

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Opava 2011

Jan Langer

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Jan Langer

Obor: Tvůrčí fotografie

Proměny fotožurnalistiky v digitálním věku
Changes in Photojournalism in the Digital Age

Diplomová práce

Opava 2011

Vedoucí práce:

Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Abstrakt:

Tato práce pojednává o specifických proměnách fotožurnalistiky v digitálním věku a zasazuje tyto proměny do kontextu jejího vývoje. V první části se zamýšlí nad manipulativností fotografie v médiích a nad úpadkem víry v její objektivitu a analyzuje diskurs mezi objektivním a subjektivním přístupem v novinářské fotografii. V druhé části tato práce přezkoumává funkci a smysl oboru v současné době a představuje některé inovativní trendy, které na tuto dobu reagují.

Klíčová slova:

Fotožurnalistika, fotografie, média, reportáž, dokument

Abstract:

This thesis aims to describe specific changes in photojournalism in the digital age and explains these changes in historical and social context. In the first part the work analyses the manipulative nature of photography in media and failure of its credibility. Then it challenges the loosing concept of objectivity and presents some subjective movements among selected authors. And finally it inquires the very function of the field in contemporary times and presents a few appearing innovative ideas and projects.

Key words:

photojournalism, photography, media, reportage, documentary

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v
Opavě

Akademický rok: 2010/2011

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické
umění a nová média
Forma: Kombinovaná

Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
LANGER Jan	Na Tylovách 506, Hradec nad Moravicí	F08220

TÉMA ČESKY:

T Proměny fotožurnalistiky v digitálním věku

NÁZEV ANGLICKY:

T Changes in photojournalism in digital age

VEDOUCÍ PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Literatura:

Fred Ritchin: The end of photography as we have known it

Fred Ritchin: After photography Roland Barthes: Světla

komora Susan Sontag: O fotografii

Paul Martin Lester: Faking images in photojournalism

Terry Hope: Photojournalism: Developing style of creative photography

Kenny Irby: Photojournalistic confession

Eamon McCabe: Jak vznikají slavné fotografie

Paul Martin Lester: Images that injurie

Ken Kobre: Photojournalism: The professional's approach

Alena Lábová, Filip Láb: Soumrak fotožurnalistiky

Kevin Robins ? Into the image

Internetové zdroje:

- www.nppa.org

- www.afterphotography.org

- www.digitaljournalist.org

- www.poynter.org

- www.thelede.blogs.nytimes.com

- www.temple.edu/anthro/ruby/jauruby.html

- www.mediastorm.com

- www.pixelpress.com

- www.zonezero.com

Podpis studenta:.....

Datum:

Podpis vedoucího práce:.....

Datum:

Podpis vedoucího katedry:.....

Datum:

Děkuji za cenné připomínky, užitečné rady a laskavost při konzultacích a vedení práce

Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi

Speciální poděkování rodičům, přátelům, Pepemu, Stoklinovi, Markétě a všem,

kteří se mnou měli trpělivost při přípravě této práce

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

Jan Langer: Proměny fotožurnalistiky v digitálním věku

Diplomová práce

Opava | červen | 2011

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: Mgr. Václav Podestát

Úvod	5
1) Od pozitivismu k relativismu	6
2) Manipulace v novinářské fotografii bez zásahu Photoshopu	10
2.1. Manipulace před stiskem spouště	10
2.2. Montáž, koláž, retuš	21
3) Digitální manipulace	25
3.1. Digitální montáž na obálkách	25
3.2. Digitální manipulace a montáže ve fotozpravodajství	28
4) Skutečnost nebo inscenace, pravda nebo Manipulace, svědectví nebo interpretace	36
4.1. Dopady digitálních manipulací na vnímání novinářské fotografie	36
4.2. Iluze konceptu objektivit	39
5) Krise fotožurnalistiky v digitálním věku	45
6) Nová fotožurnalistika	56
6.1. Fotožurnalista jako ilustrátor, reportér nebo vizuální antropolog?	56
6.2. Nové přístupy a změny stylu - Nová fotožurnalistika	58
6.3. Překračování hranic oboru na příkladech prací v soutěžích fotožurnalistiky	74
6.4. Výzvy fotožurnalistiky v digitálním věku	86
6.4.1. Příklady nových fotožurnalistických forem a platform	91
6.5. Občanská fotožurnalistika	97
7) Příklady multimediálních projektů	102
Závěr	126
Bibliografie	129
Jmenný rejstřík	135

Úvod

Fotožurnalistika je mrtvý obor, lze slyšet stále častěji v odborných kruzích. Tento názor budí stále žhavější diskuze nejen mezi fotoreportéry či dokumentaristy na volné noze, ale i mezi teoretiky mediální praxe či vizuální kultury. Ne všichni zúčastnění jej však sdílí. Smrt fotožurnalistiky oznamoval s nástupem televize už v 50. letech Robert Capa, zakládající člen agentury Magnum.¹ Další předpovídali pád oboru s koncem týdeníku Life v 70. letech, jiní s příchodem internetu a s bankrotem několika agentur a mnoha novin počátkem třetího tisíciletí.² Nikdo z nich neměl pravdu. Tradiční média mají své elektronické mutace a ve webovém prostoru vznikly nové příležitosti pro kvalitní a neotřelou fotožurnalistiku. Existuje ale i druhá strana mince, která je důvodem k přetrvávajícímu pesimismu. Obecně sílí obava ze ztráty důvěryhodnosti fotografie v médiích v době její snadné manipulovatelnosti digitálními technologiemi. Záplava obrazových informací a jejich dostupnost ohrožuje pozice kmenových fotoreportérů. Bulvarizace a komercializace otřásl samotnou podstatou a účelem fotožurnalistiky, která je nucena hledat nové způsoby uplatnění. Fotožurnalistika se rychlým tempem proměňuje, ale poptávka po silných příbězích z terénu a obrazových informacích o stavu světa je stejně silná jako před sto lety. Jelikož pracuji jako fotoreportér v internetovém zpravodajství, které se snaží s fotografií pracovat novým způsobem, přivedla mě k tomuto tématu osobní zkušenost, která uvedená stanoviska potvrzuje a zároveň vyvrací.

V této práci se budu zabývat zkoumáním fenoménů, které k ambivalentní situaci v současné fotožurnalistice vedly. Budu se zabývat proměnami fotožurnalistiky ve věku digitálních technologií v návaznosti na příklady z historie i z aktuálních trendů. Jedním z hlavních důvodů, které v posledních letech k neustále diskutované krizi fotožurnalistiky přispívají, je obava z digitálních manipulací publikovaných fotografií. Část této práce bude tedy věnována případovým studiím manipulovaných fotografií v analogové i digitální době a analýze důsledků tohoto přístupu na vývoj fotožurnalistiky dnes.

¹ Kobre, Kenneth. Photojournalism: The Professionals' Approach. 6. vydání. Focal Press: 2008

² tamtéž

Následovat bude kapitola o relativitě objektivní fotoreportáže, pokusech o její záchranu, ale i o nových formách fotožurnalistiky, které tyto tenze reflektují v současné době. Ke konci se pokusím zamyslet nad dopadem samotné digitalizace na současný stav i budoucnost fotografie v médiích a v závěru představím některé aktuální tendence ve vývoji digitální fotožurnalistiky v rovině praktické i teoretické.

Pro účely této práce bude termín fotožurnalistika definován jako přinášení vizuálních zpráv o světě a společnosti prostřednictvím fotografie a jejich distribuce fotografickými agenturami a sdělovacími prostředky, zejména periodickým tiskem, ale i novými médii a organizacemi vstupujícími na trh v souvislosti s nástupem digitálních technologií. Fotožurnalistika bývá obecně chápána jako objektivní obrazové svědectví o aktuálním dění, které propojuje obraz s dalšími zpravodajskými prvky a zajišťuje informovanost diváka či čtenáře o faktech, která zprostředkovatel považuje za důležitá.³ Tento text bude s uvedenou definicí pracovat, ale i polemizovat, neboť jeho hlavním účelem je zabývat se především změnami těchto charakteristik způsobenými současným vývojem fotografického média a jeho digitalizací, která v oblasti fotožurnalistiky přehodnocuje některé základní aspekty dosavadní práce (pojem objektivity, vnímání zobrazované skutečnosti, role fotoreportéra, způsoby distribuce vizuálních informací, funkce fotožurnalistiky obecně, apod.)

1. Od pozitivismu k relativismu

Zacházení s digitální fotografií v médiích a důsledky s tím spojené je téma, jež kulminuje v diskuzích jak mezi fotoreportéry, tak mezi diváky. Změnilo se vnímání fotografie v tisku s nástupem digitalizace? Jak a proč? Přichází smrt oboru, který chtěl „vidět život, vidět svět, být svědkem velkých událostí“⁴,

³ Nejznámější obrazový magazín v historii fotožurnalistiky - americký Life - uveřejňuje při svém vzniku v třicátých letech krédo: „Vidět život, vidět svět, být svědkem velkých událostí, pozorovat tváře chudých a gesta hrdých, vidět neobvyklé a zvláštní – stroje, armády, davy, stíny v džungli a na Měsíci, vidět práci člověka, jeho díla, věže, vynálezy, vidět věci na tisíce mil daleko, věci skryté za zdmi a stěnami pokojů, věci, k nimž není radno se přibližovat, ženy, které muži milují a také mnoho dětí, vidět a mít radost z viděného, vidět a zůstat v úžasu, vidět a být informován. (to see = vidět, ale i pochopit, porozumět, pozn.aut.) - <http://www.originallifemagazines.com/>

⁴ <http://www.originallifemagazines.com/>

anebo nastává krize středního věku či období přerodu k jiné formě života? V době, kdy fotografie hledala své místo na slunci, byla v duchu pozitivistického myšlení poloviny 19.století, pojmána mnohými jako vědecký dokument, jako realistický záznam skutečnosti, z něhož diváký jímala až posvátná hrůza. Tu zároveň provázela pevná důvěra v autentičnost zobrazení technickým vynálezem, jenž nezpochybnitelnými fyzickými a chemickými procesy odrážel svět před objektivem. Této důvěry se v následujících desetiletích využívalo za účelem přinášet objektivní svědectví.

V první polovině dvacátého století prošla dokumentární a reportážní fotografie bouřlivým vývojem a nebýt jí, mnoho z historie moderní doby by nezůstalo tak hluboce vryto v kolektivní paměti lidstva. Zastavené okamžiky dějin, které mají sílu vyvolávat emoce v kontextu významných událostí, anebo obrazové sondy do společnosti, která nás obklopuje, plnily vždy zásadní roli v informování člověka o světě a v utváření představy o tom, v jakém stavu se nachází. Snímky raných legend světové fotožurnalistiky (Alexander Gardner, Dorothea Langeová, Lewis W. Hine, či Robert Capa)⁵ a jejich dopad na širokou veřejnost, jsou toho důkazem. Víme však, jak tyto okamžiky opravdu vznikaly?

Od dvacátých let začínají vycházet magazíny, které na roli fotografického obrazu jako vizuálního svědka postavily svou existenci (Münchener Illustrierte Presse, Fortune, u nás Pestrý týden, následovaly britský Picture Post a americký Life nebo Look, později Paris-Match, Stern, aj.), a přinášely svým čtenářům reportáže z celého světa. Fotografie na jejich obálkách vešly do dějin jako vizuální symboly své doby a pomohly vnést do veřejné diskuze mnoho aktuálních společenských, politických a kulturních témat. Staly se soudobou obrazovou kronikou světa. Byly to však obrazy „pravdivé“?

I přes televizní boom v 2.pol. 20.stol. je to stále především fotografický obraz, který se vrývá do paměti. Už z principu jeho státnosti a intenzity působení při delším prohlížení jej stěží něco nahradí ve funkci obrazového kronikáře. Přesto je právě tato nenahraditelná funkce ohrožena nástupem

⁵ Langeová či Hine sice nebyli fotožurnalisté ve smyslu reportérů pro hromadné sdělovací prostředky. Jejich fotografie však širokou veřejnost informovaly o zásadních společensko-politických jevech tehdejší doby s důrazem na nutnost společenských změn se stejnou naléhavostí, s jakou dnes pracují například fotografové agentury VII nebo Magnum Photo. Dokumentární a reportážní fotografie se v této práci budou nadále prolínat pod pojmem fotožurnalistika v případě, že se jejich autoři zabývali aktuálními událostmi a jevy své doby, prezentovali svou práci jako autentickou a její výsledky zasáhly širokou veřejnost skrz hromadné sdělovací prostředky.

digitálních technologií, které princip fotografie jako záznamu skutečnosti zásadně přehodnocují. Upravovat snímky snadno dostupným softwarem v postprodukční fázi se v posledním desetiletí stalo jednoduchou operací a stále častěji se opakující příklady digitálních manipulací fotografie v médiích nabouralo tradiční důvěru diváka v obraz, který je mu předkládán. Zdálo by se, že doba, ve které divák fotografii s posvátnou bází důvěřoval, tím definitivně skončí. Přesto je fotografie v kolektivním vědomí stále spojována se skutečnými událostmi. Možná právě díky masovému rozšíření digitálního zaznamenávání všeho kolem nás, všeho, kde jsme byli, co jsme viděli a co zažili, se ještě více utvrzuje podvědomé spojení mezi skutečností a fotografickým obrazem. Barthesovo „Toto bylo, tak se to stalo“ pořád funguje. Na druhou stranu budí ve světě pixelů lakonické pousmáním. Svou představu o světě kolem nás necháváme sice podvědomě stále více formovat příjmem vizuálního sdělení, o jeho autenticitě ale zároveň čím dál silněji vědomě pochybujeme. Fotožurnalistika odjakživa odvozovala svůj význam z důvěryhodnosti, které se díky analogové podstatě fotografie donedávna těšila. Fotožurnalisté i diváci teď s příchodem digitalizace znovuobjevují fakt, že realita není fyzický stav, ale mentální konstrukt, že pravda je lidská hodnota a ne objekt vědeckého zájmu a že vizuální svědectví je pouhou interpretací, nikoli objektivní výpovědí o světě kolem nás.⁶

Fred Barnard se v roce 1921 u kolébky moderní fotožurnalistiky nechal slyšet, že „fotografie zmůže více než tisíce slov“. Dnes po více než 80 letech přicházíme na to, že stejně jako slovo může i fotografie lhát, a vzhledem ke zvláštnímu patosu, který k ní chováme, zjišťujeme, že může lhát i tisíckrát více než pouhé slovo. Důsledkem toho se na jedné straně objevila nařízení, která vyžadují přísnější dodržování etických pravidel při pořizování snímků a hlavně jejich postprodukci (kap.4), na straně druhé vznikají nové způsoby vizuální žurnalistiky(kap.6,7), které by se bez digitální technologie neobešly a autenticitu vyvozují spíše z upřímnosti a uvěřitelnosti sdělení než z pouhé důvěry v samotný snímek.

⁶ Wheeler, Thomas H. Phototruth or Photofiction: Ethics and Media Imagery in the Digital Age. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

Fotografie jako důkaz ztrácí svůj význam spolu se sílící tendencí postmoderního člověka vnímat vizuální reprezentaci reality subjektivním pohledem. Postmoderní pravda je podle Marshalla McLuhana něco, co si utváříme ve světě, který utváří nás.⁷ Tato slova vnáší světlo do mnoha rovin, ve kterých se moderní fotožurnalistika na přelomu tisíciletí proměňuje, ať už na poli technologickém, ekonomickém, či společenském nebo v oblasti definice vlastní podstaty a účelu.



⁷ McLuhan, Marshall, & Powers, Bruce R. The Global Village, Transformations in World Life and Media in the 21st Century. New York: Oxford University Press, 1989.

2. Manipulace v novinářské fotografii bez zásahu Photoshopu

„Dějiny fotografie jsou plné snímků, které prošly manipulacemi. Dokonce bychom mohli tvrdit, že dějiny fotografie jsou právě dějinami těchto manipulací.“¹

V souvislosti s množícími se případy digitálních manipulací žurnalistických fotografií, o nichž bude řeč v příští kapitole, se od devadesátých let se vzrůstající pravidelností začaly objevovat poplašné a mnohdy opodstatněné zprávy o krizi či dokonce smrti fotožurnalistiky a jejího smyslu – přinášet objektivní vizuální svědectví o světě, ve kterém žijeme.

Právě objektivita novinářské fotografie se z dnešního pohledu jeví jako velmi relativní či nedosažitelná hodnota. I přesto, že platila (a v mnohém stále platí) za referenční rámec obrazové žurnalistiky, až v posledních letech se stále jasněji ukazuje, že jde spíše o vyprázdněný pojem, který pro podrobnějším prozkoumání nebylo nikdy možné jednoznačně definovat (více v kap.4). Na tomto místě se pokusím stručným souhrnem vybraných případů v historii nastínit fakt, že fotografie významných událostí byly v minulosti z různých důvodů manipulovány mnohokrát, přičemž skutečné okolnosti jejich vzniku vypluly na povrch až dlouho po tom, co se navždy zapsaly v kolektivní paměti jako ikonické obrazy dějin. Pro větší přehlednost jsou následující případy rozděleny do dvou skupin:

- a) Inscenace (nahrávka) - manipulace s fotografií před stiskem spouště
- b) Montáž, koláž, retuš - postprodukční manipulace v analogové době

2.1. Manipulace před stiskem spouště

„Nejsou-li tvé fotografie dost dobré, neměl jsi dost propracovaný scénář.“ Tak by se dala charakterizovat snaha o co nejuvstíznější zachycení významných období a událostí u některých příkladů světové fotožurnalistiky. Mnohokrát

¹ Batchen, Geoffrey. Each Wild Idea: Writing, Photography, History. Cambridge, MA. London: The MIT Press, 2001.

zpochybňovaná autenticita jedné z nejslavnějších fotografií v historii dala již před více než třemi desítkami let² podnět k diskuzím o etice fotožurnalistů a o tom, zda nahraná (mnohými tím pádem vnímána jako lživá) fotografie může nést nadále status historického svědka skutečných událostí. „Padající republikán“ Roberta Capy je ale jen jednou z mnoha podobných „nahrávek“. Zinscenovaných záběrů vydávaných za reálný záznam události zná historie fotografie nespočet.

Jedním z prvních případů vůbec bylo poněkud drastické přesouvání mrtvého těla za účelem zefektivnění snímků z americké občanské války roku 1863 fotografem Alexandrem Gardnerem. Tělo mrtvého vojáka Unie, jehož hlavu natočil blíže ke kameře, aby pořídil snímek s názvem Domov ostrostřelce z bitvy u Gettysburgu, přesunul později na jiné místo, aby vytvořil fotografii Zabitý ostrostřelec, a mrtvého identifikoval jako padlého vojáka Konfederace.



Alexander Gardner: bitva u Gettysburgu

O pár let později byly jiné inscenované záběry použity jako propagandistický nástroj. Během bojů Pařížské komuny rozšířila oficiální vláda záběr popravu generálů Lecomta a Thomase. Poprava se přitom nikdy nekonala a snímek byl dodatečně zkonstruován za pomoci herců pařížského divadla v patřičných kostýmech.³ Důsledky tohoto případu pro budoucí roli fotografie v oblasti propagandy trefně komentuje Susan Sontag: „Od svého využití při vražedném zásahu pařížské policie proti komunardům v červnu 1871

² V roce 1975 se poprvé objevilo podezření, že scéna byla nahraná a od té doby se ho nepodařilo vyvrátit: Knightley, Phillip. *First Casualty : The War Correspondent as Hero and Myth-Maker from the Crimea to Kosovo*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University, 2002

³ Skopec, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha: Orbis, 1963

se fotografie staly pro moderní stát užitečným nástrojem dohledu a kontroly nad stále mobilnějším obyvatelstvem.“⁴



Poprava generálů Thomase a Lecomta

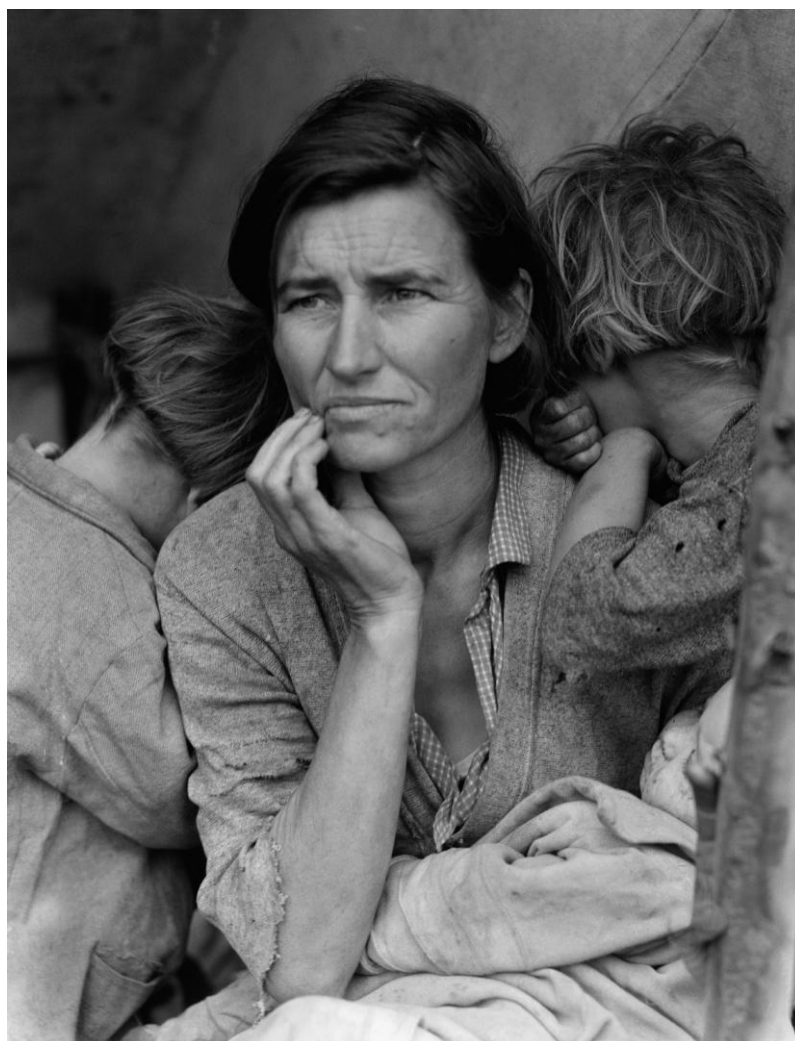
K podobnému účelu, byť v dlouhodobé perspektivě s bohubilým cílem, posloužily i slavné záběry z dílny FSA (Farm Security Administration), které měly dokumentovat následky velké hospodářské krize v USA. Autenticita fotografií byla zpochybněna, když historik James Curtis publikoval názor, že fotografie Kočující matka/Migrant Mother Dorothey Langeové z roku 1936 vznikla jako výsledek neúnavného experimentování a hledání nejmýmuvnější pózy s 32letou Florencií Thompsonovou a záběr zničujícího sucha v Jižní Dakotě od Arthura Rothsteina byl docílen precizní obrazovou skladbou, při níž autor tak dlouho hledal nejvhodnější místo pro umístění sluncem vybělené zvířecí lebky, dokud nebyl s výsledkem dostatečně spokojen.⁵



Arthur Rothstein: Dobyččí lebka

⁴ Sontag, Susan. O fotografii. Praha: Paseka, 2002. s.11

⁵ Lábová, Alena, & Láb, Filip. Soumrak fotožurnalismu? Praha: Karolinum, 2009.



Dorothea Langeová: Kočující matka

Obě fotografie tedy nebyly autentickým záznamem skutečnosti, ale spíš naplněním představ autorů o hloubce vizuální výpovědi, kterou měli svými obrazy přinést. Je otázkou, zda tyto příklady snahy o co nejexpresivnější vyjádření problematiky, pro kterou byl fotografům sepsán podrobný scénář⁶, lze označit za dezinterpretaci, manipulaci či lež anebo za dokonalejší zobrazení atmosféry dobové situace, jež mělo přesvědčit veřejnost o nutnosti politiky Nového údělu. Každopádně Rothsteinova „umělecká manipulace“ značně podkopala důvěryhodnost celého projektu a potažmo i důvěryhodnost vládnoucích demokratů. Pohnutou dobu však nehledě na tyto pochybnosti vykreslily nejlépe právě tyto snímky.

⁶ Wheeler, Thomas H. Phototruth or Photofiction : Ethics and Media Imagery in the Digital Age. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

Podobně válečná fotografie následujících desetiletí se nesmazatelně zapsala do paměti lidstva záběry, které byly podle mnoha zdrojů pečlivě zrežirovány. Podezření z naaranžování scény s padajícím republikánem ze španělské občanské války roku 1936 od Roberta Capy nebylo nikdy vyvráceno ani jeho bratrem Cornellem z Mezinárodního centra fotografie v New Yorku, kde byl převezen k přezkoumání v Mexiku nalezený Capův kufr s dobovými negativy.



Robert Capa: Padající republikán



Snímek ze stejného filmového pásu

V srpnu 2009 se dokonce objevily důkazy o tom, že fotografie nevznikla ani na frontě ve městě Cerro Muranio, jak uváděly popisky, ale 35 mil daleko, kousek od města Espejo, kde v danou dobu ani neprobíhaly boje, a že fotografie byla pořízena při vojenském cvičení.⁷ Pochybnosti o autenticitě slavné fotografie však dodnes nezměnily nic na tom, že zůstala jedním z nejsilnějších obrazových symbolů války. Zůstaly však i diskuze o tom, zda má být reportážní fotografie nezkresleným záznamem skutečnosti anebo (a do jaké míry) je možné do ní zasahovat. Španělský ministr kultury a filmový režisér Ángeles González-Sinde ke kauze poznamenal: „Umění je vždycky manipulace, od okamžiku kdy namíříte fotoaparát tímhle směrem a ne tamtím.“⁸ Jakkoli zkratkovitě toto vyjádření směřuje do té doby velmi vzdálené oblasti mezi novinářskou fotografií a uměním, a jakkoli nerespektuje závislost fotožurnalistů (paradoxně zejména těch, kteří jako Capa nasazují životy na válečných frontách) na důvěře diváků v pravdivost jejich fotografií, nabízí přesto podněty k nekonečnému množství otázek o objektivitě obrazového zpravodajství,

⁷ Susperregui, José Manuel. Sombras de la Fotografía: Los Enigmas Desvelados de Nicolasa Ugartemendia, Muerte de un Miliciano, la Aldea Española, el Lute. Universidad del País Vasco: 2008

⁸ http://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html?_r=3&hp=&pagewanted=all

ale i o způsobu vnímání dokumentární fotografie v kontextu, v němž jsou předkládány veřejnosti.

Další známé případy zinscenovaných fotografií z konce druhé světové války nejsou sice spojeny s přesunováním mrtvých těl ani předstíráním okamžiku smrti, zato symbolizují historické mezníky zobrazením událostí, které se skutečně staly, jen fotograf nebyl dostatečně blízko. Jedná se o vztyčování vítězné vlajky. Tu americkou zachytil na jednom z nejslavnějších snímků světové fotožurnalistiky fotoreportér agentury Associated Press Joe Rosenthal na hoře Suribachi během bojů u Iwo Jima v Japonsku⁹. Snímek sice zachycuje až opakovanou událost, neboť první vztyčená vlajka nebyla dostatečně velká, aby symbolizovala důležitost amerického vítězství, ale fotografem zaranžovaný podle dostupných zdrojů nebyl. Rosenthal dorazil na místo pozdě a není dodnes zcela jasné, zda se nové vztyčení vlajky odehrálo kvůli fotografování či nezávisle něm.



Joe Rosenthal: Vztyčování vlajky u Iwo Jima

Sověti objednali podobný záběr u svého prominentního válečného fotografa. Ukrajinec Jevgenij Chalděj ale v době dobytí Berlína pobýval nakrátko v Moskvě, odkud byl spěšně povolán. Sovětskou vlajku mu na cestu ušil jeho strýc z ubrusu, který sebral v obrazové agentuře TASS, pro kterou Chalděj pracoval. Fotograf po příletu do Berlína obhlédnul několik lokací a posléze najal skupinu vojáků, se kterou ubrus vztyčili 2.5.1945 nad Říšským sněmem, jenž se jim zdál pro tento účel nejvhodnější. K dokonalosti záběru pak stačilo už jen vyretušovat několikero ukradených hodiněk na zápěstí ruského vojáka.¹⁰

⁹ Snímek *Raising the Flag on Iwo Jima* z 23.2.1945 zobrazující skupinu šesti vojáků se stala nejreprodukovatější fotografií v historii, získal Pulitzerovu cenu a prezident Roosevelt jej použil na plakátech pro propagaci válečných půjček (<http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/faking.html>)

¹⁰ Fotografie byla publikována v magazínu Ogoňok 13.5.1945 a vzápětí obletěla svět. Až do 90.let platila za



Jevgenij Chalděj: Vztyčování vlajky nad Říšským sněmem

Obrazy z války byly odjakživa prezentovány s vědomím toho, že divák nekriticky přijímá fotografie jako nezakreslený záznam skutečnosti. Fotograf je zase veden snahou o co nejpůsobivější záběr a mnohdy i snahou vyhovět požadavkům redakce, které nemusí být ani implicitně vysloveny. Jednoduše ví, co by se na fotografiích mělo objevit, aby snímek zahrnoval potřebné obrazové zkratky a dostatečný emoční náboj. Tyto okolnosti pak mohou vést k „výrobě“ a aranžování obrazů, jejichž autenticita je rozporuplná, nicméně přinášejí výmluvnou výpověď. Nereferují možná o konkrétních událostech, ale spíše o obecných souvislostech. Tímto případem je například nahrávka známé fotografie fotoreportéra agentury Sygma/Corbis Henriho Bureau z ropné války v Perském zálivu z roku 1980. Zobrazuje zády otočeného muže v uniformě, který s puškou v ruce hledí k obzoru, směrem k hořící ropné rafinerii a oblakům dýmu ve tvaru atomového hříbu. Bureau připustil, že muž na fotografii je jeho řidič, se kterým se na pózování domluvil. I přes bouřlivé diskuze o autentičnosti záběru, zůstala mnohokrát publikovaná fotografie symbolem válek v zálivu, ale

autentickou (<http://www.stinkyjournalism.org/editordetail.php?id=812>)

i významu ropy pro současný svět.¹¹



Henry Bureau: Válka v Íránu

Fotografie, která zprostředkovává informaci o závažných událostech, bývala ve větší či menší míře manipulována z různých důvodů. Mnohdy „jen“ proto, aby fotoreportér dodal své redakci působivější snímky, které jasnější a emotivnější řečí promlouvají k divákům. Jindy se na aranžování podílejí i samotné elity: jednotliví politici, vláda, armáda, apod. Zájem na zhotovení snímku s takovou vypovídací hodnotou, která vyhovuje potřebám zainteresovaných stran, se v historii kolikrát ukázal být prospěšný všem zúčastněným. Výmluvným případem, kdy mocenské složky nabídly médiím zinscenování scény pro získání vycizelovaného záběru, je například slavná fotografie Eddieho Adamse z Vietnamu.



Eddie Adams: Poprava v ulicích Saigonu

¹¹ Lábová, Alena, & Láb, Filip. Soumrak fotožurnalismu? Praha: Karolinum, 2009.

Pulitzerovou cenou ohodnocený snímek z roku 1968, který ukazuje popravu vězně Vietcongu generálem Nguyen Ngoc Loanem v ulicích Saigonu by možná vůbec nevznikl, neboť původně se měla scéna odehrát vevnitř. Generál Loan však chtěl rozšířením fotografie z popravu nepřítele paralyzovat. Rozhodl se poskytnout kamerám lepší světlo a vězně vyvedl na ulici. Eddie Adams je následoval. Do konce života pak musel vysvětlovat, zda fotografie byla nahraná nebo ne.¹² Jiným rozměrem této fotografie je skutečnost, že generál Loan byl díky mediálně známému obrazu štván až do své smrti, k čemuž se samotný Adams vyjádřil:

“Generál zabil vojáka Vietcongu a já zabil generála svým fotoaparátem. Protože fotografie jsou tou nejmocnější zbraní na světě. Lidé jim věří. Ale fotografie lžou, dokonce i bez manipulace. Jsou to pouze polopravdy. To, co fotografie neřekla, je: Co byste dělali vy, kdybyste byli generálem v té době na tom místě v tom horkém dni a dostal se vám do rukou ten tzv. zlý muž po tom, co vyhodil do vzduchu jednoho, dva nebo tři americké vojáky?”¹³

Dalším paradoxem je fakt, že ačkoli měla zobrazená scéna zastrašit jednotky Vietcongu, záběr se stal celosvětově jedním z nejpublikovanějších snímků z vietnamské války a spolu s fotografií Uta Nicka napalmem zasažené holčičky dal podnět k nejbouřlivějším demonstracím za zastavení vietnamské války a stažení amerických jednotek. V současné praxi válečné fotografie bývají scény často inscenovány samotnými účastníky konfliktu. Příkladem mohou být například nahrané scény pro stringery agentury Reuters zorganizované příslušníky jednotek Hizballáhu v po útoku na Bejrút.¹⁴



¹² <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/eddie-adams-550558.html>.

¹³ <http://thomashawk.com/2009/04/new-documentary-out-on-eddie-adams.html>.

¹⁴ <http://eureferendum.blogspot.com/2006/08/qana-directors-cut.html>

Světové agentury spoléhají stále více na práci stringerů, která je vyjde mnohonásobně levněji, než posílat vlastní reportéry do nepřehledných situací, ve kterých se mnohdy zcela neorientují. Externisté z řad domorodců interpretují situaci svými očima a v posledních letech se objevilo několik případů přibarvení obrazového zpravodajství ve prospěch vlastní skupiny.¹⁵

Některé zpravodajské agentury (např. AP nebo Reuters) ve svých etických kodexech uvádějí, že při fotografování nesmí jejich fotoreportér události nijak ovlivňovat, ani do nich zasahovat, cokoli aranžovat či jen připustit, aby přítomnost fotoaparátu měnila chování lidí před objektivem. V souvislosti s tímto přístupem se vedly spory kolem investigativních praktik J. Rosse Baughmana, v té době reportéra agentury Associated Press, který pomocí vlastní infiltrace do příslušné skupiny pořizoval dlouhodobé dokumenty z prostředí nacistických organizací či vyhlazovacího komanda z Rhodesie, za což získal v roce 1978 Pulitzerovu cenu. Diskutovanou otázkou byla těžko zjištělná míra přirozenosti, s jakou reflektovali přítomnost fotoaparátu mezi svými řadami příslušníci extremistických skupin.¹⁶



J. Ross Baughmann: Vyhlazovací komando z Rhodesie

Na druhé straně s inscenováním scény pro média, tzv. fototermínem se fotoreportéři setkávají nepřetržitě ve své dennodenní praxi. Může se jednat o bezvýznamné události, ale v širším kontextu mohou mít tyto obrazy díky své

¹⁵ http://zombietime.com/reuters_photo_fraud/

¹⁶ <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/chapter7.html>.

multiplikovatelnosti nedozírné důsledky projevující se v manipulaci s veřejným míněním a všeobecnou informovaností. PR pracovníci vládních delegací se v důležitých případech dovedou obsedantně zabývat tím, za jakých okolností by měly být fotografie k publikování v masmédiích pořízeny. Názornou ukázkou takovéto kampaně, kde fotografie opět vystupuje jako důkaz a jako nástroj k ovlivnění masy, je svržení režimu Saddáma Husseina v Íráku v roce 2003. Když byla v dubnu stržena socha diktátora jako symbolu zla na bagdádském náměstí Firdos Square, světová média informovala o události jako o spontánní akci Íráčanů a k ilustraci použila záběry padající sochy a rozvášněných obyvatel Bagdádu, jak v ulicích kopou do kamenné hlavy svého bývalého vůdce.



