

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI
FAKULTA PEDAGOGICKÁ

SUBJEKTIVITA SOCIÁLNÍHO DOKUMENTU

JOSEF ŘIČICA

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

2012

Západočeská Univerzita v Plzni
Fakulta pedagogická
Akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Josef Řičica**
Studijní program: **M7503, Magisterský, Prezenční**
Studijní obor/aprobace: **Anglický jazyk – Výtvarná výchova**
Název tématu: **Subjektivita sociálního dokumentu**
Zadávací katedra: **Katedra výtvarné výchovy**
Vedoucí diplomové práce: **PhDr. Jan Mašek PhD.**

Zásady pro vypracování:

- 1.** Diplomant vytvoří cyklus reportážních fotografií věnovaný handicapovaným dětem. Cyklus bude doplněn popisem podmínek života a možností této skupiny dětí v zařízení a prostředí, kde byly fotografie pořízeny.
- 2.** Realizace bude provedena formou lepené fotografické knihy, která bude prezentovat soubor nejméně 20 fotografií o velikosti 30 x 20 cm. Soubor skicovního materiálu bude obsahovat 30 kusů digitálních fotografií.
- 3.** Teoretická část diplomové bude věnována významu dokumentární fotografie z hlediska vizuálního definování socio-kulturního společenského jevu.
- 4.** V kontextu RVP pro základní školy budou analyzovány možnosti uplatnění takového souboru dokumentárních fotografií ve výtvarné, mediální a popř. občanské výchově základních a zájmově uměleckých škol.

Souhrn

Diplomová práce pojednává o subjektivitě sociálního dokumentu. Dále práce obsahuje aspekty (nejen) fotografického obrazu, různé přístupy při interpretaci a analýze fotografií. V závěru teoretické práce je začleněna úvaha o budoucnosti sociálního dokumentu. Praktická část se snaží dokázat subjektivitu dokumentu.

Klíčová Slova

Fotografie, sociální, dokument, obraz, vizuální, subjektivita

Abstract

Diploma thesis discusses subjectivity of a social documentary photography. Furthermore, paper includes aspects of (not just photographic) image, different approaches in the interpretation and analysis of photographs. Reflection essay about future of a social document photography is included in the end of a theoretical part. Practical part struggles to prove subjectivity of a document.

The Key Words

Photography, social, document, image, visual, subjectivity

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval/a
Samostatně s využitím uvedených pramenů*

.....
Podpis autora práce

Poděkování:

Zde bych chtěl poděkovat PhDr. Janu Maškovi PhD.
Za vstřícný přístup, vedení této práce a nasměrování na literární prameny.
Děkuji také moderní internetové éře za rychlou dostupnost veškerých pramenů

<u>1</u>	<u>ÚVOD.....</u>	<u>1</u>
<u>2</u>	<u>POČÁTEK SOCIÁLNÍ FOTOGRAFIE.....</u>	<u>2</u>
2.1	ÚVOD.....	2
2.2	VLIV FOTOGRAFICKÉ TECHNOLOGIE NA SOCIÁLNÍ DOKUMENT.....	3
2.3	JACOB RIIS.....	3
2.4	LEWIS HINE.....	4
2.5	FSA PROJEKT.....	5
2.6	PRVNÍ SPOJENÍ FOTOGRAFIE A TEXTU.....	6
2.7	NEJVÝZNAMNĚJŠÍ FOTOGRAFOVÉ FSA.....	6
2.7.1	DOROTHEA LANGEOVÁ.....	6
2.7.2	WALKER EVANS.....	7
<u>3</u>	<u>SUBJEKTIVITA OBRAZU A DOKUMENTU.....</u>	<u>8</u>
3.1	OBRAZ.....	8
3.2	VZTAH VERBÁLNÍ A VIZUÁLNÍ KULTURY.....	9
3.3	DOPAD VIZUÁLNÍ KULTURY NA SPOLEČNOST.....	11
3.4	PROCES FOTOGRAFOVÁNÍ.....	13
3.5	RETUŠ.....	15
3.6	O DOKUMENTU A DOKUMENTU SOCIÁLNÍM.....	17
<u>4</u>	<u>PRAKTICKÁ ČÁST.....</u>	<u>20</u>
4.1	CHARAKTERISTIKA PROSTŘEDÍ.....	20
4.2	FORMA VÝUKY.....	20
4.3	AKT FOGRAFOVÁNÍ.....	21
4.4	TECHNIKA.....	21
4.5	O KONCEPCI A SMYSLU DOKUMENTU.....	22
<u>5</u>	<u>UPLATNĚNÍ SOCIÁLNÍHO DOKUMENTU VE VÝUCE.....</u>	<u>24</u>
5.1	ÚVOD.....	24
5.2	VÝZKUM.....	25
<u>6</u>	<u>ZÁVĚR.....</u>	<u>27</u>
<u>7</u>	<u>POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY.....</u>	<u>29</u>
<u>8</u>	<u>OBRAZOVÉ PŘÍLOHY.....</u>	<u>30</u>

1 Úvod

„*Ode dneška je malířství mrtvé!*“ Zvolal francouzský malíř, když poprvé spatřil fotografii. „*Skončila doba filosofování a nastala doba fotografie.*“ Prohlásil novinář a prozaik Jules Vallès. Když fotografie spatřila světlo světa v celé dvojsmyslnosti tohoto výrazu, svět započal úplně novou éru. Malířství fotografie nezničilo, jak se později ukázalo, ale pomohla mu najít sama sebe. Její empirický přínos dokumentování ztratil později punc důvěryhodnosti, a tak i filosofie neskončila, a namísto toho rozšířila svůj obzor na sémiotiku obrazu a vizuální kulturu. V této práci se zabývám teoretickým objasněním subjektivity fotografie a sociálního dokumentu. V praktické části se snažím pomocí faktorů popsanych v teoretické části demonstrovat zmíněnou subjektivitu dokumentu. Motivací pro výběr tématu mi byl osobní zájem o sociální dokument a letitá praxe v jeho tvorbě. Teoretická práce je rozdělena do několika kapitol. V první kapitole se pokusím uvést počátky sociálního dokumentu a hledání jeho cesty jako samostatné fotografické kategorie. Vycházím zejména ze šikovně populárně-vědecké publikace Daniely Mrázkové *Příběh fotografie*. Ve druhé kapitole se pokusím objasnit důležité faktory, které vedou k subjektivitě obrazu a samotného fotografického dokumentu. Úhel různých perspektiv teoretických pohledů filosofů a sociologů Sontagové, Barthesa, Flussera a Sztopka na fotografii a teorii vizuální kultury se pokouší objasnit význam obrazu, vizuální kultury a textu, který sociální dokument provázal od počátku. K tomuto diskursu mi posloužila sbírka esejí *O fotografii* od Susan Sontag, *Za filosofií fotografie* Viléma Flussera, *Světlá komora* Rolanda Barthesa a *Vizuální sociologie* Pietra Sztopky. Tyto publikace se dají rozdělit do dvou skupin. První skupinu tvoří filosofické pojetí fotografie, fotografického gesta a filosofie obrazu. Druhou skupinu tvoří publikace zabývající se sociologickým dopadem fotografie na společnost a odraz jejich proměn. Kapitoly zabývající se retuší jsem popisoval zejména na základě vlastních zkušeností a znalostí. Jako informační zdroj kapitoly, zabývající se dokumentem, mi posloužila publikace Václava Sklenáře *Deset kapitol o dokumentárním a televizním filmu* a rovněž osobní zkušenosti s problematikou. V této kapitole se pokusím vymezit pojem dokument a poukázat na překážky a důvody, které jednoznačnou definici pojmu znemožňují. Tato kapitola je z teoretické části nejdůležitější, neboť se snaží vysvětlit faktory, které mají na subjektivitu dokumentu největší vliv. Na konec této kapitoly jsem rovněž vepsal úvahu nad možnou budoucností sociálního dokumentu.

Praktickou část jsem nafotoграфoval na základní škole Kolárova ve Veselí nad Moravou. Použil jsem letitých poznatků při tvorbě dokumentu, abych na jednotlivých složkách jeho tvorby prokázal jeho subjektivitu. V praktické části diplomové práce je rovněž popsán výzkum, ve kterém probíhalo uplatnění sociálního dokumentu ve výuce výtvarné výchovy. Uplatnění sociálního dokumentu ve výuce podporují v závěrečné části diplomové práce obrazové přílohy.

2 Počátek sociální fotografie

2.1 Úvod

Společnost je ovlivněna neustálou změnou vývoje, která se na ní nevyhnutelně odráží. Je ovlivněno chování lidí a jejich práce, jak společnost žije, jak odpočívá a dokonce jak umírá. V této části se budu zabývat fotografy, kteří svým objektivním a navýše kritickým pohledem nastavovali společnosti zrcadlo a pokoušeli se o sociální a kulturní spravedlnost, přičemž jejich svědectví stejně dobře poslouží příštím generacím jako obraz doby a lidí dávno minulých. Práce ranných humanistických fotografů nám dá možnost posoudit sami sebe, kam se za ta léta posunula svoboda, demokracie a otázka osobního vlastnictví. Budu se zabývat prací humanistických fotografů Jacoba Riise a Lewise Hinea, která předvedla společnosti úděsné životní a pracovní podmínky chudých ve městě New Yorku a jako první ukázali světu, jakou moc má fotografie v boji proti společenským křivdám. Dále uvedu významný sociální projekt FSA, který mapoval životní podmínky farmářů na středozápadě Ameriky v průběhu hospodářské krize. Výše zmínění jednotlivci a skupina FSA zamířili objektivem na člověka a jeho životní podmínky a tím dali fotografii jednu z jejích základních funkcí: Stává se komentátorem a výsostným kritikem kvality společnosti. „*Staré ideály se hroučí všude kolem a precizní a nekompromisní pohled fotoaparátu je a stále více bude světovou silou v přehodnocení života.*“¹ Na konci této kapitoly vtěsnám pár postřehů nad historickým přínosem fotografického dokumentu společnosti a to jak v pozitivním, tak i v negativním smyslu.

