

FOTOŽURNALISMUS JE MRTEV, AŽ ŽIJE FOTOŽURNALISMUS. PROČ MŮŽE DIGITALIZACE ZVYŠOVAT DŮVĚRYHODNOST NOVINÁŘSKÉ FOTOGRAFIE¹

// Photojournalism Is Dead, Long Live Photojournalism. Why Digitization Can Increase the Credibility of Journalistic Photography

Michal Šimůnek

Jihočeská univerzita, České Budějovice

ABSTRACT

By the end of the second half of the 1990s the analogue photography was in practice of journalism definitively replaced by the digital photography. Enthusiasm, originally aroused by numerous advantages which digitization brought to photojournalism, soon subsided due to many cases of misuse of digital technology and its easy manipulability by journalists and editors. Ethically questionable interventions into the content of photographs have been perceived as extremely serious and dangerous and according to many reactions have led to the fatal breach of trust in the truthfulness of photography, some critics have even seen them as the cause of the end of photography and the death of photojournalism. I do not intend to argue that manipulations disrupting the direct indexical connection between the photography and its referent are unproblematic and of no consequence. However, the reflections on the death of photojournalism have been overly focused on this issue which has on the one hand overshadowed the fact that there are other, more cunning ways of lying by means of photography and has on the other hand resulted in overlooking that however much the digitization has threatened the credibility of journalism, it has also brought possibilities of its strengthening. In order to see the digitization as a means of increasing the credibility of photojournalism it is important to be able to abandon to certain extent the assumptions and expectations of the photo-realist paradigm and embrace the epistemic challenges of post-realist paradigm. The following paper attempts to identify, conceptualize and on some new trends illustrate this paradigmatic shift in photojournalism.

KEY WORDS

photojournalism – digitization – indexicality – multimedia journalism – decontextualisation – recontextualisation – double indexicality – credibility – realism and post-realism

1 Téma této studie jsem částečně a v poněkud odlišných souvislostech rozpracoval v článku věnovaném sémiotické reflexi tzv. post-fotografie (Šimůnek 2008) a v jedné kapitole knihy věnované problematice mediální pedagogiky (Šimůnek 2009). Klíčové argumenty jsem pak rozvinul v disertační práci *Technické obrazy v sociálních vědách* (Šimůnek 2010). Z výše uvedených textů, zejména pak z mé disertační práce, tato studie místy bezprostředně vychází. V souvislosti s fotožurnalismem jsem níže představenou argumentaci dále nastínil v rámci veřejné diskuse o současnosti a budoucnosti fotožurnalistiky, kterou organizoval a vysílal Český rozhlas 6 v červnu roku 2010 v rámci cyklu *Média v postmoderním světě* (ČRo 6 2010).

Vzhledem k tomu, že praktické a etické důsledky digitalizace fotografie a fotožurnalistiky byly již mnohokrát popsány (viz např. Ritchin 1990, 1999; Mitchell 1992; Wellsová 2004: 295–336; Lábová – Láb 2009) a samotnou fotožurnalistickou praxí jsou denně ilustrovány, zaměřím se níže zejména na *konceptuální vymezení postupů*, které vedly buď k podkopání důvěry v pravdivost (digitální) fotografie, nebo které její důvěryhodnost naopak výrazně zvyšují. Z hlediska tohoto konceptuálního uchopení ohrožení a nadějí digitální fotožurnalistiky přitom bude důležité rozlišení dvou paradigmat, jež lze v přístupech k fotografii rámcově identifikovat: *paradigma realistické*,² které určovalo a doposud stále určuje pravidla, etické principy a kritéria důvěryhodnosti fotožurnalistiky; a *paradigma postrealistické*,³ které podkopává realistický přístup k fotografii a zároveň umožňuje nahlédnout nové hrozby, naděje a výzvy, jimž digitalizovaná fotožurnalistika čelí.

Nástup digitálních technologií v mnoha ohledech proměnil a stále proměňuje fotografickou praxi ve všech oblastech užití fotografie; proměnily se způsoby produkce, distribuce a konzumace fotografických obrazů (viz např. Rubinstein – Sluisová 2008; Newtonová 2009; Lapenta 2011; Uricchio 2011). Jakkoli jsou technologické a sociokulturní důsledky (nové sociální funkce a významy připisované obrazům) digitalizace významné a důležité, následující studie se pokouší podchytit zejména proměnu epistemických požadavků a očekávání, které byly a jsou s fotografií spojovány. Tyto epistemické proměny, které se pokusím postihnout dualismem *realismus/ postrealismus*,⁴ nebyly samozřejmě

-
- 2 Toto paradigma samozřejmě neurčuje pravidla fotografické praxe a myšlení o fotografii pouze ve fotožurnalistice, nýbrž našlo své uplatnění v řadě dalších oblastí. Existuje tak dlouhá řada studií analyzujících povahu realistického paradigmatu v přírodních a sociálních vědách (viz např. Latour 1990; Elkins 2007, Batchen 1999; Tuckerová 2005), v represivních a disciplinačních aparátech moderních států (viz např. Tagg 1988, 2009), rané antropologii (Edwardsová 1992), policejní fotografii (Ball 2006) nebo například v rodinné fotografické praxi (Bourdieu – Boltanski – Castel 1990, Chalfen 1987). Realistické paradigma tak určuje dominantní část fotografické praxe a jeho kořeny je nutno hledat u samotného vynalézání fotografie: „Fotografie byly odpovědí na sociální a kulturní poptávku po přesnějších a realističtějších reprezentacích reality,“ píše například Naomi Rosenblumová (1997: 15). Geoffrey Batchen ve své rozsáhlé analýze *touhy fotografovat (desire to photograph)* mimo jiné vysvětluje, že vynalézání fotografie bylo poháněno touhou po dosažení „spontánní reprodukce“ (Batchen 1999: 56), kdy by „příroda zachytila sebe samu“ (Batchen 1999: 86) a kdy bylo velice často odkazováno na metaforu zrcadla. Vztah fotografie a výše uvedených oblastí byl přitom symbiotický, jak výstižně na mnoha příkladech ilustrovala v souvislosti s vědeckou fotografií 19. století např. Jennifer Tuckerová (2005): fotografie pomáhala ustavit kredibilitu vědy a věda kredibilitu fotografie.
 - 3 Postrealistické paradigma v teorii fotografie (zpravidla je toto paradigma označováno jako poststrukturalistické či postmoderní; zdůvodnění mnou zvoleného názvosloví viz pozn. č. 4), z něhož budu zejména vycházet, však bezprostředně nijak nesouvisí s nástupem digitalizace, rozvinulo se totiž zejména v 80. letech minulého století (viz např. Sekula 2004; Tagg 1988, 2009; Solomon-Godeauová 1991; Hollandová – Spenceová 1986; Burgin 1982; přehledově viz Batchen 1999: 2–21, 174–216), tedy v době, kdy byl nástup digitalizace téměř v nedohlednu. Ačkoli tedy postrealistická reflexe fotografie časově předcházela nástupu digitálních technologií, vnesla do myšlení o fotografii řadu pojmů a konceptů, jež se následně ukázaly být vhodnými nástroji pro uchopení nových trendů spojených s nástupem digitalizace (na obecné rovině na tuto spojitost poukázal na prahu 90. let např. George P. Landow (1998) ve známé studii s příznačným podtitulem *Hypertextový Derrida, poststrukturalista Nelson?*).
 - 4 Nazvosloví těchto dvou velmi široce pojatých přístupů k reflexi fotografie je třeba vysvětlit, neboť paradigma, které zde označuji jako *postrealistické*, je zpravidla označováno jako *postmoderní* (viz např. Batchen 1999: 5–12). Z důvodu logické konzistence však nelze pracovat s dualismem *realismus/ postmodernismus*, neboť bychom tak odkazovali na úseky myšlení o fotografii pojmenované dle odlišných kritérií: *realismus* (realistické) odkazuje zejména ke kritériu kódu, esenciálně a mechanicky objektivnímu charakteru (Bazin 2004) či s Barthesem řečeno k fotografii jakožto „znaku bez kódu“ (Barthes 1988, 2004); *postmodernismus* (postmoderní) je pak pojem užívaný v mnoha odlišných oblastech (nejčastěji ve smyslu povahy společnosti a kultury, respektive myšlení o společnosti a kultuře), je široce rozkročeným paradigmatem teoreticky se odvolávajícím na marxismus, feminismus, sémiotiku či např. psychoanalýzu, který v teorii fotografie soustředí svoji pozornost mnohem více na to, co fotografii obklopuje, než na její kód a tušenou identitu. Pro udržení logické konzistence názvosloví, jehož logika je vystavěna na (ne)přítomnosti prefixu „post“, tedy volím označení *realistické a postrealistické paradigma*. Analogicky, avšak v poněkud jiných souvislostech, budu dále odkazovat na dualismus *pozitivismus/*

zapříčiněny digitalizací. V mnoha ohledech byly předznamenány nástupem tzv. postmoderního myšlení o fotografii, velice výstižnou analogii lze nalézt rovněž v epistemických posunech odehrávajících se v sociálních vědách od 60. let minulého století na ose dualismu *pozitivismus/ postpozitivismus* (viz např. Reed 2008, 2010; Balon 2007; Chaplinová 1994; Sayer 1992; Fay 2002) a v posledních přibližně deseti letech prozatím zakončených tzv. *senzorickým obratem* (*senzory turn*, viz např. Pinková 2006, 2011; Ingold 2000). Na jedné straně se tak odehrávají hluboké transformace v myšlení o fotografii, na straně druhé dochází v důsledku digitalizace k takovým proměnám fotografické praxe, jež jsou v mnoha ohledech komplementární právě s epistemickými posuny v myšlení o fotografii.

V této studii předkládám tezi, že fotožurnalistika na jedné straně zcela pochopitelně přijímá technologické výzvy digitalizace, na straně druhé je však stále hluboce ponořena v realistických předpokladech a očekáváních. Postrealistické myšlení o fotografii již dávno rozpoznalo a mnohé proměny fotografické praxe ukázaly, že pro realisty klíčová „čistota“ vztahu *fotografie-referent* je z hlediska kredibility a „pravdivosti“ fotografie nedostatečným kritériem a že přinejmenším stejně důležitý je vztah *fotografie-divák*. Jinak řečeno, důsledky digitalizace ohrožují fotografii a fotožurnalistiku vnímanou perspektivou *realistického* paradigmatu a naopak vynesly na povrch postupy a principy takové fotografické praxe, která je ochotna přistoupit na epistemické a praktické výzvy paradigmatu *postrealistického*. O *realismu* a *postrealismu* přitom nemůžeme uvažovat ve smyslu „buď/ nebo“, jejich vztah je nutno chápat ve smyslu „jak/ tak“. Příklon k *postrealismu* neznamená odmítnout požadavek na nemanipulovanou fotografii a na „čistý“ vztah fotografie a referentu, vede nás pouze k uvědomění, že toto kritérium je z hlediska důvěryhodnosti fotografie a fotožurnalistiky nedostatečné. V této souvislosti se pokouším argumentovat, že digitalizace přinesla novinářské fotografii zejména dva komplementární způsoby posílení její důvěryhodnosti: první, který zhutňuje pro *realisty* významný vztah znak-referent, spočívá v multimediálním zmnožování indexů a multisenzorizaci reprezentací a čtenářské zkušenosti; druhý, teoreticky založený v *postrealistickém* odmítnutí hierarchického vztahu subjekt-objekt, spočívá ve zvýšení možnosti reprezentovaných aktivně vstupovat do kontextů, jež obklopují fotografické reprezentace. Oba trendy nás nutí opouštět plochu fotografie, vystupovat z jejího rámu a znovupromyšlet postavení fotografie ve vztahu k ostatním prvkům naší zkušenosti a našich reprezentací. Oba trendy nabourávají ještě nedávno zdůrazňovanou představu o dominanci zraku a vizuální kultury a fotožurnalistiku posouvají směrem k tzv. *multimediální žurnalistice*.

1. Realistické paradigma, indexikalita, digitalizace a smrt fotožurnalistiky

Titulní strana únorového čísla časopisu *National Geographic* z roku 1982⁵ byla prvním často zmiňovaným (viz např. Lábová – Láb 2009: 45; Ritchin 1990: 31; Newtonová 2009: 239) příkladem manipulace podkopávající důvěru fotožurnalistice. Editoři časopisu chtěli

postpozitivismus (viz dále pasáže věnované diskusi ve filozofii sociálních věd a vizuálních sociálních vědách) a *moderní/ postmoderní* (viz pasáže věnované Giddensovým vyvazujícím mechanismům a má argumentace v závěru této studie).