Fotografie z agentur, které byly publikovány na BBC, Boston Globe, Guardian

Někteří pozorovatelé, a později i média, uvedli, že se jednalo o promyšlenou akci amerických jednotek.¹⁷ Pomocí těžké techniky vojáci svrhli sochu, u které na dvě stovky pozvaných domorodců sehrály divadlo, přičemž náměstí bylo jinak liduprázdné. List London Evening Standard dokonce použil fotografii, na které naklonoval přihlížející dav.¹⁸ V květnu 2003 se pak na precizně připraveném mítinku na letišti v Pentagonu nechal George Bush fotografovat před řídicí věží s obřím transparentem „Mission Accomplished“.¹⁹ V době Díkuvzdání dorazil Bush do Íráku navštívit vojsko, aby se okázale vyfotografoval při oslavě jako dobročinný dárc s pečeným krocanem, kterého však sebral vojákům ze stolu.²⁰ Ve stejné době zakázal fotoreportérům v Íráku zobrazovat mrtvé americké vojáky, údajně s ohledem na pozůstalé.²¹

¹⁷ <http://www.commondreams.org/headlines04/0703-02.htm>

¹⁸ <http://brucegoldfarb.com/larrysface/deception.shtml>

¹⁹ Ritchin, Fred. *After Photography*. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009

²⁰ Takto jednostranně pojaté a kontrolované fotozpravodajství reflektuje například fotograf Magna Alec Soth ve své story *Last Days with W.*, v níž kombinuje mírně sarkastické fotografie z USA se slovy George Bushe sestříhanými z různých projevů do svérázného kontextu

²¹ V reakci na to vydal NYT fotografickou mozaiku *Tváře mrtvých*:



Jak je vidět z uvedených příkladů, manipulace provází fotožurnalistiku od jejích počátků. Inscenované fotografie předkládány jako autentické vznikaly jak ze zadání mocných, tak z osobní snahy fotoreportérů o výstižnější záběr v terénu. A co se nestihlo v terénu, vyrábělo se v černé komoře i dávno před nástupem monitorů. Postprodukční manipulace a úpravy pomocí koláže, montáže a retuše skýtaly mocný nástroj zejména vládnoucím elitám ke kontrole obrazového poselství ve sdělovacích prostředcích.

2.1 Montáž, koláž, retuš

Praktiky montáží a koláží provázejí fotografii už od dob jejího vzniku a staly se často používanou technikou k zachycení jinak neproveditelného záběru k různým účelům. Jeden z nejstarších případů v historii, kdy došlo k vědomé manipulaci s autenticitou obrazového záznamu pomocí montáže, je zřejmě odsouzení francouzského malíře Gustava Couberta za zboření Vendomského sloupu v roce 1871 na základě zfalšované fotografie, kdy do obviněné skupiny byla vmontovaná malířova hlava.²²

Praxe dodatečně přidaných nebo odebraných objektů či osob se často prováděla z důvodu větší přesvědčivosti snímku nebo, a to mnohem častěji, z politických pohnutek. V historii válečné fotografie je známo mnoho případů montáží paradoxně (či pochopitelně) právě u snímků, které se vepsaly do světové obrazové paměti. Například do věhlasné fotografie Hoře Dmitrije Baltermanca byly dodatečně vmontovány dramatické mraky.

http://www.nytimes.com/interactive/us/faces-of-the-dead.html#/wood_zarian
²² Skopec, Rudolf. Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Praha: Orbis, 1963

Koláže využíval Boris Kudojarov ve fotografiích z blokády Leningradu, dodatečné mrtvoly pak do obrazů z fronty klonoval i Ivan Šagin.²³ Zřejmě nejhroživějšího rozměru dosáhly manipulace s přidáváním či odebíráním objektů/lidí na novinářských fotografiích v politických montážích a retuších



Dmitrij Baltermanc: Hoře

v bolševickém Rusku a hitlerovském Německu. Vzhledem k široce sdílené představě o přirozené povaze fotografie potvrzovat a tvořit historii byly tyto praktiky ve sdělovacích prostředcích využívány nejvíce právě v ohniscích největších společenských změn té doby.

Pomineme-li angažované montáže Johna Heartfielda nebo propagandistické ilustrace El Lisického či Alexandra Rodčenka na obálkách časopisů, tak se v běžné praxi zejména sovětských editorů jednalo o zcela vědomé klamání diváků a obrazovou lež. V SSSR 20. a 30. let bylo publikováno tolik falešných fotografií, až se dá říct, že sovětskou éru je možno nazírat pouze skrz tyto fotografie.²⁴ Vyrábění těchto falešných obrazů mělo v SSSR na starosti dokonce samostatné ministerstvo informací. Pomocí nůžek, tužky, lepidla a stříkácí pistole odstraňovali sovětští grafici z fotografií nejen nevhodné nápisy a hesla, ale i nepohodlné osoby, které do historie přinášely nezvané myšlenky. Ty byly nejdříve likvidovány fyzicky a poté i vymazány z obrazové paměti – tedy z fotografií. Nejznámějšími případy jsou fotografie, na kterých po boku V.I.Lenina stáli jeho tehdejší blízcí soudruzi L.D.Trockij a L.B.Kameněv. První snímek pochází z oslav VŘSR ze 7.11.1919 na Rudém náměstí, druhý vznikl v květnu 1920 před moskevským Velkým divadlem, kde Lenin promlouval k davu svých příznivců. Kameněv i Trockij byli z obou záběrů o několik let později vyretušováni krátce po tom, co dal Stalin příkaz k jejich fyzickému

²³ Přednáška Vladimíra Birguse z dějin fotografie. Institut tvůrčí fotografie, Opava: 2010.

²⁴ The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia. New York: Metropolitan Books, 1997

odstranění (Trockij byl zabit v mexickém exilu úderem cepínu do hlavy).



Výmluvným je i příklad skupinové fotografie 8.kongresu bolševiků v Moskvě, v březnu 1919. V průběhu následujících let bylo 11 z 20 delegátů zavražděno a tři spáchali sebevraždu na protest proti jeho politice. Během celých 70 let se fotografie nesměla objevit v tisku. Často publikovaná verze zobrazovala pouze triumvirát Stalina, Lenina a Kalinina.

Ostatní osoby byly ze snímku odstraněny. V jiných případech fotografické manipulace byla politickým vůdcům přidávána nadlidská významnost a zdání enormní popularity. Snímek Leninova projevu z 2. kongresu Internacionály na náměstí v Petrohradu, který pořídil 19.7.1920 fotograf Viktor Bulla, a který byl o čtyři roky později použit k posmrtné glorifikaci velkého revolucionáře v časopise Krasnaya



Niva, byl vylepšen montáží naslouchajícího davu, jenž hustě zaplnil ve skutečnosti poloprázdné náměstí. Tyto i mnoho jiných příkladů sovětské obrazové propagandy politickou montáží a retuší popisuje David King v knize *The Commissar Vanishes*.²⁵

Podobné případy se staly běžnými i v nacistickém Německu, kde si Hitler pečlivě budoval svůj mediální obraz. Během raných let studené války zaznamenaly i Spojené státy několik cílených diskreditačních manipulací, zejména během fanatické antikomunistické kampaně za éry prezidenta McCartyho. V totalitním Československu se také vyvinul specifický způsob cenzury, který sovětské praktiky věrně napodoboval. Znáмым příkladem je fotografie setkání Klementa Gottwalda s Antonínem Zápotockým, z níž byl po zkonstruovaném procesu v roce 1952 a odsouzení k trestu smrti vymazán Rudolf Slánský, ale i tehdejší druhý místopředseda vlády Zdeněk Fierlinger. Ten podle některých názorů zmizel spíše proto, že si jej cenzor spletl s ministrem zahraničí Vladem Clementisem, který byl odsouzen ve stejném procesu a následně vyretušován z fotografie Gottwaldova projevu na Staroměstském náměstí z roku 1948.²⁶

Cílevědomou kontrolou obrazových informací zajišťovaly vždy autoritářské politické režimy, aby obraz dobové historie odpovídal oficiální ideologii. Jak popisuje George Orwell v románu 1984: „Kdo ovládá minulost, ovládá budoucnost. Kdo ovládá přítomnost, ovládá minulost... Všechno, co je pravda teď, je pravda odjakživa a navždycky.“²⁷ Pokusy o kontrolu veřejného mínění obrazem však nikdy nezmizely. V mnoha zemích je tisk přímo či nepřímo napojen na politické představitele a jeho obrazová část podléhá přísné cenzuře. K prezentaci vhodného mediálního obrazu má ale v digitálním věku a internetovém prostředí možnost kterákoli skupina a tak více než kdy jindy záleží spíše na tom, co víme, než na tom, co vidíme. Snadnost manipulace v digitálním věku tedy nabízí jednodušší prostředky, ale zároveň nás nutí ke kritičtějšímu pohledu na skutečnost, k vlastním úsudkům, interpretaci a ověřování informací oproti jejich pasivnímu přijímání z klasických zdrojů.

²⁵ King, David. *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. New York: Metropolitan Books, 1997.

²⁶ Veselý Dušan, Řeháková Hana. *Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK*. Praha: X-Egem, 1999.

²⁷ Orwell, George. 1984. Bratislava: Slovart, 2007.

3. Digitální manipulace

S nástupem digitálních technologií se příležitosti k manipulacím mnohonásobily. S možností okamžité kontroly obrazu na displeji a snadných postprodukčních úprav (včetně retuší, klonování, montáží ,apod.) jsou snadněji proveditelné a hůře identifikovatelné než v čase stříkacích pistolí, temných komor, lepidla a nůžek. První případy digitálních manipulací a jejich odhalení v tisku, provázely bouřlivé reakce a diskuze o etice fotografického zobrazování v médiích. Zároveň ale ukázaly v plném světle dlouholetou a nebezpečnou slabost pro fotografii jako jediný pravdivý záznam skutečnosti.

V následující části poukážu pouze na vybrané příklady takových manipulací, které vedly buď k přehodnocení dosavadních přístupů k fotografickému obrazu, anebo jejichž důsledky měly širší sociálně-politický dopad. Popsány budou především případy ve zpravodajských denících a magazínech, ale i kauzy z agenturní produkce.

3.1. Digitální fotomontáž na obálkách časopisů

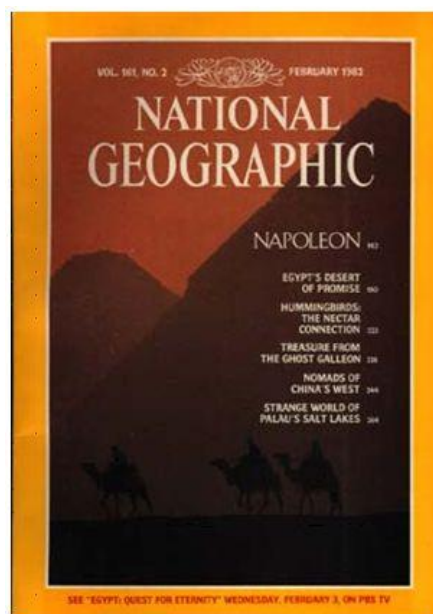
Digitální manipulace a ilustrace na obálkách časopisů jsou dnes běžným jevem. Jejich poutavost a schopnost prodat magazin díky neomezeným obrazovým možnostem je hodnocena více než autentická fotografie, kterou v mnoha periodikách zcela vytlačily.¹ Nejčastější formou jsou stále více šokující či bizarní spojení předmětů, osob a událostí nebo zobrazení známých osobností v nečekaných souvislostech. V čase digitální prehistorie vyvolaly ale tyto praktiky bouřlivou reakci a jejich dozvuky pociťují fotoreportéři dodnes.

Když byl na obálce National Geographic z roku 1982 šířkový snímek egyptských pyramid pomocí nové technologie Scitex perspektivně zkreslen a upraven pro potřeby časopisu na výškový formát, ospravedlňoval se obrazový editor Wilbur E. Gareth tvrzením, že podobná fotografie by klidně mohla vzniknout, „kdyby se fotograf postavil jen o pár stop vedle místa, ze kterého vyfotografoval originální snímek.“ Úpravou statického snímku, do kterého se nic

¹ Typickým příkladem v českém prostředí jsou například obálky časopisu Reflex nebo Týden

nepřidalo ani z něj nic nezmizelo sice nedošlo k nijak dramatickému posunu v obsahu, ale případ se stal první vlaštovkou stále častěji využívaných počítačových úprav obsahu žurnalistických fotografií v tisku. Přestože National Geographic slíbil, že podobné praktiky už nebude opakovat, postupem času se v mediální praxi ustálil názor, že obálka je svým způsobem reklama a tak může být změněna, zatímco pro fotografie uvnitř časopisu platí mnohem přísnější kritéria.

Následovaly kompozitní fotografie na obálkách Newsweeku², Newsday³ nebo The Daily News⁴. Některé listy předvedly montáže očividně nereálných situací, aby ukázaly možnosti nových technologií a snadnost vytváření virtuálních fotografií.⁵ Tyto příklady sloužily spíše k zamyšlení nad ilustrovanými tématy a manipulace byla ospravedlňována tím, že je přeci patrná. Krátce na to ale, v červnu 1994, publikoval časopis Time do té doby nejkontroverzněji upravenou obálku afroamerického boxera



O.J.Simpsona obviněného z vraždy své manželky. Grafik Matt Mahurin plet' boxera ještě více ztmavil a rozostřil mlžným oparem a oči nechal žhnout z tmavého obrysu tváře, že výsledek působil nelítostně chladnokrevným dojmem. Sám své dílo komentoval: „Nedělal jsem pohlednici s blahopřáním, ale

² V lednu 1989 se na obálce objevila ilustrační fotografie k premiéře filmu Rain Man. Dva hlavní hrdinové nemohli být z časových důvodů fotografováni spolu a tak nechala redakce fotografovat Toma Cruise na Havaji a Dustina Hoffmana v New Yorku. Na výsledné fotomontáži stojí vedle sebe a žertují spolu.

³ V únoru 1994 byly na obálce zobrazeny olympijské bruslařky Tonya Harding a Nancy Kerrigan, jak vedle sebe bruslí na ledě den před tím, než došlo k jejich skutečnému klání.

⁴ V září 2000 se spolu setkali Fidel Castro a Bill Clinton, ale žádný z reportérů nezachytil podání rukou, proto redakce připravila montáž.

⁵ The Time (1989) vyrobil ke 150. výročí fotožurnalistiky fotomontáž s šestinásobným naklonováním postavy kosmonauta Edwina Aldrina na Měsíci tak, jak jej zachytil Neil Armstrong v roce 1969. Newsweek (1989) na snímku Digitální hostina přivedl za jeden stůl Elvise Presleyho, Ronalda Reagana, Muammara Kaddáfího a královnu Alžbětu II. The New York Times (1990) přidal do fotografií z Jaltské konference filmového hrdinu Ramba a komika Groucho Marxe. The Times (1991) nasimulovaly setkání iráckého prezidenta Saddáma Husajna s americkým ministrem zahraničí Jamesem Bakerem. Scientific American umožnil v roce 1994 digitální setkání amerického prezidenta Abrahama Lincolna a herečky Marilyn Monroe, žijící o sto let později.

temný obraz.“⁶ Celkem předvídatelně se originální policejní portrét obviněného v neupravené podobě objevil ve stejném čase na obálce Newsweeku a srovnání obou titulních stran vyvolalo v odborné veřejnosti velké pobouření.



Diskuze vypukly nejen o tom, zda a do jaké míry jsou počítačové úpravy ve zpravodajství přípustné, ale i o tom, jaké důsledky ve vnímání celé kauzy může upravený obraz v divácích vyvolat – mohl posilovat rasistické asociace a podsouvat dojem, že tmavá barva pleti patří vrahům. Matt Mahurin se nicméně v dalších dvaceti letech stal vyhledávaným fotoilustrátorem (Rolling Stone, Esquire, G.Q., aj.) a jeho nejznámější práce jsou spojovány právě se zpravodajským týdeníkem Time.

Debaty o přijatelnosti digitálních úprav či fotomontáží na obálkách časopisů vedly v devadesátých letech k tomu, že mnoho seriózních periodik ve snaze zachránit kredit svému zpravodajskému obsahu začalo důsledně rozlišovat mezi zpravodajskou fotografií a fotografickou ilustrací, která se etablovala jako svébytný žánr a která měla být vždy jako ilustrace viditelně označena. Ve stejném období se začíná objevovat množství teoretických reflexí zabývajících se „přijatelnou mírou technických úprav“ u zpravodajské fotografie

⁶ Lábová, Alena, & Láb, Filip. Soumrak fotožurnalismu? Praha: Karolinum, 2009.

a fotožurnalistickou etikou obecně (Mitchel:1992, Batchen: 1994, Lester: 1998, Long: 1999) Liberální teoretici akceptují pouze úpravy srovnatelné se zásahy ve fotokomoře, ale vylučují jakoukoli změnu v obsahu. Kritici digitální postprodukce odmítají jakýkoli zásah do novinářské fotografie s argumentem, že se potom těžko budou rozlišovat hranice přípustnosti takovýchto úprav. Nastupuje však věk, ve kterém je překotný vývoj technologií těžko kontrolovatelný a v němž jednotliví fotografové nebo skupiny mají své vlastní zájmy na vyznění produkovaných obrazů (více v kap.3.2).

S kompozitními fotografiemi na titulních stranách časopisů se v posledních deseti letech nijak nešetřilo, a i když jsou více nebo méně viditelně označeny, řada teoretiků tvrdí, že jejich nadužíváním a vzkazem, kterým z výkladních skříní promlouvá i k náhodným kolemjdoucím, degraduje hodnotu fotografie jako záznamu skutečnosti a vizuálního svědectví. Nejčastějším a nejoblíbenějším druhem fotomontáže se stala výměna hlavy na cizím těle, virtuální setkání známých osobností či jejich zobrazení v nezvyklé situaci nebo v nečekaných souvislostech. Tyto příklady jsou ale mimo rámec této práce a dále se zaměřím na digitální manipulace v reportážní fotografii a obrazovém zpravodajství a na důsledky, jež přinesly.

3.2. Digitální montáže a manipulace ve foto-zpravodajství

„Proč bychom měli hodiny čekat na scénu, která se vyvine na ulici, když někdo jiný může jednoduše vyrobit podobný obraz v počítači?“⁷

Může se zdát, že rozhodující okamžik Henri-Cartier Bressona je v čase kulometné frekvence závěrky digitálních přístrojů bolestnou nostalgií. Soustředěné vyčkávání na to, až budou všechny části obrazu v té jediné správné rovnováze nahrazují vysokorychlostní sekvence profesionálních fotoaparátů - anebo digitální montáže. Vzhledem ke stoupající síle obrazu v kultuře, kde vizuální média podsouvají lidem obecnou představu o světě,

⁷ Ritchin, Fred. After Photography. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009. s.58

se obrazové manipulace v tisku stávají prostředkem k manipulaci s veřejným míněním. To samo o sobě není nic nového. Nikdy předtím však vytvoření ideální scény nebylo tak snadno dostupné jako v době Photoshopu.

První postprodukčně manipulovaný snímek pomocí digitální technologie se ve fotozpravodajství objevil zřejmě v roce 1989 v časopise Newsweek⁸. O 17 let později se jím inspiroval libanonský fotograf Adnan Hajj, najatý agenturou Reuters, aby dokumentoval izraelsko-libanonský konflikt. Na jedné ze svých fotografií naklonoval rakety, které údajně vypouštěly izraelské stíhačky na Bejrút a v popiscích je místo obranných označil za útočné. Najímání lokálních fotoreportérů na zpracování složitých situací na místě, kam by se kmenový fotograf jen těžko dostal, vyjde agentury levněji. Zájem najímaných stringerů na vyznění fotografií, které posílají do světa, je však zřejmý a objektivita opět v koncích. Tentýž autor dal v roce 2006 svými excesy podnět k přehodnocení etických kodexů a zpřísnění pravidel pro používání nástrojů Photoshopu (kap. 4), když v tzv. aféře Reutersgate z roku 2006 naklonoval a zmnohonásobil dým stoupající z rozbořených domů libanonského Bejrútu po izraelském náletu.⁹ Při následném podrobném prozkoumávání ostatních fotografií z konfliktu odhalila komunita bloggerů více podobných případů, které dokazovaly, jak efektně se naučil Hizballáh pracovat se svým mediálním obrazem.¹⁰



⁸ Na obálku listopadového čísla v roce 1989 byla použita kompozitní fotografie, na níž byly opakovaně naklonovány stíhačky F-16

⁹ Ritchin, Fred. After Photography. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009. s.113

¹⁰ Adnan Hajj v dalších fotografiích naaranžoval například hořící Korán v sutinách domu anebo s toutéž plačící ženou fotografoval před různými zbořeníšti a popiskami ji vždy označil za majitelku zničeného domu (kap.2) <http://info.pravdaislam.cz/index.php/2006/08/08/dalsi-fotograficke-manipulace-medii/>

Manipulativní fotografie tak často nejsou jen otázkou jednotlivých reportérů snažících se přinést co nejpůsobivější snímek za každou cenu, ale hlasem menších či větších zájmových skupin, které jejich prostřednictvím prosazují svůj pohled na svět. Obohacující postřehy v tomto směru shrnul ve své knize *Images That Injure* Paul Martin Lester.¹¹

Alarmující příklad manipulace zpravodajské fotografie s politickým dopadem je případ, kdy francouzská AFP ve svém servisu nabízelav roce 2008 fotografie z testu íránských střel dlouhého doletu Šaháb-3, které získala od lokální agentury Sepah News. Na snímku je zobrazeno úspěšné odpálení čtyř raket. Ve skutečnosti ale jedna z nich nevzlétla a byla do záběru naklonována.



Výsledek měl demonstrovat vojenskou sílu Íránu, a proto bylo nemyslitelné, aby se do médií dostal skutečný obraz. Těmito a podobnými událostmi se ukazuje, že fotografie může sloužit nejen kontrole a dohledu, ale i jako nemilosrdným generátorem představ o světě, představ, které si neděláme na základě vlastní zkušenosti, ale které pasivně přijímáme z přímočarých a promyšlených znaků vložených do fotografie jako do média, které má schopnost předat sdělení rychle a čitelně i těm, kteří o širších souvislostech a kontextu událostí nemají ponětí.

Obavám o osud fotožurnalistiky jako objektivního vizuálního svědectví přitopil v roce 2003 fotoreportér deníku Los Angeles Times Brian Walski, když použil digitální montáž reálné válečné situace, v níž se rozhodující okamžik stal záležitostí Photoshopu, a ne vyčekaného momentu. Dva obrazové prvky z podobné scény spojil ve výsledném snímku do jedné kompozičně bezchybné

¹¹ Lester, Paul Martin. *Images That Injure*. London: Praeger, 2003

fotografie, kterou odeslal jako reálný záběr. Po odhalení tohoto zásahu byl z novin propuštěn a opět se vzedmula vlna diskuzí o přípustnosti takových úprav. Odborná veřejnost teoretiků necitlivý zásah jednoznačně odsoudila a pobouřeně zdůrazňovala neakceptovatelnost manipulace s klíčovými obrazovými prvky zpravodajské fotografie.¹² Jiní, např. fotograf Chicago Tribune



Meyera upírána snaha o co nejpřesvědčivější vyjádření toho, co vidí a zažívají a

Pete Souza míní, že se nejedná o selhání jednotlivce, ale že problém je třeba hledat ve stoupajících nárocích redakcí. Tvrdí, že fotografové dostávají stále méně času i peněz na to, aby produkovali stále větší množství fotografií. Tento tlak se pak projevuje v pokusu fotografie manipulovat, aranžovat či vytvářet v počítači. Sám Walski se k tomu ve svém prohlášení odevzdaně vyjádřil: „Neuvažoval jsem o etice, když jsem to dělal. Hledal jsem lepší záběr. Byl to čtrnáctihodinový den a já jsem byl unavený...“¹³ Zakladatel serveru Zonezero Pedro Meyer na obranu Walskiho poznamenal, že fotograf neudělal o nic více než redaktor, který při editaci textu přehazuje slova a promýšlí nejlepší možnou formulaci textu. Fotografům je podle

¹² Van Riper, fotograf a redaktor rubriky Camera Work deníku Washington Post, přirovnal klíčové obrazové prvky k citacím v psaném textu a razantně odmítl jakékoli zásahy do nich. John Long, prezident pro etiku amerických fotožurnalistů NPPA (National Press Photographers Association) upozorňoval, že opakovanými manipulacemi podobného typu zabíjí fotografové sami sebe. Kenny F. Irby z Poynter Institutu zdůraznil bezprecedentnost události díky tomu, že manipulace byla provedena poprvé v terénu, což znamená zcela nový způsob porušení novinářské etiky.

¹³ <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030409.htm>

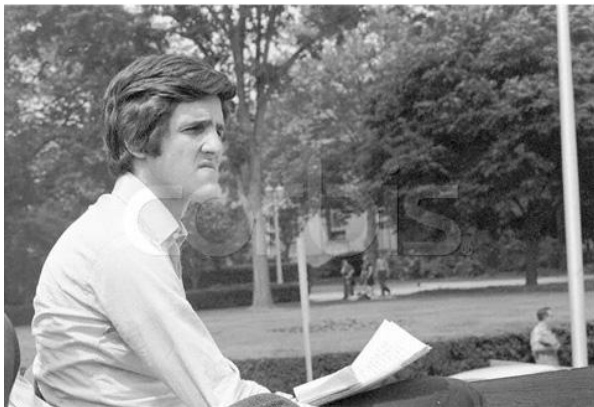
poukazuje na skutečnost, že fotografie byla a je vždy jen interpretací. A bylo by podle něj omezeností bránit se využívání možností 21. století k vytvoření preciznější obrazové mluvy, pakliže nedochází k vizuálním lžím, za což případ Walskiho rozhodně nepovažuje.¹⁴

Následující dvě kauzy mohou podnítit diskuzi o tom, zda není třeba spíše pozorně hlídat účely digitálních manipulací v tisku a prověřovat cesty, jimiž se obrazové informace dostávají přes média na veřejnost než primárně odsoudit fotoreportéra za počítačový zásah do obrazu, jehož sdělení tím nijak nezkreslil. V prvním případě se jedná o vědomou a promyšlenou lež, která měla v úmyslu poškodit demokratického prezidentského kandidáta Johna Kerryho. V průběhu jeho předvolební kampaně v únoru 2004 se na serveru FreeRepublic.com objevila počítačově vydařená montáž vypadající jako novinový výstřižek. Válečného veterána Kerryho zachycovala s protiválečnou aktivistkou Jane Fondovou, jak promlouvají k davu demonstrantů proti válce ve Vietnamu.

Fonda Speaks To Vietnam Veterans At Anti-War Rally



Actress And Anti-War Activist Jane Fonda Speaks to a crowd of Vietnam Veterans as Activist and former Vietnam Vet John Kerry (LEFT) listens and prepares to speak next concerning the war in Vietnam (AP Photo)



¹⁴ <http://www.zonezero.com/editorial/octubre03/october.html>.

Fotografie se po síti dostala k editorům téměř všech světových tištěných médií, která ji lačně otiskla. Vzápětí vyšlo najevo, že se jednalo o republikánskou diskreditační taktiku, která měla montáží ve Photoshopu vydávanou za autentickou fotografii zasít v široké veřejnosti pochyby ve válečné zásluhy konkurenčního kandidáta. Záběry, z kterých byla montáž vyrobena, pocházejí oba z archivu agentury Corbis. Až o tři roky později vypátral fotograf originálního snímku Johna Kerryho Ken Light autora fotomontáže, kterého zažaloval pro porušení autorských práv. Přidala se i agentura Corbis, která od té doby opatřuje veškeré své fotografie vodoznakem.¹⁵ Důsledky tohoto podvodu však lze těžko odhadnout a nejde jednoznačně říct, zda způsobily jen drobnou mediální přestřelku nebo zapříčinily pokles Kerryho volebních preferencí, vítězství G.W.Bushe či dokonce nejdelší americké válečné angažmá v Afghánistánu.

Zcela jiným příkladem je případ fotoreportéra listu The Charlotte Observer Patricka Schneidera. V roce 2006 odevzdal pro publikaci na obálce fotografii hasiče, kterou upravil ve Photoshopu radikálním nasycením oblohy a po usvědčení z provádění nedovolených úprav byl na hodinu propuštěn. Razantnímu kroku ze strany redakce předcházelo detailní zkoumání Schneiderovy předchozí práce včetně faktu, že na přehnané úpravy byl upozorňován již od roku 2003. Tehdy se umístil ve fotožurnalistické soutěži NCPPA (North Carolina Press Photographers Association) snímkem dvojice vzájemně se podpírajících hasičů, za jejichž hlavami vyměnil rušivé pozadí za černou jednolitou plochu. Na třídní přerušení spolupráce reagoval Schneider slovy: „Nástroje, které se používaly v temné komoře desítky let, nyní využívám ve Photoshopu s mnohem větší přesností.“ A je pravda, že pakliže jsou v etických kodexech povoleny změny adekvátní změnám v temné komoře (kap.4), absolutní ztmavení pozadí mezi ně patří. Paradoxem je také fakt, že mezi lety 2003 a 2006 se Schneider umístil



¹⁵ Lábová, Alena, & Láb, Filip. Soumrak fotožurnalismu? Praha: Karolinum, 2009.

v několika soutěžích včetně prestižní Pulitzerovy ceny za pokrývání hurikánu Katrina. Při dalším prověření jeho snímků jej však redakce usvědčila z opakovaného retušování rušivých prvků a tak schopného fotografa jeho vylepšování nakonec stálo místo. Co si z toho ale odnést? V zájmu fotožurnalistické obce bylo jistě nevytvářet precedens pro mazání hranic mezi reklamní a novinářskou fotografií a praktiky běžné v lifestyleových magazínech oddělit od fotozpravodajství. Sama redakce se taky po kauze explicitně vyjádřila: „Naším zájmem je – to, co vidíme, je to, co publikujeme.“¹⁶ Nicméně je nutno podotknout, že sdělení Schneiderových fotografií nebylo zkreslené ani poškozující, a že ve stejné době se v soutěžích World Press Photo začínají objevovat výrazně satureované či desatureované fotografie, jež by v temné komoře mohly jen těžko vzniknout a jež by bez zmíněných úprav možná nebyly schopny čtenáře oslovit. Bude tedy třeba buď konkretizovat pravidla pro záchranu autentického fotografického záznamu na stránkách tisku anebo přijmout fakt, že vizuální jazyk ve světle nových možností ztrácí falešnou aureolu objektivitu, s jejíž relativitou zápasí novinářská fotografie de facto od pradávna.

3.3. Ambivalentní odkaz digitálních technologií fotožurnalistické etice

Manipulace vždycky byly součástí obrazového zpravodajství. Nebezpečí z dezinterpretace či cílené manipulace s vyzněním obrazového sdělení však je často spíše záležitostí institucí, které o šíření vizuální informace rozhodují, potažmo záležitostí svědomí fotografa na místě. Technologie se vždy stávaly pouze nástrojem k prosazení myšlenek a ideologie jednotlivce, skupin či států. Kritériem k posouzení míry obrazové manipulace v médiích by mělo být zhodnocení jejich dopadu na cílovou skupinu diváků a odpovědné nakládání s obrazovým materiálem. Symbolická a interpretační role fotografie jako vizuálního svědectví přitom nemůže být přeceňována ani přehlížena. Úvahy o konci fotožurnalistiky zapříčiněném ztrátou důvěryhodnosti v publikované

¹⁶ Irby, Kenny. A Photojournalistic Confession, online 20.5.2011 na:
<http://www.poynter.org/uncategorized/14840/a-photojournalistic-confession/>

obrazy spočívají v bortícím se mýtu, že to, co vidíme na fotografii, se skutečně stalo. Objektivní fotoreportáž, jakkoli se zdála po dlouhá desetiletí referenčním rámcem pro poctivou fotožurnalistiku, je z mnoha důvodů těžko uchopitelný pojem, jak se pokusím dokázat dále. Digitální technologie a webový prostor naopak nabízejí nové způsoby práce, které mohou obor fotožurnalistiky jak ohrozit (kap.5), tak i obohatit (kap.6, 7).

4. Skutečnost nebo inscenace, pravda nebo manipulace, svědectví nebo interpretace?

Příklady digitálních úprav¹ vyvolaly rozporuplné reakce a počátkem 90.let podnítily i mnoho teoretických reflexí o tom, zda a do jaké míry jsou ve fotožurnalistice tyto úpravy přípustné i o tom, jakým směrem se bude nadále obor ubírat. Vyšlo najevo, že bude třeba v mediální praxi rozlišovat mezi zpravodajskou fotografií a fotografickou ilustrací. Dnes platí tato zásada za běžný standard, ale už z prvních debat vyplývaly problémy, kterým čelí fotografové v tisku dnes. Část teoretiků připouštěla u zpravodajské fotografie tzv.technické úpravy adekvátní těm, které se prováděly v analogové době v temné komoře, zatímco ilustraci považovali za volnou disciplínu, která však musí být patřičně označena. Jiní zase odsuzovali veškeré zásahy do fotografií v médiích s tvrzením, že pak bude oslabena důvěra novinářské fotografie obecně. Začíná se zdát, že najít jednoznačnou hranici mezi záznamem skutečnosti a inscenací, pravdou a manipulací či svědectvím a interpretací, není nikterak jednoduché.

4.1. Dopady digitálních manipulací na vnímání novinářské fotografie

Na základě digitálních manipulací se však začíná diskutovat i o podstatě vnímání fotografického sdělení v tisku. V roce 1990 vyslovuje Fred Ritchin, tehdejší šéfredaktor obrazové redakce The New York Times Magazine, ve své studii *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography* myšlenku, že jsme si fotografii pletli s pravdou a mýlili se v předpokladu, že fotoaparát nikdy nelže, jinými slovy, že fotografie není tak objektivní, jak se předpokládalo, resp. že je stejně nespolehlivá a manipulovatelná, jako kterékoli jiné médium.² Jako jeden z mála teoretiků však už v samém počátku přehodnocování funkce fotografie v médiích v souvislosti s digitálními manipulacemi dohlédl za apriorní hrozbu ohrožení důvěry v zobrazování skutečnosti. „Bylo by mylné

¹ Mnoho ukázek manipulací včetně odborných analýz je možno nalézt např. v publikacích autorů: Ritchin, Mitchell, Lester, Long, Wheeler, Lábovi, aj.

² Ritchin, Fred: *In Our Own Image: The coming Revolution in Photography*. New Jersey: Aperture, 1990

předpokládat, že aplikace elektronických úprav dělá fotografii nezbytně lživou, stejně jako fotografie samotná není automaticky pravdivá.“³ Zdůrazňuje interpretační funkci fotografie podobnou té, kterou disponuje reportér nebo spisovatel a příchod digitálních technologií do fotožurnalistiky vnímá jako významný předěl, který zbavuje fotografii přežitého mýtu pravdy. „Vstupujeme do historického momentu, v němž je naprosto nezbytné odmítnout mýtus automatické hodnověrnosti, tím spíš, že tento mýtus bude brzy zbořen.“⁴ Fred Ritchin pak ve své pozdější práci *Photography After Photography* vyzdvihuje možnosti digitálních technologií jako výzvy k novým obzorům fotožurnalistiky coby vizuální antropologie (kap.6.1). Doslova vědeckou publikací o fotožurnalistice jako formě vizuálního výzkumu, je například kniha Julianne Newton *The Burden Of Visual Truth*.

