

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky  
Katedra žurnalistiky

**Diplomová práce**

**2020**

**Bc. Marie Valentová**

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky  
Katedra žurnalistiky

**Srovnání práce fotografky Nan Goldin a dnešního  
uživatele Instagramu**

**Diplomová práce**

**Autor práce: Bc. Marie Valentová**

**Studijní program: Žurnalistika**

**Vedoucí práce: Mgr. Andrea Hružová, Ph.D.**

**Rok obhajoby: 2020**

## **Prohlášení**

- 1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.**
- 2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.**
- 3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.**

**V Praze dne 28. 7. 2020**

**Marie Valentová**

## **Bibliografický záznam**

**VALENTOVÁ, Marie. *Srovnání práce fotografky Nan Goldin a dnešního uživatele Instagramu.* Praha, 2020. 97 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Mgr. Andrea Hružová, Ph.D.**

**Rozsah práce: 168 362 znaků**



## Abstrakt

Současná rozšířená tvorba na sociálních sítích jako Instagram přivádí médium fotografie do nových kontextů. Fotografie se stává prostředkem okamžité komunikace a mění se některé její historicky dané funkce. Kontinuita tvorby na Instagramu, osobní perspektiva, s jakou uživatelé této sítě tvoří, i neustálá přítomnost fotoaparátu, která dnes uživatele provází, činí tuto současnou tvorbu v mnoha ohledech analogickou s uměleckou prací Nan Goldin. Fotografickou esejí *Balada o sexuální závislosti (1986)* Goldin představila svůj vizuální deník, ve kterém až s obsesivní kontinuitou zachycovala život komunity, jíž byla součástí. Esej je pořízena z hluboce osobní perspektivy, zobrazuje intimní náměty a klade důraz na popsání Goldininých osobních vztahů. Publikaci *Balady* a vznik Instagramu od sebe dělí více než dvacet pět let a v mnohém se odlišují. Přesto však tato práce předpokládá, že srovnání v mnohém podobných tvůrčích charakteristik umožní popsat proměnu funkce fotografie, současné tendence v estetice i volbě námětů, význam instagramové tvorby pro uživatele a celkové porozumění společenské role sdílené fotografie v historickém kontextu. Zvolenými metodami pro provedení komparace budou sémiotická vizuální analýza, sociálně-sémiotická vizuální analýza a pozorování.

## Abstract

Contemporary constantly expanding content of social media like Instagram brings the medium of photography to new contexts. Photography becomes an instrument of immediate communication and its historically defined functions are an object of change. The continuity of Instagram content creating, the personal perspective of its users, the constant presence of camera accompanying them are aspects analogous to the artwork of Nan Goldin. Goldin's photo essay *The Ballad of Sexual Dependency (1986)* has a character of visual diary that captures the life of her community with almost obsessive continuity. It's also captured from deeply personal perspective depicting intimate moments and describing Goldin's personal relationships. Publishing of *The Ballad* and formation of Instagram is divided by more than twenty-five years and both events and its meanings are profoundly different. This thesis nevertheless presumes that comparison of these, in many aspects alike phenomena can help describe the change of the function of the media of photography, explore contemporary tendencies in photography aesthetics, the meaning of Instagram's content to its users and provide general understanding of the role of shared photography in social and historical context. The methods of comparison are semiotic visual analysis, social-semiotic visual analysis and observation

## Klíčová slova

sémiotická vizuální analýza, sociálně-sémiotická vizuální analýza, fotografie, Nan Goldin, Balada o sexuální závislosti, vizuální deník, estetika, vizuální kultura

## Keywords

semiotic visual analysis, social semiotic analysis, photography, Instagram, Nan Goldin, The Ballad of Sexual Dependency, visual diary, identity, aesthetics, visual culture

## **Title/název práce**

Srovnání práce fotografky Nan Goldin a dnešního uživatele Instagramu

### **Poděkování**

**Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své práce doktorce Andree Hrůzové, které vděčím za trpělivý dohled, věcné připomínky a nápomocnou. Děkuji za Váš čas a myšlenky, které vždy posunuly práci o krok dál.**

# Obsah

## **I. Teoretická část**

<b>1. Úvod</b>	<b>9</b>
<b>2. Fotografie v současnosti</b>	<b>10</b>
2.1 Fungování Instagramu	10
2.2 Nová moc uživatele	11
2.3 Instagram a proměna funkce fotografie	12
2.4 Nový vizuální jazyk Instagramu	13
2.5 Moc platforem	15
2.6 Přesycení veřejné sféry	17
<b>3. Identita</b>	<b>18</b>
3.1 Identita dnes	19
3.2 Identita ve fotografii	20
3.3 Identita na Instagramu	21
<b>4. Tvorba a biografie Nan Goldin</b>	<b>23</b>
4.1 Balada o sexuální závislosti	24
4.2 Estetika	26
4.3 Pojetí identity v díle Nan Goldin	27
4.4 Vlivy	28
<b>5. Předpokládané rozdíly mezi prací Nan Goldin a tvorbou uživatele Instagramu</b>	<b>29</b>

## **II. Praktická část**

<b>6. Metodologie</b>	<b>31</b>
6.1 Metody sémiotická a sociálně-sémiotická analýza	31
6.2 Metoda pozorování	32
6.3 Výběr respondentů a výběrového vzorku	33
6.4 Formulace výzkumných otázek	33
6.5 Aplikace metod	33
<b>7. Výzkum tvorby Nan Goldin</b>	<b>34</b>
7.1 Příklad sémiotické a sociálně-sémiotické analýzy	34
7.2 Závěry sémiotické, sociálně-sémiotické analýzy a pozorování Balady o sexuální závislosti	37
<b>8. Výzkum tvorby prvního respondenta</b>	<b>39</b>
8.1 Příklad sémiotické a sociálně-sémiotické analýzy	39
8.2 Závěry sémiotické, sociálně-sémiotické analýzy a pozorování	42
<b>9. Výzkum tvorby druhého respondenta</b>	<b>44</b>
9.1 Příklad sémiotické a sociálně-sémiotické analýzy	44
9.2 Závěry sémiotické, sociálně-sémiotické analýzy a pozorování	48
<b>10. Výzkum tvorby druhého respondenta</b>	<b>50</b>
10.1 Příklad sémiotické a sociálně-sémiotické analýzy	50
10.2 Závěry sémiotické, sociálně-sémiotické analýzy a pozorování	53
<b>11. Zodpovězení výzkumných otázek a závěrečná komparace</b>	<b>54</b>
11.1 Jaké náměty/narativy na snímcích autora převládají? Je ve volbě námětů patrný záměr?	54
11.2 Jakou funkci fotografie mají?	56
11.3 Jak vyjadřuje autor skrze publikované fotografie svou identitu? Zaujímá určité role?	57

11.4 Tvoří autor v jednotném vizuálním stylu? Jak jej lze popsat?	58
11.5 Dá se tvorba na Instagramu skutečně považovat za deník?	59
11.6 Jaké jsou hlavní rozdíly mezi dnešní tvorbou na Instagramu a dílem Nan Goldin?	60
<b>12. Závěr</b>	<b>60</b>
<b>13. Summary</b>	<b>61</b>
<b>14. Použitá literatura</b>	<b>62</b>
<b>15. Seznam příloh</b>	<b>67</b>

# 1. Úvod

Počet uživatelů Instagramu přesáhl jednu miliardu (Statista.com, 2018) a tato síť se označuje za jednu z nevlivnějších platform uplynulého desetiletí. Redefinují se zde historická pojetí fotografie, odehrává se zde vývoj vizuální kultury a uskutečňují se tu další stupně propojení každodenní reality s její mediací. Uživatel Instagramu má neustále při ruce smartphone s jehož pomocí zachycuje své zkušenosti a během krátkého okamžiku je může zpřístupnit širokému publiku. Fotografie se stává všudypřítomnou a demokratizuje se (Ritchin, 2009). Stále širší okruh lidí si s příchodem aplikace osvojil fotografii jako přirozený způsob pro sebevyjádření, uchování vlastních vzpomínek a zážitků, formování vlastního obrazu a spojení s přáteli. Rozhraní sítě motivuje uživatele k obrazovému záznamu sebe sama a vlastního života, takže miliony lidí po celém světě nejčastěji s pomocí svých telefonů vedou jakési vizuální deníky určené k nahlížení ostatním. Kontinuálnost a osobní rovina takového záznamu k tomuto způsobu tvorby neodmyslitelně patří.

V historii fotografie se v 80. letech jako nejvýznamnější představitelka obdobného způsobu práce etablovala umělkyně Nan Goldin s publikací *Balada o sexuální závislosti* (1986). Tato vizuální esej byla příběhem jejího vlastního života z velice intimního úhlu pohledu, Goldin zachycovala sebe a své přátele v mimořádně osobních chvílích, jež v té době narušovaly zažitě způsoby fotografické dokumentace. Svě dílo Goldin tvořila s takřka obsesivní potřebou zaznamenávat vše, co se dělo v jejím životě i v kruhu jejich nejbližších známých. Osobní rovina, kontinuálnost deníkového záznamu a všudypřítomnost jedinečné v díle Goldin pak s předstihem více než dvou dekad předznamenávají obrat v tvorbě, která se s příchodem Instagramu stala vlastní enormnímu množství tvůrců. Zda lze mezi těmito formálně a zdánlivě podobnými způsoby autorského vyjádření najít nějakou návaznost, je jednou z otázek, které si tato práce pokládá. Záměrem této výzkumné práce je komparace práce fotografky a dnešní rozšířené tvorby na Instagramu.

Práce použije v praktické části sémiotickou analýzu, s níž ve své *Mytologii* (orig. publ. 1957) a *Rétorice obrazu* (orig. publ. 1964) pracuje Roland Barthes, a dále ji rozvádějí Van Leeuwen a Jewitt (2002); tato analýza je nástrojem pro odhalování významů, které jsou obrazům přikládány. Analýza fotografické práce Goldin a účtů instagramových uživatelů pomůže definovat, jak se s nástupem nových technologií proměnila funkce fotografického vizuálního deníku, jehož je Goldin průkopnicí a uživatelé Instagramu pokračovateli. Práce bude zkoumat, jakou roli pro autory hrají funkce fotografie – extenze paměti, komunikace a tvorba vlastní identity, a které z těchto funkcí jsou převládající motivací pro jejich tvorbu. Práce rovněž odpoví na otázku, zda lze Instagram považovat za pokračování kulturní a umělecké praxe, kterou představuje právě dílo Nan Goldin. Práce se na základě výsledků pokusí najít teoretická východiska, která nejvíce pomáhají popisu fungování Instagramu. Srovnání v praktické části práce bude zpřesněno metodou pozorování (Hendl, 2005).

Zde se autorka odvrací od schválené teze; zejména od původně zamýšlené metody strukturovaných rozhovorů (Hendl, 2005: 173). Autorka se rozhodla nahradit tuto metodu pozorováním (s. 191) proto, že některá podstatná zjištění (například popis estetiky, jednotnost vizuálního stylu) bylo třeba odvozovat z celkové tvorby autora, tu však z důvodů rozsahu diplomové práce nemohly obsáhnout analytické metody. Pozorování tak umožnilo

uchopit některé opakující se motivy a tendence jednotlivých tvůrců. Autorka se také rozhodla pro jinou strukturu práce a některé jiné zdroje, tak aby více prostoru v teoretické části dostala aktuální témata Instagramu, sdílené fotografie nebo identity ve fotografii.

## 2. Fotografie v současnosti

### 2.1 Fungování Instagramu

Sociální síť zaměřená na okamžité sdílení fotografií a postupně také videí či živého vysílání funguje už deset let, od roku 2010. Na Instagram lze nahlížet z mnoha teoretických hledisek; jako na místo neustálého propojování sociálního života a médií, která stále intenzivněji zprostředkovávají realitu (Deuze, 2015); jako na obraz světa, ve kterém do stále vyšší míry rozhodují vizuální sdělení, jež jsou neomezeně dostupná nejenom ke konzumování, ale také k reprodukování a tvorbě (Mirzoeff, 2018); Instagram lze interpretovat z hlediska historie fotografie (Manovich, 2017) a také jako příklad, jakým online platformy a jejich moc utvářejí společnost a místo člověka v něm (Van Dijck, 2013). Tato práce se zaměřuje na perspektivu vizuální analýzy a historii fotografie, přesto se snaží obsáhnout více možných perspektiv, jak tuto populární sociální síť a její místo ve společnosti chápat.

Instagram je aplikace původně navržená pro iPhone, zamýšlená jako prostor, v němž spolu uživatelé komunikují zejména prostřednictvím fotografií pořízených smartphonem. I na této sociální síti uživatelé navazují kontakty, prezentují se prostřednictvím profilu, který je zde omezený na krátký slovní popis a na galerii zveřejněných obrázků, mohou si posílat obrazové zprávy a neustále sledovat nový obsah v takzvaném „feedu.“ Komunikace na Instagramu probíhá především ve vizuální podobě skrze fotografie do větší míry, než tomu bylo na dosavadních sociálních sítích (například na Facebooku a Twitteru), zároveň se tato síť velice rychle rozšířila po celém světě. V průběhu deseti let existence pozměnila mnohé svoje vlastnosti, ať už jde o logo, design nebo o nové funkce. Rozšiřují se zde například nabídky filtrů, ale zavádí se i formát live streamu (Instagram TV) nebo Stories, ta přímo reagují na stoupající oblibu konkurenční sítě Snapchat. Jedná se o sdělení ve formátu krátkého videa nebo snímku, které zmizí po 24 hodinách, a jeho hlavní vlastností je tedy bezprostřední aktuálnost. Instagram se stal významným díky své popularitě, k níž přispívá jeho snadno ovladatelné rozhraní. Aplikace totiž umožňuje jednoduchou a přesto efektivní úpravu fotografií a okamžitý přístup k neustále se rozšiřujícímu publiku. Obsah se zde třídí podle jednoduchých klíčových slov, tzv. hashtagů. Vliv platformy se projevuje nejenom v množství uživatelů (v Česku je to 52 % obyvatel; Ami Digital Index, 2019), ale i v tom, do jaké míry se zde odehrává současná ekonomika. Aktivní jsou v tomto prostoru i tradiční média, zpravodajské organizace, umělci i kulturní produkce.

## 2.2 Nová moc uživatele

Teoretik studií vizuální kultury Nicholas Mirzoeff hodnotí fenomén sociálních sítí a obrovského nárůstu sdílených vizuálních obsahů ve své knize *Jak vidět svět* (2018, orig. publ. 2015). Vyjadřuje se k tomuto tématu skrze úvahy nad historií autoportrétu, který se v podobě selfie rozšířil napříč sociálními sítěmi včetně Instagramu: „Selfie nabízí pozoruhodný příklad toho, jak se činnost týkající se v minulosti pouze elit stala globální vizuální kulturou. Ve své době byla tvorba autoportrétu doménou hrstky skutečně talentovaných osob“ (2018: 33). Podle Mirzoeffa způsob, jakým se lidé dívají sami na sebe, a jak se zobrazují, ukazuje proměnu kulturních návyků a společenské situace jako celku. V době předmoderní patřila výsada rozhodovat o tom, kdo bude zobrazován a jak výhradně panovníkovi. Doba moderní pak znamenala posun v tom, že tímto privilegiem zmocnila umělce. Další zlom nastal v minulém století kdy si v souvislosti s hnutími za zrovnoprávnění Afroameričanů, za práva homosexuálů nebo feminismem začali lidé přiznávat, že identita je aktem performance. Umělkyně jako Cindy Sherman nebo Nan Goldin svým dílem začaly na tuto skutečnost poukazovat. Zobrazováním sebe sama demonstrovaly, že identita, již jim společnost přiznává, je umělá a mohou si samy volit, jak chtějí být viděny. Sherman záměrným kopírováním vizuálních klišé, ve kterých bývají ženy zobrazovány, poukázala na umělost a konstruovanost konvenčního nahlížení na feminitu. Goldin fotografovala transvestity, během vystoupení i během intimních chvil v zákulisí. Z jejího dokumentu je patrné, že přijetí konvencí spojených s genderem může v podstatě být pouze otázkou hry a performance. Tyto fotografky tak předznamenaly téma, které teoreticky v následující dekádě zpracovala Judith Butler, když označila gender za sociální konstrukt, který nevychází z přirozeného rodu, ale z kulturních konvencí (1990). K její teorii se práce vyjádří i v následující kapitole.

Podle Johna Bergera evropské klasické umění předznamenalo určité *způsoby vidění* (což je i název jeho souboru esejů; 2008, orig. vyd. 1972), které odráží povahu společenských vztahů (2008). Muž je podle tradic vždy nahlížen v kontextu vlastní moci, na obraze představuje sílu, moc či autoritu. Ženy jsou oproti tomu zobrazovány ne na základě vlastní moci, motivací či schopností, ale v perspektivě toho, co může či nemůže být uděláno jim. Jsou znázorněny pasivně, nikoliv jako původci činnosti, ale jako objekty. Klíčový je pro ně především jejich vzhled. Muži jednájí s ženami především na základě posouzení jejich vzhledu. Berger tento způsob zobrazování, který se promítá i do společenského uspořádání shrnuje: „Muži jednájí a ženy vypadají. Muži sledují ženy. Ženy sledují samy sebe, jak jsou pozorovány muži. To determinuje nejen většinu vztahů mezi muži a ženami, ale i vztah žen k nim samotným“<sup>1</sup> (s. 47). Žena je proto nucena neustále zkoumat vlastní podobu a to, jak se jeví mužům. V obraze proto tradičně vystavuje vlastní tělo pohledům ostatních. I tyto vizuální stereotypy však dnes byly mnohými umělci a umělkyněmi překonány. V kontextu dnešní fotografie na sociálních sítích, kdy každý autor do velké míry rozhoduje o způsobech, jak je viděn a zobrazen, může docházet k překonání i těchto konvencí.

Příchod sociálních sítí a Instagramu je historicky dalším krokem v rozšiřování kdysi privilegované a restriktivní moci. Nyní si s pomocí selfie může každý tak jako postmoderní

---

<sup>1</sup> “ (...) Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves.”



umělci a umělkyně zvolit, jak chce být viděn ostatními a vizuálně vystavět vlastní identitu. Jde o částečně postmoderní vyjádření, zobrazení sebe sama je performancí, vyjádření přání, jak si autor přeje být nahlížen druhými. Spíše než o uspokojování sebe sama vlastním obrazem však Mirzoeff selfie vnímá jako jakýsi začátek rozhovoru (2018). Podstatnou složkou selfie je totiž sdílení a vybídnutí druhých k reakci, k pokračování v obrazem zahájené konverzaci.

Pojetí Mirzoeffa, v němž je selfie a dnešní možnosti zobrazování sebe sama projevem určité nové moci, kterou uživatelé nabyli, se shoduje s teorií Henryho Jenkinse. Instagram lze jednoznačně považovat za projev participační kultury, již Jenkins definuje (2006). V této kultuře se smazávají hranice mezi úzkou skupinou producentů mediálních obsahů a širokou základnou jejich konzumentů. Kdysi pasivní posluchač, divák či čtenář se stává častým spoluvůrcem mediálních produktů nebo rovnou autorem. Pro dnešní mladou generaci je příznačná takřka naprostá svoboda: jedinec může umisťovat na internet třeba vlastní hudební produkci, komentovat současné dění prostřednictvím blogů, zveřejňovat vlastní literární tvorbu či své fotografie. Spojují se kdysi protikladné termíny: konzumace a produkce, amatér a profesionál. Produkování vlastních mediovaných obsahů má nyní jedinou podmínku; stačí je také konzumovat a tak být obeznámen s jejich obsahem (Deuze, 2007).

Podle Deuzeho se stupňování konvergence mezi konzumentem a producentem spojuje s dalším faktem; kreativita jedince se stále více stává nástrojem obchodu a je „integrována do masové produkce kulturního průmyslu“ (2007: 244). To, co kdysi bývalo kulturním průmyslem, do něž Deuze počítá i fungování tradičních médií, se stává kreativním odvětvím s méně jasnými hranicemi. Individuální kreativita je integrována do masové produkce a stále víc zasahuje do oborů lidské činnosti, kde dosud neměla místo. Jako příklad uvádí Deuze internetový obchod Amazon, který svým návštěvníkům umožnil podílet se v podstatě na podobě obchodu a jeho obsahu dosud nevídaným způsobem (s. 254).

Média jsou však v současnosti natolik vlivným a samozřejmým faktorem v životě člověka, že Deuze pokládá za chybu tyto dva světy rozlišovat. Mediatizace v dnešní době je úplná, média jsou „pro nás tím, čím je voda pro ryby“ (Deuze, 2015: 7). Veškerá realita života ve společnosti je v současnosti zprostředkovávána médii. Samozřejmost, s jakou uživatelé Instagramu ve Stories sdílí se svým okolím i banální okamžiky jako rozhodování se, co si dnes obléknou, či co si objednájí v restauraci, je toho vhodným příkladem. Kyberprostor se spojuje s realitou a vytváří nové hybridní místo, kde lidé prostřednictvím médií rozhodují o každodenních událostech.