5 Předkládaný text by bylo vhodné doplnit o řadu fotografických ilustrací, které by přispěly k lepšímu pochopení dílčích deskripcí a argumentů. S ohledem na autorská práva jsem se rozhodl fotografie nepřikládat a pouze v poznámkách pod čarou odkazují na – pro snadnou dostupnost převážně internetové – zdroje vhodných ilustrací. Titulní stránku výše popisovaného čísla časopisu *National Geographic* tak lze nalézt například na <http://www.photographyschoolsonline.net/blog/> (10. 11. 2010).

dát na výškově koncipovanou titulní stranu původně horizontální snímek pyramid v Gíze, a tak jako jedni z prvních použili tehdy nové digitalizační technologie, původně analogovou fotografii digitalizovali, pyramidy posunuli blíže k sobě, snímek po stránkách ořezali a na spodním a horním okraji digitálním klonováním rozšířili. Obdobně nepatřičných a odsouzených případů zásahu do plochy fotografie bylo od té doby odhaleno a kriticky reflektováno velké množství.⁶ slavné počítačové ztmavení pleti O. J. Simpsona na titulní straně zpravodajského týdeníku *Time*,⁷ digitální spojení hlavy Marthy Stewartové s tělem modelky na titulní straně časopisu *Newsweek*,⁸ digitální zětšhlení boků francouzského prezidenta Sarkozyho na stránkách týdeníku *Paris Match*⁹ či jedna z vůbec nejdiskutovanějších¹⁰ kauz Briana Walského, válečného fotoreportéra *Los Angeles Times*, který v reportáži z válečného konfliktu v Iráku spojil obrazové prvky dvou po sobě bezprostředně pořízených snímků ve výslednou, kompozičně „dokonalou“ fotografii (podrobný rozbor této kauzy viz zejména Carlson 2009 nebo např. Lábová – Láb 2009: 110–113).

Závažnost, která je výše uvedeným příkladům porušení novinářské etiky připisována, je založena zejména na pravidlech vycházejících z *realistického* paradigmatu žurnalistiky. Žurnalistika zakládá svoji autoritu a kredibilitu na představě, že novináři objektivně, pravdivě, neutrálně, vyváženě a autenticky reprezentují to, co se ve světě skutečně děje,¹¹ a že fotografie je výsostným nástrojem, který jim umožňuje dosažení těchto hodnot (viz např. Carlson 2009: 128; Kroutvor 1974; Sontagová 2002; Lábová – Láb 2009). V rovině fotožurnalistiky je toto paradigma obsaženo zejména v požadavku přímé fotografie, kterou je povoleno upravovat omezenou sadou editačních nástrojů.¹² Kdo tato pravidla poruší, porušuje zároveň dlouhá léta fungující paradigmatická pravidla, a jako takový musí být vyloučen z řad seriózních novinářů.¹³

6 Výčet a stručný rozbor řady nejvíce diskutovaných kauz najdeme v druhé části knihy *Soumrak fotožurnalistiky? Manipulace fotografií v digitální éře* (viz Lábová – Láb 2009: 92–132).

7 Viz <http://www.photographyschoolsonline.net/blog/> (10. 11. 2010).

8 Viz <http://www.photographyschoolsonline.net/blog/> (10. 11. 2010).

9 Viz <http://culturevisuelle.org/metamorphoses/archives/284> (10.11.2010).

10 Kauze Briana Walského byla věnována výrazná pozornost. Jak vysvětluje Matt Carlson, její význam je dán souhrnou zejména tří faktorů: „manipulovaná fotografie se objevila na stránkách seriózního a respektovaného deníku, dopustil se jí oceňovaný fotograf, týkala se velmi významné události a byla zhotovena přímo v terénu“ (Carlson 2009: 129).

11 Informační kvalita vtělená do kodexů a normativního rámce žurnalistiky je založena na principu objektivnosti, který v sobě zahrnuje zejména následující kritéria: „osvojení si pozice odstupů a neutrality ve vztahu k předmětu zpravodajství [...]; absence stranění [...]; oddanost přesnosti a dalším kritériím pravdivosti (jako jsou relevance a úplnost); absence skrytých motivů nebo služby třetí straně“ (McQuail 1999: 172).

12 Vymezení manipulací, jež jsou přípustné, a manipulací, které již překračují hranice přípustnosti, je stále předmětem četných diskusí a neexistuje žádné všeobecně přijímané pravidlo. I přes odlišné pohlížení na různé typy digitálních úprav jsou za legitimní zpravidla považovány takové úpravy, které respektují tzv. *principy černé komory* (viz např. Mäenpääová, Seppänen 2010). Etický kodex zpravodajské agentury *Reuters* tak například vymezuje následující povolené úpravy: „Do obrazu by mělo být pomocí Photoshopu zasahováno pouze minimálně [...]. Požadujeme pouze ořez, nastavení velikosti a úrovní při rozlišení 300 dpi. V případě možnosti požádejte místního obrazového redaktora o provedení rozsáhlejších zásahů na jeho kalibrovaném zařízení. To se může týkat zesvětlení a ztmavení, zostření, odstranění prachu a základní barevné korekce.“ (cit. dle Lábová – Láb 2009: 141). Samotný odkaz na černou komoru je zde však poněkud nepřesný, neboť v černé komoře se rovněž retušovalo, klonovalo, fotografie se kombinovaly atd. Nutno však připustit, že „digitální“ kodexy na toto pamatují a speciální efekty a manipulativní techniky ve smyslu klonování či kombinace prvků z několika fotografií zapovídají. Pro mou argumentaci však není důležité přesné vymezení legitimních a nelegitimních zásahů do plochy fotografie, pročež této diskusi nebudu dále věnovat pozornost.

13 Výsadní postavení realistického paradigmatu v rámci fotožurnalistiky (a žurnalistiky obecně) vhodně ilustruje Matt Carlson na kauze Briana Walského (Carlson 2009). Jakmile se Walski přiznal k porušení norem a pravidel realistického

V konceptuální rovině nachází realistické paradigma oporu zejména v tzv. ikonicitě a indexikalitě fotografických obrazů. Vychází se zde z Peircovy (viz Peirce 1997: 43–44, 57–73) slavné trichotomické typologie znaků, založené na jejich klasifikaci vzhledem k povaze jejich vztahu k reprezentovanému objektu (*ikony, indexy, symboly*).¹⁴ Tato trichotomie sice umožňuje poukázat na distinktivní rysy fotografické reprezentace, rozhodně však nevnesla jednotu do způsobů, jakými je fotografie nahlížena.¹⁵ Diskuse o znakové povaze fotografie, ve které se různí autoři snažili fotografii přisoudit charakteristiky jednoho z těchto Peircem vymezených typů znaků, je poněkud komplikovaná.¹⁶ Důležité je, že fotografii lze považovat jak za *ikonu*, tak i za *symbol*: fotografii lze díky její analogičnosti připsat status *ikonu*, díky kauzálnímu spojení s referentem prostřednictvím světelných paprsků ji lze považovat za *index* a vzhledem k její v zásadě konvencionalizované transformaci reality do plochy fotografie ji lze považovat za *symbol* (redukce trojrozměrného světa na plochu, monookulární perspektiva, omezení prostoru výřezem, proměnlivá ohnisková vzdálenost, neschopnost zachytit pohyb, vyloučení nevizuálních sensací, neschopnost zachytit realitu od určité míry světelnosti atd.). Narušení indexikálního vztahu mezi referentem a fotografií (ikonicity se manipulace obsahu fotografie de facto nedotýkají)¹⁷ je pak pro fotožurnalismus nebezpečné zejména z toho důvodu, že podkopává jeho autoritu a důvěryhodnost, které jsou založeny právě na realistické představě žurnalistiky jakožto objektivní, neutrální, pravdivé a autentické reprezentace reality¹⁸ (indexikalita je de facto předpokladem realističnosti, objektivity a neutrality připisované fotografii). Z našeho pohledu je tedy důležité,

paradigmatu, byl bez váhání propuštěn z redakce *Los Angeles Times*. Carlson tento tvrdý postih vysvětluje mimo jiné právě snahou novinářů bránit realistické paradigma, na kterém je založena kredibilita žurnalistiky.

- 14 *Ikonický* znak je definován svým analogickým charakterem, to jest podobností (motivovaností) s reprezentovaným objektem. *Index* má přímé fyzické spojení či kauzální vztah s objektem, jedná se o znak přímo modifikovaný objektem. *Symbols* jsou nejméně motivované, nepodobají se objektu, ani s ním nemají přímé spojení, jsou konvencionalizované.
- 15 Sám Peirce si pohrával s myšlenkou, že fotografie by mohla být spíše indexem než ikonou: „Fotografie [...] jsou v určitých ohledech přesně podobné objektům, jež reprezentují, ale tato podobnost plyne jen z toho, že fotografie vznikají tak, že fyzikálně nutně odpovídají bod za bodem přírodě. V tomto směru tedy patří do druhé třídy znaků, znaků na základě fyzikální souvislosti.“ (Peirce 1997: 60).
- 16 Vynikající přehled diskuse o sémiotické povaze fotografie lze nalézt u Sonessonova (1989).
- 17 Na klíčový význam indexikalitě a druhořadý význam ikonicity pro naši důvěru ve fotografické obrazy upozornila mimo jiné právě digitalizace, a to zejména v případě tzv. *fotorealistických simulací*. Simulace (tedy obrazy vytvořené v počítači) jsou ikonické, tím však jejich fotorealističnost končí. Nejsou indexem, nemají přímý kauzální vztah k referentu (pokud za „fotografovatelný“ referent nebudeme ochotni považovat imaginaci jejich tvůrce), a tak vlastně ze sémiotického a technologického hlediska *nejdou fotografií*. Ačkoli možnost vytvářet fotorealistické simulace bývá zmiňována jako jedna z příčin ohrožujících kredibilitu fotografie (viz např. Wellsová 2004: 300) či přímo žurnalistiky (viz např. Lábová – Láb 2009: 66–71), já se jim v tomto textu věnovat nebudu. A to zejména z toho důvodu, že se nejedná o fotografie: fotorealistické digitální obrazy, např. v podobě architektonických vizualizací budoucích staveb, mají z hlediska znakové povahy blíže k realistické malbě než k fotografii: jsou totiž realistickými ikonami, nejsou však indexy (k tomu blíže viz Šimůnek 2008). V žurnalistické praxi se ostatně počítačem generované fotorealistické simulace téměř nepoužívají, a pokud jsou použity (např. v rámci koláží či podobizen hledaných osob sestavených na základě výpovědí svědků), nejsou za fotografie zpravidla vydávány. Je nutno připustit, že možnost vytváření fotorealistických simulací zaměnitelných za fotografické indexy je významným momentem narušujícím mýtus pravdivosti fotografie. Novináři se však k těmto simulacím zpravidla neuchylují (autorovi není znám jediný příklad). Digitální montáže, spojování obrazových prvků z několika snímků, klonování částí obrazů apod. jsou sice simulující techniky, ve výsledném snímku však vždy existují alespoň určité prvky, které mají svůj referent v reálném světě.
- 18 Existuje bohatá a komplikovaná diskuse o realističnosti realistických zobrazení, jež v hluboké filozofické rovině sahá až k úvahám o samotné povaze reality a k epistemologickým disputacím o možnostech realitu poznat. Jakkoli je tato diskuse zajímavá (čtivé představení viz např. Hacking 1983), nebudu jí zde věnovat pozornost a pouze v této chvíli podotknu, že fotožurnalismus vnímá realitu v „pozitivistickém“ smyslu jako neproblematickou, existující mimo vědomí lidského subjektu (a nezávisle na něm). Realita je tak senzuačně zachytitelná a objektivně reprezentovatelná.

že *realistické* paradigma se odkazuje zejména na ikonicko-indexikální charakteristiky fotografie, zatímco paradigma *postrealistické*, poněkud zjednodušeně řečeno, na její symbolickou, tedy konvencionalizovanou povahu.¹⁹

Zřejmě nejvýznamnějším pojednáním o ikonicko-indexikální povaze fotografie je Barthesova *Světlá komora* (Barthes 2005),²⁰ která svým způsobem stojí rozkročena mezi realistickým a postrealistickým paradigmatem. Barthesova argumentace totiž může sloužit jednak realistům²¹ jako podpora významu indexikální povahy fotografie, zároveň však posouvá diskusi o indexikalitě z roviny vztahu referent–fotografie směrem ke vztahu fotografie–divák.²² Odkazy na indexikalitu nalezneme zejména v pasážích, jež Barthes věnoval pojednání o své slavné kategorii *punctum*. To nachází jednak v detailu, jenž vytrhne naše čtení snímku z kulturně daného kontextu směrem k subjektivním afektům, jednak, a to je pro moji argumentaci důležité, v samotné podstatě fotografie, kterou Barthes verbalizuje slavnou frází „toto bylo“. Fotografie je totiž pro Barthesa potvrzením existence (a minulosti) vyfotografovaného objektu:

Snímek je doslova emanací referentu. Z reálného těla, které bylo tam, vyšly paprsky, jež se dotkly mne, který jsem zde; [...] snímek mrtvé bytosti se mne dotkne stejně jako opožděné paprsky nějaké hvězdy. Jakási pupeční šňůra svazuje tělo fotografované věci s mým pohledem: světlo, jakkoli je nehmateľné, je tu tělesným médiem, je to kůže, kterou sdílím s tím, či tou, kdo byli vyfotografováni.

