumění jednotlivým stránkám, primárně estetickým, reportážní a dokumentární fotografie a následně posuzovat v rámci polostrukturovaných rozhovorů s profesionálními fotografy.

2. Estetický kontext fotografie

Pro pochopení teorie i praxe, jak bylo nastíněno, je potřeba vysvětlit pojmy, které definují práci samotnou, které sami o sobě nesou významovost, a které skrývají jednoznačnost v chápání problému. Fotografie přinesla nové perspektivy, nový pohled na svět, z různých úhlů a přiblížení v novém časovém propojení. Možnost dívat se na svět skrz objektiv, který dokáže přiblížit detaily, rozmazat okolí, zachytit děj v pohybu, ve vteřině jedinečnosti, to jsou nové technické vymoženosti, které do vynálezu fotografie přesahovali lidské možnosti. Od jejího příchodu je spojována s malířstvím, odtamtud i pramení značné dějinné pochybování a kontroverze, zda je fotografie uměním či nikoli³. Z toho dále vyplývá, pokud se bavíme o fotografii jako o uměleckém projevu, dokážeme tuto esenci oddělit? Konkrétně v reportážní fotografii, která si bere z podstaty věci za cíl informovat a přenášet realitu z místa vrcholu dějství⁴ k nepřítomným účastníkům skrze obraz zachycující pravdivě aktuální okolnosti. Kde je místo pro estetiku, jak s obrazem ve fotografii souvisí a v jakých souvislostech se o ní budeme dál zajímat?

Pro ucelenost poznání definujeme pojmy. Estetika je ve vlastním obecném pojetí vnímána jako obsáhlá filozofická disciplína, “nauka o krásnu”. To nám značně znesnadňuje práci a orientaci při uchopování problému. Obsáhlost samotné filozofie pomineme. Samostatně se estetika vyčlenila v 18. století a velmi zkráceně zkoumá krásu lidských výtvorů, věcí, myšlenek, příběhů. Důležité je taky zmínit, že se nejedná o vědecký obor, který by ukazoval, jak se věci z hlediska estetiky jeví, jaké jsou, nedokáže sama o sobě určit, co je estetické a co naopak není, nerozlišuje mezi správným a špatným, ve své podstatě jen učí nahlížení, které nás vede k dalšímu prozkoumávání. Estetické jsou věci podněcující naše smysly, věci příjemné na pohled (Dictionary of Media Studies 2006: 6). Tady je potřeba vztáhnout estetiku k umění. Nemůžeme z podstaty věci říci, že umění, které se snaží o estetiku estetické být musí, pokud je hlavním měřítkem „příjemné na pohled“. Ale pokud podněcuje naše smysly z hlediska ustáleného společenského vnímání, jedná se o umění, o umělecké dílo vycházející zpětně primárně s estetickou hodnotou.

Teoretik Vlastimil Zuska (2001: 25) mluví o tom, že ne všechny estetické objekty musí být nutně umělecká díla, ale dílo umělecké je estetickým objektem pokaždé, protože je především a záměrně určené k estetické recepci. Z tohoto tedy vyplývá, že estetické objekty se mohou

³ Dále rozebráno v kapitole 3

⁴ Viz kapitola 4.1

obejít bez zastřešení uměleckým dílem čili fotografie ve svém základu býti uměleckým dílem nemusí, přesto v ní můžeme nalézt jisté estetické kvality.

Estetickými kvalitami se Zuska dále také zabývá, předkládá závěry ve vlastním estetickém bádání. Nejprve zdůrazňuje, že krása, o které estetika učí, není ta prvoplánová krása v dnešním pojmenování. Je stejně nesnadno uchopitelná jako další klasické hodnoty „pravda“ a „dobro“, které se vždy odkazují na toho, kdo soudí, kdo volí, kdo koná nebo pozoruje. (Zuska 2001: 79) Kvality jako takové podle shodných názorů mnoha kritiků v historii rozdělujeme do dvou skupin: primární a sekundární souvisejícími s naším vnímáním objektu napřímo. Estetické do toho vstupují jako terciální, jako něco nad, něco, co vnímatele odkáže na jakousi změnu, tzn. podle popisu Zusky (2001: 92): „[...] *estetická kvalita přerušuje plynulý tok observace, pozorování a hodnocení přirozeného světa, vyděluje se z tohoto toku a zakládá nový počátek jiného časového objektu, tj. estetického, než jakým je aglomerát objektů životního světa.*“ Jedná se tedy o jisté ozvláštnění a jak píše Zuska, čím větší změna, odklon, tím více získáme informace. Myslíme v tomto případě v obou světech, jak tom estetickém, tak informačním.

Jan Mukařovský ve svém díle zmiňuje tři základní kategorie estetiky, estetická funkce, estetická norma, estetická hodnota. Jedno bez druhého by se samozřejmě nemohlo obejít, tím spíš funkce bez normy. Norma jako proměňující se diskurz, který určuje jakýsi standart v oblasti lidského snažení, na tu navazuje estetická funkce, která se podle Mukařovského vztahuje ke kterémukoli lidskému jevu, který může nést tuto funkci, není proto uzavřena do jedné oblasti.⁵ (Mukařovský 2007) Květoslav Chvatík se k Mukařovského pojetí estetické funkce vyslovil: „*Podle Mukařovského třeba estetickou funkci chápati jako specifickou účinnost věcí, dějů a lidských úkonů v jejím poměru k účinnosti jiných věcí, dějů a úkonů, v níž je mnohonásobně vpletena a s níž společně vytváří lidskou skutečnost.*“ (Novák 1941: 142) Estetickou hodnotu, kterou můžeme chápat i jako kvalitu vysvětlenou výše, Mukařovský vymezuje jako hodnotu, kterou určuje její funkce a měří norma, musí být bezprostředně vznesena k jejímu vnímateli, kdy se estetická hodnota mění primární funkcí hodnoceného i celkovým společenským vývojem.

Estetickými kvalitami, také hodnotami, tedy rozumíme v plné šíři něco, co estetický objekt, který může být vztažen k čemukoli, záleží na vnímateli, dělá estetickým objektem, co pozvedá, přesunuje funkci, plní či porušuje normu a ozvlášťňuje objekt tak, aby vzbuzoval ve vnímateli další otázky.

⁵ Viz kapitola 4

2.1 Estetická kvalita fotografie

„Ze smyslových či představitelných kvalit a verbálních významů se tak vynořují estetické kvality s nepředvídatelnou mírou difference, jinakosti, ozvláštňení, které estetický vnímatel kondenzuje, zřetězuje a kumuluje do estetického objektu.“ (Zuska 2001: 97) U Zusky jsem si výše vymezili primární a sekundární kvality. V případě estetiky obrazu se podle něho bude jednat v případě primární kvality o tvar, ohraničení plochy obrazu, textura, pohyb, jako sekundární můžeme označit barevné skvrny a linie, z těch potom vyplývají estetické kvality typu vyvážené kompozice, barevné sladění nebo harmonie, vibrující napětí v liniích, barevných kontrastech atp. dále Zuska nspecifikuje. (Zuska 2001: 91)

Jak si ukážeme dále, fotografie, primárně její vznik, má velmi co do činění s malbou. Proto první estetická měřítka byla spojována právě s ní. A troufáme si konstatovat, že od ní do současnosti příliš neodstoupila i s ohledem k definování fotografie jako umění, jejíž cesta dlouho stojí na oproštění se od fotografického obrazu rozvodné touhy po naprosté, dokonalé obrazotvornosti reality a nových uměleckých metod sebevyjádření.

Podle Bazina jsou estetické schopnosti fotografie v objevování skutečna, zobrazování věci nezávisí na umělcových nebo vnímatelových schopnostech, ale na chladné technologii. (Císař 2004: 18)

2.2 Estetizace

Zkoumanému také náleží proces estetizace, který vede k předmětu odhalení estetického. V obraze jsou to jednotlivé prvky, které odhalujeme, a které pokládáme za umělecké. Podle teoretičky Brigity Ptáčkové je estetizace: „Způsob zdůrazňování estetické funkce v mimoumělecké sféře, protože v umělecké sféře bývá estetická funkce vždy dominantní. [...] Fenomén estetizace je spojen s komercializací a masovou spotřebitelskou kulturou.“ (Poláčková, Stibral 2002: 14) Snaha o širší přiblížení současným trendům, zviditelnit se v kvantitě, ukázat svůj individualistický pohled. Často je tento termín představován, jako to, co dělá z neuměleckého umělecké, ve skutečnosti, ale, jak říká Ptáčková jde pouze o zdůrazňování estetické funkce právě mimo prvoplánové umění.

V první řadě se jedná o proces, který každý z nás vnímá ze svého úhlu pohledu, subjektivně a možná trochu bezprostředně tomuto procesu přisuzuje mnohem automatictější umělecký ráz.

3. Dvojí pojetí fotografie v historii

Jak už bylo řečeno v úvodu, budu psát o fotografii. Mým cílem zde ale nebude obsáhnout veškeré vědění, sepsat vyčerpávající fakta, historii, obsáhnout její funkce a vymezit její prostor v současnosti. Je ale důležité si v historickém kontextu nastínit, co, jak a proč lidi v minulosti vedlo k fotografickému zobrazení, k uchování obrazu, snaže ho v jistém smyslu zdokonalit tak, aby věrně zaznamenával skutečnost.

V této souvislosti mě bude zajímat, jak se měnila, otáčela křivka funkce fotografie během jejího technického zdokonalování od počátku do nynějška. Jak pohled měnila estetická norma, u které víme, že splývá s dobovým diskurzem.

Pomyslný odrazový můstek, který spatřuji v umění, jako historickém záznamu skrze detailní rukodělné ztvárnění ke snazšímu a dokonalejšímu uchování obrazu, který se postupem dostával z jednoduchosti dané informace k potřebě uměleckého sebevyjádření, popř. vizualizovat stávající stav v podobě povrchového výřezu. Jak tato cesta posledními dvěma stoletími vedla, je hlavní otázkou této kapitoly. Vztah uměleckého pohledu na reálný svět, jeho fotografického zpracování a potřebou dokumentovat, názorně ukazovat a zprostředkovávat zkušenost do té doby jinak nevídanou. Navíc ale v kontextu trendů doby.

3.1 Přínos vědě a podněty umění

Vznik fotografie v průběhu dějin nebyl náhodným počinem, ale výsledek dlouhotrvající snahy získat věrný a rychlý obraz skutečnosti. Dosavadní obrazová reprodukce je časově i technicky náročná a k vyhotovení je potřeba určitý um. Zároveň však přináší jedinečný pohled na věc. V moci obrazu je jednoduše ukázat to, co mnohdy složitě formujeme a formulujeme jinými prostředky. Skopec (1963: 34) píše: „*Obraz byl srozumitelný i analfabetům a v době začínajícího zpravodajství přibližoval podrobnosti popisovaných událostí.*“ Čteme, že lidé nehledě na vzdělání vyhledávají v každém případě sdělení přímočarý a snadný na uchopení už od počátku novověku (a hloub do historie). Přes tržní vystavování senzacechtivých obrazů až k běžnému používání litografie⁶ na konci 17. století.

⁶ „Po Senferově vynálezu litografie (1796, která umožnila snadné a rychlé rozmnožování obrazů“ (SKOPEC, 1963: 34)

Vzájemně se proplétající umělecké a zpravodajské⁷ směry v dobách, kdy knihtisk už získal na věhlasu, funkčnosti a stabilitě a na scénu se dostala “průmyslová revoluce”⁸, tvoří spletenec dominance primárně v žurnalistickém pojetí. Potřeba informovat byla v nové, zrychlené, méně přehledné době, velice zásadní pro vznik prostředků k jejich předávání. Obrazová stránka byla jednou z možných způsobů, jak příjemcům předat zprávu. Proto byla fotografie jedním z podstatných objevů 19. století. O přesný odraz obrazu pomocí světla se ale pokoušeli už i ke konci 18. století v kombinaci chemikáliemi či camerou obscurou.⁹

Snímek, který můžeme považovat za první fotografii, vznikl ve Francii roku 1824 Nicéphorem Niepcem, ta se ovšem nezachovala. První dochovanou máme z roku 1826, kdy Niepce vyfotografoval svůj dvorek, „Pohled z okna na dvůr“. (Hlaváč, 1987:22) Zajímavá je ale pro nás primárně jeho touha po nástroji, který dokáže věrně zaznamenávat staticky, na základě vlastní neschopnosti reprodukovat pomocí kresby. Tady proto vítězí technická stránka, rychlost a dokonalost nad abstrakcí zachycovanou v rychlosti dění rukou a umem zaznamenavatele, tedy, z našeho současného pohledu, umělce, který na počátku zprostředkoval prostředek k zachování a záznamu. Ať už se jedná o rodinné portréty, šlechtické pikniky, lodě, které poprvé vyplouvají na moře.

Současně s Niepcem zkoumá obrazové inovace i umělec a podnikatel Deguerre, na svět ve velkém přichází daguerrotypie, možnost získat snadno unikátní snímek v široké západní společnosti. Sám říká: „*Tento objev bude nejen velkým přínosem vědě, ale dá také nové podněty umění, nepoškodí ty, kdož je provozují, ale přinese velký užitek.*“ (Mrázková, 1985: 10) Jakmile se tento vynález rozšířil, nutno podotknout, velmi rychle, zdokonalování na sebe nenechalo dlouho čekat. „*Každý ze zdokonalovatelů procesu byl současně vynálezcem i umělcem – zkoumal možnosti technické stejně jako estetické.*“ (tamtéž)

3.2 Realismus a Romantismus

Fotografie zároveň vzniká v době, kdy se rozmáhá myšlenka pozitivismu, snahy o co nejdokonalejší způsob zachycení skutečnosti, proto fotografie v duchu tohoto směřování spěje k úplné matematické přesnosti, která se záměrně rozchází s uměleckým ztvárněním. Nová možnost získat věrný obraz dostihla pozitivisticky smýšlející v naprosté shodě s přístupem

⁷ zpravodajské ve smyslu zprávy podávající

⁸ Konec 18. století, revoluce, která vedla ke zdokonalování, efektivitě a novým moderním prostředkům, na poli průmyslovém, hospodářském, ekonomickém.

⁹ Camera obscura je zařízení, které pomocí otvoru v tmavé místnosti promítá díky světlu z venku obraz světa na opačnou stěnu místnosti.

k poznávání, zkoumání a rychle se rozšiřovala. Po celém světě se vyzdvihovala velikost tohoto objevu a přínos pro lidstvo – v soukromí, ve vědě, v politice, geografii i módě. Vzhledem k obecnému rozmachu potřeby informovat, vědeckým pokrokům a snahy o dostupnost je jasné, že fotografie našla a brzy si získala hojně využití. Pro nás přednostně i v tisku. I když ze začátku se samozřejmě nejednalo o čistou podobu fotografie, ale o jakousi grafiku, obrázek přizpůsobený tehdejší tiskařským podmínkám.

Ve většině případů byla fotografie brána jako dokumentární zařízení bez umělecké snahy, ke konci století jako způsob letného náhledu do prostředí řemeslného a technického umu.

Naproti pozitivismu ale v počátcích fotografie stojí romantismus. Svým způsobem se nevyvracejí jen každý na skutečnost nahlíží s jinou dávkou nostalgie a oduševnělosti. Romantismus přichází s vnitřním individuálním přístupem sebevyjádření. Zkoumá vlastní přístupy ke světu i k fotografii. V té se projeví, jak se sami nazývali, Piktorialisté. Surové, těžké inscenace na divadelních prknech, stavěli vlastní realitu, skládali jednotlivé snímky tak, aby se přiblížili individuálnímu vidění světa. Obrazy, které připomínaly svou těžkostí spíše malbu, byly na obdiv vystavovány v těžkých drahých rámech.

Spletenec informace jako historické připomínky a umění, jakési potřebě vidět za obraz, je tedy ve fotografii nasnadě už od jejího samotného vzniku. Nás proto budou zajímat smršťující a oddělující se hranice mezi uměleckou a dokumentární fotografií, tak jak se potkávali v průběhu dějin.

3.3 Piktorialismus a purismus

Jedním z prvních válečných střetů, který byl zaznamenáván i fotograficky, je americká občanská válka na konci 19. století. O dramatické záběry v prostředí přímého konfliktu na bojišti se ještě „fotoreportéři“ nepokoušeli, jejich technika k tomu nebyla uzpůsobena. Ale dva do dnes významní zaznamenavatelé, Alexandr Gardner a Mathew B. Brady přesto byli schopni zachytit pozadí války takové, jaká je, i když každý svým způsobem. Na jedné straně povznesenost uniformovaných důstojníků, hrdost a odhodlanost bojovníků. Na straně druhé nelidská hrůza, kterou válka přináší se všemi obrazy zrychleného života v konfliktu, který jej bere.

Fotografické týmy, které měly přinášet informaci z bitevní vřavy se s tím popasovali různě, příběhy, které přinášely byly také různé a v balíčku byly možná schopné přinést jakési svědectví lidské bojeschopnosti s veškerou její důstojnou snahou a nedůstojnými důsledky. Gardner a Brady, kteří zpřístupnili a usnadnili nový nahléd, pramen, ze kterého můžeme dodnes čerpat.

Zároveň je ale důležité dodat, že ten tehdejší se zásadním způsobem liší od dokumentu chápaného v moderním pojetí¹⁰. Bylo zjištěno, že ve snímcích, které byly představovány jako autentické, zcela autentické nebyly. Docházelo k určité stylizaci prostředí i (mrtvých) osob. Tady se nabízí otázka, jaký motiv k tomu fotograf měl. Měl potřebu zveličovat, vzbuzovat emoce, toužil snad po senzaci ve válečném počínání, chtěl obraz zmírnit, zpřístupnit? A to nepočítáme etické otázky, které vyvstávají. Dalo by se takto polemizovat dlouze, minulost je ale přítomností ukončena a my neznáme motivy dávno nežijících lidí. Víme jen, že obraz realitou bez zásahu nebyl, přesto se jedná o významný dokument.

Co ale přispělo k rozvoji, řekněme dokumentační fotografie, byl vynález příručního fotoaparátu v 80. letech 19. století, který zpřístupnil fotografii širší (i amatérské) veřejnosti. Fotografie se tak snáze dostala z ateliéru blíže ke krajině a reálnému životu v přirozených kulisách.

Na konci 19.století tedy fotografie dokáže v plné šíři snadno zastoupit malířství, sochařství a další techniky do té doby k záznamu využívané. Časem pak zvládne i vlastní umělecké prosazení nad rámec suplujícího media.

Na přelomu staletí tu máme dva proti sobě se vymezující póly, Piktorialisty, s myšlenkou prosazující fotograficky zaznamenávat na úrovni vlastního pojetí reality, na straně jedné, proti nim zastávce tzv. „čisté fotografie“, purismu ve fotografii, kteří se snažili o absolutní odproštění se od, jakéhokoli zásahu do možností, jež nabízel zaznamenávaný svět a technika, kterou využívali. Mrázková (1985) to komentuje: *„Boj mezi piktorialisty a puristy byl zuřivým střetnutím dvou krajních estetických názorů.“* Zajímavé je, že oba směry ve finále estetiku řešili, jen se odlišovali v tom, jak zacházeli s výsekem z děje, který fotografie podle svých rozměrů umožňuje, do jaké míry do něho zasahovali. Pokud k téhle umělecké lince budeme hledat informační kolej, dojedeme k počátkům čistě novinářské fotografie, která přináší tisku a jeho odběratelům větší efektivitu v podobě obrazové informace přímo z místa dění.

3.4 Dokument a moderní umění

Na počátku století začínáme rozlišovat tři základní tradice, které zmiňuje Anděl (2012: 248) ve spojitosti s fotografem Paulem Strandem: *„fotografie jako objektivní svědectví sloužící sociální reformě, fotografie jako svébytný umělecký obor, umělecký modernismus jako radikální estetické inovace“*.