Ritchin inspiroval celou řadu jeho následovníků (Grunberg, Harris, Mitchell), kteří se však zabírali především faktem, že praktiky digitálního zobrazování mohou narušit důvěryhodnost v celé médium a tím, jaká opatření je třeba přijmout, aby si obor uchoval nabitý kredit. Pouze okrajově zaznívaly v 90. letech úvahy nad tím, co by fotožurnalistika měla v nové době sdělovat a jak k tomu dospět. Objevují se spíše propracované studie o fotožurnalistické etice. Profesor mediální komunikace na Kalifornské univerzitě Paul Martin Lester v práci *Visual Communication: Images with Messages* předkládá soubor zásad, které vyvozuje z šesti historických etických principů od evangelijních pravidel přes Kantův kategorický imperativ po Benthamovu utilitární filozofii co největšího dobra pro co nejvíc lidí.⁵ Mnohé organizace a agentury také zavedly nebo aktualizovaly s příchodem nových praktik své etické kodexy pro pořizování fotografií za účelem publikace v tisku. Celoamerická *National Press Photographers Association's* (NPPA, Národní asociace novinářských fotografů), která sdružuje od roku 1946 přes 10 000 členů, vydala roku 1990 prohlášení, ve kterém garantuje pravdivé a vyčerpávající informování při dokumentování společnosti a uchovávání historie skrz obrazová svědectví. Pozměňování obsahu fotografií v jakékoli rovině stejně jako manipulace plynoucí

³ Ritchin, Fred: *In Our Own Image: The coming Revolution in Photography*. New Jersey: Aperture, 1990

⁴ tamtéž. s.49s

⁵ Lester, Paul M. *Visual Communication: Images with Messages* California: Belmont, 1995

z inscenovaných událostí považuje za přísné porušení etických standardů.⁶ V 90. letech se v odborných kruzích dlouze diskutovalo o tom, zda mají platit přísnější pravidla pro tzv. hard news (válečné a politické zpravodajství, přírodní katastrofy, apod.) a mírnější pro tzv. soft features (témata, která nejsou přímo spojena s aktuálním děním) a zda fotografie na obálce podléhá jiným kritériím než fotografie uvnitř čísla.⁷ Na tyto spory reaguje Thomas Wheeler v publikaci Phototruth or Photofiction názorem, že nikdo z diváků nebude rozlišovat novinářské žánry a přichází s konceptem „nefiktivního fotografického prostředí“, který podle něj v nastávající době definuje oblast fotožurnalistiky lépe. Zahrnuje sem veškerou fotografii publikovanou v tisku a vyslovuje myšlenku, že určitá míra manipulace i subjektivity je v médiích vždy přítomná. Rozhodující je podle něj to, zda fotografie znamená to, co sděluje (means what says), jinými slovy zda její význam odpovídá jejímu obsahu a nemate diváka.⁸ V roce 1996 dokonce Komise pro copyright a nové technologie při Newyorské univerzitě navrhovala systém označování fotografií známkami podle toho, zda by se jednalo o fotografii nemanipulovanou (reportáž), pózovanou (portrét), aranžovanou (ilustrace), fotografii za předepsaných podmínek (fototerminy), fotografii retušovanou, kompozitní či generovanou počítačem.⁹

Na základě novodobých kauz s neadekvátními úpravami zpravodajských fotografií ve Photoshopu (kap.3) dochází na počátku tisíciletí u některých listů (The Washington Post, The Newsday, The Charlotte Observer) a agentur ke konkrétním úpravám etických kodexů. Dosavadní vesměs obecně formulovaná pravidla požadovala po fotografech co nejvěrnější (AP explicitně píše „pravdivé“) zachycení skutečnosti. Agentury Reuters či AP od 90. let zakazují zasahovat do děje, aranžovat či režírovat scénu, anebo jen fotografovat situaci aranžovanou třetí osobou (Reuters). Poslední pravidlo reaguje do značné míry na praktiky lokálních externistů, tzv. stringerů, kteří jsou speciálně ve válečných konfliktech vystaveni silným vlivům své kultury, víry, rodiny, apod. Fotografie, které dodávají, mohou být zkresleny jejich sympatiemi či sounáležitostí s tou nebo onou stranou (kap.4). Obecně se v kodexech povolují takové digitální

⁶ Wheeler, Thomas H. Phototruth or Photofiction: Ethics and Media Imagery in the Digital Age. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002. ,s.76

⁷ Reaves, Shiela. Visual Communication Quarterly, no.2, 1995. Journal of Mass media Ethics, no.3, 1991

⁸ Wheeler Thomas: Phototruth or Photofiction, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 2002

⁹ tamtéž

úpravy, které korespondují s úpravami v temné komoře z předdigitální éry¹⁰ (úprava tonality, ztmavení, zesvětlení, ořez). Zásahy do obsahu fotografií klonováním, mazáním, či přidáváním objektů, je přísně zakázáno. V reakci na aféru Reutersgate pak agentura zavedla do svých kodexů i konkrétní návody, které nástroje Photoshopu, a do jaké míry, je možné používat. V agenturní praxi pak často dochází k tomu, že fotograf odešle do servisu surové snímky, které teprve proškolený editor na druhé straně planety „učeše“ a vloží do systému.¹¹ Otázkou zůstává, zda všechny tyto restriktce, neudělají z fotografů jen stroje na zaznamenávání toho, co vidí. V globalizované agenturní síti se značným zastoupením fotografů z různých kultur, jenž skrze mediální obraz mohou ovlivňovat politická rozhodnutí mající přímý dopad na jejich životy, je pochopitelná kontrola nad dodržováním etických standardů. Na druhou stranu je jasné, že žádná pravidla nezajistí věrné či pravdivé zachycení skutečnosti. Zajistí tyto diskuze a opatření fotožurnalistice alespoň další existenci? A jestli ano, v jakých mantinelech se bude dále vyvíjet? Pokusy o záchranu topícího se konceptu objektivitu a přesného či pravdivého zobrazování nezabrání sílícímu trendu vnímat fotografie v médiích pouze jako ilustrace k článkům a nikoli jako svébytnou disciplínu. Možná právě naopak. Jak píše Ritchin: „Fotografie se stala méně automatickým potvrzením věcí, tak jak jsou. Je to komunikační systém, způsob vyjádření pocitů člověka skrze prizma své kultury. A to je důvod, proč obrazové banky s obrovskou kvantitou fotografií z celého světa, mohou zničit přirozenou povahu zobrazování. Chovají se jakoby fotografie byla druhem univerzálního esperanta.“¹²

4.2. Iluze konceptu objektivitu

Manipulace s obrazem není nijak novým ani převratným jevem, nýbrž je spojena se samou podstatou fotografie stejně jako ona nehynoucí víra, že fotografie odráží realitu a proto její obsah je skutečný a pravdivý. Digitální technologie nahrály snadnějším postupům v postprodukčních manipulacích

¹⁰ Drastické retuše ve stalinistickém Rusku byly vyráběny pouze metodami z temné komory (kap.3)

¹¹ Osobní rozhovor s Davidem Černým – fotografem agentury Reuters v ČR

¹² Ritchin, Fred: In Our Own Image: The coming Revolution in Photography. New jersey: Aperture, 1990. p.59

a poskytly větší prostor k obrazové gymnastice, čímž vyslaly poplašné signály tvůrcům i konzumentům o tom, že fotografický obraz přestal být tím, za co jej lidstvo do té doby považovalo. V eseji *In Our Own Image* Ritchin oznamuje: „Došli jsme k historickému okamžiku, v němž je nezbytně nutné odmítnout mýtus automatické hodnověrnosti fotografie, tím spíše proto, že tento mýtus bude brzy překonán.¹³ Manipulace se skutečností v novinářských fotografiích a relativita pravdivého zobrazení představuje nicméně mnohem širší problematiku, kterou příchod digitalizace jen vynesl na světlo.

Mantra ideálu objektivita, pilíře fotožurnalistické tradice, se ukazuje iluzorní už na samém úsvitu digitální éry, která jen zesílila kritické postoje ke slepé důvěře ve fotografické obrazy. Fotografie jako průkazný dokument začala ztrácet svůj význam a to, že její objektivita byla otřesena později než například objektivita společenských věd, může být způsobeno právě jejími kořeny v exaktních disciplínách. Už myšlenkové směry poslední třetiny 20. století¹⁴ nabídly nové způsoby interpretace skutečnosti a vizuální kultury, tedy i fotografie (včetně novinářské). A jestli tyto změny ve vnímání světa neotřásly podstatou fotožurnalistického *raison d'être*, pak digitální technologie se svou schopností manipulovat žánr, který by manipulován být neměl, definitivně ano. Digitalizace zbourala dosavadní představu o hmotné podstatě fotografie a tím i zásadně narušila důvěru v lety ověřený a všem známý fyzikálně-chemický proces vzniku obrazu a otisku skutečnosti na citlivou vrstvu. Zatímco negativ je věc, JPEG je spíše vzorec než cokoli hmatatelného. Stačí přeorganizovat obrazové body a dostanete zcela jiný obraz.¹⁵ Ve vlně kritiky digitálních manipulací v médiích se však téměř utopily hlasy těch autorů, které sklon k subjektivní povaze obrazové reportáže vedl k citlivějším a sofistikovanějším praktikám vizuální žurnalistiky. Jejím jádrem zůstává přinášet svědectví o lidské zkušenosti s prvořadým smyslem pro „sociální odpovědnost“.¹⁶ A z analýz fotožurnalistické praxe (množících se právě pod vlivem nástupu nových

¹³ Ritchin, Fred: *In Our Own Image: The coming Revolution in Photography*. New Jersey: Aperture, 1990. p.59

¹⁴ sociální konstruktivismus (P.L.Berger, T.Luckmann), moderní sémiotika (Ferdinand de Saussur, Umberto Eco) či dekonstrukce (J.Derrida)

¹⁵ Wheeler, Thomas H. *Phototruth or Photofiction: Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

¹⁶ Newton, Julianne: *The Burden of Visual Truth*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 2001

technologií) se až téměř na přelomu tisíciletí kriticky přehodnocují základní premisy oboru.

Hranice mezi fakty a fikcí, vědou a uměním, zpravodajstvím a zábavou, informací a reklamou se stala velmi mlhavou. Není však možné rezignovat na šíření vizuálních informací o reálném světě kolem nás. Fotožurnalistika je ohrožena ztrátou důvěry veřejnosti ve „vizuální pravdu“, resp. v to, že tomu, co vidí na fotografii v tisku, mohou věřit. Zásadní společenská změna ve vizuální kultuře, kterou digitalizace přinesla, ale spočívá zejména v uvědomění, že zobrazení reality nepřináší objektivní pravdu, vizuální odraz skutečnosti (či dokonce skutečnost samu), ale spíše zprostředkovanou komunikaci.¹⁷ Slovníková definice vizuální pravdy definuje pojem jako „autentické poznání vyvozené z viděného,“ přičemž autentický je definován jako „ne falešný ani převzatý, nýbrž originální, reálný, mající původ v nepochybných faktech, spolehlivý, důvěryhodný.“¹⁸ Klíčovým konceptem v diskuzích o jakékoli (tedy i vizuální) pravdě a pravdivém zobrazení je pojem objektivity. Websterův slovník ji definuje jako stav nebo kvalitu „neovlivněnosti osobními pocity nebo předsudky“.¹⁹ Objektivita ve fotožurnalistice je historicky nerozlučitelně spjata s rolí očitého svědectví a s premisou, že kamera nikdy nelže. Není však už samo tohle tvrzení předsudek pozitivistického věku? V psané žurnalistice bylo tradičně vyzdvižováno paradigma objektivity až do nástupu Nové žurnalistiky v 60. letech.²⁰ Od té doby razí společenské vědy ve svých oborech teorii, že dosáhnout objektivity je nemožné. Až do 90.let bylo ale velmi málo pozornosti v tomto směru věnováno obrazové žurnalistice, zčásti proto, že byla ve většině vnímána vždy jako druhořadá k psanému slovu a zčásti ze zakořeněného přesvědčení o tom, že fotografie je prostě platná a pravdivá z podstaty.²¹ Pojem Nové fotožurnalistiky²² se začal prosazovat až o dvacet let později (na přelomu 80. a 90. let) po tom, co někteří autoři začali spontánně hledat nové možnosti uplatnění reportáží (kap.6.2), jež se vymykaly dobovým požadavkům redakcí. V etických kodexech mnoha světových médií a agentur je

¹⁷ Newton, Julianne: *The Burden of Visual Truth*, Lawrance Erlbaum Associates, New Jersey, 2001

¹⁸ Random House Webster's College Dictionary. New York: Random House, 1995

¹⁹ tamtéž

²⁰ Weber, Ronald. *The reporter as artist: A look at the New Journalism Controversy*. New York: Hastings House, 1974

²¹ Ivins, William M. *Prints and Visual Communication*. Cambridge: The MIT Press, 1978

²² <http://www.ucd.ie/photoconflict/histories/americaatwar/>

stále zakázáno zasahovat do děje, aranžovat scénu fotografem, ovlivňovat fotografované komunikací, vyzývat je k pózování, apod. Pravidla však těžko mohou vymezit mantinely pro objektivní záznam reality. Samotný koncept obrazové objektivity je od základů iluzí. Dokonce i v některých ikonických záběrech z obrazové historie lidstva se zmíněná pravidla nedodržovala a, jak se pokusím nastínit v této kapitole, ani jejich dodržování nezabrání mnohým zkreslením, která „sociálně odpovědné obrazové svědectví“ znemožňuje.

Ve fotožurnalistické tradici se obecně má za to, že nezaujaté fotografování přináší objektivnější výsledky, neovlivněný obraz toho, co se před kamerou děje. Je však to, co se nám před kamerou nabízí, tak zjevný odraz skutečnosti nebo se jedná o přehrávání rolí, které naopak skutečnost maskují? Teoretička vizuální kultury a profesorka univerzity v Oregonu Julianne H. Newton ve své práci *The Burden Of Visual Truth* klade fotožurnalistiku do širšího rámce tzv. vizuálního chování jako jednoho z hlavních rysů lidské komunikace. Vizuální chování zahrnuje mj. i to, jak se lidé chovají před kamerou, (jak pózují, jak maskují své osobnosti, jaké role hrají, aby manipulovali názory ostatních), ale i za ní (jaké mají představy o druhých, jaké stereotypy chovají v mysli k zobrazovaným scénám anebo jaké obrazy zkušenost opakovaně prověřila za vypovídající) apod. Tyto jevy pak vytvářejí fotožurnalistický obsah.

Uvědomme si, že fotografování je vždy interakcí fotografovaného a fotografa, a že role v tomto vztahu nabývají různých podob. Objekt fotografování vstupuje často nevědomky do role oběti. Antropolog Jay Ruby vyjadřuje znepokojení nad využíváním lidských bytostí k produkci obrazů v umění, vědě, zpravodajství nebo zábavě. Poukazuje na svévolné přetváření osobností v estetické, ekonomické, politické či symbolické objekty bez toho aniž by to fotografování vůbec věděli nebo s tím souhlasili.²³ Na druhou stranu se fotografovaný může stát snadno manipulátorem situace a díky rozšiřování kontrolovaného obrazu uplatňovat svou moc.²⁴ Potřeba kontrolovat dojmy ze zobrazovaných situací může vést až k tomu, že se fotografovaný stane performerem a fotograf divákem.

²³ Ruby, J.: What is visual anthropology, dostupné online: <http://www.temple.edu/anthro/ruby/jayruby.html>

²⁴ Goffman, E.: *Presentation of self in everyday life*, Overlook Press, Woodstock, New York, 1973

Ve fotožurnalistické praxi vidíme nepřetržitě, jak politici navenek formují svou osobnost tak, aby korespondovala s tím, o čem si myslí, že se veřejnosti bude líbit. Jsou tyto případy objektivním odrazem skutečnosti? Co nám o těchto politicích říkají? Síla obrazu, který může být vnímán jako důkaz, jsou si programátoři těchto vzkazů dobře vědomi. Výjimečným příkladem performance pro média byl například akt sebeupálení buddhistického mnicha ve Vietnamu nebo sebevražda úředníka na tiskové konferenci.²⁵

Ve světle podobných úvah se pak můžeme ptát: Čí pravdu má fotožurnalista přinášet, aby naplňoval ideu objektivitu? Pravdu veřejnosti, vlády, tisku, ekonomických zájmů vydavatelů, pravdu svoji nebo pravdu fotografovaných? Alvin Toffler, bývalý editor magazínu Fortune, v knize Power Shift zastává názor, že v médiích publikovaná vizuální pravda je tvořena těmi, kdo ovládají toky informací²⁶ Ne úplně ojedinělé jsou i obavy z toho, že současná média se stávají agenty těch, kteří disponují ekonomickou nebo politickou mocí.²⁷ Pravda ve jménu ekonomických zájmů je pak hlavně ta, která přináší profit. Jiní teoretici považují tento postoj za klišé a zdůrazňují vzrůstající vliv veřejnosti tím, k jakým tématům inklinuje a jakým způsobem chce být obsluhována.²⁸ Vlády států v různých dobách rovněž výrazně zasahují do způsobu prezentace fotografií v tisku (kap.2). Válka v Zálivu v roce 1991 dokonce dostala nálepku „televizní válka“, v níž se generální štáby dozvídaly pozice nepřátel přes média. Významným přelomem ve válečné fotografii se v tomto konfliktu stala vojenská kontrola novinářů, zákazy fotografovat těla mrtvých amerických vojáků či dokonce jen jejich rakve.²⁹ Útok na Írák měl být prezentován jako věc veřejného zájmu a vše, co by mohlo vést k pochybnostem, podléhalo přísné cenzuře. Kdo v tomto případě kontroloval, jaká pravda by měla dojít k jakým divákům a v čím zájmu? Politikové vyhrávají kampaně na základě schopností svých PR pracovníků manipulovat tiskem a veřejným míněním. Dobře naplánovaný tzv. fototermín přidává kandidátům

²⁵ Kobre, Kenneth. Photojournalism: The Professionals' Approach. 6 vydání. Focal Press: 2008.

²⁶ Cenzurovaný tisk v Číně, Rusku, na Kubě, v Barmě, v Bělorusku či během totalitního režimu v celém východním bloku je příkladem zkreslování obrazu skutečnosti. O průběhu událostí nebo stavu věcí se čtenář neměl možnost dovědět z jiných zdrojů. V současnosti většina médií přejímá zprávy ze světa z několika hlavních vesměs amerických stanic (CNN, BBC, MSNBC, AP)

²⁷ Aultschull, J.H.: Agents of Power, the Role of News Media in Human Affairs. New York: Longmann, 1984

²⁸ McQuail, Denis. Mass communication theory : an introduction. London: Sage, 1994.

²⁹ Newton, Julianne: The Burden of Visual Truth, Lawrance Erlbaum Associates, New Jersey, 2001

neodiskutovatelné body. J. Newton upozorňuje na to, že především politici a vláda, jsou hlavními manipulátory a velká část obrazového zpravodajství se podřizuje jejich režii.³⁰ Obsah novinářských fotografií ovlivňují rovněž politiky a ideologie redakcí či agentur. Magnum, VII Photo nebo Contact Press má jiné zásady, jiné časové možnosti a jiné nároky než například AP nebo Reuters. Síť stringerů a jejich odlišný kulturní background v lokálních konfliktech má rovněž silný podíl na tom, jak jsou tyto události prezentovány veřejnosti.³¹

Na formování obrazového sdělení v médiích se podílí mnoho hráčů. Objektivní stanovisko je v tomto směru spíš jen pohyblivým referenčním bodem, který má v různých situacích blíže k různým polohám a dále k jiným. Vizuální reportáž tak může být použita jako nástroj moci ve jménu pravdy té či oné skupiny, a ta či ona pravda může být buď zvýrazněna, potlačena nebo manipulována. Fotožurnalistika obecně může stěžít (a nemělo by se to od ní ani chtít) přinášet objektivní otisk reality. „Vizuální pravda nemůže být definována, protože nic není pravda. Vše je jen otázka názoru a úhlu pohledu. Přinášíme lidem kousek pravdy,“ podotýká nejmenovaný fotožurnalista ve výzkumu Julianne Newton. Měla by ale používat metody, jak zaznamenat a interpretovat fakta a jevy tím nejautentičtějším a nejupřímnějším způsobem a přinášet příběhy, které budou nastavovat společnosti zrcadlo, nastolovat otázky, a podněcovat k zamyšlení, jež vede k lepšímu pochopení světa, ve kterém žijeme. Mnoho nezávislých fotožurnalistů se díky zmíněnému množství potenciálních vlivů čeřících pohled na události a jevy, jejichž se stávají svědky a o nichž chtějí vypovídat svým vlastním pohledem, se rozhodlo z mainstreamových médií vystoupit a přinášet vizuální reportáže na vlastní pěst - ve specializovaných agenturách a kolektivech anebo zcela prosti vlivu mediálního světa. Zásady fotožurnalistiky o sociálně odpovědném obrazovém svědectví přitom neopustili, naopak pro ně vytvářejí nové prostředí. V současné digitální éře se vynořuje na jedné straně mnoho vlivů, které tyto zásady zdánlivě pohřbívají (kap.5), ale na straně druhé i mnoho příležitostí, které podstatu fotožurnalistiky rekultivují a posunují k novým výrazovým i existenčním možnostem (kap.6.,7.).

³⁰ Newton, Julianne: The Burden of Visual Truth, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 2001

³¹ http://zombietime.com/reuters_photo_fraud/

5. Krize fotožurnalistiky v digitálním věku

Fotožurnalistika se v posledních dvou dekadách potýká s dlouhodobou krizí, která nástupem digitálních technologií graduje. V souvislosti se snadnějšími možnostmi obsahové manipulace se vedou spory o to, zda důvěra v zobrazenou realitu klesá a tím celý obor ztrácí kredit anebo spíše dochází k zásadnímu přehodnocení jeho definice a podstaty. Jak bylo ale uvedeno v předchozích kapitolách, manipulace a relativita objektivita ve fotografickém zpravodajství jsou součástí této profese a provázejí ji od samotného vzniku. Důležitým vyústěním této diskuze se zdá být určitá vnitřní interpolace – na jedné straně reformulace etických kodexů zabraňující zneužívání Photoshopu a jiných forem obrazové manipulace v politice některých médií a agentur (kap.4), na straně druhé tendence překračovat dosavadní hranice oboru a hledání nových možností vizuální komunikace na fotožurnalistickém základě (kap.6.,7.)

Digitalizace samotná (láce, rychlost, popularizace média, internet) ale posílila i další příčiny krize, která v silícím globalizovaném a komercializovaném světě nastolila požadavky, jež dosavadní principy fotožurnalistiky vystavily prubířské zkoušce. Změny ve vnímání oboru i ve způsobu práce fotožurnalistů stejně jako změny v praktickém fungování trhu s novinářskou fotografií, o kterých bude řeč v následujících kapitolách, nejsou jen výsledkem změn technologických, ale i ekonomických a společenských. Snadnější přístup ke kvantitativně drtivému počtu informací díky mohutnému vlivu televize a internetu přinesl únavu ze sledování událostí, které vždy provokovaly diváka a čtenáře k společenským změnám a kritickému pohledu. Funkci masmédií ovlivňuje stále silněji pojem „infotainment“ (z anglických výrazů **information**-informace a **entertainment**-zábava), který vznikl v USA v 70.letech. Jedná se o soubor praktik původně televizních stanic, později i ostatních médií. Jejich cílem bylo posílit sledovanost zpravodajství, jehož výroba je finančně nákladná, využitím vlastností zábavních pořadů.¹ Na základě

¹ Demers, David. Dictionary of Mass Communication and Media Research: a guide for students, scholars and professionals. Marquette, 2005, p.143

těchto trendů se ke konci století uchyluje i značná část obrazového obsahu zpravodajských agentur a tištěných sdělovacích prostředků včetně magazínů s velkým zastoupením fotografie stále silněji namísto hloubkových a investigativních reportáží ke světu celebrit, showbyznysu, či sportu – světu, který se snadněji prodává a inzerentům tak vykazuje lichotivější čísla. Vydavatelé magazínů vidí svou práci v mnoha ohledech jako plnění obchodních dohod s inzerenty.²

Změny v prioritách vydavatelských domů a zpravodajských agentur dokazuje i koncentrace vlastnictví do stále užšího okruhu majitelů stále menšího počtu (leč stále větších) mediálních skupin, jejichž zájem je tvořen především ekonomickými požadavky.³ Původní funkci žurnalistiky – přinášet zodpovědné vizuální svědectví o okolním světě – tak tlačí směrem k ryze obchodním praktikám. Vlastníci a inzerenti pak diktují a kontrolují obsah periodik. Jejich stránky se plní příspěvky o jídle, módě a televizních celebritách. Tyto změny mají pro fotožurnalistiku zhoubný efekt, neboť vyžadují publikování senzačního, nenáročného a atraktivního obsahu na úkor obsahu kritického.⁴

Mnoho fotoreportérů se od konce osmdesátých let stále hlasitěji vyjadřuje o tom, že je prakticky nemožné vyžít z publikování seriózní práce v tisku. Zdaleka ne jediným příkladem může být fakt, že ani mezinárodní reputace světově uznávaných reportáží nezabránila výpovědím takových autorů jakým byl Don McCullin z takových novin, jakými byly the Times, před tím než nový vlastník, mediální magnát a multimilionář Rupert Murdoch, nastolil po roce 1981 nový režim s mottem: „Už žádné hladovějící děti třetího světa, ale více úspěšných byznysmenů na víkendových 'grilovačkách'“. ⁵ Seriózní média, která tomuto trendu dosud nepodléhají, musejí drasticky omezit výdaje, škrtnat v rozpočtech, snižovat platy, propouštět zaměstnance, včetně fotoreportérů. V opačném případě odcházejí fotografové dobrovolně a věnují se jiným profesím.

² Ritchin, Fred: *In Our Own Image: The coming Revolution in Photography*. New Jersey: Aperture, 1990

³ Více o koncentraci vlastnictví sdělovacích prostředků v USA: Bandikian, Ben H. *The Media Monopoly*. Boston, 1992

⁴ Ritchin, Fred: "The Lyric Documentarian" in Sebastiao Salgado, *An Uncertain Grace*, New York, 1990, p.110

⁵ Mc Cullin, Don: *Unreasonable Behaviour. An Autobiography*, New York, 1992, p.288, 272

„Je velmi málo profesionálních fotografů, kteří se nemusí cítit ohroženi ve svých pozicích,“ potvrzuje Holly Stuart Hughes, editor magazínu Photo District News. Tři příčiny podle něj zapříčiňují krizi identity oboru fotožurnalistiky ve sdělovacích prostředcích: pokles inzerce, popularita a dostupnost digitální fotografie, změny na trhu s novinářskou fotografií. Pokles inzerce způsobuje i pokles redakčních stran v magazínech a novinách podle toho, kolik inzerátů mají šéfredaktoři k dispozici. Mezi roky 2008 a 2009 zaznamenaly americké magazíny pokles počtu stran o 41%, což znamená stejně velký úbytek prostoru pro fotografie.⁶ Magazín Newsweek jen za letošní rok zaznamenal 50% úbytek inzerce a ztrátu 20 milionu dolarů za rok 2010. Nedávný nástup editorky Tiny Brown v březnu 2011 je zřejmě jedním z posledních pokusů o jeho záchranu – časopis pod jejím vedením podle Wall Street Journal uleví svým stránkám od esejí, větší důraz bude klást na reportáže a víc prostoru dostanou i fotografie⁷. Uvidíme. Faktem je, že v USA jen v roce 2009 úplně zbankrotovalo 428 magazínů, včetně těch, které objednávaly a platily vlastní originální fotografie, jako Gourmet, Portfolio, nebo National Geographic Adventure.⁸ Bill Shapiro, bývalý editor obnoveného magazínu Life (jako týdeník znovu vycházel mezi lety 2004 a 2007 coby víkendová příloha ve více než 70 novinách v USA) a současný editor internetové verze Life.com k situaci v americké fotožurnalistice podotýká, že existuje i mnohem větší konkurence, a příležitost dostat zakázku pro magazín je téměř nemyslitelná.⁹ Smrskávající se rozpočet zároveň nutí redakce využívat služeb agentur, které nabízejí fotografie za bezkonkurenční ceny anebo za roční paušály s neomezeným přístupem k široké nabídce ilustračních fotografií (dominanci v šíři nabídkového spektra získaly především giganty Corbis Pictures a Getty Images, politické a sportovní aktuality celosvětově pokrývají zejména Associated Press, Reuters a Agence France-Presse.

Podle Jonathana Kleina, ředitele agentury Getty Images sloužily v době jejího vzniku v roce 1995 agenturní snímky pouze jako opora fotografického průmyslu a málokterý obrazový editor respektovaného magazínu by jim dal

⁶ http://www.nytimes.com/2010/01/13/business/media/13circ.html?_r=1&ref=publishersinformationbureau

⁷ <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704504404576184823949270058.html>.

⁸ <http://www.mediafinder.com/public.cfm?page=pressReleases/275%20new%20magazines%20launch%20and%20428%20fold%20in%202009>

⁹ <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C07E0D61F31F932A05750C0A9669D8B63>

v té době přednost před originálními snímky kmenového fotografa.¹⁰ Důraz byl kladen na vlastní produkci. Několik let po komerční prohře obrazových magazínů s televizní produkcí však následoval progresivní rozvoj internetových databází, který zjednodušil editorům vyhledávání v digitálních archivech fotografických agentur. Během několika minut a kliků je dnes možné stáhnout jakoukoliv fotografii za nesrovnatelně nižší cenu, než je ta, kterou je třeba pokrýt náklady na vlastního fotografa. Boom digitální fotografie umožnil i méně zkušeným autorům či amatérům plnit agentury množstvím snímků z široké palety témat. Záplava dostupných a publikovatelných fotografií má za následek drastické změny v trhu s novinářskou fotografií obecně a byla například i příčinou bankrotu fotografické agentury Gamma. Ta se od roku 1966 snažila přinášet neotřelé svědectví o politickém a společenském dění ve světě a zaměstnávala jedny z nejlepších autorů v oboru.¹¹ Velké fotografické agentury dnes zakládají svou existenci z velké části na pobočkách, které vykupují amatérský materiál a jsou schopny prodávat fotografie i za cenu 1 EUR. Getty Images navázala dokonce roku 2008 spolupráci se serverem Flickr, který umožňuje editorům Getty pročesávat snímky svých uživatelů a případně nabídnout dohodu o odběru jejich fotografií.¹² Amatérští fotografové jsou šťastní i za malé obnosy, kterými obohacují svůj rozpočet, a cena, kterou klient v důsledku zaplatí, je pak mnohonásobně nižší než cena profesionála. Kvalita těchto fotografií je pro potřeby mnohých typů současných periodik dostačující jednak z důvodu technického pokroku amatérských přístrojů, ale i z důvodu rostoucího počtu nenáročných témat, která se těmito záběry ilustrují. V roce 2005 disponovala Getty Images 1,4 miliony fotografií, v roce 2009 už 22 miliony, přičemž růst nabídky byl stimulován rostoucí poptávkou redakcí. Na druhou stranu i v pesimistickém světle nelítostných obchodních tlaků zůstávají tací, kteří věří, že stádní produkce ilustračních snímků nemůže úplně potřit obor jako takový.¹³ Katrin Eismann, vedoucí magisterského programu digitální fotografie na Univerzitě vizuálního umění v New Yorku, zastává názor,

¹⁰ tamtéž

¹¹ <http://dealbook.nytimes.com/2009/08/10/when-photojournalists-and-their/>.

¹² <http://www.aphotoeditor.com/2008/07/08/getty-announces-deal-with-flickr/>.

¹³ Na trendy plošného pokrývání potřeb novinářské fotografie agenturní produkcí a zužováním rozpočtu na originální zakázky reagují např. online magazíny typu Life.com nebo Burn, které se stávají domovem a ostrovem originální fotožurnalistiky i přes turbulence, které na trhu panují – více v kapitole 7.4

že amatér není schopen akcentovat důležitost vizuální komunikace a jeho snímky nebudou nikdy dosahovat kvalit profesionála. Tvrdí, že devízou zkušeného fotoreportéra je znalost způsobu, jak přinést a zprostředkovat příběh.¹⁴

Otázka z praxe ale zní: která tištěná periodika dnes poptávají příběh? Neil Burgess, bývalý ředitel agentury Magnum Photos v New Yorku i v Londýně, odpovídá skepticky. Magazíny a noviny podle něj zadají fotografovat portrét anebo ilustrovat článek redaktora, ale dávno přestali financovat seriózní fotožurnalistiku. Zaplatí pouze fotoilustraci. Burgess, který dnes provozuje malou mezinárodní agenturu [NB Pictures](#) shrnuje úpadek oboru v mainstreamových médiích slovy: „Když se podívám do tisku, najdu zřídka pár věcí, co vypadají jako fotožurnalistika. Pod povrchem ale zjistím, že vznikly spíše na bázi grantu či ve spolupráci s neziskovou anebo se jedná o projekt financovaný samotným autorem, ukázkou z knihy nebo pozvánku na výstavu. Fotoreportéři v médiích jsou zaměstnání pouze pro ilustrace a dekorativní obrázky.“¹⁵ Výmluvným důkazem je například paradoxní fakt, že žádný ze sedmi britských fotografů, kteří bodovali v soutěži World Press Photo 2009, nefotografoval oceněný soubor na zakázku novin nebo magazínu.¹⁶



Laura Pannack - World Press Photo 2009

¹⁴ <http://www.nytimes.com/2010/03/30/business/media/30photogs.html?pagewanted=1>

¹⁵ <http://www.guardian.co.uk/media/greenslade/2010/aug/02/news-photography-magazines>

¹⁶ Podobně i v České republice ocenění autoři v soutěži Czech Press Photo z většiny částí nepracují v novinářském prostředí a pokud ano, vítězné práce vznikly často z vlastní iniciativy autorů a v novinách ani otištěny nebyly (kap.7.4)

Burgess dále připouští, že kvalitní snímky vznikají v oblasti sportovní a módní fotografie a že obrazová produkce denních aktualit má stále dobrou úroveň, ale autory, co chtějí fotografovat „problémy a jevy raději než události“ média dále zaměstnávat nebudou. Podle něj fotograf v médiích (na rozdíl od fotožurnalisty) pokrývá stále více jen události připravené tiskovými mluvčími, politickými poradci, PR agenty a marketingovými strategy (kap.2,4).¹⁷ Ritchin používá termínu konvenční fotožurnalista pro toho, který je schopen zachytit moment dopadu kamenu na hladinu vody. Zatímco fotoesejista se podle něj zaměřuje spíš na kruhy na hladině, které vzniknou důsledkem pádu kamene do vody.¹⁸ A těch je v médiích čím dál méně. Výjimky tvoří několik šťastlivců, kterým je přáno dosloužit, ale po těchto fotografických dinosaurech, které je levnější držet než vyhodit, je pravděpodobné, že fotoreportáže, které přesahují rámec horké aktuality a nepřizpůsobí se dobovým obsahovým požadavkům, nebude možné v tištěných médiích dále uplatňovat. V periodicích, jakými jsou například NYT, Time, Newsweek, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Süddeutsche Zeitung nebo Stern najdeme stále kvalitní práce (i od stálých zaměstnanců takových jmen jako Alec Soth, Yuri Kozyrev či Paollo Pellegrin), ale jen velmi zřídka publikují ucelené příběhy v tisku. Na svých webových stránkách jsou sice redakce povolnější, ale i tam jsou autoři omezeni předurčeným výběrem témat, který se do značné míry řídí požadavky inzerentů.

A jak to vypadá v České republice se stavem a budoucností fotožurnalistiky? Po roce 1989 došlo k uvolnění v cenzuře a v 90. letech se na stránkách několika periodik (Respekt, Reflex, MF Dnes) objevovaly kvalitní práce. Tomki Němec publikoval neotřelé fotografie z Hradu téměř jako seriálovou reportáž z prvních let Václava Havla v čele národa,



¹⁷ <http://www.guardian.co.uk/media/greenslade/2010/aug/02/news-photography-magazines>

¹⁸ Ritchin, Fred. After Photography. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009. s.146

Karel Cudlín přinášel pravidelně reportáže ze svých cest na východ Evropy, Jan Šibík nastartoval horečnaté tempo svých „výletů“ do ohnisek válečných konfliktů po celém světě.



Oba listy (Respekt a Reflex) jakoby se snažily dohnat období obrazových esejí, které na Západě začaly uvadat s krachem týdeníku Life na počátku 70.let.



Oba listy (ale např. i deníky MF Dnes a Lidové noviny nebo magazín Týden) dávaly fotografiím značné množství prostoru. Poptávka po svobodném slově a necenzurovaném obrazu v českých periodikách zpočátku rostla, přičemž

digitalizace (na Západě už v plném rozjezdu) byla u nás stále v plenkách. Plošné rozšíření internetu a pomalý nástup digitálních technologií a kabelových televizí přišel s přelomem tisíciletí. Situace v ČR se o několik let později začala vyvíjet stejným směrem jako na Západě. Neomezený přístup k informacím, technologické vymoženosti, popularizace fotografie a ekonomické problémy s poklesem inzerce v tisku se podepsaly na číslech nákladů periodik a zapříčinily tak i změnu v obrazovém obsahu.

Časopis Týden od roku 2003 zcela propadl digitálním montážím na obálkách, formáty fotografií uvnitř listu výrazně zmenšil a obsah razantně zbulvarizoval. Tehdejší vedoucí fotooddělení Jan Zátorský st., za jehož působení zažívala fotografie v magazínu zlaté období, brzy rezignoval z bezmocnosti ovlivnit politiku redakce. V srpnu 2009 převzal funkci šéfredaktora František Nachtigall (bývalý šéf bulváru Aha!) a fotografové mají dnes dokonce předepsán i způsob práce – portréty en face, vše ostré, co nejvíc na detail¹⁹ – tzn. nulový prostor pro vlastní kreativitu, nemluvě o vlastních tématech nebo příběhu.

