

# K vývoji pojmu dokumentární fotografie\*

MICHAL KOTÍK\*\*

## On the Development of the Concept of Documentary Photography

**Abstract:** This paper is concerned with the transformations of the understanding of documentary photography in the historical and social context. Every photograph, as a recording, is by its nature documentary in the original meaning of the word, and so the term documentary photography could be considered as synonymous to photography itself. Photography, taken, thanks to its qualities, primarily as an instrument of objective cognition, was from the beginning used to document social life. These photographs (i.e. of social life) began to be described as documentary for the authenticity and veracity of the photographic imaging. The concept of documentary photography then gained specific meaning. In the 1970s the truthfulness of photography began to be questioned. The understanding and acceptance of the fact that photography shows the world in its own way depending on the way of reception by the viewer then led to a new widely spread perception of the photo-documentary.

**Keywords:** documentary photography, history of photography, social use of photography, social photography, social construction of photographic document, aesthetic function

„V realnosti a pravdivosti je morálnosť fotografie.“ (Karel Teige)<sup>1</sup>

### Úvod

*Fotografovat, aby se ukázalo, fotografovat, aby se dosvědčilo, fotografovat, aby se vysvětlilo.* Již toto spojení, které svým způsobem také charakterizuje tři stadia vývoje (dokumentární) fotografie, poukazuje na význam fotografie pro historickou sociologii. Jak si povšiml Roland Barthes, fotografický snímek má schopnost autentifikace a časové výpovědi: „Každá fotografie je certifikát přítomnosti: (...) Zjevně máme nepřemožitelný sklon věřit v minulost, v dějiny pouze formou mýtu. Fotografie poprvé s tímto sklonem skoncovala, minulé je napříště právě tak jisté jako přítomné, co vidíme na papíře, je právě tak jisté jako to, čeho se dotýkáme“ [Barthes 2005: 84–85].

Fotografie nejen ukazuje (a také dosvědčuje) skutečnosti, které by byly z ostatních dokumentů jen těžko získatelné. Ač většina fotografií vzniká do jisté míry zcela nahodile, přesto podle Barthesa fotografický obraz „okamžitě vyzrazuje všechny detaily, jež jsou látkou etnologického vědění“ [Barthes 2005: 33]. Množství fotografií, zachycujících v té či oné míře většinu aspektů lidského života, tvoří tedy ve svém celku mnohvrstevný vizuální obraz historie světa, který nejen ilustruje ostatní historické materiály, ale právě svojí specifickou vizuálností je nezastupitelně doplňuje. Jak uvádí Piotr Sztompka, sociologické vědění lze obohatit analýzou a interpretací již existujících fotografií jako prostředku

\* Studie vznikla s podporou Specifického vysokoškolského výzkumu Univerzity Karlovy č. 263 502.

\*\* Mgr. Michal Kotík, doktorand katedry sociologie Fakulty sociálních věd University Karlovy, U Kříže 8 a 10, 158 00 Praha 5 – Jinonice. E-mail: kotikmichal@volny.cz

1 Viz Teige [1925: 15].

poznávání života společnosti [Sztompka 2007: 8]. Určuje mimo jiné šest oblastí sociálního života, ve kterých může fotografie přispět: jednotlivci, činnosti, sociální interakce, kolektivy a kolektivní činnosti, kultura a sociální prostředí [Sztompka 2007: 38–48].

Z hlediska historické sociologie lze o dokumentární fotografii uvažovat v následujícím smyslu: Dokumentární fotografie re-konstruuje, tedy znovu utváří (sociální) realitu doby, kdy vznikla – přesněji, kdy byla „zachycena“ aktem fotografování.

### K historii dokumentární fotografie

Pojmy *dokumentární fotografie*<sup>2</sup> či *filmový dokument* jsou dnes součástí běžného „lidového“ diskurzu a příslušné *žánry* pokrývají širokou škálu od témat společenských po přírodovědecká, a to jak v rovině historické, tak i v rovině současnosti.<sup>3</sup> Žánr dokumentární fotografie tradičně má především humanistické a sociální konotace (stejně jako konotace přírodovědecké či geografické) a je považován za realistický a pravdivý ve smyslu zobrazování skutečnosti.

Již od prvopočátku v první polovině 19. století byli vynálezci fotografie vedeni snahou zpřístupnit toto nové médium všem jako nový nástroj poznání a zaznamenání skutečnosti. Jak uvádí Siegfried Kracauer ve své studii *Fotografie*, brzy po vynálezu daguerrotypie se za specifickou vlastnost nového média začala pokládat jedinečná schopnost zaznamenávat „viditelnou fyzickou realitu“, ze které vyplýval názor, „že fotografie reprodukuje přírodu s „věrností rovnající se přírodě samé“ [Kracauer 1967: 39]. Například významný francouzský fyzik Luis Arago dokonce hovořil o „matematické přesnosti a nepředstavitelné dokonalosti každého detailu, zachyceném kamerou“ [tamtéž: 39] a předpovídal, že nové médium fotografie „bude k užitku jak vědy, tak umění“ [tamtéž: 39]. Velkými tématy fotografie se již od počátku staly válka, město (a život městského organismu) a lidský portrét.<sup>4</sup> Velkou roli přitom sehrály přitažlivé vlastnosti fotografie – bezprostřednost, objektivita, schopnost zachytit a reprodukovat okamžiky unikajícího a mizejícího světa. Svě hrála i motivace prozkoumat možnosti a hranice nového nástroje poznání. Ohromení z nevidané věrnosti, přesnosti a detailů zachyceného obrazu již od počátku vedlo k víře v pravdivou autentičnost tohoto druhu zobrazování skutečnosti. Díky tomu byla fotografie chápána především jako nástroj objektivního poznávání a rychle se stala novým nástrojem vědy,<sup>5</sup> umožňujícím přírodovědcům zachytit dříve nezobrazitelné detaily přírody. Jak uvádí Kracauer, ve svém díle *Výraz emocí v lidech a zvířatech* „dal Darwin přednost fotografii před rytinami a momentkám před dlouhými expozicemi, (protože – poznámka autora) bylo možné se spolehnout na to, že momentky „zachytí nejprchavější a rychle se měnící výrazy tváře“ [Kracauer 1967: 40].

2 V textu se volně přechází mezi chápáním fotografie jako média, žánru a konkrétní fotografie jako finálního výsledku aktu fotografování, který je přístupný dalšímu pozorování a využívání. Není také rozlišováno mezi kolekcí fotografií a jednotlivou fotografií jako solitérem.

3 Poznamenejme také, že fotografie byla a je součástí mnoha diskurzů, historicky se týkajících vedle umělecké fotografie (nejznámějšího diskurzu) „rozšiřování světa“ a vývozu dobového imperialismu také archeologie, antropologie či sociologie a ve velké míře i politiky a ideologie.