¹Westonovy deníky, citováno ze S. Sontag, *O fotografii*, str. 90

2.2 Vliv fotografické technologie na sociální dokument

Technologický vývoj fotografické techniky v druhé polovině 19. století byl pro sociální dokument, jakožto nástroj pro dokumentaci společenských křivd, nezbytný. Od oficiálního roku vynalezení fotografie v roce 1839 se fotografie stala zábavnou, ale drahou hračkou pro střední třídu. V roce 1884 si společnost *George East Company* nechala patentovat britskou želatinovou emulzi, potaženou na svítku papíru, která nahradila křehké skleněné tabule a tím i nezbytnou fotografickou laboratoř, kde se musela mokrá emulze ihned po exponování snímku vyvolat. V roce 1888 představil *Kodak* první fotoaparát na svitkový film a rozjel marketingovou kampaň: „*Vy stiskněte tlačítko, my zařídíme vše ostatní.*“² Fotoaparáty, vyvinuty firmou *Kodak*, sice byly určeny pro neprofesionální fotografické nadšence, nicméně, svitkový film znamenal průlom ve fotografii amatérské i profesionální. Kdyby s sebou Lewis Hine musel nosit skříň s fotografickou laboratoří a objemný fotografický aparát, nepodařilo by se mu dílo vůbec nafotit. Jako fotografa dokumentujícího dětskou práci ho odevšad vyháněli, a tak musel sám sebe maskovat jako pojišťovacího agenta, prodejce biblí či třeba inspektora požární ochrany a fotografovat zpod kabátu. V roce 1923 byl vyvinut první přístroj na focení za ztížených světelných podmínek, německý *Ermanox* a vzápětí spatřila světlo světa Barnackova legendární *Leica*. Tím, že měli fotografové k dispozici nové vyspělé přístroje, dokázali zachytit za přirozených světelných podmínek bressonovský rozhodující okamžik. Strnulé pózy známé třeba z Riisových fotografií byly tytam. Nová technologie umožňovala zastavit lidi a věci zcela přirozeně ve věčném proudu času.

2.3 Jacob Riis

Jacob Riis je považován za prvního sociálního fotografa. Během 19. století přijelo do Ameriky přes 20 miliónů lidí za prací či proto, aby v Americe unikli hladomoru a sociálnímu útlaku, který v Evropě do první poloviny 19. století převládal. Riis byl též imigrant, který ve svých jedenadvaceti letech přijel do Ameriky pokoušet štěstí. Narodil se v Dánsku a vyučil tesařem. Po příjezdu do New Yorku, než se stal reportérem pro *New York Tribune*, živořil na pokraji sebevraždy dlouhých 7 let ve čtvrti Lower East Side, kde se na jedné čtvereční míli tísnilo přibližně 300 tisíc lidí namačkaných ve špinavých slumech. „*Nebyla v tom*

²<http://cs.wikipedia.org/wiki/Kodak>

nehumálnost, alespoň neměla být. Bylo to tím městem, každý se rval sám za sebe a tak to také přijali a nestěžovali si. Pracovali za mizernou mzdu v nuzných světelných podmínkách, nedostatku čerstvého vzduchu a hygieny, což vedlo k vysoké úmrtnosti.“³

Jako reportér o tom napsal desítky článků, které však nezaznamenaly valného účinku. Uvědomil si, že spojením článku a fotografie zdramatizuje celou výpovědní hodnotu, a tak si najal fotografy. S jejich prací však nebyl spokojen, a tak se vydal do slumů s fotoaparátem sám. V roce 1890 vydává knihu *Jak žije druhá polovina*, která kromě textu obsahuje i fotografie. Sám prezident Theodore Roosevelt, toho času republikánský politik a policejní prefekt se zasadil, aby byly slumy zbourány a proměnily se v klidné místo, Melbourn Street Park, se společenským domem Jacoba Riise.

Aby Jacob Riis dosáhl dramatického účinku fotografií, nefotografoval pouze „nalezenou scénu“. Jako jeden z prvních si uvědomil, že objektivita záznamu může postrádat komunikační účinek. Z literárních pramenů či internetových zdrojů nebylo možno zjistit, proč Riis nebyl s prací profesionálních fotografů spokojen a začal slumy fotit sám. Myslím si, že stejně jako cizí člověk těžko objeví *genia loci* v jemu dosud neznámých místech, tak i práce fotografů nebyla sto zachytit úplný obraz nemoci, utrpení, bídy a stísněnosti. Riis se proto sám chopil fotoaparátu a začal si fotografované subjekty režírovat. Dělal to ve snaze posílit poselství, poselství důležitější než samotná fotografie.

2.4 Lewis Hine

*„Chtěl jsem ukazovat věci, které bylo třeba napravit.“*⁴

Lewis Hine, povoláním sociolog, vzal do ruky fotoaparát, protože stejně jako Riise věřil, že vizuální obrazy mají větší výpověď než slova. V roce 1908 se stává členem výboru pro dětskou práci NCLC (*National Child Labor Committee* - Národní výbor pro dětskou práci) a více než 13 let projíždí spojené státy s fotoaparátem a vstupuje do dolů, továren, na pole i do domů, aby dokumentoval dětskou práci. Přestože už tehdy existovaly zákony omezující dětskou práci, zaměstnavatelé i rodiče na to nedbali, každý ovšem ze zcela jiných pohnutek. Zaměstnavatelé mohli dávat dětem nižší než minimální mzdu a rodiče byli rádi za každý peníz navíc. Hine volí při focení většinou frontální pohled, neboť si je dobře vědom „z očí do očí“ neseného poselství. Jeho fotografie špinavých zotročených dětí vzednou větší vlnu

³Napsal Riis, přeloženo z http://owenduval.org/essays/soc_doc_phot1.html

⁴Hineova slova, citováno z *Příběh Fotografie*, str. 68

napjatých citů a morálního rozhořčení, než by to dokázal sebelépe napsaný článek. Práce Lewise Hinea vedla ke zpřísnění zákonů omezující dětskou práci. Přestože se Hine snažil objektivně zachytit realitu, síla jeho snímků netkví v samotné realitě, která byla více či méně známá, ale jak se sám na celou věc díval a co o ní soudil a jak ji interpretoval.

Cílem fotografií Riise a Hinea nebyl v žádném případě sociální portrét, i když se to může na první pohled zdát. Genius loci, syrovost místa, je ten nejdůležitější vzkaz jejich fotografií a člověk tvoří jenom kulisu celkového obrazu a atmosféry. Lidé tu zapadají do prostředí, jakoby tam odjakživa patřili a splývají se šedí prostředí. Ghetta a slumy vznikaly v Evropě stejně jako v Americe, způsobené větší migrací dělnických mas z venkova do měst za prací a lepším životním stylem. Přelidněnost vedla potom paradoxně k zhoršení životních podmínek a bídě. Fotografie Riise a Hinea ukázaly ostatním fotografům zajímavost tohoto námětu. Poprvé se zde spojily slova „sociální“ a „fotografie.“ Zajímavé je, že i přes velkou publicitu, které se mu dostalo, zemřel v roce 1940 v bídě a zapomnění. Ten, který se staral o sociální zlepšení podmínek ostatních, se stal sám sociálním případem.

2.5 FSA projekt

Byl to první tým fotografů, jehož jediný účel bylo dokumentování životních podmínek chudých farmářů na americkém středozápadě. Krach na Wall Streetu v roce 1929 byl následován velkou hospodářskou krizí. Ceny jídla rapidně vzrostly a lidé začali hladovět. Prezident Roosevelt organizuje pomoc a přichází s novými ekonomickými opatřeními, takzvaný Nový úděl (*New Deal*). Zapojuje fotografy pod vedením univerzitního docenta ekonomie Roye Strykera, aby shromáždili fotografický materiál, který přesvědčí opozici a daňové poplatníky o správnosti tohoto kroku. Vznikl dokumentární soubor čítající kolem 250 tisíc fotografií, které podrobně mapovaly utrpení jednotlivých lidí v jejich prostředí.

„Vytvořené dílo patří k tomu nejsilnějšímu, co kdy fotografie dala světu.“⁵

⁵Citováno z *Příběh fotografie*, str. 65

2.6 První spojení fotografie a textu

V roce 1936 dokumentuje fotograf Walker Evans spolu se spisovatelem Jamesem Ageem životy pěstitelů bavlny na jihu Spojených států. Výsledkem jejich spolupráce byla kniha *Let Us Now Praise Famous Man*, kterou mnozí odborníci považují za milník sociálního dokumentu. Publikaci se dostává velké pozornosti a není to ani tolik zásluhou Evansových fotografií, jako spíše sugestivního popisného textu Ageeho. „*Moralisté od fotografie požadují, aby dokázala nemožné – mluvit. Popisek je oním chybějícím hlasem, a očekávají se od něj slova pravdy. Ale i zcela výstižný popisek je jen nevyhnutelně omezenou interpretací fotografie, k níž je přiřazen. (...) Žádný argument či obhajobu, které má fotografie (nebo jejich soubor) podpořit, nedokáže uchránit toho, aby nebyly podkopány mnohosti významů, které každá fotografie nese, či pozměněny zjištěnou mentalitou, jež je vlastní pořizování i shromáždování fotografií a estetickým vztahem k námětu.*“⁶ Jacob Riis začal fotografovat, aby popisným novinovým článkům dodal obrazovou galerii. Projekt FSA poskytnul fotografické zobrazení lidské chudoby tak, jak chudoba měla vypadat a popisný text dodával fotografiím až nadlidskou moc. Kvalita samotného fotografického svědectví je vždy podmíněna charakterizováním a pojmenováním událostí.

2.7 Nejvýznamnější fotografové FSA

2.7.1 Dorothea Langeová

Byla neobyčejnou ženou. Studovala na univerzitě, aby si poté otevřela portrétní ateliér. Portrétování společenské smetánky ji nicméně po krátké době přestalo naplňovat spolu s faktem, že krach na burze její zákazníky rapidně snížil, a tak prodala ateliér, vzdala se společenského postavení a vrhla se fotografovat věci, místa a lidi ve kterých kypěl život. Když uviděl její snímky profesor ekonomie Paul Taylor, pozval ji ke spolupráci. Vznikl tým složený ze sociologa a fotografa mapující životní podmínky kočujících dělníků. Jejich zpráva vedla k zavedení ubytovacích kempů a přidělu potravin. Připojuje se k FSA a kočuje po spojených státech a fotografe bezútesné podmínky na fámách a jejich strádajících obyvatelích. Její snímek *Kočující matka* se stal ikonou hospodářské deprese.