Časopis Reflex, v 90. letech výkladní skříň české fotožurnalistiky, se od roku 2008 zhlédl v čím dál kýčovitějších fotomontážích Jana Ignáce Říhy a několikastránkové fotoeseje, které v něm jsou i dnes občas k vidění, se zdají být publikovány pouze z respektu ke jménu Jana Šibíka, které je se značkou magazínu nerozlučně spjato. I vynikající práce jeho kolegy Stanislava Krupaře se na více stránkách objeví jen velice zřídka. Namísto nich jsme mohli v několika číslech roku 2009 sledovat fotografie z reality show vztahu J.X.Doležala s jeho novou chotí. Bonmotem s douškou černého humoru budiž fakt, že i sám šéfredaktor Pavel Šafr (který se od dubna 2010 stal zároveň šéfem bulvárního Blesku) podle svých slov „umí“ fotografovat. Jeho přístup k výběru a podobě obrazového obsahu ilustruje například s velkou pompou vydané číslo plné 3D fotografií polonahých slečen anebo reakce na Krupařův měsíční pobyt ve východní Africe (financovaný autorem) spojený se skvělou reportáží o nedostupnosti tamní lékařské péče: „Máš piráty? Jestli nemáš piráty, tak nic nechci. Ten tvůj humanismus nikoho nezajímá.“²⁰ Je sice pravdou, že

¹⁹ Osobní rozhovor s Lucií Pařízkovou - fotoreportérkou časopisu Týden, srpen 2010

²⁰ Osobní rozhovor se Stanislavem Krupařem – fotografem časopisu Reflex

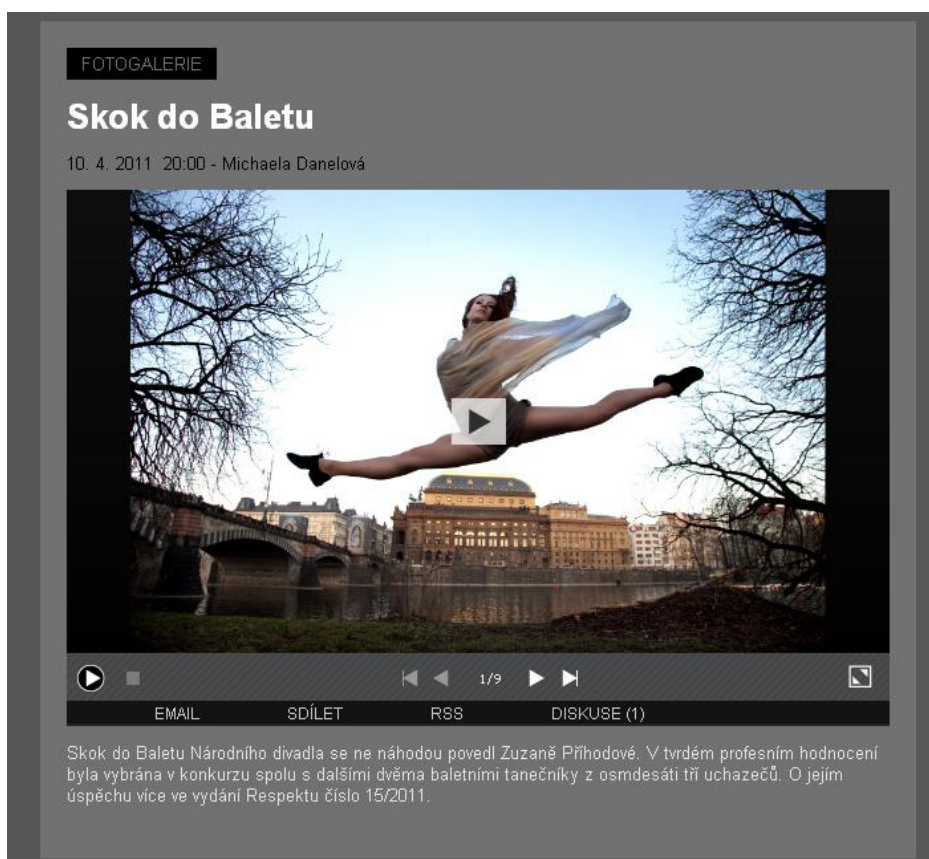
Jan Šibík si v české reportážní fotografii zachovává výhradní postavení a nákladné zahraniční cesty za něj z velké části stále hradí redakce, ale podle jeho slov je jen otázkou času, kdy začne Reflex pro tyto účely využívat agenturních fotografií.

Magazín Respekt si i přes výrazný relaunch směrem k menšímu formátu a barvě v roce 2006 zachoval důstojný styl v nakládání s obrazem. Reportáže Milana Jaroše patří k nejkvalitnějším pracím v českém tisku.



Přesto se i v obou posledně zmíněných listech prostor pro autorské fotografie smrskává. V Reflexu se párkrát do roka objeví vícestránková reportáž, v Respektu často nevšední portrét nebo nápadité reportážní fotografie k zahraničním či domácím tématům. Také fotoeditorial časopisu Instinkt dává pravidelně prostor vícestránkovým fotoreportážím od svých i externích fotografů. České deníky se staly zaběhanou továrnou na zprávy, občas s kvalitně zpracovanými reportážemi ze zahraničních aktualit, např. v MF Dnes, která ale zase výběrem domácích témat směřuje k čím dál bulvárnější poloze. Hospodářské noviny se vyprofilovaly zejména k formálním portrétům byznysmenů. Kvalitní portrétní fotografie se občas objevují ve víkendových přílohách. Nicméně prostor pro fotožurnalistiku, která pokrývá „jevy spíše než události“ (řeceno slovy Neila Burgesse) anebo která ve svém

pohledu přesahuje rovinu aktualit a nekončí u fotoilustrace, buď zcela mizí, nebo se přesouvá na webové stránky současných periodik, které v posledních letech hledají svou podobu a způsob fungování²¹



Skok do Baletu Národního divadla se ne náhodou povedl Zuzaně Přihodové. V tvrdém profesním hodnocení byla vybrána v konkurzu spolu s dalšími dvěma baletními tanečnicí z osmdesáti třech uchazeček. O jejím úspěchu více ve vydání Respektu číslo 15/2011.

K pozvolnému úpadku originální fotografie v českém tisku přispěla i skutečnost, že k obligátně využívanému obrazovému servisu ČTK přibýly i nabídky ostatních agentur, zejména Reuters a AP (s českými autory) a Getty Images se svým výhradním zástupcem v ČR – nově založenou agenturou Isifa. Využívání jejich služeb a škrty v rozpočtech v období ekonomické krize vyústily v hromadné propouštění fotoreportérů.²² Ti, kteří zůstali (hlavně v denících), jsou nuceni pokrývat větší množství událostí v kratším časovém úseku a důrazem na rychlost tlačeni k okamžitému odesílání záběrů z místa. Stává se tak často, že fotografové ani neví, co a koho fotografují a ztrácejí kontext

²¹ Kvalitní a ucelené reportáže lze prohlížet na webu Reflexu i Respektu (tady i ve formě slide-show)

²² Mezi lety 2008 a 2011 se počty zaměstnaných fotoreportérů drasticky snížily – např. v Pražském deníku z šesti na jednoho, v magazínu Týden z osmi na čtyři, v Lidových novinách z šesti na tři, apod.

a povědomí o širších souvislostech a tím i o tom, co by měli hledat a vložit do svých snímků. Na druhou stranu se častou praxí v denících (ale např. i v ČTK) stal požadavek na redaktory, aby fotografovali sami. Nastává opačný problém – redaktor ví, co fotit, ale neví jak. Nehledě na to, že s vizuální komunikací nemá žádné zkušenosti a že synchronizovat obrazové a slovní sdělení na slušné úrovni je v omezeném čase nadlidský úkol, tak na obrazovou kvalitu neklade zvláštní důraz, přestože vizuální čtení informací začíná hrát ve společnosti stále významnější roli. Tento fakt však může nakonec v budoucnosti přispět k vyjasnění rozdílu mezi fotoreportérem/zaznamenavatelem a fotožurnalistou/vizuálním antropologem (kap.6.1 a 6.2).

Určitou nadějí na resuscitaci fotožurnalistiky ve formě originálního vidění aktuálních i nadčasových událostí a jevů skýtají ve světě i v České republice některé internetové verze současných periodik a to zejména díky neomezenému prostoru, avšak s tematickými omezeními, jež přináší ekonomický tlak inzerentů, obchodní a politické přesvědčení majitelů a zájem čtenářů. Zdánlivě optimistický prostor na dosud nepřiliš prozkoumaném poli otevírají nová média, která jsou dotována z jiných než inzertních zdrojů, zejména z grantů, a několik vysoce profesionalizovaných agentur či autorských kolektivů (kap.6.4,7). Významným faktorem pro další osud fotožurnalistiky je ale především změna ve vnímání oboru a ve způsobu jeho uplatnění.

6. Nová fotožurnalistika

6.1. Fotožurnalista jako ilustrátor, reportér nebo vizuální antropolog?

Fotožurnalistika jako forma lidského vizuálního chování¹ vyšla z lidské tendence prozkoumávat vizuálně své okolí ať už kvůli přežití, lepší orientaci či z pouhé zvědavosti. Pomáhala lidem lépe porozumět prostředí, v němž žijí, zaznamenávat a pamatovat si události ze života. Vizuální reportáž se vyvinula z činnosti dávných předků, kteří za sebou nechali od jeskynních maleb, soch, obrazů, přes hieroglyfy, po detailní realistické zobrazení až k vynálezu fotografie, filmu, internetu. Lidé však postupně vyrostli z akceptování realisticky vypadajících obrazů jako sebestvrzujícího důkazu k různým rovinám pochopení způsobů, jimiž dekódujeme a manipulujeme všechny druhy vyjádření a reprezentace.

Dnes žijeme s uvědoměním, že fotografie může představovat autentický vizuální záznam stejně jako kompletní vizuální lež. V tzv. postfotografické éře má kontrola světa obrazem v hromadných sdělovacích prostředcích větší moc, než kdykoli dříve.² Se silícím vlivem vizuální kultury, zaznamenávali její teoretici od druhé půli dvacátého století „piktorialistický obrat“³, skrze něhož obrazová média předbíhají ta psaná. Postmoderní teorie v souvislosti s tímto jevem mluví až o spektaklu,⁴ simulakru⁵ či panoptikonu.⁶ Tyto výklady charakterizují společnost jako slepě závislou na předkládaném obrazu světa. Chuť po vizuální konzumaci obrazu je na svém historickém maximu, stejně jako potřeba obrazy vytvářet. Ve světle těchto skutečností je naznačený vývoj fotografie v masových sdělovacích prostředcích pochopitelný. Fotoreportér-zaměstnanec se postupně stal nástrojem představ editorů, vydavatelů či čtenářů o obrazové podobě světa, ilustrátorem předpojaté vize politiků o své významnosti, novinářů o své pravdě,

¹ Newton, Julianne: *The Burden of Visual Truth*, Lawrance Erlbaum Associates, New Jersey, 2001

² Robins, Kevin. *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*. London: Routledge, 1996

³ Mitchell, William J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994

⁴ Debord, Guy. *Society of Spectacle*. New York: Zone Books, 1967

⁵ Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994

⁶ Foucault, Michael. *Discipline and Punish*. New York: Pantheon Books, 1977

veřejnosti o objektivitě fotografie. Žijeme však také v době, kdy je vzrůstající nechuť fotožurnalistů otročit systému zájmů, v nichž se jejich vlastní způsob zprostředkování skutečnosti podřizuje ekonomicko-politickému diktátu, schopna redefinovat fotožurnalistiku spíše jako zprostředkovávající kulturní entitu než objektivní svědectví o realitě. Vzrůstající počet digitálních manipulací a teoretické reflexe vizuální komunikace v odborné literatuře počátkem 90.let posílily víru průkopníků subjektivních přístupů v novinářské fotografii v možnost obrazově uchopovat události a jevy novým způsobem. Žijeme nakonec i v době, kdy se očitě svědectví a osobní interpretace přestaly vylučovat a staly se naopak součástmi procesu vnímání a chápání vizuální kultury. Ke všem těmto aspektům se s digitální revolucí přidala nevídaná popularizace fotografického média, která umožnila udělat svědkem událostí kdejakého fotoamatéra. Profesionální fotožurnalisté, kteří se cítili bytostně spjati s posláním informovat svět o palčivých problémech své doby, se začali uchýlovat k novým způsobům vizuální reportáže. Fotožurnalistika se jim stává jakousi vizuální antropologií. Jako profesionální a informovaní pozorovatelé studují lidský druh skrze své reportáže a používají k tomu metody, kterými dovedou podat co nejpůsobivější obraz o předmětu svého zájmu.⁷ Tito autoři si uvědomili vlastní zaangažovanost na tom, co fotografují a stali se průkopníky změn, kterými digitální věk odlišil fotožurnalistu/reportéra (s nezaujatostí a snahou o objektivní zobrazení zadaných témat) od fotožurnalisty/vizuálního antropologa (s osobní odpovědností za vlastní témata, která nabízí médiím).

⁷ Newton, Julianne: *The Burden of Visual Truth*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 2001, s.54

6.2. Nové přístupy a změny stylu – Nová fotožurnalistika

„Dnes, kdy každý v rozvinutém světě vlastní nějaký fotoaparát, se otevřel nový prostor pro dokumentární fotografy. Je to prostor, který nestojí na typických událostech, nabízí různé výklady, a je hlavně a především o idejích. Dnes můžeme všichni fotografovat a dosáhnout určité úrovně, avšak více než kdykoli předtím je to o tom, co s fotografií vymyslíme.“

Mark Power¹

V současné dokumentární fotografii, která vychází z fotožurnalistických tradic a stále se snaží uplatnit ve sdělovacích prostředcích, působí stále více autorů², kteří právě tyto tradice testují a překračují hledáním nových forem výrazu k zachycení společensko-politických témat. Zmocňují se jich velmi osobitým způsobem, který často rezignuje na objektivitu a informativnost zobrazení staré fotožurnalistické školy nebo je naopak vyhání do extrémních poloh. Síla jejich obrazů spočívá spíše ve vypjatém a ojedinělém výrazu než ve vypjaté realitě před objektivem.³ Tyto tendence započaly před třiceti lety, ale v době bující digitalizace jsou stále silnější. Počátkem 80. let, kdy CNN zaplavila svět nepřetržitým sledem obrazů ve 24hodinovém každodenním zpravodajství, se fotožurnalistika otřásla v základech. Poptávka začala dramaticky klesat a fotoreportéři hledají ve svých hledáčcích nový výraz, kterým by zaujali editory i diváky. Kompozičně i barevně odvážné kreace ale hned nezabraly u šéfredaktorů toužících po jasných a rychlých sděleních, a tak se značná část tvůrčí fotožurnalistické produkce začíná uplatňovat nejen v obrazových magazínech, ale i v knihách a nově na stěnách galerií a ve výstavních síních.

Koncem 80. let už se mluví o tzv. Nové fotožurnalistice. Její kořeny by se daly vystopovat v reportážích Susan Meiselas, Gilese Peresse či Alexe Webba z 1. pol. 80. let. Meiselas ve snímcích ze sandinistické revoluce (knihla Nicaragua, 1981) využívala jako jedna z prvních naturalnosti barvy v zobrazení

¹ <http://www.magnumphotos.com>

² Paolo Pellegrin, Antonín Kratochvíl, Ilkka Uimonen, Martin Parr, Alex Webb, Miguel Rio Branco, Mark Power, Alex Majoli, Carl De Keyser, Philip Blenkinsop, Pep Bonet, Christopher Anderson, Jonas Bendiksen, Antoine D'Agata, Michael Ackerman, Thomas Dworzak, Alex Majoli, Trent Parke, Alec Soth, Mikhael Subotzky, Peter van Agtmael, Donovan Wylie aj.

³ Působivý výběr netradičních reportáží a přelomových období nabízí v poutavém diskurzu publikace Mary Panzer: Things As They Are: Photojournalism in Context Since 1955. Amsterdam: World Press Photo, 2005

pečlivě komponovaných mlčenlivých scén po krvavých střetech občanské války a ze zázemí revolucionářů. Soudobým kritikům se zdál její styl drze dekorativní a zneklidňující – fotografie vypadaly jako umění, ale čerpaly z těch nejrealističtějších válečných scén.



Susan Meiselas: Nicaragua, 1981



Navíc byly snímány z pohledu „rebelů“. Kniha Nicaragua je zároveň příkladem toho, jak nesrovnatelný obraz o událostech přineslo otištění důsledně vybraných fotografií v mainstreamových médiích, a autorská publikace, která nepodléhala editorské cenzuře.⁴ O tři roky později cestoval Gilles Peress po Íránu, aby zachytil následky Chomejního islámské revoluce (kniha Telex Iran, 1984). Jeho práce připomínala více než objektivní reportáž spíše deníkovitý

⁴ http://www.nydailynews.com/latino/2008/10/01/2008-10-01_nyc_spotlight_on_photographer_known_for_1.html

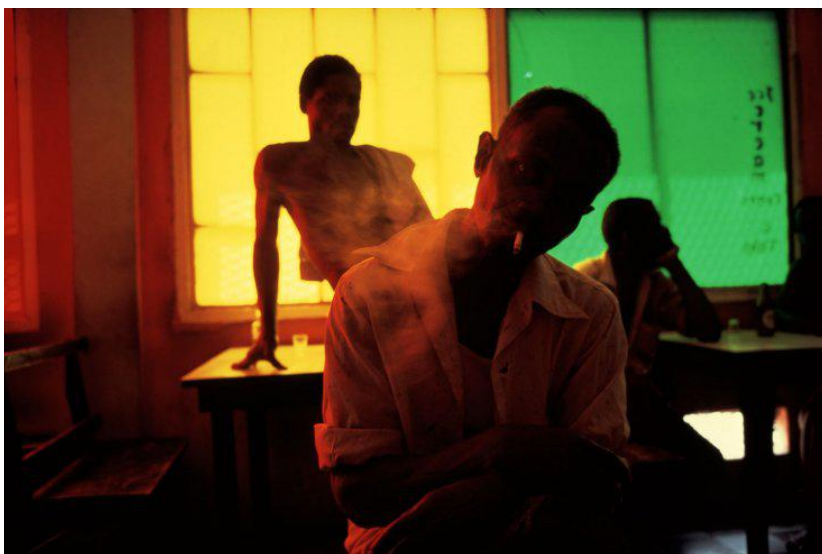
obrazový záznam road tripu cizince po zemi zmítané chaosem s puncem nefalšovaného zmatení člověka, který spíše než fakta zprostředkovává zážitky.



Gilles Perres: Telex Iran, 1984

Perresova cesta po Íránu vykryštovala v impresionistickou reportáž, kde události sloužily spíše jako background pro vykreslení nálad a atmosféry. Příznačné bylo, že první otisk těchto Perresových snímků umožnil malý měsíčník *Afterimage*, teprve později významnější magazíny.⁵ Následovaly knihy výrazně saturovaných fotografií Alexe Webba *Hot Light/Half-Made Worlds* (1986) z prostředí třetího světa anebo emocionálně i kompozičně vypjaté fotografie z knihy Eugena Richardse *Exploding the Life* (1986) o boji pacienta s rakovinou.

⁵ <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B0DE1D9133EF931A25757C0A961948260&pagewanted=all>



Alex Webb: Hot Light/Half-Made Worlds, 1986

Uvedené příklady svým osobitým pojetím reportážní fotografie a rozkročením v jejich uplatnění mezi masmédií, autorskými knihami a uměleckými galeriemi nebyly ničím novým (např. Davidson, Harbutt či Heyman z počátku 70. let), ale na rozdíl od svých předchůdců si tito autoři pečlivě hlídají, aby fotografie zůstaly ve shodě s fotografovanými objekty. Zároveň vzbudili vlnu zájmu a inspirace mezi podobně smýšlejícími kolegy, kteří hledají nový výraz i nová odbytiště. Položili de facto základní kámen otázky, která v posledních letech kulminuje – jaká je budoucnost fotožurnalistiky v digitálním věku? V době, kdy se obrazové magazíny předháněli v tom, kdo vytvoří atraktivnější montáž na obálce a testovali se nové možnosti digitálních technologií, objevily se výstavy, které otevřely cestu novým standardům vnímání novinářské fotografie včetně jejího uplatnění v uměleckém světě.⁶ Jedním z proklamovaných cílů této Nové fotožurnalistiky bylo zároveň posílit uvěřitelnost fotografií tím, že skutečnost ukazovaly v širším kontextu vyhýbaje se zažitým klišé. Zobrazovaná témata si autoři často sami vybírali i zpracovávali a měli tak nad nimi větší kontrolu. Díky osobnímu zájmu, delšímu času strávenému s fotografovanými a díky intenzivnímu kontaktu s nimi chtěli zobrazovaným skutečností lépe

⁶ Contact: Photojournalism Since Vietnam, On the Line: New Color Photojournalism, In Our Time: The World as Seen by Magnum Photographers, aj.

porozumět a přinést tak hlubší svědectví než nabízela konvenční objektivita, nehledě na to (nebo právě proto), že se snažili skutečnost vidět novými, a nově zaujatými, očima. Nová fotožurnalistika v podstatě reflektovala subjektivistické tendence v novinářině, kde se od 60. let začala prosazovat já-forma psaní a důraz na interpretaci faktů.⁷ Posun od hledání unikátní události k hledání unikátního snímku nejlépe charakterizoval Garry Winogrand slovy: „Když vidím fotografii, kterou znám, dělám, co můžu, abych ji nějak pozměnil.“⁸ Někdejší heslo fotožurnalistů: „Clonu 8 a buď tam“, což volně přeloženo znamená, že předpokladem pro dobrý výsledek je nic moc nevymýšlet, mít ostrý obraz a být v pravý čas na pravém místě, přestává platit.

V průběhu 90. let se objevují autoři (nejen v knižních projektech, ale i na stránkách tisku), jejichž fotografie jsou surové, rozostřené, emocionalita mnohdy naprosto převažuje nad informací a výtvarná stránka fotografií se někdy blíží až abstrakci s pouze malým náznakem snímané reality. Náročnou obrazovou skladbou, kompoziční krajností či obsahovým minimalismem atakují nevybíravým způsobem pozornost diváka, který namísto pasivního přijímání prvoplánového sdělení je nucen sám domýšlet význam zobrazeného - a tím se stát aktivním účastníkem děje a kriticky přehodnocovat vlastní způsob konzumace vizuálních informací, kterými je dennodenně sycen. Z formálního hlediska mohou být tyto experimenty na jedné straně až jakousi vizuální gymnastikou, která napíná divákovu pozornost někdy na samý pokraj sdělnosti. Tvoří tak například Antonín Kratochvíl, Georgij Pinkasov, Paolo Pellegrin, Miguel Rio Branco, aj.



Antonín Kratochvíl

⁷ <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B0DE1D9133EF931A25757C0A961948260&pagewanted=all>

⁸ <http://5b4.blogspot.com/2007/05/kratochvil-pellegrin-uimonen-and-new.html>.



Miguel Rio Branco



Paolo Pellegrin

Čím více ale musíme číst mezi řádky a čím více práce máme s dekódováním obrazu, tím více prostoru zůstává na přemýšlení nad pocity a dojmy, které postupně odkrývají další, méně zjevné významové roviny. Netradičním způsobem zpracované téma nutí k bdělejší pozornosti a emocionálnějšímu čtení snímků, jež nenesou primárně hodnotu informativní, ale hodnotu přidanou, filtrovanou autorským viděním, skrze něhož je skutečnost i odrazem fotografových prožitků. Novinářská fotografie se dostává na stále tenčí led mezi zpravodajskou hodnotou a estetikou, pravdou a metaforou, etikou a tvůrčím výrazem. Měl by fotožurnalista předně informovat nebo tvořit umění?

V roce 1984 a 1985 trávil Sebastio Salgado 15 měsíců v hladem sužované provincii Sahel na území několika afrických zemí s cílem přivést svědectví o více než milionu mrtvých z podvýživy. Účelem nebylo tvořit umění. Snímky mimořádné síly a expresivní hloubky však odmítly publikovat téměř všechny redakce, kterým byly nabídnuty. Dokonce ani knižního vydání se v té

době nedočkaly, neboť byly shledány příliš depresivními. Zájem však projevilo kalifornské Muzeum moderního umění v San Francisku a Salgado je dnes znám coby umělec, přičemž sám sebe vždy vnímal jako dokumentárního fotografa.⁹ Podobný příběh zažil fotograf Wendy Watriss¹⁰, který se v osmdesátých letech dlouhodobě věnoval zpracovávání tématu o důsledcích používání plynu Agent Orange na veteránech i civilistech ve vietnamské válce. Přestože se mu podařilo čerpat dotace pro svůj projekt z magazínu Life, časopis se nakonec rozhodl vytisknout pouze omezenou a cenzurovanou část z několikaleté práce. Watriss vystřízlivěl z iluzí o tom, že tištěná média mohou nadále podporovat podobné typy projektů a založil mezinárodní bienále v rámci organizace pro fotografické umění a vzdělání [FotoFest](#) se sídlem v Houstonu.

Tyto skutečnosti přispěly k tomu, že fotožurnalistika na stěnách galerií dnes není ničím neobvyklým. Ba co víc, fotografovat válku jako umění je možné i bez etických výčitek. Simon Norfolk je v současnosti jedním z těch, kteří zkoumají válku skrz obrazy, jež se vyhýbají prvoplánovému sdělení o válečném utrpení. Snaží se postihnout dopady války na životní prostředí, strukturu města, myšlení lidí a jejich životní styl. Jeho obří zvětšeniny v muzeích po celém světě zobrazují mlčenlivé scény bez krve a zbraní. Jizvy po pohnutých událostech hledá v krajině, kterou zobrazuje jako majestátní prostor, jež do sebe pojímá všechny stopy uplynulé historie.



⁹ Ritchin, Fred. *After Photography*. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009.

¹⁰ <http://www.nieman.harvard.edu/reports/article/102074/Steps-Learned-Along-the-Way-Redefining-Photojournalisms-Power.aspx>

Opuštěná vojenská zařízení, bojová pole s vyhořelými tanky, nevybuchlá munice, rozbombardované ruiny, masové hroby – to vše je na jeho fotografiích vyjadřuje sílu času a prostoru uchovávat i mazat vzpomínky, poznamenanou minulost, zpřetrhané kořeny. Způsob Simona Norfolka nás nešokuje a nenutí odvracet zrak, ale naopak zajímat se o příčiny těchto ran o osud místa i lidí, na které shlížíme před gigantickými plátny nablýskaných galerií.¹¹

Do jaké míry je pak přípustný subjektivní filtr autorského vidění před objektivním záznamem? A který z obou přístupů v nás vlastně vyvolává více otázek? „Všechno, co fotografujeme se točí kolem metafor,“ říká Kratochvíl. „Někdy musíš jít za realitu, kterou snímáš, směrem k metafoře, která reprezentuje tvůj objekt. To je to, co lidi vzrušuje.“¹² Ztrácejí tím snímky něco ze své zpravodajské hodnoty? Možná. Anebo tyto hodnoty staví na jiných postulátech, než tomu bylo v obrazovém svědectví zvykem a přidává hodnoty jiné. Například Kratochvílova kniha *Broken Dreams* pojednává jednak o postkomunistických zemích před pádem a těsně po pádu Berlínské zdi, ale i o pocitu, který se autora jako zúčastněného pozorovatele osobně dotýkal. Sám k tomu podotkl: „O co mi opravdu šlo, bylo zachytit, jak si všichni ti ubozí lidé zvykli na život ve lži a utrpení a jak jim ve skutečnost chyběl, když to všechno skončilo.“¹³

Má-li být novinářská fotografie nadále zdrojem obrazové kolektivní paměti, měla by stále umět zaujmout a vtáhnout diváka nejen do děje, ale nově i do pocitů autora. „Pokud dosáhnu toho, že bude divák vnímat skutečnost tak, jak jsem ji na místě vnímal já, tak je to dobrá fotografie,“¹⁴ říká Paolo Pellegrin, autor, který nové formy fotožurnalistiky zkoumá na dřevě stejně jako vlastní přístup k událostem, v nichž se ocitá. Ve své knize *Kosovo 1999-2000: The Flight of Reason* používá mnohých skladebných eskapád, ale jeho vizuální jazyk netrpí opakováním stejných formálních experimentů jako se dělo například u Kratochvíla v častém naklánění horizontu v knihách *War* a *Vanishing*. Vlastním instinktem se řídí více než obsahově nosnými momenty či vizuálně atraktivním rukopisem.

¹¹ <http://www.lensculture.com/norfolk.html>

¹² <http://lens.blogs.nytimes.com/tag/justin-maxon/>

¹³ <http://www.photoarts.com/journal/SABA/kratochvil/intro.html>

¹⁴ <http://tech.dir.groups.yahoo.com/group/maphotojournalism/message/2234>



Způsobem použití skladebných prvků se však snaží korespondovat se zamýšleným sdělením. Tím, že subjekty na fotografiích v knize *Flight of Reason* tlačí ven z obrazu zachycuje fyzické vysídlování lidí ze svých domovů během konfliktu. Jeho jazyk je velmi subjektivním vyjádřením pocitů fotografovaných i samotného autora, přičemž se stejnou angažovaností zobrazuje obě zúčastněné strany, tedy jak Srby, tak kosovské Albánce. Naplňují se tím tradiční modely fotožurnalistiky jako objektivního záznamu skutečnosti nebo ne? Anebo se jen mění vnímání pojmu? Tato definice (jak bylo naznačeno v kap.5) se stále častěji ukazuje jako velmi vágní, málo pružná a nevyhovující naléhavé potřebě orientovat se

v spleťtých vztazích, o kterých má fotožurnalista vypovídat. Hranice objektivitu/subjektivitu, vmísení se do problematiky/odstupu od ní, nepozorovaného pozorování/angažované účasti se zdá být mnohem mlhavější než by bylo třeba ke stanovení norem, za jakých je fotografie uvěřitelná a navíc schopna komunikovat. V době, kdy fotožurnalistika hledá nový výraz, Pellegrin zavádí nové standardy, které ovlivňují řady mladých fotoreportérů (vítězná portrétní fotografie dívky se zraněným okem po zemětřesení na Haiti od Martina Bandžáka v soutěži Czech Press Photo 2010 pracuje podobně s detailem, kontrastním černobílým materiálem i existenciálním, přesvědčivě klidným,

vyprázdněným a přesto emocionálně nabitým pohledem jako vítězná série Pellegrinova v kategorii portrét na World Press Photo 2005 v níž zachytil pohnuté obličej truchlích po smrti papeže Jana Pavla II náměstí sv. Petra v Římě). Ve svých obrazech koncentruje emocionální podstatu sdělení redukcí informace na snímku v jednoduché gesto, pohled do tváře nebo navození určitého dojmu, neklidu, pohybu, nejistoty. „Paolo má úspěch, protože má kuráž být velmi osobní. Je hladový po tom, aby vyprávěl příběh vlastními slovy,“ uvedl Petr Folkver, člen poroty WPP 2005.¹⁵ Zdá se stále více, že čím osobnější a osobitější přístup k zaznamenání skutečnosti autor zaujme, tím uvěřitelnější je pravdivost takového záznamu. A čím pravdivější je autor ke svým pocitům, tím více vypovídá i obsah jeho fotografií. Pellegrin navíc vnímá fotografii ne jako definitivní sdělení, ale jako pobídku k dialogu, který musí nechat prostor divákovi. Podle sociologů médií se totiž divák stává nebezpečně pasivním (a tím snadněji manipulovatelným) příjemcem jednostranné komunikace.¹⁶ „Zajímám se o fotografii, která otevírá otázky a je spíše nedokončená,“ říká autor.¹⁷ Přesycená společnost je bez přestání bombardována obrazovým materiálem, kterému ale přestává věřit a zdá se jim zmanipulovaný nebo manipulativní. Prostor pro vlastní interpretaci diváka na rozdíl od jasných sdělení tradiční fotožurnalistiky, je v Pellegrinových pracech umožněn určitým výrazovým asketismem. Folkver k tomu podotýká: „Měli bychom opustit zaběhané způsoby zobrazování a směřovat k vyjádření, které je prosto vizuálního šumu. Toho máme kolem sebe víc než dost.“¹⁸ A že se natolik vyhraněný přístup může uplatnit nejen v uměleckých publikacích, ale i seriózním tisku, o tom svědčí jeho angažmá v magazínech Neeweek nebo New York Times. Fotožurnalistika se podle Pellegrina vyvíjí směrem k novému paradigmatu a zhruba každých deset let se objeví práce, která zásadně přehodnotí její dosavadní vývoj. Seizmické posuny podle něj znamenaly knihy: William Klein: *Life is Good/Good for You in New York* (1956), Robert Frank: *The Americans* (1958 v Paříži), Josef Koudelka: *Gypsies* (1975), G. Peress: *Telex Iran* (1983), přestože někteří autoři neměli vůbec v úmyslu uplatnit se v tisku.

¹⁵ <http://tech.dir.groups.yahoo.com/group/maphotojournalism/message/2234>

¹⁶ Giddens, Anthony. *Sociologie*. Praha: Argo, 1999

¹⁷ <http://tech.dir.groups.yahoo.com/group/maphotojournalism/message/2234>

„Jsem synem této linie. Strávil jsem 20 let přemýšlením, jak dodat fotografiím větší hloubku, více úrovní čtení a objevil se opačný proces, než jsem čekal – dekonstrukce, oddálení, ubírání prvků z obrazu. A tím jsem se dostával k jádru story. Podstata není ve stylu, ale v tom, jak se napojíte na to, co fotografujete.“¹⁹ Prvotně dominantní vliv G.Peresse v subjektivní fotožurnalistice (vměstnat co největší množství významů do obrazu, několikaúrovňová skladba, nakloněný horizont, a elementy, které z obrazu vypadávají nebo se do něj tlačí) vystřídaly na přelomu tisíciletí tendence (minimalismus, skrytá emocionalita, redukce a vyloučení nepodstatného), které bezprostředně reagovaly na přemíru násilí v žurnalistických fotografiích a stereotypní, často předem daná pravidla zobrazování. Takovými jsou i snímky Ilkky Uimonena (Magnum), které rovněž užívají silných niterných filtrací a impresionistických způsobů k předkládání příběhů. Budí dojem neustálého pohybu a chaosu.



Knihy Cycles o izraelsko-palestinském konfliktu tak také není knihou o bombardování a zbořených domech, ale o osobní interpretaci narušeného a neustále zkoušeného kulturního, společenského a náboženského života obou komunit.

¹⁹ <http://tech.dir.groups.yahoo.com/group/maphotojournalism/message/2234>

Obrodou prošla v posledních dvaceti letech i agentura Magnum, která si uchovala renomé ojedinělé fotožurnalistické agentury, pro níž je primární osobní a tvůrčí přístup autora. Jak říká Marc Power: „Dnes, kdy každý v rozvinutém světě vlastní nějaký fotoaparát, se otevřel nový prostor pro dokumentární fotografy. Je to prostor, který nestojí na typických událostech, nabízí různé výklady, a je hlavně a především o idejích. Dnes můžeme všichni fotografovat a dosáhnout určité úrovně soudržnosti, avšak více než kdykoli předtím je to o tom, co s fotografií vymyslíme“²⁰ Přijetí Martina Parra tvoří pravděpodobně zásadní přelom ve způsobu nahlížení na dokumentární fotografii na půdě Magna. Přinesl dobu, ve které sdílené ideje ustupují výjimečnosti autora, který přichází s novým pohledem. Jeho sarkastické a ironické komentování životního stylu střední vrstvy se diametrálně odchylovalo od dosavadních humanistických tradic. „Svět nezlepšíme, musíme si uvědomit, že v něm žijeme a jsme jeho součástí,“ tvrdí.²¹ Humanismus Magna ostatně začali pokoušet někteří členové již dříve (Harry Gruyaert, Susan Meiselas..., později z něj výrazně vybočili Marc Power, Carl De Keyzer, aj.) a sblížení fotožurnalistiky se subjektivním projevem koketujícím s uměním se tím jen zintenzivnilo. Někteří autoři začali využívat střední formát a svůj projev estetizovat ve smyslu povýšení role vizuálního obrazu nad rolí vizuálního svědectví, jenž v době videa a internetu jaksi samo o sobě nestačilo.



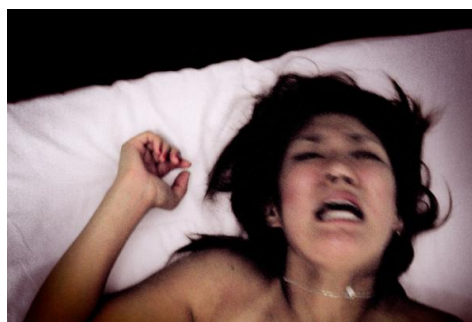
Marc Power

²⁰ <http://www.magnumphotos.com/markpower>

²¹ Záznam z autorovy osobní prezentace v DOX, Praha, únor 2011

Kromě nepřehlédnutelného Parra byl např. i Miguel Rio Branco jedním z autorů, kteří se už od 80. let pohybují na hranici mezi uměním a fotožurnalistikou. Na otázku, jaký mezi oběma kategoriemi dělá rozdíl, odpověděl, že žádný ve smyslu: „I komerční, technická nebo fotožurnalistická fotografie se může stát uměním podle toho, kdo ji uměním prohlásí. Umění pro mě znamená zaprvé mít, co říct - což nemá co dělat s popisem reality – a zadruhé vynést emoce na povrch. Osobně se svými dokumentárními snímky snažím o obojí. Chci UKÁZAT, ne nezbytně VIDĚT, některé z obrazů, které bych dokonce ani vidět nechtěl. Způsob, jakým to dělám, ale některé členy provokoval. Bylo mi řečeno několikrát, že bych měl agenturu opustit, protože Magnum je fotožurnalistika, ne umění. Já si myslím, že jsem umělec, ale taky si myslím, že mnohé z mých dokumentárních fotografií jsou užitečné v tisku.“²²

Postupným zahrnutím fotografů, kteří míří více k vlastnímu výrazu, dokázalo Magnum, že originalita autora je vzhledem k potenci zasáhnout hlouběji širší publikum zcela zásadní. V době, kdy téměř kdokoli s fotoaparátem je schopen zaznamenat událost publikovatelným stylem, tkví uplatnění fotožurnalisty v uvědomění, že „jediným způsobem je být sám sebou a mít vlastní způsob nahlížení,“ komentuje přerod Magna Rio Branco.²³ Proměnu v moderní platformu reagující na proměnu oboru dovršily nové tváře, jejichž progresivní přístupy našly uplatnění nejen v prestižních časopisech, ale i v muzeích a galeriích. A. D'Agata, expresivním stylem zkoumá vlastní intimní vztah k sexu, J. Bendiksen naopak imaginativním



Antoine D'Agata



Jonas Bendiksen



Alec Soth

²² http://blog.magnumphotos.com/2008/03/a_conversation_with_miguel_rio_branco.html

²³ tamtéž

způsobem zachycuje téma neukotvené společnosti v postsovětských zemích, A. Soth zase zobrazuje symboly denního života a společnosti minimalistickou formou ready-made obrazových artefaktů, které nezvykle a nelineárně propojuje tak, že připomínají spíše automatickou tvorbu dadaistů než tradiční foto-story. Alex Majoli ilustruje bezprizorní intuitivnost svých záběrů krédem na svém profilu u Magnum Photos:

"Ve skutečnosti nemám vůbec ponětí o fotografii. Dělán obrázky."