4 Přístup k fotografování lidské tváře ale zaznamenal velkou změnu. Jak uvádí Walter Benjamin [Benjamin 1999: 170], ve 30. letech minulého století se německý fotograf August Sanders pustil do „portrétování“ rolníků postaveném na jejich přímém pozorování v přirozeném prostředí s cílem vytvořit jakousi encyklopedii jejich fyziognomií.

5 Jak poznamenává teoretik fotografie David Campan, „fotografie jako invence modernity byla vždy instrumentální touze uspořádat a řídit přirozený svět“ [Bright 2005: 13, překlad autor].

Jedinečná schopnost indexace skutečnosti a možnost mnohonásobné citace<sup>6</sup> této zachycené skutečnosti fotografií předurčovala především k „fotodokumentování“. Fotografie začala být cílevědomě používána jako nástroj dokumentace, v kontextu doby ovšem především ve smyslu svědectví pro budoucnost. Toto využití fotografie vyplývalo, ve zcela zřejmé souvislosti s pozitivismem, z dobového přesvědčení, že je možné vše poznat a pochopit již z vnějšího pohledu.

Fotografie začala být také využívána pro katalogizaci narůstajícího objemu vědeckých informací a nejrůznějšího poznání.<sup>7</sup> Svoji *dokumentační hodnotu* ukázala například při antropologickém výzkumu primitivních společností. Společenská atraktivita a okouzlení z bezprostředního a autentického zprostředkování zachycených vzhledů do života primitivních společností, vycházející z „objevitelského“ patosu doby, přispělo k širokému akceptování fotografie jako pravdivého dokumentárního nástroje.<sup>8</sup> Navíc víra v pravdivost a objektivitu vědeckého a využívání fotografie k vědeckým účelům zpětně posilovala postavení fotografie jako objektivního a pravdivého nástroje zobrazování skutečnosti. Fotografie tak získala konotaci jako „z principu pravdivého a objektivního zobrazování skutečnosti“. Jedním z důsledků této tradiční konotace je přetrvávající povědomí, že fotografie, která je prohlášena za dokumentární, je chápána jako pravdivé a objektivní zobrazení skutečnosti, a stejně tak fotografie, jež zobrazuje nějakou „přirozeně vypadající skutečnost“, je chápána jako dokumentární. Je nasnadě, že význam „přirozeně vypadající skutečnosti“ je silně kontextově závislý a může mít nějaký smysl jen v dosahu nějakého divákovi přístupného diskurzu v nějakém okolí divákovy „žité zkušenosti“.<sup>9</sup> Ze sociologického hlediska je dokument vždy spojen s nějakým diskurzem, v jehož rámci je definován.

Poznamenejme, že právě výše popsané propojení dokumentární fotografie s pravdivým zobrazením skutečnosti stojí v pozadí za jejím využíváním v propagandě. Díky němu mohou v extrémním případě zcela umělé prefabrikáty, nemajíce nic společného s realitou a jsouce prezentovány jako dokumentární, získat punc pravdivosti. Tato tradice začala již v prvopočátcích fotografie s příchodem válečného zpravodajství.

### O termínu dokumentární

Termín *dokumentární* (fr. documentaire) se v souvislosti se zobrazováním objevil již v roce 1879 ve výkladovém slovníku francouzštiny, a to ve smyslu věrnosti realistické malby vůči předloze – tento výklad pojmu byl doložen jeho použitím ve dvou článcích

6 Vyplývající z možnosti její mnohonásobné reprodukce – viz též [Benjamin 1979].

7 Ve snaze poznat a „zkatalogizovat“ svět francouzská vláda sponzorovala a vysílala za tímto cílem různé fotografické expedice. Například fotograf Auguste Salzmann byl v roce 1854 vyslán francouzskou vládou, aby objektivně a vědecky zdokumentoval Svaté město Jeruzalém nestranným a pravdivým okem fotoaparátu [Solomon-Godeauová 2004: 134]. Fotografie také začala pro svoji objektivitu sloužit počínající kriminologii a policejním archivům. Brzy našla své poslání i v počínající „obrazové“ žurnalistice – ať již šlo o události Francouzské revoluce, války na Krymu či války severu proti jihu v USA. V těchto případech také fotografie začaly být z oficiální strany používány ve zcela zřejmými úmysly ovlivňovat postoj společnosti k těmto událostem a v propagandě. V této souvislosti také začalo docházet k prvním cíleným manipulacím s fotografiemi. K válečné, ale i jiné propagandě ostatně slouží fotografie dodnes.

8 To se samozřejmě týkalo nejen „antropologických“ fotografií.

9 Ta nemusí být samozřejmě zprostředkována jen vlastním životem, její součástí je i zkušenost nabytá např. studiem či vlivem médií etc.

v dobových časopisech týkajících se věrnosti zobrazování v malířských obrazech.<sup>10</sup> Až do okamžiku prvních experimentů s aranžovanou fotografií a do příchodu využívání fotografie jako pomocného nástroje žurnalistiky byl každý fotografický obraz z principu svého vzniku věrný své předloze a nebylo třeba zavádět specifický pojem dokumentární (který by ve skutečnosti byl jen synonymem pojmu fotografie samotné). Potřeba odlišit původní praxi fotografie jako pravdivého a objektivního zobrazování skutečnosti od ostatní praxe fotografie nastala s příchodem retušované a aranžované, na realitě již méně závislé fotografie a s příchodem prvních pokusů o „uměleckou fotografii“.<sup>11</sup>

### Fotografie jako nástroj poznání

Síla fotografie jako nástroje poznání tradičně spočívá na její věrné indexaci referenta fotografie. Fotografie především zcela odlišným způsobem zprostředkovává (vizuální) kontakt s jistým výsekem historie světa, který je z podstaty fotografie (objektiv je poslušný fyzikálních zákonů zobrazení) autentickým odrazem výseku reality stojící před objektivem. Každá fotografie jako záznam nějakého jevu – něčeho, co se přihodilo nebo co existovalo v prostoru a čase, eviduje tento jev ze své podstaty standardním způsobem. Na rozdíl od malířského obrazu, který ve své podstatě vychází výhradně z malířovy vnitřní reflexe světa, hraje obdobná fotografova vnitřní reflexe jen částečnou roli, což je významnou specifikou obrazu fotografického. Obrazové sdělení zprostředkované fotografií je tedy alespoň do jisté míry autentické (a také bezprostřední). Jak poznamenává André Bazin, v případě fotografie „se mezi výchozí objekt a jeho znázornění nestaví jiný objekt“. Obraz vnějšího světa se utváří „automaticky bez tvůrčího zásahu člověka v duchu přísného determinismu. (...) Objektivita fotografie mu dává takovou věrohodnost, jakou nenajdeme v žádném malířském díle. (...) Fotografie má schopnost přenášet realitu z věci na její reprodukci“ [Bazin: 16–17].<sup>12</sup> Každá fotografie má specifickou roli při evidenci jevů<sup>13</sup> (a to včetně tzv. umělecké či reklamní).<sup>14</sup>