(Barthes 2005: 78)

-
- 19 Symbolickou povahu fotografie a konvencionalizovanou povahu samotného realistického paradigmatu lze výstižně vyjádřit například slovy Jacquese Aumonta: „realismus je souhrn společenských pravidel, jejichž cílem je řídit vztah zobrazení ke skutečnosti tak, aby byla uspokojena *společnost, která tato pravidla vytváří*“ (Aumont 2005: 102; kurziva původní). V tomto smyslu jsou i indexy, jakkoli mohou být přirozeným otiskem či stopou (například otisk tlapy psa v písku), konvencionalizované. Jako indexy (jako stopa psa) jsou totiž rozpoznány až díky konvencím a vědění, kterému jsme se museli naučit. V tomto smyslu víme, že vyfotografovaný objekt, řečeno barthesovsky, existoval. Toto naše vědění je však konvencí, předpokládá naši znalost principů fotografického záznamu.
- 20 Geoffrey Batchen nedávno vydal sborník *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes' s Camera Lucida* (2009), ve kterém shromáždil a rozsáhlým editorským úvodem doplnil čtrnáct nejvýraznějších reflexí Barthesovy *Světlé komory*. Odkazy na tuto knihu jsou však nespočítatelné, neboť jen málokteré seriózní pojednání o fotografii se obejde bez odkazů na Barthesa.
- 21 Teoretické vymezení realistické pozice ve vztahu k fotografii je dále výrazně reprezentováno slavnou studií Andrého Bazina (Bazin 2004) *Ontologie fotografického obrazu*. Jak napovídá titul studie, Bazin se pokouší vymezit spíše ontologickou než znakovou povahu fotografie, fotografii považuje za ztělesnění „pravého realismu“, hovoří o její esenciálně objektivní povaze: „Pouze objektiv nám poskytuje obraz objektu schopný ‚vyprostit‘ z hloubi našeho nevědomí onu potřebu nahradit objekt něčím lepším než přibližným obtiskem: je to objekt samotný, jenomže oprostěný od dočasných nahodilostí. I když je obraz rozostřený, zkraslený, bezbarvý, bez dokumentární hodnoty, přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu; je to přímo model.“ (Bazin 2004: 23).
- 22 Světlá komora patří do pozdního období Barthesovy tvorby a oproti svým raným textům zde Barthes ve vztahu k fotografii již není takovým realistou. Stále zde nalezneme pasáže – jako například krásnou metaforu „fotografické snímky [...] jsou znaky, které *nezachytávají*, nýbrž *zhuňují* po způsobu srážejícího se mléka“ (Barthes 2005: 14; kurziva původní) – které evokují jeho slavnou realistickou tezi, že fotografie je analogonem reality, „sdělením bez kódu“ (viz Barthes 1988, 2004). Barthesův realismus je však ve *Světlé komoře* výrazně usměřován jeho výkladem dvou modalit čtení fotografie, tedy rozpoznávání kulturní (studium) či subjektivní (punctum) roviny kódovaného (konotovaného) sdělení. Jak upozorňuje Marcelli (Marcelli 2001), zatímco ve svých raných dílech Barthes považoval denotaci za reprezentaci jakéhosi „skutečného“ systému, objektivně dané reality, v pozdních dílech dospěl k názoru, že společnost je držitelem nejen plánu konotace, nýbrž i plánu denotace: „V jednom interview z roku 1970 Barthes upozornil, že dokonce i na té úrovni, kde se střetáváme s ‚čistými‘ denotovanými výpověďmi, existuje aspoň jeden konotovaný smysl, a to ‚čtete mě doslovně‘.“ (Marcelli 2001: 224–225).

Barthesova kategorie *punctum* je svrchovaně subjektivní,²³ afektovaná a svým způsobem akulturní či asociální.²⁴ Ačkoli jedině tak má zřejmě smysl číst *punctum* Rolanda Barthesa, dovolím si trochu odhlédnout od Barthesových afektů a na jeho kategorii vyzdvihnou, společně s Jean Galloповou (1996) a Margaretou Olinovou (2002), zejména dva související aspekty. Na ten první upozornila Galloповá, když četla význam této kategorie zejména jako něco, „co nás vyvádí z rámu“ (Galloповá 1996: 399). *Punctum* je přitom něco, co nás vyvádí jak z *rámu* fotografie, tak z *míry*; co nás přivádí k vytržení a vzbuzuje v nás afekty. Margaret Olinová pak upozorňuje, že punktuální čtení a indexikální moc fotografie nevychází ani tak ze vztahu mezi fotografií a referentem, jako spíše ze vztahu mezi fotografií a jejím čtenářem. Barthes tak dle Olinové vytváří koncept jakýchsi *performativních indexů* (*performative index*), respektive *identifikačních indexů* (*index of identification*), neboť ve fotografii identifikuje prvky (a identifikuje se s prvky), které jsou zcela subjektivního rázu a které posouvají význam určité fotografie zcela nekontrolovatelně (ze strany fotografa) po linii subjektivních vzpomínek, asociací a afektů.

Barthesův postoj k fotografické indexikalitě je tak z pohledu realistického paradigmatu ambivalentní. Na jednu stranu je kauzální spojení s referentem samotným *noema* fotografie, je oním „toto bylo“, které potvrzuje existenci vyfotografovaného.²⁵ Zároveň však punktuální čtení fotografie, pro které je indexikalita podmínkou, podkopává základní předpoklady realistického paradigmatu: kdyby si každý čtenář novin interpretoval fotografie dle svých subjektivních asociací a afektů, byl by nárok fotožurnalistiky na objektivitu, neutralitu a autentičnost ve vztahu k referentu zcela irelevantní. Barthes totiž, jak ukazuje Olinová, na jedné staré fotografii od van der Zea²⁶ rozpoznává zlatý náhrdelník své tety, který jej jako detail vyvádí mimo rám fotografie k punktuálnímu čtení. Podstatné však je, že na této fotografii není zlatý náhrdelník, nýbrž náhrdelník perlový. Barthes tak paradoxně zcela ignoruje fotografickou indexikalitu, skrze fotografii nepohlíží na vyfotografované, nýbrž do fotografie projikuje své vlastní představy (*punctum* je to, co k fotografii přidávám, co tam nicméně již je): „Skutečnost, že něco bylo před kamerou ve chvíli, kdy došlo ke stisku spouště, již nemůže být neproblematickým zdrojem moci fotografie. [...] Je důležité, že něco se nachází před kamerou; ale již není důležité, co přesně to bylo. To, co je důležité, bylo přemístěno.“ (Olinová 2002: 112). Moc založená na indexikální povaze fotografie tak již nemůže být podle Olinové nadále považována za neotřesitelnou.

Jakkoli si můžeme být při pohledu na fotografii jisti, že „toto bylo“, nemůžeme si být jisti, co bylo právě ono „toto“. „Toto“ je definováno a ukotveno až kontextem, kterým je naše identifikující a interpretující psyché či sociální a kulturní kontexty a významy, jež obklopují určitou fotografii (kulturně předznamenáný způsob čtení fotografií Barthes označuje jako *studium*). Právě tento rys zakoušení fotografických obrazů posouvá výkladovou perspektivu ze vztahu referent–fotografie ke vztahu fotografie–divák a namísto principu indexikality

23 Roland Barthes na začátku *Světlé komory* píše: „Učinil jsem tedy sebe sama mírou fotografického ‚vědění‘. Co ví mé tělo o Fotografii?“ (Barthes 2005: 16).

24 Když Barthes rozjímá o různých podobách čtení fotografie, poznamenává: „(K)dyž jsem se díval na určité snímky, chtěl jsem se stát divochem bez kultury.“ (Barthes 2005: 15).

25 Pasáže, ve kterých se Barthes věnuje vymezení své slavné verbalizace fotografické podstaty do slov „toto bylo“ (ça a été, that-has-been), najdeme na několika místech jeho knihy (viz zejména Barthes 2005: 12–13, 74–79, 90–92). Barthes sice takto neuvažuje, ale představíme-li si situaci, že by se díval na zmanipulovanou fotografii například Briana Walského nebo na simulované fotorealistické obrazy, zřejmě by tyto odmítl. V jejich případě totiž neplatí právě ono výhradně fotografické „toto bylo“, jedná se o obrazy zcela jiného řádu, které by jej nezajímaly.

26 Viz <http://documents.stanford.edu/classes/1166> (10. 11. 2010).

podtrhuje význam pohybu mezi *dekontextualizací* a *rekontextualizacemi*, který, jak uvidíme dále, ohrožuje nárok fotografie na pravdivý záznam reality mnohem více než snadné manipulace obsahem fotografií.

Jakmile začneme indexikalitu chápat jako sociální akt (vztah fotografie–divák, respektive referent–fotografie–divák), a nikoli pouze jako fyzikální a technologický aspekt (realita tam venku se otiskla na plochu fotografie, vztah referent–fotografie), stane se samotná indexikalita nedostatečným kritériem pravdivosti, autenticity a objektivity. Musíme vykročit vně rámu fotografie, abychom fotografii zajistili její autenticitu a zachránili pro ni naši pošramocenou důvěru. Jednoduše řečeno, fotografie se vyznačuje neobyčejně úzkým vztahem s referentem, který zastupuje. Důvěryhodnost ve fotografické obrazy však nikdy nebyla založena výhradně na tomto neobyčejném vztahu k referentu, naopak, víra v pravdivost fotografie byla vždy do značné míry založena na kontextu, ve kterém byla fotografie pořizována, distribuována a prohlížena. Je to právě tento kontext, který je třeba kultivovat, zejména pokud chceme, aby fotografie byla pravdivá a autentická. To samozřejmě neznamená, že by snadnost digitální manipulace vztahu referent–fotografie nebyla pro fotožurnalistiku (realistickou i postrealistickou) hrozbou. Ve vztahu k problému kultivace či manipulace kontextem, ve kterém je fotografie distribuována a čtena, se však jedná o hrozbu poněkud druhořadou. A zejména v tomto smyslu je pro důvěryhodnou novinářskou fotografii digitalizace jak hrozbou, tak nadějí.

2. Postrealistické paradigma, dekontextualizace a rekontextualizace

Na nepodstatnost (či spíše nedostatečnost) indexikalit jakožto předpokladu realistického paradigmatu a důvěry v pravdivost fotografie odkazuje řada konceptů vycházejících (nejen) z oblasti postrealistického myšlení o fotografii, které se do značné míry formovalo právě ve smyslu vymezování se proti realismu (podrobné charakteristiky těchto dvou paradigmat viz např. Batchen 1999: 4–21). Postrealisté tak upírají fotografii jakoukoli vlastní identitu a autonomní historii. Fotografie je z jejich pohledu pouze výrazový prostředek, do kterého jsou zapisovány významy v závislosti na kontextu, v němž je daná fotografie vytvářena, distribuována a čtena.

Tuto pozici vystihuje například John Tagg následovně:

Fotografie sama o sobě nemá žádnou identitu. Její status jakožto technologie se liší v závislosti na mocenských vztazích, do kterých je začleněna. Její povaha jakožto určité praktiky závisí na institucích, které fotografii užívají a definují její povahu. Její funkce ve smyslu způsobu kulturní produkce je spojena s konkrétními podmínkami užívání a její konkrétní podoby jsou smysluplné a čitelné pouze v rámci partikulárních kontextů. Její historie není jednotná. Liší se v závislosti na institucích, nad kterými se fotografie mihotá.

(Tagg 1988: 63)

Význam, sociální postavení a funkce, pravdivost či nepravdivost fotografie tak nejsou vnímány jako jakási inherentní vlastnost fotografické technologie či fotografie–znaku, nýbrž jako vlastnost sociálních institucí, diskurzů a kontextů, do kterých jsou fotografie vtahovány. Tato neautonomie fotografie je v odborné literatuře označována různými termíny (některé si níže představíme), nejlépe ji však lze vystihnout pohybem mezi tzv. *dekontextualizací* a *rekontextualizací*.