¹⁰ V průběhu 20.století v této kapitole a dál viz 5. kapitola

První tradice stála částečně u zrodu, řekněme, fotodokumentu. Snaha zachytit dobovou atmosféru lidského snažení a zdokumentovat, přednést a vyburcovat, tak jak to bylo díky obrazu ještě v té době možné, jednotlivce v davu nevšímavosti, k pochopení okrajových a neřešených témat společnosti. Jedním z takových fotografů byl Lewis Wickes Hine, kterému se skrz fotografii jako prvnímu podařilo zburcovat veřejnost takovým způsobem, jakým ji do té doby nikdo jiný nezasáhl. Během třinácti let procestoval Ameriku křížem krážem, aby zachytil dětskou práci v továrnách, dolech, jejich vykořisťování. Cestoval a fotografoval v utajení, zveřejněné snímky pak vyvolaly takovou nespokojenost, že vedly ke změně zákona. „*Jejich síla je především v osobním vztahu fotografa, v tom, že ukazuje, jak on sám věci vidí a co si o nich myslí.*“ (Mrázková 1985: 69) Hine o své fotografii mluví jako o „interpretační“ a my můžeme soudit, že už od počátku dokumentu jde převážně o hledání témat, která jsou společností cloumána, ale přehlížena.

Strand potom propojuje další tradice svým vlastním směřováním. Skrz něho se dostáváme k Stieglitzově Galerii 291¹¹. Stieglitz byl velkým vyznavačem moderního umění a toužil po jeho zviditelnování, za jeho právoplatné připsání k umění jako takovému. Jeho vlastní snímky zaznamenávají nezměněnou skutečnost, ale s jistým přesahem do jeho nitra. „*Nikdy do skutečnosti nezasahoval a byl ochotný vyčkávat dlouhé hodiny na okamžik, [...] až sama skutečnost nabude takové kompozice a atmosféry...*“ (Mrázková 1985: 43).

Strand chápal oba směry a oba mu byly velmi blízké, se svým dvojitým pojetím pak seznamuje ve stati z roku 1917, kde mimo jiné píše: „*Předměty mohou být uspořádány tak, aby vyjádřily příčiny, jež je způsobily, nebo mohou být použity jako abstraktní formy, aby vytvořily emoci bez vztahu k předmětnosti jako takové.*“ (Anděl 2012: 249). Tím už v počátcích naznačil další směřování fotografie k nejnovějšímu umění, jehož centrem se stala meziválečná Paříž a rozmach „radikální estetické inovace“.

Strand nás zároveň provází směřováním Nové věcnosti. Hnutí, které vzniká v Německu, vystupující do popředí hlavně díky sporu mezi přívrženci k malířským technikám a jejich protivníky. Američan Strand se přiklání k americké verzi, která vzniká nezávisle na Německu, ale ze stejných důvodů. New Objectivity, fascinace realitou skrze dokonale technicky zvládnuté fotografie. Tenhle umělecký směr zaznamenávající realitu, jako výsek z děje, jako umělecky nosný obraz ztvárňující v realitě niterné pochody fotografa.

¹¹ Galerie 291 (1905–1917) Založena v Americe pro vystavování evropského moderního umění.

Potřeby umělců, kteří se prezentovali skrz fotografii nás dovádějí, jak bylo zmíněno, do Paříže 20. a 30. let k avantgardnímu umění. Bouřlivá léta na poli umění se nesebnadno definují. Krátký průlet estetikou nadreálného pojetí skutečnosti a sebe sama ve znamení hledání uměleckého ztvárnění věcí přesahujících.

3.5 Avantgarda a sociální fotografie

Po první světové válce autoři hledali nový útěk, nové zocelení. Po kritických časech a drsné dehumanizaci společnosti během světového konfliktu dochází k jisté nedůvěře v pokrok, vlně revolucí, emancipaci k celkové změně životního stylu (Anděl 2012: 263). V umění tomu nebylo jinak. Konstruktivismus, dadaismus, surrealismus, impresionismus. Evropa zmítaná krizí v pojetí vlastního osudu, odráželo se to ve všech aspektech společnosti, i ve fotožurnalistice.

Poprvé odpadá touha po vydefinování fotografie jako samostatně plně zastupujícího umění, „*oprostila se od akademických debat, ve kterých se dříve vyžívali učenci a umělci*“ (Ang 2015: 132) a postupuje k šíření vlastních proudů ideologického meziválečného období. Propaganda získala svůj kýžený prostředek a dokument prostupuje snáze do společnosti.

Mezinárodní výstava Film und Foto¹² propojuje veškeré fotografické snahy. Z jedné strany dada a konstruktivismus z druhé novinářská a sociální fotografie. Podle Mrázkové (1985: 77) přicházejí s novou estetikou fotografie. Právě v Německu se s koncem 20. let začínají rozrůstat řady novinářů vyhledávající obrazovou informaci pro zpravodajství, překlápí se hodnota fotografie, už se nejedná jen o doplněk k textu, ale naopak se textem doplňují fotografie, a tak se založil stavební kámen fotožurnalistiky v Evropě. (Anděl 2012: 356) Z významných německých novinářských fotografů je možno zmínit Ericha Salomona, který se proslavil svou reportážní fotkou z konferencí a vládních mítinků, kde z ruky fotografoval běžnou realitu mužů ve smokingu. Tyto inovátorské postupy při fotografování do té doby neobjevené uzavřené vyšší společnosti vzbudily ve světě velkou vlnu ohlasu. Salomonovy fotografie pak byly nazývány „candid camera“ neboli upřímná kamera, který byl poté spjat a novým druhem nearanžované reportážní fotografie (Mrázková 1985: 101). Reportážní fotografie se ale dál rozmáhá i ve Francii, Velké Británii, Americe. S řadou dokumentů je spojována od 30. let také tzv. sociální fotografie.

Sociální fotografie se zaměřuje na společenská témata, která, jak už bylo zmíněno u počátků dokumentu doprovázela zejména okrajová společenská témata, se opět ujímá slova s daleko

¹² Stuttgart 1929

větší razanci. Ang (2015: 188) to pojmenovává jako „posedlost objektivitou“, podávat svědectví z temných zákoutí společnosti a přinášet co nejrelevantnější sdělení o tom, kdo, jak a proč je na černobílých snímcích vidět. Ve většině případů je sociální fotografie ideově spojována se socialismem. Fotograf Lubomír Linhart v článku Sociální fotografie z roku 1934 píše o fotografii jako o aktivní zbrani: „*působí nejen uměleckou formou, nýbrž současně i novým třídně chápaným a třídně vyjadřovaným obsahem, do fronty boje proletariátu za jeho třídní osvobození.*“ (Anděl 2012: 339) Nejedná se už o fotografii jako experimentální prostředek ke kreativní tvorbě a jednoduchosti záznamu v estetické obrazové kvalitě, ale jako se syrovým svědectvím ukazujícím ostře, a se kterým je potřeba naložit jinak, než tomu bylo doposud. A tak je to i s fotografií samotnou, totalitní režimy, které se dostávají v Evropě k moci stojí mimo jiné za zneužíváním „reálného obrazu“ pro vlastní ideologické myšlenky a umělecká linka fotografie se na delší čas umlčuje.

3.6 Válečná fotografie a humanismus

Druhá světová válka přináší mnohem více obrazového materiálu než kterýkoli jiný konflikt před tím. Jedná se o první komplexně zdokumentovaný válkou zasažený svět – život a smrt lidí, věcí, krajin. Význam a zásah fotografie značně zesílil. Lidé prahly po vizuální stránce. Slova už nestačila. Fotografie je důkaz. Lidé věřili, že to, co je zachyceno na kameru, nemůže být nic jiného než přímý důkaz skutečnosti. To, co lidé slyšeli v rádiu, chtěli vidět, obraz, se ale nerozšiřoval jen, jako ukázka hrůzných dopadů války, ale i jako propagandistická ukázka hrdinství a slávy. V tomhle velkém množství protichůdných zpráv si každý dokázal najít to své, utvrzovat se skrz výmluvný obrazový materiál ve svém vlastním světonázoru, tím potřeba vidět ještě vzrostla.

„Fotografie má k válce zvláštní a nezdravý vztah. Cítí zároveň odpor i okouzlení. Hledání fotogeničnosti v obraze zkázy, ladnosti v bitevní scéně a lidskosti ve světě utrpení vedlo k tvorbě hluboce rozporuplných snímků.“ (Ang 2015: 196) A svět se vizualizoval. Válečný fotograf Jedním z nejnosnějších obrazovou zprávu přinášejících titulů byl americký časopis Life, který vznikl v roce 1936 a několik desetiletí se držel na špici a až do „*nástupu televize určoval tón dobové vizuální kultury*“ (Anděl, 2012: 366). Na tomto a jemu podobných se mimo jiné podíleli i vrcholní fotografové z Evropy, kteří odtamtud utíkali před krvavou válkou. Jedním z nich byl i slavný Robert Capa.

Robert Capa. Fotograf, který chtěl ukázat bezútěšnost a nanicovatost válečných konfliktů spanilou lidskou důstojností. Po válce zakládá s dalšími významnými válečnými fotografy reportážní agenturu Magnum a společně se hlásí k tzv. humanistické fotografii. Po válce přichází obecný významný kulturní směr Humanismu, který se staví do pozice vůči válečné dehumanizaci, jak k té reálné, pro nás zásadní, tak i k té obrazové. Tu přijímali diváci s hrůzou i radostí a fotografie tak dostává stále více prostoru. Nový aspekt, který přináší humanistická fotografie spočívá v předložení estetického důkazu člověkem člověku. Bez potřeby objekt zobecňovat. Přinášet svědectví, které zasáhne, protože emoce nesou výraznou složku nahlížení na osudy druhých.

Jedním z nejvýznamnějších dokumentárních a reportážních fotografů, velký vyznavač humanismu, byl Henri Cartier-Bresson. Motivem a tématem jeho fotografií byla v jedinečnosti okamžiku, ve vidění lidskosti v obyčejnosti. Jako teoretik se věnoval „okamžiku“ všedních dní, jeho záznamu, jak správně zaznamenat, co svět v jedné sekundě nabízí a odpíral fotografovi jakoukoli snahu o režii snímků. Tím možná ovlivnil smýšlení minimálně jedné další generace fotožurnalistů. (Lábová 2019: 166). Cartier-Bresson sám tvrdí: *„Fotografie je pro mne simultánní poznání v jediném zlomku vteřiny významu události na straně jedné a pevná organizace vizuálně pochopených tvarů, které tento fakt vyjadřují na straně druhé.“* (Kniha fotografie 2017)

Kontroverze spojená s humanistickou fotografií nastává ve chvílích, kdy se dostáváme k velkým světovým výstavám, v druhé polovině 60. let, spojujících tematicky v rovině lidské důstojnosti fotografie ze všech koutů světa. Ang (2015: 226) píše, že fotografové a kritici obviňovali hlavního kurátora výstav z bagatelizace dokumentovaných témat, kulturních rozdílů, jako je seskupování např. hladomoru v Africe se suchem v USA. Právě tahle optimistická snaha zrovnoprávnit veškeré problémy společnosti ve všeobecné estetice lidské přítomnosti představuje největší problém humanistické fotografie.

Od té se dostáváme v pojetí dokumentující fotografie k novému, méně stylizovanému zobrazování.

V šedesátých a sedmdesátých letech se jakýkoli rozvoj rozhodně nezpomalil, spíše naopak, lidé prahli po moderních vynálezech. Technické pokroky ve vědě s sebou nesli kromě jiného i produkci fotoaparátů pro širokou veřejnost.

Fotografie v nové době dokázala stále zasáhnout jen bylo potřeba stále větší hloubky zobrazovaného, nestačilo ukázat jen „přítomný okamžik“, fotografie musí umět ukázat i další

možnosti interpretace. Fotka se stává profesním zaměstnáním, na fotografy jsou kladeny obrovské nároky. Rozvoj nové popkultury, reklam. Bez fotky život není moderní. (Ang 2015: 245)

3.7 Analogová a digitální fotografie

Analogová fotografie nás provází v podstatě celým 20. stoletím. Světlo, které prochází objektivem fotoaparátu a trefuje se na fotosenzitivní vrstvu filmu. Expozice filmu je založena na množství světla, které do něho vstupuje a doba, po kterou je světlo vystaveno fotosenzitivní vrstvě. Poté je film zpracován v chemických roztocích, které odhalují obraz.

Digitální fotografie se objevila až v 90. letech 20. století, potažmo v 70. letech, ale kvalita fotografií ani praktičnost techniky se z té doby do dějin nezapsala, od 90. let se ale stávala stále populárnější. V digitální fotografii se světlo trefuje na fotosenzitivní čip, který převádí světlo na elektronické signály, které jsou následně uloženy jako digitální data. Tyto data jsou následně zpracovány ve fotoaparátu a mohou být snadno přenesena a zpracována mimo, digitálně.

Porovnávat tato dvě media asi ale není na místě, jedno se odvíjelo od druhého a jejich funkce, kvalita a přínos se liší právě dobou vzniku a největšího rozmach. Zatímco analogová fotografie zaujímala výsadní postavení v tvorbě dokumentu právě 20. století, černobílou mírně zrnitou spojujeme právě s s vývojem dokumentu, fotografie obecně. Digitální pak přinesla ještě větší rychlost pro sdílení a čím šel pokrok dopředu, tím se kvalitní technika dostávala stále blíže k běžnému amatérskému uživateli a nastal naprostý chaos. Vymezit dvě koleje není možné.

Přesto si tu můžeme oddělit černobílou fotografii od barevné. Jak víme v podstatě celé 20. století je spojováno s černou a bílou, přesto už od počátku pozorujeme jisté snahy o zachycení barevné reality, i když ze začátku to bylo značně na sílu. Černobílou fotografii se učíme vnímat jako kopii reality a nebarevnost nám nepřekáží, někdy je tomu paradoxně právě naopak.

„Jestliže v černobílé fotografii byly základem obrazové stavby světla a stíny, tvary, linie a plochy, je estetický účinek barevné fotografie postaven na barevném vyjádření. Tvrdí se, že psychický účinek barev nás natolik ovlivní, že na barevné fotografii nejprve vnímáme barvu, teprve potom ostatní výrazové prvky.“ (Lábová 1989: 115) Dále Lábová píše, že pod barevným účinkem si máme představit barevnou symboliku, barva podle naší zkušeností vždy něco asociuje, byť třeba jen teplou a studenou.

3.8 Shrnutí

Výše se dovídáme, že estetická norma se mění a mění se v průřezu dvou set leté tradice fotografie značně. Doba není stejná, nemůže tedy ani nahlížení na estetické hodnoty být stejně platně neměnné. „*Spor umění a fotografie byl vskutku výrazem světodějně proměny, kterou si ani jeden z obou partnerů patřičně neuvědomoval.*“ (Benjamin 2009: 309) Podstatné je tady „partnerů“, zjišťujeme, že jeden bez druhého se tady neobejde, dalo by se říct, že se vzájemně definují vlastní odlišností. Partneři tohoto velice proměnného vztahu spolu bojují, berou se v míru i se do jisté míry ignorují, vždy však dějinami procházejí společně. Umělecké i dokumentující jsou dva odlišné póly jednoho média, které se společně doplňují a zaplňují dějiny obrazovým záznamem.

„*Poněvadž oko zachycuje rychleji, než ruka kreslí, urychlil se proces obrazové reprodukce natolik, že udržel krok s promluvou.*“ (Benjamin 2009: 301) Ano, přednost fotografie v jakémkoli smyslu a pojetí je pokaždé v její rychlosti, tím si vydobyla výsadní postavení v novinářské fotografii, ke které se vyjádříme později.

4. Dokumentační vs. umělecká fotografie

„...jsem novinářem-fotoreportérem. Proto jsem také neustále rozpolcen mezi postojem svědomitého novináře, který je zapisovatelem a tlumočnickem fatů, a postojem tvůrčího umělce, který je s autentickými fakty často a nezbytně v básnické neshodě.“ – W. Eugen Smith¹³

Dva hlavní proudy, jejichž proplétající se linku jsme sledovali v předchozí kapitole ještě rozvedeme. To, co tyto směry odlišuje, je primární funkce. Funkce chápána jako způsob specifického užívání k určitému záměru, cíli. V našem případě rozebíráme dokument, jako záznam v jakémkoli směru, přinášející informaci. Zjevnou a přímou, diváku srozumitelnou, rozumí, o co v danou chvíli jde, kdežto umělecká má primární funkci estetickou, z části přibližuje divákům vnitřní svět přenesený z vnějšku, informace jako taková, není hlavním nositelem obrazového sdělení. V historii můžeme sledovat jisté konotace naznačující určité „uzlové body“¹⁴, kdy dochází k částečnému slití hranic těchto dvou proudů, kdy nejsme schopni oddělit, co ten obraz přináší v první řadě. Zároveň víme, že estetická funkce je součástí objektů nehledě na jejich uměleckost, Jan Mukařovský říká: *„Nositelem estetické funkce není ovšem jen umění: kterýkoli jev, kterýkoli děj, kterýkoli produkt lidské činnosti může se pro jednotlivce nebo i pro celou společnost stát estetickým znakem.“* (Mukařovský 2007: 66) Jak tedy vymezit funkčnost fotografie, aby bylo jasné a přijatelné, odkud a proč se bere primární a hlavní funkce, která odděluje jednotlivé kategorie.

U dokumentační fotografie, jak jsme ji nazvali pro snazší oddělení, splňuje primární funkci informační a onu informovanost můžeme brát hned v několika kategoriích. Teoretik Ludvík Baran (1990: 6) píše, že dokumentující fotografie: *„se vyznačuje nesmyslnou tematikou, vychází z objektivní skutečnosti, je založena na faktech společenského života, politiky, kultury, vědy i na událostech rodinného života [...] reflektuje bezprostředně život, „je život sám“.“* Z historie jsme se dozvěděli, a i z hlediska odvozuji, že jedna z nejdůležitějších a námi preferovaná je fotografie dokumentární, kterou v našem užším smyslu rozvádíme dál v kapitole 4.1.2. Ale podle Barana sem patří i fotografie amatérské, nesoucí záznam pro vlastní individuální účely, vychází ze života, jaký je. V mnoha případech ale jistému dokumentu náleží jeho informační funkce až ze zpětného pojetí. V určitém smyslu tak můžeme brát i onu

¹³ (Lábová 1989: 112)

¹⁴ Místa, kde se potkávají prostředky směrnosti a slévají se v jeden

uměleckou fotografii, která pro současnost odkrývá historické estetické normy¹⁵, tudíž specifickým způsobem dokumentuje jednu z mnoha oblastí života té doby.

Benjamin Walter ve své studii Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti mluví o tom, že u fotografie výtvarné, tedy umělecké nám jde výhradně o originál, u fotografie dokumentující nám musí stačit pouze reprodukce. (Benjamin 2009: 4) Kladl si poté otázku, kterou je důležité zmínit, jestli působnost technických obrazových reprodukcí uměleckých děl nemá o to větší význam, pokud jde o funkci umění než samotnou uměleckou fotografii, pro kterou se podle Benjamina stává mnohdy důležitější zážitek, který je zachycen a vytrhnut z děje než uměleckost finální fotografie. Zabíhat tu do definic umění není naším cílem, pojd'me tedy jen zmínit, že umělecké dílo či umění obecně závisí na spoustě vnější i vnitřních faktorů diváka a s časem, prostorem, kulturou a dalšími podmínkami se značně odlišuje jeho chápání. Velice obecná definice, může znít třeba takto: „*K podstatě uměleckého díla patří, že sice má smysl, ale nemá účel. Neexistuje ani pro technický užitek, ani pro ekonomickou výhodu, ani pro didakticko-pedagogické poučení a polepšení, ale pro vyjevující zpodobení. Nic „nezamýšlí“, nýbrž „znamená“; nic „nechce“, nýbrž „je“.*“ (Guardini 2009: 40)

Ludvík Baran k tomu píše: „*V praxi se užívá termínů „dokumentární“ a „umělecká“, což je ovšem z hlediska kvality naprosto nesourodé třídění. Dokumentární fotografie, jak jsme ji poznali z příběhu fotografie, má své umělecké kvality stejně jako takzvaná umělecká fotografie má své dokumentární kvality.*“ (Mrázková 1985: 259) Tady Baran předkládá jiné pojmosloví navrhuje stejné jako pro grafiku, volné a užité. Vyřeší tím problém estetických hodnot v neuměleckých směrech a zanechá hlavní podstatu sdělení. Dodává, že fotografie šířena v době maskovaných medií musí být „tvořivá“. (Tamtéž)

¹⁵ Viz kapitola 2

5. Novinářská fotografie

Dovolujeme si tady novinářskou fotografii zařadit k námi vymezené dokumentační. Usuzujeme tak díky historickému kontextu i ze samotné funkce. Novinářská fotografie, jak název napovídá, souvisí primárně s novinami, s medií zprávy přinášející. V 3. kapitole bylo nastíněno, jak novinářská fotografie nebo také fotožurnalistika nabývala na síle a její propojení se zpravodajskými medií rostlo stejnou měrou, jako růst médií samotných. Jednoznačnost pojmenování je ale stejně neuchopitelná jako media obecně. V obrovském informačně nabitým balíku naprosté všehochuti je těžké najít jednu jasnou definici toho, jak a podle čeho třídit. V systému je jednodušší ukazovat a vysvětlovat, tak kde najít, podle čeho rozčlenit novinářskou fotografii?