### **2.3 Instagram a proměna funkce fotografie**

Moc uživatele v zobrazování sebe sama i svého okolí, moc podílet se na obsahu dříve direktivně odshora řízeném médií a naprostá propojenost mediované reality s nemediovanou, všechny tyto aspekty participační kultury se scházejí v Instagramu. Stává se nástrojem, ve kterém jedinec rozhoduje o svém obrazu, může neustále zaznamenávat události ze svého života a v okamžitém čase je sdílet s vlastním publikem, dost možná velmi početným. Snímky smí uživatel pořizovat takřka neomezeně a má možnost rozhodovat o

jejich podobě do takové míry, která dříve náležela pouze profesionálům (Instagram ale i jiné aplikace zaměřené na editaci fotografií umožňují ve zjednodušeném módu stejné typy úprav jako například Photoshop). Jak uživatelé s touto mocí nakládají je otázkou, jíž se zabývá José Van Dijck. Ta se zaměřila na funkce fotografie, které platily před příchodem nových technologií, a na to, jak je tyto technologie definitivně proměnily. Podle Van Dijck dosavadní funkce fotografie: zachycení paměti, sdílení zkušenosti a formování identity začaly fungovat v nové rovnováze. Van Dijck vnímá digitální fotografii a dnešní tvorbu na sociálních sítích jako „neustálou potřebu modelování sebe sama a bezprostřední okamžité komunikace a utváření vztahů“<sup>2</sup> (2008: 57).

Mladá generace, která své každodenní zkušenosti zaznamenává a prostřednictvím Instagramu sdílí se světem, tak činí právě proto, aby formovala svou identitu a byla neustále v kontaktu se svým okolím. To se děje na úkor dosud primární funkce fotografie jako uchovatele paměti. Obsah sítí se tak spíše než úložištěm, než záznamem, k němuž by bylo možné se v čase navracet a připomínat si ho, stává neustálým přítokem nových podnětů. Fotografie v kontextu sociálních sítí tak vypovídá více o tom „co se děje teď, než o tom, co se událo v minulosti“<sup>3</sup> (Van Dijck, 2011: 9). Uživatelé usilují především o okamžitou reakci na své příspěvky a o formování obrazu sebe sama, daleko více než aby se snažili budovat času odolávající záznam svých zážitků.

Proč si instagramová generace tolik oblíbila neustálé zachycování a sdílení svých zkušeností prostřednictvím fotografií může pomoci vysvětlit tvrzení Sontag, že pořizování fotografií může určitým způsobem až násobit prožitky z jednotlivých zkušeností (1973 in Van Dijck, 2008). Podle Sontag však integrální součástí fotografie zůstává její role uchovávat události v čase. Utváření identity bylo před digitalizací spíše okrajovou rolí fotografie, identitu zobrazovala kolektivně, v rámci rodiny, protože obsahovala záznam jejího života. Rodinná alba měla přispívat k vytváření vlastní autobiografie, která odolává času a prodlužuje paměť. Tato funkce však s Instagramem ustupuje do pozadí. Spíše než tvorbou času odolávající paměti je zde fotografie prostředkem okamžité komunikace, jejíž význam se brzy vytrácí v proudu nových podnětů a snímků.

## 2.4 Nový vizuální jazyk Instagramu

Na Instagram lze nahlížet jako na nástroj, kde se kulminují proměněné role fotografie. Spolu s tím však Instagram podle Manoviche, podobně jako kdysi polaroid nebo kodachrome, přináší zcela nový vizuální jazyk (2017). Každá nová technologie totiž posouvá formální a estetické hranice. Jakmile si je uživatelé adaptují, utvoří se kolem nich specifická kultura s vlastními výrazovými prostředky. Manovich odmítá, že Instagram je pouze banálním prostředkem pro volnočasovou komunikaci, ale všimá si, že existuje extenzivní teorie v podobě článků a návodů, skrze kterou se uživatelé navzájem učí, jak budovat na síti své účty, a jak v rámci sítě uspět. Vizuální jazyk Instagramu si osvojil určitý „habitus“, soubor pravidel, která určují nejenom, co má být námětem fotografií, ale i preferované kompozice, barevnost a celkovou estetiku. Fotografie na síti se spíše než nahodilými momentkami a

---

<sup>2</sup> “(...) need for continuous self-remodelling and instant communication and bonding.”

<sup>3</sup> “The question of ‘what’s happening’ rather than ‘what happened (...)’”

okamžitými záznamy zážitků a zkušeností stávají součástmi pečlivě plánovaných galerií, které jsou perfekcionistaicky stylizované.

Manovich proto definuje pojem Instagramismus (2017: 73). Jde o vizuální jazyk, jímž se zejména generace mileniálů po celém světě naučila umělecky se vyjadřovat, budovat vlastní obraz, vyprávět své zážitky a komunikovat navzájem mezi sebou. Instagramismus je tvorbou, která vychází především z pravidel, jež se ustanovily na síti samotné, a slouží opět primárně pro publikaci na Instagramu. Jeho estetiku přirovnává Manovich k časopisu *Kinfolk*, na snímcích převládají méně detailní záběry, mají malou hloubku ostrosti, jsou spíše monotónní a celkově vyjadřují minimalismus a simplicitu. Kladou důraz na textury a materiály, geometrii a často jsou zachyceny s takřka dvourozměrnou plochostí. Jejich sémantická funkce ustupuje estetice a stylizovanosti. Mají spíš vyvolávat atmosféru a určitý dojem, než sdělovat příběh. Tuto estetiku lze podle Manoviche pozorovat i v grafickém designu, K-popu nebo v některých filmech tvůrců jako Ingmar Bergman nebo Andrej Tarkovskij. „Instagramismus používám jako analogii k pojmenování hnutí moderního umění, například futurismu, kubismu, surrealismu atd. Tak jako tyto *-ismy*, Instagramismus nabízí vlastní vidění světa a svůj vlastní vizuální jazyk. Narozdíl od uměleckých hnutí tento styl utvářejí miliony autorů celého světa, kteří se propojují a účastní na tvorbě této sociální sítě i dalších“<sup>4</sup> (s. 115). Manovich tak Instagram chápe především jako platformu, která zmocňuje uživatele k účasti a spolupráci vlastního vizuálního pojetí světa, které snadno umožňuje užívání chytrého telefonu a správných mobilních aplikací. Síť také posiluje estetické vnímání uživatelů, kteří si osvojují sofistikovanou vizuální tvorbu a tyto schopnosti dále na Instagramu manifestují. „Většinou využívají tyto své dovednosti, aby si zajistili smysluplné a emocionálně uspokojivé zážitky, aby se dostali do kontaktu s podobně smýšlejícími lidmi a udržovali své sociální vazby, nebo aby zvýšili svou společenskou prestiž“<sup>5</sup> (s. 117). Instagram je tedy podle Manoviche prostředkem, „jak získat kulturní kapitál“ (termín Pierra Bourdieua, ke kterému se práce vyjádří v následující kapitole, in Manovich, 2017: 117) i jak zdokonalit vlastní obraz v očích svého okolí nebo ukázat jedincovu příslušnost k určité sociální skupině, tak jako kulturní identitu dříve tvořily „subkultury, hudba nebo móda“ (s. 90). Těmto uživatelům Manovich přiznává status určité sociální třídy, jednoduše pojmenované „vrstva Instagramu“ (orig. *Instagram class*, s. 118). Instagram přesahuje vliv v rámci jedné sociální sítě či napříč několika sítěmi. Spoluutváří „společnost estetiky“ (orig. *aesthetic society*, s. 115); z pouhého způsobu trávení volného času a nástroje pro komunikaci se stává prostředkem, který se podílí na kultuře i ekonomice dnešní společnosti.

Ne každý uživatel Instagramu se však účastní tohoto hnutí. Instagramismus začal u uživatelů, které Manovich označuje za stylizované (orig. *designed*, s. 42). Ze svého kvantitativního výzkumu provedeného na více než 150 000 instagramových fotografiích, z oblasti Londýna z jednoho zářijového týdne roku 2015, odvodil Manovich určité uživatelské kategorie. Také určil orientační procentuální počty těchto uživatelských kategorií.

---

<sup>4</sup> „I use the term “Instagramism” as an analogy to modern art movements such as futurism, cubism, surrealism etc. Like these earlier –isms, Instagramism offers its own vision of the world and its visual language. But unlike modernist art movements, Instagramism is shaped by millions of authors connected by, and participating in, Instagram and other social networks.“

<sup>5</sup> “(...) they mostly use their skills themselves to have meaningful and emotionally satisfying experiences, to meet like-minded people, to maintain human relations, or to acquire social prestige.“

Stylizovaných uživatelů má být 9 % (s. 50). Jde o tvůrce, kteří si osvojí jednotný vizuální styl, jenž nenásleduje klasická teoretická východiska pro dobrou fotografii, ale spíše se soustředí na vlastní náměty a vlastní estetiku Instagramismu.

Manovich rozděluje uživatele do celkem tří typů podle jejich motivací a míry estetického vyjádření. K porozumění rozdělení do kategorií pomáhá položit si otázku, s kým daný majitel účtu soupeří o „lajky.“ Ti, kteří se nesnaží oslovit co nejširší publikum, ale komunikují především se svým okruhem známých, jsou tzv. běžní uživatelé (orig. casual). Na síti jich je většina – 80 % (s. 50). Takový uživatel svoje příspěvky neplánuje pečlivě dopředu a o publikaci se rozhoduje spíše okamžitě, ve snaze zprostředkovat svému okolí vlastní zážitky a zkušenosti. Námětem jeho fotografií jsou často lidé, přátelé, zážitky s přáteli, móda a každodenní život. Uživatelé publikují za účelem udržet kontakt se svým okolím a dokumentovat vlastní zkušenosti, méně kladou důraz na specifickou estetiku, jejich snímky naopak často nenásledují zažitá pravidla fotografického umění (s. 52).

Dalším typem uživatele je profesionál (orig. professional). Nemusí nutně jít o profesionálního fotografa, pro něž fotografická tvorba znamená prostředek finančního zisku. Jedná se o tvůrce, který se dobře orientuje v pravidlech fotografického umění a jeho snímky splňují kritéria dobré fotografie, jak je ustanovilo 20. století, například pravidlo třetin nebo práce s hloubkou ostrosti. Náměty takové tvorby se podle Manoviche dají zhruba přirovnat ke klasické malbě, jsou jím krajiny, přírodní i urbanistické scenérie, portréty. Tito uživatelé tvoří podle výstupů Manovichova výzkumu 11 % sítě (s. 50).

## 2.5 Moc platformem

Van Dijck má neustále na paměti moc samotných platformem, kterou považuje za rizikovou právě v tom, že si ji většina lidí nepřipouští. Rozlišuje v historii novými médii propojené společnosti dvě období. V období zhruba do roku 2010 online svět představoval jakési rozšíření běžných sociálních interakcí (Van Dijck, 2013). Na Facebooku to znamenalo například to, že okruh přátel uživatele víceméně korespondoval s širším okruhem jeho známých. Potom nastal zlom, kdy se „propojení“ (orig. connectivity) umožňované internetovými platformami stalo „propojeností“ (orig. connectedness). Rozhodnutí propojit se už není vědomou člověkem řízenou činností, ale jakýmsi samozřejmým rysem, kdy veškeré chování uživatele na síti převážně zprostředkovávají algoritmy. Van Dijck tuto změnu nazývá „obrat k propojenosti“ (orig. connective turn; 2013: 202). V prostředí Facebooku tato změna nastala v tom, že uživatel si už povětšinou manuálně nehledá vlastní známé, ale ty mu automaticky nabízí sám Facebook na základě uživatelské aktivity na síti. Instagram pak svým vývojem spadá do tohoto druhého období.

Pro Van Dijck je obrát k propojenosti „dvousečnou zbraní“ pro uživatelskou svobodu tvořit a vyjadřovat sebe sama (s. 202). Narostl objem aktiv, jež internetové platformy zprostředkovávají, takže své uživatele stále víc vedou k vědomému i nevědomému zveřejňování dat, které by mohly být pro platformy předmětem obchodu. Za druhé, samotná online aktivita včetně utváření identity se stává zbožím. Na Facebooku a Instagramu se účty celebrit a influencerů staly žádanými reklamními prostory. Je v zájmu sítí tyto reklamní prostory udržovat a šířit jejich vliv, takže je na místě se domnívat, že algoritmy sítí právě toto

umožňují. Instagramový influencer je za obsah, který na síť přivádí více uživatelů (a rozšiřuje tak aktiva Instagramu) odměňován tak, že jsou jeho příspěvky zobrazovány více lidem. Čím víc roste popularita nějakého tvůrce na Instagramu, tím víc získává i Instagram samotný. Je tedy v zájmu platformy spíše než demokraticky dávat prostor pro to „být viděn“ rovnoměrně všem, šířit vliv už vlivných tvůrců.

Pohled Van Dijck spíše než naději z etablování nové sociální subtržidy, která získává nové možnosti pro sebevyjádření – o níž mluví Manovich – předznamenává obavy z vnějších sil, jež přebírají nadvládu nad produkcí i identitou jedinců na internetu. Platformy mají dvojí moc: rozhodují, co bude sděleno i viděno a přetvářejí uspořádání online společností pro maximalizaci svého zisku. Také vedou uživatele k vyzrazování obchodovatelných dat a k uniformitě sdílených obsahů.

Van Dijck se v jiné práci zaměřila na online fotoúložiště Flickr v době, kdy Instagram teprve začínal (2011). V této studii Van Dijck popisuje především konstruktivistickou moc sítě, ty podle ní pouze nezprostředkovávají chování uživatelů, ale aktivně ho pomáhají utvářet. „Jednotlivci zde artikuluji své identity (...) pomocí zveřejňování fotografií, jež dokumentují jejich životy, stávají se zde součástí komunity, kde lidé sdílí své snímky, a ta naopátku přetváří jejich vidění světa“<sup>6</sup> (s. 2). Tyto poznatky platí i pro Instagram. Původní myšlenku demokratizace moci, kterou přináší participační kultura, kdy je uživatel stále více spoluautorem a autorem obsahů; střídá teorie, že o obsazích, jež jsou publiku nabízeny, rozhodují nečitelné algoritmy. Soustava algoritmů, vnitřní neviditelná architektura sítě, se místo uživatele jako aktivního tvůrce, stává hlavní silou. Rozhoduje o přítoku nových obsahů na síť, rozhoduje, co bude přednostně ukazováno a viděno a aktivně přetváří lidské vidění světa, formování sebe sama i zaznamenávání minulosti.

Technologii jako zdroj téměř absolutistické moci vnímal už Vilém Flusser (1994, orig. vyd. 1983), který definuje termín technický obraz. Technický obraz je vytvořen přístrojem narozdíl třeba od malby či grafiky, které jsou přímým dílem člověka. Děje, které se podepisují na výsledné podobě technického obrazu jsou obtížně rozluštitelné a skryté, probíhají uvnitř aparátu či také černé skříňky. To mění význam obrazu.

Tradiční obraz je abstrakcí prvního stupně, jeho význam se dá vystopovat a uchopit, jeho byl totiž vymyšlen člověkem. Myšlenky autora může pochopit jiný člověk, divák. Nebezpečí technického obrazu tkví v tom, že zdánlivě tento model napodobuje, člověk obsluhuje aparát, s jehož pomocí vytvoří technický obraz. Zdánlivě jde o přirozené vtištění významu do obrazu, jako například u malby. Mnohem víc se však na výsledném významu podílí technologie, jíž se musel napřed autor přizpůsobit.

Technické obrazy nejsou obrazem světa, ale vizuálním zpodobněním textů, které stojí u zrodu dané technologie, jsou abstrakcí třetího stupně. Tato skutečnost není pro běžného diváka čitelná, chápe technické obrazy jako nesymbolické a objektivní a není schopen je dešifrovat. Technické obrazy tak získávají moc, která ve výsledku proměňuje lidské chápání

---

<sup>6</sup> “Individuals articulate their identities as social beings by uploading photographs to document their lives; they appear to become part of a social community through photographic exchanges and this, in turn, shapes how they watch the world.”

světa. Dešifrovatelnost skutečné podstaty technických obrazů vede k jejich šíření a ke vzniku amorfni masové kultury. „Nic nemůže odolat této vstřebávající síle technických obrazů – není umělecké, vědecké nebo politické aktivity, která by k nim nesměřovala, není každodenního jednání, které by nechtělo být fotografováno, filmováno, nahráváno na video. Neboť všechno chce zůstat v paměti věčně a být věčně opakovatelné. (...) Universum technických obrazů, tak jak se začíná kolem nás rýsovat, se představuje jako nepřeborné množství časů, ve kterém bez ustání krouží všechny činy i všechna utrpení“ (1994: 17).

## 2.6 Přesycení veřejné sféry

Způsob, jakým Instagram pronikl do veřejné sféry a postupně do ekonomiky a do každodenního života mladé generace však má vliv nejenom na funkci fotografie. V kontextu dopadu na společnost sociolog Ben Agger (2015) ustanovuje termín „přesdílení“ (orig. oversharing; 2015: 2), to znamená přílišné šíření osobních informací za hranici běžného zájmu okolí, zahrnování okruhu známých nadbytečnými banálními či příliš osobními až intimními informacemi. K přesdílení dochází, když člověk své okolí konstantně zahrnuje sděleními, které se podle zažitých společenských norem veřejně běžně nesdělují. Podle Aggera se jedná o projev pornografické kultury, jak ji sám pojmenovává. Provází ji přílišný důraz na vizuálno, na rychlé podněty a vzruchy publika skrz média, kdy centrem kultury je okamžitá zábava, jež nemá dlouhého trvání ani význam v delším časovém hledisku. V éře sociálních sítí se pak pornografická kultura projevuje „ochuzováním svého vlastního soukromého prožívání a zanášením veřejné sféry pozůstatky nahodilých názorů a konverzací“<sup>7</sup> (s. 20). Instagram je pak v Aggerově podání jednou z příkladových křížovatek takové kultury. Neustále se zde opakují banální náměty, které vedou pouze ke krátkodobé zábavě. Stále se zde rozpouštějí hranice, jež dřív definovaly společnost, ať už jde o rozdíl mezi soukromým a veřejným, či o ohraničení osobního času oproti neustálému čtyřadvacetihodinovému „dohledu“ sociálních sítí. Z veřejného prostoru jsou vytlačována podstatná témata a nahrazuje je banální krátkodobá zábava.

Tyto Aggerovy názory navazují na teorie Richarda Sennetta (1977). Tvrdí, že ve společnosti stále na významu nabírají konzumerismus, komercializace a individualismus. Veřejné prostory jsou nahrazovány soukromými. Absence společných komunitních prostor a událostí pak vedou k tomu, že lidé se zabývají pouze sami sebou. To má negativní dopady na demokratické uspořádání společnosti, ale i na životy jednotlivců, kteří se stále více izolují.

Rozšířená sociální síť Instagram je průvodním jevem technologických a společenských změn, které umožnily nástup participační kultury. Uživatel má moc produkovat obsah a získávat publikum takřka bez omezení, podle vlastního uvážení navíc může rozhodovat o vlastním zobrazení. Instagram se velice rychle rozšířil a stal se místem, kde se posouvají funkce a pojetí fotografie, jak je znalo 20. století. Instagramová fotografie slouží především ke komunikaci, funkce utváření paměti ustupuje do pozadí a funkce utváření vlastní identity naopak sílí oproti minulosti. I když Instagram nepopíratelně umožňuje vývoj vlastního vizuálního jazyka, který si uživatelé osvojují, o tom, zda skutečně vede uživatele k vizuální sofistikovanosti (Manovich, 2017) lze pochybovat. José Van Dijck (2013) totiž upozorňuje na

<sup>7</sup> “(...) impoverishing the private self and littering the public sphere with the detritus of mere opinion and chatter.”

nečitelný vliv platformem, které rozhodují o tom, co uživatel uvidí i o tom, jak velké publikum dokáže oslovit.

### 3. Identita

Na pojem identita lze nahlížet z mnoha úhlů napříč vědeckými disciplínami. V perspektivě psychologie a sociologie se identitou rozumí vnitřní prožívání i vnější jednání, jehož si je člověk vědom a stvrzuje jím svou totožnost. S identitou se pojí její hledání, které jedinci běžně prožívají, například v období dospívání, a snaha o seberealizaci (Petrušek a kol., 1996: 414).

Jedním ze stěžejních přístupů, jak lze identitu a její konstrukci uchopit, je Goffmanova dramaturgizační teorie, jíž představil v roce 1959 v díle *Všichni hrajeme divadlo* (česky 2018). Goffmana chápe jedince jako herce, který si na základě dané sociální situace osvojuje určitou roli. „Předpokládám, že jednotlivec má v okamžiku, kdy předstupuje před ostatní, mnoho motivů pro to, aby se snažil ovlivnit dojem, jaký okolí z celé situace získá“ (2018: 27) vysvětluje motivaci pro hraní rolí Goffman. Člověk dojem, který zanechává, ovlivňuje dvěma způsoby: zaprvé verbální komunikací, skrze níž vědomě modifikuje vlastní vnější působení. Druhotně však o věrohodnosti jeho role vypovídá celá řada znaků, jež vysílá nevědomě, například mimika či gestikulace, které mohou prozradit, že se jeho prožívání liší od zaujaté role. Kontrola tohoto druhého způsobu vysílání signálů může být pro „herce“ obtížná. Goffman poznamenává, že všeobecně jsou lidé lepší pozorovatelé, než herci. Vzniká tak „komunikační asymetrie“ (s. 19), člověk je schopný snáze odhalit věrohodnost rolí svého okolí, než zachovávat autenticitu vlastní role. V sociální interakci je však žádoucí, aby si jednotliví aktéři věrohodnost svých rolí vzájemně potvrzovali, to totiž pomůže snazšímu průběhu společenské situace. Jedinec si v průběhu svého každodenního prožívání osvojuje několik rolí, doma může být někým jiným než například na pracovišti.