I když lze samozřejmě fotografii popsat slovy, fotografie poskytuje zážitek principiálně rozdílný od čtení psaného textu právě tím, že využívá jeden z primárních (lidskému druhu vrozených) postupů vnímání světa – zraku. Jak řekl v roce 1928 český fotograf Josef Slánský: „V oku se sice tvoří obraz obdobně jako ve fotografickém aparátu, ale vlastní vidění nastává v mozku, kde se vjemy sdružují s představami již dříve nabytými, čímž se naše vidění stává relativním. Naproti tomu aparát vidí absolutně a deska

10 Pojetí dokumentu ve smyslu něčeho (původně zapsaného), co poskytuje důkaz či alespoň něco eviduje, ale pochází již z první poloviny 18. století.

11 Připomeňme v této souvislosti snahy *piktorialistů* uplatňovat ve fotografii dobové umělecké postupy malířství.

12 Věc není samozřejmě tak zcela přímočará, za objektivem stojí většinou autor fotografie a ten svým vlastním způsobem samozřejmě ovlivňuje výslednou fotografii jednak obsahově, kdy rozhoduje, co bude na fotografii z hlediska prostoru ale i času (volba správného okamžiku), jednak uspořádáním fotografie. Bez ohledu na tento jeho „autorský“ vstup, je snímek autentickým odrazem reality.

13 Evidenční funkce fotografie oslavované pro svoji (zdánlivou) objektivitu jako nástroj poznání byla ale již od počátku zneužívána. Jako příklad poslouží její užití k lidské typologii podle vzhledu – potvrzení existence typického kriminálního či „židovského“ typu etc., jejichž existenci fotografie potvrzovala a „dokazovala“.

14 Naopak některé fotografie např. mikrosvěta, pořízené přísně vzato za účelem dokumentace např. jistého pokusu, jsou pro svoji estetickou krásu a hodnoty řazeny do fotografie umělecké. To je ostatně i případ celé řady (zcela ve shodě s dobovým nazíráním) přirozeně dokumentárních fotografií 19. století.

prostě registruje“ [Slánský: 84].<sup>15</sup> Fotografickým zachycením scény (děje) v konkrétním časovém okamžiku vzniká *svěbytný obraz (jako odraz) skutečnosti s vlastním děním, estetikou a významem*, který by byl bez fotografie jen těžko zachytitelný. Fotografie tak ze své podstaty omezuje šíři vizuálních představ a možných úvah nad nimi a konkretizuje je k rámci, danému výsekem prostoru a času, k němuž se odkazuje.<sup>16</sup> Má navíc (při prohlížení) schopnost generování celé řady dalších významů, které jsou v podstatě nezávislé na objektu fotografie. Divákovy úvahy nad fotografickým obrazem jsou právě tímto obrazem „konkretizovány“ a vztaženy k zobrazované skutečnosti, zároveň je mu ale nabízena možnost vlastní konstrukce významů fotografie. Porozumění významu dokumentární fotografie je závislé nejen na vlastní fotografii, ale i na kontextu, v němž je nahlížena. Bez tohoto kontextu je často nemožné odhalit nebo správně „přečíst“ všechny její významy, které nesla v době svého vzniku, stejně jako ty, jež k sobě vztahuje v době jejího nahlížení.

Fotografie ale zachytí jen jeden okamžik. Co bylo před tímto okamžikem a co následovalo, je možné z fotografie prostřednictvím nějakého „ustáleného způsobu čtení“ vyčíst, ale jde již jen o myšlenkovou konstrukci mimo rámec skutečnosti zachycené na fotografii. Fotografie sama o sobě vypovídá jen o stavu (scény) v okamžiku „stisknutí spouště“ a jen o té části prostoru, která byla zachycena.

### Vymezení dokumentární fotografie

Dokumentární fotografie se obvykle neformálně chápe (zcela v prvotním duchu vynálezců fotografie) ve smyslu *pravdivě zachytit, aby se ukázalo, vysvětlilo a uchovalo*, a uvažuje se o ní ve smyslu již v úvodu uvedeného tvrzení o její primární funkci: *Dokumentární fotografie re-konstruuje, tedy znovu utváří v době, kdy je pozorována, (sociální) realitu doby, kdy vznikla – přesněji, kdy byla „zachycena“ aktem fotografování*. Jinými slovy – umožňuje číst dříve fotograficky zachycenou realitu divákovou dnešní optikou.

První otázkou je, za jakých okolností můžeme fotografii považovat za *dokumentární*. Ve smyslu původního latinského *documento* jako dosvědčení či evidence nějaké skutečnosti je z podstaty věci dokumentární každá fotografie. Přesto ale např. fotografie *aktu, reklamní* fotografie či fotografie *zátiší* obvykle nebývají považovány za dokumentární. Dokonce ani rodinné fotografie či portréty nejsou tak obvykle chápány.<sup>17</sup> O některých fotografiích jsme ale schopní s určitostí tvrdit, že dokumentární jsou. Zcela jistě přitom, alespoň v některých případech, hraje roli důsledek výše zmíněné konotace fotografie jako pravdivé a objektivní, jejímž následkem je vše, co je zachyceno na fotografii, považováno za pravdivé a autentické.

Aby bylo možné o nějaké fotografii prohlásit, že je dokumentární, je třeba, aby byla zařazena do nějakého kontextu, ve kterém o ní lze takto uvažovat. Toho lze docílit

15 Citováno z Kuneš, Aleš – Pospěch, Tomáš. (ed.) [2003]. *Teorie fotografie*. Opava: Slezská univerzita (vlastní tisk). Dostupné též na <http://www.itf.cz/studenti/citanka.pdf>

16 Vnímání fotografie lidským okem je odlišné – scéna se při „čtení“ (snímku) nemění a lze ji tedy pohodlně podrobit analýze. Z technického hlediska má vše na fotografii stejnou váhu. Fotografii „fixovaná scéna“ tedy dává více času na její strukturální a znakovou analýzu a na její zařazení do nějakého kontextu. Právě „čtením“ se z fotografie stává více než jen technicky řečeno ostře zachycený stav světa v jednom okamžiku.

