„Smrt fotografa“ v kontextu produžívání

Vojtěch Novák

Novák, V.: „Smrt fotografa v kontextu produžívání“. In: *Ostium*, roč. 13, 2017, č. 4.

„Death of a Photographer“ in Context of Produsage
The paper discusses the issue of authorship and photography in context of user generated content. At first, it demonstrates this principle via Roland Barthes’ methodical shift from structuralistic studium towards poststructuralistic punctum, i.e. shift towards a viewer, who defines a key meaning of a photography. The principle of empowering role of a viewer related to web 2.0 goes one step further, as Axel Bruns suggests, that a viewer himself (user) becomes a producer of a content as well (produser). The author focuses here on this shift from poststructuralistic viewer towards produser in relation to photography.

Keywords: Barthes, Bruns, poststructuralism, photography, produsage, user generated content, authorship

V tomto textu zaměříme naši pozornost na autorství a fotografii v kontextu uživatelsky generovaného obsahu. K nastínění dané problematiky nejprve využijeme charakteristiku poststrukturalistického diváka Rolanda Barthese, následně pak charakteristiku produživatele Axela Brunse. Upozorníme, jaké fenomény se do fotografie vlivem přechodu od poststrukturalistického diváka k produživateli vlastně promítají a proč můžeme v této souvislosti hovořit o „smrti fotografa“ v kontextu produžívání.

Roland Barthes a jeho poststrukturalistický přístup k fotografii
Ve svém díle *Světlá komora* uvádí Roland Barthes dva zásadní termíny, pomocí nichž analyzuje fotografii, a to prvek studium a punctum.[1] Tyto dva prvky obsažené ve fotografii nabývají v souvislosti s intelektuálním vývojem Rolanda Barthese rozličného významu. V rámci strukturalistického přístupu totiž Barthes ve fotografii zdůrazňuje prvek studium, který je spíše předmětem kulturního zájmu, tj. určité sumy hodnot, kterým se vyznačuje společnost a k nimž se tato zároveň hlásí. Prvek studium není nijak uhrančivý, ani diváka z hlediska významu nijak nezasahuje. Barthes následně přehodnocuje své poznatky a přiklání se k poststrukturalistickému přístupu, v němž je role výkladu fotografie nikoli předmětem či oblastí kulturního zájmu, ale čistě subjektivní kategorií diváka (spectator), prostřednictvím které je tento doslova zraňován, jeho pozornost je přitáhnuta subjektivním detailem, který následně ovlivňuje jeho interpretaci dané fotografie. Zatímco prvek studium představuje spíše všeobecný zájem kulturní povahy, který je na fotografii vyhledáván, prvek punctum představuje zájem vyostřený, akutní a uhrančivý, neboť je součástí fotografie v podobě vyhrocených a smyslově vnímatelných bodů (či bodnutí), které poutají divákovu (subjektivní) pozornost. Divák je tak působností těchto bodů zasažen (zraňován). „*Punctum* nějakého snímku, toť ona náhoda, která *mne* v něm *zasahuje* (zasazuje mi rány, probodává mne).”[2] Poststrukturalistický příklon k punctum z hlediska interpretace fotografie v sobě dle Barthese odráží jednak kreativní činnost diváka a jednak oslabení role autora (operátora), který tak dílu netiskne konečný význam, ale pouze k němu zadává podnět, aby bylo následně divákem interpretováno. Autor tak ztrácí nejen svoji autoritativní roli z hlediska tvůrce prezentujícího definitivní obsah, ale zároveň tím sílí i divák, který tento obsah skrze svoji následnou interpretaci dotváří.

Barthes při snaze odlišit pole kulturního zájmu od detailu či nečekaného proniknutí následně formuluje i nové punctum nikoli v podobě subjektivního detailu, který by souvisel s formou či intenzitou, ale v podobě noematu „toto bylo“, které dle Barthese představuje jistotu v analogové fotografii, že to, co bylo dříve vyfotografováno, muselo zcela nepochybně existovat fyzicky v reálném světě. „Toto bylo“ je tak referentem každé (analogové) fotografie. Jinými slovy, dle Barthese neexistuje žádná fotografie, na níž by nebylo možné časové noema vztáhnout – tato hodnota ji přímo definuje.[3]

Fotografie je pak nejlépe definovatelná z konkrétní podoby sebe sama, z podoby vlastní nahodilosti a jedinečnosti (mathesis singularis), než z podoby obecně platné charakteristiky (mathesis universalis), která by tuto jedinečnost fotografie opomíjela či pouze všeobecně zahrnovala. Dle postsrukturalistického Barthese ji tak není možné uchopit z čistě sémioticky vědeckého pohledu, ale spíše z pohledu, který leží za samotnými hranicemi sémiotiky, neboť fotografii dopředu nelze nikdy definovat ve vztahu k její netušené konkrétnosti.[4] Zároveň nemůžeme předem definovat punctum jakožto objektivně platnou kategorii, kterou by bylo možné podrobit čistě vědeckému, tj. v tomto případě sémiotickému přístupu. „Obrazy nejsou texty, ale právě proto jsou schopny vzdorovat degeneraci, redukci složitého na jednoduché. Obrazy se například vzpírají velmi účinné sémiotické analýze.“[5] Proto nemůžeme nalézt fotografickou podstatu, neboť tato nemůže být objektivně vzato nikdy svázána s tím, co jest pouze pro mě (punctum). „Proto také Barthes neříká, že hledá podstatu fotografie, nýbrž jejího génia (…).“[6] Punctum tak leží za hranicemi sémiotické analýzy, neboť se samo ocitá za hranicí kódů. Barthes se tak v rámci poststrukturalistického přístupu odklání od původní oblasti kulturního (kódovaného) zájmu v podobě prvku studium a sám odvrhuje vědecký přístup k analýze fotografie, která je ve své jedinečnosti vrcholně subjektivní substancí v rukou aktivního poststrukturalistického diváka.