V historické části jsme často čerpali z Příběhu fotografie od Mrázkové, ta se k novinářské fotografii staví jako k obrazovému novinářství, ve kterém jde primárně o komunikaci člověka s člověkem a jeho hlavním cílem je tvořit z nás očitě svědky událostí a jevů. (Mrázková 1985: 99) Obrazové novinářství z osmdesátých let nám staví odrazový můstek k fotografii ve zpravodajství a publicistice jako jednoho z hlavních aktérů ve vizuálních přílohách medií a jejich důležitosti

V české teorii jsou termíny novinářská a žurnalistická fotografie ve většině případů brány jako synonyma k odlišnosti se vyjadřuje např. Jaroslav Anděl v knize Fotografie jako kritická praxe, ale i my budeme pokračovat v pojmosloví, které přináší stejný význam.

Alena Lábová shrnuje definici na základě vlastního výzkumu zabývajícího se žurnalistickou fotografií takto: *„Žurnalistická fotografie je specifickou formou žurnalistické informace, dávající prostřednictvím odrazu objektivní reality příjemci zprávu o této realitě, odpovídající na základní novinářské otázky „KDO“, „KDE“, „CO“. Současně obrazovou zkratkou nejen rozšiřuje recipientovo poznání světa, ale působí i na jeho vědomí a emoce. [...] Specifikem žurnalistické fotografie je její sepětí s aktuální společenskou realitou.“* (Lábová 1990: 15) Následné dělení se také různí a u jednotlivých autorů se liší. Snaha pochopit a zorientovat se by zabralo na samostatnou práci, proto zde pro seznámení uvedeme jen základní dělení.

Petr Tausk, který uvádí tři skupiny: 1. reportážní a publicistická fotografie, 2. dokumentární a naučná fotografie, 3. obrazová, výtvarná, zdobná fotografie.¹⁶ (Tausk 1972: 60) S tímto rozdělením se shodují i další, např. Ludvík Baran.

¹⁶ srov. TAUSK, P. a kol.: *Praktická fotografie*. Nakladatelství technické literatury, Praha 1972, s. 60

5.1 Vymezení reportážní a dokumentární fotografie

Vytáhněme si tedy reportáž a dokument. Pokud se chceme bavit o reportážní fotografii, potřebujeme čas. Čas, který vydefinuje fotoreportáž oproti dokumentu, čas, jako základní jednotku k zachycení podstatného. Reportáž i dokument závisí na čase, s důrazem na rozdíl v jeho pojetí a zpracování. Jaroslav Anděl odlišuje reportáž od dokumentu a dalších zpravodajských forem charakteristikou: „časový sled událostí, vyprávění příběhu [...], snaha o objektivitu, pohotovost a aktuálnost.“ (Anděl 2012: 354) Na druhou stranu, jejich společnými rysy jsou podle fotografa Ludvíka Barana (Lábová 2019: 338) „*mezinárodní sdělnost, přehlednost a jednoduchost, plné respektování reality, jasný a snadno čitelný postoj autora.*“ Dále se Baran shoduje s teoretikem obecné komunikace Jánem Šmokem, že „jejich tématem je událost.“ (tamtéž) V každém případě ale hledí na problematiku uchování a rozmnožení jako apriori na publicistickou snahu o efektivní předání informace z hlediska globálního propojení.

Dává si za cíl, zachytit okamžik, kdy se to děje, kdy je naprosto zřetelné, co je na snímku, proč, kdy a kde. Jak naznačuje tzv. desatero fotoreportéra ČTK: „*Privilegovaný okamžik je ten, kdy všechny děje charakteristické pro událost vyvrcholí. Dobrá fotografie by měla v sobě nechat tušit děje předchozí a předjímat děje budoucí.*“¹⁷

Podle základních měřítek Encyklopedie praktické fotografie (1972: 60) k žánrové klasifikaci řadíme kromě: reportážní a publicistické fotografie a dokumentární a naučné fotografie ještě třetí možnost. Třetí možnost, díky které dokážeme porovnávat, hodnotit a propojovat jednotlivé žánry a přiblížit se odpovědím na jednotlivé otázky mojí práce. „3) obrazová, výtvarná, zdobná fotografie.“ (tamtéž)

5.1.1 Reportážní fotografie

Samotná reportážní fotografie, resp. fotoreportáž jako série snímků, tedy představuje nahlédnutí do oblasti žurnalistiky, ve které jde ze zpravodajského hlediska primárně o časovou aktuálnost a pravdivé zachycení události. Vzhledem k úhlu pohledu by se takové fotografie daly jednoznačně zařadit k tzv. realistickým. Podle způsobu uchopení skutečnosti by to bylo pravdivé tvrzení. Pokud se ale chceme fotografií zabývat hlouběji, nestačí to. Značná specifika fotografického zobrazení jsou na místě. Podle autorky Anny Gregorové je jedním z těchto specifíků, že každá fotografie je svým způsobem realistická, protože nemůže vzniknout bez

¹⁷ Viz příloha e)

objektivní a fyzicky stávající reality jako předlohy. (Gregorová 1977: 263) V tom případě můžeme brát fotografii jako realistický odraz skutečnosti a vycházet tak z postupu čistě objektivního, do jaké míry se dá ve fotografii objektivitu dosáhnout je věc druhá. Snaha zachytit, reflektovat a udržet dnešek pro zítřky, taková je podstata spolu s uchopením problematiky moderně a svěže pro svět, jež je zahlcen přívalem těchto snah.

V minulém století, kdy fotožurnalismus zaznamenává největší rozmach, a to zejména v meziválečné a válečné novinářské praxi, je práce s fotoaparátem a kamerou hlavní součástí dobového zpravodajství. Rychlost a výmluvnost sdělení dostává ve zrychlené válečné době obrazové materiály snáz mezi publikum, zároveň získá čtenář k textu i autentický obraz, který podpoří jeho představivost. Současně ale moderní obrazotvornost spadá i do propagandistické struktury války a nezůstává jen u ní.

Marcinková v časopise Fotografie (1968) předkládá reportážní fotografii za pravdivou a jedinečnou aktuální zprávu, která může obsahovat výtvarný záměr, pokud absolutně zachová pravdivost. Čí pravdivost už se ale nedoptává, snad objektivní? Víme, že to není zcela možné. Tausk píše, že by zkrátka měla zachovávat základní požadavky žurnalistické fotografie. Tzn. Být aktuální, pravdivá v zobrazování, technicky dokonalá, s tím se ale připojují další prvky, autorské pojetí, interpretace a estetické působení (Tausk 1972: 145–148).

Stále ale platí, že v současné době v nepřeberném množství fotografií, kdy každý má možnost zmáčknout spoušť, zachytit a sdílet během pár sekund je těžké najít, co je opravdu kvalitní reportáž a zda dělení jednotlivých fotografických disciplín vlastně ještě funguje.

5.1.2 Dokumentární fotografie

„Řekne-li se dokumentární fotografie, mnozí si vybaví svět zobrazený černobíle. [...] Fotograf má moc ukázat dva světy. Jeden je i ve svém černobílém zobrazení nekonečně barvitý, pulzující, překvapivý [...] Druhým světem myslíme autonomní svět fotografického vidění, způsob kompozice snímku, obraz samotný.“ (Cudlín 2016: 196)

Dokument, který zastupuje fotografický materiál v podobě jednotlivých snímků, nese s sebou potřebu zprostředkování historie ukotvené v čase s jistou dávkou autorského vnímání dané problematiky. Autor do dokumentace vstupuje s vlastním zaujetím, vztahem k reálné osobě, události, příběhu. V dokumentu se odráží jeho alter ego¹⁸. „[Dokumentární fotografie]

¹⁸ Odosobněná autorova verze, s kterou vstupuje do problematiky jako tvůrce nového obsahu, se kterou se ztotožňuje, ale v jiném prostředí autorova života se neobjevuje.

nabízí fotografovi možnost zaujímat stanoviska, volit témata pracovat na nich v potřebném časovém úseku.“ (Kolář 2000: 8)

Tady můžeme bezpečně usuzovat, že na rozdíl od reportážního stylu, ze kterého ovšem může dokument vystupovat, se dokumentaristé mohou řídit více svým úsudkem, mohou vkládat vlastní styl a vnímání, více se prezentovat a z dlouhodobého hlediska navázat s objektem svého zkoumání hlubší vztah, tím pádem mají více možností, jak se prezentovat, jak prezentovat svoje dílo.

„Dokument, jakkoliv objektivní, může mít již v přístupu k tématu určité směřování k výkladu, hodnocení faktu, zdůrazňuje postoj, nezaznamenává prostě, ale tlumočí.“ (Baran 1971: 25)

5.2 Estetické kvality reportážní a dokumentární fotografie

Co jsou tedy ony estetické kvality fotografie, kterou jsme si postavili do protipólu umělecké a zařadili k dokumentující, která nese primárně informační funkci. Dá se zjistit ta hranice? Vysvětlili jsme si, že se jedná o hodnoty zdůrazňující estetickou funkci, která se může vyskytovat všude a do značné míry záleží na divákovi, kolik toho ve výsledné fotografii uvidí. Fotograf sám se pak podle svého nejlepšího vědomí a svědomí rozhoduje, jak moc chce zasahovat do fotografované události. Můžeme konstatovat, že míra estetické kvality je pro nás určena odlišností dokumentární a reportážní fotografie, kde se fotograf subjektivně více projeví v dokumentu, tím pádem může hru s objektem rozehrát mnohým nápadněji. Zároveň je důležité říci, že i reportážní fotografie si může dovolit jisté estetizační prvky, teorie je kategoricky neodmítá. V obrovském množství záznamů a pohledů, individuálních principů je těžké rozčlenit jednotlivě, proto se v další části obracíme na fotografy. Zúženou množinu, bude snazší rozšifrovat a zároveň se dozvíme, jak je tomu při praktickém záznamu.

6. Rozhovory s fotografy

V této kapitole budeme porovnávat odpovědi respondentů, kteří přispěli ke vzniku této bakalářské práce. Z osmi oslovených fotografů nakonec čtyři poskytli rozhovor. Dokumentární fotograf Jindřich Štreit, se kterým proběhl rozhovor na Slezské univerzitě v Opavě 26. 3. 2023. S fotoreportéry Majdou Slámovou z Voxpotu, Gabrielem Kuchtou z Deníku N a nezávislým fotografem Petrem Zewlakkem Vrabcem proběhly rozhovory telefonicky během března a dubna 2023. Jednalo se o polostrukturované rozhovory, které měly za cíl objasnit a přiblížit teoretickou část na pole praxe tak, aby naše závěry mohly vycházet jak z odborné literatury, tak přímo z aktuálního dění. Otázky byly sestaveny tak, aby respondenti měli možnost odpovědět podle svého úsudku bez prvotního pojmenování problematiky, aby bylo jasné, jak to probíhá v prostředí, kde jde o výsledek, a ne potřebu mít v začátcích jasně vydefinované pojmenování jednotlivých úkonů. Rozhovory, ze kterých následující část vychází jsou ke shlédnutí v příloze, přepisu z nahrávek

6.1 Fotografie jako zprostředkovatel reality a sebevyjádření

Fotografie v dnešním světě má mnoho podob, tak jak tomu bylo od jejího vzniku. Ale v kvantitě, kterou produkujeme i skrze technologie, které nám dovolují stát se spoluaktéry více méně všeho a snadno získáváme možnost rovnat se starším a zkušenějším. Jak si tedy našli cestu k fotografii, co je udrželo a vyzdvihlo. Petr Vrabec (dále Zewlakk¹⁹) v rozhovoru říká, že ať už fotí cokoli, od dětského vystoupení ve škole po velké mezinárodní demonstrace, vždy do toho musí dát všechno, že v dnešní době si fotograf nemůže dovolit dělat něco napůl. Přesto respondenti volí tento typ média, možná z části pro to, že na věci skrze fotoaparáty dokáží nahlížet jinak, snáz vidí realitu a dokáží jí předat. Zewlakk dále říká: „*Psaný text mi tolik nejde, neumím kreslit a ve fotografii jsem se našel a díky ní dokážu komunikovat a předávat světu svůj pohled.*“²⁰ K tomu, aby člověk dosáhl určité pozornosti je potřeba, aby se nejen věnoval fotografii naplno, ale aby dokázal zaujmout. Ať už mediální domy, které budou jeho fotografie publikovat, tak diváka, pro kterého musí být fotografie originální, s přesahem a novou informací, což ve světě, kde je v podstatě vše na jednom místě a v jednom čase, je značně náročné. Gabriel Kuchta mluví o tom, že v případě fotografování je pro něho snadné se soustředit na jeden úkol, pouze na ten obraz samotný. Příklad podává v kontrastu s videem,

¹⁹ Uvádět budeme přezdívkou, protože pod tou vystupuje, jeho práce je dohledatelná pod tímhle přízviskem

²⁰ Viz příloha (str.65)

nemusí řešit zvuk, návaznost jednotlivých obrazů. Návaznost je u fotografického souboru samozřejmě důležitá, kor v době, kdy je mnohdy nesnadné chytit jednu hlavní linku v zamotaném kontextu dění, které se nás týká svojí přítomností i netýká svojí vzdáleností.

Pro některé fotografy, je ale fotografie zaměstnání jako každé jiné, řemeslo, kterému se naučíte a následně využíváte nabyté zkušenosti. Zavedené postupy, které se opakují. To zdůrazňuje v rozhovoru Majda Slámová, která dále říká, že obraz je mnohdy mnohem jednodušší k pochopení než slova. Čímž bychom mohli popsat celou nynější společnost, která žije v době sociálních sítích. Zároveň pořád zůstává platné, že ač máme jakékoli moderní technické vymoženosti a umělecké požadavky, fotku si i podle dokumentaristy Štreita nemůžeme vymyslet na rozdíl třeba od malby, fotografie zůstává závislá na realitě.

6.2 Fotožurnalistika v praxi

Novinářská fotografie, která byla blíže vysvětlena v kapitole 5, je podle Kuchty veškerá fotografie uváděná v novinách, on sám se věnuje reportážím a portrétům, kterými ilustruje rozhovory či jiné texty, kde je to potřeba. Otázky byly směřovány na propojenost jednotlivých fotografických disciplín tak, abychom dokázali rozlišit v praxi, jak je tomu v současnosti a jak je na ně nahlíženo.

6.2.1 Reportáž vs. Dokument

Dokumentární a reportážní fotografii doprovázela diskuze o jejich odlišnostech i podobné výstavbě. Z kapitoly 5 víme, že hlavním atributem pro oddělení těchto disciplín je čas, který je nám dán, se kterým pracujeme. Majda Slámová s tímto tvrzení v podstatě souhlasí, říká, že čas hraje důležitou roli. Dokumentarista Štreit hranici mezi reportáží a dokumentem vnímá jako velmi křehkou. „*Nikdy nevíte, jestli je to reportáž nebo dokument. To záleží na vás, do jaké míry to vnímáte.*“²¹ Vracíme se tedy zpátky k vnímateli. Pokud to nerozlišuje fotograf a dělá, fotí, co uzná za vhodné, pokaždé ten, kdo přijímá funkce obrazu, je tím, kdo soudí a nechává se obklopovat. Gabriel Kuchta nahlíží na reportáž jako na určitý dokumentující nosič té doby. Zpětně se na to dívá jako na tzv. kroniku.

Reportáž

V různém pojetí vlastního hledání toho, co je fotografie, kterou respondenti považují za vlastní se odpovědi moc neliší. Reportéři se shodují na jednotlivých postupech a angažovanosti. V reportážní fotografii, kterou Majda Slámová profesně zatěžuje, hledá pozadí pro příběhy

²¹ Viz příloha (str.49)

podle nastalé situace, konkrétně rozlišuje reportáž a ukazuje v čem se jediná novinářská disciplína ve fotografii může odlišovat. Pokud půjde reportér fotit např. prezidentskou kampaň, je v pořádku přibrat si externí světla, nastavit objekt, nasvítit, když jde ale foto válku, tohle si dovolit nemůže. „*Jde o to spíš tu válku vykreslit jako tu surovou ohavnou věc, která je jiná než reportáž z prezidentské kampaně.*“²²Tady Kuchta zastává trochu jiný názor. Jestli je reportáž práce, kterou dělá pro výdělek, soustředí se na technická, i když se jedná o rychlou akci, vždycky má dopředu alespoň nějaké informace, tuhle stránku přímo „v poli“ řeší minimálně, soustředí se na kompozici, světlo a v tu chvíli: „*Je jedno, jestli mám v hledáčku prezidenta nebo mrtvolu v Buči.*“²³

Slámová pak dále mluví o tom, že v reportáži hledá dynamiku a emoce, které zachytává, které snadno promlouvají k lidem, protože jsou jasné a čisté. Snaží se, aby k tomu nemusel být žádný dovysvětlující text, reportážní fotografie by měly mluvit samy za sebe, s přesahem a zároveň tak, aby bylo jasné, o co jde. Spolu s tím zdůrazňuje, že reportáž je o lidech.

Gabriel Kuchta představuje fotoreportéra ve vztahu k člověku, který díky technologiím a náhodě dokáže často vyfotografovat tu samou událost s podobným vyzněním, ale co ho odděluje od profesionálního reportéra je přehled, informovanost, kterou by měl v ideálním případě mít fotograf připravený na reportáž. Umí zasazovat do kontextu. To okolo je podstatná část práce fotoreportéra. „*Samotné focení je až poslední věc v celém tom kolosu.*“²⁴

Zewlakk: mluví o tom, jak je důležité být seznámen se situací, být připraven, dopředu si rozvrhnout práci.

Dokument

K dokumentu jako takovému se vyjádřil dokumentarista Jindřich Štreit, jeden z nejvíce oceňovaných dokumentárních fotografů u nás. Nebojí se říci, že dokument je realita, základ i podstata. Polemizuje nad subjektivností, podle něho je každé dílo subjektivní, záleží na autorovi, kolik a proč, protože pro každého je důležité něco jiného, a to je pak odlišuje, případně pozvedá na oceňovanou úroveň. Jsou to takové jemné nuance, na tom se projeví, jak zná fotograf zaznamenávanou realitu, do jaké míry si ji nastudoval.

O sobě tvrdí, že fotografie staví, jako by maloval, hledá světlo a stín, kompozici, jiné pohledy, originalitu, tak aby výsledný obraz byl vizuálně zajímavý. A aby byl rozpoznatelný

²² Viz příloha (str.51)

²³ Viz příloha (str.62)

²⁴ Viz příloha (str.60)

jedinečný rukopis fotografa, forma. Štreit formu nechává čistě na fotografovi, focený obsah je dán samotným tématem dokumentu a tyto dvě složky musí být v jednotě, nesmí ani jedno převažovat. On sám pak ve fotografiích hledá ten subjektivní pohled, fotografa za obrazem, jeho vidění těch zaznamenávaných situací.

6.3 Ve srovnání s uměním

Majda Slámová mluví o tom, že u umělecké fotografie vnímá cit pro samotnou práci, který se nedá natrénovat. Umělci si dokáží hrát s vlastními nápady a dokáží je realizovat v tomto mediu. Na druhou stranu reportáž pracuje s tím, co se děje a fotograf do toho vstupuje jako nezávislý pozorovatel, který vyhledává jednotlivé situace. Umělec je vytváří uměle, pro vlastní potřeby.

Gabriel Kuchta k porovnání těchto dvou disciplín využívá vlastního studia, kdy na akademii v Bratislavě navštěvoval ateliér dokumentární fotografie. Tvrdí, že dokument s uměním se nevyklučuje, umělecká fotografie může být i dokument i reportáž. Podle něho záleží na rozhodnutí diváka, někoho, kdo určí, tohle je umění. A ve finále předpokládá, že hodně lidí to za umění považuje. Ukazuje na to, že spousta reportáží se ve výsledku pak vystavuje v galeriích. Pokud vztáhneme umění k fotografii dokumentující, zaznamenávající, Zewlakk mluví o tom, že případe veřejnoprávních medií jsou nepoužitelné a nemyslí si, že by to bylo kvůli jejich málo objektivnímu obsahu, ale proto, že se snaží naplňovat trend, který zachovává tradici, který si žádá snímky informační, příp. ilustrační, naplněné jednoznačnou zprávou.