Pierre Bourdieu se zabýval identitou a místem člověka ve společnosti ve své *Teorii jednání* (1998, orig. publ. 1994), kde shrnuje teorii distinkce, jíž vytvořil na základě sociologických průzkumů francouzské společnosti v 60. a 70. letech. Rozděluje sociální prostor na čtyři dimenze. Ty jsou vymezené dvěma kolmými osami, jedna znázorňuje množství veškerého kapitálu, druhá je osou se dvěma póly, kterými jsou kapitál ekonomický a kapitál kulturní. Místo člověka ve společnosti a jeho identitu tak do velké míry definuje jeho postavení v daném prostoru vytyčeném dvěma osami. Jedinec se pro zlepšení svého postavení může snažit nejenom zvýšit svoje majetkové postavení, ale i svůj kulturní kapitál, čímž se rozumí například vzdělání, ale může jím být i orientace ve společenském dění, porozumění umění nebo módní preference. Konkrétní podoba kapitálu vždy závisí na specifickém „sociálním a historickém kontextu“ (Růžička a Vašát, 2011: 130). Manovich Bourdieův termín spojuje s Instagramem (2017: 117); když říká, že tvůrci na síti právě svým vizuálním stylem a úspěchem své tvorby kumulují svůj kulturní kapitál. Kulturní kapitál (v závislosti na kontextu též symbolický), totiž jedinci přináší „společenské uznání, jehož zisk je ve svých důsledcích totožný se ziskem moci“ (Růžička a Vašát, 2011: 130). Na Instagramu se takové uznání projevuje v počtu sledujících a „lajků“ a celkovou oblibou uživatele.

Pro identitu je také rozhodující termín habitus, se kterým Bourdieu pracuje. „Základní tezí Bourdieuho konceptu habitu je, že habitus je soubor individuálních a individualizovaných (...) dispozic, tj. předpokladů k tomu vnímat, myslet a jednat ve světě určitým způsobem“ (Růžička, Vašát 2011: 131). Aktér si ve společnosti získává místo prostřednictvím osvojování určitého jednání a na základě svých vlastností a příslušností, genderem a rasou počínaje, inteligencí či estetickým cítěním konče.

### 3.1 Identita dnes

Podle Stuarta Halla je při pochopení termínu identita nápomocné zohlednit jeho historický vývoj (1992). Jako původní pojetí definuje Hall to, které se zformovalo během osvícenství. Identita byla považována za něco, čím byl člověk obdařen při narození stejně jako schopností rozumně uvažovat. Identita byla jádrem jeho já, něčím, co ho definovalo, a něčím, co vycházelo z člověka samého. Jakou identitu jedinec získal, takovou měl v průběhu života, i když ji mohl do jisté míry rozvíjet.

Toto pojetí však redefinoval symbolický interakcionismus. Identita jedince už nebyla chápána jako něco získaného a ryze vnitřního, ale spoluutvářela ji interakce s okolím, například významní lidé v okolí jedince. „Jedinec stále má nějaké vnitřní jádro či esenci „pravého já,“ to je ale formováno a modifikováno v průběžném dialogu s kulturními světy tam venku a s identitami, jež tyto světy nabízí“ (Hall, 1992: 276).

Současné pojetí identity vychází z postmodernismu, avšak navazuje na symbolický interakcionismus. Neexistuje žádná základní, fixní a konečná identita. „Identita se stává „pohyblivým svátkem:“ průběžně formována a transformována ve vztahu ke způsobu, jakým zapadáme do kulturního systému, jenž nás obklopuje“ (s. 277). Jedincovo chápání sebe sama tak utváří především kultura a společenské okolí, které je navíc vlivem globalizace a postmoderního vývoje stále více proměnlivé.

Pojem identita, jak se vyvinul do současné podoby, pak Hall dále rozvádí s pomocí termínu identifikace, která uchopení vlastní identity umožňuje (2002). „V běžném slova smyslu je identifikace konstruována na pozadí původu nebo sdílených vlastností s jinou osobou či skupinou nebo s ideálem, a ústí v přirozený pocit spojení a solidarity. Navzdory přirozenosti této definice je identifikace z hlediska diskurzivního přístupu však sociální konstrukcí, nikdy nedokončeným procesem, vždy v průběhu. Není předurčená skrze to, že může být vždy získána, ztracena, udržována či opuštěna“ (2002: 2). Vliv společnosti a kultury na identitu je rozhodující a má restriktivní charakter, dobře to podle Halla znázorňují teorie Judith Butler: „Butler názorně demonstruje, že všechny identity fungují na principu vyloučení, skrze diskurzivní konstrukci vnějšího a vytvoření nežádoucího a okrajového, které zůstává mimo symbolickou rovinu a vně zobrazovaného“<sup>8</sup> (s. 15).

Zygmunt Bauman popisuje hledání identity v současném kontextu, kdy společnost utvářejí probíhající globalizace, privatizace a individualizace. Společenské procesy nastolily „tekutou

---

<sup>8</sup> “Butler makes a powerful case that all identities operate through exclusion, through the discursive construction of a constitutive outside and the production of abjected and marginalized subjects, apparently outside the field of the symbolic, the representable.”



dobu,“ pro níž je specifické, že sociální normy zanikají dříve, než se stihnou etablovat (2017). Člověk je ve stále vyšší míře odkázán sám na sebe i v ohledech, kdy se o něj dříve staral stát či společenské instituce. Nejistota a odpovědnost za události, na jejichž vzniku se člověk nemohl nijak podílet, patří podle Baumana k hlavním negativním údělům, s nimiž se jedinec v dnešní době potýká. Zatímco identitu dříve lidé hledali a ustanovili si ji v období přechodu do dospělosti, v současnosti je „nikdy nekončící, vždy neúplnou aktivitou s otevřeným koncem, kterou my všichni, ať už z nutnosti nebo z vlastní volby, musíme provádět“ (Bauman, 2004: 182). Současný svět je propojený prostřednictvím internetu a sociálních platform a rozhodují v něm rychlost a flexibilita. Informace o událostech jsou buď ve zpravodajství či uživateli přenášeny prostřednictvím tweetů, stories nebo jiných příspěvků v reálném čase přes celý svět. Takto akcelerovaný společenský vývoj znamená pro jedince, že i jeho identita se stále mění a přizpůsobuje aktuální situaci, je nikdy neukončeným úkolem. „Právě tím se individualizace minulosti liší od její dnešní podoby: v našich časech tekuté modernity, kdy se nejenom *umístění* jedince v rámci společnosti, ale i sama *místa*, kam by se člověk mohl dostat, a kde by se mohl usadit, rychle rozpadávají a sotva mohou sloužit jako cíle „životních projektů“ “ (2004: 173). Podle Baumana se identitě přikládá přílišná důležitost v akademickém diskurzu i v běžné praxi, současnost tak nazývá „epochou identity“ (s. 180). Identita se stává „náhražkou společenství“ (s. 179).

Manuel Castells se věnuje identitě v jejím širším významu, zabývá se kolektivní identitou, kterou hledají lidé skrze příslušnost k národům, menšinám, hnutím, a politickými otázkami spojenými s vlastní totožností (2010). Castells tvrdí, že velkou měrou jsou dnešní politické konflikty v podstatě čím dál víc boji za vlastní identitu, počínaje feminismem a hnutím za práva homosexuálů v minulém století, až po konflikty současnosti, například Arabské jaro, ale i Brexit či snaha o osamostatnění Katalánska. Rostoucí význam identity je příznačný pro společnost sítí, kterou Castells definuje (1996). Dnešní společnost propojují stále intenzivněji vytvářená a navzájem se proplétající vlákna propojení, ať už jde o dopravu nebo telekomunikace, která umožňují vzájemnou interakci sociálním aktérům v dosud nevídaném měřítku. Na pozadí stále rozsáhlejší sítě propojení probíhá globalizace a narůstá význam identity. Ta se podle Castellse zdá být hybnou silou, jež už dnes začíná a v budoucnu bude stále víc organizovat celou společnost. Do debaty o Instagramu může takový názor vnést nový pohled na situaci. Ve společenském uspořádání, kde se identita stává klíčovým stavebním prvkem, se neustálá potřeba internetové generace navazovat spojení s ostatními a zviditelňovat své já ve virtuálním světě může jevit jako reakce na dnešní „sílu identity,“ o níž mluví Castells (2010: xvii - xxv).

### **3.2 Identita ve fotografii**

Roland Barthes se zabývá otázkou, nakolik je fotografie schopná zachytit skutečný obraz člověka, který by vyjadřoval i jeho osobnost a vlastnosti. Hledá fotografii své matky, jež by zachycovala její obraz, který by byl ve shodě s jeho vzpomínkami a ukazoval, jaká jeho matka skutečně byla (1994, orig. publ. 1980). Úplně zaznamenat osobu však podle něj dokáže jen málokterá fotografie. Většina fotografií podle Barthesse člověka neomylně redukuje, nezachycuje jej v celé jeho podobě. „Vzhled (...) je nedokonalou suplementací identity,“ říká Barthes (1994: 95) a fotografii považuje za nedokonalý prostředek, jak uchovat vzpomínky na člověka.

Při zachycení snímku se promítají do výsledného obrazu čtyři různé podoby (Barthes in Van Dijck, 2008). V portrétu se „protínají, sváří a navzájem deformují čtyři imaginární momenty. Před objektivem jsem zároveň já, jako ten, za něhož se považuji, já jako ten, za něhož chci být považován, já jako ten, za něhož mě považuje fotograf, a já jako ten, jehož fotograf používá, aby předvedl své umění“ (Barthes, 1994a: 17). V portrétu osoby tak dochází ke zkreslení a imitaci. Ve věku selfie a Instagramu uživatelé získávají novou moc nad vlastním obrazem v tom, že ho nedeformují poslední dva typy vlivů, jež do snímku vnáší cizí osoba fotografa. Vlastní autoportrét se stává zachycením toho, jak člověk vidí sám sebe a jak si přeje být vnímán – získává více prostoru pro idealizaci.

Stále širší možnosti uživatelů, jak rozhodovat o své podobě pomyslně vrcholí ve fenoménu deep fakes, které jsou jednou z forem syntetických médií (Hámošová, 2020). Jde o média, která vznikají za pomoci umělé inteligence, prostřednictvím naprogramovaných softwarů či aplikací, které buď obraz samy generují, nebo do běžně pořízených obrazů nějak nepřírodně zasahují. Patří mezi ně například aplikace Face Swap, která umožňuje dvěma osobám v obraze či videu „vyměnit obličej.“ Podobné nástroje se staly na sociálních sítích populárními. Další aplikace například generují odhadovanou podobu uživatele, jakou bude mít, až zestárne, či uživatele činí krásnějšími a přitažlivějšími. Aplikace Facetune například nabízí automatizované vyhlazení pleti, změnu barvy vlasů, odstranění odlesků z tváře nebo vybělení zubů, ale i mnohem významnější zásahy do vzhledu, jakými jsou úprava tvaru jednotlivých částí obličeje. V oběhu takových obrazů na síti je zpochybněno samo autorství. Zůstává otázkou, nakolik mnoha obrazovými úpravami zasažený obraz zůstává fotografií, či zda už se jedná o syntetické umělou inteligencí generované médium.

### **3.3 Identita na Instagramu**

Společenským uspořádáním posílená role identity, rostoucí potřeba řadit se ke skupinové identitě a jednoduchost takové performance na sociálních sítích nepochybně mají vliv na dnešní sebe prezentaci na Instagramu i za jeho hranicemi. Uživatel navíc může svůj obraz vytvářet bez kompromisů s druhou osobou fotografa a takřka neomezeně ho idealizovat. Ať už tak činí pouze skrze rozhraní Instagramu nebo s pomocí celé škály aplikací pro úpravu fotografií, které jsou přímo určené pro použití s Instagramem.

Studie Olgy Parambousis a kolektivu (2016) hledá spojitost mezi chováním uživatelů a jejich osobním rozbořením z hlediska narcismu. Rozšířené mínění a především mediální tvrzení, že narcismus je kvůli Instagramu na vzestupu, není podle této studie pravdivé. Určité chování na síti však může být projevem narcismu a lidé s touto diagnózou mohou Instagram využívat k vyrovnávání se s projevy této poruchy. Narcista „zranitelného typu“ potřebuje k pocitu stability často slyšet pozitivní ohlas na sebe či svoje počínání, na Instagramu se takoví lidé snaží získat vysoká čísla sledujících (2016: 90). Narcista „grandiózního typu“ má přehnaně vysoké mínění o sobě samém navzdory zpětné vazbě okolí a na Instagramu je jeho prezentace spojená se „snahou získat obdiv ostatních“ či s „velmi častým zveřejňováním snímků sebe sama“ (s. 90). Zobecnující tvrzení, že by užívání Instagramu zvyšovalo narcismus nebo bylo jeho projevem, se ale neprokázalo.

V prostředí Instagramu se spojují možnosti fotografie, jak identitu vyjádřit, ale i samotný dopad rapidního vývoje technologií: počítačová revoluce totiž podle psycholožky Sherry Turkle redefinovala, jak člověk smýšlí o sobě samém i o druhých. Obrazovka počítače (či telefonu) není podle Turkle jenom zrcadlem, jenž odráží způsob, jakým člověk sama sebe vnímá a jak se prezentuje ostatním. Rozhraní digitálních technologií je jakousi bránou do „světa za zrcadlem“ (1997: 10). Rozšiřuje dosavadní možnosti, jak utvářet vlastní zkušenosti a vlastní identitu. Na základě vztahu člověka a počítače Turkle rozlišuje dvě období: dobu kalkulace a dobu simulace. V prvním byl počítač zjednodušeně řečeno zdokonalenou kalkulačkou, jež pouze vykonávala některé úkony místo člověka, bylo však snadno pochopitelné, kde končí úkony člověka a kde začíná konání stroje. V době simulace se však počítač stává samostatným společenským aktérem v životě člověka, dokáže lidské konání simulovat. Zprostředkovává natolik složité funkce a v některých rolích člověka zastupuje tak zdatně, že je ve svých výsledcích od člověka k nerozeznání. Prostředí počítačů se stává se zcela novou říší, do níž může člověk vstoupit.

Turkle zkoumá tuto skutečnost na příkladu MUD (multi user dungeon) her, kde se v online prostředí anonymně střetávají hráči v simulaci reálného světa se svými do detailu vypracovanými postavami. Mají různá povolání, přátele a vykonávají aktivity zcela jako v běžném životě. Sílu technikou zprostředkované sociální interakce Turkle demonstruje na fenoménu „netsex“ – jedinci v MUD hrách se angažují i v intimních aktivitách, které jim podle jejich vlastních výpovědí připadají v mnoha ohledech „reálné“ jako ve skutečném životě. Zážitky a zkušenosti z kyberprostoru se mohou podobat skutečnému prožívání. Události z virtuálního světa získávají konstruktivní sílu i v reálném životě.

Instagram umožňuje uživateli v mnohem menší míře simulaci života nebo vytvoření vlastního avataru. Přesto lze v jeho fungování spatřit analogii s příklady, o nichž mluví Turkle. Kyberprostorem zprostředkované reakce v podobě „lajků“ a komentářů se pro uživatele stávají rychle podobně reálnými, jako interakce v běžném setkání tváří v tvář. Oba virtuální světy také nepochybně v mnoha ohledech mohou svým uživatelům skutečně prožívané zkušenosti nejen zprostředkovat, ale i nahradit. Ve světle poznatků Turkle se lze například domnívat, že ti, kteří jsou více úspěšní v instagramovém světě, jenž jim navíc umožňuje třeba i status celebrity a finanční zisk, bezpochyby tuto svou identitu považují přinejmenším za stejně důležitou jako ve skutečném fyzickém světě.

Van Dijck se zabývala otázkou online identity na Facebooku ve srovnání s profesní sociální sítí LinkedIn (2013). Na takové online identitě se podílí tři faktory: samotný uživatel, ale i provozovatel sítě a publikum, v případě LinkedInu zaměstnavatel. Jednoduše řečeno, uživatel se jeví takový, jak mu to síť umožňuje. Zároveň se však snaží svůj obraz postavit tak, aby co nejvíce vyhovoval potenciálním zaměstnavatelům, tedy publiku. Na identitu vytvářenou v prostředí sociálních sítí je doslova uvržena propojenost, jež vytváří riziko, že jakoukoliv zveřejněnou informaci může kdokoliv zobrazit, proto musí být pečlivě zvážena. Dále identita na sociálních sítích podléhá „uniformitě narativu“, který identitu vypravuje ostatním (2013: 211). V zájmu majitelů sociálních platforem je, aby od svých uživatelů získaly osobní data, jež by šlo snadno třídít a uspořádat, tak aby je bylo co nejjednodušší prodat třetím stranám. Online identitu tak provází standardizace a neustálá adaptace na možné potřeby publika. Platí to pro Facebook i LinkedIn, ale také pro Instagram. „Jde o

komplexní řídicí strukturu, která chytře vychovává svého uživatele ke kombinaci sebevyjádření a sebe prezentace ve standardizovaném formátu,<sup>9</sup> charakterizuje identitu v éře online platform Van Dijck (s. 204).

Na Instagramu probíhá zjednodušené formování identity skrze vlastní obraz: snímky sebe sama, ale i další náměty ze života tvůrce zachycující jeho osobní perspektivu. Uživatel má nad svým obrazem velkou kontrolu, může prakticky spojit vlastní obraz se svou idealizací a ukazovat se druhým přesně tak, jak si přeje být viděn. Nemusí se však jednat o projev narcismu. K neustálé artikulaci vlastního já podle současných sociologů vede mladé jedince současná společenská situace, již charakterizuje tekutost i propojenost sítě. Sociální interakce prostřednictvím Instagramu mají pro své uživatele obdobný význam, jako ty v reálném světě. Provází je však nečitelný vliv samotných platform, které artikulaci identity uživatelů vedou k uniformitě a usměřňují ji podle vlastních zájmů, jakým je například maximalizace zisku z inzerce. Fotografie jako prostředek pro konstrukci vlastní identity a užití tohoto média k záznamu vlastního každodenního prožívání se formálně shoduje se způsobem, jakým tvořila Nan Goldin. Instagramoví uživatelé kompulzivně zachycují snímky svých vlastních zkušeností se stejnou kontinuitou a v podobné osobní rovině jako Goldin. Ta se však proti současným tendencím internetové generace ohrazuje. „Nejsem zodpovědná za nic, jako sociální média, že ne? (...) Nemůže to být pravda, pokud ano, cítím se hrozně“<sup>10</sup> (McDermon, 2016).

#### 4. Tvorba a biografie Nan Goldin

Goldin se narodila v roce 1953 a vyrůstala v početné rodině (byla nejmladší ze čtyř dětí) na předměstí Bostonu. Konzervatismus předměstského života a rodinné konflikty označila za vlivy, které se podepsaly na její tvorbě, protože se jim chtěla svým uměleckým postojem vzepřít (Westfall, 1991). Podstatně pak Goldin ovlivnila zejména sebevražda její sestry Barbary, k níž došlo, když bylo Goldin jedenáct let. Fotografka v úvodu *Balady o sexuální závislosti* identifikovala sebevraždu své sestry jako hlavní motivaci, proč se rozhodla tvořit vlastní neustálý záznam svého života: „Celé roky jsem si připadala posedlá zaznamenáváním svého života ze dne na den. Až nedávno jsem si uvědomila, že moje motivace má hlubší kořeny: nepamatuji si doopravdy svou sestru. V průběhu času, kdy jsem odešla od rodiny a znovu budovala vlastní život, jsem ztratila skutečnou vzpomínku na svou sestru. Pamatuji si svou vlastní verzi její osoby nebo věcí, které řekla, toho, co pro mne znamenala. Ale nepamatuji si hmatatelnost toho, kým byla, její přítomnost, jak vypadaly její oči, jak zněl její hlas. Nikdy nechci být odkázána na něčí verzi mé vlastní historie. Už nikdy

---

<sup>9</sup> “(...) it is a complete architecture overhaul that smartly disciplines its user into combining self-expression – in this case memory and emotion – with self-promotion in a uniform format.”

<sup>10</sup> “I’m not responsible for anything like social media, am I? (..) It can’t be true. But if it is, I feel terrible.”

nechci ztratit skutečnou vzpomínku na někoho blízkého“<sup>11</sup> (Goldin, 2012: 9). Až obsesivní kontinuita fotografování i námět práce Goldin vychází ze zkušeností jejího dětství a mládí.