Princip *dekontextualizace* a *rekontextualizace* je velice prostý, má však závažné důsledky pro důvěryhodnost fotografických obrazů. Dekontextualizace odkazuje k situaci, kdy jsou vizuální sdělení vyvazována z kontextů, ve kterých byla původně pořízena. Rekontextualizace pak odkazuje k pohybu, kdy jsou dekontextualizovaná sdělení přenášena do jiných kontextů, ve kterých jsou využívána ke konstrukci významů zcela odlišných od onoho původního, autentického významu a kontextu (viz např. Frosh 2001; Luryová 2008).²⁷

Princip *dekontextualizace* lze přiblížit odkazem na řadu obdobných konceptů. Zřejmě jako první upozornil na tento rys fotografických obrazů (a de facto jakýchkoli technických reprodukcí) Walter Benjamin (2004, 1979) v pasážích, ve kterých rozvíjí svůj koncept *auratičnosti*. Vytrácení či zakrňování *aury* je většinou spojováno s technickým reprodukováním uměleckých děl. Benjamin píše, že „(i) při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: ‚Zde a Nyní‘ uměleckého díla – jeho neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá“ (Benjamin 1979: 19). Ono „Zde a Nyní“,²⁸ tedy situovanost díla na určitém místě a v určitém čase, je jeho reprodukcí zrušeno, dílo je vytrženo z původního a autentického časoprostorového určení: „(R)eprodukční technika vyvazuje reprodukované dílo z dosahu tradice. [...] (V)e věku technické reprodukovatelnosti uměleckého díla zakrňuje jeho aura.“ (Benjamin 1979: 20). Technické reprodukce tak sice nemusí ničit obsah díla (v případě fotografie mechanická objektivita zajistí jeho vysoce realistický přenos), nutně však ničí jeho „časově prostorovou jedinečnost“ (Benjamin 1979: 20). Jednoduše řečeno, tím, že umělecké dílo (respektive jakýkoli objekt či subjekt) reprodukuje prostřednictvím fotografie, vyvážeme jej z tradice, z místa a času, které doposud určovaly jeho význam a sociální funkci.

Se zajímavým příspěvkem k diskusi o dekontextualizaci přichází dále například Bruno Latour. Ten v několika svých textech (Latour – Woolgar 1986; Latour 1987, 1990) rozpracoval koncepty *zápisů* (*inscriptions*), respektive *neměnných-kombinovatelných-mobilních objektů* (*immutable and combinable mobile*), které výrazně přispívají k postizení

27 Princip rekontextualizace a dekontextualizace není samozřejmě rysem pouze digitální fotografie, je konstitutivním rysem fotografie jako takové a de facto jakékoli signifikace. Avšak, jak uvidíme dále, výrazně na něj začalo být upozorňováno právě v souvislosti s technickými – byť tehdy analogovými – obrazy. Digitalizace technických obrazů pak tento rys dále umocnila, oddělování znaku od referentu svým způsobem zjednodušila a v Giddensově smyslu jej radikalizovala. Celia Luryová v této souvislosti dokonce hovoří o *odkontextualizaci* (*outcontextualisation*), jako „rekonstituci a přeskupení za účelem zviditelnění *schopnosti věci, objektu či jejich části být vyvázána z kontextu*“ (Luryová 1998: 19; kurziva původní). Např. internet je plný odkontextualizovaných obsahů, které můžeme kdykoli použít pro skládání vlastních obsahů a ty pak použít jako přívěšky vymezující naši identitu: „v postplurální společnosti neboli protetické kultuře se stabilní a reprodukovatelný kontext vytratil a již není přirozenou součástí každé zkušenosti, nýbrž je artefaktem, který může být libovolně obměňován. [...] Jedinec tak může být rekonstituován prostřednictvím vlastnictví identity jakožto sady kulturních a stylistických surovin, jakožto držitel technologicky zprostředkované *protetické auto/biografie*“ (Luryová 1998: 22–24; kurziva původní).

28 Podobnost benjaminovského „Zde a Nyní“ a barthesovského „toto bylo“ není náhodná, Barthes na Benjamina, byť bez přímého odkazu, navazuje (viz např. Dant – Gilloch 2002). V určitém smyslu jsou však barthesovské „toto bylo“ a benjaminovské „Zde a Nyní“ protikladné: pro Barthes se jedná o noema samotné fotografie, neboť fotografie „pravdivě“ potvrzuje existenci vyfotografovaného; pro Benjamina je pak „Zde a Nyní“ právě tím, co fotografie ničí a popírá. Barthes si však byl benjaminovských důsledků fotografického „toto bylo“, tedy rizika dekontextualizace, samozřejmě vědom. Výstižně na tuto skutečnost upozornil v *Mytologiích* v souvislosti s kritikou univerzalizujícího humanismu Steichenovy slavné poválečné výstavy *Lidská rodina* (*The Family of Man*): „Příklady? Stačí se podívat na naši výstavu. Narození, smrt? Ano, to jsou přírodní, univerzální fakta. Pokud je však zbavíme dějin, nelze o nich už vůbec nic říci, jejich komentář začne být čistě tautologický; zdá se mi, že selhání fotografie zde přímo bije do očí: *znovu vyjadřovat* smrt či narození nás důsledně vzato nepoučuje o ničem. [...] Jistě, dítě se *stále* rodí, ale co nám v rámci obecného rozsahu lidského problému záleží na ‚esenci‘ tohoto gesta ve srovnání se způsoby jeho uskutečňování, které jsou bezvýhradně dějinné.“ (Barthes 2004: 100–101).

dekontextualizující povahy fotografií (které jsou vynikajícím příkladem Latourových zápisů) a asymetrického vztahu, který vnáší mezi reprezentovanou realitu a diváka. Analýza role zápisů ve vědě je jedním ze stěžejních motivů, které Latour rozvíjí v každém ze svých textů. Jejich povahu výstižně v jakémisi rekapitulujícím duchu shrnul v jedné kratší studii (Latour 1990: 44–46), kde povahu zápisů vymezuje následujícími devíti charakteristikami: *zápisy* tak (1) jsou *mobilní* (lze je přenášet z místa na místo, lze je odtrhnout od toho, co popisují a přenést je jinam); (2) jsou *neměnné* (*immutable*) (na rozdíl od skutečných objektů vědeckého zájmu mají poznámky, grafy, fotografie či zoologické vzorky naložené ve formaldehydu stále stejné vlastnosti nezávisle na místě, na kterém se nacházejí); (3) zpravidla jsou *ploché* (plochy lze lépe než skutečné objekty přehlédnout a ovládat); (4) vyznačují se *modifikovatelností měřítka*, to při zachování vnitřních proporcí mezi elementy samotného zápisu; (5) jsou *reprodukovatelné*, a díky tomu de facto neomezeně šířitelné; (6) zápisy jsou mezi sebou (re)kombinovatelné, díky čemuž můžeme mezi různými rovinami skutečnosti (samozřejmě převedené do podoby zápisů) nacházet a ustavovat dosud neviděné souvislosti; (7) tato možnost kombinace zápisů odlišného původu, měřítka a odkazujících k různým rovinám skutečnosti, tedy možnost jejich *překrývání* (*superimpose*), propojovat roviny a objekty, které jsou v jejich reálné podobě nepojitelné;²⁹ (8) za klíčové pak Latour považuje to, že *zápisy*, ať jsou jakékoli povahy, mohou být učiněny součástí *psaného textu*, a tak podřízeny jednomu pohledu, shrnuty na jedné ploše, kde mohou být různé kombinovány a překrývány; (9) poslední charakteristikou je pak *optická konzistence*, jejímž výsadním nástrojem je lineární perspektiva. Lze-li mezi reprezentací a reprezentovaným objektem ustavit geometrické vztahy řízené přesnými a rekonstruovatelnými pravidly, můžeme prací s papírem „manipulovat trojrozměrnými objekty, které jsou ‚tam venku‘. A co více, díky optické konzistenci můžeme vše, nehledě na to odkud to pochází, převést do podoby diagramů a čísel a do kombinací čísel a tabulek, které jsou lépe zpracovatelné než slova a nebo třeba siluety tváří. Není možné změřit slunce, ale můžeme změřit fotografii slunce“ (Latour 1990: 46–47).

Výše uvedené charakteristiky zápisů lze bez výhrad připsat fotografii, ba co více, fotografie je dle těchto kritérií jedním z nejdokonalejších *zápisů*: fotografie jsou *mobilní*, *neměnné*, *ploché*, *reprodukovatelné*, lze je *kombinovat*, jsou *vázány na papír*,³⁰ jejich *měřítka velikost* „libovolně“ měnit a jsou *opticky konzistentní* (to zejména díky aparátům mechanicky zajišťované perspektivě), přičemž posledně jmenovaná vlastnost je klíčová. Jak píše Latour: „Podstatná vlastnost tohoto nového geometrického prostoru nespočívá ani tak v tom, že je ‚objektivní‘, jak často prosazuje naivní definice realismu, jako spíše v tom, že je opticky konzistentní.“ (Latour 1990: 31). Tato obrovská výhoda fotografií je ovšem opět zároveň nevýhodou, neboť výše uvedený výčet vlastností předurčuje zápisy k tomu, aby byly odděleny od kontextu, ve kterém vznikly a který reprezentují: „Bez přemístění je zápis bezcenný; bez zápisu je přemístění promarněné.“ (Latour 1990: 42).

Dalším autorem umožňujícím nahlédnout povahu *dekontextualizace* je Anthony Giddens. Jeho *vyvazujícími mechanismy* jsou v mnohém podobné Latourovým *zápisům*, a proto Giddensovi věnuji jen několik málo poznámek. Giddens posouvá téma *vyvázání* roviny širších sociálních a kulturních dimenzí modernity. V tomto smyslu můžeme tvrdit, že Latourový *zápis neměnné– mobilní– kombinovatelné objekty* jsou vlastně jedním

29 Jinde (Latour 1993) označuje tuto vlastnost jako *hybriditu*.

30 Nebo například na plochu monitoru, což však vzhledem k Latourově vymezení pouze znamená, že se stávají součástí elektronických textů.

z příkladů Giddensových *vyvazujících mechanismů*. Další rozdíl pak spočívá v tom, že Giddens ze všech výše zmiňovaných autorů věnuje nejvíce pozornosti roli *důvěry*, na které je existence vyvazujících mechanismů závislá.

Vyvážením Giddens myslí „vytržení“ sociálních vztahů z místních kontextů interakce a jejich restrukturalizaci v neomezených časoprostorových rozpětích“ (Giddens 2003: 27). Důležité přitom je, že *vyvazující mechanismy*³¹ jsou podle něj jedním z klíčových dynamických rysů modernity,³² které v době *pozdní* modernity nabývají své radikální podoby v tom smyslu, že jsou zextenzivněny v globálních měřítcích a zároveň zintenzivněny ve smyslu jejich hlubokého pronikání i do těch nejintimnějších zákoutí naší každodennosti (viz Giddens 1991: 1).

Toto vyvazování sociálních interakcí z vázanosti na interpersonálně sdílené sociální vztahy je pak dle Giddense zajišťováno na jedné straně *symbolickými znaky* (kam Giddens řadí zejména peníze, avšak můžeme sem zařadit všechna, zejména masová, média, Latourovy *zápisy* a samozřejmě fotografie) a na straně druhé *expertními systémy*. Klíčovou roli ve vztahu k vyvazujícím mechanismům a expertním systémům pak podle Giddense hraje *důvěra*.

V souvislosti s masivním nástupem digitálních technologií se fotožurnalisté, dokumentaristé a všichni ti, kteří těžili z mýtu fotografické objektivní a neutrality) obávali zejména manipulace označujícího, hovořili o smrti fotografie a děsili se situace, kdy každý může velice jednoduše zasáhnout do plochy fotografie (viz například Mitchell 1992). Digitalizace však s sebou přinesla ani ne tak *manipulaci a simulaci*, jako spíše *dekontextualizaci a rekontextualizaci*: můžeme tvrdit, že díky digitalizaci se tento jev stal masovou záležitostí a v mnoha oblastech užití fotografie dokonce normou a nutností.³³

Na tuto skutečnost odkazuje řada současných trendů v produkci, distribuci a konzumaci fotografií. Díky digitální technologii se proces pořizování a dalšího nakládání s technickými obrazy značně zjednodušil. Fotografovat tak lze téměř kdykoli a kdekoli, k čemuž přispěla zejména implementace fotoaparátů do řady hybridních aparátů (z nichž nejvýznamnější jsou zřejmě mobilní telefony).³⁴ Způsoby zveřejňování a distribuce fotografických dat jsou díky internetu a možnosti sdílení snímků mnohem jednodušší: fotografie jsou masivně distribuovány prostřednictvím sociálních sítí (Facebook; Twitter ...), komunitních webů pro sdílení fotografií (Rajče; Flickr; Picasa; SmugMug; Buzznet; Zoto atd.) a prostřednictvím velkého množství fotobank. Množství pořizovaných a zveřejněných snímků se již zcela vymyká percepčním schopnostem jedince, proliferace technických obrazů narostla do téměř nepředstavitelných nebo přinejmenším nepřehlédnutelných rozměrů. Podstatné přitom je, že značná část těchto snímků je *vyvážána* nejen ze vztahu s vyfotografovaným objektem (což je nutný důsledek téměř jakékoli signifikace), nýbrž i z kontextu vyfotografovaného objektu, je zbavena významů, které se pojily k původní fotografované scéně i kontextů, které se pojily k původnímu užití fotografie, je tedy *dekontextualizována*. Internetem tak protéká nekonečný tok *vyvážených obrazových dat*.