⁶Citováno S. Sontag *O fotografií*, str. 101

2.7.2 Walker Evans

Walker Evans se lišil od ostatních fotografií projektu způsobem, jakým fotografoval. Na rozdíl od ostatních moralistických snímků jeho kolegů plné smutku a patosu, mají jeho snímky nádech ironie. Jako první zasazuje americkému snu krutou ránu. Před plakátem romance *Láska před snídaní* na celuloidu běžícího v kinech, stojí hlouček otrhaných vyhublých lidí svírající misky v naději na kousek jídla. Po studiu na univerzitě zaujala Evansa fotografie pro svou autentičnost. Svým osobitým stylem ovlivnil i ostatní členy FSA. Nesnažil se nastavovat společnosti zrcadlo a přesvědčovat ji autentickou obrazovou výpovědí. Vzbudit svými fotografiemi otázky, předznamenal Evans vývoj sociálního dokumentu. Ukázal cestu Robertu Frankovi, či Diane Arbusové.

Z velké sbírky fotografií FSA jich dosáhlo pár ikonického statusu, avšak už tehdy projekt čelil kritice, že je nepokrytě propagandistický. Stryker školil svůj fotografický tým ve způsobu, jak přistupovat k tématu. Soustředili se výhradně na skupinu s nízkými příjmy a cíl záměru byl přesvědčit střední třídu, že ačkoliv jsou chudí skutečně chudí, dokážou si zachovat lidskou důstojnost a tím pádem mají nárok na ekonomickou pomoc. Fotografie si začala nárokovat zásluhu, že díky fotografiím určitého negativního jevu dochází k jeho proměně či je alespoň součástí této proměny. „*Newyorský slum Mulberry bend, který fotografoval Riis na konci osmdesátých let devatenáctého století, byl na příkaz tehdejšího guvernéra Theodora Roosevelta následně zbořen a jeho obyvatelé přestěhováni, zatímco další, stejně bezúspěšné byly dál ponechány bez povšimnutí.*“⁷

Dokumentární fotografie neměla vždy pozitivní dopad na fotografované subjekty. Susan Sontag ve své knize zmiňuje, jaký dopad měla fotografie na zvyky domorodých indiánů. Píše, že touha po dobrém snímku ze života indiánů znamenala brutální vpád do tohoto intimního prostředí indiánských obřadů a zvyků. Fotografové platili indiánům za pózování a též je přiměli pozměnit náboženské tance a obřady, což poskytlo fotogeničtější materiál. Poté, co se takové fotografie proslavily, změnily to, co také zaznamenaly. Další turisté chtěli fotografovat to, co znali ze slavných fotografií. Začarovaný kruh redundantních fotografií, kdy každý fotografuje to, co už vyfoceno bylo tisíckrát ze stejné pozice a úhlu. Trend dovedený téměř do absurdna v Americe firmou *Kodak*, která do vstupu mnoha měst a národních parků umísťovala cedule, co je třeba vyfotografovat a kde se postavit

⁷Citováno ze S. Sontag, *O fotografii str.* 63,64

s fotoaparátem, aby dokumentace míst, která turisté navštívili, byla pro diváka fotografií snadno srozumitelná a podala jasné svědectví: Tady jsem byl.

Významné historické milníky sociálního dokumentu prokázaly jeho přínos společnosti. Negativní přínos dokumentu lze vysvětlit touhou po dokonalém vizuálním zobrazení fotografovaného. Vizuální gramotnost lidí se utvářela na základě vnímání kompozičních schémat a estetických forem, které položila malba. Malba ve své filozofii estetiky spojovala vždy spojení dokonalého, formově čistého a vylepšeného obrazu. Tyto vazby nebylo možno jen tak zprerhat a začít chápat svět zcela novými principy, které člověku najednou svými technickými možnostmi představila fotografie. V dalších částech diplomové práce se pokusím osvětlit, jak tyto a další faktory ovlivnily a stále ovlivňují objektivnímu poselství dokumentu.

3 Subjektivita obrazu a dokumentu

3.1 Obraz

„Obrazy jsou plochy, které mají význam.“⁸

Jedním z důležitých rozdílů jak se člověk liší od zvířete, je jeho schopnost imaginace. Člověk je díky své imaginaci schopen vyabstrahovat zkratku čtyř dimenzí časoprostoru na dvě dimenze plochy a zase nazpátek. Dává mu schopnost obrazy vytvářet a poté je zpětně dešifrovat. Význam obrazu je výsledek dvou faktorů: 1.) Skutečnosti zobrazené v obraze 2.) Divákovou zkušeností se zobrazenou skutečností. Z toho vyplývá, že obraz nese jednoznačné poselství, nýbrž shluky symbolů, které nabízejí prostor pro různé interpretace. Vilém Flusser přisuzuje obrazu magickou moc díky tomu, jak promítá čtyřdimenzní časoprostor do plochy. V jeho koncepci se vytvořené obrazy staví mezi člověka a skutečný svět. *„Místo aby svět představovaly (obrazy), zakrývají ho, až člověk nakonec začíná žít ve funkci obrazů, které sám vytvořil. Přestává obrazy dešifrovat a místo toho je nedešifrované promítá do světa tam venku, čímž se stává souhrnem obrazů – kontextem výjevů, věcnou konfigurací.“⁹* Susan Sontag ve sbírce esejí *O fotografii* naproti tomu vymezuje kritérium moderní společnosti: *„Společnost se stává*

⁸V. Flusser, *Za filosofii fotografie*, str. 8

⁹V. Flusser, *Za filosofii fotografie*, str. 9

„moderní“, když jednou z jejích hlavních činností je vytváření a konzumace obrazů., (...)“ A k tématu dodává „(...) strohý rozpor mezi obrazem („kopii“) a zobrazenou věcí („originálem“) – který Platón opakovaně ilustruje na příkladě malířství – nelze na fotografii aplikovat absolutně.“¹⁰

V primitivních společnostech byly obrazy a zobrazená věc či zvíře fyzicky odlišnými. Přesto se při iniciačních obřadech do zobrazených věcí vkládaly stejné magické účinky jako do věcí a zvířat skutečných. Fotografie do jisté míry tento magický status primitivních obrazů nepřímo oživila, neboť na rozdíl od malířství, které zobrazené vždy pouze reprezentuje tahy štětce v příkrášené formě, fotografie přinesla pocit dosažení skutečnosti svým technologickým zázrakem zachycení odraženého světla na chemickou plochu bez přímého zásahu autora. Magie vztahu mezi věcí a zobrazovaným se transformovala do mýtu fotografického odrazu skutečnosti.

Filosof a fotograf Jean Baudrillard se zabýval otázkou imitace skutečnosti – simulakra. U simulakra dochází k proměně, kdy je skutečnost nahrazena její reprezentací. Proces, kdy pouhé spodobnění nahrazuje skutečnost. Baudrillard to označil za nástup věku hyperreality. Simulakrum je spojení obrazu skutečnosti a ideologie, jenž nevytváří kopii skutečnosti, ale zcela nový model, který je realitě nadřazen.

3.2 Vztah verbální a vizuální kultury

V odborné literatuře můžeme nalézt trojí rozdělení důležitých epoch v historii lidstva. Toto trojí rozdělení se určovalo podle toho, jaký typ komunikace v dané epoše převládal. V první epoše dominuje orální sdělení prostřednictvím mluveného slova, a tak se nazývá orální epocha. Charakteristika této epochy se označuje úzkým kruhem komunikačních partnerů, neboť sdělení může být poskytnuto pouze „tváří v tvář“. Druhá epocha je podmíněna vynálezem písma a nazývá se verbální. U písma se ztrácí podmínka komunikační spolupřítomnosti. Navíc už nehraje roli ohrazení komunikace časem a dovoluje tedy předávat zkušenosti a informace dalším generacím. Knihotisk je zlomový okamžik této epochy, neboť počet příjemců zprávy je najednou takřka neomezen a poprvé je možno použít termín masová kultura. Poslední epocha se nazývá vizuální. „*Obrazy přenášejí informace, poznatky, emoce, estetické zkušenosti, hodnoty. Stávají se předmětem vědomého dešifrování, ale působí*

¹⁰S. Sontag, *O fotografii*, str. 137, 138

také na podvědomí.(...) Přestože nepochybně žijeme ještě v epoše ovládané písmem a tiskem, v oné „Guttenbergově galaxii“, stále výrazněji vystupují obrysy nové vizuální civilizace.“¹¹ „Lidé získávají prostřednictvím fotografie o světě (o uměních, katastrofách i přírodních krásách) řadu poznatků a obvykle jsou zklamání, překvapení a nevzrušení, když pak vidí skutečnost.“¹² Všudypřítomnost obrazu ovlivnila noviny, tradiční verbální média, aby přilákaly čtenáře a obrazově ilustrovaly tištěné zprávy. Roland Barthes to komentuje: „Přicházejí ke mně z celého světa, aniž bych si to přál (...) v naší společnosti (...) Fotografie svou tyranii likviduje jiné obrazy.“¹³

Vilém Flusser v knize *Za filosofii fotografie* píše, že boj písma proti obrazu poznamenává celé dějiny. Ve středověku se křesťanství etabluje jako verbální společnost bojující proti pohanům, uctívající obrazy. V novověku je to textuální věda, která se snaží bojovat proti ideologii obrazů. Čím více se křesťanství snažilo potírat pohany, tím více přijímalo obrazy a samo se poté stávalo pohanským. Čím více se věda snažila potlačit obrazovou ideologii, tím si sama osvojovala představy a stávala se sama obrazově ideologickou. Schopnost dešifrovat písmo nazývá Flusser „pojmovým myšlením“. Pro pojmové myšlení je třeba větší podíl abstrakce, nežli u myšlení imaginativního, čili jinak řečeno vizuálního, neboť text odkrývá obrazy, na které tento text ukazuje.