Alex Majoli

I když se mnozí fotožurnalisté vymykající se mainstreamu odlišují formální vytříbeností obrazu, nezdá se, že by pro ni obětovali uvěřitelnost svých fotografií. Jak říká Christopher Anderson: *„Emoce nebo pocity jsou jedinou skutečnou věcí, kterou na obrázcích shledávám zajímavou. Zbytek je jen mámení.“* I přesto je nasnadě, že inovativní přístupy zmíněných autorů, které pronikají do světa fotožurnalistiky, zahrnují čím dál více praktiky běžné spíše ve světě umění a reklamy.

Mezi fotografy, kteří se narodili od většiny nových členů Magna, neodmítají zabývat nekonečnými diskuzemi o etice, smyslu a poslání fotožurnalistiky, a přesto hledají vlastní výraz, kterým by se odlišili od všudypřítomných klišé v oboru, patří i autoři agentury Noor Images - Pep Bonet (s Kleinovskou dynamikou, poněkud malířskou barevnou stylizací a autentickým šumem), či Philip Blenkinsop, který dodnes fotografuje válečné konflikty ve své obnažené brutalitě na černobílý negativ, dokonce středního formátu.²⁴

²⁴ <http://www.mediaplanet.org.au/2010/12/profile-philip-blenkinsop-freelance/>



←Pep Bonet, Philip Blenkinsop ↓



Výčetem fotožurnalistů, kteří se snaží být jedineční ve výrazu a způsobu zpracování by se samozřejmě dalo pokračovat. Zmínění autoři jsou pouze ilustračními příklady toho, jak překračování zažitých zobrazovacích stereotypů a snaha přizpůsobit formální jazyk fotografie zažívaným pocitům a potřebám vyjadřování, mohou přinést svědectví hlubší a skutečnější než dodržování pečlivě formulovaných pravidel tradiční fotožurnalistiky.

Mnoho fotožurnalistů se také od 90. let pohybuje na pomezí výtvarné a reportážní fotografie (S.Salgado, S.McCurry, H.Gruyaert, M.Power, J.Nachtwey). Tyto práce jsou z novinářských fotografií nejúspěšnějšími adepty na zastoupení v muzeích a galeriích. Za poslední dvě dekády se tabuizovaná oblast mezi uměním a fotožurnalistikou propojila natolik, že dávno není nezvyklé vidat na stěnách prestižních výstavních sálů scény nejhorší bídy a utrpení třetího světa. Důvodů je několik: bující bulvarizace v médiích, neochota publikovat problematická témata či snižující se honoráře, z kterých fotožurnalisté financovali své projekty. Sebastiano Salgado prodává fotografie nejchudších dělníků planety za tisíce dolarů v aukčních síních, protože v redakcích mu je už před patnácti lety nechtěli přijímat jako příliš depresivní.²⁵ Simon Norfolk fotografuje válku jako umění, protože tím zasáhne hlouběji do otupených myslí diváků. Magnum prohlašuje: „Nejsme umělci!“, ale čím dál více členů je známo více s galerií než z tisku. V důsledku změny vnímání tvůrčí fotožurnalistiky dnes nazýváme uměním i práce Weegeeho nebo M.Bourke-White, přestože v době svého vzniku byly tvořeny primárně pro potřeby publikace v tisku.

S rozšířením internetu se rozšířily i možnosti prezentace a trh s kvalitní žurnalistickou fotografií se díky tomu snadněji přemísťuje i za hranice sdělovacích prostředků, v nichž jen pozvolna dochází k akceptování originálních přístupů. Jak už bylo v této práci zmíněno, nové formy psané žurnalistiky se v redakční politice etablovaly novými žánry poznamenanými osobním vkladem a interpretací faktů. Vizuální obraz světa a společnosti v obrazovém zpravodajství by měl tendence k subjektivnějšímu a vícevrstevnatějšímu pojetí reflektovat s obdobnou naléhavostí, jinak sklouzne „k romantickému opakování stereotypů doposledka známých a milionkrát viděných“, jak shrnuje své zkušenosti v působení poroty World Press Photo Stephen Meyes z agentury VII.²⁶

²⁵ Ritchin, Fred. After Photography. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009

²⁶ <http://www.jenshaas.com/blog/2009/05/26/world-press-photo-470214-pictures-later/>

6.3. Překračování hranic oboru na příkladech prací v soutěžích fotožurnalistiky

„Na první pohled – dokonce i jako malý náhled na monitoru počítače – snímek vypadá jako perfektní konvenční studiový portrét krásné mladé ženy. Až bližší prozkoumání doslova šokuje. Osmnáctiletá Bibi Asha je v obličeji brutálně znetvořena. Je bez diskuze, že jde o nezapomenutelnou fotografii. Důvodem,



proč vyhrála první cenu v soutěži World Press Photo je, že nos a uši byly mladé Afghánce odřezány vlastním manželem pod vlivem pravidel hnutí Talibán,“ píše obrazový magazín Lens o vítězné fotografii WPP 2010, kterou pořídila Jodi Bieber z Jižní Afriky pro obálku časopisu Time.¹ Kvalita snímku spočívá ve zvláštní symbióze krásy a hrůzy zároveň. Výtvarná hodnota fotografie umocňuje děsivý obsah. Její vyznění je velmi provokativní. Obraz působí chvíli jako úchvatný portrét do

rámečku nad postelí, aby se vzápětí změnil v mrazivé svědectví o právech afghánských žen. Soutěži přitom v minulosti dominovaly spíše jasně čitelné reportážní fotografie, které moc prostoru na čtení mezi řádky neposkytovaly, a většinou se jednalo o významné události daného roku. „...Zatímco tohle se děje každý den,“ říká autorka v interview pro CNN.² Porota ji přesto jednomyslně upřednostnila před stohy jiných fotografií zachycujících velké události. „Je to jeden z těch snímků (a v historii WPP jich máme možná deset), o němž, když někdo řekne - Ta fotka té dívky, víš, kterou myslím - tak budete přesně vědět,“ komentuje volbu poroty její šéf David Burnett. Ukazuje se, že výjimečnost fotografie a její schopnost oslovit, je stále hlavním kritériem. Ale v době, kdy záběrů nás obklopuje tolik, že už je ani nevnímáme, se tato kritéria mění ve prospěch experimentů s formou vizuálního jazyka tradiční fotožurnalistiky.

¹ <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/is-this-the-best-news-picture-in-the-world/>

² http://articles.cnn.com/2011-02-11/world/world.press.photo.prize_1_picture-world-press-photo-taliban?_s=PM:WORLD.

Příkladem může být i vítězná fotografie roku 2009 ze série „Ze střech Teheránu“ od Itala Pietra Masturza. Snímek ukazuje íránské ženy křičící svůj nesouhlas proti znovuzvolení prezidenta Ahmadínežáda ze střech svých domů. Tento zoufalý výraz potlačovaného nesouhlasu do ticha anonymní noci se stal předzvěstí mohutných demonstrací, které o pár dní později následovaly. Fotograf David Hume Kennerly například argumentoval, že přehlídnutím fotografií z protestů v ulicích byla volba vítězného snímku výsměchem fotografům v terénu³. Porota zdůvodnila svoji volbu tím, že přestože „na snímku se toho moc neděje, můžete i tak cítit něco zvláštního a tísnivého v samotě těch lidí, kteří se chystají bojovat za něco velmi důležitého... Navíc je symbolické, jak je možné nahlížet aktuality novým způsobem a nabídnout jejich vnímání novou formou, než na jakou jsme byli doposud zvyklí.“⁴



Stereotypní zobrazování událostí v tisku v této souvislosti trefně okomentoval na obrazovém blogu Lens fotograf J.O.Holmes: „Je stále jednodušší bez zájmu obrátit stránku, když na ní vidím další z fotografií vojáků, co v zaprášené ulici čelí demonstrantům, nebo detail crčící krve. Tahle fotografie mě ale zastavila a přiměla přečíst si víc a přemýšlet. A pokud takhle nemá působit silný snímek, pak už nevím, jak.“⁵ Je pravdou, že fotografie je bez

³ <http://blog.thecompellingimage.com/2010/03/02/world-press-photo-of-the-year-2009-hmmm/>.

⁴ <http://lens.blogs.nytimes.com/2010/02/12/showcase-122/>

⁵ <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/is-this-the-best-news-picture-in-the-world/>

vysvětlujícího kontextu nepochopitelná, ale je-li vystavena s patřičnou explikací, její sdělení je o to hlubší, o co déle nám trvá uvědomit si jeho závažnost.

Práva žen v muslimských zemích jsou aktuální otázkou, kterou lze však jen velmi těžko fotografovat. Určitou omezující obzvláštností může být konceptuálnější práce, kdy prostřednictvím poutavých fotografií v uceleném souboru, nemusí autor explicitně zobrazovat konkrétní jevy. Stačí, že „přinese téma na stůl“, otevře diskuzi, upoutá zájem. [Lana K. Slezic \(WPP 2007\)](#) nasnímala sérii portrétů afghánských žen digitální zrcadlovkou ze skleněné desky uvnitř staré dřevěné kamery. Deset velmi si podobných fotografií svým mlžným oparem a specifickou barevností navozují asociace se zobrazeními pany Marie a v popiscích se uvádí, že deset let po převzetí moci Talibanem jsou ženy ve společnosti dlouhodobě ponižovány a zneužívány.

Kritická polemika na webu magazínu Foto8 o tom, zda použitá metoda (motiv, který nerozvíjí story v lineárním směru, ale využívá princip opakování) patří nebo nepatří do škatulky fotožurnalistiky, je velmi podnětná.⁶ O co jde? Autor článku Leo Hsu se pozastavuje nad tím, kolik oceněných souborů pracuje s principem repetice, jenž je běžný spíše v uměleckém světě. Reaguje tak na kritickou esej, kterou toho roku publikovali porotci soutěže Broomberg a Chanarin „Unconcerned But Not Indifferent“, v níž prosazují premisu fotožurnalistiky jako umění – ne ve smyslu konzumace výsledků na stěnách galerií, ale ve smyslu zapojení autora do ztvárnění reality a nalezení vhodného způsobu zprostředkování.⁷ Leo Hsu uznává, že nové hranice fotožurnalistiky jsou soustavně překreslovány způsobem, že „to, co je dovoleno, je dáno tím, co je žádoucí, a co je vůbec možné zobrazit,“ což je v případě afghánských žen opravdu na místě. Varovným signálem kontinuální proměny oboru je však podle něj fakt, že se téměř v každé kategorii objevil soubor, který pracuje s principy vlastními Andyemu Warholovi či Manu Rayovi spíše než dosavadní fotožurnalistické praxi zakládající příběhy na lineární stavbě, která předestírá téma v jeho šíři. Repetice motivů použitá v souboru o venkovských školačkách z Anatólie od Vanessy Winship nebo o afghánských ženách od Lany Slezic se

⁶ <http://www.foto8.com/new/online/blog/381-world-press-photo-repetition>

⁷ <http://bx.businessweek.com/u-of-chicago-business-school/view?url=http%3A%2F%2Fwww.aphotostudent.com%2F2010%2F02%2F18%2Funconcerned-but-not-indifferent-adam-broomberg-oliver-chanarin%2F>

však přece jen něčím liší od pop-artových odkazů na masovou výrobu nebo avantgardních formálních experimentů s novým uchopením starých obsahů – nejde o umělé ikony či neživé předměty, ale o lidi ve vypjatých okamžicích. A opakováním takových motivů se dubluje emoce. Slovy Broomberga a Chanarina přináší tyto postupy do fotožurnalistiky něco bystřejšího, reflektivnějšího a analytičtějšího o našem světě, o světě obrazu, a o místě, kde se tyto dva světy propojují.“⁸



Zmíněné příklady ukazují na fakt, že přinést příběh neotřelým způsobem a novými metodami a přitom neztratit informační a sdělovací hodnotu svědectví o zobrazeném jevu nebo události, se cení stejně jako schopnost fotografie rozpoutat diskusi, odlišit se od ostatních a překonávat hranice. To byl ostatně i záměr [Michalela Wolfa](#), který v roce 2010 na stejné soutěži v kategorii Contemporary Issues získal čestné uznání souborem „Série nešťastných událostí“, ve kterém zachycuje reprodukce na monitoru zobrazených fotografií z Google Street View.

⁸ tamtéž

„Byl to reálný záznam z mého života, nedělal jsem greenshoty. Fotky jsou moje, ne Googlu. Na stativu jsem zoomoval s kamerou, abych vytvořil vhodný výřez. Interpretoval jsem Google, přivlastnil jsem si Google. V historii umění je spousta takových příkladů,“ říká Wolf.⁹ Tato událost zcela přehodnocuje postavení současné fotožurnalistiky a přibližuje ji mnohem blíže sféře umění než kdykoli dřív. Jak říká autor v interview pro British Journal of Photography: „Byla to konceptuální oprátka pro porotu – udělit cenu někomu, kdo fotografuje virtuálně. Je to ohromující.“ Připustil, že šlo o provokaci, ale byl překvapen otevřeností poroty. Wolf tak jakýmsi meta-fotografickým způsobem upozorňuje na fakt, že jsme tak zahlceni obrazovým materiálem, že autory se čím dál více budou stávat spíše editoři této masy obrazů.¹⁰



Nakonec jsou to ale stále fotografie, které nesou poselství, emoce, sdělení, lhostejno jakým způsobem jsou zhotoveny. Nutnost reflektovat nové technologie a přehodnocovat letité zásady fotožurnalistiky přinesl i loňský (2010) ročník mezinárodní prestižní soutěže Picture of the Year International. Třetím místem byly oceněny snímky fotoreportéra New York Times Damona Wintera, který dokumentoval působení amerických jednotek v Afghánistánu – mobilem.¹¹ Pomocí aplikace Hipstamatic, kterou nabízí firma Apple v modelu iPhone4, pořídil fotografie, které se od mnoha snímků z podobnou tématikou výrazně liší formátem, barevnou náladou a celkovou atmosférou snové výtvarné stylizace.[46] Na obhajobu před pohoršenými hlasy nad dehonestací tradičních přístupů mobilními technologiemi píše magazín Lens: „Byl to fotograf, kdo udělal tyto snímky, ne mobilní telefon... Málo lidí se kdy zajímalo o to, na jakém

⁹ <http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/news/2025845/world-press-photo-google-street-view-photojournalism>

¹⁰ tamtéž

¹¹ http://www.poyi.org/68/17/third_01.php

psacím stroji pracoval Hemingway.¹² Winter k tomu dodává, že „Komponování s iPhonem bylo více neformální a méně promyšlené, ale umožnilo mu tak přiblížit se vojákům blíže než s fotoaparátem a třemi objektivy a fotografovat přirozenou atmosféru,“ byť výsledky jsou pochopitelně od reality vzdáleny díky volitelným filtrům, které dodávají snímkům zcela nereálné barvy.



Můžeme se ptát na kolik jsou potom platné pracně definované body etických kodexů o přísně omezeném využívání nástrojů Photoshopu, jakými se např. agentura AP chrání před nařknutím z manipulace. Fotograf Chip Litherland si na svém blogu postěžoval, že fotografování mobilem není v rozporu se zásadami fotožurnalistiky, ale fakt, že Hipstamatic přetváří realitu v iluzivní obrazy, ano. Odklon od fotožurnalistiky k tvůrčí fotografii podle něj nastává, když snímky jsou více o autorovi, než o zobrazené skutečnosti.¹³ Kde tedy jsou hranice? Případ od případu? V autorovi? V divácích? Trefný je příspěvek v internetové diskuzi na Litherlandově blogu: „Jestli je účelem fotožurnalistiky dokumentovat historii, není právě Hipstamatic objektivem, kterým naše kultura nazírá svět? Pro vojáky jsou opravdovým svědectvím jejich pobytu přesně tyto snímky, které pořídí svými mobilními telefony.“¹⁴ Neodráží vhodná volba nástroje k uchopení skutečnosti autora snímků stejně geniálně jako realitu,

¹² <http://lens.blogs.nytimes.com/2010/11/21/finding-the-right-tool-to-tell-a-war-story/?hp>

¹³ <http://chiplitherland.com/blog/2011/02/theres-an-app-for-photojournalism/>

¹⁴ tamtéž

kteřou interpretuje? Výrazně autorské přístupy ve fotožurnalistické praxi nejsou už ničím výjimečným. Rukopis autorů, jakými jsou například Antonín Kratochvíl, Paolo Pellegrin, Tim Hetherington nebo Alex Majoli, je dlouho etablován a naklánění horizontu, roztřesené vidění nebo dramatické zrno patří neodmyslitelně k jejich stylu. Autenticita takto zachycených snímků přitom nemusí být zpochybněna, právě naopak. A Winterovy mobilní snapshoty atmosféry, kdy vojáci odpočívají, nudí se nebo hledají cokoli, čím by se rozptýlili, podávají dokonalý obraz každodenní reality, a to i přesto (nebo právě proto), že jí nazírají skřze filtr zábavné aplikace nejnovějšího iPhoneu, pomocí něhož sami vojáci v rozvojovém státě na druhém konci světa udržují kontakt se svým domovem v moderní zemi.

Vraťme se ale ještě na chvíli zpět k WPP. Při pohledu na některé ze soutěžních prací v posledních ročnících najdeme více příkladů, v nichž se výrazně autorský přístup odráží v zobrazovaných tématech, ať už jde o využití postprodukčních nástrojů v úpravě snímků nebo konceptuální tendence v celkovém pojetí. Nuance v překračování hranic tradiční fotožurnalistiky jsou čím dál větší, a diskuze, zda ten či onen snímek splňuje či nespĺňuje obsahová nebo formální kritéria čím dál ožehavější. Začínají se například objevovat fotografie více či méně desaturované, které propůjčují obrazům melancholický nádech a vábí jakousi filmovou atmosférou. Barvy neruší, nepřitahují více pozornosti, než je třeba, ale snímek není černobílý, takže působí více jako z opravdového světa. Soubor vypadá navíc kompaktněji a na první pohled zaujme více než černobílé či barevné série. Pieter Ten Hoopen navíc pracuje s emocionální rozostřeností a v souborech [Hungry Horse \(WPP,2009\)](#) nebo [People in Vladimírskoe \(WPP,2007\)](#) si vybírá místa s pohnutou historií, na nichž dokumentuje současný život tamních lidí. Desaturované fotografie pak podvědomě posilují dojem zašlých vzpomínek a efekt potlačených barev nepůsobí samoúčelně.

Kategorie čestného uznání posledních dvou let funguje, jak se zdá, jako testovací pole pro nové hranice oboru. Zmíněný soubor z Google Street View následoval neméně kontroverzní sérii z roku 2009 [The Moment](#), v níž čínský umělec Ou Zhihang fotografoval sám sebe, jak dělá nahý kliky před městskými

scenériemi, na nichž se odehrály události, jež reflektují charakteristiky dnešní čínské společnosti.



V interview pro Irish Times říká, že chce “přimět svět, aby porozuměl Číně 21. století. Jako tvůrčí umělec jsem se chtěl vyjádřit. Současné umění je velmi důležité, ale také velmi drahé a dostane se pouze k malému okruhu lidí. Chci, aby má práce měla širší dopad. Proto dělám své kliky. Neviděl jsem nikoho s podobným záměrem v médiích.”¹⁵ Tedy jsme opět u toho, jak se autor prolíná s tématem, nevšední způsob zpracování s tradičním obsahem sdělení, umění s fotožurnalistikou. Ou Zhihang sice přitahuje pozornost poněkud bizarním body-artem. V popiscích ale upozorňuje na palčivá témata současné Číny. A uvažujeme-li hlouběji nad poselstvím tohoto souboru, musíme uznat, že nebytí nahého těla a provokativních voyeristických snímků, nedostaly by se informace o alarmujících poměrech v zemi k tak širokému publiku, jako když získají cenu na soutěži, jakou je právě WPP. Mnoho fotografů a diváků odmítalo uznat tento způsob sdělení v rámci fotožurnalistické soutěže. Formálně by se fotografie daly jistě řadit mnohem snadněji ke konceptuálnímu umění, na druhou stranu neinformují nás o aktuálních tématech? Nepřináší důležitá svědectví obrazovou formou? A není právě toto stále účelem a cílem fotožurnalistiky? Nebo je celý obor jen “strojem na zaznamenávání událostí”¹⁶ ?

Pronikání autorských přístupů a subjektivně laděných poloh se objevuje stále více i v české obdobě světové soutěže. Na posledním ročníku Czech

¹⁵ <http://www.irishtimes.com/newspaper/world/2010/0313/1224266197823.html>.

¹⁶ <http://www.foto8.com/new/online/blog/381-world-press-photo-repetition>

Press Photo byly podle člena poroty Vladimíra Birguse “oceněny také práce, které se vymykaly z tradiční fotožurnalistiky, a v nichž se uplatňoval výrazně subjektivní autorský pohled na běžný život, jako třeba v poetických snímcích z dětského karnevalu od Michaely Spurné, v groteskním Fojtíkově cyklu Absurdistán, domov můj, ve fragmentech z obskurního Centrálního domu umělců v Moskvě od Milana Bureše nebo z nové pražské architektury od Romana Vondrouše, v empatických snímcích z léčebny duševně nemocných od Jiřího Žižky anebo ve fotografiích české obdoby Forresta Gumpa, které jejich autor Jakub Jurdič navíc nazval svými fiktivními autoportréty”.¹⁷ Posledně zmíněný soubor s názvem Jarmil je vsutku ojedinělým úkazem. Fotografie dokumentárního charakteru jsou totiž zcela nahrané a poměrně silně barevně upravované. Od skutečnosti se ale autor příliš neodchýlil, naopak. Scény sice promýšlel a inscenoval, ale výsledek je vlastně dokumentem o archetypu asociálního člověka trpícího bojácnou nedůvěrou ve vnější svět, čímž se dotýká současných problémů mnoha tápajících mladých lidí. Principy takto inscenovaného dokumentu jsou sice poměrně běžné v uměleckém světě, ve fotožurnalistické soutěži se však objevily poprvé.



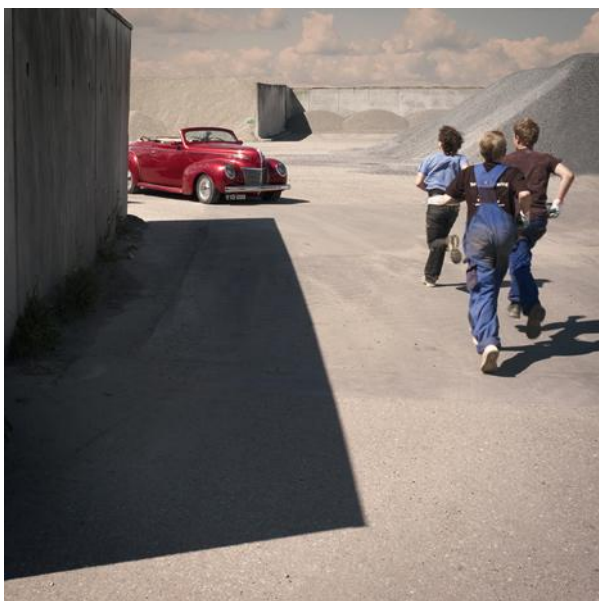
V souborech Spurné či Jurdiče, které jsou spíše na hranici dokumentární a zcela mimo oblast reportážní fotografie se objevují jak konceptuální tendence tak inovativní práce s barvou často formou desaturace nebo naopak výrazného

¹⁷ Časopis DIGI FOTO. Č.11 (Prosinec 2010). Praha: Omega Publishing Group, 2010.

akcentu. V dokumentárních fotografiích Fojtíka, Bureše či Vondrouše se zase jako přidaná hodnota cení především osobní pohled, ať už má podobu satiry, minimalismu či abstrakce. Velký počet oceněných prací překonává propast mezi zobrazujícím a zobrazovaným a světy autorského pohledu a skutečnosti před kamerou se v nich prolínají. Tyto tendence jsme mohli začít sledovat už i u předchozích několika ročníků.



Na CPP 2009 se například umístily práce Svatopluka Klesnila z veletrhů dobytka, který mysteriózním svícením satiricky okomentoval prostředí obchodu s krávami na nejrůznějších předváděcích akcích nebo fotografie Matěje Třešňáka ze srazů fanoušků starých automobilů, které zaujaly specifickou filmovou atmosférou.



V roce 2008 to byly například Krupařovy portréty slepých Afričanů v divoké prérii v podobném duchu, jako se fotí celebrity do magazínů nebo zasněné, ale dynamické snímky Jakuba Skokana, který na mírně desaturovaných snímcích dokumentoval život nevidomého Lukáše, který si právě uvědomuje svoji odlišnost. Subjektivní deníky z domácího prostředí, které pracují s výraznou dekompozicí a spíše výtvarným a emocionálním účinkem stylu, než se samotným obsahem, pronikly do CPP v letech 2006 a 2007 například v pracích Jana Dyntaxy nebo Barbory Kuklíkové.

Silně konceptuální přístup zase charakterizuje například skvělé diptychy portrétů známých osobností v nádražním prostředí od Jana Zátorského, který pracuje s analogií tvarů drážních objektů a stylizací portrétovaného (2007) nebo o rok starší soubor, v němž každodenní život lidí bydlících v blízkosti železnice fotografuje inscenovanými dokumentárními portréty.



Záznam velkých událostí a emocionálních výbuchů – fotografie, které na stránkách novin a magazínů, chtějí vidět editoři, na jedné straně ztrácejí v záplavě masy podobných obrazů svou sílu, což je jistě alarmující. Jak podotkl Petr Vilgus: „Smutek, drama, smrt, bolest... Bývaly doby, kdy fotografie zaznamenávající takové scény burcovaly veřejné mínění. Dokázaly podpořit masový odpor proti válkám, proti sociální nespravedlnosti či dětské práci. V dnešní době už toto nefunguje.“¹⁸ Na druhou stranu se v soutěžích otevřel prostor pro subtilnější sdělení o neméně skutečném životě. Jestli se novému způsobu vidění otevře cesta i do tisku, je otázkou. Fotožurnalistika ale dnes už nespolehá jen na masové sdělovací prostředky. Webové formy magazínů, online prezentace různého druhu a nová média obecně nabízejí způsoby, jak si najít cestu k širší klientele. Vladimír Birgus tyto tendence komentuje slovy:

¹⁸ Časopis DIGI FOTO. Č.11 (Prosinec 2010). Praha: Omega Publishing Group, 2010.

„Novinářská fotografie může opouštět své tradiční hranice. V době, kdy si klasická novinářská fotografie vzhledem k zánikům či klesajícím nákladům novin a časopisů stále obtížněji hledá prostor pro uplatnění a kdy se propast mezi „fotografickým obrazem světa“ a „světem fotografického obrazu“ stále prohlubuje, to považuji za velkou naději.“¹⁹ Neopomenutelným faktem, který na zmíněnou propast dostatečně jasně poukazuje, je ten, že stále více oceněných autorů (a zejména v českém prostředí) netvoří tyto snímky pro noviny, ale přesto jsou oceňováni právě na fotožurnalistických soutěžích. O čem to svědčí? Zdá se, že pojem fotožurnalistika, je stále více nejednoznačný a v následujících letech bude hledat svou novou, pravděpodobně stále nejednoznačnější, identitu i nové způsoby uplatnění na trhu.



Stanislav Krupař - Sny ve dnech potravinové krize

6.4. Výzvy fotožurnalistiky v digitálním věku

Úpadek fotožurnalistiky byl mnohokrát deklarován od doby, kdy velké obrazové magazíny typu Life (týdeník) nebo Look ukončily zlaté časy svým krachem na počátku sedmdesátých let, v době kdy přestaly být schopny konkurovat televiznímu vysílání. Současný evergreen hrozby zániku novin a časopisů vlivem silicí obliby internetu a nových médií obecně přinesl novou vlnu lamentace a pesimismu nad další existencí fotožurnalistiky vzhledem k výše popsaným jevům (kap.5). Nehledě na faktický vývoj fotografie v novinách (na rozdíl od novinářské fotografie) však neubývá těch nadšenců, kteří chtějí zpracovávat vizuální story nejrůznějších obsahů i forem a neubývá ani těch, kteří si je chtějí prohlížet. Nová media ve svých počátcích bezpochyby zapříčinila krizi fotožurnalistiky, jejíž následky pociťuje obor do dnešních dnů. Jako každá krize ale i tato přinesla nové výzvy k transformaci a v současné době se ozývá mnoho hlasů, které opěvují návrat fotožurnalistiky a revitalizaci jejího smyslu a podstaty. Joe Elbert, fotoeditor s dvacetiletou praxí ve Washington Post, vidí v nastupující době spíše nové příležitosti¹ a fotograf agentury VII Photo Ed Kashi dokonce v prosinci 2009 ve fóru o nových cestách fotožurnalistiky na londýnské College of Communication vyjádřil víru v návrat zlatých časů fotožurnalistiky.²

Kde se bere takový optimismus v době, kdy lze spíše slyšet obavy ze smrti tohoto žánru? Odpovědí je několik, ať už z hledisek ekonomických, sociálních, politických, etických či technologických.

Bulvarizace médií přiměla fotožurnalisty pátrat po jiných možnostech uplatnění a jiných formách spolupráce. Výsledkem těchto snah byl například vznik agentur typu VII, Noor Images, nebo studií jakými jsou MediaStorm, Bombay Flying Club, aj. Zaměřili se podle vzoru agentury Magnum na vlastní produkci a hledání alternativních zdrojů financování v kooperaci s neziskovým sektorem, vzdělávacími institucemi, apod. (vice v kap.8). Tradiční klienti a distributoři v mediálním prostředí tak tvoří jen část odběratelů a fotografové nejsou pod tlakem dodávat fotografie rychle a levně, navíc z událostí, ke kterým nemají vztah anebo jsou pouze jejich ilustrátory. Internet a sociální sítě nabízejí

¹ <http://digitaljournalist.org/issue9806/elbert.htm>

² <http://www.nieman.harvard.edu/reports/article/102095/A-Different-Approach-to-Storytelling.aspx>

nové formy distribuce a prezentace a Brian Storm například věří, že “fotožurnalisté tak mohou mít větší kontrolu nad výsledky své práce i nad tím, kde a jak budou jejich snímky použity. Musí se ale přizpůsobit novým podmínkám webového trhu.”³

David Campbell⁴ na stránkách Niemanovy nadace pro žurnalismus na Harvard University vysvětluje, že web vytvořil zcela nový „ekosystém“ tím, že přerušil do jisté doby automatické spojení mezi vytvořením a distribucí obrazového zpravodajství. Web rovněž zrušil náklady na vydávání tiskovin a omezil bariéry v utváření distribučních sítí. „Žijeme v době, kdy naše schopnost komunikovat, sdílet, spolupracovat a jednat prorazila všechny limity tradičních institucí a zavedených praktik.“⁵ Fotožurnalistika zásadně mění svou podobu a dosavadní systém distribuce a financování. Vizuální formy zpravodajství s nezastupitelnou rolí fotografie však zdaleka nevymírají. V rutinní praxi budou stoupat nároky na rychlost a láci, ale co se týče hlubších a dlouhodobějších reportáží, otevírají se zcela nové možnosti. V každém případě je třeba si uvědomit, že tyto projekty bylo vždy náročné financovat. Krátké období, ve kterém se to zdálo snadnější, je pryč, a nevrátí se ani s novým zájmem o inzerci na internetu ani s novými modely placeného obsahu online médií. Web ale na druhou stranu umožňuje dominovité rozšíření potenciálního okruhu konzumentů a charakterem svého prostředí vybízí k inovativním formám prezentace. Může zahrnout autora zároveň jako vydavatele i jako účastníka v řetězci distribuce. Spíše než produkovat a prodávat solitérní snímky nebo krátké reportáže, by měl vizuální žurnalista pracující s multimédií, zúročit podle Campbella tyto výhody⁶:

- Fotograf se může více zaměřit na samotný obsah, nad kterým má větší kontrolu, i na způsob prezentace hotového díla
- Význam vizuálních esejí mohou nést nejen narativní konstrukce, ale i spojení zvuku, textu, videa, apod.

³ tamtéž

⁴ David Campbell je profesorem kulturní a politické geografie na Durham University v Anglii. Píše teoretické studie o fotografii, multimédiích a politice na www.david-campbell.org/blog a pracuje jako multimediální producent

⁵ <http://www.nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=102097>.

⁶ <http://www.nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=102097>.

- Delší a komplexnější fotoesej může být nabídnuta globálnímu diváctvu, zejména mladé generaci, která tištěná média přestává vnímat
- Digitální práce s obrazem znamená také konceptuální výzvu danou širokými možnostmi kontextů, do kterých fotograf snímky zasadí
- Dosavadní objektivizace lidí před kamerou může být nahrazena tím, že se fotografovaným subjektům dá prostor k vlastní prezentaci

Ve zrychlující a odosobňující se digitální době doporučuje Brian Storm podobný postoj: „Fotografie potřebují kontext, aby mohly přinést komplexnější příběh. To nejlepší, co mohou fotožurnalisté udělat, je zpomalit, více se angažovat a trávit na svých projektech více času... Není to jen o tom, udělat dobrý snímek, ale nechat fotografované promluvit, dát jim prostor.“⁷ Stará škola fotožurnalistiky učí reportéry být skrytým pozorovatelem, ztratit se, zůstat neviditelným a nechat subjekt chovat se tak, jak by se choval v naší nepřítomnosti. Storm je však zastáncem angažovanosti a vstupování do děje. Nepropaguje rekonstrukce situací nebo herecké nahrávky, ale vědomé pátrání po kontextu fotografovaného tématu a kladení specifických otázek, jimiž je možné dostat se k jádru sdělení a umocnit sílu samotných obrazů. V souvislosti s možnostmi nových médií navíc zastává názor, že statická fotografie je vždy vytržená z kontextu a neříká nám nic nebo jen velmi málo o souvislostech mimo její rámec. Díky omezenému prostoru v tisku pak ve zvolení nejvhodnějšího záběru (ať už fotografem před stiskem spouště či v postprodukční fázi, anebo editorem při výběru ze sady snímků) často upřednostňujeme náš vlastní pohled na věc, naše kulturní a společenské stereotypy anebo se snažíme vyhovět předem zkonstruované představě snahou nacpat všechno do jediného „okna“. V multimediálním formátu je naopak více prostoru na propojení různých stanovisek, pohledů různých stran, spojení různých technik a stylů, čehož výsledkem je bohatší a hlubší vhled do situace. Sdělení je ve výsledku výmluvnější i ověřitelnější. Role interpretace je otevřená, ale transparentní. Může být navíc vystavena diskuzi díky napojení na sociální sítě. Podobně jako v online žurnalistice dochází k posunu od „článku“ k „baterii článků“ nebo

⁷ <http://www.nieman.harvard.edu/reports/article/102095/A-Different-Approach-to-Storytelling.aspx>

k širšímu „tématu“, dochází i ve fotožurnalistice k posunu od „jednotlivého snímku“ přes „fotoesej“ k „vizuálnímu příběhu“ jako multidimenzionálnímu vyprávění, které zpracovává dané téma. Neznamená to výměnu fotografie za video, ale přehodnocení nových možností, jak vyprávět příběh v duchu toho, co Fred Ritchin nazývá „nový vizuální žurnalismus“ (srov. Nová fotožurnalistika – kap.6.2). Stojí o něj ale v komercializovaném světě médií vůbec někdo?