31 Giddens jim věnuje pozornost zejména v knihách *Důsledky modernity* (2003) a *Modernity and Self-Identity* (1991).

32 Giddens (2003: 23–54) vymezuje modernitu třemi vzájemně provázanými procesy: *oddělením času od prostoru* a reorganizací těchto kategorií v časoprostorových dimenzích odtržených od interpersonálních sociálních vztahů; *vyvážením sociálních vztahů* tzv. *vyvazujícími mechanismy*; a neustálým *reflexivním* uspořádáváním a přeuspořádáváním našeho vědění o světě a sobě samých.

33 O nových trendech ve fotografické praxi viz například Rubinstein – Sluisová 2008; Lapenta 2011.

34 Rubinstein a Sluisová (2008: 10) v této souvislosti výstižně přejmenovávají „Kodak culture“ na „Nokia culture“.

Dobrymi příklady dekontextualizace jsou fotografické fotobanky³⁵ (Getty Images; Corbis; iStockPhoto; Shutterstock; Dreamstime Fotolia; Big Stock Photo atd.), které slouží zejména jako zdroj obrazových dat pro reklamní a ilustrační účely. Fotografie jsou zde jen zřídka doplňovány textem, který by ukotvoval jejich význam. Namísto toho jsou zařazeny do některé z abstraktních kategorií (lidé; rodina; životní styl; obchod; příroda; věda),³⁶ což má klientům fotobank ulehčit vyhledávání potřebného snímku. Pro reklamní účely jsou dokonce záměrně vytvářeny snímky *předem* vyvázané z konkrétního kontextu. Aby byl snímek prodejný, musí být významově otevřený, polysémický, ambivalentní, promiskuitní, musí v něm zůstat nádech onoho barthesovského „toto bylo“ a zároveň musí být programově zbaven benjaminovského „zde a nyní“. Jak poznamenal Paul Frosh: „*Katalogový žánr* zbavuje fotografii jedinečného vztahu s jejím referentem, vytváří z ní obraz–typ.“ (Frosh 2001: 641). Dobrá reklamní fotografie by měla být „nablýskanou, předvídatelnou a multifunkční reprezentací blaženého spotřebitele konzumujícího produkty úspěšné firmy (usmívající se bělošské rodiny střední třídy na pláži, vyfešákování manažeři potřásající si rukama) a odrážející kulturní stereotypy“ (Frosh 2001: 630–631). Kulturní stereotypy jsou zde samozřejmě kontextem, který na první pohled brání uvažovat o těchto fotografiích jako o dekontextualizovaných, a v určitém smyslu tomu tak skutečně je: právě podle stereotypů můžeme do určité míry rekonstruovat „zde a nyní“ vyfotografovaného a samotné fotografie. Tato rekonstrukce však není rozhodně tím, s čím by se novinářská fotografie ukotvená v realistické paradigmatu spokojila, neboť jí jde zejména o kontextualizaci ve smyslu konkrétního „toto bylo tam (zde) a tehdy (nyní)“.³⁷

Další ilustrací vyvazování fotografií z kontextu je například online hra *Google Image Labeler*.³⁸ Tato hra, kterou Google spustil v srpnu roku 2006, předkládá v daných časových intervalech náhodně spárovaným hráčům náhodně vybrané fotografie a další obrazová data. Úkolem hráče je prohlédnout si daný obraz, popsat a verbalizovat jeho obsah pomocí jednoslovných „značek“. Google prostřednictvím této hry zpřehlednil vyhledávání obrovského množství obrazových dat, která zálohuje na svých serverech. Problematické je, že fotografie a obrazy jsou hráčům předkládány bez jakéhokoliv popisku a informace, která by vedla k originálnímu kontextu, ve kterém snímek vznikl anebo se vyskytoval. Google tak v podstatě vytvořil nástroj pro masivní *dekontextualizaci* a *rekontextualizaci* obrazových dat.

Výše nastíněné koncepty a trendy v současné vizuální kultuře nás nutí k tomu, abychom si namísto představy o kauzálním vztahu mezi referentem a fotografií, která je ukotvena v technologické a sémiotické povaze fotografie, uvědomili, že jakýkoli stisk spouště aparátu je vždy aktem *dekontextualizace* zobrazeného a následného řetězce *rekontextualizací*, které se vždy více či méně provizorně snaží udržet naši důvěru v pravdivost a autenticitu

35 Jedna z nejpracovanějších reflexí fotobank viz Frosh 2001.

36 Vzpomeňme na výše zmiňovanou Barthesovu kritiku výstavy *Lidská rodina* (viz výše pozn. č. 28).

37 Zde se samozřejmě dopouštím určitého zploštění heterogenity novinářské fotografie. I zpravodajská fotografie, které jde výrazně o zachycení konkrétní události, v sobě nese prvky odkazující ke stereotypům. Např. fotografie z válečných konfliktů tak sice zobrazují utrpení konkrétních lidí na konkrétním místě a v určitém čase, avšak zároveň získávají svůj význam díky univerzalistickým konotacím válečného utrpení: „Zobecňující schopnosti válečné fotografie zpochybňují představu indexikální povahy fotožurnalistiky tím, že přesouvají významy z partikulárního k univerzálnímu [...] Válečná fotografie dekontextualizuje zpravodajské obrazy a poskytuje hlubší porozumění spíše tomu, co se děje *ve válce* (*in war*), než tomu, co se děje *v konkrétní válce* (*in a war*).“ (Carlson 2009: 133–134).

38 Viz <http://images.google.com/imagelabeler/> (10. 10. 2011). Podrobný popis pravidel této hry viz Rubinstein, Sluisová 2008.

fotografického zobrazení. Problematické tak je, že ačkoli může být fotografie výsledkem zcela neporušeného kauzálního vztahu mezi referentem a zobrazením, můžeme jejím prostřednictvím lhát (pravdivá a nepravdivá zároveň). Jinak řečeno, jakkoli je vztah referentu a fotografie důležitý, další kolo hry na pravdu se odehrává ve chvíli, kdy je fotografie distribuována a čtena, tedy ve chvíli, kdy je fotografická reprezentace rekonstruována a *rekontextualizována pro čtenáře*. Kontext, do kterého je fotografie přesunuta poté, co je oddělena od svého referentu, je přitom klíčový pro stvrzování důvěryhodnosti fotografie nebo naopak pro lhaní jejím prostřednictvím. Nabízí se tedy nutně otázka, jak fotografií zaručit ty významy, které by autenticky odpovídaly tomu, co fotografie reprezentují?

3. Zmnožení indexů, multimedialní žurnalistika, postrealismus a důvěryhodné rekontextualizace

Základní – analogové fotografie dostupné a v tištěných médiích samozřejmě používané – mechanismy *rekontextualizace* jsou dobře známé, byly mnohokrát popsány a v zásadě jsou banální: tím klíčovým je popisek nebo jiné formy „verbalizace“ toho, co fotografie zobrazuje. Již Walter Benjamin v závěru svých *Malých dějin fotografie* jakoby mimochodem položil následující otázku: „Nestane se popisek podstatnou součástí snímku?“ (Benjamin 2004: 19). Roli popisku při definování významů fotografie pak asi nejvíce vyzdvihl Roland Barthes (1988), který psal o *ukotvování* významu novinářské fotografie právě popiskem. Obdobně například Siegfried Kracauer vysvětluje, že babička se na fotografii, poté co zemřou všichni ti, co si ji pamatovali a co byli schopni její fotografii *orálně popisovat*, proměnit v jen neznámou, divně oblečenou ženu: „Kdyby [...] chybělo ústní podání, z obrázku by se babička rekonstruovat nedala.“ (Kracauer 1995: 101).³⁹

Popisek je samozřejmě nejmocnější a zároveň dominantní způsob, jak fotografii vtisknout význam. Důležité však je, že důvěra v pravdivost tohoto ukotvení ve vztahu k samotné fotografii již není závislá na fotografické indexikalitě, nýbrž na interpretačním (nebo manipulačním) aktu toho, kdo popisek k fotografii připojuje. Nejjednodušší způsob jak lhát „prostřednictvím“ fotografie tak zajisté spočívá v jejím propojení s popiskem, který může zobrazené scéně vtisknout téměř libovolný význam a vrhnout ji do téměř libovolného kontextu. V této souvislosti si zkusme položit otázky: Co by se stalo, kdyby se nám podařilo nějak posílit indexikální stránku fotografie? Pomohl by nám takovýto krok dosáhnout *autentické a důvěryhodné rekontextualizace* toho, co samotná fotografie nutně

39 Dalších podobných ilustrací bychom v odborné literatuře našli nespočet. Například John Berger a Jean Mohr ve svém drobném experimentu (Berger – Mohr 1995: 41–57) ukázali, že fotografie jsou bez textu či znalosti kontextu němé nebo přinejmenším ambivalentní. Jean Mohr vybral ze svého archivu šest fotografií a obešel s nimi devět lidí různých profesí a různého sociálního postavení. Každého z nich požádal, aby se pokusil identifikovat, co je na fotografii zachyceno. Jednotlivé interpretace se shodovaly jen velmi zřídka a žádný z interpretů ani v jednom případě nedešifroval skutečný kontext a význam, ve kterém byla fotografie pořízena. Ještě výstižnější příklad nabízí Rosalinda Kraussová (2004), která obdobně jako John Tagg (1988, 2009) studuje, jaké významy nabývají konkrétní fotografie poté, co jsou přesunuty do jiného institucionálního či diskurzivního rámce. Důležité přitom je, že různé diskurzy předpokládají u uživatelů obrazu odlišná očekávání a předávají odlišný druh poznání. Kraussová tuto skutečnost dokumentuje například na vybraném snímku z roku 1868 od Timothyho O'Sullivanova, který byl původně pořízen a čten v diskurzu geologie, kartografie a industrializace, neboť O'Sullivan jej pořídil na vojenském průmyslu financované výzkumné cestě, která měla zmapovat nerostné bohatství severozápadní Ameriky. Ve 20. století pak byl tentýž snímek „násilně“ převeden do diskurzu estetiky a začal být čten přes filtr kategorií *autorství, žánr, umělecká dráha a životní dílo*. Tento příklad lze opět číst jako ilustraci nemožnosti pevně svázat fotografii s kontextem, ve kterém byla původně pořízena. Howard S. Becker (1995) v obdobném smyslu tvrdí, že nelze rozlišit, jestli byly fotografie pořízeny sociologem, dokumentaristou či novinářem (nejsou mezi nimi esenciální rozdíly). Odlišnosti, které mezi nimi existují, je tak nutno hledat ve způsobech legitimizace jejich produkce a užívání a v reakci, kterou vyvolávají u recipientů.

dekontextualizovala? Posílili bychom důvěru v pravdivost fotografie, kdybychom multiplikovali a společně s fotografií distribuovali různé indexikální stopy referentu?

Dílčí odpověď na tyto otázky dle mého názoru nabízí například Geoffrey Batchen v knize *Forget Me Not* (2004), v níž popisuje tzv. *zdvojování indexikality*, které nalezl v rodinné fotografické praxi.⁴⁰ Dle Batchena měli sociální aktéři vždy tendenci zdvojovat či zmnožovat fotografický index jeho spojováním s dalšími indexy odkazujícími na vyfotografovaný subjekt. Batchen ilustruje tuto praxi řadou případů, kdy jsou k fotografii určité osoby připojovány ústřížky vlasů, suvenýry z dovolené, pobronzované dětské botičky; kdy se medailonky s fotografií upevňují do náramků upletených z vlasů vyfotografovaného atd. Všechny tyto indexikální objekty mají materiální povahu a podle Batchena posilují taktilní aspekty vnímání fotografie, fotografický důkaz o existenci vyfotografovaného objektu, a tím i emocionální apel samotné fotografie.⁴¹

Zdvojování indexikality, známé tedy již z doby analogové fotografie, je velice podobné tomu, co dnes zpravidla označujeme jako *multimedialitu*,⁴² *hypermedialitu* (spojení multimédií a hypertextu) a v čem spatřuji možnosti, kterými by novináři mohli posílit (a kterými samozřejmě již posilují) důvěryhodnost fotografií. Nechci tvrdit, že multimedializace je definitivním lékem proti fotografickým lžím, avšak díky ní máme k dispozici nástroje, jak důvěryhodnost fotografie posílit: jestliže máme možnost prostřednictvím digitálního kódu integrovat do jednoho sdělení několik různých typů mediálních obsahů (fotografie je nejčastěji spojována s akustickými obsahy do podoby audioslideshow), pak je zároveň potenciálně složitější v rámci těchto multimedialních sdělení manipulovat obsahem. Jinak řečeno, multimedialní žurnalistika není a priori imunní vůči manipulaci indexů, manipulace zde však jsou vzhledem ke zhuštěné přítomnosti indexů potenciálně komplikovanější. Ve vztahu k problému dekontextualizace a rekontextualizace, který jsme výše označili jako závažnější hrozbu než zásahy do indexikální povahy fotografie, lze multimedializaci považovat za nástroj určitého stvrzení „pravdivé“ rekontextualizace sdělení: obalíme-li fotografii dalšími indexy, svážeme takovéto sdělení s konkrétním referentem a původním kontextem pevněji, než je toho schopna samotná fotografie.