17 V odborném diskurzu se ale dnes rodinná fotografie v užším slova smyslu zařazuje mezi tzv. osobní či rodinné dokumenty.

uzavřením jejího textu přidáním nějaké dodatečné informace, kterou obvykle bývá nějaký titulek či popiska.<sup>18</sup> Důležitost znalosti kontextu, ve kterém byla fotografie pořízena, ukazuje následující příklad fotografie z výstavy *Pěšky 1. světovou válkou*.<sup>19</sup> Dva vážně se tvářící, patrně nižší důstojníci v dobových uniformách rakouské armády z počátku 20. století sedí v místnosti u prostřeného stolu s lahvemi piva či vína. Prvoplánově může tato fotografie sama o sobě vyprávět v podstatě banální příběh odpočinku po únavné službě. Spojení s titulkem (tedy dodatečnou uzavírací informací) *Oslava Vánoc uprostřed války* (poznamenejme, že dobové uniformy určují dobu 1. světové války) uzavírá ale fotografii do zcela konkrétního historického kontextu, dodává jí určitý význam, a vede tak k odlišným divákovým úvahám, např. zda vážnost obou mužů souvisí se ztrátami kamarádů či s obavou, jak dlouho bude ještě válka trvat, či starostí o blízké doma, a nutí diváka ptát se s větší vážností po dalších osudech těchto dvou vojáků.

Poznamenejme v této souvislosti, že ve vnímání dokumentární fotografie hraje důležitou roli také čas, ve kterém je nahlížena. Není např. zcela jasné, jak by tato kolekce fotografií z výstavy *Pěšky 1. světovou válkou* byla přijata v kontextu doby vzniku samostatného Československého státu po 1. světové válce, vyhraněného proti bývalé rakousko-uherské monarchii. Možná by publikum odradila přílišná civilnost zobrazení každodenního vojenského života spolu s nedostatkem válečného patosu či glorifikace vojáků a války v kontrastu s akcentem na smutné pozůstatky ruin po přechodu válečné fronty. A možná by ji publikum odsoudilo právě proto, že ukazuje české vojáky na (z tehdejšího pohledu) nesprávné straně barikády. Dnes se na tuto výstavu díváme prizmatem zájmu o každodenní život a tyto fotografie k nám promlouvají právě pro svoji civilnost, jež je dnes pro nás daleko zajímavější než „oficiální“ stránka války.

Aby fotografie mohla být považována za dokumentární (mohla být za ni prohlášena) tedy závisí:

- 1) na kontextu, ve kterém je na fotografii nahlíženo;
- 2) na kontextu, do něhož je fotografie nějakým způsobem zařazena;
- 3) na dodatečných informacích stojících (v jistě slova smyslu) mimo vlastní fotografii;<sup>20</sup>
- 4) na osobních znalostech a zkušenostech diváka a jeho očekáváních.

Podle americké teoretičky fotografie Susan Bright [*Bright 2005*] v souvislosti s nástupem filmových a fotografických technik bylo slovo *dokumentární* použito jako jedním z prvních filmovým kritikem Johnem Griersonem v roce 1926 při recenzi filmů filmaře Roberta Flahertyho.<sup>21</sup> Grierson filmy označil za převratné a dosaženou novou vysokou míru autentičnosti značil jako dokumentární kvalitu. Termínu dokumentární pak používal, aby od sebe odlišil hranou hollywoodskou produkci od filmů, které si kladly za cíl být nejen realistické, ale především pravdivé, a které byly založeny na skutečné události,

18 Jak upozorňuje Walter Benjamin v souvislosti s příchodem ilustrovaných časopisů: „Legends pod obrázkem se v nich staly poprvé povinné“. [*Benjamin 1979: 25*]

19 Zmiňovaná výstava fotografií z 1. světové války proběhla v roce 2009 na Pražském hradě. Svým rozsahem a uceleností je tato kolekce fotografií jednoho autora – důstojníka rakouské armády – nejen v naší republice ojedinělá. I když jistá část fotografií kolekce samozřejmě zachycuje i „oficiální“ tvář války (vrchní velitele armády či vojenskou techniku), je její hlavní část věnována právě každodennímu vojenskému životu ve válce a také životu ve městech či vesnicích, kterými autor v průběhu války prošel.

20 Ostatně, jak poznamenává trefně Susan Sontagová [*Sontagová 2002: 87*], některé fotografie (a to nejen dokumentární) jsou zajímavé až v okamžiku, kdy se divák doví, co zobrazují.

21 V článku v *New York Sun* z roku 1926 věnovaném filmu Roberta Flahertyho *Moana*.

kteřou ukazovaly. Dokumentárnost v tomto smyslu znamenala tedy jistý typ důkazu či svědectví o (zobrazené a předestřené) skutečnosti.<sup>22</sup> Griersonovo pojetí odpovídá původnímu francouzskému pojetí *dokumentárnosti* jako měřítka *věrnosti zobrazení*.

Když byl později takto zavedený termín použit pro žánr *dokumentární fotografie*, reflektoval sociálně reformní a humanitní konotace nacházející se např. v projektu *Jak žije druhá polovina* Jacoba Riise či v pozdějších pracích autorů jako byli sociolog-fotograf Lewis Hine<sup>23</sup> či Dorothy Lang [*Bright 2005: 158*]. Dokumentární fotografie byla od té doby spojována především s tematikou sociálního dokumentu,<sup>24</sup> tedy s fotografiemi, které tak či onak odkazovaly k nějakým společenským důsledkům sociální nerovnosti (spojených především s bídou a utrpením nižších vrstev).<sup>25</sup> O fotografiích s tematikou života vyšších vrstev společnosti v tomto dobovém smyslu slova nebylo uvažováno jako o dokumentárních, byly spíše chápány jako reportáže. Jak ovšem v této souvislosti konstatuje český levicový teoretik fotografie 30. let minulého století Lubomír Linhart: „Ve skutečnosti i měšťácká fotografie je sociální fotografií,<sup>26</sup> i ona má svou sociálnost, svou sociální funkci, kterou ovšem ať vědomě nebo nevědomě slouží buržoasii“ [*Linhart 1934: 8–9*].

Připomeňme na tomto místě, že fotografie po celou svou dobu existence jako disciplíny řešila především otázku své „uměleckosti“ – zda je, či není svébytným uměním ze své podstaty. Tato stránka dokumentárnosti jaksi automaticky vyplývala z podstaty pravdivosti fotografie (nežli ovšem pravdivost fotografie začala být zpochybňována). Řešila otázku, zda používání technického aparátu – se všemi jeho výhodami a nevýhodami, vycházejícími z pevně daného způsobu „kreslení skutečnosti“ – přináší něco jiného než novou „techniku malby“, tedy zda se z hlediska umění jakožto disciplíny v případě fotografie jedná o svébytný umělecký obor.<sup>27</sup>

Karel Teige již v roce 1925 napsal, že vývoj od původně primitivní „embrionerní daguerrotypie“ [*Teige 1925: 14*] učinil z fotografie „dnes velkolepý obrázkový žurnalisumus, fotografii reportérskou a dokumentární, která má silné kouzlo a zvláštní poesii; moderní panoptikum, toť ilustrované týdeníky, obrázkové magazíny /Anglie, Amerika/. (...) Zdokonalení fotografie násobí její krásu, stupňuje jasnost, realističnost, dokumentárnost, vlastnosti, které jsou rodným smyslem fotografie [*tamtéž*]“. Podle Teiga „fotografie lže, stává-li se uměleckou [*tamtéž*]“, protože „foto a film není lovcem umělých světelných efektů: je především dokumentární. Je dokladem a skutečností, že svět je krásný, a tak pouhá skutečnost filmu a fotografie vyvrací všechny žvásty pesimistické filosofie.