Často lze slyšet fakt, že diváci jsou množstvím obrazů už unaveni, ale Brian Storm (zakladatel serveru Mediastorm), tvrdí opak. Jediní unaveni jsou podle něj editoři v redakcích, trpící zajetými stereotypy, zatímco diváci jsou hladoví po invenčních reportážích. A když se jim jednou zalíbí, dovedou je sdílet a šířit dál způsobem, který dosud neměl obdoby – skrze sociální sítě, blogy, apod. Nikdy nebylo možné distribuovat vizuální sdělení tak rychle jako dnes – každý z diváků může dílo okamžitě přeposlat několika stovkám svých facebookových přátel a řetězovou reakcí navýšit počet shlédnutí do statisíců.⁸

Vizuální žurnalista by se měl v ekonomice nových médií podle Campbella soustředit na vytvoření pevných vazeb s konzumenty, klienty a zájmovou komunitou přes různé formy sociálních sítí, aby sdílením nápadů a idejí našel za pomoci pečlivě vydržovaného okruhu sympatizantů nové způsoby propagace a financování svých projektů. To, jak budou fotožurnalisté placeni, se pravděpodobně změní s přerušением stálých plateb od svého jednoho stálého zaměstnavatele (agentury/novin/magazínu) směrem k řadě různých zdrojů (vládní i nevládní organizace, soukromý i neziskový sektor, média i vzdělávací instituce...), které budou dotovat ucelené reportáže nebo dlouhodobé projekty spíše než platit za jednotlivé snímky.⁹ Otázkou zůstává nakolik jsou tyto představy jen teoretickou imaginací.

Podle Ritchina však bude poptávka po vizuální reportáži stoupat, neboť se jedná o specifickou formu komunikace s vlastní škálou široce kombinovatelných vyjadřovacích prostředků využívajících nové technologie.¹⁰ Ty prakticky umožňují návrat fotoeseje ze zlatých časů fotožurnalistiky. Webový prostor nabízí dnes opět místo pro publikaci fotosérií a pro spojování obrazů s textem, ale i s hudbou, mluveným slovem, grafikou, videem (kap.7).

⁸ <http://www.nieman.harvard.edu/reports/article/102095/A-Different-Approach-to-Storytelling.aspx>

⁹ <http://www.nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=102097>.

¹⁰ <http://www.pixelpress.org/afterphotography/?p=794>.

Nejrůznější formy fotogalerií a slideshow se objevují na elektronických stránkách současných periodik, kde dostávají prostor i fotografie, které se nevejdou do tisku. Na webech New York Times, Time nebo Newsweek jsou publikovány celé série od autorů jako James Nachtwey, Martin Parr, Yuri Kozyrev, Alex Majoli, Paolo Pellegrin, Alec Soth, Irina Werning, Christopher Morris, Tim Hetherington, Joachim Ladefoged, Thomas Dworzak, Schaul Schwarz, Richard Moose, Kendrick Brinson, Dominic Nahr, Stefano De Luigi a mnohých dalších skvělých dokumentaristů. Jejich kolegové před dvaceti lety přijímali zakázky spíše proto, aby si při nich fotografovali snímky pro vlastní uspokojení bez očekávání, že se najde prostor pro publikaci většího množství fotografií v tisku.¹¹ Dnes se děje spíše opak, fotografové pracují pro vlastní uspokojení mnohdy bez zadání zakázky a bez očekávání, že se najdou peníze pro pokrytí nákladů, přestože prostor pro publikaci celých fotostories je prakticky neomezený. Otevírají se i možnosti svobodnějšího výrazu, bohužel velmi zřídka v rámci pevného zaměstnaneckého poměru.

Obor fotožurnalistiky se do dnešních dnů vyprofiloval někde mezi reportáží, zprostředkováním vizuálních informací a individuální interpretací faktů. Po dlouhou dobu spoléhal na tištěná média jako na nejsnazší způsob jak oslovit co největší množství diváků a zákonitostem mediálního trhu se i často podřizoval. Nová média v posledních dvou dekadách významně proměnila způsob práce i pravidla trhu a distribuce. Masové rozšíření internetu s širokým záběrem, levnými náklady, rychlým přenosem informací a velkou mírou interaktivity dalece přesáhl možnosti jakéhokoli tisku či vysílání. To je i důvod, proč v posledních letech, navzdory bulvarizujícím tendencím médií i agentur, a ubývajícimu počtu čtenářů periodického tisku s tradičními modely využívání novinářské fotografie, vzniká také množství nových organizací, studií, online časopisů a nejrůznějších webových platforem, které dávají kvalitní fotožurnalistice naději na optimističtější budoucnost.

¹¹ Ritchin, Fred: In Our Own Image, p.64

6.4.1. Příklady nových fotožurnalistických forem a platform

Internet umožňuje vytvářet nejrůznější zájmová uskupení mnohem rychleji a snadněji než tomu bylo kdykoli dříve. Síť autorů, distributorů, klientů, donorů, přidružených organizací i divácké obce je dnes díky webovému prostředí možné udržovat mezi sebou pevnějšími vazbami. Propojením těchto skupin je možné najít nové způsoby financování či nové typy klientů. Prezentace fotožurnalistických obsahů na webu se prostřednictvím sociálních sítí může dostat k mnohonásobně větší nebo k mnohem lépe cílenější skupině uživatelů než prostřednictvím sdělovacích prostředků. Náklady na provoz webových stránek jsou minimální a tak vzniká mnoho entuziastických projektů z pouhého nadšení zúčastněných a z víry, že se tím fotožurnalistice otevírají po letech úpadku nové dveře a nový smysl.

burn. is an evolving journal for emerging photographers.

burn is curated by magnum photographer david alan harvey.

ABOUT BURN MAGAZINE

BUY BURN_01 IN PRINT

EMERGING PHOTOGRAPHER GRANT 2011

SUBMISSIONS

DAVID ALAN HARVEY WORKSHOPS 2011

SUPPORT US AT BURN

EPF 2011 FINALISTS

daisuke ito - losolmo gym
dominic bracco II - life and death in the northern pass
michael christopher brown - the libyan republic
irina werning - back to the future
tushikur rahman - fatalistic tendency
laura el-tantawy - in the shadow of the pyramids: egypt
zhe chen - bees
benjamin rusnak - 23°. far from

V online magazínech typu [Burn](#) nebo [Daylight](#) jsou publikovány hloubkové fotoeseje autorů z celého světa, kterým se vydavatelé snaží přes grantové mechanismy pomoci najít finanční podporu.¹² Webový portál [100Eyes](#) slouží zase jako platforma alternativní fotožurnalistiky, jejíž hranice mají blízko ke konceptuálnímu umění. Na webu [Bag News](#) se autoři věnují analýzám

¹² Dlouhodobé projekty pro Burn zpracovávají i Čech Michal Novotný nebo student ITF v Opavě Michal Luczak

stereotypů obrazového zpravodajství, publikují snímky, které „nebyly vybrány“ a zasazují do nových kontextů, čímž dokazují nejednoznačnost a manipulativnost vizuálních informací. Prostřednictvím teoretických reflexí o čtení novinářských fotografií a díky otevřeným a řízeným diskuzím přispívají k borcení mýtu o jediné objektivní fotožurnalistické pravdě. Podobně jako agentura [Noor Images](#) věnující se převážně válečné fotografii avizuje na svých stránkách jako účel svých snímků podnět k sociální změně, tak i kolektiv fotožurnalistů sdružených ve skupině [Facing Change](#) deklaruje smysl dokumentování současného života v USA jako prostředek k zamyšlení nad současným stavem a budoucností země. Spoluprací se spisovateli navazuje deset členů skupiny na tradici FSA ve 30. letech a jejich zájem spočívá v dokumentaci přehlížených, ale naléhavých témat ze života americké společnosti a podněcování k pozitivním změnám. Konečnými odběrateli jsou sdělovací prostředky stejně tak jako neziskové organizace či vzdělávací instituce.



Zcela revoluční systém prezentace, financování, spolupráce a sdílení výsledků napříč zájmovými skupinami představuje pro solitérního autora webový portál [Emphas.is](#). Za malý poplatek nabízí prostor pro uveřejnění rozpracovaných projektů, přičemž kdokoli z návštěvníků stránky může na vybraný projekt přispět

různě velkou částkou, za níž od autora dostane určitou náhradu (od pohledu přes zvětšeninu až po soukromý workshop). Jedním z často prezentujících autorů je i Tomas van Houtryve (člen VII Photo Agency), který podobný způsob zavedl i na vlastním webu.

Úspěšnost nových modelů financování dlouhodobých projektů, které se odmítají spoléhat na podporu časopisů a novin, dokazuje například i kolektiv Luceo Images (2007) Skupinu založilo šest mladých a úspěšných fotografů s novinářskou nebo agenturní praxí, která je však nenaplnovala. Podobně jako Magnum Photos, Contact Press Images, VII nebo Noor Images se začali věnovat vlastním tématům a dokumentárním projektům s výrazným autorským rukopisem, ale i komerční fotografii. Co je však odlišuje a slibuje jim světlou budoucnost, je fakt, že každý člen se cítí stejnou měrou odpovědný za provoz agentury a každý má na starosti specifickou oblast, bez nichž by se v novém prostředí neudrželi (výstavba a údržba sociálních sítí, reklamní kampaně, webový design, aj.)



Na podobné bázi funguje například i čtyřčlenná skupina italských fotografů Terra Project (2006) Práce autorů těchto malých agentur jsou publikovány v mnoha světových periodikách, ale mezi jejich klienty patří také velké nadnárodní společnosti a neziskové organizace. „Je směšné říkat, že fotožurnalistika umírá. Jen se razantně mění způsoby distribuce a konzumace,

a my to bereme jako výzvu,“ vysvětluje klíč k transformaci člen Luceo Images David Walter Banks.¹³

Ve středoevropském prostoru se v podobně tvůrčím duchu, ale výrazně na bázi grantových mechanismů, zformovala skupina [Sputnik Photos \(2005\)](#). Je složena z fotožurnalistů několika států (Filip Singer-Česko, Andrej Balco-Slovensko, Andrei Liankievich-Bělorusko, Agnieszka Rayss-Polsko aj.), kteří se zúčastnili seminářů nadace Altemus a fotoagentury VII Photos. Ve svých projektech investigují a portrétní skutečný život s touhou zblízka pozorovat a porozumět.¹⁴ Jejich osobité vidění světa postihuje palčivé problémy současné střední a východní Evropy kritickým a mnohdy sarkastickým pohledem. Ironie a sarkasmus je také typickým znakem několika tvůrčích skupin a dokumentárních platforem na území Polska, které ve svých projektech mapují společenské změny v rychle se měnícím postkomunistickém prostoru.



Výrazným online obrazovým časopisem, který založili polští fotožurnalisté a dokumentaristé kolem studentů ITF SU Mariusze Foreckého a Andreje Marczuka jako alternativu k mainstreamovým magazínům, je časopis [5klatek](#). Na jeho stránkách jsou publikovány práce nejlepších polských dokumentaristů a reportérů, ale i začínajících talentů. Některé práce zde prezentovaných autorů vycházejí přímo nebo nepřímo z fotožurnalistických tradic přinášet svědectví o událostech a jevech, ale svými vícevrstevnatými přístupy daly vzniknout ojedinělému stylu reportážní a dokumentární fotografie

¹³ <http://lens.blogs.nytimes.com/2010/09/14/if-photojournalism-is-dead-whats-luceo/>

¹⁴ <http://www.sputnikphotos.com/>

– tzv. Nový dokument¹⁵, v němž „se jedná o specifickou koncepci fotografického dokumentu, u něhož jsou kognitivní funkce vůči kritickým nebo expresivním druhořadé. Takový dokument funguje samozřejmě na poli uměleckém, nikoliv hromadném sdělení.“¹⁶ Přesto mnohé z těchto prací našly své uplatnění na stránkách polského (Przekrój, Newsweek, Polityka) nebo zahraničního (Die Zeit, L'Espresso, GQ, Time) tisku.



Významným počinem na elektronickém poli středoevropské fotožurnalistiky je i webový obrazový magazín Photodocument.pl nebo šestičlenná polská fotoagentura [Napo Images](http://Napoimages.com) (2008), která programově odmítá ilustrující funkci fotoreportéra v tisku, ale zakládá na „klasických ideálech a hodnotách reportáže, které vycházejí z dlouhodobých projektů společenské, politické a kulturní důležitosti.“¹⁷ Jiný nově založený kolektiv polských dokumentaristů Visavis.pl naopak deklaruje zájem o nejbanálnější aspekty každodenního života a vysoce interpretativní přístup, kterým se vymezuje fotografickému dokumentu v jeho nejčistší formě. Jeho klienty jsou

¹⁵ Pospěch, Tomáš: Nowy dokument. Czechy, Slowacja, Węgry, Polska / Nový dokument. Česká republika, Slovensko, Maďarsko, Polsko. In: *Fotografiadokumentalna w projektach fotograficznych / Dokumentární fotografie ve fotografických projektech*. Galeria Szara, Cieszyn 2005

¹⁶ Lewandowska K.: *Estetyka dokumentalna w fotografii polskiej okresu odwilży*. In: *Polska Fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów*. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006, s. 83.

¹⁷ <http://www.napoimages.com/index.php?gdzie=3&idl=26>

ale rovněž masové sdělovací prostředky. Visavis zdůrazňuje svou osvětovou činnost na poli novinářské fotografie, pomocí které se snaží měnit zavedený způsob vnímání fotografie v tisku a prosazovat reflexivní pojetí skutečnosti při jejím zobrazování.¹⁸ V Polsku se rovněž ve velké míře uplatňují autorské blogy, o nichž široce pojednávají diplomové práce absolventů ITF Rafala Siderského, Krzysztofa Kowalcyka nebo Pawła Olejniczaka.

Uvedený výčet je jen snůškou několika příkladů nových uskupení, kterým k existenci a fungování dopomohly právě digitální technologie a internet. Uplatněním nových médií mohou rozšířit prostředky svých sdělení a díky sociálním sítím a webovému prostoru oslovovat potenciální klienty napříč hranicemi zemí, zájmů či oborů. Uvedené kolektivy se vymanily ze stereotypního kolotoče masových sdělovacích prostředků, které investigativní přístupy vizuálního žurnalisty dosud nepodporují tak, jak by ve světle překotného vývoje vizuální kultury mohly. Fotožurnalista/vizuální antropolog pak z novin často odchází, ale to neznamena, že s ním odchází novinářská fotografie/fotožurnalistika. Zdá se ale, že díky rozevírání nůžek mezi nabídkou tzv. objektivních obrazových informací z velkých agentur a subjektivními přístupy individuálních autorů nebo malých fotožurnalistických skupin se pojem fotožurnalistika značně rozšířil. Novinářská fotografie už se neuplatňuje jen v novinách a magazínech, ale i v knihách, galeriích, muzeích, vzdělávacích institucích, reklamě i komerční fotografii. Fotografie ztrácí stigma očekávaného veskrze objektivního sdělení a otevírá se více prostoru pro interpretační pojetí, bohužel stále méně na papírových stránkách, ale stále více na webu.

¹⁸ http://www.visavis.pl/page,info_ofirmie,lang,en,index.html

6.5. Občanská fotožurnalistika

Práce o proměnách fotožurnalistiky v digitálním věku by nebyla úplná bez kapitoly o tzv. občanské fotožurnalistice – jevu, který se rozšířil popularizací fotografie v řadách široké veřejnosti. Každý dnes vlastní nějaký typ fotoaparátu, byť jen v mobilu, a pokud se ocitne v místě významné události, může v mžiku odeslat pořízené fotografie redakcím k publikování. Popularizace a dostupnost kvalitní fotografické techniky a zejména rychlost přenosu informací způsobily naprostou revoluci v zaznamenávání horkých aktualit nebo v přinášení svědectví z těžko přístupných míst. Dvě světové události z konce roku 2004 (odhalení mučících praktik v irácké věznici Abu Ghraib a tsunami v jihovýchodní Asii) přinesly zásadní změnu - skutečnost, že událost zaznamenaná fotoamatérem je stejně akceptovatelná v novinářském prostředí jako stejná skutečnost zachycená profesionálním fotografem. A to i v případě, že snímky muže taženého na provaze po podlaze věznice, které unikly z osobního mobilu amerického vojáka, reprodukovaly magazíny toliknásobně zvětšené, že výsledná pixelizace měla vizuálně blíže k fiktivnímu současnému umění než k reálně zachycené skutečnosti. Odzbrojujícím důkazem významnosti občanské fotožurnalistiky jsou dvě po sobě jdoucí obálky časopisu Paris Match z konce roku 2004 a začátku 2005 o asijském tsunami.



První je vytvořena ze snímku pořízeného ve spěchu prchajícím turistou, a ačkoli z „vlny smrti“, jak vysvětluje titulek, příliš nerozeznáme, obálka promlouvá kontrastem dovolenkových barev, chvějících se palmových listů a tichem před dopadem ničivého tsunami, o němž mezitím informovala všechna světová média. O měsíc později publikoval stejný list titulní stranu s fotografií pořízenou středoformátovým přístrojem na černobílý negativ konzervativním dokumentaristou Philipem Blenkinsopem. Zobrazuje muže s rouškou na ústech, jak se zarámovanou fotografií holčičky bloumá po místě tragédie. Titulek, který ponechává obraz netknutý, objasňuje, že v zarmoucené zemi je každou třetí obětí ničivé vlny dítě.¹ Oba přístupy ke zprostředkování nešťastné události mají svou vlastní vypovídací hodnotu a oba si našli stejně hodnotné místo v jednom z nejnáročnějších zpravodajských magazínů. Tato bezesporu revoluční skutečnost však není sama o sobě tak alarmující jako otázka, jakým způsobem je pak zaručena hodnověrnost fotografií z neověřených zdrojů?

V době, kdy každá organizovanější skupina využívá možnosti prezentovat svět svými očima, je spoleh redakcí na rychlejší a levnější obrazové zpravodajství z výjimečných událostí objektivy či mobily amatérů minimálně riskantní, nicméně informačně velmi atraktivní. Posedlost redakcí rychlostí jejich reakce na aktuální dění tomuto trendu jen nahrává. Informovat téměř živě a v reálném čase je větší prioritou než informovat zodpovědně a v kontextu. Na druhou stranu bez fotografií amatérů by se svět těžko dozvěděl o šíři a vážnosti takových událostí, jakými byl například teroristický útok v londýnském metru v roce 2005 nebo násilí v ulicích Teheránu po prezidentských volbách v Íránu o čtyři roky později. V případech kontroverzních událostí je mnohdy práce reportérů znemožňována lokálními autoritami. Do Íránu v červnu 2009 nebyli vpuštěni téměř žádní zahraniční fotoreportéři (výjimku tvořil pouze fotograf NYT Roger Cohen²) a na servery světových médií přicházely jen snímky z ulic hlavního města pořízené mobilními telefony účastníků demonstrací. Popisky k nim byly většinou velmi stručné, neověřitelné, anebo silně poznamenané sympatiemi či antipatiemi. V takových případech je přesto pro média důležitější amatér s jakýmkoliv fotoaparátem

¹ Panzer, Mary. Things As They Are: Photojournalism in Context Since 1955. Amsterdam: World Press Photo, 2005. str. 376

² <http://www.saladeprensa.org/art870.htm>

v centru dění než profesionál, jenž dorazí na místo pozdě a bez znalosti terénu a souvislostí. Na příkladu fotografií z íránských ulic však vyšla najevo síla fotografie nejen jako svědka událostí, ale i mluvčího určité skupiny (podobně jako stringeři Reuters v řádách Hamásu – kap.3,4). V reakci na množství amatérských záznamů publikovaných na webech světových médií a zobrazujících často brutální zásahy na demonstrantech, nechala íránská vláda vyrobit video, na němž členové opozice pálí vlajku Ajátoláha Chomejního. Podle mezinárodní blogerské komunity se jednalo o podvod, který posloužil jako důvod k uvěznění členů opozice.³ Občanská fotožurnalistika užitá v hromadných sdělovacích prostředcích tak přináší v jistém směru podobné problémy jako ta konvenční s podobnými riziky zkreslení. V době, kdy si každý na bezplatném webu může zřídit svůj blog a skrz sociální sítě sdílet jeho obsah s kýmkoli na světě, nabízejí snímky neprofesionálních fotografů nezanedbatelnou protiváhu oficiálním zdrojům i v případě, že se neprosadí na stránkách novin. Bez časových a ideových omezení, kterým musí čelit zaměstnaní reportéři, mohou být fotografie amatérů nakonec stejně platným, ba dokonce platnějším, zdrojem informací. Dosavadní privilegium fotožurnalisty a prostor, který mu byl dopřáván k pokrývání událostí, ustupuje spíše důvěře v ověřené osoby, kterým je dovoleno fotografovat v privátní sféře. Důkazem může být například cílený hon na novináře při nepokojích v Egyptě na jaře roku 2011.

Mimo oblast horkých aktualit však na poli investigativní fotožurnalistiky popisující život v méně přístupných komunitách vzniká díky amatérům množství zajímavých projektů. Jejich hlavní devízou je absence profesionální deformace v zobrazování reality, znalost lokální problematiky, opozice vůči mainstreamovým médiím, jež mají stále limitovanější přístup do soukromí jiných kultur, a v neposlední řadě jakési kouzlo intuitivnosti a emocionality zachycené amatérskými kamerami a osobně angažovaným postojem.

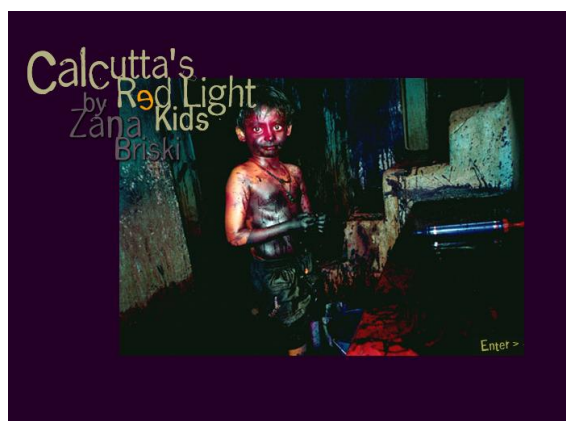
Krátce po vypuknutí války v Iráku, kterou fotoreportéři pokrývali zpoza ramen amerických nebo britských jednotek, se rozhodla skupina amerických dokumentárních fotografů The Daylight Community Arts Foundation roz distribuovat na dva měsíce v létě 2004 fotoaparáty deseti íráckým civilistům s ideou: Proč nenechat promluvit lidi, kterých se válka nejvíc týká, namísto toho

³ <http://www.afterphotography.org/>

udělat z nich objekty cizineckých fotoaparátů? Íráčanům sdělili: Tohle je příležitost ukázat americké veřejnosti to, co jim ukázat chcete.⁴ Výsledek byl poté vystaven na newyorské univerzitě i publikován na CNN a sloužil minimálně jako protipól oficiálním záběrům ozbrojených vojáků v ulicích.



K dohledání je projekt nazvaný Fotografie iráckých civilistů doteď na webu PixellPress, který se prezentuje jako platforma alternativní fotožurnalistiky (více v kap.8) a v posledních letech zaštil více podobných projektů zpracovaných amatérskými fotografy na téma lidských práv. Na některých se podíleli výhradně děti. Jedním z nejsugestivnějších počínů je projekt Zany Briski Kalkata očima dětí z rudé čtvrti, v němž byly několika dětem místních prostitutek zapůjčeny



fotoaparáty k dokumentování svých domovů. Projekt byl financován díky prostředkům Annie Leibovitz a nadace Soros Open Society Institute. S podobným záměrem vznikl i dlouhodobý workshop s rwandskými dětmi Through the Eyes of Children. Tyto aktivity se sice nedají přímo

zahrnout do škatulky fotožurnalistiky, ale zmiňuji se o nich zde z několika

⁴ http://www.pixellpress.org/iraqi_civil/intro.html

důvodů. Jednak vznikly z osobní iniciativy fotografů přinést svědectví z oblastí, o kterých se v mainstreamových médiích píše a mluví. Tato místa charakterizují jevy, o nichž se v těchto médiích informuje velmi povrchním způsobem a proto mají podobné výstupy silný novinářský potenciál, který se však může uplatnit více v galeriích, neziskovém sektoru či vzdělávacích organizacích. Ostatně, jak se pokusím nastínit v další kapitole, kvalitní novinářská fotografie se silným tématem se v mnoha případech dnes uplatňuje právě v těchto institucích. V neposlední řadě je třeba zmínit, že trend občanské fotožurnalistiky na jedné straně výrazně posílil donekonečna omílanou krizi oboru, ale zároveň mu možná pomohl odrazit se ode dna tím, že legitimizoval snahu angažovaných fotožurnalistů zaměřit své profesní dovednosti k hledání vlastní cesty a způsobu, jak zprostředkovat jevy a události jinou novou neotřelou formou v době, kdy „být svědkem“, může každý.

7. Příklady multimediálních fotožurnalistických projektů

„Jsou věci známé a jsou věci neznámé.

A mezi nimi pak jsou dveře vnímání.“

Aldous Huxley

Raketovým rozvojem webových aplikací a možností počítačového zpracování do nových forem prezentace se fotografii jako médiu otevřely nekonečné obzory a zároveň mosty k neprobádaným oblastem. Historie mnohokrát ověřila, jak umí fotografie provokovat a motivovat diváka k tomu, aby blíže a hlouběji zkoumal souvislosti a hledal vysvětlení v sobě či ve světě. Fotografie může být příčinou mnoha dezinterpretací a zavádějících zkratk tím, jak svým výsekovým viděním nahlíží aspekty reality vytržené z kontextu nebo je zasazuje do kontextů jiných. Jako zastavený okamžik v čase však nutí k přemýšlení nad návazností na okolní svět a svou podstatou přímo vyzývá k dalšímu pohybu - a k dalšímu zastavení.

Digitální fotožurnalistika může otevřít prostor k tomu, abychom se přiblížili více světu před objektivem. A čím více se přibližujeme, tím více otázek se objevuje. Fotografie mohou být propojeny s jinými typy sdělení a zavést nás do jiných komnat vnímání. Spolu tak mohou tvořit labyrint, v němž se můžeme svobodně procházet. Můžeme si vybrat, kterou komnatu projdeme s otevřenýma či zavřenýma očima, kdy se budeme více dívat nebo více poslouchat. Můžeme si vybrat, zda labyrint proběhneme nebo se zastavíme na místě, které nás něčím osloví.

V posledních deseti letech vzniklo v souvislosti s takřka neomezeným rozšířením elektronických nástrojů nejen množství nových forem prezentace a distribuce dokumentárních fotografií, ale i široká škála přístupů ke zpracování témat, která donedávna nacházela uplatnění pouze v tištěných médiích, fotografických publikacích nebo výstavách. Jak už bylo řečeno, webový prostor díky své neomezenosti například vrátil do médií fotografickou esej či fotostory, pro kterou bylo v posledních dvou dekadách minulého století v klasických periodikách stále těžší najít dostatek místa. Do elektronických verzí novin a

časopisů začaly pozvolna pronikat různé typy slideshow, které propojují fotografický obraz s psaným i mluveným slovem. Nejčastější formou jsou tzv. fotogalerie, v ideálním případě tvořící ucelený příběh. Objevují se ale i propracovanější výstupy (Time, New York Times, MSNBC, Global Post, Washington Post, Los Angeles Times), jež vznikají na redakční půdě nebo jsou nakupovány od studií a agentur, které jejich přípravu zahrnují do svých služeb. Samotné redakce se produkcí multimédií příliš nezabývají, neboť to vyžaduje o mnoho více času, editorské i designérské práce, než je v kolotoči běžného zpravodajství k dispozici. Magnum, VII, Noor Images, Aurora a jiné agentury však začaly své fotografie nabízet nejen po jednotlivých kusech a cyklech, ale i v multimediálním provedení několikaminutových projekcí ve spojení s textem, zvukem, hudbou či videem, čímž značně rozšířily svůj potenciál. Nově se objevily i on-line obrazové časopisy nebo digitální studia, která se specializují na zpracování příběhu do podoby multimediální story.

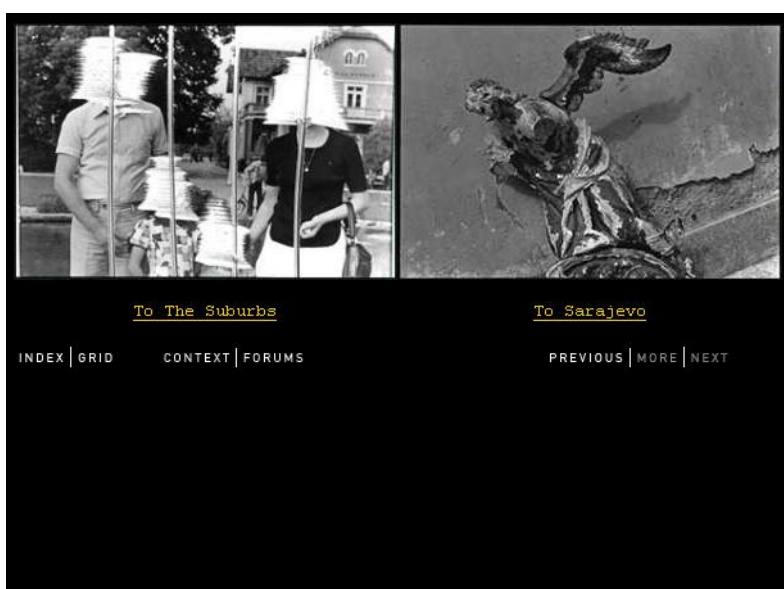
Pionýrem digitální fotožurnalistiky v oblasti inovativní webové prezentace se stala v polovině devadesátých let redakce New York Times (dále NYT). Tehdejší obrazový redaktor Fred Ritchin byl pověřen návrhem a spuštěním multimediálních novin budoucnosti. Úkolu se zhostil s úmyslem nejen překlápet obsah papírových novin na internet, ale vymyslet koncept zcela nového typu média, které by plně využívalo možností webových rozhraní. Řídil se heslem: „Proč dělat tytéž věci jako na papíře, když internet nabízí tolik nových příležitostí?“¹

V létě roku 1996, půl roku po skončení čtyřleté občanské války mezi Srby, Muslimy a Chorvaty, publikoval NYT na svých webových stránkách multiúrovňovou a multimediální story, respektovaného fotoreportéra, dlouholetého člena agentury Magnum, Gillese Peresse: „Bosna: Uncertain Paths to Peace“ (Bosna: Nejisté cesty k míru)². Její ideou bylo kromě zcela nového způsobu prezentace i obsahový odklon od prvoplánových a ikonicky zkratkovitých soliterních snímků násilí a běd k hlubší obrazové sondě o poválečném vývoji v rozbombardované zemi. Rozsáhlý projekt se stěžejní rolí fotografie měl snahu složitou situaci po čerstvě nastoleném míru zobrazit

¹ Ritchin, Fred. After Photography. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009

² http://www.pixelpress.org/bosnia/main_menu.html

komplexněji než jak svým prostorem a charakterem dovozovala běžná média na papíře. Tým, který finálový výstup z Peressových fotografií a deníkových záznamů připravoval téměř půl roku, chtěl divákovi nabídnout pohled na problematiku rozpadlé Jugoslávie a války v Bosně z různých úhlů, ať už geografických, sociálních či národnostních.³ Stránka začíná jednoduchým rozcestníkem, díky němuž můžete vstoupit buď do sekce „Sarajevo“ – středobodu celého konfliktu - a procházet zničeným městem v kontextu válečných událostí, anebo do sekce „Předměstí“, v níž se rozvíjejí příběhy různých rodin či jednotlivců prožívajících následky války ve vztahu k svým blízkým nebo místu, kde žili.



Konglomerát obrazů a multidimenzionální způsob řazení celých baterií fotografických esejí tak pomáhá divákovi spíše pochopit dopady války na každodenní život obyčejných lidí v širších souvislostech než jen pasivně sledovat průběh války a důsledky bojů. Nové možnosti webu umožnily nový způsob čtení, v němž neexistuje počátek ani konec, způsob sdělení není lineární, ale divák si může vybrat, kterou část příběhu bude sledovat a jak moc do hloubky.

Zásadním rozhodnutím Ritchina jako obrazového editora bylo ponechat ústřední úlohu v projektu samotnému Peressovi, který fotoeseje otextoval i okomentoval vlastním hlasem. Nevycházel přitom ani tak z oficiálních faktů,

³ Ritchin, Fred. After Photography. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009

jako spíš z rozhovorů s lidmi, které na místech potkával, a ze svých pocitů a zážitků člověka, který do složité situace vstupuje jako zúčastněný pozorovatel. Jeho deníkovité zápisky, emocionální reakce a filozofické otázky situaci vykreslují mnohem přesvědčivěji než suché informativní popisky editorů, jenž o konkrétním dění nemají ponětí. Tento způsob se diametrálně lišil od dosavadní praxe v médiích, ve které fotograf dodal redakci snímky a tím nad jejich použitím a zasazením do kontextu ztratil veškerou kontrolu. Fotografie ve webovém projektu doplňuje autorův text včetně zvukových záznamů přímo z míst, která jsou na fotografiích zobrazena. K dispozici jsou odkazy na související informace (Daytonskou mírovou smlouvu, mapy území, zásadní články, které NYT v dané době publikoval, záznamy z průběhu soudů s válečnými zločinci v Haagu, otevřená diskuzní fóra, apod.⁴⁾

Z formálního hlediska staví projekt nejen na grafické kombinaci fotografií a textu podobně jako v knize, kdy využívá klasického i dynamického rozvrstvení obsahu na stránce, ale využívá i pohybujících či překrývajících se snímků nebo panoramatických montáží. Například 360 stupňové panorama srbského hřbitova s vykopanými dírami, navozuje děsivý pocit chvíle, v níž pozůstalí vykopávali své mrtvé ze strachu před znesvěcením těl pomstychtivým nepřítelem. V jednotlivých příbězích se objevují i ofotografované snímky z rodinných alb, které ve spojení s konkrétními událostmi umocňují sdělení a napomáhají představě o atmosféře složitých mezilidských vztahů v poválečné zóně. Ostatně celý projekt začíná v úvodním rozcestníku dvojicí snímků, z nichž jeden je reprodukcí fotografií z alba muslimské rodiny, na níž jsou obličejové lidi vyškrabány ostřím nože. Znetvořený snímek byl jediným předmětem, který rodina ve zničeném domě po čtyřech letech konfliktu našla.

Výstavba stránky trvala dva měsíce (více než samotné fotografování na místě) a práce s editací fotografií byla podle autora ekvivalentní přípravě třech fotopublikací. Osmistránkovou esej pro NYT Magazine měl například hotovou za dva a půl dne. Ritchin s Peressem usilovali o to, aby fotografovaní lidé byli vnímáni ve svých jedinečných osudech a kontextu, který se jich bezprostředně

⁴ Prostřednictvím tehdejší velvyslankyně USA v OSN Madeleine Albright bylo představeno 14 diskuzních skupin, které zaměstnávaly čtyři počítače v centru OSN v New Yorku a dva v Haagu. Rozproudila se diskuze i mezi subjekty na fotografiích, univerzitami, neziskovými organizacemi, apod.

týkal, než jako obecné symboly války a objekty ikonických obrazů válečného utrpení. Na stěnách Peressova bytu pracovali s více než čtyřmi sty fotografiemi, které ve výsledku propojili spletitou sítí konektivity, v níž se osudy konkrétních lidí a míst proplétají. Můžete začít kdekoli a nevíte, kde vás příběh zavede.



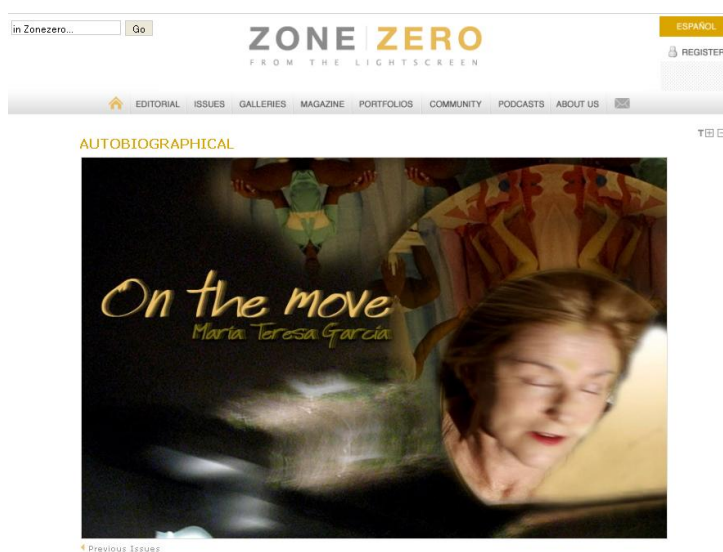
Například fotografie Muslimů, kteří se vracejí do svých původních domovů následují fotografie Srbů, které vojáci OSN z těchto „dobytných“ území vyprovázejí, přičemž se kliknutím na fotografii nešťastné muslimky, která najde po čtyřech letech svůj domov zdevastovaný, dostaneme ke krátké eseji o tom, jak ji po návratu utěšují staří srbští přátelé, kteří bydleli v jejím sousedství i před válkou a po ní odmítli opustit místo, kde se narodili.