Z pohledu diváka

Pohled diváka v plné šíři je těžké nějak uchopit, ptali jsme se proto respondentů, zda při pořizování fotografií myslí na diváka, který jejich práci přijímá a hodnotí. Štreit to odmítá a připouští si jen nepatrné procento. „*Výběr se řídí podle mě, ne podle toho, co očekává divák, jestli to pochopí nebo ne.*“²⁵ Mluví o tom, že ne všechno, co fotí chtějí lidé vidět, některým nerozumí, dokládá to na příkladu fotografií, které pořídil před třiceti lety, které nyní vystavuje a až nyní se sešli ve společnosti s přijetím. V tu chvíli je to pro něho ta nejvyšší hodnota, získat si srdce diváka.

Fotoreportérka Slámová zdůrazňuje důležitost fotografie jako nalákání na článek, přiměje je to číst. Je tedy důležité v novinářské fotografii zohlednit diváka. Sama se prý často radí

²⁵ Viz příloha (str.44)

s ostatními z redakce, kdo nejsou fotografové nebo s blízkými, jak na ně jednotlivé fotografie působí a podle toho se z části rozhoduje pro výběr.

6.4 Estetické kvality

V této kategorii, bychom rádi přednesli, jakým způsobem je hlavní téma bakalářské práce pojímáno v rámci specifického fotografova nahlížení, jakým způsobem se snaží dosáhnout vlastních cílů. Už víme, že v reportáži i dokumentu vstupují do akce s vlastní představou informace, zprávy, kterou chtějí zachytit, kterou si sami dokáží dopředu vymyslet. V jednotlivých situacích se pak snaží vytěžit maximum, pro to, aby to vypadalo dobře, zajímavě, originálně, aby to splňovalo jejich vizuální představy. Gabriel Kuchta polemizuje s tím, zda ta vizuální zajímavost a estetická stránka není nakonec to vůbec nejdůležitější. Znovu se vrací k té možnosti, že tu informaci samotnou dokáže zachytit v podstatě každý náhodný kolemjdoucí, on se od něho potom odlišuje tou přípravou a vlastním přemýšlením o tom, jak to bude vypadat, aby to vypadalo dobře. Samozřejmě nejsou vždy podmínky pro to, zachytit to dobře, pak je prý důležité, aby tam byla alespoň ta informace, *„když už to nejde vyfotit pěkně, tak ať je tam to podstatné.“*²⁶

Co tedy tu fotografii dělá esteticky zatíženou a vyzývající? Z části jsme se shodli, že je to na divákovu rozhodnutí, jak je vnímavý, co ho zaujalo, upoutalo. Je to o tom, jak fotografované vypadá nebo o tom, jak to fotograf zachytí. Kuchta říká, že většinou je to on, kdo tvoří tu estetiku, tím, jak tu fotografii komponuje, jak pracuje se světlem. Ale jsou prý i situace, kdy stačí zvednout foťák, cvaknout a je to dokonalé samo o sobě, ale tak často se to nestává. K finální estetické funkci tedy vede několik možností a jednotlivých kvalit, které si popíšeme v následujícím oddílu.

6.4.1 Estetizace

Estetizace jako pojem, který nás vede k estetické funkci, je především pojímán jako proces, díky kterému dílo nabývá nebo nechá vyniknout estetickou stránku. Jak říkal Gabriel Kuchta: „Informaci už mám častokrát dopředu a s tou pak pracuji esteticky, že tu fotku pak posílám do nějaké jiné roviny.“ Samozřejmě se to týká, jak samotného fotografování, tak následného procesu výběru a úprav. Majda Slámová estetizaci přisuzuje hraní si s fotografií. To, jak o tom přemýšlí a snaží se vylepšit obraz, pozvednout. Je to jiné než jen zvednout foťák a zmáčknout spoušť. Říká, že v praxi pak záleží na čase, kolik ho má na to, pohrát si s tím, přemýšlet na

²⁶ Viz příloha (str.60)

vzniklou situací. Konkrétně válečné fotografii pak nepřisuzuje žádnou míru estetizace, nesnažit se hledat nějaké zalíbení, přemýšlí, že je možná ještě druhý druh estetizace, kdy např. v té kruté surové válce nechá vyniknout nějaký líbivý subjekt. Ukazuje na kvítek, který vyrostl v šedé, prázdné a zničené krajině, a to by se prý dalo v rámci té válečné reportáže použít, ukázat naději. Zewlakk si estetizaci spojí s fotografismem²⁷, dovednost fotografovat je samotné umění, ovládnout techniku je jedna věc, díky tomu potom dokážeme obraz tvořit podle sebe. Podle sebe znamená, že to funguje stejně jako malba.

V další části jsme se pokusili vybrat jednotlivé estetické kvality, které vycházejí z rozhovorů, jak a proč nad nimi takhle autoři přemýšlejí? Sami nebyli schopni odpovědět jednoznačně výčtem, automatizovaná práce popisuje jejich standartní postup a z toho jsme vytáhli podstatné.

Světlo

Světlo jako hlavní technická i estetická složka. Bez světla fotografie nevznikne, potřebujeme ho k jejímu uskutečnění a zároveň dynamice, zajímavosti, tajemnosti. Světlo, které dokážeme využít v náš prospěch, je hlavním a nejdůležitějším prvkem fotografie. Kuchta upozorňuje, že v případě reportáží, kdy je potřeba být ve správný čas na správném místě, mnohokrát nejsou v tu stejnou dobu na místě vhodné podmínky, reportér musí pracovat s tím, co se mu nabízí a v tom je potom ten um fotografa.

Výřez

Fotografie jako obraz je vytržení zmrazené situace, vytažené z kontextu okolí. Jde tedy o jakousi stylizaci pokaždé, když fotografujeme. Respondenti se v tomto případě shodují na tom, že jim to vyhovuje a už nad tím ani tak nepřemýšlí, snaží se, aby v tom výřezu bylo vše podstatné pro danou situaci, aby zachytil moment, který bude průkazný. S tím souvisí i následný ořez, který respondenti dělají v postprocesu. Shodují se na tom, že by to nemělo měnit hodnotu zaznamenávaného děje, ale někdy je pro čistotu fotografie důležité se k ořezávání uchýlit. Hrou s výřezem se dostáváme ke kompozici.

Kompozice

Skladba, rozvržení, rozmístění prvků v obraze. Fotograf rozmýšlí kompozici podle svého subjektivního vědomí a svědomí. Fotoreportéři se shodují, že často už mají skladbu fotografie či celkového souboru z části vymyšlenou dopředu. Hledají si pak místa, odkud nejlépe zachytit

²⁷ Schopnost a um ovládat fotoaparát, aby byl podřízen fotografovi ne naopak

celek, odkud detaily atd. Dokumentarista Štreit v rozhovoru říká, že fotografuje kompozičně, to znamená, že už v tu chvíli tvorby se snaží, aby to bylo rozvrženo, jak by chtěl, dodává, že někdy zpětně hledá jiná řešení. Dívá se ještě dalšího může ten záběr nabídnout, zda nevytáhnout zvětšováním jiný prvek. Můžeme konstatovat, že v dokumentu je mnohem snazší přistoupit k té subjektivní hře.

Barva (černobílost)

O barvě jsme se dozvěděli, že často zachytí první divákův pohled, v barvě hledá odpovědi, proto jsme se fotografů ptali, jaký vztah mají k barevné fotce, zda černobílá je schopna předat realitu, jestli ve výsledku ne líp. Zkrátka, jak a podle čeho určují barevnost svých fotografií. Jindřich Štreit, který fotí převážně černobíle, říká, že pokud má fotografie barevné, tak proto, že barva nese nějakou zásadní informaci. Podává na příkladu z Jižní Ameriky, kdy usoudil, že černobílé fotografie nebudou mít vypovídající hodnotu o tom místě, že barva hraje významnou roli. V době, kdy nám technologie umožňují dělat obě varianty, respondenti odpovídají shodně, že černobílou volí až v postprocesu, záměrně tedy do černobílé nefotí, ale rozhodují se posléze. Štreit v tomto případě mluví o estetizaci, barvu přizpůsobuje jednoduchosti, říká: „*čím je ta fotka jednodušší, tím je lepší.*“²⁸ Černobílé přisuzuje jednoduchost a tomu se podřizuje. Slámová souhlasí s jednoduchostí. Mluví o tom, že odpadá spousta věcí a o to víc vynikne podstatné. Zároveň tvrdí, že černobílá fotografie do reportážních sérií nepatří a konkretizuje, že ve Voxpotu o tom ani nebyla řeč. Gabriel Kuchta jednoznačně odpovídá: „*Svět je barevný, fotím barevně.*“²⁹ Zmiňuje, že jednou fotil černobílé portréty k reportáži, není jisté, jestli ve finále černobíle vyšly a rozhodl se tak proto, že potřeboval sjednotit barevné oblečení, které bylo zbytečně výrazné u jednotlivých subjektů. K sjednocování černobílou se přidává i Zewlakk, který svých dlouhodobějších projektů zaznamenává chvíle v různých podmínkách, pro zachování lineárnosti je barevně sjednocuje.

Změnu v kvalitě (i estetické) u černobílé fotografie oproti barevné tedy spatřují respondenti v jednoduchosti, výraznému kontrastu, sjednocení a dynamice.

Originalita

Je těžké originální a zajímavý pohled zařazovat k estetickým kvalitám. Těžko se uchopuje jak respondenty, tak divákem. Jedná se čistě subjektivní pohled, přesto je pro pořízení fotografie důležitý. Fotografové se shodují, že je to automatický postup, hledat odlišnosti v pohledu a

²⁸ Viz příloha (str.47)

²⁹ Viz příloha (str.62)

nacházet nové úhly, zajímavé subjekty, důkazy, které přinášejí různé názory. Fotografie by neměla být nudná, říká Slámová a odvolává se znovu na dynamiku a emoce, které diváku prozradí nejvíc.

Výběr

Se samotnou produkcí fotografií souvisí úzce jejich výběr, z množství snímku, které fotograf nafotí musí pak poskládat sérii, či vybrat jedinou, která ukazuje požadované sdělení. Mají tedy v ruce několik možností, jak se vyjádřit. Také v tom hraje roli čas, který na zpracování fotografové mají, Slámová říká, že nejlepší škola byla, když fotila tiskové konference ministerstva, bylo potřeba zaznamenat toho hodně, a zaznamenat to rychle a nejlépe ještě v ten čas to i publikovat, aby to bylo, co nejaktuálnější. Vzpomíná, že tam se naučila pracovat s aktuálním sdělením, rychle se rozhodnout a poslat. Nedělá jí teď tedy takový problém z kvantity fotografií vybrat požadovanou kvalitu. Stejně tak i statní respondenti souhlasí, že s postupem času už nad tím ani nepřemýšlí, mnohdy mají představu už dopředu, jaké fotografie by tak mohli reprezentovat jejich práci. Zewlakk upozorňuje, že nafotit ty fotografie je jedna část, druhá je pak vybrat a odevzdat zastupující výběr reprezentující několikahodinovou práci. Přiznává, že lze udělat dobrou reportážní fotografii i jediným snímekem, ale on má radši pestrý výběr a podle toho potom soudí, co prodá ve finální podobě.

Postproces

Důležitá je i otázka postprocesu, kdy jsme schopni změnit podstatu celé fotografie. Moderní technologie nám dovolují nejen změnit barevnost, ale celý obraz, vyměnit, smazat, přidat. Ptáme se tedy, jak s vybranými fotografiemi pak nakládají dál, co si mohou v rámci vlastního pojetí estetiky (a subjektivní etiky) dovolit. Zda se jedná o úpravu k vyznění či estetice, jak se k tomuto následnému upravování staví.

Kuchta vlastní postprodukcí srovnává s tím, co by se kdysi dalo dělat v temné komoře. Rozhodně odmítá měnit jakkoli význam, podstatu, to označuje za nepřipustné. V rámci jeho úprav tedy mluvíme o základním ořezu, úpravě expozice, kontrastu stínů. Hra se světlem i ve špatných světelných podmínkách je důležitá. Pro práci v novinách pak zdůrazňuje, že k žádným větším úpravám nedochází. Slámová si přiznává stejné základní úpravy, jak tomu říká, jde o kontrast, ostření, posunout expozici, stáhnout žlutou. Proč volí respondentka zrovna tuto barvu jsme se už bohužel nedoptali.

6.5 Soutěže a výstavy

V rámci rozhovorů padaly i dotazy týkající se výstav a soutěží, stále v oblasti té novinářské fotografie. Často jsou vystavovaná díla spojována s určitou uměleckou hodnotou, kterou divák v galeriích vyhledává a vyzdvihuje. To Slámová u svých vystavených prací odmítá, vidí tam tu vzdělávací linku a zásah ve větším rozsahu. Chce dostat informace obrazem zaznamenané k lidem, hlavně pak zmiňuje přesah z velkých měst na periferii, kde její poslední výstava (z Ukrajiny) putovala. „*Naši výstavu neberu umělecky, ale že má přesah v informovanosti [...] pro mě je klíčové, aby to putovalo mezi těmi lidmi.*“³⁰ Jindřich Štreit úlohu umělce přijímá a vystavuje, jak pro lidi, kteří vyhledávají estetiku a skrze ni se dostanou k tématům, jenž si vybírá a která chce diskutovat nebo naopak, přes dané téma k estetice, příp. k uměleckým dílům.

Co se soutěží týče, zajímalo nás, jak se změní hodnota fotografie, pokud ji s nějakým záměrem pošlu do soutěže. Platí stále, že se jedná o potřebu informovat obrazem nebo už to dostává jiné konotace. Hodnotí se působnost informační, pokud ano, jak je to možné, pokud ne, co tedy ty fotografie změní, že je najednou hodnocena druhá strana mince? Gabriel Kuchta, který se do soutěží hlavně kvůli svým zaměstnancům říká jasně, že tomu stále moc nerozumí, odkazuje se k doktorům, kteří slouží společnosti a taky mezi sebou nesoutěží, kdo lépe někoho odoperuje. Přesto kvůli jisté prestiži a populárnosti fotografie posílá. Výsledné výherce hodnotí jako stejně dobré, jak umem, tak informací, pak porotci soudí podle osobního vkusu a vybírají, na kterých se shodnou. „*Ve finále se rozhoduje podle subjektivních estetických preferencí.*“³¹ Zewlakk píše o tom, že spatřuje jistou hodnotu právě v té populárnosti, že pokud dají porotci prostor i tématům, která celospolečensky nerezonují, mají pak díky návštěvnosti výstavy (Czech Press Photo) možnost zarezonovat. Jinak mu přijde zvláštní, že podle jeho soudu ti nejlepší reportážní fotografové se do těchto soutěží z různých vlastních důvodů nehlásí, bojí se, že to zkresluje výslednou kvalitu soutěže a nemá dostatečně vypovídající hodnotu.

6.6 Shrnutí

Propojování jednotlivých rozhovorů v práci, kde hledáme odpovědi estetického, jehož pojmová významnost je značně problematická k uchopení. Ve změně prostředí, kde se vyskytujeme, kde pozorujeme svět a necháváme se obklopovat moderní strukturou je těžké udržet se v mezích vyhraněných teorií, mnohdy často zastaralou a dnešním pojetím odmítanou,

³⁰ Viz příloha (str.53)

³¹ Viz příloha (str.63)

či nepochopenou. Setkáváme se s mnoha pohledy a zabředáváme do slovíčkaření. Udržet lineárnost se taky může jevit jako složité a těžko se hledá zdroj, který by zaštitil velikost poznání. Nicméně z malé množiny dotazovaných vychází jisté poznání. Začneme tím, že na nejedné úrovni fotografové teoretické pojmenování kategoricky odmítají, soustředí se na vlastní úkol, řemeslo, nehledají, kde se např. jedná o estetizaci a kde jde o běžný proces záznamu. Stávalo se, že se poprvé nad termíny zamysleli až při našem rozhovoru, z čehož můžeme vyvozovat tyto závěry. Naše snaha připlížit skrze jejich vlastní slova ke zkoumaným termínům práce se ne vždy zdařila přesně, v rozhovorech je patrné, že otázky (byť mohou být špatně položené) se ne vždy shodují s odpovědí. Důležité je zmínit, že rozhovory nebyly předem nijak respondentům přiblíženy, vycházeli jsme ze spontánních reakcí na dotazy, abychom příp. dokázali automaticnost jistých procesů profesionála. To bylo potvrzeno.

V otázkách mířených na fotožurnalistiku se odpovědi většinou shodují s teorií. Vymezení reportážní a dokumentární fotografie splňuje požadavky a prohlubuje zjištění o praktický přístup. Ve srovnání s uměním bylo zajímavé zjištění, že pokud něco chceme považovat za umění, musíme ho jím prohlásit.

Zásadní ale byli estetické kvality, popř. estetizace, které podléhají zautomatizovanému režimu fotografa, tím pádem bylo náročné hledat jednotu nebo protiklady. Nicméně jsme i tak byli schopni zkonkretizovat v rámci čtyřech rozhovorů estetické kvality, ke kterým se respondenti vyjádřili, a ke kterým se uchylují jak dokumentaristé, tak fotoreportéři. Vycházíme z toho, že fotografové mají vlastní postupy, kterých se drží, a které v praxi fungují, protože jejich fotografie se k nám stále dostávají. Z rozhovorů vyplynulo, že estetizace je jakási subjektivní hra ve smyslu, že si fotograf může volit, může měnit, zkrátka si pohrát s těmito dílčími kategoriemi, zároveň tím nezmění význam obrazu. Vymezili jsme tedy světlo, výřez, kompozici, barvu, originalitu, výběr, postprodukce.

7. Závěr

V této bakalářské práci jsme se pokusili přispět novými poznatky k tradičním pojednáním o reportážní a dokumentární fotografii a z pohledu estetické funkce fotografie přispět k debatě o estetice a estetických kvalitách ve fotografiích informačně sdílných. V úvodu byla představena teze Toma Anga o umělecké reportáži jako protimluvu, tuto promluvu jsme po jednotlivých termínech rozebrali a přišli na to, že pokud budeme bez širšího kontextu přihlížet jen k pojmenování, opravdu se jedná o protichůdné přístupy k fotografii. V historickém kontextu jsme sledovali tyto přístupy, které se v mnohém sobě přibližují, ale nahlíženo je na ně z hlediska primární funkce jinak, proto jsme provedli jejich komparaci, kde jsme uměleckou fotografii oddělili od té dokumentační, tedy dokumentující, zaznamenávající. Liší se v tom, v jaké důležitosti se projevuje funkce estetická, pokud přebije funkci informační, sdělovací, můžeme o ní uvažovat jako o umělecké, což by se v novinářské fotografii stát nemělo.

Cílem této práce bylo zjistit, do jaké míry se ale estetickým kvalitám, které přibližují k uměleckosti, dává v reportážní a dokumentární fotografii prostor, a na kolik je tam důležitá. V teoretické části bylo zjištěno, že v novinářské fotografii, kterou prezentujeme jako nosnou z hlediska zpravodajských informací, rozpoznáváme v reportáži a dokumentu jisté odchylky, které se v těchto dvou směrech odlišují. Nedokážeme totiž přesně určit, kdy ještě estetická funkce zastává funkci následující a ne primární, často totiž záleží na divákovi. Dokážeme ale ve srovnání reportáže s dokumentem rozhodnout, kde si ji můžeme dovolit více. V dokumentu, který je vlažnější v striktním dodržování novinářských zásad v nedotknutelnosti fotografovaného subjektu si může dovolit pozvednou estetickou hodnotu daleko více. S tím, že obě pracují se záznamem reality takové, jaká je, zachovávají pravdivost, jen nabízí jiný pohled, jiný úhel, propůjčují výsledné fotografii nebo sérii fotografií nový ráz, který ve své originalitě může být vnímán jako estetizující vizuál.

Ptali jsme se, zda se mění nahlížení na estetiku fotografie v prostředí, kde je nabízeno a teď můžeme říct, že ano. Z velké části totiž vždycky záleží na divákovi, jeho zkušenostech a potřebách. On se rozhoduje a on je schopen z čistě reportážní fotografie udělat umělecké dílo, stejně tak je schopen z uměleckého díla udělat dokument.