22 Něco podobného (ale o fotografii) uvádí také Ludvík Baran [*Baran 2007: 107*]. Podle něho se dokumentární fotografie „vyznačuje nesmyslnou tematikou“ a vychází z „objektivní skutečnosti, pracuje s fakty, reflektuje spontánní životní projevy“ a očekává se od ní, „že podá určité informace časově vázané k (nějakým – poznámka autora) událostem“ [*tamtéž*].

23 Jeho fotografie pro *Národní výbor dětské práce* a časopis *Survey* se v USA zasloužily o to, že si společnost začala uvědomovat otřesné podmínky dětské práce.

24 Tato konotace je jedním z možných důvodů, proč je dnes dokumentární fotografie města a městského života chápána víceméně jako samostatný žánr, stojící vedle dokumentární fotografie [*Bright 2005*].

25 Jak ale uvádí např. Ludvík Baran, cestu k fotografii se „sociálním aspektem“ a „sociálně a humanisticky pojatou poetikou“ otevřela již Stieglitzova fotografie můstku, který na vystěhovalecké lodi odděluje horní a dolní palubu, a vytváří tak jasný předěl mezi vyšší a nižší vrstvou cestujících (viz fotografie Alfred Stieglitz, *The Steerage, 1907*, in. *Camera Work*, Taschen 1997, s. 590). Stieglitz „vlastně touto fotografií opustil ‚piktoriální efekty‘ fotografie“ [*Baran 2007: 105*].

26 Protože také odkazuje k nějakým sociálním důsledkům sociálních nerovností.

27 Připomeňme v této souvislosti snahu *piktorialistů* uplatňovat ve fotografii dobové umělecké postupy malířství.

(...) Filosofie lhala. Fotografie nelže a *nesmí lhát*<sup>28</sup> [Teige 1925: 16]. Teigeho výrok je ovšem třeba chápat v kontextu doby, kdy fotografie ještě zcela nenašla vlastní svébytný umělecký výraz a přejímala či napodobovala umělecké postupy malířské.<sup>29</sup>

### K formalizaci pojmu dokumentární fotografie

K formálnímu vydělení dokumentární fotografie z tělesa celé fotografie lze využít pojetí *estetické funkce* podle Jana Mukařovského. Podle něho je působení estetické funkce nedílnou součástí každého lidského chování a podílí se na způsobu vnímání všech produktů lidské činnosti [Mukařovský 2007]. Pro fotografii je typické, že má (v Mukařovského pojetí) tři hlavní funkce – *estetickou*, *poznávací* (ve smyslu evidence nějaké skutečnosti)<sup>30</sup> a *ideologickou* (jako obdobu funkce náboženské). Míry působení těchto funkcí jsou různé:

*Funkce poznávací* reflektuje nevyhnutelnou, z podstaty fotografie vycházející evidenční schopnost fotografie, spočívající v zachycení nějakého jevu. *Estetická funkce* reflektuje fotografii jako umělecký objekt a její „hodnota“ je pak mírou estetické působivosti fotografického obrazu. *Ideologická funkce* na jedné straně reflektuje postoj autora k fotografované skutečnosti (který je jím do fotografie úmyslně či neúmyslně vkládán), na straně druhé je ale především funkcí kontextu, do něhož je výsledná konkrétní fotografie vložena. Z hlediska vydělení dokumentární fotografie hrají hlavní roli především funkce poznávací (evidenční, zobrazovací) a estetická. Ideologická funkce je důležitá především při čtení fotografie.

Zda bude fotografie považována za dokumentární či uměleckou, je určeno tím, která z obou hlavních funkcí u ní převládne a stane se dominantní. Jestliže je dominantní (upřednostňovaná) funkce poznávací, jde o fotografii dokumentární, v případě dominance funkce estetické jde pak o fotografii uměleckou.<sup>31</sup> Nadále budeme pro fotografii místo funkce poznávací používat termínu *dokumentární funkce*. Estetická hodnota je u dokumentární fotografie druhotná.

Převládnutí dokumentární funkce ale neznamená zánik funkce estetické. Naopak, příznakem „úspěšné“ dokumentární fotografie je, že naplno využívá svébytné estetiky fotografie, ovšem jako služebné k dokumentární funkci, jak o tom svědčí dodnes esteticky působivá díla dokumentární fotografie. To je také případ mnoha raných dokumentárních fotografií, jež se později staly v kontextu vývoje dějin fotografie součástí kánonu umělecké fotografie právě pro svoje znovu objevené estetické kvality. Estetická působivost (čili míra působení estetické funkce) dokumentární fotografie navíc umocňuje divákovy okamžité emocionální zaujetí fotografií, nutící podle Barthesa diváka, aby se jí začal hlouběji věnovat<sup>32</sup> [Barthes 2005: 31–32]. Díky přítomnosti barthesovského *punctum*

28 Zdůrazněno autorem jako výraz Teigovy víry ale zároveň i imperativu ke tvůrcům fotografie.

29 Viz též doslov Ludvíka Barana ke knize *Příběh fotografie*: „Každá fotografie, ať už jakýmkoliv způsobem interpretuje skutečnost, opírá se o materiální základ a v obraze musí být tato část objektivní reality rozeznatelná. Mírou kvality fotografie je její objektivní pravdivost a kromě vizuálního zpodobení i vystižení podstaty a jedinečnosti zobrazeného jevu. Fotografie jako realistické umění spojuje dokumentární zobrazení reálného světa s jeho uměleckým povýšením, tj. maximálně sblízuje umění se skutečností“ [Mrázková 1985: 258].