Punctum vystupuje ve dvojí roli, v roli zraňujícího subjektivního detailu a v roli noematu „toto bylo“, tj. jistoty v podobě fyzické existence zobrazovaného obsahu konkrétní fotografie. V žádném případě tak nemůžeme tvrdit, že by punctum mohlo být objektivní, ale pouze z jeho noematu „toto bylo“ můžeme vyvodit objektivně danou nutnost provázanosti fyzicky existujícího objektu analogové fotografie se svým referentem. Koneckonců je to přímo i název objektiv, díky kterému se obsah prezentovaných fotografií považuje právě za objektivní.[7] Dle Barthese je fotografie striktně svázána se svým referentem a právě tato svázanost je garancí pro fyzicky existující obsah toho, co analogová fotografie zobrazuje. Obsah zobrazovaného (detailu) je však následně a vrcholně subjektivně interpretován. S příchodem digitální revoluce, kdy se v souvislosti s Negroponteho terminologií mění atomy v bity[8], resp. filmové zrno na digitální pixely, však dochází ke ztrátě noematické vazby fotografie – referent, neboť digitální fotografie umožňuje nově vystavět obraz bez nutnosti fyzické existence toho, co zobrazuje. U fotografie na pozadí digitálního universa tak odpadá noema „toto bylo“ v podobě referentu a spolu s ním i jistota nutnosti fyzické existence vyfotografovaného.[9]

Zůstává tak „pouze“ poststrukturalistické punctum v podobě subjektivního detailu, prostřednictvím kterého recipient (divák) následně interpretuje obsah fotografie. Dříve přísně hierarchický vztah autor (fotograf) – divák, ve kterém vystupuje divák pasivně z hlediska fyzické tvorby obsahu díla, avšak aktivně z hlediska jeho interpretace, se tak mění ve vztah směřující k větší symetričnosti, ve kterém divák na pozadí webu 2.0 interpretuje předkládaný obsah a zároveň má možnost jej i fyzicky (digitálně) dotvářet. Tento princip charakteristický pro kulturu sdílení, pomocí které se setkáváme s dynamickým prostředím nikdy neukončeného a zespodu generovaného uživatelského obsahu, tak posouvá princip naznačený Rolandem Barthesem ještě o krok dál, tj. nikoli o pouhou interpretaci obsahu prezentovaného díla, ale i o přímou možnost diváka do tohoto díla zasáhnout z hlediska tvorby obsahu, který je posléze interpretován.

Jak uvidíme později, ze strany diváka tedy dochází nejen k interpretaci, ale i k samotné tvorbě

obsahu. V případě fotografie je tomu tak nejen ve vztahu k obrazové podobě, ale i ke všem aditivním informacím, které v této souvislosti vznikají a následně mění i předchozí podobu vzniknuvšího. Smrt autora naznačená v rámci kultury ne-sdílení je tak paralelně vedena vedle smrti autorit na pozadí webu 2.0 složeného z uživatelsky generovaného obsahu, tj. obsahu generovaného zespodu, bez přítomnosti autorit, které by mu vtiskávaly jeho definitivní fyzickou podobu, která by byla posléze pouze interpretována. Na pozadí webu 2.0 se tak nesetkáváme pouze s konkrétní zraňující nahodilostí afektivního detailu fotografie, která by byla definována výběrem vhodných prvků, respektive jejich zarámováním, ale přímo s fotografií, která z hlediska prezentovaného obsahu překračuje rám vlastního obrazu, ve kterém již není déle udržitelná. Rám je hranice, kterou je nutné překročit k tomu, abychom mohli být konfrontováni s otevřeností snímku. A to otevřeností jak z hlediska interpretace, kde fotografie leží až za samotnou hranicí sémiotiky (aby mohla zakusit svojí limitu), tak i z hlediska digitálního dotváření obsahu fotografického díla. Povaha otevřeného obsahu tak není zarámovaná (definitivní). Tak jako je fotografie v barthesovském pojetí připomínkou naší smrti (toto bylo), je její obsah prezentovaný v rámci kultury sdílení připomínkou smrti toho, kdo je jeho původním tvůrcem. Pokud se tedy v rámci tohoto textu bavíme o smrti fotografa v kontextu produžívání, nemáme tím pochopitelně na mysli fyzickou smrt fotografa, ale spíše smrt jeho autorského statusu, který je definován předešlou kulturou ne-sdílení.