„Nejisté cesty k míru“ dokázaly rekonfigurací dosavadních fotožurnalistických přístupů pomocí digitálních technologií a internetu oslovit desítky milionů čtenářů a rozprout diskuzi napříč národnostmi, organizacemi, státy i jednotlivci v podobné či větší míře než ikonické fotografie nebo fotoeseje ve zlatých dobách obrazových časopisů. Nešlo přitom ani tak o objektivní informování ve smyslu zpráv, jako spíš o nadčasovější a hlubší sondu do aktuální situace prostřednictvím interpretace událostí fotografem prizmatem jeho zážitků ze setkání s konkrétními lidmi a místy. Projekt byl publikován v rámci respektované zpravodajské organizace, ale způsobem, který neservíruje divákovi v jednom či několika obrazech jediný a zkratkový pohled na věc. Naopak otevírá prostor pro vlastní interpretaci a hledání souvislostí, čímž mu umožňuje najít si svou pravdu a udělat si komplexnější představu o skutečnosti. Díky možnosti vstupu do obsahu a brouzdání v šíři jeho mnoha

významových rovin, díky možnosti účastnit se otevřené diskuze s aktéry příběhů či se zainteresovanými stranami a odborníky a díky možnosti „kontextualizovat“ se divák stává prototypem Barthesova aktivního čtenáře, který pouze nekonzumuje předkládané informace, ale díky nim hledá cestu k uchopení jejich původu a vlastní reinterpretaci.

V takové šíři záběru není ani možná podobná manipulace s jednostranným výkladem skutečnosti tak, jak tomu bylo uvedeno v příkladech z kapitol 2 a 3. Na druhou stranu důkazem tehdejší nepřipravenosti mediálního světa na nové formy obrazového zpravodajství byla například skutečnost, že v roce 1997 byla nominace „Nejistých cest k míru“ na Pulitzerovu cenu odmítnuta z důvodu, že se nejedná o „papírový produkt“.⁵ Až na konci roku 2008, kdy mnoho periodik oznámilo svůj krach, se porota soutěže rozhodla akceptovat i obsah publikovaný výhradně prostřednictvím internetu. V té době už mnoho fotoreportérů hledá jiné způsoby uplatnění, než jim nabízí mediální prostředí a uchyluje se například ke spolupráci s neziskovými organizacemi, které jsou ochotnější z peněz vlád a mezinárodních institucí dotovat projekty, na něž v konvenčních periodikách nezbyvá místo, anebo jsou z hlediska mediální strategie, jež směřuje k sílící bulvarizaci, zcela neefektivní.

V poměrně krátké historii internetu vzniklo množství webových portálů plnících své stránky fotožurnalistickým obsahem a portfolii dokumentaristů. Jedním z příkladů je průkopnický web [ZoneZero](http://www.zonezero.com/).⁶



⁵ Ritchin, Fred. After Photography. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009

⁶ <http://www.zonezero.com/zz/>

Jeho zakladatel Pedro Meyer na něm od roku 1995 dává prostor více než tisíci fotografií z celého světa, jenž zpracovávají nejrůznější témata ve vysoké kvalitě. Stránku navštíví každý den na 200 000 uživatelů.⁷ Vzhledem ke skutečnosti, s jakou rychlostí a v jaké šíři oslovuje distribuce on-line projektů cílovou skupinu diváků a že webový prostor jednoznačně umožňuje návrat zlatého věku fotoeseje s mnohem bohatšími možnostmi, je překvapivé, že do dnešní doby nevzniklo příliš inovativních přístupů v rámci zpravodajských médií. Fotožurnalistika, která plní roli vizuálního zprostředkovatele stavu světa kolem nás a nastoluje témata k diskuzím, se tak přesouvá spíše pod křídla spřátelených organizací a entuziastických skupin. Fotografové se v deziluzi z uvadajícího zájmu většiny médií o kvalitní reportáže uchylují stále více k nejisté práci na volné noze, kdy na realizaci svých projektů shánějí finance z mnoha dílčích zdrojů (od neziskového sektoru přes institucionální či komerční sponzory nebo vládní projekty po mecenáše umění, muzea a galerie).

V rozčarování ze sílící komercializace fotožurnalistiky vznikla roku 2001 na festivale v Perpignanu také fotografická agentura VII. Její členové se chtěli věnovat tématům, která sami považovali za závažná (podobně jako Magnum Photo v roce 1947), a vzhledem k proklamované strategii nezávislosti na dosavadním způsobu trhu s žurnalistickou a dokumentární fotografií začali vedle tradičních redakčních klientů spolupracovat s neziskovým sektorem, ale i korporátními sponzory typu Canon nebo Apple a využívat inovativních metod distribuce.⁸ VII Photo Agency pokrývá jak světové konflikty, tak dlouhodobější společenské jevy v lokálním i globálním měřítku. Pět let po svém založení začali svým klientům vedle jednotlivých fotografií a celých fotoesejí distribuovat i multimediální kompozice fotografií, hudby, mluveného slova a textu. Nejprve se jednalo o dodatečné kompilace soliterních fotografií a jejich obohacení dalšími rovinami sdělení, ale s postupně narůstajícím vlivem internetu, sociálních sítí a rozšiřujícími se možnostmi uplatnění multimédií se někteří z dnešních členů VII Photo na tyto výstupy specializují a vedle fotografování pořizují i krátká videa, rozhovory, apod. Názory na tyto tendence se různí. Na londýnském semináři agentury VII o multimédiích a angažované fotografii v roce 2007 zazněla

⁷ <http://www.pedromeyer.com/biography/biography.html>

⁸ <http://www.viiphoto.com/>

například z úst Johna Morrise, dlouholetého fotografa Life či NYT obava z toho, že nová média erodují sílu statických fotografií. Fotograf Eugen Richards oponoval názorem, že nejde o nutnou volbu a předurčený vývoj, ale jistě o způsob, kterým mladí lidé uchopují svět. Kvalitní fotožurnalistika by měla podle něj plnit i roli vzdělávací a podávat svá sdělení v patřičném kontextu. Z toho důvodu členové VII podle Garyho Knighta chtějí v experimentu s inovativními metodami pokračovat.⁹

„Něco jsme ztratili a něco získali,“ komentoval diskuzi James Nachtway s tvrzením, že nakonec všichni fotožurnalisté by měli být schopni multimédia produkovat. Zakládající členka Alexandra Boulat přidala poprvé hudbu ke své fotoeseji Ženy Středního východu v roce 2006. Později vznikají multimediální prezentace i ostatních autorů (Kratochvíl, Ladefoged, Stanmeyer, Haviv) z konfliktů či katastrof v Iráku, Albánii, Bosně, Dárfúru, na Srí Lance, apod. K hudebnímu podtextu se přidává mluvené slovo, autentické zvukové nahrávky, statický obraz se nejen proměňuje, ale začíná se hýbat, do slideshow se včleňují stále častěji videozáběry, graficky pojaté titulky s informačním i emocionálním kontextem, i vstupy samotného autora.



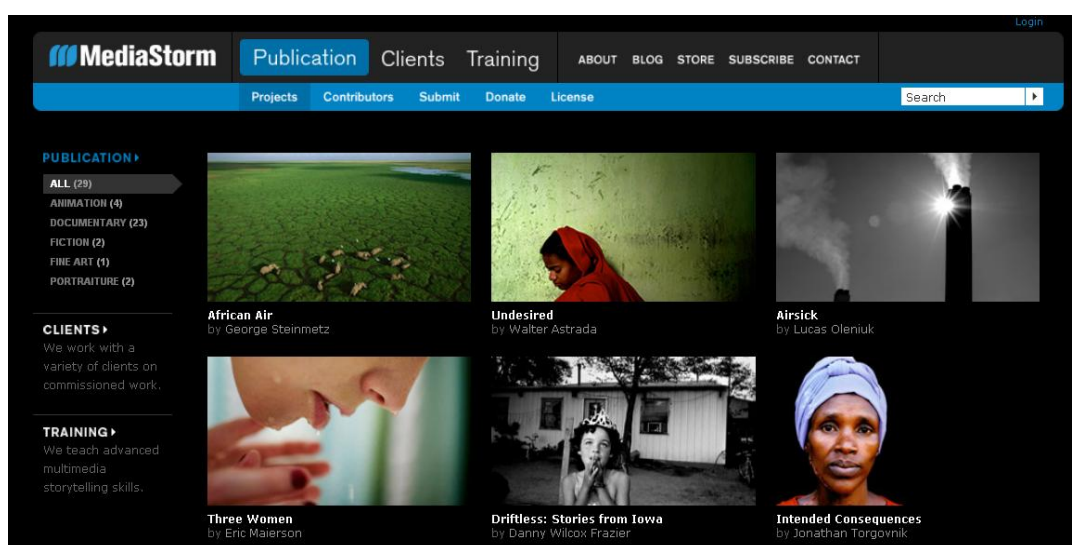
V eseji [Chernobyl Stalkers](#) (Posedlí Černobylem) od Donalda Webera se objevují navíc i dobové snímky spokojených rodin žijících v okolí Černobylu před havárií elektrárny, anebo záběry z Tarkovského filmu *Stalker*,

který se podobnou tematikou zabýval paradoxně sedm let před skutečnou událostí. Silných fotografií samotného autora nenajdeme ve výsledku mnoho a tvoří jen malou část stopáže, ale celkový výstup je svou atmosférou, skladbou a vyzněním velmi emocionální a tíživý. Alexandra Boulat zase v eseji [Hip-Hop from Izrael and Palestine](#) (Hip-Hop z Izraele a Palestiny) využívá trhavého

⁹ <http://www.photohistories.com/interviews/6/VII-on-multimedia>.

zoomování v prostoru fotografií, medailonových rozhovorů s charakteristickými typy na obou stranách barikády i živých vstupů z jejich koncertů. Nejčerstvější příspěvky pocházejí z dílny specializovaného autora multimédií, který byl přijat jako plnoprávný člen VII Photo bez předchozích formálních procedur a participace v síti přispěvatelů Eda Kashiho. Fotožurnalista působící jak v oblasti tištěných periodik tak experimentálního filmu zpracovává hlavně socio a geopolitická témata v USA i ve světě, ale jeho široký rozsah zahrnuje například i velmi osobní projekt Three, který spojováním autorových vlastních projekcí světa do triptychů a minipříběhů nechává diváka překlenout hranice času a prostoru a přitom neztrácet bezprostřední spojení se světem, ve kterém žije a o němž může přemýšlet v nových souvislostech. Jedná se o velmi široce a zároveň intimně pojatou výpověď o vztahu člověka k planetě připomínající dokumentární filmy typu Baraka, Home, nebo experimentální trilogii Godfreye Reggieho (Koyaanisqatsi, Powaqqatsi, Naqoyqatsi) zabývající se vztahem mezi člověkem, přírodou a moderními technologiemi. Ed Kashi agenturu VII propojil s profesionálními multimediálními studii, s nimiž dlouhodobě spolupracoval, a která mají obdobné zaměření i klientelu.

Jednou z takových platform, která podporuje a iniciuje využívání možností digitálních technologií v širokém rozsahu je progresivní fotožurnalistický web se sídlem v newyorském Brooklynu - [MediaStorm](#).



Na svých stránkách se prezentuje jako multimediální produkční studio, které spolupracuje se špičkovými „storytellers“. ¹⁰ Tento výraz (volně přeložitelný jako „vypravěči“) je odrazem proměny fotoreportéra ve zprostředkovatele komplexní story, zprostředkovatele, který volí nejvhodnější metody ke zpracování příběhu v poutavý a ucelený multimediální výstup, jenž může najít uplatnění nejen v konvenčních periodikách, ale na nejrůznějších portálech, ve filmovém či televizním průmyslu, vzdělávacích institucích, apod. MediaStorm spojuje práci fotografů/vypravěčů/vizuálních žurnalistů se zázemím interaktivních designérů a programátorů a výsledkem jsou audiovizuální reportáže či filmové příběhy založené na kombinacích statického a pohyblivého obrazu s hudbou, mluveným slovem a krátkými videi. Stěžejní roli v nich hraje fotografie, která se divákovi předkládá v nejrůznějších formách a kontextech. Klientská síť MediaStormu zahrnuje nejen světová zpravodajská média a agentury (Los Angeles Times, Global Post, Washington Post, National Geographic, Reuters, MSNBC.com), ale i mezinárodní organizace s humanitárním či vzdělávacím zaměřením (Medecins Sans Frontieres, United Nations Foundation, Alexia Foundation, Open Society Institute, Asia Society), vládní složky (Council of Foreign Relations), komerční firmy (Apple, Starbucks Coffee), televizní kanály a jiné specifické organizace.

Zakladatel a vůdčí osobnost Brian Storm pracoval sedm let jako ředitel MSNBC.com, kde v roce 1998 založil internetový obrazový magazín [The Week in Pictures](#). Po dvou letech na vysokém postu v agentuře Corbis Billa Gatese se rozhodl agenturní svět sportu, aktualit a pokleslé zábavy opustit a roku 2005 založil sdružení světově uznávaných foto-dokumentaristů, kterým umožňuje věnovat se dlouhodobým a hloubkovým multimediálním projektům humanistického zaměření a zároveň zkoumat možnosti nových médií.

Jedna z prvních fotoesejí Eda Kashiho pro MediaStorm [Kurds of Northern Iraq](#) (Kurdové severního Iráku) je hybridem fotografie a videa, přičemž využívá rytmické synchronizace rychlého sledu velkého množství statických obrazů nápaditým frázováním s autentickou folklorní hudbou a kontextovými titulky. Stovky snímků, které během svého pobytu v Iráku nafotografoval, by za běžných podmínek práce pro tištěný magazín vymazal, zatímco v 11minutovém

¹⁰ <http://mediastorm.com/>

sestříhu je mohl díky nápaditému a dynamickému řazení fotografií na hudbu uplatnit v nové formě sdělení. Výsledkem je kolážovitý portrét mírového regionu s až idylickou atmosférou, který se zdá být v relativně ostrém kontrastu s mainstreamovým povědomím o rozbouřeném národu na pokraji války. Který z pohledů je „pravdivější“? Zdá se, že záleží právě na úhlu pohledu. Kurdskou menšinu ve východním Turecku bude evropský Turek nahlížet zřejmě jinak než Evropan, i když ani jeden nemusel Kurda v životě vidět. Jinak taky bude „svůj“ národ nahlížet samotný Kurd, ať už žije v kterékoli zemi, a jinak fotoreportér pohraničních nepokojů od fotoreportéra každodenního života v pokojné vísce. Neměla by fotožurnalistika sloužit taky více potřebám těch, jejichž hlasy nejdou slyšet nebo je nikdo neposlouchá namísto ofotografování nastrojených událostí mocných anebo plnění novin šokujícími záběry?

Jeden z projektů, který díky webovým možnostem posloužil jako virtuální komunita, jež si skrze publikované fotografie může stvrzovat svou identitu a hledat její hlubší podstatu je stránka [aka KURDISTAN](http://www.akakurdistan.com/), kterou iniciovala fotografka Susan Meiselas ve spolupráci s agenturou Magnum a organizacemi jako je Human Rights Watch nebo Open Society Institute.

STORY MAP ◊ IDENTIFY IMAGES ◊ ADD A STORY ◊ THE BOOK ◊ THE SITE ◊ COMMENTS

Newroz, Kurdish New Year In Turkey

Newroz was **illegal** until 1995, when the then Prime Minister Tansu Ciller declared it as **having been Turkish** all along.

This, despite the 109 civilians who were killed by the Turkish security service during the **1992 celebration**.

Today, *Newroz* is more stable.

But still, Kurdish groups such as HADEP (the pro-Kurdish party in Elazig, in south east Turkey) are more likely to be refused permission to hold their traditional celebrations.

This photograph shows Nesibe Yilmaz, the Women's Secretary of HADEP. **Permission** was **denied** and **threats** made to arrest all those inside, but the celebration went on, **regardless**.

1950 | 1960 | 1970 | 1980 | 1990 | 2000 |

Dlouhodobý a stále otevřený projekt je podle autorky místem kolektivní kulturní paměti kurdského národa - národa, který nemá svoji zemi ani svůj národní archiv.¹¹ Obsahuje časo a místosběrné dokumentární snímky od konce

¹¹ <http://www.akakurdistan.com/>

19. století až po současnost, ale především mnoho dílčích fotoesejí o konkrétních lidech, událostech, obdobích, tradicích, způsobu života, atd. ze všech koutů pomyslného kurdského státu. Jedná se o velmi pestrý mix barevných i černobílých fotografií, v němž obrazová kvalita míchá vycizelovanou dobovou estetiku se syrovou autenticitou, poněvadž přispěvateli jsou jak profesionální fotografové ze světa, tak místní amatéři, ale i američtí vojáci. Jednotlivé soubory jsou editovány většinou jako stránky online časopisu s textem, ale i třeba jako portfolio plakátů nebo internetová galerie. Vše je zasazeno do časové přímky a součástí stránky jsou i dobové mapy a kontextové informace včetně odkazů na historické prameny. Díky neexistenci hranic na internetu, právě těch hranic, které ve skutečnosti Kurdy dělí od svých příbuzných v okolních zemích, mohou návštěvníci stránek také nahrát snímek s rodinného alba a požádat fórum o pomoc s identifikací a případně navázáním kontaktu. Tento virtuální prostor, založený pro lidi, kteří tvořili a tvoří opravdovou komunitou, ale díky politickým obstrukcím ji nemohou fyzicky realizovat, v jistém smyslu předjímal sociální sítě typu MySpace nebo Facebook. Je otázkou nakolik tento typ projektů spadá do škatulky fotožurnalistiky vzhledem k tomu, jak relativně úzkou cílovou skupinu oslovuje a že pro distribuční sítě masových sdělovacích prostředků ani nebyl zamýšlen, nicméně způsob, jakým je zpracován splňuje mnoho kritérií, která by digitální obrazová žurnalistika mohla a měla nabízet. Krize fotožurnalistiky potom nespočívá ani tak v reformě technologické a ve ztrátě důvěryhodnosti jako spíš v postupném přehlížení témat, která médiím nezajistí potřebovanou sledovanost či čtenost, ale která jsou pro informování veřejnosti neméně důležitá.

Je samozřejmé, že například válka v Iráku je pro Američany, kterých se k internetu dostane podstatně větší množství než Kurdů, primárnější záležitostí. [Faces of the Dead in Iraq](#) (Tváře mrtvých v Iráku) je palčivá a syrová stránka, kterou New York Times publikoval jako reakci na zákaz ministerstva obrany zobrazovat mrtvé americké vojáky z války.¹² Množství malých fotografií tvoří v mozaice tvář vojáka, přičemž po umístění kurzoru na každou jednotlivou

¹² http://www.nytimes.com/interactive/us/faces-of-the-dead.html#/wood_zarian

miniaturu vyskočí portrét jednoho konkrétního vojáka, který v Iráku padl.

Rodiny, které nedostávaly od svých synů dlouhou dobu zprávu, hledaly zoufale jejich tváře mezi mrtvými, jejichž jména oficiální úřady tajily.

Faces of the Dead

Each United States service member who has died in Iraq or Afghanistan and been identified by the Defense Department is represented by a small square to the right. The squares are ordered by date of death, with the most recent deaths appearing in the upper left corner.

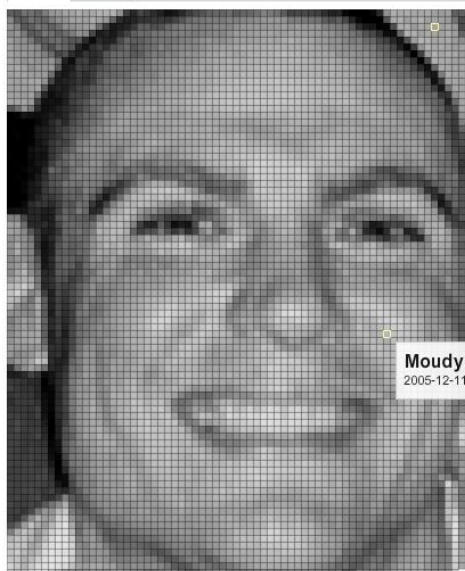
Learn about the individuals by clicking on any square to see information about that person. Or search for a person by last name, home state or hometown. Search results are ordered by date of death.

Last Name | State | Hometown

Enter Last Name Search

All Afghanistan Iraq

PHOTOS CHART



DIED 2010-05-16



Wood, Zarian

AGE

29

BRANCH

Navy

HOMETOWN

Houston, TX

THEATER

Afghanistan



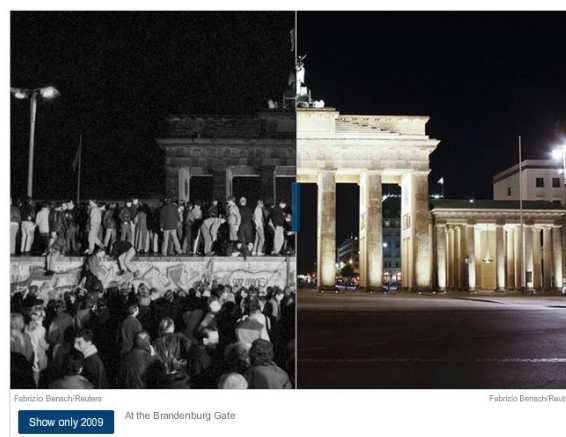
Moudu, James S.
2005-12-11

K inovativním nástrojům však přistupují masmédiu řidčeji než by mohla vzhledem k možnostem, které internet nabízí. Časově náročnější zpracování má za následek skutečnost, že digitální technologie končí u jednoduché slideshow s popiskami pod fotografiemi. Pouze u významných příležitostí věnují redakce dostatek času a úsilí na neobvyklou aplikaci. Například při dvacátém výročí pádu berlínské zdi publikoval NYT na svém webu srovnávací fotografie

[Berlin Wall Twenty Years Later](#)

(Berlínská zeď po dvaceti letech)

tak, že přesně kopírující úhly pohledu z roku 1989 a 2009 překryl přes sebe, přičemž pohyblivým posouvátkem bylo možné pod aktuální fotografií odhalit historický snímek ze stejného místa.



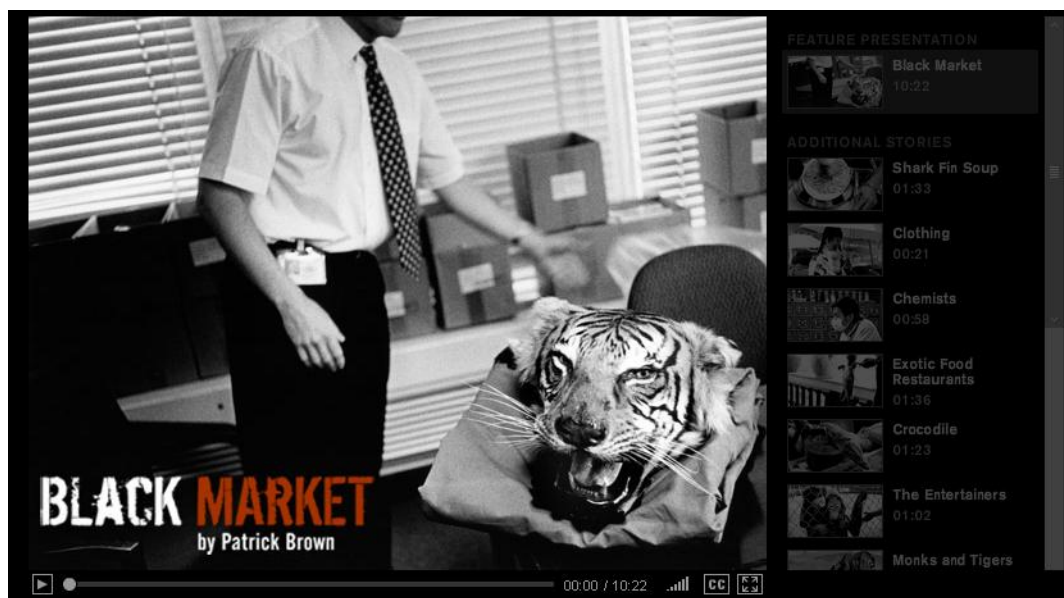
Progresivní využití digitálních nástrojů ve zpracování obrazové eseje však více než v redakcích praktikují fotografové na volné noze ve spolupráci s grafiky,

filmovými experty a programátory. Hotovou story pak nabízejí skrze agenturu nebo produkční studio sdělovacím prostředkům, ale už nejen jim. Agentury pomáhají najít finanční krytí pro vznik dlouhodobějších projektů a zároveň udržují klientelu potenciálních zákazníků, z nichž masmédiá tvoří jen dílčí skupinu. Z produkce MediaStorm vznikla řada projektů na pomezí audiovizuálního žurnalismu a dokumentárních filmů, v nichž hraje fotografie důležitou roli, a které by v dnešní době stěží mohly najít podporu a uplatnění u novin nebo časopisů. V eseji [Airsick: An Industrial Devolution](#) (Otrava vzduchem: Průmyslová degenerace) od Lucase Oleniuka na téma klimatických změn jsou například použity za sebou rychle jdoucí sekvenční záběry denního cyklu rostlin, dopravy na dálničních tepnách, dýmů z kouřících komínů industriálních zón, apod., které budí dojem filmového záznamu, jenž se seká. Na 5minutový sestřih potřeboval autor 20 000 snímků, které fotografoval několik měsíců v okolí svého domova v kanadském Ontariu, ale které mají globální a nadčasovou vypovídací hodnotu. Temný hudební podtext, heslovité titulky plakátového charakteru i vlastní interview s autorem podporuje alarmující výpověď o stavu planetárního klimatu.

Mnohé produkty studia vznikly jako dílčí dlouhodobé realizace grantů neziskových organizací. Například [Undesired](#) (Nežádoucí) Waltera Astrady zpracovává téma potratů v indické společnosti, kde rození dívek je nežádoucí. Kombinace slideshow s klasickým videem, ale i dlouhými statickými videozáběry či nepatrně se pohybujícími fotografiemi, provází po celou dobu mluvené slovo traumatizovaných indických žen, které se střídá s vysvětlujícími vstupy samotného autora.

Jiné projekty se zabývají dlouhodobým mapováním určitých jevů v lokálním prostředí, jejichž příčiny a důsledky se projevují v celosvětovém měřítku. Například pětiletý projekt Patricka Browna [Black Market](#) (Černý trh) vyčerpávajícím způsobem odhaluje pozadí černého trhu s trofejemi a výrobky z divokých zvířat – od čínských vesničanů zajišťujících si tak obživu, přes novodobé zbohatlíky hledající neobvyklý způsob sebe prezentace, až po zkorumpované úředníky, jež tento byznys tiše podporují. Brown využívá výhradně černobílých fotografií a působivé zvukové kulisy, které doplňuje

fotografovo vyprávění, jež nás zasvěcuje do kontextu. Hlavní story doplňuje několik vedlejších rozdělených do specifických podkapitol.



Ohromující [Rape of a Nation](#) (Znásilněný národ) Marcuse Bleasdalea (také člena VII Photo) pak používá kombinaci všech možných nástrojů k co nejvěrohodnějšímu a nejpůsobivějšímu vyličení podmínek života v dolech pro těžbu drahých kovů ve východním Kongu. Černobílé fotografie, které jsme zvyklí vnímat v uměleckých galeriích a publikacích jako obrazy, jsou prokládány číselnou animací, jež zobrazuje rychle narůstající počet mrtvých dělníků, a střídány s autentickými syrovými dokumentárními videozáběry. Stříhy do statického a civilizovaného studiového interview s autorem, který komentuje své pocity z místa, nám průběžně připomíná, že to, na co koukáme, není záležitost, která se nás netýká, ale je odrazem stavu a hodnot společnosti, ve které žijeme. U většiny multimediálních esejí z produkce MediaStorm jsou uvedeny i odkazy ve sloupci How to Help, kde může divák nebo klient najít možnosti vlastní participace. Nepřináší tento způsob vizuální žurnalistiky užitečnější, opravdovější a smysluplnější informování o stavu světa než rutinní praxe zpravodajských agentur či bulvarizující tendence současných periodik?

Vzdělávací roli kontextuální obrazové žurnalistiky a důraz na veřejný zájem vyzdvihuje i americká nízkorozpočtová multimediální organizace s názvem [Talking Eyes Media](#), která se zaměřuje na tvorbu vizuálních

materiálů, jež by měly sloužit pozitivním společenským změnám.¹³ V opozici k mainstreamovým médiím zpracovávají přehlížená témata za účelem rozproudit veřejnou diskuzi – za účelem, pro který byla vůbec první periodika stvořena a pro který se angažovali jak první tak nejrespektovanější fotožurnalisté v historii. TEM jako nezisková organizace spolupracuje s fotografy a filmaři na bázi nadačních grantů a příspěvků sponzorů. Jejich filmy a multimediální stories zasahují podobnou klientelu jako MediaStorm nebo VII Photo, ale fotografie je v nich užívána už jen okrajově.

Progresivním fotožurnalistickým webem je naopak stále [PixelPress](http://www.pixelpress.org/), který vznikl už v roce 1999 díky iniciativě Freda Ritchina a snaží se o multiúrovňové interaktivní propojení fotografie s dalšími oblastmi.¹⁴ Tento online magazín podle svých slov hledá nové paradigma obrazové žurnalistiky. Zároveň fotografii ponechává ústřední postavení a nerezignuje na konzervativní způsoby vydávání knih a organizování výstav. Na webu pracuje i s určitou formou internetové galerie či s postupy prezentace na pomezí fotožurnalistiky a umění. Způsob sběru a zpracování témat se také velmi různí, od široce pojatých projektů na bázi spolupráce s diváckou obcí po velmi individualistické soubory profesionálních fotografů.



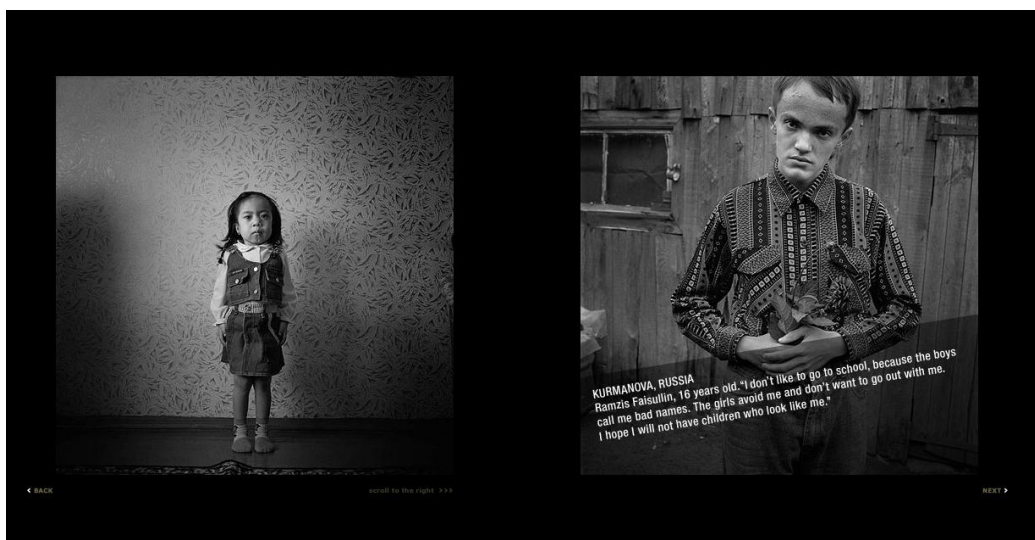
Jeden z prvních projektů PP se jmenoval [September 11: A Remembrance](#). (Památka na 11.září) Pár dní po pádu budov WTC byli lidé vyzváni, aby posílali fotografie, videa, či eseje o tom, jak sami reflektují útok a jeho příčinu či dopad na společnost nejen v Americe. Ve velmi zajímavé mozaice se vedle sebe

¹³ <http://www.talkingeyesmedia.com/>

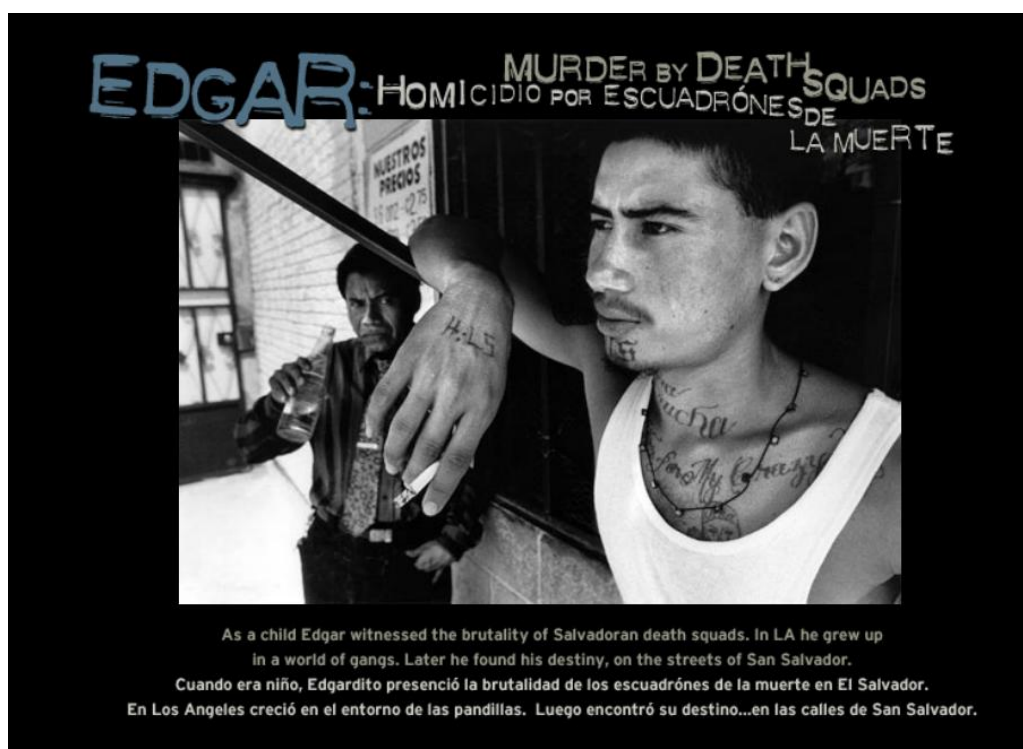
¹⁴ <http://www.pixelpress.org/>

potkaly na jedné straně samozřejmě snímky spáleného zbořeníště a výrazy zoufalství, na straně druhé například fotografie Sebastia Salgada z rozbombardovaného Kábulu z roku 1996, turistické momentky amatérů před budovami WTC při západu slunce, či snímky komiksových postaviček z dětského muzea v libanonském Bejrútu s bublinovými dialogy: *I want to live without fear* nebo *I have the right to a cultural life*. Výsledky jsou nejen trvalou připomínkou neštěstí, ale přivádějí i k zamyšlení nad nejednoznačností interpretace zdánlivě bezdůvodného teroristického útoku.

V jiných projektech PP usiluje o poutavou prezentaci, kterou webové možnosti nabízí. Tak například umístěním kurzoru na panoramatické černobílé fotografie Nubara Alexaniana, které zobrazují atraktivní krajinu kolem [Gloucester Massachusetts](#) – magnetu pro turisty, můžeme odhalit druhou vrstvu (jiný pohled na stejná místa) ukazující tvrdou práci místních rybářů, pro které je tato destinace domovem. [Nuclear Nightmares: Twenty Years After Chernobyl](#) (Atomové noční můry: Dvacet let po Černobylu), výmluvná série portrétů dětí postižených atomovým zářením, je sama o sobě dost syrová a silná. Přesunem kurzoru do fotografie však navíc můžete zobrazit text, který na třech řádcích obohacuje němé sdělení o kontext a pár osobních informací o portrétovaném, čímž nás jako diváka vtáhne více do konkrétního příběhu, než kdyby text byl uveden vedle. Fotografie se tak stane ještě působivější. Navíc máme možnost volby, zda popisek zobrazit nebo skrýt. Jedná se vlastně o internetovou výstavu s aktuálním zpravodajským obsahem.



Jako výstavní projekt s jasným konceptem je prezentována i série [Anti-Postcards from Guatemala](#) (Anti-pohlednice z Guatemaly), která zobrazuje spíše sarkastické a ironické pohledy na zemi, kam jezdí západní turisté objevovat zaniklou kulturu, přičemž o té současné nemají ponětí. Možnosti webových rozhraní využívají některé stories, u kterých je možné sledovat více linií anebo vstupovat do jednotlivých příběhů a vracet se zpět, jako je tomu například u [Edgar's Story](#) (Edgarův příběh), v níž Donna DeCesare stopovala osudy dětí poznamenaných válečným osudem.