30 A tato evidence bude základem nějaké analýzy.

31 Není pak nutné zkoumat stejně velmi neostré hranice mezi různými žánry fotografie.

32 Barthes toto syntetické (souhrnné) působení fotografie nazývá *punctum* – „toť náhoda, která *mne* v něm zasahuje“ [Barthes 2005: 32].



se dokumentární fotografie stává také komentářem k přítomnosti – punctum fotografie je výsledkem jejího čtení optikou přítomnosti.<sup>33</sup>

Tato formální definice odvádí od (věčných) otázek o „principiální pravdivosti fotografie“, poukazuje na to, že pojem *dokumentární* je součástí nějakých diskurzů a je závislý na dobovém chápání tohoto pojmu – zohledňuje rozhodující roli „vnějšího“ pozorovatele, který do pojmu dokumentárnosti vnáší jisté subjektivní hledisko, smysluplně omezuje používání tohoto pojmu. Umožňuje také zařadit do dokumentárního žánru i později vzniklý specifický druh dokumentu autorského, uměleckého či hraného (zinscenovaného) a ponechává stranou otázky přípustnosti umělecké manipulace dokumentární fotografií z hlediska dosažení její větší účinnosti či cíleného výběru fotografií v případech tematické kolekce.

Připomeňme si v této souvislosti výrok Susan Sontagové: „Fotoграфovat znamená propůjčovat význam“ [*Sontagová 2002: 31*]. Jestliže připustíme tento výklad, potom se v tomto případě otázka dokumentu transformuje či redukuje do otázky, jaký význam fotografie musí mít, aby byla dokumentární (v nějakém určitém diskurzu týkajícího se dokumentu).<sup>34</sup>

Poznamenejme dále, že postupným vývojem fotografie došlo k „oddělení“ dokumentární a *reportážní* (novinářské) fotografie. Dokumentární fotografie má – jako způsob zobrazení – skutečnost verifikovat, podávat o ní zprávu, či ji dokonce kriticky hodnotit. Jak uvádí teoretik fotografického (a filmového) obrazu Ludvík Baran: „Základním požadavkem moderní dokumentární fotografie je její autenticita, věrohodnost, nestrojenost, bezprostřední působivost (...), obraz syrové skutečnosti, se všemi znaky bezprostředně živé rekonstrukce faktu“ [*Baran 1967: 16*]. Dodává, že „dokumentární obraz musí mít autorskou osobitost pohledu i rukopis (...), obrazem skutečnost hodnotíme, a tím divákovi vnucujeme určitou polohu vnímání“ [*tamtéž: 21*].

Na druhou stranu je reportážní fotografie především aktuálním autentickým (fotografickým) záznamem nějaké konkrétní reportované události, jejíž vizuální podobu (v možnostech fotografie je samozřejmě jen výběrová a částečná) zachycuje především jako ilustraci k textu [*Baran 2007: 177*]. Reportážní fotografie je ovšem ze své podstaty dokumentární (a je také již zařazena do nějakého kontextu). Jediným rozdílem je, že u reportážní fotografie požadujeme jistou (časovou) aktuálnost. S trochou nadsázky lze o ní říct „*tady a teď reportážní, pozítří již dokumentární*.“ K institucionálnímu (teoretickému i praktickému) oddělení reportážní fotografie od dokumentu došlo založením agentury Magnum (v Paříži roku 1947) jako skupiny pro „zhotovování a šíření reportážních snímků“, jak uvádí např. Baran [*Baran 2007: 107*]. K tomuto oddělení došlo samozřejmě i v oblasti výuky *tvorby* dokumentární a reportážní fotografie. Jestliže ale je u dokumentu tolerována (a v současnosti více či méně očekávána) jistá *osobní výpověď autora*, pro reportážní fotografii musí beze zbytku platit ono Bazinovo: „Fotoграфova osobnost vstupuje do hry jen volbou, zaměřením, pedagogikou jevu“ [*Bazin 1979: 17*]. Nesmí tedy skutečnost nijak aranžovat či upravovat a ani jinak do ní přímo zasahovat.

33 Jestliže ale při „čtení“ dokumentární fotografie u diváka převládne působení funkce estetické, může si dokumentární fotografii zařadit do svého „osobního“ kánonu umělecké fotografie.

34 Připomeňme si např. používané pojmy a s tím spojený diskurz *sociální fotografie, historické fotografie* či *sociálního* nebo *hraného dokumentu*.

### Vlastnosti dokumentární fotografie

Dokumentární fotografie musí splňovat tři podmínky: Především musí být *způsobitelná působit* na nějakou společenskou skupinu.<sup>35</sup> Nutným předpokladem tohoto působení je ze zřejmých důvodů především její zveřejnění – fotografie musí být nějakým způsobem publikována. I když např. rodinný fotografický archiv je jedním z rodinných dokumentů, sloužících rodině k nejrůznějším sociálním funkcím, za dokument je považován teprve v okamžiku „zpřístupnění“ veřejnosti (například v kontextu výstavy)<sup>36</sup> nebo publikováním ve vhodném kontextu. V tomto případě ale podle Bergera „veřejně zužitkovaná fotografie je vytržena ze svého kontextu a mění se v mrtvý objekt, který se (...) propůjčí jakémukoli a jakkoli svévolnému úzu“ [Berger 2009: 74]. Kontext, do kterého je fotografie zařazena a ve kterém je prezentována, tedy velmi silně ovlivní její sdělení a význam.

Kromě způsobitelnosti (být dokumentární) tedy fotografie vyžaduje ještě akt jejího uznání za dokumentární. K tomu je třeba existence nějakého *referenčního rámce*, v němž je pojem *dokumentární* vymezen. Aby nějaká fotografie mohla být takto označena, musí tedy splňovat jisté předpoklady dané tím, co je za dokument v té či oné době (a společnosti) považováno. Fotografie mohou vznikat úmyslně přímo s cílem jejich „veřejné“ prezentace jako dokumentární anebo se dokumentem stanou právě rozpoznáním jejich hodnoty v tomto smyslu. V obou případech musí (dokumentární) fotografie splňovat pravidla jistého rámce *dokumentaristického žánru*. Tato pravidla nejsou rigidní. Co je právě *tady a teď* považováno za dokument, je ve společnosti neustále „vyjednáváno“ v rámci nějakého diskurzu, jak ze strany *publika* (veřejnosti), tak i ze strany samotných tvůrců dokumentů – fotografů, „objednavatelů“ fotografie či odborníků, kteří fotodokumenty používají ke své práci nebo se jimi zabývají. Vymezení *dokumentární fotografie* se tedy vyvíjí jednak v souvislosti s vlastním vývojem žánru dokumentární fotografie na straně jedné a jejím sociálně konstruovaným postavením (významem) ve společnosti na straně druhé.