Limity Barthesova přístupu

Přestože je pro nás z hlediska sledované problematiky Barthesův „příklon k divákovi“ klíčový, narážíme u něj ve vztahu ke kultuře sdílení i na celou řadu limitů. „Barthes skoro výhradně analyzoval fotografie ve spojení s textem, popiskem, který považoval za nedílnou součást fotografického obrazu, lingvistické sdělení pro něj bylo samozřejmou součástí fotografie, ať šlo o reklamní sdělení, nebo novinářskou fotografii. Ve svém zaujetí důsledně nerozlišoval, zda analyzuje fotografii jako takovou, fotografii v časopisu nebo fotografii jako součást reklamního sdělení. Právě tyto skutečnosti můžeme z dnešního pohledu považovat za slabá místa jeho přístupu.“[10] Zároveň je na tomto příkladu jakési samozřejmé provázanosti s lingvistikou vidět možnost smrti nejen literárního, ale právě i fotografického autora (i když, jak uvidíme později, v případě fotografa v kontextu kultury sdílení budeme hovořit spíše o jeho „smrti“, resp. o již výše naznačené smrti jeho statusu). Barthes totiž mluví o smrti literárního autora v souvislosti se vzrůstající rolí poststrukturalistického čtenáře. Je to totiž právě čtenář, v němž autorův text ožívá, neboť jej tento subjektivně interpretuje.[11] Ve fotografii pak Roland Barthes v souvislosti s poststrukturalistickým přístupem prezentuje prvek punctum v podobě subjektivního detailu, který je rovněž předmětem divácké interpretace. Zde je tedy možné spatřit myšlenkovou paralelu spočívající v důrazu na interpretační (kreativní) roli Barthesova poststrukturalistického diváka (a čtenáře). Zároveň je zapotřebí zdůraznit, že Barthesovu koncepci smrti autora je nutné chápat spíše metaforicky než doslovně, zejména jako snahu o zdůraznění posilující role poststrukturalistického interpretátora (čtenáře či diváka). Ostatně, kdyby byl autor jakéhokoli díla v doslovném slova smyslu skutečně tak nedůležitý, jak bychom poté mohli vůbec odkázat i na samotné dílo Rolanda Barthese v rámci tohoto textu?

Rovněž bylo již řečeno, že fotografie je věda jedinečného ve smyslu svého noematu „toto bylo“. Barthes se však vyhrazuje proti tomu, aby se tato věda jedinečného stala imaginárnem vědy v podobě analogie, která není vědecká, ale spíše mytologická (kódovaná). Barthesův popis fotografie jakožto sdělení bez kódu však ve vztahu ke kultuře sdílení naráží i na další omezení z hlediska uplatnění tohoto principu. „Když Barthes popisoval fotografii jako sdělení bez kódu, vyloučil tím možnost jakéhokoliv vstupu do obrazu po jeho samotném vzniku. V případě digitálního obrazu ale neexistuje žádný rozdíl mezi okamžikem vzniku obrazu a jeho následným pozměněním, naopak, jeho zobrazení (počátek jeho existence v realitě) je posledním krokem v neomezené řadě těchto zásahů (…).“[12] Skutečnost, že se Roland Barthes nijak zvlášť nezajímal o fotografii poté, co byla zveřejněna, je tak pochopitelná, neboť v rámci kultury ne-sdílení se tato vyjma subjektivně intimní

interpretace diváka po zveřejnění již nijak neměnila. Po zveřejnění se neměnil rovněž ani text či popisek, který obrazovou podobu doprovázel, a snad proto je Roland Barthes rovněž chápal jako samozřejmou součást fotografie.

Pozice poststrukturalistického diváka definovaného recepčně estetickou interpretací je tak ve vztahu ke kultuře sdílení limitující. Roland Barthes opírá svůj výklad fotografie o noema „toto bylo“, které se tedy s fotografií digitální (datově komputerizovanou) již nepojí, resp. odpadá. Barthesova interpretace je rovněž svázána s materiální podstatou mechanicko-chemického procesu analogové fotografie, který však již také není v digitálním světě aktuální. Barthes rovněž spojuje své poznatky s kulturou ne-sdílení, pro kterou je typický statický a ukončený obsah fotografie jakožto produktu, který slouží „jen“ k recepčně estetické subjektivní divácké interpretaci. U Barthese se tak poststrukturalistický divák ocitá v pozici aktivního „pasivního“ uživatele – aktivního z hlediska tvorby interpretace fotografie jakožto produktu, nicméně pasivního z hlediska přímých zásahů do obsahu fotografie. Můžeme tak vidět, že Barthes z hlediska poststrukturalistického přístupu k fotografii počítá s principem kreativity diváka z hlediska interpretace, ale nikoli z hlediska tvorby dodatečných zásahů respektive vstupů do fotografie po jejím zveřejnění. Právě takovýto princip „o krok dál“ vytržený ze svázanosti fotografie v kontextu kultury ne-sdílení je zapotřebí dále popsat, neboť jak uvidíme, je to právě nestabilní povaha mediálních výstupů na pozadí digitalizace, která dílům tiskne pouze dočasnou (momentální) podobu, která se na pozadí komputerizace dat stává numericky reprezentovatelnou, tudíž programovatelnou, nestálou a pozměnitelnou.[13] A je to právě produživatel kultury sdílení, který určuje charakter těchto změn.