Pokud bychom však na digitalizaci fotožurnalistiky pohlíželi pouze jako na nástroj multimedialního zmnožování indexů, zůstal by náš argument o posílení důvěryhodnosti

40 Zdvojování či zmnožování indexikality v rodinné fotografické praxi například ve smyslu přidávání vlasu k fotografiím má samozřejmě dosti daleko k fotožurnalistické praxi. Nejde mi zde však o konkrétní příklady, ale o princip.

41 Na tomto principu zmnožování „stop“ je založeno v amatérské oblasti oblíbené vytváření netradičních fotografických alb (tzv. *scrapbooks*). Kolem tohoto koníčku vyrostla v přibližně posledních dvaceti letech rozsáhlá komerční oblast nabízející amatérům řadu pomůcek, předtištěných knih, rádců a technik pro výrobu scrapbooks. Vytváření těchto alb přitom není výsadou analogového světa, nýbrž se přeneslo i do oblasti digitálních dat: v této souvislosti jsou nabízeny digitální layouts, editační programy pro vytváření digitálních scrapbook webových stránek atd. Základní ideou scrapbooks je přitom spojit rodinné fotografie s co možná nejhustší sítí materiálních či zdigitalizovaných „suvenýrů“ (podrobnější viz např. Medley-Ratheová 2010).

42 Textů o *multimedialní žurnalistice* vyšlo v poslední dekádě velké množství (viz např. MacGregor 2003; Matheson 2004; Thurman – Lupton 2008; Quinn – Filak 2005), vycházejí učebnice či příručky a na univerzitách se otevírají kurzy multimedialní žurnalistiky. Pojem multimédia však není zcela jednoznačný. Jak vysvětluje např. Pierre Lévy, „(t)ermin ‚multimédia‘ v podstatě znamená to, co používá několik komunikačních nosičů nebo kanálů“ (Lévy 2000: 58). Multimedialní tak může být například reklamní kampaň doprovázející uvedení nového filmu do kin, kdy je paralelně využíváno několik typů médií: samotný film, kniha, trička, plakáty, soundtrack, počítačová hra atd. V souvislosti s digitalizací se však o *multimédiích* dle Lévyho hovoří zejména ve smyslu integrace různých médií do jednoho *unimédia* (či *multimodálního unimédia*), a to právě díky převedení na jeden společný (digitální) kód. V tomto smyslu jsou pak multimedialní i tištěné noviny, neboť pod jeden analogový tištěný kód integrují například obrazy a texty. Multimedialní byl i slavný *MemEx* Vannevara Bushe, jehož idea byla založena na integračním kódu mikrofilmu a samozřejmě hypertextu (viz Bush 2003). Multimedialní tak nejsou pouze digitální média, avšak digitalizace výrazně usnadnila vytváření multimedialních obsahů.

fotografií neúplný. Jak koncem 90. let poznamenal Pierre Lévy, „nejvíce kulturních změn přináší nové informační (virtuální světy, informační toky) a komunikační (komunikace všichni-všichni) systémy, nikoli skutečnost, že se míchá text, obraz a zvuk, jak se nám zdá, že vyplývá z nejasného pojmu „multimédia““ (Lévy 2000: 58, kurziva původní). Digitalizace tak má i další důsledky, z nichž jeden výrazný spočívá v podnícení řady trendů vedoucích k přeuspořádání postavení fotografa, fotografie a fotografovaného, kdy je původně hierarchický a latourovsky řečeno asymetrický vztah mezi subjektem a objektem narovnáván směrem k větší symetrii a v některých případech i komunikaci typu *všichni-všichni*.

Revolta proti modernímu pojetí vztahu mezi subjektem a objektem opět není spojená výhradně s nástupem digitalizace. V teoretické a konceptuální rovině se objevila nejpozději ke konci 60. let minulého století například v rámci diskuse o *smrti autora* (viz např. Foucault 1994; Barthes 1977), v souvislosti s konceptem *intertextuality* (viz např. Kristeva 1999) a *hypertextu* (Bush 2003; Landow 1998), známe ji z oblasti mediálních studií v souvislosti s koncepty tzv. *aktivního publika* (viz např. Fiske 1991; Hall 2005; přehledově např. Numerato 2004), a zejména pak z filosofie sociálních věd, kde se přibližně dvacet let hovoří o epistemickém posunu od *pozitivismu* k *postpozitivismu*. Isaak Reed o tomto posunu hovoří jako o „odplatě kontextů“ (Reed 2010), a to ve smyslu postupného uvědomování si, že vědecké poznání nelze v zájmu objektivit a neutrality oprostít od zvažování vlivů kontextu, ve kterém se nachází pozorující vědec, a kontextu, ve kterém se nachází pozorovaný objekt (kterým je v sociálních vědách zpravidla sociální aktér): „Antipozitivismus různých podob by měl být vnímán jako část celku, celku kterým míním neúnavný útok na způsob, jakým je vztah mezi kontextem zkoumání a kontextem vysvětlování pojímán v pozitivistické filozofii a praktikován v pozitivistickém výzkumu. Tento útok pak byl primárně veden způsobem, který navrhoval, že vylučovat z procesu dosahování poznání kontextuální vlivy je spíše iracionální než racionální krok.“ (Reed 2010: 27).

Tato „interpretativní“ snaha zohledňovat ve vědeckém poznání významy, které světu a svému jednání připisují sociální aktéři,⁴³ našla výrazné zastoupení v rámci tzv. *vizuálních sociálních věd* (vizuální sociologie a antropologie),⁴⁴ kde řada autorů a autorek (např. Chaplinová 1994; Harper 1979, 2002; Roseová 2009) přibližně od 70. let prosazuje tzv. *vizuální participativní výzkumné metody*, ve kterých jsou fotografie využívány jako podpůrný stimul pro vstup do mysli subjektu⁴⁵ a/nebo do kontextu sociálního jednání. Klíčovým rysem těchto metod je, že sociální aktér jakožto subjekt výzkumného zájmu zastává výrazně *aktivní* pozici při produkci sociálněvědního poznání a nabourává tak moderní asymetrický vztah subjektu a objektu. Jednou variantou takto zaměřených vizuálních metod jsou tzv. *respondentem generované fotografie*, v angličtině zpravidla označované jako *native image-making* (viz např. Latham 2004; Pahlová 2006;

43 Analogicky k dualismu pozitivismus/ postpozitivismus se hovoří o dualismu vysvětlování/ rozumění (srov. např. Fay 2002: 137–164).

44 Vizuální sociologie a antropologie jsou dvě zákoutí sociálních věd, která se snaží prosazovat jednak intenzivnější studium vizuální kultury, jednak využívání vizuálních médií jakožto nástroje sběru dat v empirickém výzkumu. Řečeno například slovy Douglase Harpera, „jedni sociologové *pořizují* fotografie pro účely studia viditelného světa, zatímco druzí *analyzují* fotografie, které jiní pořídili v institucionalizovaném prostředí například svého rodinného života“ (Harper 1988: 55). Přehledové studie o vizuální sociologii a antropologii viz např. Wagner 1979; Collier – Collier 1986; Chaplinová 1994; Banks 2001; Sztompka 2007; Pauwels 2010.

45 K čemuž je fotografie využívána v rámci *psychoterapie*, respektive *phototerapie* (viz např. Weiserová 1999).

Adler – Criadová – Huneycutt 2007),⁴⁶ druhou a častěji užívanou metodou jsou tzv. *foto-rozhovory (photo-interview)* a *foto-stimulace (photoelicitation)*, které jsou „založeny na prosté myšlence využití fotografie v průběhu interview“ (Harper 2002: 13). Tento typ fotografií podporovaného výzkumu si v posledních letech získal výraznou oblibu a studií, které jej využívají, je k dispozici velké množství (viz např. Harper 2002; Beilinová 2005; monotematické číslo časopisu *Visual Studies*, které vyšlo v prosinci roku 2010 s podtitulem *Visual Research Methods and Issues of Voice*).

Žurnalistika se nikdy nesnažila být natolik osvobozená od kontextů jako pozitivistická věda, avšak moderní subjekt–objektový vztah v ní převládá v mnoha ohledech dodnes. Svědčí o tom například ambivalentní reakce na tzv. *občanskou žurnalistiku (civic/ public / participatory journalism)*. Prudký nástup občanské žurnalistiky v druhé polovině 90. let byl výrazně podnícen příchodem digitálních technologií, přičemž vyzdvihoanou *interaktivitu* digitálních médií přesunul z roviny aktivního čtení do roviny aktivního vstupování do procesu produkce mediálních sdělení.⁴⁷ Problematice *občanské žurnalistiky* již věnována rozsáhlá pozornost (jen na stránkách časopisu *Journalism Practice* vyšly desítky studií), přičemž ambivalentní postoj samotných novinářů (a fotoreportérů) lze ilustrovat diskusí, která se odehrála na webu *The Digital Journalist*.⁴⁸ například Jim Hubbart (2010) v souvislosti s mediálním pokrytím důsledků zemětřesení na Haiti nedávno navrhol rozdat fotoaparáty samotným Haïťanům a dát jim tak možnost, aby sami vyprávěli své příběhy o životě v zemi zničené přírodní katastrofou. Přibližně tři měsíce před zveřejněním Hubbartova textu vyšel na stránkách *The Digital Journalist* text Dicka Krause (2009), který naopak tvrdil, že fotožurnalismus skutečně zemřel, přičemž jeho smrt zapříčinil zejména občanský fotožurnalismus, jehož důsledkem je alarmující deprofesionalizace novinářské fotografie.

Deprofesionalizace však nemusí být nutným důsledkem občanského fotožurnalismu (a fotografování), neboť podíl čtenářů na produkci mediálních sdělení nabývá řady různých podob. William Uricchio (2011) v nedávno vydané studii hovoří například o algoritmické rekonfiguraci subjekt–objektových vztahů, kterou ilustruje zejména na aplikaci Photosynth.⁴⁹ Ta umožňuje vytvářet trojrozměrné reprezentace scén skládáním desítek až stovek fotografií. Například náměstí v Jindřichově Hradci si tak lze prohlédnout v 360 stupňovém panoramatickém pohledu.⁵⁰ Prostor však není zobrazen pouze v uzavřené kruhové

46 Odkazovaná kniha Adler – Criadová – Huneycutt 2007 je knižním doprovodem on-line zveřejněného projektu *The Border Film Project* dostupného na <http://www.borderfilmproject.com> (20. 5. 2011), který se zaměřil na mapování nelegální migrace na mexicko-americké hranici. Autoři projektu rozdali fotoaparáty na jedno použití migrujícím Mexičanům a zároveň dobrovolníkům, kteří hlídají hranice na americké straně. Cílem tohoto projektu tak bylo poskytnout srovnání dvou pohledů na nelegální přechod hranic a na samotný problém migrace.

47 O významu *občanské žurnalistiky* a silícím vlivu čtenářů na obsah mediálních sdělení svědčí prudký nárůst tzv. *blogosféry*, čtenářských nástrojů zpětné vazby například v podobě určování kvality a hodnoty zpráv prostřednictvím hlasování např. na <http://www.digg.com> (20. 5. 2011). Dalšími ukazateli tohoto trendu jsou např. tzv. *open-source portály* typu *WikiNews* (<http://en.wikinews.org>; 20. 5. 2011) a postupný nárůst tzv. *crowdsourcingu* (mnoho reportérů a expertů pracuje na jednom textu) praktikovaném např. on-line magazínem *Public Insight Journalism* (<http://americanpublicmedia.publicradio.org/services/cij/>; 20. 5. 2011). Občanská žurnalistika přitom přináší řadu nových tendencí typu komunitního a hyperlokálního zpravodajství a nová on-line pravidla vytváření multimediálního zpravodajství (přehled viz <http://www.usability.gov/>; 20. 5. 2011). Jednou z posledních velkých událostí v oblasti občanské žurnalistiky bylo, když americká zpravodajská televizní stanice CNN zprovoznila nový web *CNNiReport* (viz <http://ireport.cnn.com/>; 20. 5. 2011), který je tvořen samotnými čtenáři.