### Sociální využívání fotografie

Již od svého prvopočátku se u fotografie pro její schopnost komentovat stav okolního světa objevovaly tendence k jejímu využívání jako nástroje sociálního působení. U nás byla tato tendence zřetelně artikulována v diskusích o významu a avantgardnosti fotografie ve 30. letech, kdy nejen levicový Karel Teige, ale i Josef Čapek například přímo poukazovali na nutnost využívání fotografie k sociálním účelům. Vymezením rámce české sociální fotografie se zabýval především teoretik skupiny fotografů tzv. *Levé fronty* Lubomír Linhart. Ten definoval sociální fotografii jako fotografii *nepříznivých sociálních jevů*, nahlížených z hlediska marxistického přesvědčení, a požadoval, aby dokonce veškerá – i amatérská – fotografie vyznávala tuto ideologii a plnila výhradně funkci dokumentární. Linhart vymezil rámec sociální fotografie jako „fotografie které ne-měšťáckým způsobem zachycují a třídně podávají sociální realitu z třídního pohledu dělníků“ [Linhart 1934: 8–9].<sup>37</sup> Požadoval tedy fotografii se silnou ideologickou funkcí, působící ve smyslu

35 Tím je trochu vyřazen „ze hry“ rodinný fotoarchív jako součást tzv. rodinného dokumentu, ovšem jen do chvíle, kdy je „veřejně zpřístupněn“.

36 Jako příklad poslouží výstava *Tenkrát na Východě*, jejíž součástí byly i fotografie z rodinného archivu. Výstavu pořádala v Praze Galerie hlavního města Prahy v době od 28. 10. 2009 do 3. 1. 2010.

37 Linhart uvádí: „Pojem „sociální fotografie“ je vlastně velmi nejasný a málo výstižný, třebaže se mu již i na podkladě té poměrně krátké tradice, kterou u nás má, rozumí jakožto označení pro proti-

marxistické ideologie. Takto definovanou sociální fotografii odlišuje od měšťácké, jejíž estetiku chápe jako vyumělkovanou a odsuzuje ji jako špatnou, protože neslouží třídnímu pojetí sociální fotografie. Ostře se také vymezoval proti otrockému napodobování buržoazní vyumělkované fotografie amatéry z řad proletářů, kteří by podle něho neměli nadbíhat buržoaznímu vkusu.

Po únoru 1948 se u nás dokumentární fotografie zcela ve shodě s ostatním uměním měla stát nezakrytým nástrojem ideologického boje. Doboví teoretici fotografie (mezi nimiž nescházel ani Lubomír Linhart) formulovali nové úkoly dokumentární a vůbec celé fotografie jednoznačně: Musí sloužit – nejen ideologicky ve smyslu přípustnosti vhodných námětů, ale i technickým zpracováním a uměleckým přístupem. Také plánovitá výchova nových odborníků-dokumentaristů musí být vedena z ideologického hlediska vládnoucí komunistické ideologie. Jak uvádí např. František Doležal [*Doležal 1952*]: „Pro kulturu socialistické a k socialismu směřující společnosti není skutečnost záminkou ani k planým efektům, ani k samoúčelným formalistickým experimentům, nýbrž předmětem vážné a cílevědomé tvůrčí práce, usilující o její obsažné, hluboce upřímné, pravdivé a umělecky hodnotné vyjádření. Je proto třeba, aby každý, kdo hájí zájmy nové fotografie, přistupoval k fotografické práci věcně, politicky a odborně poučen, aby věděl, co sledujeme v našem hospodářském, politickém, sociálním a kulturním životě, aby viděl typické rysy nového, aby uměl rozpoznávat mezi novým a starým, aby postřehl, co roste a co odumírá, co je již přežitkem, co je odsouzeno k zániku a co musí být v zájmu pokrokového vývoje odklizeny s cesty. Tato příprava je základním předpokladem k dobré fotografické práci a jejím hodnotným výsledkům.“

### **Rekonstituce pojmu dokumentární fotografie**

V tradičním pojetí byla dokumentární fotografie především pravdivým způsobem zaznamenávání, ukazování a komentování především sociálního světa. Jednou z funkcí, kterou dokumentární fotografie zastávala, byla tedy funkce historické společenské paměti (zcela obdobně jako byla chápána celá řada tzv. historických dokumentů). Postupný úpadek (či ztráta) víry v tradiční hodnoty fotografie, jako je její hodnověrnost (autentičnost) a pravdivost, vedl od přelomu 60. a 70. let minulého století k novému rozšiřujícímu pojetí dokumentu.

O něco dříve dochází podle Michela Foucaulta k jistému *zproblemátizování dokumentu* jako takového. Jak uvádí Foucault, dokumenty se sice stále používají, zkoumají a jsou na ně kladeny otázky, co znamenají a zda jsou pravdivé, z jakého titulu lze předpokládat, zda jsou spolehlivé, či lživé, zda jsou přesně informované, či nevědoucí, autentické, či manipulované. Tyto otázky ale vždy směřovaly k cíli rekonstituovat na základě toho, co dokumenty říkají, minulost, z níž vyšly. Historie ale, říká Foucault, svůj postoj k dokumentu změnila: „Primárním cílem již není dokument interpretovat, určit, zda říká pravdu a jaká je jeho vlastní vyjadřovací hodnota, nýbrž pracovat na něm zevnitř a rozvíjet jej. (...) Dokument již tedy pro historii není netečným materiálem, na jehož

---

měšťáckou proletářskému umění se blížící fotografii. Ve skutečnosti i měšťácká fotografie je sociální fotografií, i ona má svou sociálnost, svou sociální funkci, kterou ovšem ať vědomě, nebo nevědomě slouží buržoazii, jak si uvedeme a dokážeme dále. Budeme si tu však nadále označovat pod pojmem *sociální fotografie takovou fotografii, která si je jasně a vysloveně vědoma své sociální funkce a stává se jí při tom na stranu proletariátu.*“ [*Linhart 1934: 8–9*].

základě se pokouší rekonstruovat, co člověk vykonal či řekl (...), snaží se definovat jednotky, totality, řády, vztahy v tkanivu samotného dokumentárního materiálu. (...) Dokument není příhodný nástroj historie, jež by tak byla především a zásadně *paměť*; historie je určitý způsob, jakým společnost poskytuje status mase dokumentů a jakým ji zpracovává, aniž by se od ní separovala.“ Podle Foucaulta tedy dnes historie transformuje dokumenty v monumenty a „směřuje k archeologii – k vlastnímu popisu monumentu“ [Foucault 2002: 14–17].