Axel Bruns a fenomén produžívání

Autor se nám tedy vytrácí z prostoru dominantní autority, která by definovala pasivní a ze shora generovaný obsah pro jeho aktivní příjem. Axel Bruns proto upozorňuje na fenomén tzv. produžívání, ve kterém role uživatelů a autorů splývá v jedno. Jinými slovy – autor (fotograf), který poskytne jakýkoli volně dostupný obsah prezentovaný prostřednictvím webu 2.0, nad ním automaticky ztrácí kontrolu, neboť tento je vždy k dispozici k dalším úpravám ze strany uživatelů. Když Bruns mluví o problematice produžívání, vztahuje ji zejména k fenoménu rozprostřené tvorby. Rovněž se zabývá podobou textu, ale i obrazů, hudby nebo videa, přičemž analyzuje jejich obsah prostřednictvím dělby práce mezi tvůrci a příjemci, kteří se na pozadí participačních či komunitních webů a sociálních sítí mohou stávat zároveň autory takto prezentovaného díla. „Vytváří se to, čemu běžně říkáme „mashupy“: složená, několikavrstvá a opakovaně znovu sestavovaná umělecká díla, která sama o sobě setrvávají v pozici dočasných artefaktů neustále probíhajícího kreativního procesu a to tím, že opětovně slouží jako zdroj pro tvůrčí aktivitu uvnitř skupiny. (…) obsah tak ztrácí svoji podobu neměnného a ukončeného produktu a namísto toho na něj můžeme nově pohlížet jako na obsah vždy neukončený a nepřetržitě se vyvíjející.“[14] Axel Bruns staví ukončenost děl do souvislosti se statickým mediálním obsahem, tj. nikoli s divákem, který by tato díla nemohl subjektivně interpretovat. Zdůrazňovaná statičnost obsahu mediálních výstupů je tak spíše kladena do protikladu k otevřenosti děl z hlediska možnosti jejich pozměnění. U Brunse je jakýkoli zásah generovaný ze strany uživatelů komunitních webů či platforem chápán jakožto pozměnění obsahu původní verze díla, která se tak stává verzí další, variabilní a pouze dočasnou, než (a pokud) bude opět pozměněna. Bruns tak reaguje na situaci, kdy stabilita znaku již neexistuje. Díla jsou v prostředí dostupné části webu 2.0 nestabilní a produživatelé generující jejich obsah směřují k větší symetričnosti vztahu autora a diváka.[15] Divák – uživatel a zároveň tvůrce obsahu zasahuje do podoby fotografických děl na pozadí komunitních webů zejména prostřednictvím indexikálních vstupů, které mění výsledný a zároveň pouze momentální obsah prezentované fotografie. Proto také není možné tyto indexikální zásahy ze strany uživatelů (obalení fotografie indexy) považovat za posílení stabilizačního mechanismu nemanipulované verze fotografického obrazu, neboť indexy neobalují fotografii, která by byla stabilní, ale fotografii, jejíž obsah je dynamický.[16] Jakákoli snaha o konzervaci jejího obsahu je předem odsouzena k neúspěchu, neboť finální verze takovéto fotografie se vždy nachází o

krok napřed před svým potvrzením.[17]

Axel Bruns na internetových stránkách věnovaných produžívání definuje nutné podmínky předcházející vzniku tohoto fenoménu spolu s klíčovými pojmy, které opírá i o pracovní definici.[18] Za první z nutných podmínek předcházejících vzniku produžívání označuje pravděpodobnostní (nikoli řízené) řešení problémů, čímž poukazuje na identifikaci řešení současných problémů ze strany uživatelů (tj. zespodu), nikoli ze strany předem určené všemohoucí autority. Čím více takovýchto účastníků přispívá, o to větší je pravděpodobnost, že bude nalezeno řešení nějakého problému. Další podmínkou produžívání je rovnost možností uživatelů, tj. potlačení dominantní hierarchické síly, aniž by došlo k jejímu úplnému odstranění. Zde vidíme, proč je zapotřebí hovořit nikoli o (doslovné) smrti fotografa, ale spíše o jeho „smrti". Autor (fotograf) totiž není dle Brunse zcela odstraněn (či usmrcen), ale je spíše transformován mezi produživatele. Jakožto tvůrce stále představuje nutnou podmínku vzniku jedinečné fotografie, ale v okamžiku, kdy je tato podmínka splněna, začíná si tato fotografie v kontextu kultury sdílení žít vlastním životem. Dojde-li k dalším přímým zásahům do jejího obsahu ze strany produživatelů, pak již není fotograf oním tvůrcem jedinečnosti (ve smyslu tvorby obsahu, nikoli ve smyslu interpretace), čímž přichází o svůj status dominantní tvůrčí autority, tj. o status známý ze světa analogového charakteru kultury ne-sdílení, na jehož oslabující roli Barthes v rámci poststrukturalistického přístupu upozorňuje. V kontextu kultury sdílení se pak tato fotografie stává předmětem další tvůrčí činnosti ostatních produživatelů. Třetí podmínku produžívání pak dle Brunse představuje granularita (rozdrobenost) jednotlivých úkonů. Jde v zásadě o to, že jednotlivé produkty jsou rozdělené do jednotlivých modulů, které požadují limitované penzum schopností a uživatelského přispění, což právě podporuje řešení skrze pravděpodobnostní přístup a rovnost možností participantů. V opačném případě nemožnosti rozčlenění projektu do dílčích částí je vyžadováno administrativní řízení v podobě hierarchické autority. Čtvrtou podmínkou je sdílený (volně dostupný), nikoli soukromý obsah. Takováto podmínka je zcela základní pro proces vzájemné spolupráce produživatelů. Tento model volného přístupu k informacím, granularity úkonů a rovnosti participace stojí v protikladu vůči dřívějšímu industriálnímu modelu čisté produkce, který se opírá o vlastnictví a hierarchickou strukturu. V rámci fenoménu produžívání se tak produživatelé mohou vzájemně ovlivňovat a spolupracovat na stále probíhajícím, nikdy zcela ukončeném procesu granulárních úkonů a tvorby obsahu. Produživatelé tak netvoří obsah v rámci tradiční (industriální) formy produkce, ale v rámci průběžného budování a rozšiřování existujícího obsahu za účelem jeho dalšího rozvinutí. Tento proces je opřen o síťový model komunikace many-to-many, v němž i ti produživatelé, kteří chtějí zůstat pouhými uživateli, mohou být potenciálně tvůrci samotného obsahu. Takovýto obsah je oproti industriálnímu modelu tradičních a ukončených produktů vždy nekompletní, vždy se vyvíjející, modulární, síťový a nikdy není (fyzicky) zcela ukončen. Výstupem produžívání jsou tak dočasné artefakty prezentovaného obsahu, nikoli finální produkty. Objektem produžívání pak není pouhá informace, ale informační základna, která se neustále vyvíjí.