Počátky umělecké tvorby Goldin datuje k průběhu studia na střední škole, kam nastoupila po útěku z domova (Westfall, 1991). Jednalo se o školu založenou hippies, vedenou podle filozofie britské instituce Summerhill, známé nezávislým přístupem ke vzdělávání a důrazem na individuální potřeby studentů. Goldin zde navázala celoživotní přátelství s fotografem Davidem Armstrongem a se Suzanne Fletcher. V tomto období zahájila fotografování svého vizuálního deníku, což podle jejích vlastních slov souviselo především se začátkem společenského života, návštěvami večírků a konzumací alkoholu (Goldin, 2012). Tvorba Nan Goldin je tak od počátku a napříč jejím životem silně sociálně orientovaná právě na její společenský život, přátele a blízké.

Prvním tematicky zaměřeným a soustavným dílem Goldin bylo dokumentování bostonského klubu The Other Side, známého vystoupeními drag queens (tzn. umělecká představení transvestitů, která mají v Americe tradici). Goldin nedokumentuje tuto subkulturu jako nezúčastněný pozorovatel, ale pohledem z nitra komunity. Začala totiž s transvestity trávit veškerý čas, začala s nimi žít a stala se součástí jejich kolektivu. Proto práce Goldin dosahuje autenticity a je zachycena z intimní perspektivy. Do fotografického souboru se promítl i osobní vztah Goldin k drag queens, které obdivovala. „Toužila jsem je ukázat jako třetí pohlaví, jako další možnost sexuální identity, volbu genderu. A zobrazit je s respektem a láskou, svým způsobem je oslavit, protože skutečně obdivuji lidi, kteří dokáží znovu vybudovat sebe sama a veřejně manifestovat své ideály“<sup>12</sup> (Westfall, 1991).

Přestože počátky tvorby Goldin jsou spíše amatérskou činností, později autorka vyhledala fotografické vzdělání. Nejdříve šlo o kurzy vedené Henry Horensteinem, který Goldin seznámil s díly Diane Arbus, Larryho Clarka, Weegeho nebo Augusta Sanderu (Westfall, 1991), což mělo na Goldin velký vliv. Později fotografii studovala v Bostonu v institutu Image Works a na škole při bostonském Muzeu výtvarného umění. Goldin následně začala pracovat s barevným filmem, širokoúhlým objektivem a bleskem. Způsob její práce zůstal stejný: fotila svůj každodenní život, neustále prožívaný ve společnosti přátel.

#### 4.1 Balada o sexuální závislosti

Nejznámější fotografické dílo Goldin – *Balada o sexuální závislosti*, vznikalo v průběhu autorčina života v New Yorku, kam se přestěhovala na konci 70. let. Žila v Bowery, chudší čtvrti s bohatým nočním životem. Kurátorka retrospektivní výstavy Goldin nazvané *I'll be*

---

<sup>11</sup> "For years, I thought I was obsessed with the record-keeping of my day-to-day life. But recently, I've realized my motivation has deeper roots: I don't really remember my sister. In the process of leaving my family, in recreating myself, I lost the real memory of my sister. I remember my version of her, of the things she said, of the things she meant to me. But I don't remember the tangible sense of who she was, her presence, what her eyes looked like, what her voice sounded like. I don't ever want to be susceptible to anyone else's version of my history. I don't ever want to lose the real memory of anyone again."

<sup>12</sup> "My desire was to show them as a third gender, as another sexual option, a gender option. And to show them with a lot of respect and love, to kind of glorify them because I really admire people who recreate themselves and who manifest their fantasies publicly."

*your mirror* Elizabeth Sussman popisuje prostředí, v němž *Balada* vznikala, následovně: „Newyorská klubová scéna byla v té době soustředěna v barech okolo Bowery, ve čtvrti, kde Goldin bydlela. CBGB a One University byla místa, kde se prosazoval punk, diletantská, dravá anarchistická hudba a projev, který se objevil v 70. letech současně v New Yorku a v Anglii“ (Sussman in Goldin, 1999: 9).

Goldin zde žila v široké komunitě přátel, jíž neustále dokumentovala. Pracovala jako barmanka v baru Tin Pan Alley a vedla bohatý společenský život, do něhož patřilo i užívání drog a alkoholu. Pětileté zaznamenávání každodenních výjevů z tohoto období tvoří její *Baladu o sexuální závislosti*. Ta je míněna přímo jako vizuální deník a kronika této doby, jak Goldin poznamenává v úvodu publikace této fotoeseje: „Balada o sexuální závislosti je deník, který dávám lidem ke čtení. Moje psané deníky jsou soukromé, tvoří uzavřenou dokumentaci mého vlastního světa, umožňují mi ho z povzdálí analyzovat. Můj vizuální deník je však veřejný, rozpíná se mezi mým subjektivním pojetím a vlivy ostatních lidí. Tyto snímky mohou být pozvánkou do mého světa, ale pořídila jsem je pro sebe, abych mohla lidi kolem sebe skutečně vidět“<sup>13</sup> (Goldin, 2012: 6). Goldin také popsala, že snaha o maximálně autentický záznam jsou jádrem její motivace k tvorbě, což vedlo k tomu, že fotografuje neustále: „Je to jakoby fotoaparát byl mojí rukou. Kdyby to bylo možné, přála bych si, aby mezi mnou a pořízením snímku nebyl žádný mechanismus. Focení patří k mému každodennímu životu zrovna tak jako mluvení, jídlo, nebo sex. (...) Existuje populární tvrzení, že fotograf je z přirozenosti voyeur, ten poslední, kdo přišel na večírek. Ale já se nikam neplížím, tohle je můj večírek. Tohle je moje rodina a příběh mého života“<sup>14</sup> (s. 6).

Goldin postupně začala svou práci prezentovat stejné komunitě, jíž zaznamenávala, formou amatérských promítání diapositivů. V rychlém sledu promítala své fotografie na pozadí výrazné hudby nejčastěji v klubech a barech jako Tin Pan Alley. „Diaprojekce Nan Goldin vykazovaly určité příbuzné rysy s hnutím punk co do obsahu a amatérské prezentace. Byly uspořádány jako souvislý tok obrazů podobný filmu a tím si zajistily místo ve filmových projekčních sálech“ (Sussman in Goldin, 1999: 9). Na diaprojekce vzpomíná jeden z členů komunity na Bowery Luc Sante: „ (...) Ale potom Nan začala s promítáním svých diapositivů a všichni užasli. Poznávali jste ten večer, dokonce ten kout v pokoji, pokud vaše paměť sahala dále než uplynulých dvacet čtyři hodin, a dokázali jste si představit scénu, v níž jste hráli buď vedlejší nebo hlavní roli podle okolností (...). Diapositivы byly syrové kousky kolektivní zkušenosti. (...) Promítání bylo jako velkolepý film, v němž se prolínaly fragmenty našich životů (...)“ (Sante in Goldin, 1999: 17). Projekce doplňovala dynamická hudba, doboví Velvet Underground, ale i klasičtí zpěváci Dean Martin, James Brown a Charles Aznavour nebo úryvky z oper. V roce 1981 nazvala Goldin svá promítání *Baladou o sexuální závislosti*, pět let před jejím knižním vydáním.

---

<sup>13</sup> "The Ballad of Sexual Dependency is the diary I let people read. My written diaries are private; they form a closed document of my world and allow me the distance to analyze it. My visual diary is public; it expands from its subjective basis with the input of other people. These pictures may be an invitation to my world, but they were taken so that I could see people in them."

<sup>14</sup> "It's as if my hand were a camera. If it were possible, I'd want no mechanism between me and the moment of photographing. The camera is as much a part of my everyday life as talking or eating or sex. (...) There is a popular notion that the photographer is by nature voyeur, the last one invited to the party. But I'm not crashing; this is my party. This is my family, my history."

## 4.2 Estetika

Dílo Goldin nese specifickou vizualitu vycházející z estetiky snapshotu. Goldin sama v jednom z rozhovorů svou práci definuje jako snapshot čili momentku: „Moje tvorba přece vychází z momentky. Je ze všech forem fotografie nejméně určována láskou. Lidé fotí momentky z lásky a pro upomínku – lidí, místa, doby. Momentky vytvářejí historii tím, že ji zaznamenávají. A přesně v tom je moje práce. Estetiku momentky jsem si ponechala proto, že si myslím, že je to jedna z nejvyšších forem fotografie“ (Goldin, 1999: 47). Momentkovou estetiku prosadil ve fotografii Robert Frank publikací své série *The Americans* (1958), vyznačuje se záměrným odchýlením se od estetických standardů, které dává vyniknout prchavému a osobnímu obsahu snímků. Frank využívá zrnitost, rozostřenost a nedbalé kompozice, prvky, se kterými pracuje i Goldin.

Pro estetiku *Balady* jsou typické saturované barvy, neuspořádané domácí scény osvětluje výrazný blesk či umělé světlo. Lidé často fotoaparátu nevěnují pozornost, jakoby ani netušili, že jsou zaznamenáváni, na obrazech vystupují uprostřed pohybu, s přivřenými očima, jindy však pózují a dívají se přímo do objektivu. Fotoaparát osoby většinou zaznamenává uprostřed děje, jakým je například tanec na večírku, spánek nebo příprava drog. Pohled na aktéry je pronikavý a nezkraslený. „Krása jejích snímků vycházela z chápání estetiky formalismu i momentky, z instinktivního a bystrého zacházení se světlem a ze smyslu pro bohatou přesycenou barevnost, kterou nacházela na nekonvenčních místech. Ale největší síla jejích obrazů vychází z intenzity jejích vztahů s lidmi, které zobrazuje“ (Heiferman in Goldin, 1999: 37). „Zajímá ji (Goldin, pozn. autora) pokožka, světlo a záblesky, které světlo odrážejí; zkoumá barvu a spodní tonalitu, k níž všechny barvy tíhnou – bohatství vjemů, které mi často připomíná Caravaggia. Vybírá si úzké, omezující prostory – zadní sedadlo taxíku, sprchu, záchod, roh postele, takže zaostření na každou osobu je hmatatelnější“ (Sartorius in Goldin, 1999: 39).

Svébytnou vizualitu však Goldin tvoří takřka instinktivně, nejedná se o předem promyšlený umělecký postup. Goldin například zcela ignorovala práci s přirozeným světlem. „Nevěděla jsem o světle vůbec nic, nebyla jsem si toho vědomá, než jsem šla do nemocnice v roce 1988. Žila jsem za tmy, v noci. Neměla jsem potuchy, jak se mění světlo během dne. Věděla jsem, že existuje východ a západ slunce, a mezi tím – myslala jsem si, že je prostě světlo. V noci byla tma a bylo to. Všechny snímky z těch prvních let v New Yorku, od roku 1978 do roku 1988, jsem dělala vevnitř. V mém bytě nebo v barech, v klubech (...)“ (Goldin, 1999: 47). Znalost světelných podmínek obyčejně tvoří stěžejní část fotografické práce, jejich záměrným ignorováním Goldin znázorňuje svůj postoj k technice. Tento postoj také definuje vizualitu tvorby této fotografky, vycházející ze snapshotu: postavy ve snímcích bývají rozostřené, jejich pohyby jsou vinou příliš pomalého expozičního času rozmazané, části těl jsou „useknuté“ rámováním a tváře se ostře lesknou ve světle blesku. Goldin záměrně porušuje konvence tradiční estetiky a technologická pravidla fotografie. „Hodně jsem vystupovala proti posedlosti technologií, která ve světě fotografů v 70. letech panovala. Když jsme chodili do školy, bylo to to místo, kde vaše fotografie neměly absolutně žádný obsah, ale dělali jste perfektní obraz a skvělé zvětšeniny. A fotografové, muži především, mluvili jenom o svých fotoaparátech a svém vybavení. Mou odpovědí bylo vůbec se do toho

nezapojovat. Říkali jsme si (Goldin a David Armstrong – pozn. autorky) ušmudlaná škola<sup>15</sup> (Westfall, 1991).

### 4.3 Pojetí identity v díle Nan Goldin

Goldin bývá přirovnávána k Cindy Sherman (Mirzoeff, 2018 a Sartorius in Goldin, 1999), která umělost konstruovaných identit, jež jsou ženy nuceny zaujímat v rámci společenských konvencí, parodovala zobrazováním sebe sama právě v těchto stereotypizovaných rolích. Sherman i Goldin se tak řadí ke generaci umělců, kteří médiu fotografie přisuzují novou moc, není pro ně pouze neutrálním záznamem reality (viz. předchozí kapitola). Dílo Goldin umožňuje „zaměřit se na každodenní prožívání genderu, rasy a sexuality, a tedy jedním slovem na performanci“ (Mirzoeff, 2018: 59). Goldin místo aby lidi nezúčastněně dokumentovala nebo je zobrazovala podle požadavků dobových estetických a společenských pravidel, ukazuje své aktéry včetně sebe sama v intimních nebo společensky tabuizovaných chvílích: když užívají drogy, mají sex nebo se sprchují. Goldin nepřipouští žádnou cenzuru a své přátele zachycuje způsobem, který jim přiznává moc a vyobrazuje je jako hrdiny.

Fotografka spatřuje krásu v nestylizovaném zobrazení všech emocí i různorodých dějů. Vzbuření se proti konvencím, estetickým i společenským, vyniká zejména v dokumentaci subkultur, jakými jsou drag queens či narkomani. Sama se však proti charakteristikám, že dokumentuje subkulturu a okraj společnosti vymezuje. „Je těžké čelit téhle historii, zvláště když jsou například novináři tak reduktivní a krátkozrací při hledání kontextu mé práce. Mluví o díle, které jsem vytvořila s drag queens, s prostitutkami a s těmi „na okraji.“ My jsme nikdy nebyli na okraji. Byli jsme střed světa. Měli jsme vlastní svět a vůbec jsme se nestarali o to, co si o nás „hetero“ lidi mysleli. Ale ani jsme je nesoudili, nemoralizovali je“<sup>16</sup> (Goldin, 2012: 145).

Kromě svobody v zobrazování transsexualit je Goldin řazena k feministickým autorkám. Ženy jsou jejím neustále se opakujícím námětem včetně fotografky samotné, dále jde například o přítelkyně Cookie Mueller, Suzanne Fletcher a další. Goldin nezobrazuje ženy pasivní, neustále nastavené pohledům mužů. Na jejích fotografiích mají ženy moc, jsou rovnoprávné mužům a aktivně projevují a ukazují svou sexuální touhu. Ženy jsou zde protagonistkami s vlastními motivy, pocity a emocemi, které Goldin zachycuje v široké škále, včetně smutku a pláče, dojetí na svatbě nebo veselí na večírku. „Mezi nejpůsobivější fotografie (Goldin – pozn. autorky) patří obrazy žen. Stále znovu se opakuje motiv ženy v zrcadle (...). Spojení ženy a jejího obrazu v zrcadle patří k tradičním tématům výtvarného

---

<sup>15</sup> "I responded very strongly against the obsession with technology that was in the photo world in the early 70s. When we went to school, it was the rocking tree school where your photographs had absolutely no content, but you made perfect pictures and perfect prints. And photographers, particularly male, only discussed their cameras and equipment. My response was to not get involved with that at all. Actually, we used to call ourselves the scratch and dust school."

<sup>16</sup> "It's hard to face that history, especially the way journalists, for example, get so reductive and myopic when contextualizing the work. They talk about the work I did on drag queens and prostitution, on 'marginalized' people. We were *never* marginalized. We were the world. We were our own world, and we could have cared less about what 'straight' people thought of us. However, we were not judging them, moralizing about them."



umění (...). Ve fotografiích Goldin je význam mužského vlastnictví, které zrcadlový obraz tradičně vyjadřuje, obrácen naruby. Zdvojení tady funguje jako potvrzení, prohloubení, někdy jako hravý dialog mezi ženou a jejím obrazem. Jakoby sebepoznání a sebeláska byly jednou z rovin široké erotické krajiny *Balady* (...)“ (Sussman in Goldin, 1999: 10). Nápadné je, že Goldin na některých snímcích zachycuje muže a ženy ve velice podobných kompozicích, a vytváří tak mezi oběma pohlavími naprostou rovnost; na snímcích v koupelně, kde se fotografovaný odráží v zrcadle, nebo ve snímcích spících.

Vrcholem nové moci, kterou ve fotografii Goldin objevuje, je její vlastní autoportrét, bezpochyby stěžejní a nejznámější snímek *Balady – Měsíc potom, co mě zbil*. Vznikl měsíc po násilném incidentu, kdy Goldin její přítel Brian fyzicky napadl, zlomil jí lícní kost a ona vinou zranění málem přišla o zrak. Zachycení autoportrétu bylo pro Goldin zprostředkováním katarze a ujištěním, že už se k Brianovi nikdy nevrátí (Goldin, 2012). Ona fotografie je příkladem toho, že Goldin se při fotografování nevyhýbá ani pocitům bolesti a ztráty.

Dnešní interpretaci a vyznění *Balady* ovlivňuje sled událostí, které měl nespoutaný životní styl dokumentované komunity za následek. Mnoho členů této komunity a blízkých přátel Goldin se nakazilo AIDS a na onemocnění zemřelo. Mezi oběti patřila i jedna z nejbližších přítelkyň Goldin a její múza Cookie Mueller. V reakci na tyto události nakonec fotografa ke konci 80. let odešla do léčebny, což mělo hluboké důsledky pro její osobní život i tvůrčí dráhu. „Když jsem odešla na kliniku a vystřízlivěla, v roce 1988, stalo se to pro můj život určující, jako letopočet před Kristem a po Kristu. Jen těžko jsem si vzpomínala na cokoli, co se mi přihodilo předtím“ (1999: 46). Po absolvování léčby se Goldin vrátila k fotografii. V roce 1991 Goldin odešla jako stipendistka (Sartorius in Goldin, 1999: 38) do Berlína, kde už dříve střídavě žila a pobývala. Svoje umělecké dílo následně šířila po Evropě a zaměřila se na dokumentování komunit a přátel v Berlíně. Později vycestovala fotografovat do Asie, do Thajska, na Filipíny a do Japonska, kde vytvořila například sérii *Tokyo Love* (1994) s Nobuyoshi Arakim.

#### 4.4 Vlivy

Dílo Goldin vykazuje společné rysy jako tvorba mnoha jiných umělců, ke kterým bývá pro lepší uchopení a interpretaci své tvorby často přirovnávána. Nápadná je podobnost s prací Larryho Clarka. Clarkova fotoesej *Tulsa* (1971) postrádá deníkovou kontinuálnost, avšak s *Baladou* se shoduje v intimním přístupu s důrazem na zobrazování komunity, která autora obklopuje. Clark se v oklahomském městečku Tulsa narodil a zaznamenával život zdejší mládeže závislé na drogách, do níž sám patřil. Na svých černobílých snímcích portrétuje své přátele v jejich domácím prostředí, fotí znuděné mladíky v postelích, kde si hrají se zbraní či masturbují, páry při vzájemné aplikaci drog či při souloži, jednotlivce v koupelně. Práci na podobné téma po téměř deseti letech zopakoval v publikaci *Teenage lust* (1981), kdy zaznamenával především mužské prostitutky. S prací Clarka seznámil Goldin její učitel Horenstein, který hned spatřil analogii v jejich přístupu, po tom, co mu Goldin svou práci představila (Westfall, 1991). Seznámil ji i s díly fotografů Augusta Sander a Diane Arbus, k nimž bývá také přirovnávána (Sussman in Goldin, 1999).

August Sander (1876 – 1964) tvořil v Německu ve 20. letech. Jeho práce je interpretována jako tzv. sociální portrét, kdy „opustil tradiční ateliérovou práci a odešel fotografovat lidi přímo do jejich prostředí“ (Becková, 2005). Snažil se tak o maximální věrnost skutečnosti a vyhýbal se inscenaci a stylizování. Zaznamenával portréty lidí uprostřed míst, kde běžně pracovali a žili, čímž chtěl dosáhnout upřímného zachycení obyčejných lidí své generace. Diane Arbus (1923 – 1971) se pak přímo soustředila na záznam lidí na okraji společnosti. Zachycovala lidi s postižením nebo nějak atypické jedince, například trpaslíky, kteří v té době vystupovali v cirkusech. Tvořila portréty, záměrně však hledala obskurní náměty. Formálně tak tito tvůrci s Goldin mají mnoho společného, zejména zájem o člověka a o zachycení námětů mimo aktuální pozornost společnosti. Goldin však pokud jde o osoby, které zaznamenává, neprovádí žádnou selekci. „Nevybírám si lidi, abych je fotografovala; fotografuji přímo svůj život. Moje snímky vychází ze vztahů, ne z pozorování“<sup>17</sup> (Goldin, 2012: 6).

Sama Goldin pak jako svůj hlavní zdroj inspirace uvádí módní fotografii v časopisech jako Vogue a klasický hollywoodský film s hereckými ikonami jako Rita Hayworth (Westfall, 1991). Fotografie Helmuta Newtona nebo Guye Bourdina na stránkách Vogue označuje Goldin jako definující, její přátelé a ona se na svých večírcích snažili záměrně napodobit glamour životní styl módního světa. Na záznamu Goldin je tento vliv patrný v sebevědomých pózách s cigaretou, v křiklavých šatech účastníků a ve výrazném makeupu žen. Nedbalé momentky však stylizaci a idealizaci účastníku ironicky obrací a otevřeně přiznávají.