Tuto myšlenku v rozvinutější formě představili veřejnosti žáci zakladatele semiotiky, Ferdinanda de Saussure. Označil znak za základní jednotku jazyka a přiřadil mu dvě části: *signifikát* (označující) a *signifikant* (označované). Znak v sobě nese obě složky neoddělitelnou měrou. *Signifikát* je část, která něco zastupuje (psané či mluvené slovo) a *signifikant* jej reprezentuje definicí objektu, který je slovem zastupován. Ke znaku se řadí ještě *referent*, což je předmět, ke kterému znak přímo odkazuje. „*Nové nebo neznámé slovo hláskujeme písmeno po písmenu, ale obvyklé a známé slovo obsáhneme jediným pohledem, nezávisle na tom, ze kterých písmen je složeno; obraz takového slova pro nás nabývá ideografickou hodnotu.*“¹⁴ Ideografickou hodnotu tedy nemusí nést jenom obraz, ale i písmo. Pro některé druhy písma jako jsou třeba čínské znaky, je tato přiřazená hodnota obligatorní. Písmo samotné je tedy stejně jako obraz pouhým zprostředkováním. Obecně vzato: Text sice vysvětluje obraz, aby jej pojmenoval a charakterizoval, ale obraz taktéž ilustruje text, aby jej učinil srozumitelnějším. Pokud člověk nedokáže z textu dešifrovat obrazy, vzniká textolatrie. Jako

¹¹P. Szto mpka, *Vizuální sociologie*, str. 12

¹²S. Sontag, *O fotografii*, str. 15

¹³Citováno z P. Szto mpka, *Vizuální sociologie*, str. 15

¹⁴F. de Saussure, *Kurz obecné lingvistiky*, str. 68

příklady textolatrie mohou uvést křesťanství či marxismus. Stane-li se text nepředstavitelným, nelze ho osvětlit jinak nežli obrazem, aby učinil text opět představitelným.

3.3 Dopad vizuální kultury na společnost

Vidění, čili rozvoj vizuální gramotnosti, je nejdůležitější proces ontogenetického dospívání člověka a je pro něj důkazem, že tento svět opravdu existuje. Do vizuální gramotnosti označuje Sztopka všechno, co „*může podléhat zrakové interpretaci, co teprve může být zobrazeno, zachyceno ve chvilkovém zrakovém obrazu nebo přetvořeno v obraz trvalý, například s pomocí fotografického aparátu.*“¹⁵ Dále také uvádí procesy, které společnost čím dál více přetvářejí na vizuálního konzumenta. Prvním z nich je technický vývoj. Vytváření předmětů, objektů a zařízení, které jsou svým tvarem, formou a barvou stále rozmanitější. Jako další proces uvádí urbanizaci, jež v rozvinuté společnosti vytváří bohaté vizuální prostředí pro život populace. Jako třetí proces uvádí komercializaci. Konkurence velkého počtu výrobků povýšila obal výrobku do kterého je zabalen na téměř stejnou úroveň jako jeho obsah. Konkurenceschopnost výrobku je založena na jeho vizuální atraktivnosti. Čtvrtý proces přisuzuje konzumní společnosti neustálou touhu po novém a originálním. Vilém Flusser a Susan Sontag naproti tomu ve svých publikacích současnou společnost neoznačují jako moderní, nýbrž postindustriální či společnost informační. Sontag je v postoji k obrazům stejně kritická jako Sztopka. „*Všudypřítomnost fotografií má nezměrný vliv na naši etickou vnímavost. Zaplňování tohoto beztak přeplněného světa dalšími duplikáty nás fotografie přesvědčuje, že svět je dostupnější než opravdu je.(...) Industriální společnost dělá ze svých občanů narkomany obrazů.*“¹⁶

Vilém Flusser upozorňuje na změnu paradigmatu v přijímání obrazů či fotografií s příchodem internetového věku a spíše než zahlcení obrazy viní společnost z utváření takzvaných informačních kanálů, jejichž funkce původně byla obrazy dešifrovat a namísto toho se změnily v kódy s mnohostí významů. Síla internetového šíření informací elektromagnetickou cestou odsouvá problémy vlastnictví a rozdělování předmětů (kapitalismus versus socialismus). Flusser argumentuje, že vlastnictví dalšího páru bot či nábytku nehraje takovou roli jako možnost podniknout prázdninovou cestu či výběr škol pro své děti. Elektromagnetická fotografie zde hraje roli čisté informace, neboť informaci nese „na povrchu“ a volně se může přenést na povrch další. Dochází k úpadku hodnoty věci a

¹⁵Sztopka, *Vizuální sociologie*, str. 17

¹⁶S. Sontag, *O fotografii*, str. 28

pojmu vlastnictví. *„Moc nemá ten, kdo fotografii vlastní; má ji ten, kdo informace, které na ní jsou, vyrobil. Mocný není vlastník, ale programátor informací.“*¹⁷ Distribuci informací začleňuje Flusser do informačních kanálů. Kanál politické či komerční reklamy či třeba kanál umělecké fotografie. Fotograf je přímým účastníkem tohoto rozdělení, neboť při samotném fotografování bere v potaz zvláštní jazyk a funkci každého kanálu. V informačním kanálu panuje určitá symbióza fotografa a médií. Fotograf fotí pro noviny, protože mu platí a současně je používá jako médium inzerující jeho práci tisícům adresátů. Noviny naproti tomu používají fotografie jako ilustrace textů, aby navýšily cílovou skupinu čtenářů. Z fotografa se tedy stává součást aparátu novin. Fotograf ví, že použity budou pouze fotografie, které článek ilustrují, nicméně se pokouší do obrazu vnést prvky estetické či politické. Noviny takový krok mohou samozřejmě snadno odhalit, ale často takové fotografie použijí z víry obohacení poselství sdělení. *„Je téměř děsivé, že běžná fotografická kritika dramatické propojení úmyslu fotografa s programem kanálu z fotografií nevyčte (...)“* a způsobuje, že (...), *„fotografie jsou přijímány nekriticky a mohou tak programovat adresáty k magickému chování, které se zpětnou vazbou vrací do programu aparátu.“*¹⁸

¹⁷V. Flusser, *Za filosofii fotografie*, str. 46

¹⁸V. Flusser, *Za filosofii fotografie*, str. 49,50

3.4 Proces fotografování

Obraz vytvořený fotografickým aparátem se nazývá technický obraz. Ten vzniká v momentu stisknutí spouště a je podmíněn mechanickým či fotochemickým zpracováním přístrojem. Technický obraz měl dříve status „okna“ reality. Fox Talbot, vynálezce negativ-positivního procesu, líčí ve své knize *Pencil of Nature* (Tužka přírody) povahu fotografického obrazu, jehož jedinečnost spočívá právě v jeho neosobnosti – obraz vzniklý pouhým působením světla, bez zásahu umělce. Susan Sontag se pokouší tuto etapu technického obrazu vysvětlit; *„Fotograf byl pokládán za bystrého, avšak nezasahujícího pozorovatele – písaře, nikoliv básníka. Jakmile lidé zjistili, že neexistují dva stejné snímky jednoho předmětu, ustoupil předpoklad, že aparát podává neosobní objektivní obraz, názoru, že fotografie jsou svědectvím nejen toho, co je, ale i toho, co jedinec vidí, že jsou nejen záznamem, ale i hodnocením.“*¹⁹ Proces fotografování rozděluje Sontag na dva lišící se přístupy. O prvním způsobu píše jako o vědomé inteligenci. Znamená to, že dříve než vyfotím snímek, mám už o něm jasnou představu v hlavě. Druhý způsob označuje jako intuitivní přijímání skutečnosti, u kterého dominuje kvantita nafocených fotografií a spoléhání na náhodu. Ansel Adams, slavný americký krajinář, tento způsob kritizuje slovy; *„Fotografie není náhoda – je to pojetí.(...) Onen „kulometný“ přístup k fotografii – kdy se pořizuje spousta negativů ve víře, že jeden z nich bude podařený – je pro seriózní výsledky smrtící.“*²⁰ Je překvapivé, že mistr rozhodujícího okamžiku, legenda sociálního dokumentu a humanitní fotografie, Cartier-Bresson, popisoval svůj přístup k focení takto: *„Uvažovat je třeba před fotografováním a po něm, nikdy v jeho průběhu.“*²¹ Téměř se těmto slovům nedá věřit, neboť právě onen pověstný bressonovský rozhodující okamžik znamená trpělivé čekání na příhodnou chvíli, která vyjádří samu podstatu jevu či události. Je založen na výběru jediného momentu probíhající události, jediného správného okamžiku, jenž dokáže vyjádřit bezprostřední souvislosti děje. Poprvé byl tento termín použit v anglickém vydání jeho knihy. Česká fotografická kritika přeložila původní název *The Decisive Moment* jako rozhodující okamžik, který spíše popisuje výsledek zachycený na fotografii. Výstižnější překlad originálu zní „okamžik rozhodnutí“ a jasněji vysvětluje princip Bressonova fotografického gesta.

Vilém Flusser v publikaci *Za filosofií fotografie* popisuje fotografický stroj jako prodloužení lidského orgánu. Fotoaparát tedy přirovnává k prodlouženému oku, které se nicméně poté ocitá v zasetí fotografického programu. Fotografickým programem Flusser

¹⁹S. Sontag, *O fotografii*, str. 83

²⁰citováno ze S. Sontag, *O fotografii*, str. 107

²¹citováno ze S. Sontag, *O fotografii*, str. 106

označuje technické možnosti přístroje. Fotograf se dívá prostřednictvím fotoaparátu na svět z důvodu, jak zhodnotí fotografický program, nikoliv proto, že ho svět zajímá. „*Jeho zájem se soustřeďuje na přístroj, svět mu je jen záminkou, aby mohl realizovat možnosti přístroje.*

Zkrátka: Nepracuje, nechce měnit svět, ale hledá informace. (...) Jeho možnosti (fotoaparátu) musí překračovat funkcionářovu schopnost je vyčerpát, to znamená, že kompetence aparátu musí být větší než kompetence funkcionářů.“²²

Obecně se dnes o fotografii soudí, že fotografie zaostřují převážně na osobnost a jen druhotně na aparát. Fotografie, které přinášejí nový pohled či sdělují něco novým způsobem, jsou výsledkem práce jednotlivců, kteří se skrz fotografii pokoušejí vyjádřit sami sebe. Ansel Adams se o tom vyjadřuje takto: „*Dobrá fotografie má být úplným vyjádřením toho, co člověk vůči fotografovanému pociťuje, a je tudíž pravdivým výrazem toho, jak člověk zakouší život v jeho celistvosti.*“²³