Klíčové principy produžívání jsou tedy vystaveny na pozadí pravděpodobnostního přispění a rovného přístupu a granulárního a sdíleného (volně dostupného) obsahu. Prvním klíčovým principem je otevřená participace a komunální evaluace. Čím více uživatelů přispívá, tím pravděpodobněji vznikne kvalitnější artefakt. Produžívání je tak spíše založeno na principu inkluze uživatelů. Jejich přístup k tvorbě obsahu není otázkou výsady, ale rovné možnosti jejich zahrnutí do procesu tvorby. Organizační struktura produživatelských komunit proto není hierarchická, ale síťová. Tím, že má každý z produživatelů možnost přispět a zároveň ohodnotit obsah jiného produživatele, rovněž dochází k jejich socializaci v rámci dané komunity. Druhým klíčovým principem produžívání je tekutá heterarchie a meritokracie ad hoc. Jedná se v zásadě o předpoklad, že ačkoli schopnosti jednotlivých uživatelů nejsou na stejné úrovni, všichni mají možnost vytvořit cenný příspěvek v rámci daného projektu. Takovýto přístup se jednoznačně vyděluje z tradičních hierarchicky organizovaných modelů. Třetí klíčový princip produžívání pak představují neukončené artefakty v rámci neustále probíhajícího procesu tvorby. Jde o již výše zmíněný princip tvorby fyzicky neukončeného obsahu,

který má pouze status dočasného artefaktu, tj. nikoli finálního produktu. Produžívání tedy není produkce (v industriálním slova smyslu) a produživatelé nejsou tradiční producenti, přičemž komunity produživatelů nejsou hierarchicky organizovány s cílem vytvořit finální produkt pro „pouhé“ uživatele. Poslední princip představuje veřejné vlastnictví spolu s individuálními odměnami. Produživatelský obsah musí být ze svého principu součástí veřejného vlastnictví, tj. nikoli soukromého (individuálního), avšak zároveň jednotliví produživatelé podílející se na jeho tvorbě mohou být i individuálně oceňováni, ať už prostřednictvím lajků či jiných forem vylepšujících virtuální karmu, tak i udělením profesionální akreditace či dokonce pracovními nabídkami.[19]

Ve vztahu k fotografii je paradoxní, že ve světě kultury sdílení, kde fotografie pozbývá svůj indexikální charakter ve smyslu přísné svázanosti se svým referentem (toto bylo), vzrůstá opět role indexů vznikajících a posteriori vně fotografického obrazu, resp. jeho rámu, kde jsou indexy s tímto obrazem pevně svázány. Zde však nemluvíme o indexu ve smyslu vztahu fotografie k referentu ani ve smyslu otisku chemicko-materiální podstaty haptického charakteru analogové fotografie, ale ve smyslu aditivních vstupů do fotografie ze strany produživatelů v podobě dílčích možností aktivity na pozadí jednotlivých fotografických platforem, které jsou produživatelům momentálně k dispozici. Jedná se například o komentování, lajkování, hodnocení fotografií či jakýkoli příspěvek (zásah) do prezentovaného obsahu, který je s touto fotografií přísně svázán. Ani obrazová podoba fotografie tak nemusí zůstat nepozměněna, neboť se díky volnému sdílení na pozadí digitálního universa stává programovatelnou, tj. potenciálně vždy pozměnitelnou či manipulovatelnou.[20] Z pozice Barthesova poststrukturalistického aktivního „pasivního“ diváka tak v rámci kultury sdílení přecházíme do pozice Brunsova aktivního „aktivního“ produživatele, neboť tento je aktivní nejen z hlediska interpretace, ale zároveň i z hlediska tvorby obsahu, který je interpretován. Zatímco recepční estetika poststrukturalistického diváka vede k subjektivně intimní interpretaci fotografie, která již není posléze s nikým sdílena, vede pozice Brunsova produživatele k subjektivní aktivitě v podobě přímých (obsahových) zásahů do interpretovaného, která je však orientována na veřejné sdílení. Nejenže tak přechodem od poststrukturalistického diváka k produživateli vzniká možnost zasahovat do přímého obsahu fotografie ze strany produživatelů, ale zároveň (pakliže k těmto zásahům dochází) nejsou tyto odrazem soukromé subjektivně intimní recepční estetiky, ale jsou orientovány na veřejné produživatelské sdílení (s ohledem na to, že k obsahu bude přistupovat či jej eventuálně dotvářet i někdo jiný). Recepčně estetická (interpretativní) složka se tak pohybuje v rovině subjektivně intimní, nicméně produživatelská kreativní složka subjektivní tvorby obsahu fotografie je určena orientací na veřejné (tj. nikoli na intimní) sdílení.