Ze stručného popisu díla Goldin a z jejího životopisu vyplývají motivace fotografky a specifické funkce jejího vizuálního deníku. Osobní perspektivou a kontinuitou fotografka zaznamenává především osobnosti lidí, kteří jsou jí blízcí, a uchovává společné zkušenosti v čase. Obsah v *Baladě* hraje rozhodující roli nad formou. Přitom však Goldin tvoří s osobitou vizualitou. I když se inspiruje módní fotografií, nenapodobuje ji, spíš její vliv přetváří a modifikuje. Tvorba Goldin je autentickým záznamem skutečnosti, náměty svých snímků předem neplánuje ani nevyhledává.

## 5. Předpokládané rozdíly mezi prací Nan Goldin a tvorbou uživatele Instagramu

Než práce postoupí k praktické části, je na místě zmínit některé předpokládané rozdíly v pracovním přístupu Nan Goldin a současných uživatelů Instagramu. Goldin fotografovala prostřednictvím analogové technologie na film, je profesionálkou a *Baladu o sexuální závislosti* tvořila zhruba dvacet pět let před vznikem Instagramu. Svůj vizuální deník zaznamenávala s takřka obsesivní motivací uchovat své prožitky v čase. Tvoří uvědoměle, jako fotografická profesionálka je schopna vtisknout svému dílu jednotný vizuální styl.

Uživatelé Instagramu oproti tomu využívají digitální technologii obrazového záznamu a s pomocí aplikací získávají nad výslednou podobou obrazu větší moc, protože radikální

---

<sup>17</sup> "I don't select people in order to photograph them; I photograph directly from my life. Those pictures come out of relationships, not observation."

úpravy lze nyní na mobilním telefonu provést v řádu vteřin. Na rozdíl od Goldin uživatelé tvoří určitým standardizovaným způsobem, v mezích, které jim umožňuje Instagram (dříve bylo možné například publikovat snímky pouze ve čtvercovém formátu). Většina uživatelů Instagramu nejsou profesionálové ovšem mnozí si dokáží osvojit určitou vizuální sofistikovanost a prosazovat jednotnou estetiku (Manovich, 2017). Lze očekávat, že vizuální deník uživatelů bude postrádat profesionální cílevědomé vyjadřování v jednotné estetice. Zároveň práce očekává, že ačkoliv Instagram umožňuje neustálé kontinuální zaznamenávání a sdílení obsahu, uživatelé nejsou k vytváření protetické paměti většinou tak silně motivováni jako Goldin, takže jejich práce nebude tak důsledná ve funkci uchování paměti. Obsah publikovaný na Instagramu však do velké míry slouží ke komunikaci, je dialogem (Mirzoeff, 2018). Podstatnou motivací pro uživatele je artikulace identity. Práce předpokládá, že současní uživatelé budou volit pro zobrazení a popis vlastního života jiné náměty, než Goldin, která se snažila o co nejvěrnější odraz skutečnosti. Autorka práce se domnívá, že uživatelé budou mít oproti tomu snahu svůj obraz a identitu idealizovat už jen tím, že nad podobou snímku mají velkou kontrolu.

Instagram má také svá pravidla a z jeho podstaty není možné, aby v této síti vznikla *Balada o sexuální závislosti 21. století*. Síť totiž mimo jiné zakazuje sexuálně explicitní obsah, politické motivy či některé další společensky škodlivé chování; vyhrazuje si právo nevhodný obsah selektovat a zakázat. V tvorbě uživatelů Instagramu tak nelze očekávat tematickou podobnost s Goldin v motivech jakými byla sexualita či užívání drog a alkoholu.

Odlišnosti v obou tvůrčích praxích lze najít i ve způsobu, jakým výsledné fotografie oslovují publikum. Goldin pracovala s analogovou technologií, tiskem a s projekcí diapositivů. Původně tak prezentovala svou tvorbu počtem omezenému publiku, které tvořili především členové komunity jejích přátel. Lze předpokládat, že autorčino vědomí, že její práce bude prezentována ve známém prostředí, mělo na fotografický dokument dopad. Zároveň však autorka během diaprojekcí byla přítomna bezprostřednímu okamžiku, kdy publikum vyjadřovalo zpětnou vazbu. Autorka tak mohla tak jako uživatelé na Instagramu okamžitě zaznamenávat reakce publika a hodnocení vlastní tvorby. Přes tuto částečnou podobnost se však dnešní prezentace fotografií skrze sociální síť velmi liší. Uživatelé mohou své příspěvky v okamžitém čase prezentovat téměř neomezenému publiku. Hodnocení příspěvků je dobře viditelné v podobě tzv. „lajků“ a komentářů, takže se stává doplňujícím sdělením, které provází každý snímek. Uživatel Instagramu má také možnost své snímky neustále upravovat, jeho galerie může být proměnlivá v čase. Pokud uživatel vyhodnotí, že některé fotografie už si nepřeje sdílet s publikem, může je jednoduše odstranit. Instagramový účet je tak oproti publikované či promítané fotoeseji stále ve fluidnějším stavu, může být upravován. Publikum oslovuje okamžitě a od času zveřejnění průběžně zaznamenává zpětnou vazbu, která je viditelná pro ostatní uživatele.

Přesto lze tyto tvůrčí přístupy srovnat ve formální rovině, prozkoumat otázku identity a dalších funkcí fotografie, estetiku i volbu námětů.

## II. Praktická část

### 6. Metodologie

Tato práce srovnává dva formálně podobné tvůrčí přístupy a klade si za cíl definovat, na kolik si jsou skutečně podobné v rovině obsahu a v rovině dalších formálních prvků. Zkoumaná oblast, jíž je tvůrčí činnost jedinců, vyžaduje interpretaci a hledání odlišností či společných prvků vyžaduje práci s obrazovými znaky. Proto práce zvolí kvalitativní přístup, který dané umožňuje, a pracuje s menším zkoumaným vzorkem (Trampota, Vojtěchovská, 2010). K popsání obsahu zkoumané fotografické tvorby práce použije sémiotickou (Barthes in Císař, 2004) a sociálně-sémiotickou analýzu (Van Leeuwen, Jewitt, 2007). K širšímu pochopení kontextu tvorby daného autora včetně otázek ohledně jednoty vizuálního stylu a formování identity práce dané výsledky doplní či zpřesní metodou pozorování (Hendl, 2005).

#### 6.1 Metody sémiotická a sociálně-sémiotická analýza

Průkopníkem sémiotické analýzy vizuálních sdělení je Roland Barthes, který v *Mytologii* rozebírá význam snímku na titulní straně časopisu Paris Match. Barthes tuto vizuální sémiotickou analýzu dále rozpracovává v eseji *Rétorika obrazu* (orig. vyd. 1964). Obraz má podle Barthes tři roviny významu. První rovinou je lingvistické sdělení, protože většina obrazů buď obsahuje text, nebo jím je obklopena či doprovázena (Barthes in Císař, 2004). Text často sdělení obrazu zdvojuje či doplňuje. Obraz dále obsahuje významy na rovině denotace. Podle Barthes je zejména fotografie zvláštní formou sdělení, protože její obsah vytváří dojem absolutní analogie; vztah mezi označovaným a označujícím zde není arbitrární a obsažené významy je zde těžké vnímat jako jako soustavu sdělení, protože v podstatě nejsou kódována. Rovina denotace tak často splývá s rovinou konotace neboli symbolickou rovinou. Barthes říká: „Každý obraz je polysémický, implikuje pod svými signifikanty „plovoucí zřetězení“ signifikátu, z nichž čtenář může jedny vybrat a jiné nechat stranou“ (Barthes in Císař, 2004: 52). Mnohost významů, které lze z obrazu číst na rovinách denotace a konotace Barthes navrhuje omezit „tázáním se po smyslu“ (s. 52) čímž je myšleno přičíst ke sdělení obrazu záměr autora či typ obrazu, Barthes tak činí na příkladu reklamy na těstoviny, a její analýzu tak uvádí v kontextu reklamní ideologie.

Na příkladu analýzy filmového obrazu Barthes definuje tři úrovně významu, tři smysly, které dále ovlivňují význam obrazu (1994b). Obraz diváka oslovuje skrze primární smysl, kterým je komunikace, přenos sdělení. Druhý je pak tzv. vstřícný smysl, jedná se o úroveň více typů symbolických sdělení, která zřetelně a úmyslně odkazují k určitým mýtům a kódovaným významům. Obraz lze tedy číst skrze určité informační sdělení a skrze úmyslně zakódované symboly v něm. Kromě toho však obraz provází třetí tzv. tupý smysl. Je to stěžejí identifikovatelná rovina sdělení, která vychází ne z významů obrazu, ale ze způsobu, jakým byl zachycen a pořízen. Tupý smysl se často spojuje s nějakým detailem v obrazu a vychází z emocí, které způsob zachycení nebo detaily vyvolávají. Tento třetí smysl pak kvůli spojitosti s emocionalitou souvisí s *punctem* (Barthes, 1994a: 28). Punctum je „bodnutí, malá trhlinka, malá skvrna, malý řez“ (s. 28), jedná se o určité vyznění snímku, které v divákovi vzbuzuje emocionální reakci, doslova jej zasahuje; je ale individuální, nevychází z kultury, je

pro konkrétního diváka jedinečné. Protikladem k punctu je *studium*, zájem o snímek a jeho obsah, který je kulturní povahy, a může být tedy sdílený mezi více diváky (s. 28). Obraz tak kromě zamýšlených sdělení může obsahovat významové roviny, které vznikají při pozorování obrazu konkrétním divákem na základě jeho vnitřního zájmu a jeho individuálních dispozic.

Sociálně-sémiotická analýza na rozdíl od Barthesova pojetí připouští větší šíři významů, které může vizuální kód v obraze vyjadřovat, a zasazuje je do kontextu komunikace a mezilidských vztahů. Samotný termín „kód“ je zde nahrazen termínem „zdroj“ (orig. resource; Van Leeuwen, Jewitt, 2007: 134). Zdroj je prvek vizuálního sdělení, jenž má zachytit širší kulturní kontext, který konkrétní způsoby zobrazování provází. Lze tak například úhel pohledu na vertikální ose identifikovat v rámci ustálených fotografických pravidel jako buď přiznání moci aktérovi, jedná-li se o podhled, či naopak interpretovat nadhled jako zobrazení aktéra v podřízené roli. Sémiotické zdroje spoluvytváří symbolický význam obrazu, mohou však být záměrně využívány k vytvoření určitého dojmu, dochází tomu například v politických kampaních, které mohou prezentovat politiky záměrně jako blízké či rovnocenné (Van Leeuwen, Jewitt, 2007: 135). Sociálně-sémiotická analýza klade větší důraz na kulturní a interpersonální kontext sdělení, a tím symbolickou rovinu upřesňuje. Obdobně jako Barthesova, i tato metoda nejdřív definuje co možná nejvíce prostý obsah snímků (rovina denotace); jeho aktéry, objekty, zda je ve snímku přítomen narativ, kdo ho vyjadřuje a jak. Symbolické významy pak analýza odhaluje prostřednictvím celé škály prvků, které zprostředkovávají interakci; kontakt (s divákem či mezi aktéry), vzdálenost a úhel pohledu. Třetím způsobem, jak obraz artikuluje obsah svého sdělení, je rovina kompozice; rámováním či vizuální dominancí (barevnost, velikost a jinak zdůrazněná „výraznost“ objektu či prvku). Tato metoda slouží především k zachycení „skrytých významů“ (s. 154) a k jejich interpretaci ve společenském a kulturním kontextu.

## 6.2 Metoda pozorování

Sémiotickou a sociálně-sémiotickou analýzu práce doplní pozorováním, bude se jednat o pozorování dokumentů a fyzických dat (Hendl, 2005: 204). „Jednání a chování lidí jsou cílem prakticky každého zkoumání, jež se týká jedince nebo skupiny. Je zcela přirozené pozorovat různé projevy lidí. Rozhovory obsahují vždy směs toho, co je, a toho, co si o tom respondent myslí. Pozorování naproti tomu představuje snahu zjistit, co se skutečně děje“ (s. 191). Záměrem práce je do co možná největší šířky zachytit rozdíly mezi uměleckým postupem Nan Goldin a dnešní instagramovou tvorbou. Cílem je zjistit, jakou funkci hrají instagramové účty pro své uživatele, jaké náměty si uživatelé volí, jak artikulují svou identitu, jakou užívají vizualitu. Aby práce srovnala oba přístupy tvorby co možná nejpřesněji, bude se zajímat o vizuální sdělení ne jenom omezeného počtu snímků podrobených sémiotické a sociálně-sémiotické analýze, ale i o celkovou tvorbu autora. Pozorováním chce autorka zachytit maximum opakujících se námětů, jednotu a sofistikovanost vizuálního vyjadřování zkoumaného tvůrce, viditelné zdroje inspirace a další zobecňující rysy, které platí o fotografiích tvůrců.

### 6.3 Výběr respondentů a výběrového vzorku

Nejdřív práce prozkoumá vizuální deník fotografky Nan Goldin. Její *Balada o sexuální závislosti* je souborem 127 snímků. Práce vybere zhruba desetinu fotografií takže výběrový vzorek pro sémiotickou a sociálně-sémiotickou analýzu bude tvořit třináct fotografií. Protože tato práce používá kvalitativní metody výzkumu, které pracují s omezeným výběrovým vzorkem, autorka se domnívá, že desetina fotografií je dostatečně velký soubor analyzovaných materiálů pro odvození závěrů a zodpovězení výzkumných otázek. Takto zvolený výběrový vzorek svou velikostí také odpovídá požadavkům na rozsah diplomové práce. Protože se práce zaměřuje na otázku identity ve fotografii, zároveň analyzuje ještě tři autoportréty. Stejně velký vzorek pak práce vybere i u dalších tří respondentů z řad uživatelů Instagramu. Celkově tak provede sociální a sociálně-sémiotickou analýzu na 64 snímcích čtyř autorů. Pro zachování co možná největší reprezentovatelnosti bude třináct snímků z každého deníku vybráno prostým náhodným výběrem (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 27), stejně tak budou ze všech autoportrétů konkrétního tvůrce náhodně vybrány tři.

Tři respondenti pro analýzu instagramové tvorby budou vybráni na základě dobrovolnosti (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 29) výzvou umístěnou na sociálních sítích. S ohledem na soukromí zkoumaných osob je práce zachovává v anonymitě (Hendl, 2005: 157), anonymita byla respondentům přislíbena autorkou práce v počáteční výzvě. Dobrovolným přihlášením se do výzkumu ze strany respondenta také došlo k informovanému souhlasu s účastí na tomto výzkumu (Reichel, 2009: 177). Respondenti byli dále selektováni tak, aby měli aktivní účet na Instagramu určitou dobu, aby se mohl tak svým rozsahem a šířkou srovnat s prací Goldin, která tvořila svou *Baladu* v rozpětí kolem pěti let.

### 6.4 Formulace výzkumných otázek

1. Jaké náměty/narativy na snímcích autora převládají? Je ve volbě námětů patrný záměr?
2. Jakou funkci fotografie mají (utváření identity/komunikace/extenze paměti)?
3. Jak vyjadřuje autor skrze publikované fotografie svou identitu? Stylizuje se do určitých rolí?
4. Tvoří autor v jednotném vizuálním stylu? Jak jej lze popsat?
5. Dá se tvorba na Instagramu skutečně považovat za vizuální deník?
6. Jaké jsou hlavní rozdíly mezi dnešní tvorbou na Instagramu a dílem Nan Goldin?

### 6.5 Aplikace metod

První zkoumanou tvůrkyní bude fotografka Nan Goldin, následovat budou tři anonymní respondenti z uživatelů Instagramu. Práce nejdříve na příkladu tří snímků demonstruje, jakým způsobem byla provedena sémiotická a sociálně-sémiotická analýza na výběrovém vzorku. Ke třem snímkům bude přiřazen i jeden analyzovaný autoportrét zkoumaného tvůrce, vybrány budou snímky, které podle autorky této práce dobře zachycují tvůrčí tendence konkrétního uživatele. Práce následně představí závěr použitých analýz doplněné o některé poznatky z pozorování, do něž zahrne analýzu autoportrétů.

## 7. Výzkum tvorby Nan Goldin

### 7.1 Příklad sémiotické a sociálně-sémiotické analýzy

#### *Twisting at my birthday party, NYC 1980*

(fotografie 11 obrazové přílohy k práci Nan Goldin)

Velmi rozmanitý snímek zachycuje skupinu lidí na večíрку. Aktéři v popředí – žena s černými vlasy a muž, jenž je k objektivu zády, vytváří dynamické protipohyby při tanci twistu. Přihlížející po stranách – muž na bobku, stojící žena a dva páry nohou svědčící o přítomnosti dalších lidí, tvoří boční orámování scény. V pozadí na stole sedí dvojice mladých mužů, oba v pozoruhodně se zrcadlícím pohybu zvedají ruku s vidličkou a nabírají jídlo z papírových talířů, do kterých shlížejí, nevšímaje si tak okolního dění. Kromě mnohosti účastníků je zde rozmanité prostředí. V levé části pozadí jsou vyrovnány krabice od alkoholu v mnoha barvách, stěny zdobí plakáty, nálepky, gramofonové desky, obraz či fotografie, za muži na stole je okno, na jehož parapetu jsou navršeny různé věci. V rozích místnosti jsou hromady oblečení, uprostřed podlahy leží střevec, elektrické kabely nebo konfeta. Fotografie přistupuje ke scéně z úrovně očí a snímá ji v celkovém záběru frontálně. Tančící žena se usmívá, pohledem míří k podlaze a zrovna se ocitá s pokrčenýma nohama pod úrovní objektivu. Přesto tvoří jakýsi kontakt, protože tváří směruje přímo do objektivu, s nímž nezkresleně sdílí své emoce. Tančící muž je k objektivu zády, je však výrazně osvětlen a jeho světlá košile vystupuje z pozadí, také vektor jeho rozmáchnuté paže tvoří rozhodující gesto v obraze, fotografie, jakoby částečně přebírala jeho perspektivu. Další kontakt tvoří pohled vedle stojící ženy, jenž směruje do okolí objektivu, ne však přímo do něj. Upírá se někam mimo obraz, přesto poutá pozornost, žena si zrovna zapaluje cigaretu a působí, že si není vědoma, že by mohla být zachycena na snímku.

Rozličná scéna zobrazuje vzájemnou blízkost účastníků, konotuje uvolněnou atmosféru večíрку, veselost a neformálnost. Zobrazení přímo uprostřed děje konotuje bezprostřednost a autenticitu, které posiluje i kompozice, náhodné rozmístění účastníků a jejich gesta, mimika a absence póz. Fotografie byla pořízena přímo pro zachycení bezprostředních dějů, emocí aktérů a „nálady“ celé události. Lingvistické sdělení je stručné, pouze doplňuje datum a o jakou událost se jedná (narozeninová oslava).

Z ideologického hlediska je snímek ztotožněním se s glamour životním stylem, který je přítomný v motivu večíрку, elegantních šatech (zlaté prvky na šatech tančící ženy) nebo extravaganci (účes a makeup blondaté ženy) účastníků. Večírek sám o sobě obsahuje mýtus užívání si života, bezstarostnosti a částečně i vzpoury. Tanec twistu ztělesněný především v gestu muže, který je k objektivu zády, se pak dá chápat přímo jako odkaz na rock and rollovou kulturu, která v kontextu osmdesátých let může být určitou pózou a hrou; nemusí jít nutně o nápodobu rock and rollové kultury, ale třeba o její parodii. S glamour stylem a motivem rock and rollu však kontrastuje neupravenost bytu a celková scéna domácího večíрку, která může prozrazovat spíše náležitost k nižší společenské třídě. Snímek je výmluvnou výpovědí o životním stylu kultury mládeže (Hebdige, 2012) který se

vymezuje proti společnosti a jejím pravidlům, zde je přítomen právě v motivu večírku a v popření sebe prezentace skrze ideál co nejvyššího ekonomického kapitálu.

### **Brian with the Flinstones, NYC 1981**

(fotografie 07 obrazové přílohy k práci Nan Goldin)

Jedná se o fotografii muže ležícího na posteli s televizí v pozadí. Muž zabírá levou polovinu fotografie a dívá se přímo do aparátu, jedná se o polocelek. Navazuje tak kontakt s divákem, snímán je v rovině očí a frontálně, jeho tělo však ubíhá stranou ze záběru. Brian má v ústech nezapálenou cigaretu a krabičku Marlboro ještě drží v ruce, nad spodním rámem obrazu. V pozadí je tma, z níž vystupuje cihlová neomítnutá zeď a v níž lze rozpoznat další cigaretovou krabičku a lahve od piva. Brian je osvětlen z boku žlutým umělým světlem, z pozadí také vystupuje zářící obrazovka televize, na níž běží Flinstoneovi. To specifikuje lingvistické sdělení, bez něho by tato skutečnost nejspíš nebyla pro diváka postřehnutelná. Dává to scéně ironický nádech.