²²V. Flusser, *Za filosofii fotografie*, str. 24

²³S. Sontag, *O fotografii*, str. 108

3.5 Retuš

Manipulace je slovo, které je s fotografií spojeno už od jejího vzniku. Tímto termínem rozumíme zásahy do fotografií, které ji mění, upravují či vylepšují. V minulém století nebyly počítače ani software na úpravu fotografií, přesto k manipulaci docházelo. Bylo to ovšem mnohem těžší a technicky náročnější. Tyto zásahy přinesly do fotografie portrétní ateliéry 19. století ovlivněné malbou a jejího pojetí „krásna“. Realismus zobrazení, jak jej přinášela fotografie, ukazoval portrétované i s jejich vadami. Tehdejší vkus takové spodobnění nepřipouštěl, a tak se musel fotograf učit zasahovat do negativu i pozitivu pro nejlepší možný výsledek. Retuš se začala používat pro odstranění vad způsobených vyvoláním, vad na pokožce portrétovaného, ale i k odstranění rušivých kompozičních prvků. V roce 1855 uchvátily veřejnost dvě verze jednoho portrétu (retušovaný a věrný záznam) na Světové výstavě v Paříži. Větší možnost retuše byla jednou z příčin, proč negativ – pozitivní proces naprosto vytlačil daguerrotypii. Důkaz o tom, že fotografie dokáže klamat, přinesl fotografickému portrétu obrovskou popularitu. Dorothea Langeová obhajovala celý svůj život autentické spodobnění skutečnosti. Její nejslavnější fotografie *Kočující matky* je ovšem retušovaná. V pravém dolním rohu odretušovala palec, který jí tam kompozičně překážel a rušil obrazovou čistotu vyobrazení novodobé madony. Tento proces vyvolal tenkrát ostrý protest a ukázal ambivalentní vztah Langeové k dokumentaristice, který kromě ukazování obsahuje i přesvědčování. Nejvýrazněji provádělo retuš americké námořnictvo za druhé světové války, aby prostřednictvím médií mátl japonského protivníka. Na fotografii ukazující plující flotilu byly často odretušovány letadlové lodě a celkový počet lodí se zmenšoval na přibližně polovinu. Tyto masivní zásahy se nedělaly technikou vyškrabávání negativu a následného dopravení pozitivu, ale takzvanou rehalogenací, kdy se místa kresby na negativu vybělí a jsou nahrazena kresbou druhého negativu. Tato technika se běžně používala v počátcích fotografie v éře piktorialismu. Výsledné obrazy byly často slepeny z dvaceti i více negativů. V současné éře digitálních médií nahradily historické techniky možnosti softwaru. První velkou kauzou úpravy digitální fotografie se objevila v časopise *National Geographic*, který si zakládá na dokumentární fotografii. Fotografie karavany a pyramid v Gíze byla kompozičně i perspektivně pozměněna, aby se lépe vešla na obálku časopisu. Snadnost softwarových úprav, které dnes v základu zvládne téměř každý, zasadila důvěryhodnosti fotografie těžkou ránu. V dobách analogu byl proces velmi zdoluhavý, pracný a vyžadoval velké zkušenosti, pokud se stopy retuše měly zahladit.

Kapitola shrnu citováním Susan Sontag: „*Padělaný obraz (tedy takový, jenž je neprávem někomu připisován) překrucuje dějiny umění. Padělaná fotografie (jež byla retušována, pozměněna nebo má falešný titulek) překrucuje skutečnost. Dějiny fotografie lze shrnout jako zápas mezi dvěma různými nároky: zkrášlováním, jež pochází z umění, a pravdomluvností, která je poměřována nejen hodnotící pravdou, odkazem vědy, ale také moralizujícím ideálem pravdomluvnosti, převzatým z literatury devatenáctého století a z (tehdy) nové profese nezávislého novináře.*“²⁴

²⁴S. Sontag, *O fotografii*, str. 81

3.6 O dokumentu a dokumentu sociálním

O slově dokumentární se poprvé zmiňuje francouzský jazykovědec Émile Littré v roce 1871. Dokumentární objasňuje jako to, co má ráz dokumentu a odkazuje tak k užívání výrazu výhradně jako adjektiva. Pojem je použit ve dvou dobových časopisech. První použití se týká článku stavby pařížského mostu Pont-Neuf v 16. století. Tehdy se vytvořilo několik projektů a pro lepší posouzení veřejností byl každý návrh podpořen realistickou malbou, aby mohla veřejnost díky tomuto „dokumentárnímu hledisku“ lépe posoudit, který z projektů zvolit k realizaci. Ve druhém článku pojem documentaire charakterizuje zobrazení života Arabů v obrazech malíře a spisovatele Rubena Fromentina. Z hlediska filmového dokumentu se teoretici snažili dokument definovat na jeho vymezení vůči hranému filmu. Fotografie a film přibližuje technologie, přestože každé médium má svou vlastní vývojovou cestu. Společné rysy se výrazněji projevují pouze v určitých obdobích. Téma dokumentu, které je cílem mé práce, zpracovávaly fotografie i film stejnými prostředky. Základní teze zní: Dokument je skutečnost, hraný film a umělecká fotografie fikce. Při podrobnějším pohledu toto tvrzení ovšem neobstojí. Při tvrzení, že vše je fikce, tím pádem odepíráme fikčnímu světu jeho hodnotu. Opačné tvrzení, že vše je dokument, neboť i děj nejbizarnější šílenosti se opírá z zkušenost s reálným světem, dosti pokulhává. Východiskem může být nejprve posuzovat fikci jako dokument a dokument jako fikci, nicméně zde hrozí, že obě teze se znovu nikde neseťkají. Fikce a dokument jsou kategorie, které jsou i přes svou protiznačnost těžko rozeznatelné. Z počátků kinematografie je známa historka, kdy přechali diváci v horečné hrůze z kina před řítící se lokomotivou z filmového plátna v hraném filmu.

Susan Sontag ve své knize *O fotografii* popisuje, že fotografie je snadno zapamatovatelnější než pohyblivé obrazy filmu, neboť jsou čistým zastavením času, nikoliv jeho tokem. Televizi označuje jako proud neuspořádaných obrazů, z nichž každý anuluje ten předchozí. Z hlediska subjektivity je koncepce televizního dokumentu o poznání reálnější, neboť s větším tokem časového záznamu plyne rovněž větší autentičnost než u fotografického výřezu času. Obě média ovšem nemohou nikdy přesně zachytit realitu. Tento fakt je dán už specifickými technickými prostředky i výrobním postupem, které jsou z hlediska technického obrazu nezbytné. Dokumentarista nemůže být na každém místě dokumentované scény či fotografovaným subjektem a někdy technické možnosti nedovolí zachytit důležitý či neopakovatelný děj. Dokumentování osoby bych přirovnal k metafoře cibule. S každým snímkem pouze loupeme jednu vrstvu z celku. Dokumentarista má za úkol nahlížet na život druhých s netečností a profesionalismem. Dokumentaristé, jak píše Sontag, se potloukají

kolem utiskovaných a účastní se násilných scén s pozoruhodně čistým svědomím. Kdo zaznamenává, nemůže zasahovat a naopak.

Informace získává dokumentarista od osob, které mají k místu či osobě přímý zainteresovaný vztah. Důležitá je samozřejmě i osobnost dokumentaristy, která na celý dokument vrhá subjektivní pohled a volí specifické technické prostředky pro vlastní výklad dokumentovaného. Výpovědní pravdivost dokumentu je tedy silně ovlivněna osobností tvůrce, který ji výše zmíněnými faktory rozkládá a znovu slepuje do zcela nového celku.

Čas je faktor, který kromě sociální výpovědi přiřazuje dokumentu i historickou hodnotu. Susan Sontag povyšuje většinu historických fotografií i ty nejamatérštější, na úroveň umění. Témata sociálního dokumentu se v průběhu toku času měnily. Poselství dokumentu bylo šokovat, ukázat něco neobvyklého a tím spustit lavinu proměny. I dnes si tvůrci sociálního dokumentu velmi často vyberou kontroverzní látku a snaží se zachytit situace či osoby, na které většinová společnost nahlíží s despektem či nedůvěrou. Sociální dokument se snaží pojmenovat tabuizovaná témata a ukázat je v jiné než tradiční perspektivě. Přemíra obrazů hrůz, jak píše Sontag, sázky stále zvyšuje. Kvalita pocitů a morálního rozhořčení, které lidé přijímají jako reakci na fotografie utlačovaných, je závislá na zvyšujícím se zobrazení násilí, sociální nespravedlivosti či bizarnosti námětu. Dílo Diane Arbusové ukazující transvestity a podivíny v šedesátých letech je povýšilo na schválené umělecké téma a poskytlo jim větší bezpečnost a pochopení ze strany veřejnosti. Fotografie vystoupila jako nástroj porozumění a tolerance. Sociální dokument si vzal za úkol ozřejmit člověka člověku. Hlavní poslání tvůrce sociálního dokumentu je snaha nahlížet na skutečnost z jiné perspektivy. Pokusit se položit jiné otázky než ty, které vůči tématu napadnou člověka jako první. Snaha osvětlit, co není na první pohled zřejmé a vyvstane až po hlubším prozkoumání skutečnosti. Zobrazenou autenticitu dokumentované skutečnosti si divák musí dešifrovat sám. Musí si být vědom toho, že výsledek nemusí být kopií skutečnosti, ale spíše pohledem dokumentaristy na ní. Vizuelní gramotnost nám pomůže tyto záměry a celkovou pravdu skrytou v dokumentu odhalit. Aby člověk dokázal obrazy a jejich poselství dešifrovat, měl by sám obrazy vytvářet. Výroba obrazů poskytne člověku zkušenosti s jejich tvorbou a zpětným dešifrováním. Pravdu skrytou v intenci dokumentu je poté možno odhalit položením otázky: Jak tento obraz vznikl?

V krátké úvaze se ještě pokusím nastínit, proč očekávám úpadek sociálního dokumentu v budoucnosti. V současné době má fotografický aparát téměř každý. Díky digitálním technologiím a nástupu internetového věku se vytratila finanční nákladnost spojená s pořizováním fotografií. Možnost pořízení téměř nekonečného množství fotografií na

digitální přístroje je provázena zvýšenou kvantitou pořízených fotografií, ale též snahou o jejich kvalitu. Autoři fotografií se přestávají pokoušet zachytit vnější stránku věci a do popředí se dostává zachycení vnitřního pocitu, názoru a vyjádření samotného autora. Podřadná estetická hodnota se stává důležitější než prvotní smysl fotografie věci dokumentovat a zaznamenávat. To je první faktor, který může v budoucnu vést k úpadku sociálního dokumentu.

Druhým faktorem jsou internetové média, která se stávají dominantním zdrojem informací pro většinu populace. Bez zpoplatnění služeb si noviny nemohou platit fotografie pro dokument z dané lokality či akce. Najdou si ilustrační snímek z fotobanky. Informační hodnota článku tím výrazně trpí. Zda-li dá většina populace přednost kvalitní zpoplatněné informaci či bude nadále upřednostňovat bezplatné nekvalitní informační zdroje, nedokáží přesně odhadnout. Změna, o kterou se dokument snaží, musí přijít politickou cestou. Politická aktivita je fundamentálně orientována vůli většiny. Pokud nebude mít kolektivní vědomí informační přehled, je možné, že funkce sociálního dokumentu bude pouze historická - dokumentovat lidi a místa pro generace budoucí.