Oscar Selfie jakožto příklad produžívání ve fotografii

Ve snaze demonstrovat výše uvedené poznatky prostřednictvím příkladu zaměříme naši pozornost na jednu z typických fotografií, do které se promítá fenomén produžívání. Řeč je o fotografii *Oscar Selfie*[21] z roku 2014, která se pyšní dosud největším počtem retweetů na pozadí sociální sítě Twitter, tedy statusového mikroblogu, který funguje na principu uživatelsky generovaného obsahu.[22] Tato fotografie vznikla za účelem dalšího šíření a nabyla svého významu právě díky vzájemné interakci a celkové inkluzi produživatelů. Pokud by tito nereagovali na zveřejnění jejího obsahu v podobě sdílení (retweetování), nemohla by tato fotografie nabýt svůj plnohodnotný význam, tj. nebyla by vnímána jako fotografie s největším množstvím sdílení na Twitteru. Můžeme tak bez jakékoli nadsázky říci, že produživatelé se v souvislosti s touto fotografií podíleli (a dosud stále podílejí) nejen na její interpretaci, ale zejména na tvorbě jejího samotného a neukončeného obsahu, jenž překračuje rámec zakonzervovaného vizuálně-textového sdělení, které známe z kultury ne-sdílení. V důsledku tohoto posunu dochází k promítnutí výše naznačených principů do této fotografie, která je v sobě odráží.

Jedná se o nestabilní znak, který na sebe prostřednictvím produživatelů váže stále větší množství informací bez nutnosti jejich vstupní ztráty, neboť tak jako se ve světě analogové fotografie kultury

ne-sdílení kopírováním informace ztrácí, tak ve světě fotografie sdílené se informace množí či rozšiřuje (nikoli za cenu nutných ztrát). Přestože by se na první pohled mohlo zdát, že Oscar Selfie směřuje k jakémusi centrálnímu bodu (v podobě fotografie zveřejněné na Twitteru), dochází naopak k její decentralizaci a k rozmělnění v mnoha variabilních kontextech (ostatně tento princip absence centrálního bodu odpovídá i principu, na němž je postaven samotný internet). Toto tvrzení lze jednoduše ověřit prostřednictvím užití kteréhokoli reversibilního vyhledávače fotografií, které se vyskytují na webu 2.0 – například pomocí online softwaru TinEye.[23] Jakákoli snaha generovat tvrdá data v souvislosti se vstupní fotografií je výsledkem pouze momentálního časového a tudíž omezeného vyhledávání v závislosti na mnoha proměnných (např. kvalita rozlišení fotografie, datum nahrání, množství úprav) než nějaké univerzální platnosti. Jinými slovy, i přes snahu generovat definitivní tvrdá data ve vztahu ke konkrétní fotografii, nemůžeme nikdy dospět k uspokojivému statickému cíli, neboť jsme vždy konfrontováni s obsahem, který není definitivní, ale naopak stále se vyvíjející, dynamický a neukončený. Onen výše naznačený princip fotografie definované ze své konkrétnosti (Barthes) pak získává ve světě kultury sdílení dočasný charakter, tj. je platný pouze do doby, kdy tato konkrétnost trvá.

I v souvislosti s Oscar Selfie můžeme vidět, že při fenoménu variability, který se promítá do sdílené fotografie, je obtížné stanovit její původní verzi. Zdánlivě by se mohlo zdát, že originálem je fotografie, která byla nahrána a zveřejněna na platformě Twitter, nicméně zrovna tak lze za originál považovat i fotografii přímo pocházející z chytrého telefonu (mobilu), jímž byla programově pořízena. Mobilová verze Oscar Selfie má pochopitelně lepší (nepozměněnou) kvalitu, nicméně verze zveřejněná na Twitteru, tj. verze s pozměněnou kvalitou rozlišení, je ta verze, díky které fotografie vstoupila ve známost. Nehledě na to, že prostřednictvím reversibilního vyhledávání fotografií můžeme nalézt nezanedbatelné množství dalších verzí, které se oproti té původní (či přesněji vstupní) fotografii tváří nepozměněně. Například ke dni 18. 3. 2017 můžeme nalézt prostřednictvím aplikace TinEye po nahrání vstupní Twitterové verze Oscar Selfie rovných 9.557 výsledků z 18,073 miliard obrázků vyhledaných za 15,5 vteřin. Ačkoli se jedná o nestálý údaj (jak bylo zmíněno výše), může tento posloužit pro základní orientaci, která vypovídá o tom, jaké přibližné množství variabilních verzí fotografie lze na dostupné (viditelné) části webu vyhledat. Zaměříme-li se navíc na fotografie, které jsou ve vztahu ke vstupní verzi nejvíce pozměněné, zjistíme, že produživatelé v souvislosti s touto fotografií negenerují pouze obsah, který by nenarušoval vizuální podobu této fotografie (např. retweety), ale vstupují přímo do obrazové podoby fotografie při zachování znaků, prostřednictvím kterých je možné tuto původní (tj. vstupní) fotografii reversibilně identifikovat.