Muž doslova ztělesňuje ideál kovboje – s obnaženým hrudníkem, cigaretou Marlboro a nesmlouvavým pohledem na diváka, jen je v obraze doplněn kresleným komiksem. Muž pózuje, přesto fotografie není inscenovaná, vznikla nejspíš náhodou v domácím prostředí při běžné večerní aktivitě sledování televize s cigaretou. Obraz je mírně rozostřený, což vytváří estetiku snapshotu. Z hlediska funkce je fotografie portrétem Briana, konotuje blízkost vztahu s ním (je polonahý) a ukazuje ho v intimním prostředí (postel, ložnice) uprostřed jeho každodenních aktivit. Autorka mu však dává jistou moc nad jeho vlastním obrazem, tím, že ho fotografuje tak, kdy si toho je vědom, může zaujmout pózu s cigaretou a namířit pohled do objektivu. Funkcí fotografie je zachycení osoby.

Fotografie znázorňuje ideologický konstrukt maskulinity, který vyžaduje, aby muži neustále před svým okolím svou maskulinitu demonstrovali a obhajovali (Bourdieu, 2000). Brian tak zde činí zaujetím sebevědomé pózy, která mu umožňuje demonstrovat vlastní fyzickou maskulinitu (znázorněna je především ochlupením na hrudníku), a kouřením. Kouření cigaret Marlboro zde zpřítomňuje stereotyp muže-kovboje tzv. „marlboro man,“ známého z reklamních kampaní tohoto výrobce. Avšak motiv dětem určeného kresleného seriálu s tímto mýtem kontrastuje. Brian tak na jednu stranu ztělesňuje maskulinní stereotyp, avšak zároveň z něj vystupuje a narušuje ho. Kvůli tomu se tato fotografie dá chápat i jako vzpoura proti zavedenému stereotypu zobrazování mužů, i když je na první pohled jejím potvrzením.

### **Cookie and Vittorio's wedding, NYC 1986**

(fotografie 09 obrazové přílohy k práci Nan Goldin)

Svatební fotografie zblízka zachycuje nevěstu a ženicha, za nimi je v pozadí možno rozpoznat části interiéru a několik dalších postav. Hlavními aktéry jsou však novomanželé. Nevěsta Cookie stojí v pravé části snímku, je zobrazena frontálně od pasu nahoru. Skloněnou tvář si téměř celou zakrývá dlaněmi, v nichž drží kapesník, kterým si utírá slzy. Ženich zabírá druhou polovinu snímku, stojí k aparátu mírně bokem a jeho tvář natočená k nevěstě je vidět z profilu. Usmívá se a sklopenýma očima se dívá dolů mimo záběr. Na snímku převládají tmavé odstíny, pozadí je tmavé, ženich je celý v černém a má kudrnaté



černé vlasy, které se v blesku lesknou. Cookie oproti tomu září ve svých svatebních šatech. Ploché snímek nepracuje s perspektivou a hloubkou, je barevně prostý, převládají v něm černá a bílá, to umožňuje vystoupit zejména tvářím aktérů. Emoce ve tvářích aktérů vystupují jako ústřední sdělení snímku (zejména u Cookie orámované rozprostřeným závojem).

Jedná se o zachycení rozhodujícího životního okamžiku, ovšem velmi netypicky v kontextu svatební fotografie, místo stylizace a póz se jedná o nahodilé zachycení v momentě, kdy ani jeden z aktérů nevěnuje aparátu pozornost. Fotografie tak konotuje funkci svědectví, zachycuje přímo průběh děje a emoce účastníků, a to nezkrasleně, bez stylizace nebo idealizování. Funkcí je zachycení děje a jeho uchování v čase.

Uvolněný styl oblečení osob v pozadí a stísněnost prostoru mohou odkrývat určité sdělení o sociální třídě přítomných osob. Úsměvy v tvářích účastníků včetně manžela prozrazují určitou neformálnost události, svatba zde není křesťanskou tradicí, ale spíše společenskou událostí, která sdružuje okruh známých. I zde je tak přítomný motiv určité vzpoury proti konvencím a tradicím.

### **Self-portrait in bed, NYC 1982**

(fotografie 15 obrazové přílohy k práci Nan Goldin)

Tato fotografie je velmi obrazově rozmanitá. Většinu snímku zaujímá interiér pokoje. Postel a na ní rozprostřené objekty: zápisníky, deka, telefon a rádio, které jsou v centru obrazu, navíc zvýrazněné umělým osvětlením. Do nehybné scény však zprava vstupuje část postavy. Tvář fotografky z profilu, část zvednuté paže pod hlavou a její obnažené ňadro z nehybné scény neuspořádaného pokoje činí autoportrét. Fotografka zachycuje sebe v prostředí své ložnice, leží na posteli a snímá se z nadhledu. Do snímku ložnice, který by už tak byl intimní výpovědí, fotografka ještě jakoby mimochodem zahrnuje část svého nahého těla. Vystupuje zde mnoho barev, růžová na dece, fialovomodré prostěradlo, černý telefon a rádio, bílá deka, odstín kůže Nan Goldin.

Scéna působí neuspořádaně, nahodile, jedná se o zachycení každodenního námětu, ne o zaznamenání specifického děje. Konotuje velmi osobní vhled do života autorky. Fotografka však nevyzývá diváka ke kontaktu pohledem a situuje se na okraj snímku, ukazuje jenom fragment sebe sama, marginalizuje se. Zve však k nahlédnutí do svého soukromí otevřeně a bez příkras, toto gesto zvýrazňuje tím, že objektiv kopíruje její vlastní směr pohledu. Z hlediska konotace chce ukázat sebe sama nezkrasleně a zcela úplně, fotografie v podstatě říká: „Tohle jsem já, takto žiji.“ Jde o velmi autorské pojetí, které se estetikou vyhýbá konvencím, nezakrývá technickou nedokonalost, nepokouší se stylizovat a estetizovat zobrazené. Fotografie je pokusem o autentické vyjádření vlastní totožnosti, prezentací soukromí, může sloužit i jako uchování zobrazeného v čase.

Ženy bývají v tradici evropského klasického umění často zobrazovány nahé, doslova vyzývají diváka, aby si prohlížel jejich nahé tělo (Berger, 2008). Nahota v obraze ve formě aktu se liší od skutečné nahoty. „Být nahý znamená být sám sebou. Být aktem však znamená být obnažený před ostatními a přesto nebýt rozpoznán jako ten, kým jsem.“

(Pohled na nahé tělo jakožto objekt simuluje jeho použití jako objekt). Nahota se odkrývá, prozrazuje. Akt se vystavuje pohledům,<sup>18</sup> (Berger, 2008: s. 54). Goldin v této fotografii sice zobrazuje vlastní nahotu, ale narušuje klasickou ideologii zobrazování žen jako objektů. Nezobrazuje se jako akt, jako objekt, na to dostatečně nevystavuje své tělo pohledu diváka. Zachycuje se *nahá* ve smyslu nahoty, o níž mluví Berger, je sama sebou. V kontextu pohledu na ložnici, telefon, zápisníky a další věci, kterými Goldin odhaluje své soukromí a říká, kým je, je její nahota dalším stupněm tohoto „vnitřního“ odhalení, které především zobrazuje její identitu.

## 7.2 Závěry sémiotické, sociálně-sémiotické analýzy a pozorování Balady o sexuální závislosti

Fotografie Goldin v rovině denotace zaznamenávají téměř vždy nějaké osoby (ve 12 ze 13 zkoumaných snímků). Snímky jsou buď portréty osob (01, 02, 03, 07) nebo zachycují osoby uprostřed činností a dějů, které jsou pro ně běžné či jsou jim blízké. Dějem je například tanec na večírku, svatba, sprchování se, sledování televize, karneval. Tyto děje jsou zachyceny uprostřed průběhu, často navzdory kompozičním pravidlům a estetickým požadavkům. Snímky vznikají uprostřed pro účastníky běžných situací (sezení v baru (04), sprchování se (05)), často v domácím prostředí, v postelích a bytech. Okamžik pořízení fotografie je nahodilý, kromě některých portrétů fotografování nevěnují aparátu pozornost. Přesto fotografie nepůsobí jako pohled voyeura, aktéři nejsou „přistiženi při činu,“ spíš jim snímky umožňují přiznat, kým jsou a co cítí. Námětem jsou často emoce (pláč na svatbě (09), radost na večírku (11)).

Námět a kompoziční pojetí fotografií konotují bezprostřednost a autenticitu. Například večírek (11) je zachycen přímo v průběhu: černovlasá žena má zrovna při tanci zkroucená kolena a zaujímá nepříliš estetickou pozici, zatímco žena za ní si zapaluje cigaretu a dívá se do objektivu, jakoby netušila, že i ona se na snímku objeví. Když Goldin usiluje o zobrazení atmosféry oslavy a tanečního veselí, učiní tak přímo uprostřed děje, když mají postavy rozmáchlá gesta. Fotografie tak mají posílenou roli svědectví. Bezprostřednost, s jakou jsou zachyceny, má zejména uchovat probíhající momenty v čase. Námět není stylizovaný a estetizovaný, působí proto opravdověji a autentičtěji. Pozorování odhaluje, že tento autentický způsob zachycení je analogický pro většinu narativních snímků *Balady*.

Důraz na emoce, volba úhlu pohledu a blízkost aparátu aktérům zase konotují blízkost mezi účastníky navzájem, mezi nimi a fotografkou i blízkost k divákovi. Vypovídají o tom bezprostřední zachycení intimních dějů a námětů, u kterých je fotografka přítomna (05), a její záznam připadá aktérům tak samozřejmý, že je nijak nevyrušuje. Momentky jsou pořízeny ze značné blízkosti. Vzájemnou osobní blízkost vyjadřují i statické, nedějové fotografie. Příkladem je atypický portrét ženy, který je pohledem na její poporodní jizvu, přičemž zobrazuje ženu napůl nahou (08). Uvolněné gesto rukou portrétované ženy však vypovídá o tom, že situace je jí komfortní a ochotně fotografku zve k nahlédnutí na své tělo. Aktéři jsou zachycováni většinou frontálně a z roviny očí, Goldin tak na ně směřuje

---

<sup>18</sup> “To be naked is to be oneself. To be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to become a nude. (The sight of it as an object stimulates the use of it as an object.) Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display.”

maximum pozornosti. Citlivé situace, v nichž jsou osoby zachycovány, autenticita a nestylizovanost konotují blízkost i mezi divákem a zobrazenými: postavy před divákem ztrácejí anonymitu, pozorovatel si může představu o tom, jací jsou a jak se chovají.

Citlivost, s jakou fotografie bezprostředně uchovávají probíhající děje i vzájemné vztahy účastníků svědčí o tom, že fungují jako prodloužení paměti. Fotografie pořízené pouze pro estetizaci námětu nebo pro krásu se v díle Goldin vyskytují zřídka. O vizuálním stylu Goldin se práce už vyjádřila na teoretické rovině, analýza i pozorování tato tvrzení potvrzují. Goldin fotí ve sjednocené estetice, v níž vynikají výrazné barvy a potisky, které ještě zdůrazňuje použití blesku a umělého osvětlení; nedbalé kompozice, které zaznamenávají rozmazané pohyby a gesta nebo zachycují fragmenty postav a končetin. Přesto pozorování odhaluje i odlišné snímky.

Mezi momentkami a jednoduchými portréty občas výrazně vystupují až malebně komponované záběry (17). Přejechy mezi odstíny jsou jemné, v jiných snímcích se opakuje motiv odrazu v zrcadle, postavy a tváře vystupují z neobvyklých barev umělého osvětlení nebo z pozadí jednobarevného pokoje. Goldin kombinuje nedbalou vizualitu snapshotu se hrou s zobrazovacími stereotypy, které upravuje a modifikuje po svém.

Ze sociálně-sémiotické analýzy náhodně zvolených tří autoportrétů Goldin je patrná především emocionalita a chybějící snaha nějak sebe sama idealizovat. Goldin zobrazuje sebe sama i ve velmi osobní chvíli, kdy se vypořádává s tím, že ji zbil její přítel (16). Fotografie postrádá jakoukoliv idealizaci, vypovídá pouze o prožité zkušenosti, je komponována velmi jednoduše, aby její sdělení vyniklo nezkresleně. Tento snímek se ale liší od dvou zbývajících, jež byly analyzovány. Na nich se fotografka zachycuje, ovšem fotografuje se jakoby „náhodou.“ Ve snímku z modré koupelny (14) je její obraz velmi malý, jde o odraz v zrcadle, který vizuálně vystupuje díky pruhu světla z barevné jednoty záběru. Její tvář je zvýrazněna světlem, ale zároveň upozaděna malou plochou, kterou na obraze zaujímá. Na dalším autoportrétu pak Goldin vstupuje do obrazu neutrálně z profilu (15) ve spodním rohu fotografie. Snímek vyplňuje interiér její ložnice, rozházené knihy, telefon a hromady oblečení v pozadí, jedná se o intimní náhled do její osobní zóny. Kompozice dvou posledně zmíněných snímků jsou netradičním způsobem, jak zobrazit sebe sama. Součástí expresivity autoportrétu je zde neobvyklost úhlu pohledu na sebe samého, výrazná je vizualita prostředí (modrá koupelna, neuklizená ložnice). Goldin k vlastnímu zobrazení připojuje demonstraci svých fotografických schopností, své osobité vidění světa, kdy zdůrazňuje textury, barvy a estetiku momentek.

Pozorování dále odhaluje narativní uspořádání *Balady* a některá opakující se témata. Fotoesej je orámovaná fotografiemi párů a symbolickými snímky odkazujícími na párovost a milostné vztahy. Postupně přejde ve vyprávění o významných jednotlivcích v životě Goldin (Suzanne, Brian, Cookie) a záznam jejich společného newyorského života. Vícečetné motivy (nazí spící muži, líbající a objímající se milenci) jsou řazeny v krátkém sledu. Jiné opakující se náměty (žena v zrcadle, páry ležící v posteli) se rytmicky objevují napříč souborem. Uspořádání tak dohromady vytváří určitý narativ, opakovaně se vrací k tématu párovosti z různých stran, ten prokládá portréty osob nebo výjevů z večírků a důkazy o užívání drog a omamných látek. Posiluje to intimní vyznění deníku, fotoesej vypráví příběh konkrétních lidí

a konkrétního období z blízké perspektivy, která umožňuje nahlížet vztahy mezi aktéry i fotografkou.

Převládajícím ideologickým motivem je popření nějakých platných pravidel. Toho se Goldin dopouští už v rovině estetiky, ale i v rovině obsažených mýtů. Popírá například stereotypní zobrazování nahých žen, které zvou diváka k pohledu na své tělo (Berger, 2008). V případě Goldin je obraz nahé ženy, včetně jí samotné, většinou doplněn nějakým niterním sdělením, který vypovídá o osobnosti ženy či jejím vnitřním prožívání. Suzanne si užívá rozkoš ze sprchování, lhostejná, zda ji někdo pozoruje (05), Goldin vlastním nahým tělem jenom doplňuje představení sebe sama a svého způsobu života, nevystavuje se divákovi (15). Vrcholem popření stereotypu, že žena by se měla svým vzhledem především snažit zalíbit divákovi, je pak úmyslné vystavení vlastního obličej plného modřin. Goldin tak demonstruje, že její vlastní motivace a prožívání: pocity katarze, zachování paměti, je pro ni zcela klíčové, na úkor konvencím. Dalším popřeným mýtem je stereotyp muže macha, jako v případě portrétu Briana (07), či zboření mýtu svatby jako křesťanské a slavnostní události.

Ve fotografiích Goldin zobrazuje komunitu blízkých osob jako subkulturu nezávislou na většinové společnosti (Hebdige, 2012). Vzdor proti společnosti tu potvrzují obrazové prvky jako záměrná prezentace příslušnosti k nižší společenské třídě, společensky nepřijatelné chování (spánek v opilosti viz. obr. 06), bohémské náměty (večírek viz. 11) nebo třeba nepořádek v pokojích (11, 15).

## 8. Výzkum tvorby prvního respondenta

Prvním respondentem je uživatel, který používá Instagram od roku 2014, tedy šest let. Za tu dobu zveřejnil 156 příspěvků. Je to muž a svůj účet používá pro osobní účely, ne pro prezentaci své tvorby nebo pro komerční cíle. Sleduje kolem 300 uživatelů a má zhruba stejný počet sledujících. Kromě svého osobního účtu na Instagramu spravuje další tři účty, na jednom prezentuje svoji uměleckou tvorbu (jedná se o designera), na dalším informuje o aktivitách své kapely, na třetí účet pak umísťuje tematicky úzce vymezené fotografie, a to snímky z koncertů pořízené speciální technikou na fotoaparát se třemi čočkami. Ještě před analýzou jeho snímků je třeba zmínit, že uživatel má přehled o fotografickém umění a příležitostně se věnuje fotografii profesionálně, kontinuálně také fotografuje amatérsky.

### 8.1 Příklad sémiotické a sociálně-sémiotické analýzy

#### NYC 2015

(fotografie 12 obrazové přílohy k respondentovi č. 1)

Fotografie je záznamem pouliční scény z New Yorku, jak specifikuje popisek. Lingvistické sdělení doplňuje význam patrný z denotační roviny snímku, hashtagy pak dále doplňují některé další informace ohledně použité techniky (#ishootfilm, #yasica, #nyc, #street). Rovina denotace zaznamenává z boku snímáný dům po straně ulice, jenž tvoří ploché pozadí snímku. Před domem je zaparkované auto. V prostoru mezi domem a autem v

úzkém pruhu zahrádky stojí socha obestavěná průhlednou plastovou vitrínou, která ji chrání. Jedná se o bílou sochu nejspíš Ježíše Krista, vypadá jako klasické sochy z kostelů. Gestem jedné ruky socha ukazuje před sebe, vizuálně však gesto směřuje k odloženým krabicím a hromadě odpadků, které jsou na chodníku před piedestalem sochy navršeny.

Zaparkované auto, odpadky a dopravní značky u silnice dávají scéně všední vyznění, ovšem odpadky kontrastují s mírným gestem sochy, což je primární sdělení snímku. Tento kontrast konotuje absurditu a bizarní až humorné vyznění snímku. Jedná se o náhodné zachycení zaznamenání hodného pouličního námětu v duchu street fotografie, které vyjadřuje humor a ironii. Fotografie je pořízena z dálky, tak aby obsáhla šířku, do níž se po chodníku táhnou odpadky, zabírá scénu jako celek v bočního úhlu z úrovně očí. Rámování působí neutrálně až dokumentaristicky, zároveň zaznamenává určitou nahodilost. Fotograf nepostavil kontrastní jev sochy a odpadků do středu snímku, ale zachytil jej z úhlu a z povzdálí. Snímek tak více vyznívá jako náhodný pouliční výjev – to posiluje konotaci absurdity výjevu. Fotografie obsahuje informační hodnotu, vypráví o neobyčejnosti výjevu, není jen neutrálním zaznamenáním scény. Není však narativní, neobsahuje děj. Její funkcí v kontextu autorova deníku je vyjevení jeho pohledu na svět skrze atypický úhel pohledu a neobyčejnost zaznamenaného. Funkce snímku je zároveň estetická, protože je zachycen na film, takže je pořízen s určitým tvůrčím záměrem. Antagonisticky působící obrazové prvky: obyčejnost značky a auta oproti soše s určitou aurou posvátnosti a váženosti jsou záměrně zahrnuty ve snímku. Přesto se jedná o autentickou fotografii, z níž není patrná žádná stylizace.

Přítomná ideologie se odráží v „odsunutí“ sochy do úzkého prostoru, v jejím ohrazení plastovým obalem a především v navršených odpadcích u nohou sochy. Tyto motivy obsahují mýtus zániku tradice náboženství, sekularizace společnosti na úkor rychlého moderního života v urbanistickém prostředí. Mýtus urbanismu, způsobu života v kapitalistické konzumní společnosti postavený do ironického kontrastu s duchem odcházejících tradic, zejména křesťanství a jeho protichůdných hodnot jako je střídmost atd. jsou hlavní přítomnou ideologií. Fotografii tak lze vnímat i jako určitou kritiku současné společnosti.

### **Kosi idina**

(fotografie 10 obrazové přílohy k respondentovi č. 1)

Námětem snímku je muž, avšak zachycené jsou jenom jeho nohy. Muž stojí v místnosti s kobercem, kolem něj je rozmístěno několik elektrických drátů a několik napájecích zdrojů či adaptérů. Z jednoho z nich stoupá bílý zatočený kabel podél těla muže, zřejmě k zařízení, s nímž muž manipuluje. Na první pohled je ze scény nečitelný děj či událost, ovšem v kontextu tvorby uživatele vychází najevo, že jde o přípravu či průběh koncertu. Množství elektrického vedení umožňuje zapojení zvukové soustavy. Lingvistické sdělení snímku jeho význam příliš nedoplňuje, specifikuje, že místem pořízení je Papírna Plzeň, což je kulturní centrum a koncertní klub, popisek „Kosi idina“ je pravděpodobně název kapely. Hashtagy #ishootfilm, #flash a #emo ještě doplňují význam zobrazeného. Fotografie je spíše estetickou hrou, nežli dokumentací probíhajícího děje. Zaměřuje se však na netradiční náměty z hlediska zobrazených hodnot: šedou betonovou podlahu, která zabírá většinu prostoru na fotografii, elektrické vedení, nohy.