Třetí možný důvod vidím ve stále se zpřísňujících opatřeních na ochranu osobních dat. Jako jeden z příkladů dlážděných dobrými úmysly, které mě napadají, uvedu prevenci v šíření dětské pornografie. V roce 2009 byl v Chorvatsku zatčen český turista, který fotil na pláži nahé děti. Byl mu uložen trest odnětí svobody na jeden rok. Podobný zákon vstoupil v platnost i u nás. Má sousedka mi vyprávěla, že ji v minilabu odmítli vyvolat fotky s jejím nahým jednoročním synem s odůvodněním na šíření dětské pornografie. Znění zákona tedy zní v zjednodušené podobě: Dokumentovat je povoleno, šířit dál zakázáno.

Nejsem přesvědčen, že se blíží zánik sociálního dokumentu. Faktory, které jsem zmínil, možná povedou k úpadku umělecké stránky dokumentu a jeho angažovanosti v budoucnosti sociálních proměn. Z pozice svatebního fotografa ovšem vidím, že sociální dokument si své místo ve společnosti vždy najde. Šifrování skrytých významů do fotografií, jak o tom mluví Vilém Flusser, je stejně dobře možné i u svatebního dokumentu. Pouze jeho orientace se změnila z cílové většiny na úzký pruh diváků.

4 Praktická část

4.1 Charakteristika prostředí

Diplomovou práci jsem nafotografoval na základní škole Kolárova ve Veselí nad Moravou ve třídě určené pro žáky s nejvyšším postižením. Třída plní spíše funkci školky nežli školy. Týká se to jak rozsahu prováděných aktivit, tak i provozní doby po kterou je třída otevřena a pedagogický sbor přítomen. Ve třídě jsou pedagogové přítomni od sedmé hodiny ráno až do páté hodiny odpolední, kdy si rodiče průběžně vyzvedávají děti po cestě z práce. Žáci, kteří tuto třídu navštěvují, nejsou schopni zapojení se z důvodu svého postižení do společnosti a jsou nevzdělavatelní. Trpí těžkou či střední mozkovou retardací, povětšinou spojenou s dalším tělesným postižením. Třem z šesti dětí, které třídu navštěvují, určila lékařská prognóza předpokládaný věk úmrtí mezi dvacátým až třicátým rokem. Do třídy pravidelně dochází spolu se dvěma speciálními pedagogy zdravotní personál, aby provedl odbornou péči a rehabilitaci či pomohl s dávkou léků. Třída se skládá ze dvou propojených místností, sanitárního zařízení a zavěšené místnosti se zdravotnickými pomůckami. Budova i její okolí je vybaveno bezbariérovým přístupem.

4.2 Forma výuky

Forma výuky probíhá spíše jako ve školce a není zde žádný oficiální začátek ani konec výuky. I cíle výuky jsou se školkou srovnatelné. Pohlídat děti, zatímco jsou rodiče v práci a pokusit se zábavnou formou o základy lidské komunikace, jako je rozvíjení výtvarného projevu, řeči, recitace jednoduchých básní a zpěv s kytarou. U většiny žáků, díky jejich postižení, plní třída pouze funkci dozoru za rodiče. Pedagogové se s nimi snaží komunikovat, aby je ubezpečily, že jsou v bezpečí. Snaží se tím předejít různým záchvatům, jenž jsou i přes tuto snahu četné. Taktéž se s nimi pokoušejí pomocí různých ortopedických chodítek procházet, aby se předešlo úplné svalové ochablosti a zabránilo proležením.

4.3 Akt fografování

Pro pocit autentičnosti dokumentu je důležité, aby fotograf svou přítomností scénu nenarušoval. Pokud se fotografovaný subjekt dívá do objektivu, dostane snímek nový emočně silnější význam, nicméně pocit autentičnosti dokumentu je poté vytlačen takzvaným sociálním portrétem či portrétem v přirozeném prostředí. Snímek přestává být autentický ze zřejmého vztahu mezi fotografovaným a fotografem. Před samotným focením jsem strávil dlouhé hodiny pouze procházením celé scény s fotoaparátem a pozorováním jejich aktérů. Neměl jsem ve fotoaparátu založený film, ale stejně jsem dělal jako bych fotografoval, aby si na mě fotografované subjekty zvykly a braly mě jako přirozenou součást prostředí. Po přibližně čtyřech hodinách si mě přestali všimnout jako nového rušivého elementu, akceptovali mou přítomnost a tehdy jsem poprvé založil film a uzavřel to s výsledkem čtyř nafocených kinofilmových filmů se sociálním dokumentem.

4.4 Technika

Na fotografování dokumentu jsem si od rodičů půjčil malý ergonomický analogový kompak s manuálním ostřením značky *Minolta HI-MATIC S* a svou objemnou zrcadlovku s hlasitým spouštěním závěrky jsem nechal doma. Program aparátu, tak jak jej pojmenoval Vilém Flusser, jsem u automatu využil, abych jak popisuje Flusser, se nesnažil přístroj přechytračit, ale dosáhl nejlepších výsledků. Širokoúhlé pevné ohnisko automatu mně zaručovalo spoluúčast na každé vzniklé situaci, neboť aby fotografie byly kvalitní, musel jsem se dostat opravdu blízko. Jako záznamové médium jsem použil černobílé filmy značky *Ilford* s citlivostí 400 ASA pro jejich příjemné zrno a expoziční pružnost při vyvolávání. Filmy i fotografie jsem vyvolával a zvětšoval sám. Byly mi doporučeny fotografické papíry vhodné pro dokument. Samotná fotocitlivá vrstva papíru je nanášena na kombinaci umělohmotné podložky, jež se používá pro běžné minilabové fotografie a barytového papíru, který se oproti běžnému papíru vyznačuje pružnější gradací a rovněž větším bohatstvím pŕltónů. Problém barytových papírů je v podložce na papíru, která se při sušení pokroucí, a proto se musí papíry při sušení vypínat. Myslel jsem, že podíl umělohmotné složky v podložce papíru tuto nepříjemnou složku zpracování eliminují. Výsledné zvětšeniny byly nicméně po vyprání a sušení stejně pokroucené a až později jsem se dozvěděl, že tento typ papírů se musí důkladně proprat pod tekoucí vodou nanejvýš deset minut. Při lepení knihy chemoprenem se mně většinu pokroucených fotografií podařilo tlakem vyrovnat. Na některých ovšem tlak podložky

zanechal nežádoucí lemy. Knihu jsem poté zanesl do tiskárny, abych ji ořezal. Negativní škrábance, nepřesnosti a nepozornosti při zvětšování jsem poté retušoval štětečkem z kuních chlupů namáčený v černé vodové barvě rozetřené na kuse skla. Text je napsán lihovým fixem na ustálené a vyprané fotopapíry.

4.5 O koncepci a smyslu dokumentu

Text v knize je doslovný přepis slovně – hodnotícího vysvědčení, které žáci dostávají o pololetí a na konci roku. Obecně má slovní hodnocení motivující charakter a pomáhá k pozitivnímu rozvoji osobnosti. Složí jako zhodnocení dosavadních individuálních úspěchů bez vztahové normy s ostatními žáky a současně má žáky motivovat do lepších výkonů budoucích. Nicméně, u žáků třídy s nejvyšším postižením je motivace zaměřená na žáka zbytečná. Myslím si, že je možné v tomto případě vystopovat dvě funkce slovního hodnocení. První funkcí je motivovat rodiče a podporovat je, aby s neztenčeným úsilím o své děti dále pečovali. Ve své druhé funkci pozitivní slovně hodnotící vysvědčení slouží jako manifest, který demonstruje sílu lidskosti nad výtvořem přírody. Vřelým popisem snaživosti, píle a boje proti osudu se snažíme sami sebe přesvědčit, že péče o slabší a nemocné má v kapitalistické humanitní společnosti větší váhu než nemilosrdný darwinismus. A jedná se o snahy jedněch přesvědčit ty ostatní. V duchu této snahy jsem přistupoval i k výběru výsledných fotografií pro celkový koncept knihy. Přestože se mi u fotografovaných subjektů povedlo zachytit celé spektrum emocí, výsledku by plná šíře autentického záznamu skutečnosti uškodila. Snímky záchvatů by celou formu konceptu rozbily a dokument by pozbyl smyslu a důvod vzniku by se vytratil.

Koncepcí dokumentu je složena ze sociálních portrétů každého dítěte a zobrazením nějakých aktivit. Kniha je prokládána celkovými pohledy na třídu a detailními záběry na různé vybavení. Celkové pohledy jakoby z větší dálky a zaměřenost na detail při fotografování vybavení mají vnést do knihy vizuální kontrast, ale také přinášejí jistou popisnost, která je pro sociální dokument přirozená. Subjektivitu mohu dokázat i na focení detailů prostředí. Postel, u které je focen nočník, byl vybaven ještě pásy na uchycení v případě záchvatu. Odmontoval jsem je zejména z důvodů čistější formy fotografie. Jedna fotografie byla pořízena s pásy, další bez nich a ukázalo se, že fotografie s pásy je velmi těžko dešifrovatelná. Kontrast dětského nočníku a bezpečnostních pásů byl z fotografie těžko čitelný. Jednoduchost formy nese větší výpovědní hodnotu než sama skutečnost.

Cílem mé diplomové práce bylo ukázat v teorii i praxi subjektivitu sociálního dokumentu. Abych to demonstroval, rozhodl jsem se použít nejčitelnější prvky komunikačního jazyka dokumentu. Funkce a principy tohoto jazyka je možno bez nadsázky přirovnat k marketingovému jazyku reklamy, neboť ve své podstatě, zůstává funkce u obou stejná. Cílené přesvědčování. V dokumentu se nezdráhám využít podbízivosti reklamních triků už jen proto, abych subjektivitu dokumentu demonstroval a doufám, že později nebudu nařčen z cynismu.