Interaktivní cestopis [Travelogue](#) (Cestopis), kterým stejná autorka nabízí pohledy do opuštěných míst nebezpečných čtvrtí v Bogotě, nabízí možnost měnit fotografie na stránkách virtuálního časopisu podle toho, na kterou část textu čtenář klikne.

Dynamicky se rozvíjejícímu poli multimédií dává prostor i webová verze fotožurnalistického časopisu [Foto8](#), který vychází od roku 1998. Po počátečním překlápění obsahu tištěné verze na internet, začal prezentovat fotostories

nápaditě a emotivně podbarvené hudbou a mluveným slovem.¹⁵ [Afghanistan 2004-2006](#) je rozdělen grafickými stránkami do několika kapitol, v nichž barevné i černobílé fotografie, které v období dvou let snímal hong-kongský fotograf Scott Eells, zachycují současnou situaci ve zruinované zemi velmi komplexním způsobem. Vhodně zvolená hudba i grafická podoba kontextuálních titulků silně podporují i fotografie Katie Callan v [Dancing in the Ruins](#) (Tanec v ruinách) ze života mladých lidí v kosovské Prištině a způsobu jejich zábavy pár let po občanské válce. Značným inovátorem v multimediální prezentaci je fotograf Tim Hetherington (výherce WPP 2007). Jeho story [House of Pain](#) (Dům bolesti) o alkoholické léčbě prezentovaná na PixellPress je syrovou sondou do nesnadného života závislých pacientů, ale i ošetřujících lékařů. Na webu Foto8 najdeme poutavě a živě zpracovanou story o životě v nairobském slumu [Mathare](#). Detailní černobílé portréty místních obyvatelů tváří doplňují trhavé sekvence záběrů z ulic či diptychy z jejich každodenního života. Autenticitu podtrhuje osobní zpověď jednoho z fotografovaných v dialektu subsaharské angličtiny, která je citlivě vložena do minimalistické hudební fúze domorodých rytmů s elektronickými prvky. Příběh rozvíjí slideshow různě velkých fotografií z prostředí domova i sportovních tréninků, kterými se teenageři snaží odlepit ode dna.

Všechny zmíněné příklady a tendence nasvědčují sílícímu příklonu k využívání digitálních technologií ve výrobě multimediálních sdělení, která mají širší záběr, co se týká potenciálních odběratelů, ale i čtenářské a divácké obce. Vzhledem k neochotě mainstreamových médií zabývat se sociálními tématy, hledají fotožurnalisté, jenž se nespokojí s rutinní praxí a produkcí snímků z tiskovek, sportovních klání a ilustračních záběrů k článkům, o nichž téměř nic neví, uplatnění v tvorbě ucelených souborů, které mohou nabízet i mimo svět masmédií. Ukazuje se, že digitální věk nabízí mnohem širší paletu nástrojů ke zpracování i distribuci žurnalistických či dokumentárních fotografií a tím je schopen zajistit i lepší kontext, propojovat souvislosti a podávat divákovi komplexnější příběh, než tomu bylo v době analogové. Díky těmto vlastnostem

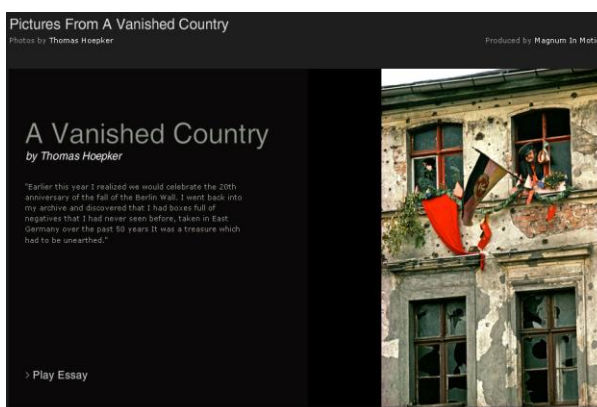
¹⁵ <http://www.foto8.com/new/>

je možné nabídnout více úhlů pohledu a vyhnout se jednostranným a zkratkovitým interpretacím použitím izolovaných ilustračních snímků.

Podle Garryho Knighta je stále důležitější vyhnout se novinářským klišé a hledat vlastní cestu k uchopení skutečnosti, ať už v rovině obsahu nebo formy, přestože o výsledek takové snahy mnohdy není ze strany sdělovacích prostředků zájem. „Nemůžeš-li použít své obrázky jedním způsobem, zkus to jiným,“ říká Eugen Richards (VII Photo), který se za svou kariéru setkal s nejméně třemi odmítnutím ze strany redakcí.¹⁶ Díky multimediálním možnostem vděčí za to, že výsledky jeho dlouhodobých projektů jsou vidět na stránkách organizací, s nimiž spolupracuje, a nacházejí pak uplatnění i v různých vzdělávacích systémech a neziskovém sektoru. Podobné názory na užití fotografií v multimédiích sdílí bývalá členka VII Photo Lauren Greenfield. Její práce o emocionálním a sociálním životě mladých amerických dívek Fast Forward (Rychle Vpřed) a Girl Culture (Dívčí kultura) se stala součástí studijních osnov v Arizoně a autorka s překvapením zjistila, jak velikou funkci může takový vizuální výzkum a jeho prezentace hrát ve vzdělání mládeže. Její projekce a fotografie stejně jako práce jiných členů VII Photo, Magnum i jiných respektovaných fotožurnalistů se čím dál častěji objevují v muzeích a uměleckých galeriích.

Na závěr nahlédněme právě do produkce agentury Magnum, která je přes půlstoletí referenčním měřítkem kvalitní fotožurnalistiky. Nástup nových médií reflektovala vytvořením digitálního studia [Magnum in Motion](#) (2004).

V něm mimo jiné přepracovává svůj starší obsah v tematické multimediální celky.¹⁷ Příkladem může být například zhodnocení celoživotní práce Thomase Höpckera, který 50 let fotografoval intenzivně Východní Německo. [Pictures from a Vanished Country](#) (Obraz zmizelé země)

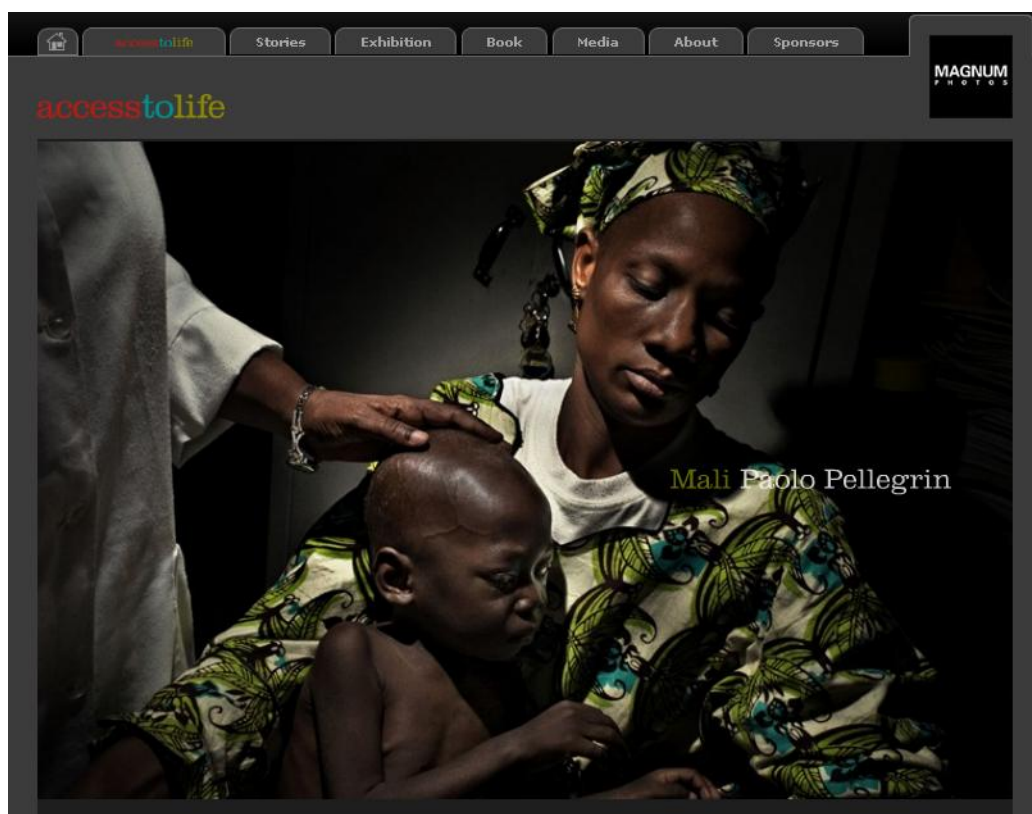


¹⁶ <http://www.photohistories.com/interviews/6/VII-on-multimedia?pg=3>

¹⁷ <http://inmotion.magnumphotos.com/>

je samotným autorem komentovaná exkurze skrze vlastní fotografie do historie země, která se za posledních dvacet let změnila natolik, že její nedávná identita prakticky zmizela z povrchu zemského a mnohdy i z paměti jejich obyvatel. Magnum in Motion se také stalo integrální součástí tradičních kolektivních projektů, z nichž zpracovává výstupy, které mohou nalézt uplatnění i nad rámec dosavadního způsobu prezentace těchto akcí.

Multimediálním způsobem tak agentura mohla zpracovat například zakázku mezinárodní organizace The Global Fund, která financuje celosvětový boj s AIDS, tuberkulózou a malárií. Osm fotografů (Paollo Pellegrin, Gilles Peress, Jonas Bendiksen, Jim Goldberg, Larry Towell, Eli Reed, Steve McCurry, Alex Majoli) vycestovalo v rámci projektu [Access to Life](#) (Přístup k životu) do devíti nejvíce postižených zemí dokumentovat antiretrovirální léčbu.



Multimediální story byly následně využity i v online médiích a na výstavách v galeriích a muzeích. V roce 2009 nechalo podobným způsobem zdokumentovat svou zemi gruzínské ministerstvo kultury v projektu [Georgian Spring](#) (Gruzínské jaro), v němž se během jednoho jara angažovalo najednou deset fotografů (Antoine D'Agata, Jonas Bendiksen, Thomas Dworzak, Martine Franck, Alex Majoli, Martin Parr, Paolo Pellegrin, Gueorgui Pinkhassov, Mark

Power a Alec Soth). Výsledkem je nejen kniha a putovní výstava, ale i jedenáct samostatných webových projektů. Propojování různých forem zpracování příběhů i různých zdrojů k financování fotožurnalistické práce podobně jako síť různých typů koncových klientů je spolehlivým předpokladem k tomu, aby se obor mohl rozvíjet a pokrývat i nadále témata, která mediální svět odmítá platit.

V rámci Magna vznikají i samostatné autorské multimediální projekty, v nichž není kladen takový důraz na solitérní fotografie a jejich kvalitu, jako spíše na zajímavý námět a jeho pokrytí novými nástroji, které dosavadní způsob fotografické práce podstatně přehodnocují. Ve story [Satellites](#) (Satelity) přirovnává Jonas Bendiksen postsovětské republiky k měsícům, které jsou gravitační silou připoutány k Moskvě. Paralelu umocňuje skutečnost, že do odlehlých zakavkazských pust často padají havarované ruské družice, jejichž vraky v přízračném světle znásobují podivnou sklíčenost prostředí na fotografiích. Snímky z osamocených předměstí a kontaminovaných luk plných bělostných motýlů prokládá záběry z letů kosmických družic. Tentýž autor o budoucnosti fotožurnalistiky tvrdí: „Každý den máte na webu miliardy nových snímků. Nejdůležitější lidé v naší branži nebudou v budoucnu ti s nejlepší kompozicí, světlem, apod., ale ti, kteří přinesou nejzajímavější příběh.“¹⁸

Progresivnější autoři Magna (kap.7) experimentují vedle osobitého obrazového stylu i se způsobem multimediální prezentace. Paolo Pellegrin v [Iranian Memoir](#) (Íránské paměti) zkoumá vztah dětí íránských imigrantů, kteří přišli do USA v revolučním roce 1979, k vlastní zemi. Použil kombinaci jejich snapshotů z rodinného alba, svých černobílých apokalyptických snímků z Íránu a barevných reprodukcí zarámovaných portrétů jejich rodičů



¹⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=GDchwL7YTgg>

fotografovaných ještě ve své zemi. V audiozáznamu z rozhovorů, který spolu s mysteriózní hudbou doprovází slideshow, mluví tázaní o životě, který by bývali žili, kdyby vyrůstali v Íránu.

Zcela osobní pojetí daleko za hranicemi fotožurnalistiky pak zpracovává ve svém projektu [Libera Me](#) (Osvobod' mě) Alex Majoli. Introspektivní sonda do lidské duše a procházka imaginární posmrtnou krajinou je v produkci Magna ojedinělý počin, který je dokumentární humanistické tradici na hony vzdálen. Přesto vlastně vyvolává podobné pocity. Jen s tím rozdílem, že svět, o kterém Majoli reportuje se nachází uvnitř nás namísto vně. Může se ale zdát, že tak jako například Lidská rodina Edwarda Steichena propojovala obyvatele planety skrze společné vlastnosti a charakteristiky života na zemi, Libera Me neodráží jen nitro autora, ale cosi společného v nitru každého z nás. Je možné, že i takové projekty mohou časem spadnout do kategorie jakési obrazové publicistiky, když například NYT začal publikovat v dubnu 2010 v sekci [Opinionator](#) (sekce obrazových blogů) poněkud nesrozumitelná slideshow, jejichž autorem je jiný člen Magna Alec Soth.

Na multimediální fotožurnalistickou produkci se zaměřuje stále větší množství agentur, tvůrčích kolektivů a dokumentárních skupin. Způsoby jejich práce se různí stejně jako témata, kterým se věnují. Ze známějších projektů je možné kromě uvedených zmínit americkou [Daylight Community Arts Foundation](#), která se pokouší angažovat v přehlížených tématech a sociálních skupinách, dánský kontemplativní [Bombay Flying Club](#), jenž každé multimediální projekci věnuje samostatnou webovou stránku, anebo malé kalifornské multimediální studio [Story4](#) spolupracující s řadou lokálních neziskových organizací po celém světě. Vynikající multimediální story prezentují na svých stránkách i kolektivy zmíněné v předchozí kapitole (Terra Project, Luceo Images, Visavis, NAPO Images, aj.)

V každém případě důkazem o vzrůstající důležitosti multimediálního zpracování fotožurnalistických obsahů je i skutečnost, že World Press Photo letos v lednu poprvé otevřela soutěžní kategorii Multimedia¹⁹. Je možné se zúčastnit ve dvou sekcích – lineární příběh a interaktivní multimedia. Výkonný ředitel Michiel Munneke poznamenal, že se jedná o pokus definovat hranice

¹⁹ http://www.worldpressphoto.org/index.php?option=com_content&task=view&id=2025&Itemid=50

nové kategorie pro budoucí užití těchto výstupů v médiích. Porotě bude předsedat Ed Kashi.²⁰

Výrazové možnosti, které se fotožurnalistům v digitálním věku nabízejí, jsou nepostižitelné a mantinely oboru, který „chce vidět svět a být mu svědkem“, se budou v následujících letech zřejmě zásadně přehodnocovat. Zprostředkování příběhů o životě a zpráv o světě multimediálním způsobem však zcela jistě otevírá nové obzory v době labutích písní tištěných médií.



²⁰ Jedním z členů měl být i výjimečný válečný dokumentární fotograf a filmař Tim Hetherington, který však byl na jaře tohoto roku (2011) zabit při fotografování revoluce v Libyi.

Závěr

Vrátíme-li se k předpovědím z úvodu a opakujícím se hrozbám zániku fotožurnalistiky s příchodem nových technologických a společenských změn, můžeme závěrem říci, že podobné změny přinesly v historii vždy spíše jakousi transformaci ve vnímání a způsobu fotožurnalistické práce. Od statických snímků k dynamickým, od mechanického záznamu skutečnosti k touze po emocionálním sdělení, od plošného pokrývání hlavních událostí ke konkrétnějším tématům zájmu, od nekriticky očekávané objektivitě fotografie k postupnému uvědomění její interpretační role. Stejně tomu je i s příchodem a etablováním digitálního věku.

Tak jako se společnost globalizuje, ale i diferencuje současně, tak stejnými procesy prochází svět médií a fotožurnalistika sama. Lze jí stále hůře jednoznačně definovat a určit komu a čemu vlastně slouží. Mainstreamová média se slévají do velkých korporátních skupin a plošnou obrazovou produkci zajišťují velké korporátní agentury. Na druhou stranu v reakci na tento vývoj vzniká stále větší množství lokálních agentur, skupin, tvůrčích kolektivů, ale i individuálních projektů, které se snaží vymezit proti unifikaci obrazového zpravodajství o událostech a hledají způsob, jakým dát fotožurnalistice takový smysl, jaký by si přáli – tedy nabádat k zamyšlení o stavu světa a životech lidí kolem nás.

Jak bylo v práci zmíněno, různé složky tohoto oboru mají o jeho funkci velmi různé představy. V teoriích budoucího vývoje fotožurnalistiky zaznívají obavy ze sílící tendence zneužívání fotografie ve sdělovacích prostředcích ve prospěch mocných skupin a z kontroly světa obrazem. Postfotografie, jak označují médium v digitální éře autoři Kevin Robins či William J. Mitchell, nemusí mít žádnou předlohu ve skutečnosti anebo tuto skutečnost může velmi snadno vytvořit, zmanipulovat a rozšířit kamkoli do světa.¹ K výrobě vizuálních lží a jejich použití ke kontrole kolektivního vědomí, názoru cílových skupin a přesvědčování o specifické pravdě, je pak opravdu jen kousek. To však není jen otázka digitální éry, ale i sílícího vlivu současné vizuální kultury. Pokusy o

¹ Lábová, Alena, & Láb, Filip. Soumrak fotožurnalistiky? Praha: Karolinum, 2009. s.50

záchranu objektivitu, jakožto všeobecně platného principu nezaujatého obrazového svědectví, se zoufale uplatňují v agenturních fotografiích globální působnosti, ale jejich zásady nejsou zdaleka schopny předejít znepokojujícím zkreslením a zaručit jejich výhradní „pravdivost“.

S postupným přechodem konzumentů od tištěných periodik k online médiím se bude stále více novinářských fotografií publikovat na webu. Hyperfotografie, jak označuje fotografii v digitální éře Fred Ritchin, odkazuje na využívání možností a specifik webového prostoru v práci s fotožurnalistickým obsahem v médiích.² Multiúrovňové publikování fotografií s využitím rozcestníků by mohlo nabídnout namísto tradičního lineárního příběhu vícevrstevnaté čtení a namísto zkratkovitého výběru omezeného množství fotek více pohledů z různých úhlů. Klasickou koncepci stránky v novinách nebo časopise může nahradit dynamické spojení fotografie s textem, mluveným slovem, hudbou, videem nebo hypertextové propojení se souvisejícím obsahem (vědecký výzkum, historický materiál, diskuzní fórum, aj.). Tak se podle něj může předejít mnohým manipulacím a fotografii nabídnout nové možnosti komunikace.

Nakonec je třeba zmínit, že proměny fotožurnalistiky v digitálním věku, ať už technologické, společenské nebo ekonomické, obor poněkud rozklížily. V oblasti mainstreamových médií převládají obavy z úpadku hodnoty kvalitní fotografie, zato na rozšiřujícím se poli alternativní fotožurnalistiky a nezávislých nových médií se otevírá nadějný prostor k tomu, aby se novinářská fotografie odpoutala od jha zaznamenávat události a vrátila se ke zkoumání jevů. Nová fotožurnalistika, která se od konce 80.let začala vymezovat coby angažovaný a osobní přístup autorů ke zprostředkování opomíjených témat, jež zasluhují pozornost široké veřejnosti, se v digitální éře ještě více etablovala. Inovativní způsoby práce a touha upoutat zájem přesyceného diváka vede mnoho fotožurnalistů k originálním nápadům a ojedinělým výsledkům, které, přestože se často nemusí dostat na stránky novin, budou formovat mantinely fotožurnalistiky v budoucím vývoji. Je možné, že mezi novinářskou fotografií a fotožurnalistikou se budou v následujících letech otevírat stejně ostré nůžky

² Ritchin, Fred. After Photography. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009

jako mezi fotografem/reportérem a fotografem/vizuálním antropologem. Podobný rozdíl, zdá se, panuje mezi globální agenturní produkcí uspokojující stále větší procento redakcí a tvůrčí produkcí malých autorských kolektivů, hledajících nová odbytiště v neziskovém, uměleckém a vzdělávacím sektoru. Fotožurnalistika v digitálním věku tedy podle mého názoru nezaniká, ale spíše hledá nové cesty, kterými může dále předávat svá poselství. A ty cesty existují.



Literatura:

Aultschull, J.H. *Agents of Power, the Role of News Media in Human Affairs*. New York: Longmann, 1984

Batchen, Geoffrey. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, MA. London: The MIT Press, 2001.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994

Debord, Guy. *Society of Spectacle*. New York: Zone Books, 1967

Demers, David. *Dictionary of Mass Communication and Media Research: a guide for students, scholars and professionals*. Marquette, 2005, s.143

Foucault, Michael. *Discipline and Punish*. New York: Pantheon Books, 1977

Goffman, Erwin. *Presentation of self in everyday life*. New York: Overlook Press, 1973

Ivins, William M. *Prints and Visual Communication*. Cambridge: The MIT Press, 1978

King, David. *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*. New York: Metropolitan Books, 1997

Knightley, Phillip. *First Casualty : The War Correspondent as Hero and Myth-Maker from the Crimea to Kosovo*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University, 2002

Kobré, Kenneth. *Photojournalism: The Professionals' Approach*. 6 vydání. Focal Press: 2008.

Kratochvíl, Antonín. *Broken Dream: 20 Years of War in Eastern Europe*. New York : Monacelli Press, 1997

Kratochvíl, Antonín. *Vanishing*. USA: de.MO, 2005

Lábová, Alena, & Láb, Filip. *Soumrak fotožurnalismu?* Praha: Karolinum, 2009

Lester, Paul M. *Visual Communication: Images with Messages*. California: Belmont, 1995

Lester, Paul M. *Images That Injure*. London: Praeger, 2003

Lester, Paul M. *Photojournalism An Ethical Approach*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991

Lewandowska K. *Estetyka dokumentalna w fotografii polskiej okresu odwilży*. In: *Polska Fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów*. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006

Mc Cullin, Don: *Unreasonable Behaviour. An Autobiography*. New York, 1992, s.288, 272

McLuhan, Marshall, & Powers, Bruce R. *The Global Village, Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York: Oxford University Press, 1989.

McQail, Denis. *Mass communication theory : an introduction*. London: Sage, 1994

Meiselas, Susan. *Nicaragua, June 1978 - July 1979*. USA: Aperture, 2008

Mitchell, William J. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994

Newton, Julianne. *The Burden of Visual Truth*. Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 2001

Orwell, George. *1984*. Bratislava: Slovart, 2007

Panzer, Mary. *Things As They Are: Photojournalism in Context Since 1955*. Amsterdam: World Press Photo, 2005

Pellegrin, Paolo. *The Flight of Reason*. Phaidon: 2002

Pospěch, Tomáš: *Nowy dokument. Czechy, Słowacja, Węgry, Polska / Nový dokument. Česká republika, Slovensko, Maďarsko, Polsko*. In: *Fotografiadokumentalna w projektach fotograficznych / Dokumentární fotografie ve fotografických projektech*. Galeria Szara, Cieszyn 2005

Random House Webster's College Dictionary. New York: Random House, 1995

Reaves, Shiela. *Visual Communication Quarterly*, no.2, 1995. *Journal of Mass media Ethics*, no.3, 1991

Ritchin, Fred. *After Photography*. London: W.W.Norton & Company Ltd., 2009

Ritchin, Fred. "The Lyric Documentarian" in *Sebastiao Salgado: An Uncertain Grace*. New York, 1990, s.110

Ritchin, Fred. *In Our Own Image: The coming Revolution in Photography*. New Jersey: Aperture, 1990

Robins, Kevin. *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision.* London: Routledge, 1996

Skopec, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku.* Praha: Orbis, 1963

Sontag, Susan. *O fotografii.* Praha: Paseka, 2002.

Susperregui, José Manuel. *Sombras de la Fotografía: Los Enigmas Desvelados de Nicolasa Ugartemendia, Muerte de un Miliciano, la Aldea Española, el Lute.* Universidad del País Vasco: 2008

Veselý Dušan, Řeháková Hana. *Zakázané dějiny ve fotografiích ČTK.* Praha: X-Egem, 1999

Weber, Ronald. *The reporter as artist: A look at the New Journalism Controversy.* New York: Hastings House, 1974

Wheeler, Thomas H. *Phototruth or Photofiction: Ethics and Media Imagery in the Digital Age.* New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2002.

Internetové zdroje:

<http://www.originallifemagazines.com/>

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/482597/history-of-publishing/28700/News-and-photo-magazines?anchor=ref398446>

<http://www.cs.dartmouth.edu/farid/research/digitaltampering/>

http://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html?_r=3&hp=&pagewanted=all

<http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/faking.html>

<http://www.poynter.org/uncategorized/14840/a-photojournalistic-confession/>

<http://www.stinkyjournalism.org/editordetail.php?id=812>

<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/eddie-adams-550558.html>

<http://thomashawk.com/2009/04/new-documentary-out-on-eddie-adams.html>

<http://eureferendum.blogspot.com/2006/08/qana-directors-cut.html>

http://zombietime.com/reuters_photo_fraud/

<http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/chapter7.html>

<http://www.commondreams.org/headlines04/0703-02.htm>

<http://brucegoldfarb.com/larrysface/deception.shtml>

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030409.htm>

<http://www.zonezero.com/editorial/octubre03/october.html>

<http://www.ucd.ie/photoconflict/histories/americatwar/>

<http://www.temple.edu/anthro/ruby/jayruby.html>

http://www.nytimes.com/2010/01/13/business/media/13circ.html?_r=1&ref=publishersinformationbureau

<http://www.mediafinder.com/public.cfm?page=pressReleases/275%20new%20magazines%20launch%20and%2042%20fold%20in%202009>

<http://dealbook.nytimes.com/2009/08/10/when-photojournalists-and-their/>

<http://www.aphotoeditor.com/2008/07/08/getty-announces-deal-with-flickr/>

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C07E0D61F31F932A05750C0A9669D8B63>
<http://www.nytimes.com/2010/03/30/business/media/30photogs.html?pagewanted>
<http://www.guardian.co.uk/media/greenslade/2010/aug/02/news-photography-magazines>
<http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704504404576184823949270058.html>
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/gallery/2010/09/22/GA2010092202105.html>
http://www.nydailynews.com/latino/2008/10/01/2008-10-01_nyc_spotlight_on_photographer_known_for_-1.html
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B0DE1D9133EF931A25757C0A961948260&pagewanted=all>
<http://5b4.blogspot.com/2007/05/kratochvil-pellegrin-uimonen-and-new.html>
<http://lens.blogs.nytimes.com/tag/justin-maxon/>
<http://www.photoarts.com/journal/SABA/kratochvil/intro.html>
<http://tech.dir.groups.yahoo.com/group/maphotojournalism/message/2234>
http://blog.magnumphotos.com/2008/03/a_conversation_with_miguel_rio_branco.html
<http://www.mediaplanet.org.au/2010/12/profile-philip-blenkinsop-freelance/>
<http://www.nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=102097>
www.david-campbell.org/blog
<http://www.nieman.harvard.edu/reports/article/102095/A-Different-Approach-to-Storytelling.aspx>
<http://www.nieman.harvard.edu/reportsitem.aspx?id=102097>
<http://www.pixelpress.org/afterphotography/?p=794>
<http://www.jenshaas.com/blog/2009/05/26/world-press-photo-470214-pictures-later/>
<http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/is-this-the-best-news-picture-in-the-world/>
http://articles.cnn.com/2011-02-11/world/world.press.photo.prize_1_picture-world-press-photo-taliban?_s=PM:WORLD
<http://blog.thecompellingimage.com/2010/03/02/world-press-photo-of-the-year-2009-hmmm/>
<http://lens.blogs.nytimes.com/2010/02/12/showcase-122/>
<http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/is-this-the-best-news-picture-in-the-world/>
<http://www.foto8.com/new/online/blog/381-world-press-photo-repetition>
<http://bx.businessweek.com/u-of-chicago-business-school/view?url=http%3A%2F%2Fwww.aphotostudent.com%2F2010%2F02%2F18%2Funconcerned-but-not-indifferent-adam-broomberg-oliver-chanarin%2F>
<http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/news/2025845/world-press-photo-google-street-view-photojournalism>
http://www.poyi.org/68/17/third_01.php
<http://lens.blogs.nytimes.com/2010/11/21/finding-the-right-tool-to-tell-a-war-story/?hp>
<http://chiplitherland.com/blog/2011/02/theres-an-app-for-photojournalism/>
<http://www.irishtimes.com/newspaper/world/2010/0313/1224266197823.html>
<http://www.foto8.com/new/online/blog/381-world-press-photo-repetition>
<http://digitaljournalist.org/issue9806/elbert.htm>
<http://www.nieman.harvard.edu/reports/article/102095/A-Different-Approach-to-Storytelling.aspx>
<http://lens.blogs.nytimes.com/2010/09/14/if-photojournalism-is-dead-whats-luceo/>
<http://www.saladeprensa.org/art870.htm>
<http://www.afterphotography.org/>
http://www.pixelpress.org/iraqi_civil/intro.html
<http://www.magnumphotos.com>
<http://www.napoimages.com/index.php?gdzie=3&idl=26>
<http://www.sputnikphotos.com/>
http://www.visavis.pl/page,info_ofirmie,lang,en,index.html

Jmenný rejstřík:

Adams, Eddie – 17, 18
Alexanian, Nubar - 118
Anderson, Christopher – 71
Astrada, Walter - 115
Balco, Andrej – 93
Baltermanc, Dmitrij – 21
Bandžák, Martin - 66
Banks, David Walter – 93
Barnard, Fred – 8
Barthes, Roland – 8, 107
Baughmann, Ross J. – 19
Bendiksen, Jonas – 70, 122, 123
Bieber, Jodi – 74
Birgus, Vladimír – 82, 84
Bleasdale, Marcus - 116
Blenkinsop, Philip – 71, 98
Bonet, Pep – 71
Boulat, Alexandra - 109
Bresson, Henri-Cartier - 28
Brinson, Kendrick – 90
Briski, Zana – 99
Broomberg, Adam – 76, 77
Brown, Patrick - 115
Bulla, Viktor - 23
Bureau, Henri – 16, 17
Bureš, Milan – 82, 83
Burgess, Neil – 49, 54
Burnett, David – 74
Bush, George – 20, 33
Callan, Katie - 120
Cambell, David – 87
Capa, Cornell – 14
Capa, Robert - 5, 7, 11, 14
Clementis, Vlado – 24
Cohen, Roger – 98
Coubert, Gustav – 21
Cudlín, Karel – 51
Curtis, James – 12
D'Agata, Antoine – 70, 123
Davidson, Bruce – 61
De Keyzer, Carl – 69
De Luigi, Stefano – 90
DeCesare, Donna - 119
Doležal, Jiří, X. – 52
Dworzak, Thomas – 90, 123
Dyntera, Jan – 84
Eells, Scott - 120
Eismann, Katrin – 48
Elbert, Joe – 86
Fierlinger, Zdeněk – 24
Fojtík, Libor – 82, 83
Folkver, Petr – 67
Fonda, Jane – 32
Forecki, Mariusz – 94
Franck, Martine - 123
Frank, Robert – 67
Gardner, Alexander – 7, 11
Gareth, Wilbur E. – 25
Gates, Bill - 111
Gloldberg, Jim - 122
González-Sinde, Ángeles – 14
Gottwald, Klement – 24
Greenfield, Lauren - 121
Gruyaert, Harry – 69, 73
Hajj, Adnan – 29
Harbutt, Charles – 61
Havel, Václav – 50
Haviv, Ron - 109

Heartfield, John – 22
Hetherington, Tim – 80, 90, 120
Heyman, Abigail – 61
Hine , Lewis W. – 7
Hitler, Adolf – 24
Hoopen, Pieter Ten – 80
Höpker, Thomas - 122
Houtryve, Tomas van – 93
Hsu, Leo – 75
Hughes, Holly Stuart – 47
Hussein, Saddám – 20
Huxley, Aldous – 102
Chalděj, Jevgenij – 15, 16
Chanarin, Oliver – 76, 77
Jaroš, Milan – 53
Jaurdič, Jakub – 82
Kameněv, L.B. – 22
Kashi, Ed – 86, 110, 125
Kenerly, David Hume – 75
Kerry, John – 32, 33
King, David - 24
Klein, Jonathan – 47
Klein, Wiliam – 67
Klesnil, Svatopluk – 83
Knigt, Garry – 109, 121
Koudelka, Josef – 67
Kowalcyk, Krzysztof – 96
Kozyrev, Yuri – 50, 90
Kratochvíl, Antonín – 62, 65, 80, 109
Krupař, Stanislav – 52, 84, 85
Kudojarov, Boris – 22
Kuklíková, Barbora – 84
Ladefoged, Joachim – 90, 109
Langeová, Dorothea – 7, 12, 13
Lenin, Vladimir Iljič – 22, 23
Lester, Paul Martin – 30, 37
Liankievich, Andrei – 93
Light, Ken – 33
Lisickij, El – 22
Litherland, Chip – 79
Loan, Nguyen Ngoc – 18
Mahurin, Matt – 26
Majoli, Alex – 71, 80, 90, 122, 123, 124
Marczuk, Andrej – 94
Masturzo, Pietro – 74
McCarthy, John – 24
McCullin, Donald – 46
McCurry, Steve - 122
McLuhan, Marshall – 8
Meiselas, Susan - 58, 69, 112
Meyer, Pedro - 31, 108
Meyes, Stephen – 73
Mitchell, Wiliam J. - 126
Moose, Richard – 90
Moris, John - 109
Morris, Christopher – 90
Munneke, Michiel - 124
Murdoch, Rupert – 46
Nahr, Dominic – 90
Nachtigall František – 52
Nachtwey, James – 73, 90
Němec, Tomki – 50
Newton, Julianne – 37, 42, 44
Norfolk, Simon – 64, 65, 73
Olejniczak, Pawla – 96
Oleniuk, Lucas - 115
Orwell, George – 24
Parr, Martin – 69, 70, 90, 123
Pellegrin, Paolo – 50, 62, 65, 66, 67,
80, 90, 122, 123
Peress Giles – 58, 59, 60, 67, 68, 103,
104, 105, 106, 122,

Pinkasov, Georgij – 62, 123
Power, Marc – 58, 69, 73, 123
Ray, Man – 76
Rayss, Agnieszka – 93
Reed, Eli - 122
Reggie, Godfrey – 110
Richards, Eugen – 60, 109, 121
Rio Branco, Miguel – 62, 70
Ritchin, Fred – 36, 37, 39, 40, 89, 103,
104, 105, 117, 127
Robins, Kevin - 126
Rodčenko Alexandr – 22
Rosenthal, Joe – 15
Rothstein, Arthur – 12,13
Ruby, James – 42
Říha, Jan Ignác – 52
Salgado, Sebastio – 63, 73, 118
Shapiro, Bill – 47
Schneider, Patrick – 33
Schwarz, Schaul – 90
Siderski Rafal – 96
Singer, Filip – 93
Skokan, Jakub – 84
Slezic, Lana.K – 75, 76
Sontag, Susan – 11
Soth, Alec – 50, 71, 90, 123, 124
Souza, Pete – 31
Spurná, Michaela – 82
Stalin, Visarjonovič Josif – 22, 23
Stanmeyer, John – 109
Steichen, Edward - 124
Storm, Brian – 87, 89, 111,
Šafr, Pavel – 52
Šagin, Ivan – 22
Šibík, Jan – 51, 52, 53
Thompsonová, Florencie – 12
Toffler, Alvin – 43
Towell, Larry - 122
Trockij, L.D. – 22, 23
Třešňák, Matěj – 83
Uimonen, Ilkka – 68
Ut, Nick – 18
Vilgus, Petr – 84
Vondrouš, Roman – 82, 83
Walski, Brian – 30, 31, 32
Warhol, Andy - 76
Watriss, Wendy – 64
Webb, Alex – 58, 60
Weber, Donald - 109
Werning, Irina – 90
Wheeler, Thomas – 38
Winograd, Garry – 62
Winship, Vanessa – 76
Winter, Damon – 78, 80
Wolf, Michael – 77
Zápotocký, Antonín – 24
Zátorský, Jan – 52, 84
Zhihang, Ou – 80, 81
Žižka, Jiří – 82