Obdobná proměna v chápání dokumentu se projevuje i v novém pojetí dokumentární fotografie od 70. let minulého století. Susan Bright [Bright 2005] konstatuje, že praxe nejen fotografie umělecké, ale i dokumentární byla v průběhu 60. a 70. let postavena na konceptu neustálého zkoumání a zpochybňování právě evidenční schopnosti fotografie a jejího vztahu k realitě. Experimenty se zcela uměle – a bez skutečného vztahu k realitě – vytvořenými „dokumenty“ ukázaly, že tradičně předpokládaná víra v evidenční schopnost, věrnost a pravdivost (ve smyslu indexování skutečnosti) fotografie ve skutečnosti závisí (vedle kontextu, ve kterém je fotografie pozorována) i na očekáváních pozorovatele. Z hlediska fotodokumentu to tedy znamená, že předpokládaná věrohodnost fotograficky ukázaného faktu je alespoň částečně závislá na tom, v jaké souvislosti je používání pojmu dokumentární umožněno a přijímáno. V souvislosti s těmito experimenty a s úpadkem obliby obrazových časopisů, které tradičně publikovaly dokumentární fotografii, se otevřel v galeriích či výstavních síních prostor i pro prezentaci „neumělecké“ fotografie – speciálně reklamní a dokumentární tvorby, včetně fotografií z tzv. rodinných archivů. Tvůrci dokumentární fotografie spolu s kurátory výstav a galerií, kam se publikování dokumentární fotografie přesunulo, přispěli k rozšíření hranic toho, co je jako dokument označováno a chápáno. Nové čtení dokumentu vychází z předpokladu (hodnotové) neutrality fotografie, která se v jistém smyslu vyhýbá otázkám subjektivity, předsudkům či ideologii a umožňuje reprezentovat svět „takový, jaký je“. Výklad je ponechán jen na divákovi.

Dokumentární fotografie se stala z hlediska čtení otevřenější k vlastní interpretaci a výkladu ze strany diváka. V souvislosti se vznikem tzv. *autorského uměleckého dokumentu*, jehož prostřednictvím autor – s použitím všech možných postupů umělecké fotografie, které neporušují základní princip věrohodnosti a pravdivosti – kriticky hodnotí a interpretuje dokumentovanou skutečnost, ustoupilo *nové pojetí fotodokumentu* od emotivně pojatého fotožurnalismu či sociálně chápaného dokumentu směrem k používání metod umělecké fotografie. Autorský umělecký dokument možnosti dokumentárního žánru rozšiřuje, aniž by ovšem nová a současná dokumentární fotografie ztrácela svoji tradiční sílu, stále založenou na zprostředkovávání informací. Dokumentární fotografie hovoří spíše sama za sebe, než aby byla jen prostou formou paměti, jako tomu tradičně bylo od doby počátků fotografie (ve které byl ovšem k tomuto dnešnímu pojetí dokumentu položen základ). Nedokumentuje již jen minulost (ve smyslu uchování přítomnosti pro budoucnost), naopak také jejím prostřednictvím je minulost vytvářena.

### **Závěrem**

Původní chápání fotografie jako dokumentární bylo založeno na faktu víry v pravdivost fotografie. Smysl obratu v 70. letech minulého století spočíval v pochopení a přijetí skutečnosti, že fotografie způsobem sobě vlastním ukazuje svět takový, jaký opravdu je, a divák si ji čte takovým způsobem, jakým chce (a je schopen). V jeho způsobu čtení je samozřejmě také obsaženo několik vědomě nespécifikovaných (na víře či osobní zkušenosti založených) předpokladů o pravdivosti fotografického zobrazení, nikoliv ale ve smyslu ontologického důrazu na pravdu. Otázky pravdivosti a věrohodnosti dokumentární fotografie nebyly již nadále řešeny z hlediska dokumentu a jeho tvorby, ale jejich řešení bylo ponecháno na každém jednom divákovi. Záběr dnešní dokumentární fotografie je značně široký a je závislý na neustálém (společenském) vyjednávání významu tohoto pojmu. Nemá příliš smysl pokoušet se striktně stanovovat nějaké „hranice používání“ tohoto pojmu. Uměle vytvořený fotodokument, ve kterém zobrazovaná „realita“ není indexem reálné skutečnosti, ale naopak realizací zcela fiktivního scénáře (s využitím technik všech možných fotografických žánrů), může např. velmi dobře dokumentovat některé sociální tendence ve společnosti. Zdá se, že jedním, ne-li jediným společným znakem, který by mohl propojovat všechna pojetí dokumentární fotografie, je vztah k nějaké skutečné události či (například sociální) skutečnosti, a nikoliv tedy předpis nějaké „pravdivostní technologie“, jíž by měl být dokument vytvářen. Tématem dokumentu je tedy skutečná událost, život skutečného člověka či nějaké lidské skupiny, existence nějakého jevu a konkrétní časové, geografické či společenské umístění (zakotvení) „námetu“. V tomto smyslu je také dnes pojem dokumentární fotografie převážně chápán.

## Literatura

- Baran, Ludvík. [1967]. *Kamera zkoumá skutečnost*. Praha: Interní tisk Čs. televize řada.
- Baran, Ludvík. [2007]. *Obraz jako dialog s časem*. Praha: Národní informační středisko pro kulturu.
- Barthes, Roland. [2005]. *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha: Agite/Fra.
- Berger, John. [2009]. *O pohledu*. Praha: Agite/Fra.
- Bazin, Andre. [1979]. *Co je to film*. Praha: Čs. filmový ústav.
- Benjamin, Walter. [1979]. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.
- Benjamin, Walter. [1999]. Malé dějiny fotografie. In. *Iluminácia*. Bratislava: Kaligram.
- Bright, Susan. [2005]. *Art Photography Now*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Doležal, František. [1952]. *Thema v nové fotografii*. Praha: Osvěta.
- Foucault, Michel. [2002]. *Archeologie věděni*. Praha: Herrmann & synové.
- Kracauer, Siegfried. [1967]. Fotografie. In. *Studijní materiály dramaturgie – II*. Praha: int. tisk AMU.
- Linhart, Lubomír. [1934]. *Sociální fotografie*. Praha: Knihovna levé fronty.
- Mrázková, Dana. [1985]. *Přítběh fotografie*. Praha: Mladá fronta.
- Mukařovský, Jan. [2007]. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In. Mukařovský J. *Studie [I]*. Brno: Host, s. 81–149.
- Slánský, Josef. [1928]. *Fotografický obzor*. Praha: Český klub fotografů.
- Solomon-Godeauová, Abigail. „Fotograf v Jeruzalémě, 1855: Auguste Salzmann a jeho doba“, s. 134. In. Karel Císař (ed.). [2004] *Co je to fotografie*. Praha: Herrmann & synové.
- Sontagová, Susan. [2002]. *O fotografii*. Praha: Paseka.
- Stiglitz Alfred. [1997]. *Camera Work*. Koln: Taschen.
- Sztompka, Piotr. [2007]. *Vizuální sociologie Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: SLON.
- Teige, Karel. [1925]. *Film*. Praha: Nakladatelství Václava Petra.

*Mgr. Michal Kotík (1949) se po absolvování Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy (1976) věnoval vývoji softwarových systémů a neformálnímu studiu umělé inteligence. Od roku 1990 působil v oblasti reklamy a věnoval se komerční fotografii. V současné době je doktorandem na katedře sociologie FSV UK.*