Rozhodl jsem se to demonstrovat na základě faktu, že oponentem mé diplomové práce se stane žena. Vybral jsem tedy pro dokument prvky, které jsou pro tento typ cílového adresáta nejúčinnější. Ukažte ženě jakékoliv mládě, které trpí či je mu ubližováno a biologická přirozenost matky či větší sklon k empatii a soucítění s druhými nám dotvoří demonstrační hybný prvek ve výpovědi dokumentu. Proto jsem si vybral dokumentování postižených dětí. Dětem přiřadil textem jména, neboť čím více se s někým či něčím obeznámíme, tím více s ním poté také soucítíme a postiženým chceme pomoci. Pokud jste po prolistování knihy byli pohnuti osudem, životním údělem, ale i nezměrnou snahou Davídka, Moničky a dalších „mučedníků osudu“, vězte, že dokument i diplomová práce svůj účel splnil. Fotografie se snažily přinést pozitivní svědectví a text práci dokončil. V kolektivním vědomí, které nám přinesl odkaz křesťanství, si neseme, že k postiženým, utiskovaným a slabým se chováme s opatrovnickou láskou, pochopením a pomocí. Cílem sociálního dokumentu bylo a je na tyto slabší upozorňovat a přinášet ostatním svědectví a upozornit buď na potřebnou pomoc či shovívavost.

5 Uplatnění sociálního dokumentu ve výuce

5.1 Úvod

Tvorba souboru sociálního dokumentu může obohatit obsah vzdělávání v předmětu Výtvarná výchova. 1. září 2010 byl do výtvarné výchovy zaveden nový doplňující vzdělávací obor s názvem Filmová/Audiovizuální výchova. Vzdělávací obsah sociálního dokumentu podporuje rozvoj vizuální gramotnosti žáků jako uživatelů vizuálních produktů. Tuto schopnost, rozšíření vnímavosti a tvůrčí schopnosti mohou žáci získat prostřednictvím tvorby vizuálních výrazových prostředků. Tvorba sociálního dokumentu cíleně propojuje vlastní zkušenost z tvorby s vnímáním vizuálního díla. Rozvíjí schopnost uvědomovat si hodnoty díla, zaujmout k nim postoj na základě vlastních zkušeností a znalostí a formulovat názor na vizuální kulturu v kontextu uměleckém, kulturním a společenském. Důraz je kladen na rozvoj vnímání sociálního dokumentu ve všech jeho složkách – propojení vizuální a verbální, porozumění obrazu, jejich významu a vzájemných vztahů. Porozumění díla jako celku a jeho působení na diváky. Žáci rozvíjejí schopnost rozumět „řeči obrazů“ a vnímat a užívat díla vizuální kultury. Žáci se naučí používat technické a výrazové prostředky charakteristické pro fotografii a nová média obecně. Vzdělávací obsah sociálního dokumentu formuje tvůrčí činnosti v základním vzdělávání, dále je prohlubuje a rozvíjí prostřednictvím vzájemně propojených a na sebe navazujících okruhů činností:

- 1) uplatnění subjektivity, pozorování a smyslového vnímání při koncipování vlastních projektů; činnosti, v nichž se uplatňuje specificky fantazie, tvořivost a senzibilita při práci se snímací technikou a skladebnými programy v procesu realizace záměru a jeho dokončování;
- 2) posilování a prohlubování komunikačních schopností, jež rozvíjí tvůrčí experimentování s pořizováním záběrů;
- 3) posilování analytických schopností při formulování názorů na dokončené vizuální dílo a schopnosti komunikovat při spolupráci na týmovém úkolu.

5.2 Výzkum

Do své diplomové práce jsem se rozhodl zařadit také praktickou ukázkou začlenění sociálního fotografického dokumentu do výuky. Výzkum probíhal na 22. základní škole v Plzni, kde působím jako učitel výtvarné výchovy a anglického jazyka. Výzkum jsem začlenil do předmětu UVU – užitě výtvarné umění, který má oproti předmětu výtvarná výchova dvě výhody. První a největší výhodou je, že předmět absoluuje přibližně polovina žáků, zatímco druhá polovina třídy má zapsán jiný předmět rozšiřující výuky. Druhá výhoda je časového charakteru. Zatímco výtvarnou výchovu mají deváté třídy v rozvrhu jednou týdně, UVU je tam začleněno jako dvouhodinový předmět. Při polovičním stavu žactva lze za hodinu a půl dosáhnout mnohem kvalitnějšího transferu informací žákům. Do rozšířené výuky na 22. zš v Plzni patří zejména informatika, při níž jsou žáci seznámeni mimo jiné i s grafickými editory. Výzkum byl veden nejen jako prostředek ověření očekávaných výstupů na poli vizuální kultury, ale rovněž ve spolupráci s vyučujícím informatiky vedl žáky k úzkému vztahu obou předmětů a jejich aplikace v praxi. Na výzkumu, dále jej budu zmiňovat jako projekt, se podílela třída 9. A s počtem dvanácti žáků.

Projekt byl zadán na konci září 2011 jako půlroční práce, kdy měli žáci do konce ledna 2011 odevzdat soubor patnácti upravených fotografií mapující sociální skupinu či jednotlivce dle osobního výběru. Mezi kritéria zadání patřilo na fotografování alespoň 100 snímků dané sociální skupiny či jednotlivce, průběžně snímky konzultovat a nakonec vybrat celistvý soubor o obsahu patnácti fotografií. Žáci si na první 2 hodiny přinesli své fotoaparáty a při názorných ukázkách jsme docílili základů ovládní fotografického přístroje. Žáci v průběhu prvních hodin pochopili, co to je hloubka ostrosti a jak ji ovlivnit. Dále jsme probrali význam clony, a jaký vliv na snímek má rychlost expozice. Přednášenou teorii jsem okamžitě aplikoval v praxi a vedl žáky krok za krokem k pochopení fotografického přístroje a manipulace s ním. Dalším logickým krokem, po představení fotografické techniky, se staly ukázky prací významných autorů sociálního dokumentu. Ze zahraničních autorů jsem žákům představil práci Brazilce Salgada a domácí pole zastupovaly ukázky mého bývalého profesora Jindřicha Štreita. Na pracích mistrů jsem studentům demonstroval, v čem tkví estetické kouzlo každé fotografie a její výpovědní hodnota. Prošli jsme spolu teorií skladby obrazu na fotografických ukázkách z hlediska kompozice, rytmu či světelné dynamiky. Mé další instrukce se věnovaly námětu sociálního dokumentu. Nabádal jsem své žáky, aby si vybrali námět, ke kterému se mohou kdykoliv vrátit a znovu jej zdokumentovat. Zakázal jsem fotografování svatby, oslavy a veškeré další jednorázové akce. Dalším krokem v teoretické

přípravě bylo rozvržení fotografované scény a různost pohledů. Zadal jsem jim nakreslit komiks o pěti políčkách, který znázorňuje jednu jedinou scénu z pěti různých úhlů. Měli nakreslit celkové rozvržení scény jako je popisná charakteristika prostředí a počet postav v ní. S dalšími políčky se měli žáci postupně přibližovat a věnovat se charakteristice postav a jejich interakci. Poslední políčko mělo ztvárnit detail obličeje postavy a znázornění nějaké emoce. Na tomto kresebném scénáři jsem žákův vysvětlil nutnost různých pohledů na scénu, bez kterého by posléze celý fotografický soubor působil fádně a nudil divákovu oko. Jako podklad a názorná inspirace pro žáky mi posloužila publikace od Ron Tiner, John Grant, *Encyklopedie malířských technik fantasy a science fiction*/ /Talpress Praha 1997. Tato šikovná publikace se věnuje technikám kresby a malby, ale rovněž na šikovných ukázkách demonstruje, co dokáže udělat se scénou změna pohledu diváka. Rovněž se zabývá perspektivou a její pokroucením, což je z hlediska technických možností fotoaparátu rovněž zajímavé srovnat a vidět vedle sebe.

Takto teoreticky vybavené žáky jsem vyslal do terénu. Na dokončení práce měli 3 – 4 měsíce. V průběhu těchto měsíců jsme pilně plnili školní vzdělávací plán a výsledky jejich domácího snažení se mně postupně hromadily v počítači. Koncem listopadu jsem musel přitlačit na poslední tři opozdilce, kteří nedonesli ještě nic ke konzultaci, což v důsledku přineslo efekt pouze u jednoho. Začátkem ledna jsme shromáždili, zkonzultovali a vybrali u desíti žáků 9. A soubory, které měli dále do konce ledna upravit v grafickém editoru. Měl bych rovněž uvést výčet témat, která si žáci vybrali k dokumentaci. Mezi náměty se objevily hračky házené (viz. Příloha), mažoretky, lidé od koní, Plzeň v pohybu a italská část rodiny. Jedna žačka 9. A má rodinu v Itálii a jezdí tam jednou či dvakrát do měsíce. Z těchto návštěv vznikl pozoruhodný dokument, který bych přirovnal k filmu *Prázdniny v Římě*. Mladý teenager v doprovodu svých starších italských bratřanců poznává lákadla italského velkoměsta, která má při svém věku doposud zakázaná. Pozoruhodně zdokumentovaným roadtripem Římem a Benátkami se staršími společníky se odlišila od ostatních témat a do celkového projektu přinesla svěžest. Snímky byly citlivě přebarvené a podtrhovaly atmosféru odcházejícího léta. Jako další témata si žáci vybrali takzvaný medailon osobnosti. Fotografovali při různých formách činnosti své rodiče a sourozence. Konzultace probíhaly individuální formou, kdy zbytek třídy pracoval na přiděleném úkolu a pouze v případě snímků či celků mimořádných kvalit, jsem žáky svolával k počítači. Tématem konzultace byla jak estetická stránka snímku, tak i jeho začlenění do celkového souboru. Úpravám v grafickém editoru jsme věnovali dvě dvouhodinové vyučovací hodiny v lednu a rovněž na nich studenti pracovali v hodinách informatiky pod dohledem vyučujícího. Úpravy jsme začali dělat ve freewareovém editoru Photofiltre Studio.

S postupujícím rozhořčením jsem přinesl notebook s Photoshopem a doporučil studentům, ať si stáhnou zdarma trial verzi Photoshopu na 30 dní a udělají to doma. Upravené fotografie z Photofilter Studia dotáhli tři žáci do uspokojivých výsledků doma. Při konzultacích v grafickém editoru jsme řešili ořez fotografií, úpravu jasu a kontrastu a správný převod fotografií do stupňů šedi.