Z uživatelů se tak prokazatelně stávají aktivní „aktivní“ uživatelé, resp. produživatelé, kteří fotografii nejenže interpretují, ale zároveň do jejího obsahu aktivně vstupují s cílem upravit fotografii tak, aby byla nadále rozeznatelná s orientací na další sdílení či další eventuální zásahy produživatelů. Ona formální absolutní otevřenost produživatelského díla v podobě fotografického obsahu je tak reálně determinována orientací na veřejné sdílení, tj. nikoli na „pouhou“ recepčně estetickou subjektivní (a čistě soukromou) interpretaci. Tato determinace je odvozena od schopnosti subjektu tuto produživatelsky pozměněnou fotografii identifikovat, tj. klíčovou pro nás nezůstává objektivní platnost dat, pomocí kterých umí softwarové programy identifikovat fotografii se vstupní verzí, ale zejména subjektivní schopnost produživatelů, která stojí nad hranicí objektivního. Jednoduše řečeno, pokud bychom jako produživatelé fotografii Oscar Selfie celou digitálně přebarvili černou barvou, nebyl by nikdo z dalších produživatelů schopen tuto identifikovat jako Oscar Selfie (na rozdíl od některých softwarových programů pracujících s objektivními daty, které by nás upozornily na skutečnost, že je Oscar Selfie schována pod vrstvou černé barvy). Absolutní otevřenost volně dostupného produživatelského obsahu (v tomto případě Oscar Selfie) tedy funguje spíše na rovině formální, reálně je však orientována na další veřejné sdílení a zásahy do této otevřenosti jsou vedené s respektováním skutečnosti, že díla nejsou (a ani nemohou být) amorfní.[24] Nelze samozřejmě zcela vyloučit možnost takových zásahů, prostřednictvím kterých již subjekt nemůže fotografii

identifikovat, nicméně takovéto destruktivní zásahy jsou pro nás irelevantní, neboť pak již (v souvislosti s výše naznačeným příkladem) nemluvíme o Oscar Selfie, ale „pouze“ o černém obdélníku.

Ve fenoménu Oscar Selfie se také odráží i skutečnost, že ono odhmotnění materiální podstaty fotografie vede k oslabení hmotných (vlastnických) práv, která jsou ve vztahu k digitálnímu sdílení zastaralá.[25] Snaha o přesné vymezení prostoru, jak s nestabilními a volně dostupnými fotografiemi nakládat, vede ve výsledku spíše ke křečovitosti, neboť takovéto formulace jsou ve snaze o definici v podobě nakládání s autorskými právy v nehmotném numericko-reprezentovaném prostředí konfrontovány s obsahem, který není definitivní. Jednoduše řečeno, co ze své podstaty není definitivní, nelze nikdy zcela definovat. Produživatelé navíc vykazují přirozené tendence nakládat s odhmotněným volně dostupným obsahem jako s duševním vlastnictvím. Problém tak nespočívá ve formální nemožnosti definovat pravidla pro nakládání s tímto obsahem, ale spíše v nemožnosti přimět produživatele, aby se prostřednictvím těchto pravidel k obsahu reálně vztahovali. Výsledkem této tendence je uživatelsky (resp. produživatelsky) generovaný obsah, který vzniká díky činnosti aktivních „aktivních“ uživatelů. Takovýto přístup v sobě v neposlední řadě odráží nutnost odhodit zastaralou autorsko-diváckou dichotomii v prostoru kultury sdílení a orientovat se zejména směrem k produživatelům.

* * *

V tomto textu jsme se tedy prostřednictvím přechodu od poststrukturalistického diváka Rolanda Barthese k produživateli Axela Brunse pokusili upozornit na fenomén produžívání, díky kterému se u volně dostupných fotografií v prostředí webu 2.0 mění přísně hierarchický vztah autor-divák známý z kultury ne-sdílení. Autor (fotograf, producent) a divák (uživatel, konzument) tak v tomto prostředí splývají v jednoho produživatele. Tímto přechodem se mění i fotografie, která oproti své předchozí finální verzi v podobě mediálního produktu existuje nově i ve formě pouze dočasného veřejně dostupného artefaktu, který je přijímán a průběžně vytvářen produživateli. Ne každá volně dostupná fotografie (na pozadí webu 2.0) je výsledkem produžívání, ale každá má v sobě latentně uložen tento potenciál, tj. nikdy není možné ji (při zachování její existence) zcela zakonzervovat a ochránit ji tak před dalšími zásahy ze strany produživatelů. Takovéto zásahy navíc upozorňují na skutečnost, že tato fotografie není pouze předmětem subjektivně intimní divácké recepční estetiky, ale také přímé tvorby obsahu, při kterém je produživatel orientován na veřejné sdílení, které při tvorbě předem zohledňuje. Formální absolutní otevřenost produživatelského díla v podobě fotografického obsahu je tak reálně determinována orientací na veřejné sdílení. Z aktivního „pasivního“ uživatele se tak stává aktivní „aktivní“ uživatel. Tak jako poststruktruralistický divák překračuje hranice sémiotické analýzy, překračuje produživatel pomyslnou hranici mezi autorem a divákem. Předešlá izolace rolí a obsahu tak směřuje ke kolaboraci a od koncentrace dat se přechází k jejich rozmělnění ve zmnožených kontextech. Role autora sice není zcela eliminována, ale je transformována, respektive rozprostřena mezi produživatele. Fotograf tak v tomto prostředí volně dostupného obsahu ztrácí kontrolu nad výstupní podobou fotografie, a proto můžeme hovořit o smrti jeho statusu dříve známého z kultury ne-sdílení.