V úvodu padla i otázka, zda se estetizací nemůže nějak pokřivit, změnit zaznamenávaná realita, dozvídáme se kromě jiného, že právě ta zaznamenávaná realita může být sama o sobě estetická, pak je na fotografovi, jak ji zachytí, pokud přistupuje on sám k realitě, jako ději, který sám estetizuje, pak je to jeho rozhodnutí a podle vlastního svědomí určí, jestli informace, kterou

chce fotografií předat, je zcela zřejmá a dostatečně výmluvná či nikoli. Zároveň fotografové poskytující rozhovor připouští, že v jejich případech se jedná o takovou automatizaci práce s fotoaparátem a množství publikovaných fotografií, že estetická hodnota je pro ně možná ta nejzásadnější. Informace je tam vždycky, ten nový pohled, zajímavost, originalita, jim potom dává možnost se prosadit a zviditelnit.

8. Literatura

ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii*. I, Průvodce modernitou v antologii textů. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, 462 s. ISBN 978-80-7331-235-0.

ANG, Tom. *Fotografie: velké obrazové dějiny*. Přeložil Kateřina ŠEBKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2015, 400 s. Universum. ISBN 978-80-242-5018-2.

BARAN, L.: *Fotografie jako dokument a tvorba*. Ústřední kulturní dům železničářů, Praha 1990. ISBN 80-85106-07-8.

BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin, ed. Výbor z díla. I, Literárněvědné studie. Praha: OIKOYMENH, 2009, 335 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, 76. ISBN 978-80-7298-278-3.

BERGER, John. Způsoby vidění. Praha: Labyrint, 2016. Labyrint fresh eye. ISBN 978-80-87260-78-4.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, c2009. ISBN 978-80-7437-026-7.

CÍSAŘ, Karel. Co je to fotografie?. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

CUDLÍN, Karel. *Fotografie: Photographs: 1976-2016*. Autor úvodu Luděk LUKUVKA, autor úvodu Jáchym TOPOL, přeložil Derek PATON, přeložil Marzia PATON. Praha: Torst, [2016], 215 s. ISBN 978-80-7215-522-4.

Dictionary of Media Studies (2006). London: A. & C. Black Publishers, 289 s. ISBN (electronic) 978-1-4081-0208-4.

GREGOROVÁ, Anna. *Fotografická tvorba: náčrt estetiky a teorie umeleckej fotografie*. 2. vyd. Martin: Osveta, 1977, 345 s.

GUARDINI, Romano. *O podstatě uměleckého díla*. Přeložil Karel ŠPRUNK. Praha: Triáda, 2009, 165 s. ISBN 9788087256039.

HLAVÁČ, Ludovít. *Dejiny fotografie*. Martin: Osveta, 1987, 542 s. ISBN (Váz.).

KOLÁŘ, Viktor. *Seminář o fotografickém dokumentu*. Praha: Akademie múzických umění, 2000, 36 s. ISBN 8085883562.

LÁBOVÁ, Alena. *Česká novinářská fotografie 1945-1989*. Praha: Karolinum, 2019, 609 s. Vizualní kultura. ISBN 978-80-246-3713-6.

LÁBOVÁ, Alena. *Základy fotožurnalistiky*. Praha, 1989.

LÁBOVÁ, A.: *Základy fotožurnalistiky II. (Úvod do teorie žurnalistické fotografie)*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1990

MARCINKOVÁ, Anna. Výtvarnost ve fotoreportáži. *Fotografie*. 1968, XII(3), 5.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie: vyprávění o historii světové fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů významných osobností a mezních vývojových okamžiků*. Praha: Mladá fronta, 1985, 269 s.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a Milan JANKOVIČ, ed. *Studie*. (I). 2., brož. vyd. Brno: Host, 2007, 556 s. Strukturalistická knihovna, 4. ISBN 978-80-7294-239-8.

NOVÁK, Mirko. *Česká estetika: od Palackého po dobu současnou. V Praze: Fr. Borový, 1941, 156 s.*

PTÁČKOVÁ, Brigita a Karel STIBRAL. *Estetika na dlani*. Olomouc: Rubico, 2002, 150 s. Na dlani. ISBN 8085839792.

SEJKOT, Roman a Václav HLAVÁČ. *Kniha fotografie: od fotogramu k výpočetní fotografii*. Praha: Česká technika – nakladatelství ČVUT, 2017, 257 s. ISBN 978-80-01-06081-0.

SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963, 501 s. ISBN (Váz.).

TAUSK, Petr, STRÁNSKÝ, Antonín a Otto LEVINSKÝ, ed. *Praktická fotografie*. Praha: SNTL, 1972, 382 s.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001, 132 s. ISBN 8072541943.

9. Přílohy

V rozhovorech b), c), d), si s respondenty tykáme, bylo to nabídnuto v rámci společného zájmu o problematiku a snazší komunikaci při distančním hovoru.

a) Rozhovor s Jindřichem Štreitem

Jak začíná vaše práce, jak si volíte témata?

Já bych začal tím nejdůležitějším, jak se dostanu k tématu. Ten výběr, rozhodnutí, je nejdůležitější. Jsem fotograf, který se fotografií neživí, nejsem závislý na tom, jestli prodám nebo ne. Učím, abych byl svobodný. A tak to vedu už 60 let. Je to něco, co jsem si vytyčil, protože v životě se setkáváme s mnoha omezeními a já považuji fotografii za projev své svobody. Všechna témata jsou mojí volbou, a když za mnou někdo přijde, já se rozhodnu, jestli to budu dělat nebo ne, jestli s tím konvenuji a jestli mě to baví. Rozhodnutí se pro to téma je strašně důležité a nedělám nic, co bych považoval jen za výdělečný podnik. Pracuji na tématech, které jsou dlouhodobé, třeba deset let, i když délka je u každého projektu jiná. Vždycky to byla dokumentární fotografie a nikdy jsem vlastně nedělal takzvané velké umění nebo snad koncept.

V poslední době, řekněme v posledních pěti, šesti letech se to vyhranilo natolik, že jsem se rozhodl dělat jenom taková témata, která společnost nějakým způsobem vytěšňuje, o které nemá zájem nebo je nechce vidět. Proto mě to zajímá. To jsou jako drogy, bezdomovci, lidi, kteří jsou na okraji, tělesně hendikepovaní, témata, která společnost „nechce vidět“ a já jsem se rozhodl, že je budu zpracovávat. Teď je to třeba paliativní péče, o smrti. Smrt je pořád tabu a já to nechci, vždyť je to zásadní životní téma. Dělán, co mě baví a co považuji za důležité a podstatné. A když si téma zvolím, musím samozřejmě hledat, kde to budu fotografovat a jaké to bude mít pokračování. Když už fotografuji, nefotím jen pro sebe, fotím pro to (a to bychom si nalhávali, že lidé fotí jenom pro sebe, to není pravda), abychom buď něco řešili, ale také chceme, aby ten náš výsledek někdo viděl, abychom ho prezentovali, abychom ho uplatnili a samozřejmě chci, aby to téma, které zpracuji, bylo publikováno nebo zachováno. Je tedy nejlepší, když mohu vydat knížku, aby to zůstalo. Když už jsem tak daleko, tak se snažím, aby se to třeba vystavilo, takže to jsou takové mety, ke kterým se chci dopracovat. Aby to nezůstalo v šuplíku.

Proč jste si vybral dokument?

Považuji za nejdůležitější zaznamenávat to, co tu společnost trápí. Netrápí ji to, když udělám šmouhy na zdi nebo nějaké abstraktní fotografie, ale konkrétní věc. Takže proto dokument, umí to zachytit.

Jestli vám jde primárně o nějakou informaci, kterou má ta fotografie přinést a do jaké míry pak tam vstupuje řekněme umělecká stránka.

Dokument je realita, kterou ztvárňuji, je základem, podstatou. A to je vlastně klíčová otázka, ten subjektivní pohled. Každé dílo je subjektivní. Vždycky je to otázka toho autora, do jaké míry dokáže z reality dostat tu nadstavbu, jestli to tak můžu nazvat. To, co je všeobecně platné pro všechny, ale zároveň to, co je originální právě pro samotného autora, jeho osobitý pohled. To jsou dvě věci, které sleduji.

Ještě jedno důležité slovo: zobecnění. To znamená, že hledám zobecnění, co je věčné. Jenže zároveň tam je důležitý ten osobní pohled a osobitý přístup k danému tématu, protože tím se odlišíme jeden od druhého. Každý z nás (dokumentaristů) má trochu jiný pohled, něco jiného hledá, něco jiného komponuje, každého z nás zajímá, co je nejdůležitější v akci, kterou dokumentujeme, ta důležitost je u každého jiná. Toto jsou takové jemné nuance, které nás rozdělují v pohledu a z toho se odvíjí, do jaké míry známe realitu. Co o ní víme, co máme nastudované a prožité a jak jsme „vzděláni“ o tom, co fotografujeme a podle toho se liší záběr od záběru. A jistě ještě podle toho, do jaké míry jsme citliví. To je možná nejdůležitější. Vnímání okolí a druhého člověka.

Jak pak může fotografii ovlivnit divák. Myslíte na něho, při fotografování?

Je to jenom nepatrné procento, téměř zanedbatelné. Výběr se řídí podle mě, ne podle toho, co očekává divák, jestli to pochopí nebo ne.

Třeba to, co jsem fotil před třiceti lety, za to mi nadávali a až teď pochopili. Teprve je objevují. Tehdy pro mě bylo jasné, proč jsem to fotografoval. Společnost se vyvinula, teď jsou ty fotografie teprve pochopitelné. Mám z toho radost.

Co ta fotografie musí obsahovat, aby to pro vás mělo hodnotu, kterou potřebujete, abyste ji chtěl ukázat lidem?

Hodnota je pro mě to, že to osloví diváka, že ho osloví nebo zaujme, něco v něm evokuje.

Každý záběr je volba. Život je tak bohatý, že můžete každou sekundu vyfotit, ale vyberete právě tu jednu jedinou. Jednu jedinou z nespočtu hodin, které tady strávíte. A to je mezi nebem a zemí, nedá se to popsat. U každého záběru je něco jiného, co mě zaujme. Nejvíce to samotné lidské konání. Jestli se člověk nějak projevil, jestli dal najevo, co prožívá, a jestli ta situace bude zajímavá i pro dalšího diváka. Hlavně ale, když mě vnitřně osloví, tak musí oslovit i někoho jiného. A to je to, třeba osloví až po třiceti letech.

Jak se vypořádáváte s kvantitou ve světě, a kde hledáte tu kvalitu?

Pro mě je to taky estetická záležitost, jsem fotograf, který vystudoval výtvarnou tvorbu, takže ať chci nebo ne, prostě to ve mně je. Mám rád kompozici, světlo, stavím to, jako kdybych maloval. Ale to se taky mění, čím déle fotím, tím se víc odpoutávám od takového akademismu, a to je velmi prostě řečeno, ale slovy je to asi takto. Hledám jiné pohledy, abych se neopakoval, abych vytvořil obraz, který bude i vizuálně zajímavý. Tomu hodně podřizuji, protože existuje tisíce a tisíce fotografií a tisíce a tisíce fotografů a já bych měl najít osobitý pohled, aby ten, kdo se podívá na vaši fotku, řekl, ano, to je Štreit. Aby byl rozpoznatelný ten jedinečný rukopis. To je to velké hledání. Snažím se to zdůraznit i mým studentům, aby neopisovali, jak v hledání, tak v provedení té fotografie. A to je to nejtěžší, protože vy vidíte knihovny, které jsou plné knih s obrazy, displeje plné fotografií a tak dále, a v tom je ten největší zápas, bojujete a učíte se to celý život.

Kde je tedy pak ta hranice mezi zachycením situace a vaším subjektivním pohledem?

To jde ruku v ruce, to musí jít ruku v ruce, protože obsah a forma musí být v jednotě a nesmí ani jedno převažovat.

Říkal jste, že estetiku máte v sobě, hledáte ji i v situacích kolem sebe?

Vždycky, pořád. V každém záběru. Hledám prolnutí estetiky a obsahu. Tady můžeme mluvit o formě, obsah je dán tématem, ale forma je určována fotografem.



Na této fotce je člověk, který příští den zemřel. Pro mě tady byl podstatný vztah jeho ženy k němu. Snažím se, abych do toho dostal kompozici, vztah, ale i tu formu. Takže pro mě tady byla důležitá modrá s touto druhou modrou. Aby to nic nerušilo. To podání ruky je zde nejdůležitější, zároveň porušuji kompozici, není středová ani třetinová. A pak musím najít, aby ten vztah byl čitelný, aby to bylo poznat. Těžko se o tom mluví.



Téma je zároveň tak těžké, že jsem se rozhodl ho nějakým způsobem odlehčit. Jak jsem jezdil autem k těm místům, rozhodl jsem se, že budu fotografovat krajinu, kterou jsem projížděl. Takže vznikly takové fotografie, které to dělí.



Tady je muž a vedle něho leží jeho žena, ale já jsem si řekl, že ji tam neukážu, že to postavím jenom na tom výrazu muže, a že tu je jen dotek rukou, aby si divák domyslel, co cítí. Banální místnost, každý druhý obývací je podobný, ale ten muž mě zajímal, ten něco prožívá.



Nechci jít do absurdity paparazzi, že bych ukazoval tu bezúčinnost, tragiku prvního plánu.

Druhý plán je v „Poslední večeři“, na tom obraze za nimi.

Prostě musíte reagovat na to, co vám nabídne prostředí, kam vás dovedou, to si nevymyslíte.



Lidí navštívím více, ale ne všechny fotografie jsou takhle vizuálně zajímavé. Třeba tady mě fascinovala tvář té ženy, v té jednoduchosti jsem nechal vynít její tvář.

Nikdy nevíte, co vás potká, a to je tak krásné na dokumentu, že to můžete trochu prožít.

Proto miluji dokument. Fotografie je o zachycení skutečnosti, života, jaký je.

A co Vaše černobílé fotografie, ty jsou pro vás typičtější. Jak volíte, co bude černobílé, a co necháte v barvě?

Byl jsem jeden z posledních, kdo se zabýval černobílou fotografií. Barvu jsem spíše podceňoval, pro mě byla nějak lacinější, vulgárně řečeno. Když jsem odjel do Brazílie, a ta je velice barevná, vzal jsem si jenom takový malý „kompaktík“ a samozřejmě svůj klasický černobílý fotoaparát. Fotil jsem oběma, ale nakonec jsem použil fotografie z toho malého kompaktu, protože najednou jsem pocítil, že barevnost je tam velice důležitá a od té doby jsem hledal vztah k barvě. Řekl bych, že to dělám tak, že si to promítnu barevně i černobíle a až posléze se rozhodnu, jestli snímek bude barevný nebo černobílý. To zase záleží na mně, jakou tu cestu si zvolím. Je ta barva adekvátní? Je tam důležitá? Pokud ano, udělám to barevně. Když cítím, že to barevné být nemusí, udělám to černobíle. Je to otázka volby. V dnešní době vám digitál umožňuje obě varianty, takže prosazují tohle. Volím to podle tématu.

Změní to pak nějak tu fotografii? Pro vás, pro diváka?

Tady už přemýšlím, jestli toho diváka osloví spíše barva nebo... musím s tím konvenovat a musím o tom být přesvědčen, abych přesvědčil diváka. A ten si může přemýšlet, jestli jo nebo ne, ale to je otázka citu a nikdo vám to rozhodnutí neusnadní. To musíte sama.

Přímo ta fotografie? Změna od toho vašeho přímého pohledu na dějící se skutečnost, a potom, když se rozhodnete pro tu černobílou variantu, tak kde je ta změna, tím že to bude více černé a bílé, tím, že tam bude patrnější ten příběh, že to bude dynamičtější?

Všechno tohle tam hraje roli, ale je to těžké rozhodnutí.

Pan farář mě poprosil, jestli bychom nemohli udělat výstavu o jeho kostele a jeho aktivitě – výstavu a knížku. Tak jsem tam asi dva/tři roky jezdil a rozhodl jsem se, že to bude černobílá fotka. I když jsem fotil barevně, tak je to černobílá knížka.

Jakou roli hraje ve vaší práci estetizace?

Velice důležitý pojem, který určuje výsledek toho díla. Respektuji tady toto.

Fotografuji kompozičně, tak aby to sedělo a potom třeba hledám jiné řešení. Třeba při zvětšování výřezu hledám i další prvky, co nabízí ten záběr. Tady zase můžeme mluvit o té barevnosti, pokud se bavím o estetizaci. Pro mě, čím je ta fotka jednodušší, tím je lepší. Snažím se tomu podřizovat.

Barevnost nenechávám tak, jak jsem to vyfotografoval, ale takzvaně desaturuji, to znamená, že barevnost potlačím, zbavím jí křiklavosti, za účelem té jednoduchosti, a tak aby ta fotka nepůsobila lacině.

Jaká byla vaše cesta k dokumentu, i v rámci vašeho výtvarného studia? Proč jste si vůbec vybral fotografii?

Vždycky se mi líbila malba, ale fotografie je pro mě živá, a právě proto jsem... mně nikdy nešla kresba, měl jsem s tím problém a fotografie mě zbavila závislosti. Nemusím kreslit. Spíš bych řekl, že je to obsahová záležitost, protože obraz, když namalujeme (mě zajímá skutečnost), si můžeme vymyslet. Ale fotku si nemůžeme vymyslet, když jsme závislí na realitě.

Měl by být ve fotografii, v tom záznamu být vidět samotný fotograf?

Vždycky je to odraz člověka, a já si myslím, že by to tak mělo být.

I když to je taky diskutabilní, každý z nás je jiný, jako člověk, povahově. Nakonec se to vždycky v té tvorbě projeví, i když to není pravidlem, třeba v té malbě, znám výborné malíře, ale křiváky lidi...a tak je to ve všem – může být.

Hledáte toho fotografa za obrazem?

Určitě.

A v reportáži? Hledáte fotografa v reportážních snímcích?

Ta hranice mezi reportáží a řekněme dokumentem je tak křehounká, že nikdy nevíte, jestli je to reportáž nebo dokument. To zase záleží na vás, do jaké míry to vnímáte. Ideální je, aby to fotograf vnímal jako ten reportér nebo dokumentarista

b) Rozhovor s Majdou Slámovou

Jaký je rozdíl fotit pro medium, nebo jet na reportáž sama za sebe?

Pro mě je to hrozně těžké, kdybych měla dělat reportáž, do toho si hlídat text, do to toho fotit, což jsem zkoušela, tak to dělat nechci. Je opravdu náročné soustředit se na dvě věci zároveň. Pak to končí, že neděláš ani jednu z věcí pořádně a musíš si hlídat texty, pak si ještě

třeba dělám nahrávky. Pořád se snažíš soustředit na obraz, aby ti nic neuniklo. Preferuji tedy jezdit ve dvou, on si hlídá texty a já se soustředím na fotky, a to dělala pořádně.

Někdy tedy děláš obojí?

Ne, to byla spíš taková nouzová situace. Ale když jedeme ve dvou, tak je to taky trochu nevýhoda, protože fotograf má samozřejmě jiné potřeby než reportér. Pro toho je třeba podstatný si sednout v klidu na rozhovor a fotograf potřebuje, aby u toho byl nějaký děj, aby se to pořád hýbalo, aby to mělo nějakou dynamiku, zvláště když jde o reportáž. Občas je to takové protichůdné a stávalo se nám to i teď na Ukrajině. Zatímco já se potřebovala více hýbat po Chersonu a chodit tam po ulicích, Vojta, můj kolega, si sedl někam do klidu a mluvil s těmi lidmi na rozhovor. Já si je potom vzala a nafotila je k tomu povídání. Pak mi ale z reportáže uniká nálada toho města. Pro mě jako fotografku by bylo jednodušší se v tom městě pohybovat po vlastní ose, nadýchat si atmosféru, počkat si na fotografii. Jenže to je zase ztrátový čas pro reportéra, takže je všechno o kompromisech.

Témata si volíš sama za sebe nebo to je společná cesta?