Autor patrně hledá osobitý úhel pohledu a zobrazení probíhající události, zachycuje především atmosféru koncertu a výrazné vizuální prvky: kontrast prosté podlahy, zdobného koberce a bosých nohou. Snímek je spíše zaznamenáním specifického vizuálního výjevu, nedokumentuje probíhající děj, ani není portrétem. Jeho funkcí je tak především estetika. Užité blesku a estetika usměrňují konotované významy: neformálnost prostředí a uvolněnou atmosféru koncertu. Snímek je nestylizovaný. Autor jím sice zaznamenává vlastní zájmy a oblíbené činnosti, ovšem nevypovídá o ději, nezahrnuje osobní námět. Fotografie je tak z hlediska funkce spíše vizuálním postřehem, estetickým záznamem ve stylu snapshotu, který manifestuje hledání neotřelého a atypického pohledu na autorovo prostředí.

Jedná se o záznam z koncertu, zachycení určité události na hudební scéně. Z hlediska subkultur je to často právě hudba a hudební vkus, podle kterých se lidé organizují, tvoří komunity a nalézají vlastní vizuální vyjadřovací prvky (tetování, oblečení), kterými se pak identifikují (Hebdige, 2012). Funkcí subkultur pak přímo je vymezení se proti společnosti. V tomto případě bosé nohy, betonová podlaha, neuspořádanost až záměrná ošklivost zobrazených prvků vypovídají o ideologii určité nezávislé hudební scény, jejíž součástí autor je. Proto se fotografie dá chápat jako vymezení se vůči mainstreamu.

### **Funus zin**

(fotografie 04 obrazové přílohy k respondentovi č. 1)

Jedná se o pohled na dva přes sebe přeložené časopisy, podle popisku fotografie se jedná o zin, autorem vytvořený časopis. Časopisy jsou přes sebe přeloženy na neutrálním dřevěném podkladu stolu a jsou zabrány zblízka, přesto však jejich uspořádání v obraze příliš neodhaluje jejich obsah (na stranách časopisů jsou černobílé fotografie). Tím pádem autor zprostředkovává spíše celkové sdělení, uvědomuje publikum o vzniku časopisů. Lingvistické sdělení v podpoře hashtagů specifikuje, o jaký zin se jedná, i že jeho tématem je skateboarding (#zine #skateboarding #logr). Snímek pouze přenáší sdělení, není estetizovaný. Nevypráví však děj, nesděluje emoce, zůstává spíše neosobní.

Autor zde formuluje svou identitu prezentací vlastního díla, ukázkou toho, čím se zabývá a co dělá. Zároveň zde autor významně odhaluje soubor ideologií, k němuž se hlásí. Skateboarding je určitou formou subkultury, vymezuje vůči společnosti a jejím pravidlům (Borden, 2001). Záměrem subkultury je přímo například napadat soukromé vlastnictví („duchovní otcové“ skateboardingu se vloupali na zahrady cizích lidí, aby mohli trénovat v jejich vypuštěných bazénech; Stansbury, 2016). Přihlášením se k této subkultuře autor zobrazuje, že sdílí její myšlenky; jsou jimi vymezení se proti většinové kultuře, nezávislost, vymezení se proti kapitalismu a kapitalistickým ideálům (kdy úlohou člověka je především hromadit ekonomický kapitál, prestiž patří těm, kteří v tomto uspějí), důraz na kvalitu volného času a zábavu, důraz na společenské vztahy a kolektiv (skateboarding je přímo kolektivní aktivitou). Tvorba zinů, která je pak projevem tzv. dyi kultury, často vychází z fanouškovských základů nějakých kulturních děl, hudby, nebo právě ze subkultur. Jedná se o nekonvenční uměleckou prezentaci, která je určena stejně myšlenkově naladěnému publiku, je tedy projevem určité komunitní kultury. Zveřejněním této fotografie se autor hlásí

k určitému světonázoru. Přítomnou ideologií je odmítnutí hodnot většinové společnosti, a naopak přihlášení se k ideálům svobody, vlastní tvorby, komunity.

### **Autoportrét**

(fotografie 14 obrazové přílohy k respondentovi č. 1)

Tento autoportrét je pohledem na vlastní nohy, který je na Instagramu běžný. Většinou tyto pohledy zachycují autory ve stoje, tento snímek však zobrazuje uživatele v sedě. Má nohy v pohodlné pozici překřížené přes sebe a na nich má položený krk kytary. Zuté boty jsou ledabyle odložené v pozadí snímku. Lingvistické sdělení „dneska docela zmar“ doplňuje osobní rozpoložení autora, zároveň je slovní hříčkou, protože se jedná o název autorovy kapely. Možná sděluje, že právě zkoušel skladby kapely.

Kromě toho snímek nemá výraznou informační hodnotu, pouze konotuje, že zobrazený člověk hraje na kytaru a právě se této činnosti věnoval. Fotografie je technicky nedokonalá, nejspíš byla pořízena telefonem. Použitá technologie, absence větší informační hodnoty i estetizace námětu konotují dojem, že fotografie je spíše aktem komunikace, komentářem k právě proběhlému dni, který nemá uchovávat význam v čase. Je v černobílém provedení, proto působí neutrálně a neosobně. Jedná se o zobrazení běžného námětu, obrazové prvky nejsou důsledně komponovány, fotografie postrádá funkci estetizace.

Z ideologického hlediska se však fotografie dá považovat jako přihlášení se k určitému mýtu hudebníka: z hlediska historie populární kultury druhé poloviny dvacátého století je hudebník, většinou však zpěvák (*rockstar*) určitým typem hrdiny, podobným, jakým dříve býval básník (je si vědom trvalejších životních hodnot, popírá hodnoty většinové společnosti, znázorňuje určitý idealismus). Samota a negativní konotace pak přímo naznačují mýtus umělce, který trpí, až romantického hrdiny, který uniká před společností, vyhledává samotu.

## **8.2 Závěry sémiotické, sociálně-sémiotické analýzy a pozorování**

Snímky náhodně zvolené k sémiotické a sociálně-sémiotické analýze se z hlediska zvoleného námětu dají rozdělit do několika kategorií. Prvními jsou pohledy na obrazy či jiné umění (01, 03), dalšími jsou snímky z cest, které zachycují scénické náměty v podobě památek, které však zobrazují tyto náměty atypicky (05, 07, 13). Další kategorií jsou fotografie zaznamenávající bizarní, humorné či neobvyklé náměty, nebo jsou určitou vizuální hrou, často jsou také pořízeny na cestách, ale ne vždy (08, 09, 11, 12). Čtvrtý a nejméně se objevující typ obrazu je snímek, který přenáší nějaký narativ, často na úkor snahy o estetizaci (02, 04).

Z hlediska denotace a volby námětů je autorův rozsah široký. Pozorování však potvrzuje, že náhodný výběr snímků obsáhl podstatné tendence v autorově tvorbě. Celkově je jeho účet především záznamem jeho cest. Část snímků usiluje o maximální estetizaci a zachycení krásného, v tvorbě autora jsou však tyto snímky spíše v menšině. Převládá typ snímků popsaný výše; fotografie které zachycují atypické náměty, obsahují motiv humoru či bizarnosti, zaznamenávají výjimečné, jsou vizuální hrou (viz. také příklady 15, 16, 17).

Ostatní pojmenované kategorie se také objevují napříč jeho tvorbou, jenom jsou zastoupeny v menším počtu snímků.

Zobrazované náměty konotují určitou osobitost a rafinovanost autorovy tvorby, hledá nezvyklé výjevy, o originalitu usiluje i v kompoziční rovině. Autor prostřednictvím snímků zaujímá určité hledisko na svět, který má tendenci ironizovat. Podobně přistupuje k estetice, často jsou jeho snímky komponovány velmi jednoduše a neutrálně zobrazují zachycené. Fotograf pracuje s bleskem, zrnitostí, špatnou viditelností v protisvětle, zachycuje vizuální prvky malé až téměř na hranici čitelnosti nebo naopak z extrémního detailu. Porušuje tak některé estetické standardy, což konotuje určitý tvůrčí záměr: neidealizovat svět kolem sebe a ještě více zvýraznit vlastní úhel pohledu na svět.

Lingvistický význam, který provází snímky, je povětšinou velmi neutrální, pouze specifikuje a doplňuje informace o místě vzniku či obsahu snímku (12, 03). Autor tak nechává naplno zaznít vizuální sdělení fotografie, nerozšiřuje ho ani nekoriguje. Popisky působí až archivně neutrální. Uživatel nepoužívá mnoho hashtagů, avšak vyjadřuje skrze ně, že fotografuje na film (#ishootfilm a #yashica ), ovšem nečiní tak systematicky natolik, aby se to dalo považovat za cílené řazení se k nějaké instagramové kategorii či žánru.

Autorův účet téměř neobsahuje žádné autoportréty s výjimkou dvou. Jedním z nich je analyzovaná fotografie (viz. výše), autor se zobrazuje pouze z části, neosobně, nezahrnuje do snímku svou podobu, ale spíše poukazuje na činnost, jíž vykonával, a na své záliby. Druhým autoportrétem je jeho profilová fotografie, která je na Instagramu viditelná v hlavičce účtu v kulatém rámu a v malém rozlišení. Zde je autor vidět v polocelku, od pasu nahoru, stojí proti expresivnímu a obrazově výraznému pozadí: jedná se o bílou stěnu s nakresleným motivem ohně a nesrozumitelnou částí textu. Autor celý v černém vystupuje proti ohni jako malá postava, nelze zřetelně rozeznat jeho tvář, pozornost je obrácena k pozadí fotografie a jeho symbolickému sdělení. Tento snímek je pouze nahraný do profilu uživatele, není zahrnutý v galerii jeho příspěvků, proto jej nelze zvětšit, komentovat, ani „lajkovat.“ Uživatel zřejmě nerad prezentuje svou podobu ani nenavazuje kontakt s divákem. Autor tvoří svou identitu opakováním námětů jeho koníčků a zálib, prezentací svých uměleckých preferencí, či specifickou volbou námětů fotografií, které jsou osobitým pohledem na svět a vizuálním komentářem k dění okolo.

Absence autoportrétů posiluje neosobní vyznění tvorby uživatele. Autor nezobrazuje sebe sama, nesděljuje bližší informace o svém osobním životě, jakými jsou například rodinný stav, nezachycuje mnoho dějů, zřídka kdy fotografuje osoby a emoce. Jeho účet tak spíše než charakter deníku získává charakter jakéhosi „zápisníku bizarností,“ který se prolíná s občasnými motivy autorových koníčků a estetických postřehů. Zároveň však mnoho snímků díky obsaženým místům a situacím, kde a kdy byly pořízeny, znázorňuje určitou opakující se ideologii.

Jednou z přítomných ideologií jsou umělecké tendence autora. Dokazuje je to, že fotografuje na film, je hudebníkem, podílí se na tvorbě zínů. Pozorování dokládá, že tento motiv se v účtu autora pravidelně opakuje. Autor tak odhaluje, že tvůrčí činnost je podstatnou náplní jeho života. Zároveň se hlásí k určitým světonázorům subkultur; hudební scény a



skateboardingu. Motiv častých cest včetně vzdálenějších míst (New York City, Tokyo) pak vypovídá o sociální třídě autora. Přesto se autor nechce prezentovat skrze vlastnictví ekonomického kapitálu (tak, jako někteří lidé například fotografují vlastní automobily, značkové oblečení či elektroniku Apple), naopak se chce výlučně prezentovat skrze kulturní kapitál. Nezobrazuje ideologii konzumerismu. Jeho tvorba se tak dá interpretovat jako určité popření většinových, kapitalistických hodnot (právě i díky motivu skateboardingu), společnost a dění kolem sebe má navíc tendenci ironizovat výše zmíněnými „bizarními snímky.“ Celkově se spíše odklání od tematických a ideologických konvencí.

Metoda pozorování potvrzuje, že autor se nechová kompetitivně v rámci sítě, nenásleduje specifické žánry a trendy definované hashtagy, ani se nesnaží své příspěvky prezentovat před co nejširším publikem.

## 9. Výzkum tvorby druhého respondenta

Druhým respondentem je uživatelka Instagramu, která jej používá od roku 2015. Za tu dobu zveřejnila 420 příspěvků a vytvořila si širší publikum přes 2300 sledujících, sama sleduje 577 uživatelů. Tato uživatelka má vztah k fotografování, částečně je její profesí a významným koníčkem. Uživatelka svůj účet používá pro osobní záznam svých prožitků, ovšem spadá do kategorie „kompetitivních uživatelů,“ kteří oslovují široké publikum (Manovich, Tifentale, 2016).

### 9.1 Příklad sémiotické a sociálně-sémiotické analýzy

#### bez popisku

(fotografie 01 obrazové přílohy k respondentovi č. 2)

Na rovině denotace je viditelná žena, která stojí uprostřed obrazu. Pozadí je nečitelné, jedná se o nějaké přírodní prostředí, ovšem je silně zahaleno mlhou. Dívka na obraze má dlouhé rozpuštěné vlasy, na hlavě věnec a nápadné bílé šaty, které jsou rozprostřené kolem ní. Překříženýma rukama přes svůj trup naznačuje jakési odmítavé či obranné gesto. Přitom se však dívá do objektivu. Přírodní prostředí, mlha zejména, romantické šaty a rozpuštěné vlasy konotují snovou, takřka pohádkovou náladu.

Žena je zobrazena téměř jako mýtická postava. Fotografie působí romanticky a až utopicky, navozuje atmosféru, která se zcela vymyká každodennímu světu. Frontálním zobrazením z úrovně očí a tím, že dívka stojí ve středu obrazu jako jeho dominantní prvek, je dívka znázorněna v pozici síly a moci. Tvoří přímý kontakt s divákem pohledem upřeným do objektivu, ovšem je zachycena v celku z poměrně velké vzdálenosti, takže její kontakt je nepřímý. Odmítavé gesto protirečí jejímu pohledu a nejspíš nemá v obraze jinou než pouze estetickou funkci. Jedná se o pečlivě připravenou scénu, modelka pózuje, fotografie je záměrně silně inscenována: ve výběru lokality, ve výběru situace i v gestech a kostýmu fotografované. Funkcí fotografie není zobrazení člověka v kontextu nějakých běžných

aspektů jeho osobnosti ani zachycení děje a prodloužení paměti. Funkce je především estetická. Je možné, že na výslednou podobu snímku měla velký vliv profesionální editace.

Lingvistická rovina obrazu vypovídá o vysoké míře kompetitivity, obraz nemá popisek, pouze sérii hashtagů (16), takže jeho autorka usiluje o to, aby ho vidělo širší publikum mimo okruh jeho bezprostředních známých. Autorka tak umístěním snímku na Instagram především prezentuje svoje dovednosti jako fotograf.

Dívka je zde zobrazena v kontextu spojení s přírodou (prostředí, věnec na hlavě), díky odmítavému gestu a zahalení mlhou také znázorňuje určitou moc, nevystavuje se pasivně pohledu diváka, naopak o něm sama rozhoduje. Je zde vyobrazena jako mýtus femme fatale, což potvrzuje její zobrazení v pozici moci, i přírodní motiv, který s konceptem osudové ženy historicky souvisí. „Významným tvůrcem negativní konotace femme fatale byl francouzský básník Charles Baudelaire ve svém díle Květy zla (1997). Baudelaire zcela zřetelně definoval fenomén, který staví rovnítko mezi ženou a přírodou, které, ač jsou krásné, jsou prosceny negativním a zhoubným potenciálem“ (Ebelová, 2016: 34 – 35). Ačkoliv zde tedy žena znázorňuje sílu a moc, jedná se o konvenční zobrazení femme fatale, jejíž moc je pouze prostředkem pro muže, jak prodělat určité zkušenosti a překonat překážky, tak aby se mohl stát hrdinou. Snímek obsahuje právě tento mýtus, zobrazuje fotografovanou dívku jako osudovou ženu.

### **První trek v Gruzii...**

(fotografie 12 obrazové přílohy k respondentovi č. 2)

Námětem snímku je neobvykle krásná horská krajina. Proti vysokým horám v pozadí, zahalených v mracích, vystupuje bližší svah, ze kterého je snímek pořízen, a na němž stojí postava muže. Malý rozměr postavy kontrastuje s velikostí hor, jejichž vrcholy mizí v mlze. Skalnaté hory v pozadí jsou osvětleny slunečním světlem a jsou dominantním prvkem obrazu.

Zachycená scéna konotuje výjimečný prožitek a až úžas nad přírodním úkazem. Kompozice dává vyniknout velikosti hor, které kontrastují se svahem a osobou, i neobvyklým horským odstínům. Jedná se o zdařilé malebně laděné zachycení viděného. Lingvistická rovina snímku je velmi informačně velmi nasycená, snímek totiž doprovází popisek na jedenáct řádků. Ten podrobně informuje o místě pořízení obrazu i ději, který jeho zachycení předcházelo. Autorka v popisku z osobní perspektivy vypráví o zážitku, při kterém byla fotografie zhotovena, o tom, že se jedná o Gruzii, její první horský výlet na tomto místě, i o tom, jak byl fyzicky náročný atd. Postava v obraze zde působí spíše jako estetický prvek, výmluvně však konotuje neobvyklost zážitku a výjevu tím, jak je v porovnání s horským štítem malá. Fotografie tedy neportrétuje zachyceného člověka, spíše jej používá jako objekt a estetický prvek, zachycuje jej neosobně. Snímek vypovídá o fotografčině dovednosti zachycovat krásné přírodní výjevy, zároveň ji prezentuje jako cestovatelku, která navštěvuje výjimečná místa; identifikuje autorku jako fotografku a cestovatelku. Funkcí příspěvku v kontextu Instagramu je oslovení co nejširšího publika skrze jeho estetickou hodnotu a námět (také použitím velkého množství hashtagů, kterých je v tomto případě 25). Je to spíše neosobní snímek, i když vypovídá o zálibách a dovednostech autorky, neprozrazuje nic o

tom, kým autorka je v každodenním životě. Ošem v tomto případě neosobnost snímku kontrastuje s doprovodným textem. Snímek je do jisté míry stylizovaný (pořízení snímku předcházelo pravděpodobně důkladnější výběr místa, kompozice a situace, také mohlo dojít k úpravám v postprodukcii). Jeho funkcí je především estetika a fungování v kontextu sítě, kde se řadí k určitému tvůrčímu žánru prostřednictvím hashtagů (#dnescestujem #staywanderer #mountainhikers).

Při analýze obsažené ideologie je potřeba přihlídnout k ikonografii krajiny, která v umění nachází u motivu přírody více možných významů. Berger u krajinomalby zdůrazňuje především to, že její nedílnou součástí je zobrazení určitých mocenských a vlastnických vztahů (2008). Na příkladu malby *Pan a paní Andrewsovi* od Thomase Gainsborougha ukazuje, že spíše než kontemplanace nad krásou krajiny, je obraz prezentací kapitálu. „Nejsou párem v Přírodě, o níž mluví Rousseau. Jsou majiteli půdy a jejich vlastnický vztah vůči okolí, které je obklopuje, je patrný v jejich postojích i výrazech“<sup>19</sup> (s. 106 – 108).

Na Bergera navazuje i W. J. T. Mitchell (1994), který pak přímo tvrdí, že krajina jako umělecký žánr je určitým typem média. Vždy totiž jako médium přenáší nějaké kulturní významy o tom, jak v dané době byla krajina vnímána, což souvisí s tím, jak a kým byla půda vlastněna. Krajina je jako hieroglyf, který je na první pohled srozumitelný, avšak jeho skutečnému významu rozumí málokdo.

Ikonografická tradice, která vychází z myšlení Johna Ruskina (Fueller in Cosgrove and Daniels, 2007) však nachází v krajině i romantický motiv, který souvisí s abstraktními a duchovními hodnotami. Způsob, jakým motivy přírody zobrazovaly prerafaelité, zejména William Turner, znázorňuje, hluboké spojení lidských duchovních hodnot s motivy přírody: „Perfektní vyobrazení přírody, odhalení božské či duchovní pravdy byly jedna a tatáž věc“<sup>20</sup> (Fueller in Cosgrove and Daniels, 2007: 26). Přírodní motivy v umění zprostředkovávaly hledání estetična a krásy, filozofii, kontemplanaci i únik, proto byl tento žánr na vzestupu zejména v prostředí, která se značným rozvojem průmyslu a urbanizace.

Ideologie přítomná na tomto snímku vychází z obou přístupů ke krajině. Autorka uniká z civilizace, sdílí na síti svůj „vnitřní svět,“ jehož významnou součástí je vztah ke krajině. Muž přítomný v obraze pak posiluje mýtus údivu nad přírodou. Zároveň je však snímek prezentací určitého životního stylu, autorka znázorňuje, že si může dovést trávit cestováním velkou část svého času.

### **Milford Sound**

(fotografie 09 obrazové přílohy k respondentovi č. 2)

Fotografie novozélandského fjordu Milford sound ukazuje zátoku plnou drobných ostrovů, z níž se v dále do výšky tyčí příkré skalnaté hory na vršku pokryté sněhem. Snímek zapadá mezi autorčiny jiné malebné přírodní scenérie. V rovině denotace lze pozorovat přírodní

---

<sup>19</sup> “They are not a couple in Nature as Rousseau imagined nature. They are landowners and their proprietary attitude towards what surrounds them is visible in their stance and their expressions.”