Z dvanácti žáků dotáhlo projekt do konce deset. Dva žáci mě po celé čtyři měsíce „krmilí“ pouze sliby, za což jsem se jim odměnil sníženou známkou z předmětu. Z dokončených desíti projektů, přibližně čtyři splnily očekávání a tři jej dokonce předčily. Bilanci projektu bych shrnul přibližně takto. Cílem projektu bylo prostřednictvím fotografování sociálního dokumentu rozvíjet schopnosti a dovednosti žáků (klíčové kompetence). Splněním projektu, tj. orientací v problematice, byla naplněna (očekávané výstupy) očekávání, které jsem do něj vkládal. Žák je schopen zachytit fotografickým přístrojem výsek reality reprezentovaný jeho fotografií. Je schopen fotografii evaluovat nejen z estetického hlediska (kompozice, jas a kontrast snímku), ale i z hlediska tzv. bressonovského rozhodujícího okamžiku. Žák si je vědom, že každá (subjektivní) realita zachycená na snímku, může být přínosem do celkového konceptu jeho finálního souboru. Cesta dosažení zamýšleného snímku vede přes ovládnutí fotografického aparátu. Rozvíjí proto kompetenci k řešení problému. Kompetence sociální a komunikativní je rozvíjena interakcí fotografa s fotografovanou skupinou. Jak jsem již zmínil výše ve své diplomové práci, je třeba, aby fotograf s dokumentovanou skupinou splynul, ať už komunikací verbální či nonverbální. Kompetenci občanskou může u žáků rozvíjet kantor výběrem fotografované sociální skupiny. Náзор na danou skupinu je prezentován samotným fotografem. Může ovlivňovat (subjektivní) výseky zaznamenané reality a tím i náзор diváka na fotografovanou skupinu. Kompetence pracovní je rozvíjena samostatnou prací, kde jsou žáci kantorem vedeni ke koncentraci na pracovní výkon a dokončení projektu. Taková je bilance z pohledu současného kurikula na fotografický sociální dokument a jeho začleněním do výuky. Z pohledu kantora, který projekt zadal, vedl a výsledky projektu hodnotil, vyjádřil bych se takto: přibližně u jedné třetiny žáků je možno spatřit naplnění očekávaných výstupů. U druhé třetiny je finální vizuální výsledek přibližně podobný, nicméně by takového výsledku nemohlo být dosaženo bez neustálých pohnutek vnější motivace. U poslední třetiny je dosažený výsledek, co se týče formy a obsahu, tristní. Vzhledem k tomu, že podobných výsledků je rovněž dosaženo při výuce ostatního učiva, považuji projekt za úspěšný.

6 Závěr

Fotografie intenzivně zasáhla společnost neobyčejným vlivem v kladném i záporném smyslu. Nové chápání a práce s obrazem ovlivnil a umožnil nový životní styl. Sociální dokument se stal jedinečným prostředkem pro zachycení těchto změn a v průběhu historie se snažil společnost na tyto změny upozorňovat. Hlavním tématem sociálního dokumentu se stala dokumentace lidského utrpení, neštěstí, problémů, a v neposlední řadě zobrazení lidí ve válečném konfliktu, neboť toto odvětví sociálního dokumentu tvořilo jednu z jeho největších a nejsilnějších částí a mělo na veřejné mínění obrovský dopad. Riisovy a Hineovy fotografie výrazně přispěly ke změně v sociálním zákonodárství a dětské práci v Americe. Moderní doba změnila chápání sociálního dokumentu. Estetická forma byla vždy druhořadou složkou dokumentu. Dnes spíše než sociální apel, vítězí snaha o umělecké ztvárnění života lidí a poskytnutí sondy do jejich intimity. U nás v České republice může za tento přerod velkou mírou komunistický režim, neboť sdělení sociálního dokumentu pro většinu diváků, bylo v důsledku potlačeno vládnoucí garniturou a jeho autoři často perzekuováni. Dokumentární fotografie a sociální dokument prošel na své vývojové cestě mnoha změnami, ať už v oblasti formy, obsahu či koncepce námětu. Z hlediska formy se sociální dokument přesunul z masově šířených médií do výstavních sálů, daný změněnou citlivostí diváků na toto médium. Rychlost moderní doby a zahlcenost obrazy má rovněž podíl na celkovou netečnost populace na toto médium. Tato otupělost se potom paradoxně stává tématem sociálního dokumentu ve snaze o její proměny a je faktorem, který sociální dokument odsouvá a čím dál více bude do pole okrajového zájmu. Nicméně, pro výuku je sociální dokument ideálním prostředkem pro rozvoj vizuální gramotnosti, a může obohatit obsah vzdělávání.

7 Použitá literatura a prameny

BARTHES, Roland, *Světlá komora*. Praha: Agite/Fra, 2005

BAUDRILLARD, J., *Simulacra and Simulations*. v M. POSTER. *Jean Baudrillard, Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, 1988, s. 166-184.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Kurz obecné lingvistiky*, Academia Praha, 1996

FLUSSER, Vilém, *Za filosofií fotografie*. Praha : nakl.Hynek edice Punkt, 1994

MRÁZKOVÁ, Daniela, *Příběh fotografie*, Mladá Fronta 1985, 1. vydání

SKLENÁŘ, Václav, *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*, 1974, Praha, Státní pedagogické nakladatelství

SONTAG, S., *O fotografii*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2002

SZTOMPKA, P., *Vizuální sociologie: fotografie jako výzkumná metoda*. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007

Internetové zdroje:

URL: <<http://agilewriter.com/Biography/JacobRiis.htm>> [cit. 2011-07-08].

URL: <http://clanky.rvp.cz/wp-content/upload/prilohy/9721/filmovaaudiovizualni_vychova.pdf> [cit. 2011-07-15].

URL: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Kodak>> [cit. 2011-07-15].

URL: <http://owenduval.org/essays/soc_doc_phot.html> [cit. 2011-07-15].

Diplomové či bakalářské práce:

CHALOUPKA MAREK, *Fotografie jako předmět reflexe sociálních proměn*, Univerzita Pardubice, Fakulta filozofická, 2010

MONDEK ONDŘEJ, *Analýza vybraných produktů české populární kultury perspektivou Barthesova pojetí mýtu*, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, 2009

ŠPONAR DAVID, *Sociální aspekty dokumentární fotografie*, Masarykova Univerzita Filozofická fakulta, 2008

PETÁK VÁCLAV, *Vzath filmu a fotografie ve 20. století*, Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko - přírodovědecká fakulta, Institut tvůrčí fotografie, 2006

8 Obrazové přílohy

VZDĚLÁVACÍ OBSAH VZDĚLÁVACÍHO OBORU FILMOVÁ/AUDIOVIZUÁLNÍ VÝCHOVA PRO ZÁKLADNÍ VZDĚLÁVÁNÍ –
OČEKÁVANÉ VÝSTUPY.

PŘÍLOHA Č. 1

2. stupeň

Očekávané výstupy

žák

- pracuje se základními prvky filmového záběru (velikost, úhel, obsah) a tvořivě je užívá v jednoduchých praktických cvičeních a námětech
- při tvůrčí práci a experimentování využívá základy zrakového vnímání (doznívání a nedokonalosti) pro vznik iluze pohybu
- uplatňuje své znalosti o podstatě a účinku světla jako důležitého výrazového prostředku
- užívá barvu jako výrazový a dramaturgický prostředek pohyblivého obrazu při vlastní tvorbě a experimentování
- pracuje samostatně s jednoduchou kamerou (fotoaparát) a ovládá její (jeho) základní funkce pro svůj tvůrčí záměr
- na základě zkušeností získaných při práci s kamerou a fotoaparátem rozeznává základní rozdíly mezi zrakovým vjemem jasové reality a její reprodukcí a uplatňuje je ve vlastní tvorbě
- uplatňuje jednoduché skladebné postupy a jednoduchý střihový program pro jednoduché filmové vyprávění, využívá přitom materiál vlastní i zprostředkovaný
- zhodnotí význam základních sdělovacích funkcí a estetických kvalit obrazové i zvukové složky audiovizuálu a záměrně s nimi pracuje při natáčení i skladebném dokončování vlastního projektu
- rozeznává základní výrazové druhy filmové tvorby (dokument, fabulace, animace) a chápe podstatu jejich výrazových prostředků
- přijímá po dohodě s ostatními členy týmu roli v tvůrčím týmu a aktivně ji naplňuje
- slovně i písemně se vyjadřuje k vlastnímu záměru a především jeho obsahové struktuře
- formuluje názor na vybrané filmové/audiovizuální dílo a porovnává ho s názorem ostatních
- v diskusi zaujímá postoj k zobrazovaným etickým hodnotám a estetickým kvalitám sledovaného filmu nebo televizního programu

Učivo

UPLATNĚNÍ SUBJEKTIVITY, POZOROVÁNÍ, SMYSLOVÉHO VNÍMÁNÍ

- série jednoduchých fotografií dle vlastních námětů, vizuální hry s těmito prvky pro vytváření iluze pohybu
- cvičení vnímavosti, intenzity pozorování reálných dějů, situací a jejich slovní a písemná reflexe
- základní rozdíly mezi zrakovým vjemem jasové skutečnosti a její reprodukcí, praktická cvičení s kamerou a fotoaparátem

UPLATNĚNÍ KREATIVITY, FANTAZIE A SENZIBILITY

- hlavní prvky filmového záběru (velikost, kompozice, úhel pohledu), jejich význam ve vztahu k zobrazovanému obsahu
- světelná skutečnost a její úpravy pro kinematografické zobrazení; stylizace světelné reality
- barevná realita, současný a následný kontrast, manipulace s barvami v procesu kinetické reprodukce
- ovládání základních funkcí snímací techniky
- vytvoření série záběrů se záměrem vazby
- estetické kvality obrazových prvků záběru a jejich organizace
- zvuková složka audiovizuálního výrazu a její hlavní elementy
- tvůrčí syntéza obrazové a zvukové složky

KOMUNIKACE, POSILOVÁNÍ A PROHLUBOVÁNÍ KOMUNIKAČNÍCH SCHOPNOSTÍ

- navazující skladebná cvičení – orientace při vytváření časoprostorových vztahů v řazení záběrů
- základní formy scénaristické přípravy a prezentace námětu
- komunikace vlastních záměrů a námětů v kolektivu, zhodnocení a rozbor vlastní i umělecké produkce
- projekce a analýzy vybraných filmů základních proudů audiovize

UKÁZKA Z PROJEKTU SOCIÁLNÍ DOKUMENT VE VÝUCE – DOKUMENTACE HÁZENÉ TJ PLZEŇ – ÚJEZD
AUTOR: TEREZA MERGLOVÁ 9.A
PŘÍLOHA Č. 3