Ve Voxpotu je to na autorech reportáží, kteří si namyslí, kam chtějí jet a mě přizvou jako fotografku. Pokud jedeme, třeba teď na tu Ukrajinu, na delší dobu, tak se o tom bavíme, co by bylo ještě zajímavé, čím by se to dalo rozšířit. Já občas říkám, potřebovala bych, aby na fotkách bylo vidět tohle a tohle, takže někdy jedeme podle mě, ale více méně jedeme podle reportéra. Jak on má namyšlenou tu reportáž. Byly ale situace, kdy jsem jela na reportáž do Asie, tam jsem vyloženě zastavovala v uprchlických táborech v Bangladéši, a to byla reportáž, kterou jsem si dělala sama já, kde mě zajímali Rohingové, chtěla jsem nafotit největší uprchlické tábory na světě, cíleně. Protože je tam obrovský problém, tak jsem si to zvolila.

Odmítla jsi někdy fotit nějaké téma?

Tak s fotkou je to jednoduchý, tam není až tak úplně, co řešit. Kdybych o tom psala, tak je to něco jiného. Ale s fotkou si více méně poradím. Tam není nic, co by bylo až tak problematické. Nestalo se mi to.

Proč fotografie, proč u tebe zvítězila nad ostatními prostředky?

První foťák jsem dostala, když mi bylo šest a od té doby jsem měla potřebu zaznamenávat vzpomínky obrazem. Připomínat si, co se odehrávalo, jak život pluje. Dělat si takovou kroniku života. Od první třídy jsem mapovala, co třída zažívá. Takže v uvozovkách reportáže z lyžáku, z vody, vždycky to byly fotky, kterými jsem se snažila vystihnout momenty, které tam byly.

Přijde mi, že fotka (i když to jsou hrozná klišé, co bych tak řekla), prostě občas je mnohem jednodušší, ukázat to obrazem, pokud to umíš nějak přesně než to popsat slovy.

Žánry fotím různé, i když vlastně všechno se snažím přetavovat do reportáže. I svatbu беру jako reportáž, snažit se od rána, jak to jde, ty konkrétní okamžiky, v těch mi přijde síla, v těch okamžicích života. Nesnažit se měnit tu realitu, ale ukázat ji takovou jaká je.

Je nějaký rozdíl fotografování například válku a třeba prezidentské volby?

To jsou věci, které se formují a já nejsem žádná válečná fotografka, moje zkušenosti jsou úplně minimální. To, že jsem byla několikrát na Ukrajině, ze mě nedělá někoho, kdo už by to měl nějak vyjasněné. Formuje se to třeba i tím, co o tom čtu, a jak se mění prohlížení. Třeba jsem četla články o estetizaci války a nevhodnosti tam používat... Pak mě to vede k zamyšlení, jak k těm věcem přistupovat rozdílně, o to spíš tu válku vykreslit jako tu surovou ohavnou věc, která je jiná než reportáž z prezidentské kampaně. Asi mi přijde fajn tam možná mít nějakým způsobem jiný přístup i v tom, že na prezidentskou kampaň si vezmu externí světlo, vysvítím si prezidenta, vytáhnu ho z toho prostředí, a ještě si s tím pohraju, udělám z toho nějaký super portrét. Oproti tomu ve válce tohle dělat nebudu. Nehledě na to, že je to nepraktické, tahat s sebou světlo, ale vlastně by mě to vůbec nenapadlo, nějak to zvelebovat. Samozřejmě počkat si na nějakou kompozici, popřemýšlet nad tím, nad světlem, nad stínem. Rozhodně se nesnažit tam tomu něco dodat, vymýšlet...

Jak vnímáš hranice mezi informačním sdělením fotografie a tím, jak ten obraz potom vypadá?

Je základ, o co jde. Jestli to má být jedna fotka, která má mít výpovědní hodnotu, nebo je to reportáž – nějaký reportážní příběh. Obvykle tam třeba bývá osm fotek, kde máš detaily, celek a na více fotkách to popíše celou situaci. Pokud je to jedna fotka, tak si občas...vždycky je to individuální, u každé fotky se snažím, aby k tomu nemusel být žádný vysvětlující popis, ale aby ta fotka měla výpovědní hodnotu sama za sebe. Aby tam byly zachycené podstatné věci. Aby bylo jasné, o co tam jde, aby to v sobě mělo nějaký přesah. Že to zaujme. Někdy je to opravdu těžké, obvykle tam něco chybí. Buď je to super fotka, kde najednou není vidět na první dobrou, z čeho to je nebo tam jsou všechny informační hodnoty, ale vlastně máš jinou mnohem silnější fotku.

Na co, na koho myslíš? Na koho se vnitřně obracíš při tom záznamu?

Fotku беру ne až tak jako umění, ale hlavně jako řemeslo. Řemeslo, které má jasné, v té reportáži obzvlášť, a zavedené postupy, které mám naučené, co si musím pohlídat. Hodně

hledím na nějakou dynamiku, na emoce a pořád koukám kolem sebe. Možná působím trochu roztržitě, ale hlídám, aby mi nic neuteklo a o všem jsem věděla.

Z toho kvanta musíš pak udělat nějakou kvalitu. Jaký je postup, při tom následném výběru? Co se dostane dál?

Ten výběr je samozřejmě těžký, byla jsem pomalá, když od toho člověk ještě nemá odstup, tak to jde hrozně pomaličku, ale hodně mě naučila...Půl roku jsem teď fotila předsednictví. A tam byl velký důraz ne na kvalitu, ale na čas a muselo se to sypat. Nafotíš fotky, je to hodně pod tlakem. Já nejsem úplně zvyklá na tu novinářskou práci, kdy jedeš na akci a už musíš posílat fotky, a ještě máš těch akcí deset za den. Já si jezdím na reportáže, text z toho trvá nějakou dobu, takže i na ty fotky je čas. To předsednictví v tomhle bylo jiný, máš akci, zasedání všech ministrů a ty musíš všechny ty pány z delegace vyfotit tak, aby měl každý dobrou fotku, díval se na tebe, ideálně. Vítání, všichni musí koukat na tebe. Stoprocentně tam musí být výsledek a do toho máš kvantum fotek, které do dvaceti minut musí být odevzdané, výběr ze všech. To je takový tlak na rychlost, který mi vlastně zpětně hodně pomohl se na spoustu věcí vykašlat a rychle vybrat. Nebýt v tom tak precizní.

Vstupuješ do fotografií i potom v postprodukcí?

Jako snažím se nad kompozicí přemýšlet už dopředu. Občas se stane, že ti do toho někdo vleze, tak ten částečný ořez k tomu patří, ale aby to neovlivnilo hlavní sdělení fotky. Úprav by mělo být minimum, hlavně v té reportážní fotce. Eticky je nepříjemné tam dělat nějaké zásahy, prostě nevytahovat nějaké barvy, nějaké potlačovat, ve smyslu: změníš saturaci třičtvrtě fotky a vytáhneš nějakou oranžovou nebo červenou. Rozhodně by tam neměly být žádné retuše. Jediné co, vytáhneš kontrast, trochu zlepšíš ostření, trochu posuneš expozici, úplně lehce stáhneš žlutou, ale to jsou basic úpravy.

Co ta fotografie musí obsahovat, aby měla tu hodnotu? Co je to konkrétní, co si hlídáš, když se díváš kolem sebe?

Aby nebyla nudná, aby dokázala zaujmout a měla vypovídající hodnotu o situaci, která zrovna probíhá. Záleží odkud to je, jestli je to z války, z demonstrace, z nějakého rozhovoru, který je součástí reportáže. V tom se to bude lišit. Třeba u toho rozhovoru, aby tam bylo nějaké vypovídající gesto, dobrý pohled toho člověka. Různě. V té válce to bude něco, co ukáže tu šílenou situaci, dokáže to přiblížit to zlo, co se děje. A při demonstraci to bude asi, o co demonstrujícími jde, možná trochu, co je to za lidi.

A co se týče estetiky, připadá ti důležité se o tom bavit. U té fotografie, která je vlastně obrazem, jestli je to něco, co řešíš, jestli si to vůbec takhle pojmenovááš?

Jasně. U té války, kdy jsem nad tím opravdu přemýšlela, jestli chci estetizovat válku, a že to tam vlastně vůbec nepatří. A je otázka, jak moc to patří do reportážní fotky. Určitě s tím pracuji. Ve válce je to jasné, pro mě přes to nejede vlak, nějakým způsobem estetizovat. Je důležitá možná ta surovost, nesnažit se v tom hledat nějaké zalíbení. Ale jsou zase věci, kde může být nějaká estetizace. Když válka trvá už tři měsíce a najednou tam vyroste maličké kvítko, tak vytáhneš tu zelenou květinu v obrovské šedi ohořelých budov. Tak to asi taky vnímám jako nějakou estetizaci. Ale zas je to trochu jiná estetizace, než když do toho jdeš uměle, vstupuješ do toho a přetváříš ten obraz, že vezmeš třeba ty externí světla, které extrémně vytáhnou postavu, vystoupí.

To jsou všechno věci, se kterými pracuji, které nemám zformované jasně. Je to nějaké téma pro mě, které se vyvíjí. S estetizací pracuji určitě na té svatbě, což beru taky jako reportáž. Pořád si s tím hraješ. Cílem je odevzdat nějaké líbivé působivé fotky, takže tam to hledám hodně a hledám to i na těch demonstracích.

Co to tedy je? Máš to nějak vydefinované? Estetizaci jako takovou, když o ní mluvíš, že tady ano, tady ne?

Estetizace znamená, že si s tou fotografií hraji. A způsobem přemýšlení o tom, se snažím vylepšovat ten obraz, než bych jednoduše vyfotila, a ještě k tomu dodat něco navíc, možná? Ty externí světla jsou v tomhle jako dobrý příklad, protože můžeš změnit vnímání subjektu a toho pozadí. Někdy to cíleně hledám, když mi to přijde fajn, že pak ta fotka může být mnohem zajímavější než v nějakém přirozeném světě.

Zohledňuješ, že fotky „působí na lidi“, jak si řekla?

Já si myslím, že ano, že v běžných reportážích nad tím přemýšlím, protože vnímám fotku tak, že ona natáhne na článek, musí být působivá, aby to lidi přimělo to číst.

Tvé černobílé fotografie jsou cíleně černobílé nebo vznikají až v postprodukci.?

Vždycky až v postprodukci. Mám černobílou fotku ráda, ale nikdy nefotím cíleně dopředu černobíle, většinou si to vyhodnotím...většinou s tím dost experimentuji, pořád zkouším nové věci. Není to tak, že bych měla jeden směr a toho se držela. Pořád se odkláním a pořád se snažím to něčím posouvat. Černobílá fotka asi nepatří do reportážních fotografií, minimálně ne do těch,

co děláme na Voxpotu. Když už tak jen sama pro sebe a většinou nějakou přednášku, průběh té přednášky nebo nějaké večerní akce v klubu. Tam mi přijde, že je to v pohodě.

Proč jste se rozhodli to ve Voxpotu nedělat?

Tohle prostě ani nebylo téma. Ani mě to nenapadlo dělat.

Co to udělá s tou fotografií, když je černobílá?

Tak záleží, jak u čeho. Černobílý svět je potom jednodušší, odpadne spoustu věcí a o to víc pak vynikne to podstatné. Má to úplně jinou atmosféru. Ve spoustě věcech je to daleko působivější. Zaměříš se na to, co je opravdu podstatný a odfiltruješ některé zbytečné barvy.

Cesta k výstavě. Jak se stane z reportážního souboru výstava?

Asi jak už jsem říkala, беру fotku víc jako řemeslo než umění, tak to se asi promítá i na výstavě. Nápad vznikl, když jsme se vraceli z Ukrajiny a byl zrovna festival Jeden svět, myslím, že mě oslovili, jestli bychom nemohli vytisknout fotky a udělat z toho výstavu. Tehdy se to celé sjednalo a narychlo vznikla krátká výstava z prvního výjezdu. Pak to nějak pokračovalo, chytlo se to. Do toho přišly debaty se studenty a mně přišlo, že když už na Ukrajinu jezdím, tak chci, aby to mělo nějaký přesah a přišlo mi důležité se snažit udržet to téma ve vzduchu, mezi lidmi a dostávat to k nim. Tenkrát mě hrozně nakopli ty debaty se studenty a měla jsem chuť v tom pokračovat, dělat osvětu kolem, posouvat to téma a víc o tom informovat. Výstava mi přišla jako fajn prostředek.

Naši výstavu neberu umělecky, ale že má přesah v informovanosti. Teď tu možná budu trochu paradoxní. Já jsem se snažila, aby fotka měla sama vypovídající hodnotu, jenže výstava je vzdělávací, ke každé fotografii jsou poměrně dlouhé texty, které vypovídají o tom, co se na Ukrajině děje a uváděla do kontextu. Pak se to ještě rozšířilo o další výjezd a stala se z toho putovní výstava, dost punkovou formou. Když vidím všechny ty kurátorské věci kolem výstav, tak to je úplně mimo mě. Ta výstava už byla asi na sedmnácti místech možná víc. Cílem bylo ji dostávat do regionů, do menších měst, kde se může rychle převrátit mínění lidí. Chtěla jsem, aby si to předávali mezi sebou a nemusela jsem to řešit já, protože už jenom ta organizace mezi všemi těmi lidmi byla náročná, natož tam jezdit a předávat věci. Pak se ke mně výstava dostala třeba po půl roce a já jsem jenom hleděla, co lidi byli schopni s tím udělat. Takže ta výstava měla do jakéhokoli estetická opravdu daleko a mně je to vlastně jedno, je pro mě klíčový, aby to putovalo mezi těmi lidmi.

Tak se zeptám ještě jednou pro srovnání, co opravdu pro tebe znamená reportáž?

Beru ji fakt od základní školy, kde vnímáš, že se děje nějaká akce, událost, které se účastní lidé a snažíš se vystihnout to podstatné, předat to, o co tam jde. Zaznamenat hlavně emoce, dynamiku akce.

Reportáž je pro mě o lidech.

Znova k té estetice ve fotografii. Má pro tebe ještě nějaký přesah nebo je to dané tou zachycenou situací?

Záleží, jaká je to situace. Jestli jde o svatbu, kterou taky беру reportážně, mění se to možná u demonstrace, a je to rozhodně úplně jiné u války.

Asi je to hodně způsobené praktickými věcmi, když je na to čas a můžu nad tím přemýšlet a hrát si s tou situací. Snažit se vytáhnout maximum, když máš jen vteřinový moment a ten musíš zaznamenat. Třeba nějaký konflikt na demonstraci, nemáš čas přemýšlet nad tím, stoupnout si z nějakého úhlu, abys tam měl budovu a věž a aby to zachytilo náměstí s dalšími lidmi, kteří jsou okolo. Ale když je to nějaká poklidná demonstrace, tak ty si to můžeš oběhat, promyslet, počkat až zavlaží vlaječky.

Vidíš v reportáži nějakou odlišnost od dokumentu?

Já dokumenty vůbec nefotím, to jsou dlouhodobé, pracné věci. Není to úplně formát ani pro nás do Voxpotu. Nebo možná ano, když se dělá třeba energetika, ale to jsem nefotila já. Asi se mi to těžko porovnává, s dokumentem nemám zkušenost. Ten čas tam hraje důležitou roli, v rozdílů reportáže s dokumentem.

V rámci svých experimentů s fotografií, pohráváš si i s čistě uměleckou fotografií?

Vůbec, to je úplně mimo můj žánr. Ty lidi hrozně obdivuji, ale je mi to velmi vzdálené.

Vyhledáváš ji, díváš se na ni? Co to vůbec je?

Jo, určitě. Občas zajdu na nějakou výstavu nebo se dívám na Instagram. Tu reportážní fotku vnímám dost jako to řemeslo, takže si nemyslím, že bych byla nějaký talentovaný člověk, který má to vnímání světa a díky tomu bych to mohla dělat nebo něco. Prostě jsem se to naučila, je to dlouhodobý trénink. Mám naučené situace a už mám natrénované, jak nad tím přemýšlet, vidění těch věcí se dá do jisté míry natrénovat. Pak je umělecká fotka, kde vnímám, že ti lidé mají extrémní cit, který se natrénovat nedá a dokáží si parádně hrát s barvou, je to hodně o nápadech a vlastním zápalu hledat ty situace. Reportážní fotka je v tomhle úplně jiná, pracuješ

s něčím, co se děje a ty do toho vstoupíš, jako nezávislý pozorovatel a už si jenom hledáš ty situace v tom, kdežto v umělecké si je sám vytváříš.

Hlásila si se někdy do soutěže?

Jojo, sem tam posílám něco do Czech Press Photo, když mám něco zajímavého. Tak to mi přijde v Česku jako nejlepší pro reportážní fotku.

Pak mě tedy zajímá, jak se na tu fotografii díváš? Většinou je to soubor, který už máš nafocený, tak co to udělá s těmi snímky, proč jsou něco víc, co je to „něco zajímavého“?

Teď jsem nad tím přemýšlela dost blbě, když jsem tam posílala ten soubor. Posílala jsem soubor, co je na výstavě. A pak jsem si uvědomila (když jsem viděla fotky, které byly nominované), proč jsem tam posílala tohle, vždyť já jsem z té války udělala samé portréty a chybí mi tam jakýkoli děj, který by to provázal. I jak to poskládat, to je něco, co se pořád učím a je dobrá škola, přemýšlet nad Czech Press Photo. Když tam něco chci dát, tak o to víc to musí mít výpovědní hodnotu. Přiměje mě to ještě více nad sebou kriticky přemýšlet. Třeba i u fotek, které mám ráda u sebe, tak najednou díky tomu nad nimi získám trochu nadhled, že to nemusí být úplně dobrá reportážní fotka.

Do Czech Press Photo jsem dávala malou holčičku, jak stojí u obrovské kolony ohořelých aut, malá, barevná holčička drží plyšáka a s údivem na to čučí. To byl moment, *kdy jsem věděla, že tam valí ty lidi, že se tam zrovna jdou fotit*³², říkám Vojto zastav, rychle jsem vyběhla, cvakla jsem to, lidi tím byli úplně zaujetí. Úplně nezamýšleným způsobem, kdy je to naprostá momentka v tomhle, kdy vidíš ten obrovský kontrast ohořelé techniky a malou barevnou holčičku s plyšákem, tak najednou je v tom esteticky obrovský, ale naprosto nezamýšlený. To je fotka, u které jsem si řekla, to je pro mě vypovídající fotka o tom, jak se Rusko snažilo získat Ukrajinu, snažilo se získat Kyjev, pak najednou odstoupili a lidé se vraceli domů. V tomhle je to vypovídající samo o sobě. Ale když děláš obecné téma, jako je válka na Ukrajině. Je hrozně těžký sehnat tu návaznost fotek, aby měli vypovídající hodnotu a byl to nějaký ucelený soubor.

Přemýšlíš při fotografování nad diváky, jestli to bude pochopitelné nebo tak?

Přemýšlím právě. Hodně často se o těch fotkách bavím s ostatními lidmi, co třeba nefotí (i s těmi, co fotí). Když se fotky, třeba i k tomu článku, vybírají, chci vědět, které by navrhovali ostatní a je to pro mě zajímavé, často se to míjí a vnímáme tu fotku úplně jinak a někdy každý prioritizujeme jinou. V tomhle se přiblížit tomu čtenáři je fajn. Nenechat to pouze na sobě. Dost

³² Takto to bylo řečeno, neporozuměno

často se mi stává, že jsem v nějaké situaci, mám pocit, že to ta fotka úplně skvěle vystihuje a pak (my máme fotografickou rodinu, mám fotografa brácha a tátu) jdu za tátou a on mi řekne, že to z té fotky nepozná, že on tam nebyl. Takhle mi dokáže poskytnou tu zpětnou vazbu.

Emoce. Je potřeba se od nich oprostit, nebo je záměrně ve svých fotografiích prezentuješ – myslím vlastní emoce?

Hrozně zajímavý je to u těch svateb, když tu svatbu bereš jako reportáž a máš tam toho zákazníka, tak je to zároveň komerční věc. Jedna z posledních svateb byla hrozně kýčovitá. Bylo to na nádvoří loveckého zámečku, brána, celé do růžova. Nástup nevěsty a svědků, kteří začali tančit na nějakou moderní píseň a pak to bylo řízlé dojákem nevěsty. Strašně jsem to nechtěla fotit. Každá fotka byla kýč, jenom proto, že to kýčovité bylo. Hrozně jsem bojovala v sobě s tím, že ti lidé si mě pozvali a teď jsem tam já a co já chci vyjádřit tím, jak fotím. Teď jsem vlastně nucená fotit takový kýč, ale beru to, jsou to zákazníci. Potom ještě chtěli fotit párové fotky a vymysleli vodopády a vzali si pět balonků a bublifuky a já jsem si říkala, mám to ještě přiživovat, popřít sebe? Jsou to klienti, mám jít a stříhat jim tam ty kýče, nebo to mám trochu usměrnit do střednější roviny? Nakonec jsem to udělala podle nich, jsou to zákazníci a dala jsem jim, jak to chtěli. Občas dojde k tomu, že musím sama sebe trochu popřít, ale jinak si myslím, že se úplně do kýčových situací nedostávám, jako občas asi jo, ale to si teď asi nevybavím.