Literatura

BARTHES, Roland. *Smrt autora, In: Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, Olomouc: Univerzita Palackého, roč. 10, č. 3, 2006.
BARTHES, R. *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra, 2005.
BRUNS, A. *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond*, New York: Peter Lang Publishing, 2008.
ECO, U. *Meze interpretace*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.
LÁB, F. – LÁBOVÁ, A. *Soumrak fotožurnalismu?*, Praha: Karolinum, 2009.
LÁB, F. – TUREK, P. *Fotografie po fotografii,* Praha: Karolinum, 2009.
MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*, MIT Press, 2001.

NEGROPONTE, N. *Digitální svět – Being Digital*, Praha: Management Press: Softwarové noviny, 2001.
NOVÁK, Vojtěch. *Proměna obrazu fotožurnalismu v digitální éře*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2013.
PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009.
REED, M. *Who Owns Ellen´s Oscar Selfie? Deciphering Rights of Attribution Concerning User Generated Content on Social Media*, 14 J. Marshall Rev. Intell. Prop. L. 564, 2015.
SONESSON, G. *Postphotography and Beyond. From mechanical reproduction to digital production*, in VISIO, 4, 1, Postphotography. Sonesson, Göran, (ed.), 1999, s. 11- 36.
ŠIMŮNEK, M. *Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie?*, In: Media Studies, 1/2011, s. 36 – 58.

Odkazy

#NuggsForCarter [online]. URL: https://twitter.com/carterjwm/status/849813577770778624/photo/1, [27. 11. 2017].
Ellen Selfie [online]. URL: https://twitter.com/theellenshow/status/440322224407314432, [21. 5. 2017].
Produsage [online]. URL: http://produsage.org/, [21. 5. 2017].
Produsage: Key Principles [online]. URL: http://produsage.org/node/11, [21. 5. 2017].
TinEye [online]. URL: https://www.tineye.com/, [21. 5. 2017].

Poznámky

[1] Viz BARTHES, R. Světlá komora, Praha: Agite/Fra, 2005.
[2] Cit. In: Tamtéž, s. 32.
[3] Viz BARTHES, R. Světlá komora, Praha: Agite/Fra, 2005, s. 107.
[4] Viz PETŘÍČEK, M. *Myšlení obrazem*, Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 129.
[5] Cit. In: Tamtéž, s. 33.
[6] Cit. In: Tamtéž, s. 132.
[7] Viz LÁB, F. – LÁBOVÁ, A. *Soumrak fotožurnalismu?*, Praha: Karolinum, 2009, s. 9.
[8] Viz NEGROPONTE, N. *Digitální svět – Being Digital*, Praha: Management Press: Softwarové noviny, 2001.
[9] Viz LÁB, F. – LÁBOVÁ, A. *Soumrak fotožurnalismu?*, Praha: Karolinum, 2009, s. 67.
[10] Cit. In: LÁB, F. – TUREK, P. *Fotografie po fotografii*, Praha: Karolinum, 2009, s. 37.
[11] Viz BARTHES, Roland. *Smrt autora, In: Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, Olomouc: Univerzita Palackého, roč. 10, č. 3, 2006.
[12] Cit. In: LÁB, F. – TUREK, P. *Fotografie po fotografii*, Praha: Karolinum, 2009, s. 41. Blíže k této problematice viz SONESSON, G. *Postphotography and Beyond. From mechanical reproduction to digital production*, in VISIO, 4, 1, Postphotography. Sonesson, Göran, (ed.), 1999, s. 11- 36.
[13] Viz MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*, MIT Press, 2001, s. 19 – 51.
[14] Cit. In: BRUNS, A. *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond*, New York: Peter Lang Publishing, 2008, s. 235.
[15] Viz ŠIMŮNEK, M. *Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie?*, In: Media Studies, 1/2011, s. 50.
[16] Šimůnek naopak spatřuje v roli zmnožení indexů možnost posílení důvěryhodnosti fotožurnalismu ve světě digitální fotografie. Viz ŠIMŮNEK, M. *Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie?*, In: Media Studies, 1/2011, s. 36 – 58.
[17] Viz NOVÁK, Vojtěch. *Proměna obrazu fotožurnalismu v digitální éře*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2013.
[18] Viz *Produsage* [online]. URL: http://produsage.org/, [21. 5. 2017].
[19] Viz *Produsage: Key Principles* [online]. URL: http://produsage.org/node/11, [21. 5. 2017].

[20] Viz MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*, MIT Press, 2001, s. 27 – 30.
[21] Viz *Ellen Selfie* [online]. URL: https://twitter.com/theellenshow/status/440322224407314432, [21. 5. 2017].
[22] Zde mluvíme o fotografii (nikoli o tweetu) s největším počtem retweetů. Jako tweet byla Oscar Selfie (z hlediska retweetů) již překonána. Viz *#NuggsForCarte*r [online]. URL: https://twitter.com/carterjwm/status/849813577770778624/photo/1, [27. 11. 2017].
[23] Viz *TinEye* [online]. URL: https://www.tineye.com/, [21. 5. 2017].
[24] Viz ECO, U. *Meze interpretace*, Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.
[25] K této problematice viz REED, M. *Who Owns Ellen´s Oscar Selfie? Deciphering Rights of Attribution Concerning User Generated Content on Social Media*, 14 J. Marshall Rev. Intell. Prop. L. 564, 2015.

Mgr. Vojtěch Novák
Katedra elektronické kultury a sémiotiky
Fakulta humanitních studií
Univerzita Karlova
José Martího 31
162 52 Praha 6 – Veleslavín
voitanovak[zavináč]gmail.com
orcid.org/0000-0003-3734-9516