48 Viz <http://digitaljournalist.org/> (20. 5. 2011).

49 Viz <http://photosynth.net/default.aspx> (20. 5. 2011).

50 Viz <http://photosynth.net/view.aspx?cid=ff4fa7ac-4689-4fca-bc5a-ebd5587cc8ae> (20. 5. 2011).

perspektivě, nýbrž v perspektivě koule: pohled lze orientovat nejen doprava a doleva, nýbrž i nahoru a dolů, z celku lze přejít k velkému detailu, např. fresek na fasádách domů, lze měnit nejen úhel pohledu, nýbrž i hloubku vnoření se do obrazu. V obdobném smyslu bylo dohromady spojeno přibližně 600 fotografií pořízených a poskytnutých různými účastníky inaugurace prezidenta Obamy,⁵¹ jejichž vzájemné algoritmické prolnutí umožňuje nahlédnout tuto událost z mnoha odlišných perspektiv. Uricchio na tomto příkladu ilustruje právě výraznou proměnu subjekt–objektového vztahu, hovoří o kolektivním autorství (Photosynth přirovnává k Wikipedii) výsledného obrazu, uživateli vytvářené (*user-generated*) interaktivitě, nepevné perspektivě, dynamickém prostoru osvobozeném od autoritativního „správného pohledu“ doposud určovaného převážně monookulární perspektivou kamery.

Výše uvedené tendence o revizi subjekt–objektového vztahu a snaha dostat do reprezentací co nejvíce z kontextu reprezentovaného dále úzce souvisí s tzv. *senzorickým obratem* (*sensory turn*) (viz např. Pinková 2011; Ingold 2000), tedy se znovupromyšlením způsobů našeho chápání obrazů ve vztahu k dalším senzorickým vjemům. Základní argument senzorického obratu spočívá v tom, že obrazy nebyly nikdy vnímány pouze zrakem, nýbrž vždy byly součástí multisenzorického kontextu, ve kterém jsou tyto rovněž produkovány a čteny. V této souvislosti například William Mitchell (2002) tvrdí, že neexistují žádná ryze vizuální média, neboť „všechna média jsou smíšená média (*mixed media*), která v různých poměrech zapojují naše smysly a jsou složena z různých typů znaků“ (Mitchell 2002: 170). Zrak již není vnímán jako dominantní smysl určující naše zakoušení světa, nýbrž jako součást senzorického aparátu, který je samozřejmě mnohem komplexnější a zahrnuje všechny ostatní smyslové vjemy.

Výraznou představitelkou senzorického obratu v sociálních vědách je Sarah Pinková, jež v souvislosti s hypermédii hovoří o „interaktivní senzorické antropologii budoucnosti“ (Pinková 2006:122) a upozorňuje na souvislosti senzorického obratu s digitalizací: „Pro porozumění fotografiím v kontextu digitálních médií potřebujeme přijmout nové paradigma, které by vzalo na vědomí multisenzorickou povahu obrazů.“ (Pinková 2011: 4). Je tak kladen velký důraz na multisenzorické interpretace obrazů vyskytujících se v naší kultuře, a je vyzýváno k tomu, aby i samotné vědecké poznání bylo prezentováno s ohledem na multisenzorický charakter lidské percepce a zakoušení světa.

Zde se opět dostáváme od nabourávání představy o dominanci zraku a vizuality v západní kultuře a lineární perspektivou postulovaného vztahu objektu a subjektu k multimedialitě a zmnožování indexů. Pokud se díváme na fotografická audioslideshow, reprezentovaný objekt nejen vidíme, zároveň zpravidla slyšíme jeho hlas a zvuky, které autenticky doprovázejí fotografované scény. Jestliže jsou dle Pinkové obrazy produkovány a vnímány jakožto součást multisenzorického komplexu, multimediální sdělení tento senzorický kontext explicitně předkládají percepčnímu aparátu čtenářů. Tato skutečnost má pak své důsledky pro důvěryhodnost takovýchto multisenzorických sdělení. Řečeno slovy Jona Wagnera „sociální vědci i laičtí čtenáři většinou považují obrazy kultury a sociálního života za důvěryhodnější, pokud jsou tyto [...] podporovány ostatními typy dat včetně komentářů od těch, které zobrazují“ (Wagner 2004: 1479).

Úvahy o smrti fotožurnalistiky zapříčiněné snadnou manipulovatelností digitálního obrazu mi ve světle výše naznačených trendů a posunů připadají marginální, a to vzhledem k řadě možností, které digitalizace fotožurnalistiky přinesla a jež naopak důvěryhodnost novinářské fotografie zvyšují. Příkladů pro ilustraci tohoto tvrzení by bylo možno uvést

51 Viz např. <http://photosynth.net/view.aspx?cid=df820df0-cde7-44d2-98ab-3d1d09277b59> (20. 5. 2011).

velké množství. Nejvýraznějším zástupcem multimediální žurnalistiky je dle mého názoru on-line verze deníku *The New York Times*, na jehož stránkách nalezneme samostatnou sekci věnovanou *multimédiím a fotografii* plnou desítek slideshows (série fotografií, které umocňují svoji kredibilitu právě vzájemnou přítomností několika snímků reprezentujících jednu událost), mnoho audio-slideshows (fotografické série, jejichž význam je kromě doprovodného textu doplněn záznamem hlasů a zvuků fotografované scény), interaktivního pokrytí událostí a témat (kdy jsme vyzýváni k „aktivnímu“ klikání a vlastnímu pohybu).⁵²

Za zcela výjimečné pak považuji multimediální spojení videí, animací, fotografií, textů, dat a jejich vizualizací v projektech *National Film Board of Canada*.⁵³ Různé, zpravidla komunitně pojaté a kolektivně vytvářené projekty se pohybují na hranicích žurnalistiky, dokumentaristiky, sociálních věd a umění a vyznačují se výrazným zmnožením indexů odkazujících k reprezentovaným událostem či sociálním problémům. Obzvláště „hutným“ je projekt nazvaný *Out My Window. Interactive Views from the Global Highrise*,⁵⁴ který však nemá smysl na tomto místě blíže popisovat. V tomto případě totiž multimédia znamenají skutečně více než tisíc slov.

4. Závěr o pozdní fotografii

Není pochyb o tom, že budoucnost fotožurnalistiky (vizuální žurnalistiky, multimediální žurnalistiky) je založena zejména na tom, jak se novináři vypořádají s novými trendy, které přináší digitalizace. Ačkoli nástup digitálních technologií byl začátkem 90. let minulého století doprovázen obavou ze smrti fotožurnalistiky, z dnešní perspektivy tato hrozba již zdaleka nevypadá tak katastroficky: fotožurnalistika neumírá, jen se proměňuje.

Anthony Giddens se v knize *Důsledky modernity* vyhýbá termínu *postmodernita* a namísto toho, ve snaze upozornit na kontinuitu mezi modernitou a „dnešní“ dobou, navrhuje používat označení *pozdní (late)* či *vyspělá (high)* modernita (anglické termíny viz např. Giddens 1991: 3): „(S)píše než o vstup do období postmodernity se jedná o to, že se dostáváme do situace, v níž jsou důsledky modernity radikalizovány a zevšeobecňovány mnohem více, než tomu bylo dříve.“ (Giddens 2003: 12). V obdobné situaci se dle mého názoru nachází médium fotografie a fotožurnalistika: fotografie byla vždy manipulovatelná ve smyslu zásahů do kauzálního vztahu mezi referentem a fotografií, stejně byla vždy nutně součástí pohybů mezi *dekontextualizací* a *rekontextualizací*. Fotografie byla vždy významově závislá na kontextu, který ji obklopoval, vždy byla součástí multisenzorického světa. Všechny tyto její charakteristiky jsou stále přítomny i v digitální fotografii, jež se od té analogové liší pouze v tom, že tyto rysy v Giddensově smyslu radikalizuje. Řečeno slovy Tomáše Dvořáka, na tzv. nových médiích toho totiž zas až tak moc nového není (Dvořák 2009: 11).

52 Viz <http://www.nytimes.com/pages/multimedia/index.html> (10. 10. 2010). Ukázkovou audioslideshow je reportáž z Haiti postiženého zemětřesením *Choosing to Stay, Fighting to Rebuild*. Za samostatnou zmínku pak jistě stojí projekt *One in 8 million*, který v interaktivní multimediální sadě audioslideshows zprostředkovává životní příběhy vybraných obyvatel New Yorku (viz <http://www.nytimes.com/packages/html/nyregion/1-in-8-million/index.html?ref=multimedia>). V obdobně multimediálním duchu se nese dále například projekt *The Washington Post* věnovaný otázce, co v současné Americe znamená být černochem nazvaný *Being a Black Man*. Tento projekt dostupný na <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/metro/interactives/blackmen/blackmen.html> (20. 5. 2011) zahrnuje vedle fotografických reportáží, slideshows a audioslideshows i řadu videí a interaktivních prvků. V oblasti dokumentární fotografie najdeme podobné multimediální výstupy v sekci *InMotion* na stránkách slavné fotografické agentury *Magnum Photos* (viz <http://inmotion.magnumphotos.com/>; 20. 5. 2011).

53 Viz www.nfb.ca respektive www.nfb.ca/interactive/ (10. 10. 2010).

54 Viz <http://interactive.nfb.ca/#/outmywindow/> (10. 10. 2010).

Má-li si tedy fotožurnalismus zachovat důvěryhodnost založenou v autentické rekonstruktivní digitalizaci, má pak v digitální fotografii jednu velkou naději: přijmeme-li předpoklad, že zmnožení indexů a multisenzorické reprezentace potenciálně zvyšují míru autenticity a kredibility mediálních sdělení, je naplněním této naděje právě multimediální žurnalistika. Stejně tak jako digitalizace usnadnila možnosti jak fotografie manipulovat, usnadnila i řadu možností, jak fotografiím zvýšit důvěryhodnost jakožto „pravdivých“ reprezentací toho, co zobrazují. Toto posílení důvěryhodnosti nás však nutí vystoupit z rámu samotných fotografií a realistický důraz na fotografickou indexikalitu doplnit postrealistickým pohledem na to, co fotografie obklopuje. Řečeno slovy Geoffreya Batchena: „zdá se, že jsme již dospěli do éry ‚post-fotografie‘, tedy k momentu za, avšak ještě ne po fotografii“ (Batchen 2001: 109). Ono za fotografií pak lze vnímat tím způsobem, že fotografie zbavujeme jejich dominantního postavení a zdání soběstačnosti, avšak zároveň je činíme důvěryhodnějšími; dotek referentu, který cítil Barthes při pohledu na fotografii, je totiž díky intenzivnějšímu angažmá většího množství smyslů rovněž intenzivnější.

Mgr. Michal Šimůnek, Ph.D. (1976) vystudoval obor mediální studia a v roce 2011 zakončil obhajobou disertační práce *Technické obrazy v sociálních vědách* doktorské studium v oboru sociologie na FSS MU v Brně. Od roku 2004 působí na Katedře společenských věd PF JU, kde vyučuje sociologii, sémiotiku médií a mediální gramotnost. Věnuje se fotografii, zajímají ho zejména způsoby její sociologické interpretace, možnosti využití v empirickém sociologickém výzkumu a při výuce sociologie. Obdivuje fotografie „nerozhodujících okamžiků“. Kontakt: simunek.michal@gmail.com

Literatura

- Adler, Rudy – Criadová, Victoria – Huneycutt, Brett. 2007. *Border Film Project: Photos by Migrants & Minutemen on the U.S.-Mexico Border*. New York: Harry N. Abrams.
- Aumont, Jacques. 2005. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění.
- Balon, Jan. 2007. *Sociologická teorie. Příběh krize a fragmentace – projekt obnovy a rekonstrukce*. Praha: SLON.
- Ball, Mike. 2005. „Working with Images in Daily Life and Police Practice: An Assessment of Documentary Tradition.“ Pp. 499–521 in *Qualitative Research 2005*, r. 5, č. 3.
- Banks, Marcus. 2001. *Visual Methods in Social Research*. Los Angeles – London – New Delhi – Singapore: Sage.
- Barthes, Roland. 1977. „The Death of the Author.“ Pp. 142–148 in *Image Music Text*. Ed. Heath, Stephen. London: Fontana Press.
- Barthes, Roland. 1988. „The Photographic Message.“ Pp. 194–210 in *A Barthes Reader*. Ed. Sontagová, Susan. New York: The Noonday Press.
- Barthes, Roland. 2004. *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- Barthes, Roland. 2005. *Světlá komora. Poznámky k fotografii*. Praha: Agite/Fra.
- Batchen, Geoffrey. 1999. *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Batchen, Geoffrey. 2001. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. MA, London: The MIT Press.
- Batchen, Geoffrey. 2004. *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. Cat. Amsterdam: Van Gogh Museum & Princeton Architectural Press.
- Batchen, Geoffrey. 2009. *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge, MA – London: The MIT Press.