Možná mám sama to vnímání pokřivený a fotím kýče a ani si to neuvědomuji. A možná mi to prostě jen nikdo neřekl.

Ale kdy je to vlastně ten kýč. Třeba brečí celá řada tetiček a strýců. To jsem nikdy neviděla, neseděl tam nikdo, kdo by nebrečel. Všichni vytahovali kapesníky a ty si říkáš, je to kýč? Ale asi není prostě, možná jsem svým způsobem hodně emoční v některých věcech a o to spíš... možná to mám taky hodně posunuté. Já emoce hodně vyhledávám, zaměřuji se na to, co lidé prožívají. Třeba na Ukrajině jsou emoce klíčové, ty potřebuješ zachytit silnou emoci. Všemi těmi zprávami o válce jsme hrozně otupěli, proto potřebuješ mít výstižnou fotku s emoci, a to není kýč za mě, je to bolavá válečná realita. Potřebuješ mít fotky z demonstrace s člověkem s transparentem? Ne, potřebuješ mít pochodujícího, řvoucího člověka, který se bije za to, co chce. Jestli akce je taková, tak ty musíš zachytit přesně to. Odhodlání.

c) **Rozhovor s Gabrielem Kuchtou**

- Překládáno ze slovenštiny

Jaká je přesně tvoje specializace ve fotografii?

Tak já pracuji pro noviny, to znamená, že fotím všechno, co noviny potřebují – reportáže, rozhovory. Všechno, co se objevuje v novinách.

Témata, která fotíš, volíš podle sebe?

Záleží. Když píšeme reportáž do novin, standartní, tak tu děláme s redaktorem, kde nějaký kolega píše a já k tomu dělám fotografie. Záleží, o čem píšeme, podle toho se pak domlouváme s redaktorem, nebo redaktorkou, co by se k tomu hodilo nafotit a tak podobně. Je to společný proces.

Odmítl jsi někdy něco fotit?

Ne, to se mi asi nestalo. Já nemůžu nevědět, jak to vyfotit. Vždycky musím něco vymyslet. Nějakou fotku k tomu dát musíme.

Ale jsou věci, které se fotit nedají. Byli jsme teď s Petrou Procházkovou, dělali jsme reportáž o ukrajinských dětech, které byly unášené, nemohly se vrátit z Ruska nebo z Krymu a podobně. Petra o tom psala článek a já jsem logicky nemohl udělat žádné fotky. Musel bych být v tom čase na Krymu, tam kde se to dělo. To se potom používají jejich fotografie případně jsem udělal pár portrétů těch dětí, které byly v tom článku, které se vrátily, to se k tomu dá připojit.

Zpracování je pak úplně na tobě?

To je čistě na mně. Máme zadání, ale to, jak to vyfotíme, je čistě na nás, jak to bude vypadat. Co si vymyslím, to můžu nafotit, tomu se žádné meze nekladou.

Proč fotografie?

Tak to nevím. Vždycky jsem měl blízko k obrázkům. Dřív jsem chtěl točit dokumenty, ale jako dítě nebo student jsem neměl peníze na kameru, tak jsem si koupil foťák a začal jsem fotit a už jsem u toho zůstal. Při tom se nějak vyvinulo, že bych chtěl pracovat v novinách. Nebylo to žádné konkrétní rozhodnutí, že kvůli tomuto a tomuto budu dělat fotky pro noviny. Přišlo to postupně. Respektive jsem k tomu chtěl mít blízko, a zároveň se s tím dokázal uživit. Tak jsem se dostal k novinám.

Zaznamenávat kamerou je jiné, fotoaparát dokáže zachytit jen určitou část/výsek děje. Jak ses našel v tomhle?

Nikdy jsem žádný dokument netočil, tak mi to nepřišlo komplikované. Začal jsem s fotkou, tak nebyl problém přejít. Vyhovuje mi to více, proto jsem u toho zůstal. Dokument (filmový) je strašně komplexní věc, komplikovaný, dlouho to trvá. Takto v novinách je to sólovější práce. Kdybych hodně chtěl, tak bych mohl pracovat i sám, ale s dokumentem je to složitější.

Co dokument ve fotografii?

No to je samozřejmě samostatná kategorie, které já se momentálně zas tak nevěnuji, protože na to nemám čas. Z části je to, co děláme my jako fotoreportéři, taky takový dokument doby, určitě se na to tak dá dívat zpětně, jako na kroniku. Ale klasický dokument, že bych někde rok žil a dokumentoval krajinu, lidi, komunitu anebo cokoli jiného, tak na to teď nemám kapacitu.

V čem ti vyhovuje fotografie v reportáži?

Že se dokážu soustředit pouze na obraz, že nemusím řešit zvuk, nemusím řešit, že ve videu by na sebe ty obrazy měly navazovat, aby to dávalo smysl. Má to pravidla, nedá se skákat z obrazu na obraz. Samozřejmě i ve fotografii, v celkovém souboru by to mělo dávat smysl, ale je to podstatně jednodušší. Při té práci samotné prostě fotím a soustředím se jen na to. To mi vyhovuje.

Jak vybíráš fotky z toho obrovského množství nafoceného materiálu do výsledné reportáže?

To je úplně normální proces, prostě vybírám fotky, které dávají smysl ke story, o které to má být. Není to úplně jednoduché, ale není to ani zas tak složité. Nemá smysl tam dávat dvě stě podobných fotek, stačí jedna.

Co ji odliší od těch ostatních?

Že je na ní ta story. To se častokrát nemusí úplně stoprocentně podařit, ale když to tam je, ten příběh, který popisujeme, tak se ta fotka hned pozná. Už když to vyfotím tak mám v hlavě, tam někde jsem to fotil, tam někde by to mělo být. A často se stane, že to není tak dobré, jak jsem si to vymyslel.

Když si tedy vybereš tu situaci, kterou chceš zaznamenat, o které chceš informovat, jakou roli v tom pak hraje to, jak ta fotka bude vypadat?

Neumím to teďka uchopit, ale přemýšlím, jestli to není jedna z těch nejpodstatnějších věcí.

Ted' jsme například dělali reportáž na Ukrajině o medicích z fronty. Tam je logické, že na fotce potřebuju mít toho medika a raněného, a že se tam něco děje, že třeba medik ošetřuje raněného, nebo ho někam nese, ideálně nějaký soubor činností. A to je vlastně věc, za kterou já pak dostávám výplatu, když to řeknu takhle blbě. Ta fotka prostě musí vypadat dobře. Musí být esteticky, vizuálně zajímavá. Když to tam jen tak nabouchám třeba na telefon bez nějakého většího rozmyslu, tak informace na fotce může být, ale je zachycená tak, že to nikoho nezajímá. Je velmi podstatné, aby to bylo zajímavé pro diváka.

Takže myslíš, že to je to, co je podstatné pro fotoreportéra, co ho odděluje od náhodného kolemjdoucího? Že má estetický nadhled?

Ano, ano. Plus dalších x věcí. Například náhodný kolemjdoucí nemusí mít přehled o tom, o co tam jde, nemá ty další informace, které bych měl v ideálním případě mít já. Zasadit to do kontextu a umím s tím pracovat nějak hlouběji, než že mačkám spoušť. To zvládne cvičená opice, ale právě to všechno okolo, je to, co tomu dává hlubší smysl, a za to mi platí. To samotné focení je až poslední věc v celém tom kolosu.

Informace vs. estetika, do jakého poměru bys to teď dal?

To nevím. To nedokážu takhle posoudit. Pro mě je to jedno, všechno to tvoří jednu věc, která je potom výslednou reportáží. Nevím, jestli třeba 50 na 50. Ale ne vždy je možné vyfotit esteticky zajímavou fotku z nějaké akce. Potom je podstatné, ať je tam alespoň ta informace, když už to nejde vyfotit pěkně, tak ať je tam to podstatné. To se může týkat teoreticky politiky, ale i tam s tím pracujeme nějak vizuálně.

Fotil jsem jadernou elektrárnu v Záporoží. Bylo to strašně daleko a neměl jsem s sebou všechnu techniku. Samozřejmě jsem to odfotil, pak jsem to ještě v počítači upravil. Použitelné to bylo, ale není to žádná pecková fotka. Ale kdyby to například byla jediná fotka té elektrárny na světě, tak pak je důležité, že tam ta informace je, že je tam elektrárna, že je ji vidět, a ne že je ji tam vidět špatně, nebo že je daleko, že je to malý výřez. Záleží na situaci. A tohle se samozřejmě nestalo, těch fotografií je milion, ale pro příklad by to bylo asi aplikovatelné.

Nebo jak Zeman při některých minulých volbách někde zakopl, spadl nebo co. A kdybych tu fotku měl rozmazanou, technicky ne úplně dokonalou, tak bych ji asi dal, je to podstatná věc. Samozřejmě kdyby to byl úplný mišmaš tak to se použít nedá. Jenže vždycky se dá všechno udělat líp, když se na to člověk pak dívá zpětně.

Když fotografuješ, tak při pozorování těch situací, na koho se vnitřně obracíš? Jde o to, jak to vidíš ty nebo, jak chceš, aby to viděl divák?

Samozřejmě, že by to mělo být srozumitelné divákovi. Ale to je celkem záludná otázka, nevím, jak bych na to odpověděl. Ale asi je pak důležitější edit než to samotné focení. Při focení se samozřejmě snažím udělat, co nejvíc fotografií dané situace, ze kterých se mi to pak vyskládá. Často už mám dopředu vymyšlené, jak by to asi mělo vypadat. Ale samozřejmě máme v ideálním případě vyzkoušet všechny varianty a potom se to při tom editování vyřeší tak, že vždycky jsou fotky, které například sami o sobě nedávají smysl, co to je, ale když se pak zařadí do souboru, tak už najednou smysl dávají. A tak se to pak skládá.

A když už to máš takhle dopředu „namyšlený“, co pak s těmi situacemi, do kterých se dostaneš z ničeho nic? Najednou a bez přípravy.

Je důležité a podstatné být připravený. Nebýt závislý na té představě, nedržet se jí. Mám většinou problém s tím, že si to v hlavě namaluji až příliš, jak by se mi to líbilo, ale většinou to tak není. To se pak stále snažím hledat a většinou se to tam nenacházím. To tak je ale se vším.

Jakým způsobem pak vstupuješ do těch fotografií v postprodukcii?

Tím, že dělám v novinách, tak já ty fotografie nemůžu nějak zásadně upravovat. Dělám ořez, upravím expozici, vytáhnu stíny a tak podobně. Ale jinak se držíme (s mými kolegy) toho, co by se dalo kdysi dělat v tmavé komoře. Určitě to nemůže měnit vyznění, podstatu, to je nepřípustné. Trochu si pohraji se světlem (expozicí), ale to je celé.

Proč je potřeba postproces?

Asi hlavně kvůli tomu, že jsme na to zvyklí. Já fotím do rawu, na surový formát, ten obrázek by si nikdo neotevřel, kdybych mu ho takhle dal. Ale asi to není důležité, kdybychom se na to všichni vyprdli a předávali to tak, jak to leze z kamery, tak by to fungovalo. Na druhou stranu, ten postproces se dělal vždycky, akorát to bylo v tmavé komoře, upravoval se kontrast, ořezávalo se a my nic jiného neděláme. Dneska je to jednoduché, udělám to v počítači. Bylo by škoda nevyužít ten potenciál, který nám dává technika. Že se dá třeba spravit přepálená obloha. Někdy už se to přehání, to je pak druhá věc, že je tam nějaké strašidelné HDR, ale je to legitimní způsob zacházení s fotkami, pomáhá se vizuální stránce věci.

Když mám pocit, že je potřeba to tam dát, tak používám jemnou desaturaci, ty barvy pak nejsou tak ostré. To jsou drobnosti, které pomáhají k tomu celkovému vyznění třeba. Má to pak i jednotnější vizuál.

Měla by ta fotografie mít nějaké konkrétní estetické prvky, které při reportážích hledáš (nebo i vyhledáváš u cizích fotografiích)?

To jsou ty základní věci, které se používají u všech výtvarných umění – kompozice, světlo a tak. A bez toho to nejde dělat, bez světla zkrátka není dobrá fotka, nikdy. Na druhou stranu, tím že dělám v novinách, tak si nemůžu říct, dneska je světlo na nic, tak to uděláme jindy. Musím pracovat tehdy, kdy je to potřeba, bez ohledu na podmínky, které častokrát nejsou úplně příznivé.

Odlišuješ nějak to, co děláš od umělecké fotografie?

Tak umělecké fotka může být i dokument. Chodil sem na akademii v Bratislavě a tam jsme měli ateliér dokumentární fotografie. A asi i ta reportážní, proč by nemohla. Kdyby to splňovalo nějaké ty technické věci, teoreticky. A nevím, někdo by se musel rozhodnout, tohle je umění. A myslím, že i hodně lidí to považuje za umění. Vždyť se ty reportáže běžně vystavují v galeriích.

Já si ale o sobě nemyslím, že bych byl nějaký umělec.

Ale zároveň řešíš, kontroluješ tu estetickou stránku?

No jasně. To musím, nebo teda chci. Protože to je to, co mě nejvíc baví, ta estetická stránka. Vždyť přece cvaknout něco dokáže cvičená opice a ta přidaná hodnota je ta estetičnost, alespoň pro mě.

A tu estetičnost tvoříš ty tou fotografií nebo ta situace je sama o sobě estetická a ty ji musíš jen najít?

To záleží. Ale většinou to vytvářím já tím, jak tu fotku komponuji, jak pracuji se světlem. Ale samozřejmě někdy stačí zvednout kameru a cvaknout to tak, jak to je a je to dokonalé. Ale to se nestává často.

A vnímáš nějaký zásadní rozdíl, skrz ten hledáček, když fotíš například válku na Ukrajině nebo prezidenta?

Když jdu něco fotit, tak už většinou dopředu vím, o co se jedná, už nějaké informace mám, alespoň základní. Takže na to se tolik nesoustředím. Hledám tu kompozici, světlo. V ten moment je jedno, jestli mám v hledáčku prezidenta nebo mrtvolu v Buči.

Fotíš černobílé reportáže?

Nemám žádné černobílé fotky. Nemyslím si, že bych někdy do novin odevzdal černobílou fotku.

Kdysi dávno jsem odevzdal takovou sérii černobílých portrétů. Byla to reportáž, ale fotograficky jsme to pojali přes portréty, takže ne úplně klasicky.

Dělali jsme reportáž o romských mladých „teen matkách“. Byla možnost, že by nás pustili dovnitř a my tam fotili, jak se starají o ty své děti a jak si s nimi hrají, běžný život. My jsme se dohodli to udělat přes portréty, tak jsem si donesl plátno, světla a oni mi tam pózovali. To jsem dal pak do černobílé, ale nejsem si jistý, jestli to pak nevyšlo v novinách v barvě. Už je to pár let zpátky, tak si to moc nepamatuji.

Jestli jsem někdy do novin odevzdal něco černobíle, tak jediné toto.

Co tě vedlo k tomu, dát to do černobílé?

Nevím, to už si fakt nepamatuji, asi jsem si s tím nějak hrál při postprodukcii. Zdálo se mi, že to sedí. Ona ta celková scéna nebyla nějak barevně výrazná, ani to nebylo úplně důležité. Fotil jsem na černém plátně a jediné barevné pak bylo to oblečení, hračky, takže barva nenesla žádnou zásadní informaci a asi to vypadalo líp černobíle. Ale všeobecně je svět barevný, tak já fotím barevně.

Máš pocit, že se ta fotka liší od té barevné ještě v něčem, než že tomu chybí barva?

Ano, protože ta barva nese další informace o scéně, o tom, co se děje. Někteří fotografové záměrně pracují jen s černobílou, je to úplně legitimní přístup.

Já to prostě fotím tak, jak to je a je to barevné, tak to fotím barevně. Ale to je jen můj přístup.

Ty jsi teď získal cenu Czech Press Photo. Hlásil ses tam sám za sebe?

S těmi soutěžemi je to takové ošemetné. Já se do nich nikdy nehlásil a teď se hlásím jen kvůli tomu, že to po mně chtějí moji šéfové. Asi jediný důvod, proč to po mně chtějí, je následná prestiž s výhrou spojená. Mně osobně je to úplně jedno a žádnou soutěž k vlastnímu štěstí nepotřebuji.

Mě zajímá samotný výběr pro tu soutěž.

Tím, že mě ty soutěže až tak netrápí, tak jsem se s výběrem netrápil ani já. Prostě jsem tam poslal to, co mi přišlo nejlepší a co dávalo smysl dohromady v dané serii. Poslal jsem ji a oni pak z toho vybrali jednu fotku, což jsem moc nepochopil. Ale to je věc poroty, soutěže.

Všeobecně mi to přijde zvláštní, doktoři taky mezi sebou nesoutěží, kdo lépe odoperuje nádor, nebo možná jo a já o tom jen nevím, ale asi bych tomu nepřikládal nějakou přílišnou váhu. Ale lidi to mají rádi, obecně soutěže, asi je to celkem populární.

Co je pak na té fotografii tak zásadního, proč ji vyberou jako nejlepší? Protože mně přijde, že ty fotografie se tam často velice opakují, myslím, co se týče té informace.

Tak to možná vypadá tento rok, protože tam je hodně Ukrajina, Buča. Co jsem se tak bavil s lidmi i s těmi, co v těch porotách občas sedí, tak ve finále se vybere pár serií, které jsou dobré. Možná by se dalo říct, že jsou všechny stejně dobré a pak se podle osobního vkusu porotců vybírá, která je úplně nejlepší. Ale jinak je všechno stejně dobré. Proto ty soutěže nemám v nějaké velké oblibě. Ten, kdo to vyhraje, to je náhoda, že se na něm shodne více porotců. A teď to neřeším, abych se utěšoval, že jsem nebyl první. Jen si myslím, že ty výsledné věci by měli být stejně dobré. Jedna věc je, když se bavíme o Czech Press Photu, tak tam nemusí být ta špička, výběr zas až tak široký, ale jak jde o World Press Photo, tak to je přece tisíce dobrých serií a vybrat objektivně, to se nedá. Vždycky by se dala vybrat jiná série. Nedá se to měřit, není to jako sport, kde je jasný vítěz.

Takže se primárně řeší, jak to subjektivně esteticky působí na porotce?

To je přesně ono, v těch soutěžích jde o tu estetiku, ta informace už tam je. Možná tam někdo pošle nějakou informačně nabitou fotku, ale ve finále se rozhoduje podle subjektivních estetických preferencí.

Co je tedy ta estetizace?

To je asi pořád to samé, že by ta fotka měla mít nějaké ty kvality, technicky by to mělo být zvládnuté, měla by tam být vidět práce se světlem, potom to samozřejmě souvisí s informacemi, které jsou na tom obraze, a to zase úzce souvisí s kompozicí. A pro mě osobně je to docela automatizovaný proces. Ne ve smyslu, že bych fotil pořád dokola to samé, ale spíš automaticky hledám tu vizuálnost, estetiku, aby to bylo zajímavé, originální. To je hlavní cíl při mojí práci. Informaci už mám častokrát dopředu a s tou pak pracuji esteticky (**tak**), že tu fotku pak posílám do nějaké jiné roviny.

Takže se bavíme o estetizaci jako o určitém procesu, který vede k finální estetické stránce fotografie?

Ano, pro mě je to samotná práce s fotoaparátem a úzce s tím souvisí i ta následná postprodukce. Mám nějak nastavený foťák s tím, že pak udělám to a to a vznikne ten obraz tak, jak bych ho chtěl.

d) Rozhovor s Petrem Zewlakkem Vrabcem

Proč fotografie, co má víc než jiné prostředky záznamu?

Myslím si, že nemá něco míň, nebo víc. Spíš je to moje osobní volba, cítím se ve fotce nejlíp.

Co to znamená?

Pomocí fotky umím komunikovat, umím vyjádřit, co chci a cítím sílu té fotografie. Psaný text mi třeba tolik nejde, neumím kreslit a ve fotce jsem se našel a díky ní dokážu komunikovat a předávat světu svůj pohled.

Proč fotíš sám na sebe, když chceš dostat fotky mezi lidi, ale vlastně si pak musíš ještě hledat média?

To je naprosto jednoduché, český mediální rybníček je hrozně malý a kmenových fotografů je málo a redakce nechtějí moc platit externím spolupracovníkům, takže proto jsem freelancer a fotím jen pokud mi za to někdo dokáže zaplatit. Spoustu věcí fotím pro sebe do šuplíku.

Mám rodinu, musím ji uživit, focení je moje zaměstnání. Bohužel spoluprací s medii si dneska už úplně vydělat nejde.

Takže témata, která fotíš si hledáš sám nebo děláš i na zakázky?

U nás se to dělí. Mám svoje klasické komerční zakázky, třeba když fotím nějaké konference, tiskovky, to jsou čistě komerční záležitosti, ale pak fotím i nějaké novinářské věci, reportáže a pak je spousta věcí pro mě, ale třeba s tím, že z toho něco bude. Teď jsme založili fotografickou skupinu Asana. Je náš šest a dáváme dohromady fotografické eseje. Pak mám další svoje foto projekty jako je na příklad periferie Prahy. Fotím aktivistickou fotografii, kdy mapuju protestní hnutí v České republice. Dal jsem si desetileté období, už mám za sebou osm a půl roku a nějakých pět set třicet demonstrací, kde jsem tedy částečně placen, protože jsem se stal dvorním fotografem Milionu chviliek a Greenpeace, Hnutí duha, všechny tyhle organizace

si mě pronajímají jako dvorního fotografa a platí mi za to, takže z mého projektu se stalo moje zaměstnání.

Při focení těch reportáží je nějaký zásadní rozdíl, když fotíš demonstrace a potom třeba prezidentské volby?

Ne. Fotím už nějakých 13 let každý den, už je to trochu obsese, i když nemám zakázku, a i když fotím sebevětší blbost, tak se to snažím pokaždé fotit naplno. Myslím si, že fotograf nebo fotografa si dneska nemůže dovolit dělat nic napůl.

Hledám záběry, ať je tam celek. I na malé reportáži, když jdu fotit zpívání ve škole, tak to vždycky dělám na 100 %.

Co zahrnuješ do těch sto procent?

Zjistím si, co to je za akci, jsem tam vždycky o trochu dřív, podívám se jaké jsou možnosti se pohybovat na tom místě, zjistím, jaký je program, kdo by neměl chybět na fotkách. Udělám si momentky příchozích. Snažím se zachytit celek, aby bylo vidět kolik tam bylo lidí, nějaké emoce. Záleží na situaci, co zachytit, aby to byla pestrá reportáž. Když třeba fotím pochody, tak si zjistím kudy se jde a dopředu si vymyslím, kde by bylo nejlepší udělat si celkovou fotku, jak jde protisvětlo, a není to tak, že jdu a jenom cvakám, ale uvažuji nad tím jako nad celkem.

Myslíš, že to dělá fotoreportéra fotoreportérem?

Určitě. Není to o tom přijít na akci, být tam prvních patnáct minut, udělat ilustrační fotky a odejít. Já to nedělám, a i když je to občas nuda, tak jsem tam celé dvě hodiny a snažím se to celé pokrýt, se vším všudy.

Jak řešíš to, jak ta fotka vypadá a jakou nese informaci. Dá se to nějak spočítat, určit jasnou hranici?

To asi nemám tak, že by to bylo úplně jasné číslo. Podle mě je dobrá fotka prostě dobrá fotka. Když ji uvidíš, tak víš, že je dobrá. Když se dívám na konkrétní fotky, tak ti snadno vysvětlím, proč je dobrá, ale není na to žádná šablona. Někdy tam jedno může převažovat – naprosto skvěle zachycený moment, někde může být skvělá kompozice s parádním světlem, může v tom být vtíp. Fotka je hrozně pestrá věc a každá dobrá fotka může vynikat v něčem jiném. Může tam zahrát barevná kompozice, osvětlení. Je spousta aspektů, které dělají kvalitu.

A podstatou reportážního fotografa je hledat ten zajímavý pohled i na tu nudnou událost. Říkám, že i když jdu na obyčejnou tiskovku, tak se skrze své objektivy snažím udělat zajímavý pohled, aby i nezajímavá tiskovka čtenáře zaujala.

Takže při tom záznamu si představuješ, že se pak na to někdo dívá nebo je to čistě na tobě, co tebe zajímá?

Tak tam je všechno dohromady, za prvé musíš pojmout celou tu reportáž – co se tam dělo, kdo tam byl a proč, pak to musí mít nějakou estetickou, grafickou hodnotu, že ty fotografie musí být pěkné vizuálně, vyhledat si tam pěkné kompozice, plus přemýšlím, jak ta reportáž má vyznít i emočně. I výběr pak, když odevzdáš dvacet fotek ze čtyřhodinové akce, musíš odvyprávět celý příběh a musí být zaznamenaná nálada. Jedna práce je to vyfotit, druhá pak vybrat správné fotky.

Jak tohle řešíš, že ta fotka dokáže zachytit jen určitý výřez děje?

Fotka je určitý formát, výsek, ale občas se zadaří ten čtyřhodinový event vyjádřit jednou fotkou. Ale já to mám rád pestré, takže toho fotím spoustu a tím, že se cítím jako kronikář, všechno si archivuji, popisuji to. Třeba to bude za dvacet let pro mě důležité, pro společnost. Nefotím, že vyberu dva hlavní řečníky a jdu, ale snažím se systematicky od fotit všechno, co je zajímavé, důležité. Sice pak zveřejním tak dvacetinu, ale do budoucna se to hodí. Pořád mi někdo píše, jestli nemám tohle, tamto, já hrábnu do archivu a mám.

S tou reportáží pak funguješ i jako s dokumentem, když se snažíš o nějakou kroniku? Nebo jak to odděluješ?

Tak reportáž je ta jedna událost, která se děje v konkrétním čase na konkrétním místě. Dokument se z toho dá udělat, když ty reportáže s jednotným tématem fotíš dlouhodobě a pak z padesáti reportáží můžeš udělat dokument. Teďka jsem fotil setkání romských studentů, je to několikrát ročně a já to fotil třeba šestnáctkrát, když tam jsem tak to jsou aktuální reportáže, ale po pěti letech z toho teď budu dělat soubor, to už bude dokument, protože je to časosběrné, ale původně jsou to reportáže.

Co u tebe konkrétně obnáší postprodukce?

Fotím jenom do RAWu, takže všechno, všechno si vyvolávám. Dělán to v Lightroomu a za ta léta už to mám nacvičené. Mám bezzrcadlovku, takže expozice je hned vidět. Přepaly a přeexponování tam už moc není, protože to vidím. Pak si to nahraji, a to už je rychlovka. 100 fotek za hodinu jak nic. Srovnám horizont, někdy výřezy, vytáhnu stíny, doostření, takové základní věci. Myslím si, že jsem to řešil víc dřív. Postupně těch líbivých věcí v postprodukcí dělám méně a méně. A myslím si, že to je takový přirozený vývoj, že si tím prošel každý.

Kdybys měl vytáhnout ty estetické kvality, jaké to jsou?

Toho je právě spousta, spousta atributů dohromady. Musí souhrát všechno najednou. Nesmí nic chybět, nesmí tam být nic navíc. Já mám rád čisté fotky.

Takové základy, nesmí nic čouhat z hlavy, ostré má být jen to, co má být ostré. Všechno na plnou díru – co nejmenší hloubka ostrosti. Musí to hrát jako obraz, malba.

Jak se stavíš k černobílé fotografii, je pro tebe „čistší“?

K černobílé fotografii jsem si došel až časem. Vůbec jsem černobíle nefotil, ani v postprocesu se k tomu nedostal. Pak mě to nějak chytlo. Možná i tím, že jsem si kupoval spoustu fotografických knížek starých dokumentaristů a tak. A líbí se mi to, když jsou dokumenty černobílé (i další věci). V čem je to dobré u dokumentu, když to sbíráš časosběrně a je různé světlo, podmínky a tak, tak ta černobílá to dokáže dobře sjednotit. Ale mám i barevné soubory. Zakázky, jsou zase všechny jenom barevný. A věci pro sebe si fotím hodně do černobílý, je to tím, že jsou to ty dlouhodobější projekty a černobílá je sjednotí jako celek.

Má pro tebe černobílá fotografie ještě jiné kvality?

Asi nějak výrazněji ne, než má barevná. Některé fotky vyzní lépe tak, jiné tak. Samozřejmě, že když jsme v situaci, kdy je kladen důraz na barevnou kompozici, tak samozřejmě to jinak, než v barvě nejde. Asi zase v černobílé, tam úplně krásně hraje, když je zajímavé světlo a tonality a jsou tam hezké ty středy, tak je to prostě výraznější. Kontrasty tam taky fungují lépe.

Neřekl bych, že mám radši to nebo to. Jen teďka víc dělám dokument, tak to dělám hodně do černobíla.

Dokument a reportáž jsme si nějak rozdělili, jak s tím souvisí umělecká fotografie? Jestli nějak a jestli se to vlastně nakonec všechno neslévá do jednoho.

Myslím si, že každou fotku, kterou vytvářím, se snažím udělat tak, aby byla vizuálně, esteticky hezká. Ať fotím svoje děti, kouty starých továren, nácky na náměstí, každá ta fotka by měla být esteticky pěkná, zajímavá, graficky hezky udělaná. Tak to cítím, že fotograf každý ten moment, který chce zaznamenat, se vždycky přece snaží udělat tak, aby to bylo hezké, že to není jen o tom to cvaknout, ale něco tomu přidat z toho fotografického oka, což je to estetické cítění. Nejideálnější je, když máš vypilovanou veškerou techniku a práci s ní – ovládnutí foťáku, všechno mít zautomatizované, mít v hlavě kompoziční pravidla a pak už jen jdeš a hledáš hezké nebo důležité momenty. Víš, odkud to vyfotit, jak si přikleknout a je to rychle. Každý ten snímek musíš udělat zajímavý tak, aby kdyby tam stál lajk, tak to takhle neviděl, nevyfotil.

Co je pro tebe ta estetizace?

Já si pod tím představím fotografismus. To je to, že skrze schopnosti, díky těm figlům dokážu normální věci udělat, že je ta fotografie hrozně hezká. Když fotíš na „plnou díru“, skrz dav, fotku tím orámuješ, že tam použiješ nějaké ty estetizační prvky, které i ten jednoduchý záběr dělají hezké pro oko.

Při estetizaci, kterou bereme nějakým způsobem jako proces, tak se snažíme docílit estetiky samotné a mě zajímá, jestli to potom nepřebije tu informaci, kterou chceme skrz reportáž předat?

Myslím si, že je to v pohodě. Myslím si, že estetizace reportážních fotek je naprosto v pořádku, když to není úplně přehnané. Ale to nebývá, tam těch možností zas tolik není, ale využívání dlouhého skla, abychom vypíchli od davu toho jednotlivce, tak to je vlastně taková estetizace, ale to jsou základní fotografické figle.

Myslíš, že teda není možnost, že by ta estetická stránka převládala nad tou informační?

Ono záleží, třeba agenturní fotografie, co tu fotí dám příklad mistrovství světa v biatlonu a ti dělají super estetizující fotky. V úplném kontrastu, protisvětlo, ta informace je tam tušená, ale není zjevná. Je to hrozně hezká fotka a on ale neodevzdá jenom tyhle fotky. Odevzdá ten standard, cílová rovinka, stupně vítězů a tak dále. Potom ve finále ale do toho stejně šoupnou tu estetizovanou fotku na doplnění, a to je skvělé. Líbí se mi, když se odevzdávají k těm faktickým ilustračním fotkám i ty kreativní, baví mě to a přijde mi to důležité. Divák, který to pak vidí na netu, v novinách to ocení. Je důležité vzdělávat lidi ve fotkách.

V čem se pak tyhle fotky od sebe liší? Je to tou primární funkcí? Proč jednu použijeme jako ilustrační a ta další je jen „hezký“ doplněk?

To umění bych řekl, že je pro to, že většina standartních veřejnoprávních medií by to nepoužila. Jsou konzervativní. To je trend, proč jsou všechny ty fotografie barevné. Novináři u nás fotí v barvě, ale všechny svoje věci, které sdílí třeba na sociálních sítích jsou černobílé? Už jsem se takhle ptal šéfredaktorů, editorů, proč to nevychází černobíle, když to máte očividně všichni rádi. A oni, že to tak prostě je. Ani nemají konkrétní důvod, myslí si, že barevná fotka je pro diváka kvalitnější, neodbyta, černobílé je moc ulehčené, moc umění a tak.

Je to tedy ve snaze o zachycení pravdivé reality?

Myslím si, že je to prostě tím, že lidé jsou konzervativní a nechtějí to řešit, proč je tam tohle a tohle. Radši tam dají standartní dobrou fotku a hotovo. Teďka ještě ti novináři jedou v takovém šíleném tempu, posílají fotky přímo z foťáku a za deset minut už je pozdě, je to úplně šílené. Těch článků, co teď vychází... Úplně zbytečně je to uspěchané.

Takže ty bys byl pro to, to trošku „odbarvit“?

Rozhodně bych si přál, aby lidé v redakcích byli trochu progresivnější a nebáli se dávat divákům i to umění. Trochu jiné fotky, zajímavé, dobré, někam to posunout, ať to není pořád to samé. Stejně ale na těch velkých akcích vidíš dvacet fotografů vedle sebe, odevzdávají vlastně stejné fotky a myslím si, že by se to mělo odlišovat: My máme tohoto fotografa, který fotí tímhle způsobem a je to super. I u těch agenturních fotografů základní balíčky, nepoznala bys, kdo to fotil. Ty fotky jsou technicky, kompozičně, informativně v topu, ale je to všechno stejné. A pak když vidíš, že si dají z akce na sociální sítě dvě svoje fotky, třeba z toho závodu, to jsou ty nejlepší, i když v agentuře nejsou, to už je moc umění. A asi nejde skočit jen do toho, že bychom měli jen to umění, ale líbilo by se mi, kdyby se používaly víc zajímavé fotky. Úplně nejhorší je, když člověk má nějaké téma, tak si ho trochu „pogooglíš“ a vyjede ti 40 stejných článků a 30 článků má stejnou ilustrační fotku.

Co ty a fotografické soutěže, hlásíš se?

Já jsem se hlásil akorát do Czech Press Photo, a vždycky jsem do toho šel z toho důvodu, že jsem tam chtěl nahodit témata, která nejsou mainstreamová. Když jsem se hlásil poprvé, tak jsem tam dával fotky ze squatu z Kliniky, což se mi povedlo, ta fotka se pak dostala na výstavu, kde k tomu byl dlouhý popis, o co šlo. Vyhrál jsem nějaké ceny, reportáž roku, druhé místo za aktualitu a tak dále. Vždycky jsem posílal témata, které jsem tam chtěl poslat. Protesty v Německu, vyklízení ubytoven v Ústí nad Labem. Ta výstava má pak obrovskou návštěvnost (Czech Press Photo).

A to jsou ty fotky, které si fotíš pro sebe nebo vyšly někde před tím a pak jsi poslal ještě do soutěže?

Jak co. Dvakrát to Německo vyšlo jako reportáže v Alarmu. Grand Prahy, pražská periferie, to nikde nevyšlo. Většinou na Alarmu, ale docela se tomu směju, protože já jsem vyhrál druhé místo za reportáž roku. Jel jsem do Varšavy fotit protesty, a když jsem tam jel, tak jsem obepisoval asi 13 redakcí, že tam jedu a jestli z toho nechtějí reportáž, v tu dobu už se to i dost řešilo ve světových médiích a vlastně jediný, kdo mi nabídl, že by do toho šli byl Reportér

magazín do onlinu a jinak absolutní nezájem. Pak to vyhrálo druhou nejlepší reportáž na Czech Press Photo. Tím chci jen říct, že je pro toho freelancera hrozně těžké udat fotky v českých médiích. Nechtějí platit a třeba když jsem vyfotil takovou exkluzivní věc, třeba jsem šel náhodně po Václavském náměstí a tam byla nějaká korejská sekta, která za svoji existenci udělala jen jednu akci a já jsem šel okolo a nafotil jsem to, Idnes mi za tu fotku nabídlo dvě stě korun.

Je to soukromá soutěž, ta porota se mění.

Jde o to, co tam ti lidé posílají.

Jsem teď ze srandy poslal na Czech Press Photo fotky z bojů v Německu, kde jsem měl celkem dobré fotky, ale vybrané top fotky jsou jen z prezidentské volby, nedostalo se to ani do první desítky.

Je to hrozně zvláštní v tom, že do Czech Press Photo se dost výborných českých fotografů nepřihlašuje a oni by to vyhrávali. Stanislav Krupař, Filip Stíkl, Michal Čížek, to je pak zvláštní, když vidíš, že nominovaní jsou jen ti, kdo se sami přihlásí. Kdyby to byla soutěž, kde odborná porota sama vybírala ty top fotky za rok, rozhodně by to bylo zajímavější. Než když vybírají jen z těch, kdo se jim tam přihlásí.

e) Desatero fotoreportéra

Zasláno emailem Františkem Čepelákem z ČTK

1) Na rozdíl od amatéra, fotoreportér-profesionál má v sobě vypěstovaný cit pro postihnout privilegovaného okamžiku, kdy zmáčknout spoušť. **Privilegovaný okamžik** je ten, kdy všechny děje charakteristické pro událost vyvrcholí. Dobrá fotografie by měla v sobě nechat tušit děje předchozí a předjímat děje budoucí.

2) Na dobré agenturní fotografii by neměl chybět člověk, i když fotíte třeba jen dům, požár či výstavu. Člověk by ale neměl fotografii dominovat nebo na ní být za každou cenu na úkor jejímu hlavnímu tématu či kvality.

3) Agentura má velmi širokou škálu klientů, její fotografie by měly být tudíž natolik univerzální, aby mohly najít co nejširší uplatnění, od novin až po reklamu. Snímky by měly být **srozumitelné a jejich téma na první pohled jednoznačné**.

4) Skladba klasické fotoreportáže, pokud je početnější, by měla obsahovat **detail, polocelek a celek**, aby bylo patrné prostředí, v němž se událost odehrávala. Taková skladba fotoreportáže přísluší událostem, u kterých má význam.

5) Pokud je fotoreportáž početnější, měla by dbát na **pestrost záběrů**, aby se neopakovaly záběry ze stejného místa či úhlu. Pro větší atraktivnost záběru mnohdy stačí při snímání třeba jen pokleknout nebo vylézt na stoličku.

6) Kořením každé fotoreportáže je **detail**, který umožní nahlédnout hlouběji do nitra hlavního aktéra události, ukázat jeho emoce. Klasik reportážní fotografie pravil: "Ta fotografie není dobrá, protože jsem nebyl dost blízko".

7) Aby byly fotografie živé, je ku prospěchu, když zobrazení **lidé jsou v nějaké akci či alespoň gestu**. Klasické portréty nebo fotografie celých pózujících postav jsou také žádoucí a najdou své uplatnění. Portrétované osoby by měly mít neutrální či pozitivní výraz (lehký úsměv) a postoj, pozadí za nimi by mělo být neutrální, ne moc barevné a členité. Ideální je pořídit při fotografování jak živé, tak portrétní snímky.

8) Fotografované osoby před kamerou často strnou v křečovitém výrazu, je lépe, pokud něco **dělají či s někým hovoří**, aby nebyly soustředěné na vlastní fotografování. Takovou situaci je možné zlehka připravit, pozor příliš aranžované fotografie působí nepřírozně a postrádají autentičnost, která by měla být jedním z příznaků dobré reportážní fotografie.

9) Nezbytným doplňkem agenturní fotografie je popisek. Popisek by měl odpovídat na otázky kdo, co, kdy, kde a případně proč a měl by jednoznačně a srozumitelně popsat děj či téma fotografie. Ne všechny informace jsou z fotografie zřejmé a je třeba zvážit, jak obsáhlý popisek snímek k pochopení potřebuje. Ideální popisky jsou stručné, ale některé fotografie a reportáže mohou vyžadovat obsáhlejší vysvětlení.

10) V případě **unikátní nebo neopakovatelné rychle plynoucí situace jdou všechna pravidla stranou** a jde především o to, obrazově ji zaznamenat, byť by se zpronevěřila všem výše uvedeným pravidlům.