- Bazin, André. 2004. „Ontologie fotografického obrazu.“ Pp. 21–25 in *Co je to fotografie?* Ed. Císař, Karel. Praha: Herrmann & synové.
- Beilinová, Ruth. 2005. „Photo-elicitation and the Agricultural Landscape: Seeing and Telling About Framing, Community and Place.“ Pp. 56–68 in *Visual Studies*, r. 20, č. 1.
- Benjamin, Walter. 1979. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti.“ Pp. 17–47 in *Dílo a jeho zdroj*. Ed. Grebeníčková, Růžena. Praha: Odeon.
- Benjamin, Walter. 2004. „Malé dějiny fotografie.“ Pp. 9–20 in *Co je to fotografie?* Ed. Císař, Karel. Praha: Herrmann & synové.
- Becker, Howard S. 1995. „Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context.“ Pp. 74–85 in *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Ed. Prosser, Jon. London: Routledge.
- Berger, John – Mohr, Jean. 1995. *Another Way of Telling*. New York: Vintage Books.
- Bourdieu, Pierre – Boltanski, Luc – Castel, Robert et al. 1990. *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge – Oxford: Polity Press.
- Burgin, Victor (ed.) 1982. *Thinking Photography*. London – Basingstoke: MacMillan Press.
- Bush, Vannevar. 2003. „As We May Think.“ Pp. 35–38 in *The New Media Reader*. Eds. Montfort, Nick – Wardrip-Fruin, Noah. Cambridge, MA – London: The MIT Press.
- Carlson, Matt. 2009. „The Reality of Fake Image. News Norms, Photojournalistic Craft, and Brian Walski's Fabricated Photograph.“ Pp. 125–139 in *Journalism Practice 2009*, r. 3, č. 2.
- Collier, John – Collier, Malcolm. 1986. *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. Albuquerque: The University of New Mexico Press.
- Dant, Tim – Gilloch, Graeme. 2002. „Pictures of the Past. Benjamin and Barthes on Photography and History.“ Pp. 5–23 in *European Journal of Cultural Studies 2002*, r. 5, č. 1.
- Dvořák, Tomáš. 2009. *Sběrné suroviny. Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia.
- Edwardsová, Elizabeth (ed.). 1992. *Photography and Anthropology 1860–1920*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Elkins, James (ed.). 2007. *Visual Practices Across the University*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Fay, Brian. 2002. *Současná filosofie sociálních věd. Multikulturní přístup*. Praha: SLON.
- Fiske, John. 1991. *Understanding popular culture*. London: Routledge.
- Foucault, Michel. 1994. *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda.
- Frosh, Paul. 2001. „Inside the Image Factory: Stock Photography and Cultural Production.“ Pp. 625–646 in *Media, Culture & Society 2001*, r. 23, č. 5.
- Gallopová, Jane. 1996. „The Pleasure of the Phototext.“ Pp. 394–402 in *Illuminations. Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*. Heronová, Liz – Williamsová, Val. London – New York: I.B. Tauris Publishers.
- Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony. 2003. *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- Hacking, Ian. 1983. *Representing and Intervening. Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*. Cambridge – London – New York: Cambridge University Press.
- Hall, Stuart. 2005. „Kódování a dekódování.“ Pp. 41–59 in *Teorie vědy 2005*, r. 27, č. 2.
- Harper, Douglas. 1979. „Life on the Road.“ Pp. 25–42 in *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*. Ed. Wagner, Jon. Beverly Hills – London: Sage.
- Harper, Douglas. 1988. „Visual sociology: Expanding Sociological Vision.“ Pp. 54–70 in *The American Sociologist 1988*, r. 19, č. 1.
- Harper, Douglas. 2002. „Talking about pictures: a case for photo elicitation.“ Pp. 13–26 in *Visual Studies 2002*, r. 17, č. 2.

- Hollandová, Patricia – Spenceová, Jo (eds.). 1986. *Photography/ Politics*. London: Comedia Publishing Group.
- Hubbard, Jim. 2010. „Why Not Images of Haiti – By Haitians?“ *The Digital Journalist*, r. 13, č. 147. <http://digitaljournalist.org/issue1002/why-not-images-of-haiti-by-haitians.html> (20. 5. 2011).
- Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot Version of Life*. Bowling Green State University Popular Press.
- Chaplinová, Elizabeth. 1994. *Sociology and Visual Representation*. London – New York: Routledge.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London – New York: Routledge.
- Kracauer, Siegfried. 1995. „Fotografie.“ Pp. 101–110 in *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 1995, r. 7, č. 2.
- Kraus, Dick. 2009. „Rest in Peace: Photojournalism Is Dead.“ *The Digital Journalist* 2009, r. 12, č. 146. <http://digitaljournalist.org/issue0912/rest-in-peace-photojournalism-is-dead.html> (20. 5. 2011).
- Kraussová, Rosalind. 2004. „Diskursivní prostory fotografie.“ Pp. 151–170 in *Co je to fotografie?* Ed. Císař, Karel. Praha: Harrmann & synové.
- Kristeva, Julia. 1999. *Slovo, dialog a román: Texty o sémiotice*. Praha: Sofis – Pastelka.
- Kroutvor, Josef. 1974. „Fotografie a přítomnost skutečnosti.“ Pp. 34–39 in *Fotografie dnes. Teoretické a kritické přístupy. Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů*. Eds. Dufek, Antonín – Smejkalová, Jana. Brno: Moravská galerie.
- Lábová, Alena – Láb, Filip. 2009. *Soumrak fotožurnalistu? Manipulace fotografií v digitální éře*. Praha: Karolinum.
- Landow, George P. 1998. „Hypertext a kritická teorie – Hypertextový Derrida, poststrukturalista Nelson?“ Pp. 9–21 in *Biograph* 1998, č. 6.
- Lapenta, Francesco. 2011. „Locative media and the digital visualisation of space, place and information.“ Pp. 1–3 in *Visual Studies* 2011, r. 26, č. 1.
- Latham, Alan. 2004. „Researching and Writing Everyday Accounts of the City. An Introduction to the Diary-photo Diary-interview Method.“ Pp. 117–131 in *Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination*. Eds. Knowlesová, Caroline – Sweetman, Paul. London – New York: Routledge.
- Latour, Bruno. 1987. *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 1990. „Drawing Things Together.“ Pp. 19–68 in *Representation in Scientific Practice*. Eds. Lynch, Michael – Woolgar, Steve. Cambridge – London: The MIT Press.
- Latour, Bruno. 1993. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Latour, Bruno – Woolgar, Steve. 1986. *Laboratory Life*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Lévy, Pierre. 2000. *Kyberkultura*. Praha: Karolinum.
- Luryová, Celia. 1998. *Prosthetic culture. Photography, memory and identity*. London – New York: Routledge.
- MacGregor, Phil. 2003. „Mind the Gap: Problems of Multimedia Journalism.“ Pp. 8–17 in *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 2003, r. 9, č. 8.
- Mäenpääová, Jenni – Seppänen, Janne. 2010. „Imaginary Darkroom.“ Pp. 454–475 in *Journalism Practice* 2010, r. 4, č. 4.
- Marcelli, Miroslav 2001. *Příklad Barthes*. Bratislava: Kalligram.
- Matheson, Donald. 2004. „Weblogs and the Epistemology of the News: Some Trends in Online Journalism.“ Pp. 443–468 in *New Media & Society* 2004, r. 6, č. 4.
- McQuail, Denis. 1999. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.
- Medly-Ratheová, Stephanie R. 2010. *Scrapworthy Lives: A Cognitive Sociological Analysis of a Modern Narrative Form*. Dissertation, College of the Art and Science: Georgia State University.

- Mitchell, J., T., William. 1992. *The Reconfigured Eye. Visual Truth in The Post-photographic Era*. Cambridge, MA – London: The MIT Press.
- Mitchell, J., T., William. 2002. „Showing Seeing: A Critique of Visual Culture.“ Pp. 165–181 in *Journal of Visual Culture* 2002, r. 1, č. 2.
- Newtonová, H. Julianne. 2009. „Do People Matter? Then Photojournalism Matters.“ Pp. 233–243 in *Journalism Practice* 2009, r. 3, č. 2.
- Numerato, Dino. 2004. „Jak aktivní je aktivní publikum?“ Pp. 6–11 in *Revue pro média* 2004, r. 4, č. 10.
- Olinová, Margaret. 2002. „Touching Photographs: Roland Barthes’s ‚Mistaken‘ Identification.“ Pp. 99–118 in *Representations*, r. 8, č. 1.
- Pahlová, Kate. 2006. „An Inventory of Traces: Children’s Photographs of Their Toys in Three London Homes.“ Pp. 95–114 in *Visual Communication* 2006, r. 5, č. 1.
- Pauwels, Luc. 2010. „Visual Sociology Reframed: An Analytical Synthesis and Discussion of Visual Methods in Social and Cultural Research.“ Pp. 545–581 in *Sociological Methods & Research*, r. 38, č. 4.
- Peirce, Charles S. 1997. „Grammatica Speculativa.“ Pp. 29–172 in *Sémiotika*. Ed. Pálek, Bohumil. Praha: Karolinum.
- Pinková, Sarah. 2006. *The Future of Visual Sociology. Engaging the Senses*. London – New York: Routledge.
- Pinková, Sarah. 2011. „Sensory digital photography: re-thinking ‘moving’ and the image.“ Pp. 4–13 in *Visual Studies* 2011, r. 26, č. 1.
- Quinn, Stephen – Filak, F. Vincent. 2005. *Convergent Journalism. An Introduction*. Amsterdam – Boston – Heidelberg: Elsevier.
- Reed, Isaac Ariail. 2008. „Justifying Sociological Knowledge: From Realism to Interpretation.“ Pp. 20–39 in *Sociological Theory* 2010, r. 28, č. 1.
- Reed, Isaac Ariail. 2010. „Epistemology Contextualized: Social-Scientific Knowledge in a Postpositivist Era.“ Pp. 102–129 in *Sociological Theory* 2008, r. 26, č. 2.
- Ritchin, Fred. 1990. „Photojournalism in the Age of Computers.“ Pp. 28–37 in *The Critical Image. Essay on Contemporary Photography*. Ed. Squiers, Carol. London: Lawrence & Washart.
- Rosenblumová, Naomi. 1997. *A World History of Photography*. New York – London – Paris: Abbeville Press.
- Roseová, Gillian. 2009. „Making photographs as part of a research project: photo-elicitation, photo-documentation and other uses of photos.“ Pp. 237–256 in *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Roseová, Gillian. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage.
- Rubinstein, Daniel – Sluisová, Katrine. 2008. „A Life More Photographic. Mapping the Networked Image.“ Pp. 9–28 in *Photographies*, r. 1, č. 1.
- Sayer, Andrew. 1992. *Method in Social Science. A Realist Approach*. London – New York: Routledge.
- Sekula, Allan. 2004. „O vynalezení fotografického významu.“ Pp. 67–90 in *Co je to fotografie?* Ed. Císař, Karel. Praha: Herrmann & synové.
- Solomon-Godeauová, Abigail. 1991. *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practice*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Sontagová, Susan. 2002. *O fotografii*. Praha, Litomyšl: Paseka.
- Sonesson, Göran. 1989. *Semiotics of Photography – On Tracing the Index*. Lund: Lund University.
- Sztompka, Piotr. 2007. *Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: SLON.
- Šimůnek, Michal. 2008. „Sémiotika (post)fotografie.“ Pp. 209–222 in *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Eds. Schneider, Jan – Krausová, Lenka. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

- Šimůnek, Michal. 2009. „Několik námětů pro rozvíjení vizuální gramotnosti.“ Pp. 87–100 in *Mediální pedagogika. Média a komunikace v teorii a učitelské praxi*. Eds. Pavličíková, Helena – Šebeš, Marek – Šimůnek, Michal. České Budějovice: Jihočeská univerzita.
- Šimůnek, Michal. 2010. *Technické obrazy v sociálních vědách*. Brno: Masarykova univerzita. Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce Volek, Jaromír.
- Tagg, John. 1988. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London – Basingstoke: The MacMillan Press.
- Tagg, John. 2009. *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Thurman, Neil – Lupton, Ben. 2003. „Convergence Calls: Multimedia Storytelling at British News Websites.“ Pp. 439–455 in *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 2008, r. 14, č. 4.
- Tuckerová, Jennifer. 2005. *Nature Exposed. Photography as Eyewitness in Victorian Science*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Uricchio, William. 2011. „The algorithmic turn: photosynth, augmented reality and the changing implications of the image.“ Pp. 25–35 in *Visual Studies*, r. 26, č. 1.
- Wagner, Jon. 1979. „Perceiving a Planned Community.“ Pp. 85–100 in *Images of Information. Still Photography in the Social Sciences*. Ed. Wagner, Jon. Beverly Hills – London: Sage.
- Wagner, Jon. 2004. „Constructing Credible Images. Documentary Studies, Social Research, and Visual Studies.“ Pp. 1477–1506 in *American Behavioral Scientist* 2004, r. 47, č. 12.
- Weiserová, Judy. 1999. *PhotoTherapy Techniques. Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums*. Vancouver: PhotoTherapy Centre.
- Wellsová, Liz. 2004. *Photography: A Critical Introduction*. London – New York: Routledge.