<sup>20</sup> “Perfect naturalism and revelation of divine, or spiritual, truth were thus one and the same thing.”

výjevy: hory, vodní plochu, stromy a ostrůvky trávy, oblohu a mraky. Celek vytváří dojem harmonie a krásy.

Konotace je podobná jako u ostatních stejně tematicky orientovaných snímků autorky, fotografie vyvolává úžas nad přírodním úkazem a dojem, že viděné je výjimečné. Důležité je zde uspořádání kompozice, aby umožnilo přírodnímu výjevu co nejlépe vyniknout, autorka proto zvolila vhodný úhel pohledu, který zachycuje hory celé a v kontrastu se stromem v popředí nechává lépe vystoupit jejich výšku. V tomto případě je také důležité zachytit úkaz ve správný moment, aby světlo atp. dalo vyniknout viděnému co nejlépe. Proto je možné, že fotografii předcházela určitá stylizace či inscenace v podobě výběru vhodného času a místa k zachycení snímku. Lingvistické sdělení je stručné: pouze zobrazuje tři emotikony znázorňující horu. Umístěním tohoto snímku do své instagramové galerie autorka především identifikuje svou zálibu: turistiku a cestování, k němuž se také jako ke specifické skupině či „subkultuře“ řadí na Instagramu prostřednictvím hashtagů (#instapassport #aroundtheworld #instatravel...). Snímkem autorka nesděluje o sobě nic osobního, ani nevypráví děj, pouze sdílí zachycený úkaz, který je esteticky zaznamenán. Výběr námětů fotografií, jejich pořizování, úpravy a selekce stejně jako větší počet hashtagů vypovídají o tom, že autorka chce zaujmout co největší publikum.

Zde zobrazená ideologie souvisí s analýzou předchozího snímku. Autorka zde znázorňuje mýtus údivu nad přírodou, krajina je polem metafyzických hodnot; hledání krásy, úniku, harmonie. Vychází tak z historicky pevně ukotvených konvencí spojených s krajinomalbou. Ideologicky je snímek i formou prezentace životního stylu, který souvisí s nákladnými cestami na vzdálená místa (což Nový Zéland je) a trávením velkého množství času cestováním.

### **Autoportrét**

(fotografie 15 obrazové přílohy k respondentovi č. 2)

Na pozadí bílé stěny stojí autorka držící obraz, svou fotografii vytištěnou na velký formát. Do snímku kromě obrazu a části těla autorky zasahuje na okraji ještě rostlina. Celá scéna je mírně estetizovaná, orientovaná kompozičně na střed, symetrická, snímek je téměř plochý. Je to jednoduchý snímek, jehož vyzněním je především prezentace vytištěné fotografie, konotuje sdělení, že obraz má pro autorku velký význam. Doplňuje to i lingvistické sdělení, kde autorka říká: „(...) Když jsem se rozhodovala, kterou fotku si nechat vytisknout, byla to jasná volba, musí to být právě tohle místo.“ Přítomné hashtagy pak opět řadí tvorbu autorky k určitému instagramovému tvůrčímu proudu (#instatravel, #staywanderer...).

Autorka se v symbolické rovině sebe sama nechává zastoupit touto fotografií. Je pro ni důležité, že navštívila toto místo a fotografii v podstatě nabízí jako symbol, který v kontextu Instagramu zastupuje její identitu. Do popředí při zobrazování sebe sama staví svůj vztah s určitým místem a zároveň své fotografické dovednosti. Zobrazuje se tak stylizovaně a neosobně. Dává širokému okolí k nahlédnutí pouze určitý preferovaný aspekt svého života.

Přestože je fotografie definující motiv, skrze který se autorka chce prezentovat, další obrazové prvky prozrazují více o její identitě. Autorka má rozpuštěné vlasy a šaty,

prezentuje se tak skrze zažitě prvky spojené s ženskostí. Minimalistický styl jejího oblečení, jednoduchost interiéru (bílá zeď) ale záměrně zobrazený fragment květiny zase znázorňují autorčin cit pro současné tendence v módě a užitém umění. To se dá chápat jako určitá prezentace vlastního kulturního kapitálu, který se v současnosti významně podílí na utváření společenských tříd (Savage et. al, 2013). Fotografka zde nenechává vidět vlastní tvář, ani zde výrazně nevystavuje své tělo pohledu diváka (naopak ho zakrývá fotografií). Popírá tak stereotypy, které určují, že žena musí především zaujmout svým vzhledem, protože na základě jejího vzhledu s ní bude jednáno (Berger, 2008). Místo toho svůj vzhled nahrazuje svou prací.

## 9.2 Závěry sémiotické, sociálně-sémiotické analýzy a pozorování

Přestože analyzované fotografie tvoří pouze omezený vzorek, zachycují proměny tvorby autorky. Uživatelka nejdříve zveřejňovala portréty žen (01, 02, 03, 04). Tyto portréty byly silně stylizované, vycházely z obrazových konvencí, které zobrazování žen provázely v tradici (žena musí být krásná, vybízí diváka k pohledu na sebe). Portréty nevyprávěly děj a umožňovaly aktérkám idealizovat svůj obraz, protože je zobrazovaly v předem zaujatých pózách, vybraných lokalitách a v jimi zvolených šatech či s výrazným makeupem. Co se týká zvolené technologie, světla, kompozice, šlo o profesionálně pořízené fotografie. Autorka fotografií nechala do snímků vstupovat přírodu, v níž dívky pózovaly (01, 03). Fotografie buď symbolizovaly určitou atmosféru, vypadaly snově či mysticky, nebo naopak asociovaly náhodnost, přirozenost scény i situace. Plnily především estetickou funkci, jejich úlohou bylo znázornit krásu fotografovaných. Tyto portréty jsou idealizovaným vyobrazením fotografovaných žen z jejich vlastního pohledu. Umožnily ženám zaujmout určitou pózu, zvolit si oblečení či kostým i makeup. Portréty nejsou jednotné co se týká stylu prostředí, zobrazených mýtů. Tato různorodost naznačuje, že zde není sledován jednotný předem vymyšlený estetický záměr fotografky, ta naopak spíše umožňuje zobrazovaným ženám prezentovat se podle jejich přání, zaujmout vlastní idealizovanou podobu. Obrazy žen tak umožňují aktérkám zaujmout vlastní zvolenou performanci či roli. Tyto role vycházejí ze zaběhnutých konvencí, jde o výše zmíněnou femme fatale (01, 03) či pin-up girl, která svým vzhledem záměrně přitahuje pohledy zejména mužů, kterým se snaží zalíbit (pin-up girls dříve byly motivem v populárních tiskovinách či reklamách, jejich úkolem bylo vystavovat očím diváků často polonahé ženské tělo (Meyerowitz, 1996)). Tím, že portréty autorka umístila do svého účtu na Instagramu vyjádřila záměr prezentovat se skrze profesionální fotografické dovednosti a vlastní smysl pro estetiku. Nezobrazovala vztahy s fotografovanými, emoce, děje, ani osobní rovinu svého života. Zaměřila se na neosobní prezentaci sebe sama skrze předvedení svých fotografických schopností.

Uživatelka později začíná zachycovat fotografie krajin. Také zde hraje přední roli estetika a důraz na krásno. Zachycuje přírodní úkazy napříč světem, od Nového Zélandu přes Maroko nebo USA. Z pozorování vyplývá, že tento typ námětu tvoří většinu autorčiny instagramové tvorby. Cestování je zřejmě její velká vášeň a autorka jeho dokumentací vyplňuje prakticky celý svůj deník. Její rozhodnutí dokumentovat v podstatě jen jeden aspekt svého života souvisí zřejmě s volbou vybírat velmi estetické náměty a tvořit jednotně v rámci konkrétního žánru. Ani cestovatelské snímky většinou nevyprávějí děj, pouze staticky dokumentují podobu a krásu krajiny. Snímky tak nevypovídají nic o člověku, který je zachytil, pouze

sdělují, že byl přítomen na tomto místě a vypovídají o jeho fotografických schopnostech. Mohou však mít podstatnou úlohu uchování prožitků v čase.

Obě volby námětů fotografií (portrét, krajina) a jejich pojetí ponechávají autorčin deník spíše neosobním. Uživatelka nesděljuje mnoho informací o sobě, o svém životě, většinou nevypráví děj, nezobrazuje emoce. Estetika je primární funkcí jejího deníku. Fotografie bývají stylizované, ať už jde o pečlivý výběr umístění fotoaparátu a úhlu pohledu, o přesné kompozice či postprodukční úpravy. To podtrhuje jasnou konotaci: údiv nad krásou zachyceného, krajina získává až jakousi moc, fotografie vypovídají o silném vztahu k přírodě, schopnosti ji pozorovat a zdařile zachytit.

Tomu částečně protiřečí lingvistická sdělení, která snímky doprovází. Jako tomu bylo u popisku k fotografii 12, doprovází ji dlouhé sdělení, které takřka dokumentární snímek doplňuje o osobní výpověď. Tyto fotografie s dlouhými popisky na jejím účtu nepřevládají, přesto vnášejí do účtu více osobní a neformální charakter. Autorka například informuje své publikum o svých životních plánech, oblíbených místech a zemích, nebo o svém partnerském vztahu. Většinou však uživatelka volí jen kratší popisky, které doplňují některé informace o snímku, někdy snímky doprovází pouze sérií emotikonů.

Pro popis, jak druhá respondentka zobrazuje sebe sama, autorka této práce zkoumala tři náhodně zvolené fotografie metodou sociálně-sémiotické analýzy a zahrnula i výsledky pozorování. Celkový počet autoportrétů ve vizuálním deníku respondentky byl 78. Přes vyšší počet autoportrétů však obraz sebe sama v deníku autorky zůstává neosobní. Zachycuje se z velké dálky, zády k objektivu či se zavřenýma očima, nenavazuje kontakt s divákem. Uživatelka se staví spíše do pozice objektu, nevypovídá o sobě o mnoho víc, než že je právě přítomna na nějakém místě (11, 14). Činí tak bez emocí, avšak se silným důrazem na estetiku. V rámci Instagramu tak sebe sama představuje především jako cestovatelkou s velkou vášní pro přírodu a dobrou fotografku.

Uživatelka používá svůj účet na Instagramu aktivně, zveřejňuje velké množství fotografií a shromáždila širší publikum. Její deník tak až vystupuje z deníkového pojetí, je spíše galerií, na jedno téma, cestovatelským zápisníkem, jenž má především splňovat estetická kritéria. Aby její fotografie měly na síti co nejvyšší dosah, používá velké množství hashtagů. Hashtagy často označují určité tvůrčí proudy a tendence na síti a jejich užitím se s nimi autor více či méně ztotožňuje. Uživatelka jednoznačně zapadá do určitého tvůrčího směru, který je odlišný od Manovichem definovaného instagramismu, avšak dal by se považovat za jeho variaci, má například některé společné prvky: důraz na estetiku, jednota vizuálního vyjádření a obrazová sofistikovanost. Tento styl by se nazvat „Travel Instagramismem,“ jeho námětem jsou výjevy z cest a krásná příroda. Fotografie, jakými jsou například malé postavy stojící proti velikému přírodnímu útvaru, patří mezi klasické kompozice tohoto stylu. Autorka si osvojuje výraznou sofistikovanou vizualitu, která částečně ze zmíněného stylu vychází. Jedná se spíše o celkové záběry, často pracují s velkou hloubkou obrazového pole, zachycují z dálky osoby, které se nedívají do objektivu a stojí k objektivu zády, expresivitu snímků především vyplňují výrazné přírodní barvy, které tvoří buď jednotnou harmonii nebo naopak kontrast. Oblíbenými motivy jsou vrcholky hor, jezera, mraky, oceán. Je zde často

patrná zdařilá práce s přírodním světlem, která využívá ostrých stínů a světelných přechodů nebo výrazných barev slunečních paprsků při východu a západu.

Není to jenom způsob zachycování, v němž se zrcadlí následování určitého vzorce. Ideologicky fotografie krajiny vycházejí z ustálených konvencí, jsou zde přítomné mýty údiv nad krajinou, únik z civilizace, ale také se zde fotografie krajiny spojuje s významem, který u krajinomaleb zdůrazňuje Berger (2008). Autorka záznamem přírody sice tak jako manželé Andrewsovi (s. 106) neznázorňuje krajinu, jíž vlastní, ale zachycuje krajinu, jíž si může dovolit vidět. Její tvorba je záznamem fotografií napříč světem (Nový Zéland, USA...) a proto možnost vidět tato místa a pořít je souvisí s určitou výší ekonomického kapitálu. Zachycení viděného pokročilou technikou a silná estetizace zase poukazují na určitý kulturní kapitál autorky. Stejně tak portréty následují zobrazovací konvence feminity, i když rozličnými způsoby. Co se týká zobrazování sebe sama však autorka z tradičního pojetí ženy jako objektu, který se vystavuje pohledům, vystupuje.

## 10. Výzkum tvorby třetího respondenta

Třetím respondentem je žena, která je uživatelkou Instagramu šest let, během nichž publikovala 428 příspěvků. Sleduje 340 uživatelů, má 330 sledujících, komunikuje tak nejspíš s publikem širšího okruhu svých známých. Je absolventkou výtvarného oboru, během kterého prošla i lekce fotografií. Fotografie nicméně nebyla zaměřením jejího oboru, přesto platí, že má zázemí v teoretických i praktických znalostech fotografického umění.

### 10.1 Příklad sémiotické a sociálně-sémiotické analýzy

#### Venku

(fotografie 02 obrazové přílohy k respondentovi č. 3)

Snímek je pohledem shora na papírový skicák, na němž je položena šiška, která je předlohou pro kresbu, jíž lze na prvním listě skicáku vidět. Pozadím je oblečení, nejspíš lehká podzimní bunda. Jádrem fotografie je především pro svou velikost ve snímku, i kvůli kompozičnímu umístění a celkové výraznosti kresba šišky. Autorka tímto snímkem sdílí s uživateli Instagramu své umění kreslit. Lingvistické sdělení navíc definuje, že se jedná o uměleckou lekci, kreslení není pro autorku jenom zábavou, ale profesionálním zaměřením. Je to osobní snímek, autorka prezentuje bez zkreslení svoje dovednosti. Snímek je originálně komponovaný, i když mu nepředcházela delší stylizace, blok je zachycený shora a vstupuje do snímku ze strany, proto kompozice působí nahodile. Několik hashtagů v popisku specifikuje, o jakou jde situaci (#plener) a dále objekty na snímku (#drawing).

Snímek není nositelem výraznější estetizace, je promluvou o autorce, znázorňuje, čemu se věnuje, co ve svém čase dělá, že je studentkou umění. Spojení bundy, kreslení a přírodního motivu (šiška) konotuje také podzim, rozjímání a kvalitně trávený volný čas. Snímek

vyjadřuje identitu autorky, nezaznamenává však děj ani významnou situaci, je tak spíše obrazovým sdělením, nemá funkci extenze paměti.

Přítomný mýtus proto je prezentace sebe sama jako umělce, ale i ideál kvalitně tráveného volného času, přítomnost umění v každodenním životě autorky i blízkost přírodě. Tím je zde naznačen i kulturní kapitál autorky. Samotná činnost kreslení v parku v podzimním počasí také zahrnuje mýtus úniku od společnosti a objevování v dnešní společnosti nepříliš přítomných aktivit: kontemplace nad přírodou a všednodenními výjevy.

**Začalo zkouškový: navařino, napečino, uklizeno jako už dlouho ne**  
(fotografie 03 obrazové přílohy k respondentovi č. 3)

Tento snímek je obrazově prostý: je na něm dezert vytvořený z jablka na talíři, který je postavený na dřevěném podkladu, zřejmě parketách. Hlavním objektem na fotografii je dezert, který je vizuálně esteticky upraven, jedná se o nápodobu květu vyrobenou z jablka. Bílá plocha talíře umožňuje dezertu vizuálně vystoupit. Stejně tak i dřevěný neutrální podklad, na němž je talíř postaven. Snímek je prezentací autorčina výtvoru.

Fotografie konotuje, že autorka má značné dovednosti, protože dokázala esteticky zpracovat pravděpodobně na výrobu náročný dezert. Kompozice a vyznění fotografie konotují minimalismus ale i tradiční a venkovský pocit, který vytváří povrch dřeva a talíř v tradičním stylu. Jedná se o zachycení banálního každodenního námětu, ale snímek je zároveň něčím víc než jen informací o výrobě dezertu. Má výraznou estetickou funkci. Obraz sděluje, že důraz na krásu a umění ve slova smyslu jako řemeslo, mají výrazné místo v životě autorky. Jedná se tak o osobní náhled do jejího života. Tento snímek vyjadřuje, čím autorka ráda tráví čas, co ráda tvoří, ale také že estetika je pro ni velmi důležitá i v každodenním životě. Lingvistické sdělení pak prohlubuje osobní vyznění snímku, podrobněji líčí situaci, která fotografii přecházela (začalo zkouškový) a zároveň přidává prvek humoru. Přítomné hashtagy pouze specifikují obsah obrázku (#pecu, #baking). Snímek tak přenáší funkci komunikace a estetiky. Estetika zde vychází z na Instagramu etablovaných konvencí. Jídlo je zobrazené v pohledu shora, takže snímek je takřka zploštěný a vynikají geometrické tvary jídla a talíře, fotografie také většinou pracují s neutrálním pozadím.

Ideologií je zaznamenání moderního životního stylu, který se projevuje přítomností v současnosti populárního užitého umění (dřevěná podlaha, tradiční nádobí) a zaujetí určité role (hospodyně). Autorka zde vyjadřuje, že umění a estetika jsou součástí jejího běžného života. Soustředěnost na jídlo pak v prostoru Instagramu vytváří jakousi „vizuální úhlednou kuchyni“ (Barthes, 2004: 77), jejímž úkolem je zprostředkování elegance a stylu, kterým se dříve vyznačovaly vyšší vrstvy široké veřejnosti.

**Nejlepší ráno je s vířivkou! Relax**  
(fotografie 08 obrazové přílohy k respondentovi č. 3)

Tato fotografie je z hlediska denotace snímkem ženy, autorky, která se chystá dát si koupel ve vířivce. Ovšem vizuálně je toto sdělení velmi netypicky zobrazeno. Žena zachycuje jenom



fragment své osoby, špičky svých nohou (nalakované nehty a tvar nohou také specifikují, že se jedná o ženu), a výseč kruhové vířivky. Obsah fotografie je obrazově takřka nečitelný, avšak ukotvuje ho doplňující popis. Ten definuje, o jaké objekty na fotografii jde, o jakou se jedná situaci i emocionální rozpoložení, které situaci provází. Informační hodnota snímku zcela ustupuje estetické funkci: snímek je až abstraktně působící aranžmá geometrických prvků, převládající světlé tóny navíc znesnadňují čitelnost snímku.

Z hlediska konotace se jedná se o zachycení činnosti a probíhajícího děje, ale zcela statickým způsobem co se týká denotativní roviny. Fotografie je spíše vizuální hrou, estetickým zachycením nahodilého momentu, spíše než aby uchovávala paměť nebo přenášela sdělení, má primárně estetickou funkci.

Fotografie se vztahuje k určitému způsobu života autorky. Znázorňuje luxus, avšak neokázalým nekonvenčním způsobem (ne skrze důraz na značky či drahé věci), spíše prezentuje určitou kvalitu života a volného času. Přítomná je tedy určitá prezentace příslušnosti k určitému životnímu stylu, kde je kladený důraz na příjemné prožitky, relaxaci a péči o sebe sama.

### **Ranní dohánění zápočtu**

(fotografie 15 obrazové přílohy k respondentovi č. 3)

Snímek je pohledem na několik přes sebe volně položených fotografií na dřevěném podkladu. Fotografie mají všechny stejný námět: jedná se o černobíle vytištěný autoportrét uživatelky, ovšem každý z nich je jinak graficky upraven. Autorka své obrazy upravila dodatečnými výtvarnými prvky, snímek v popředí má přes sebe nakreslené linky uspořádané do trojúhelníků, další snímek je překrytý modrými vlnovitými tahy, takže tvář není vůbec čitelná. Další fotografie je pokrytá mřížkovým vzorem, fotografii v pozadí rovnoměrně pokrývají tenké horizontální linie. Fotografie jsou na první pohled nahodile navrženy přes sebe, jedná se však spíše o záměrné zaranžování.

Tato „nahodilost“ má konotovat určitou uvolněnost, nedbalost. Soubor výtvarně upravených autoportrétů je studijním úkolem, jak specifikuje doprovodný text („ranní dohánění zápočtu“). Text upřesňuje sdělení v obraze a doplňuje ho o některé nové informace, včetně určitého humorného prvku. Obraz je výpovědí o výsledku výtvarného zadání. Zároveň vypovídá o autorce samotné, zobrazuje její výtvarné schopnosti, její kritické avšak nadlehčené hodnocení vlastního výkonu (#vypadamjakoblazen). Autorka zde svůj obraz používá spíše jako estetický prvek. Navíc ho používá jako prostředek, skrze nějž může vyjádřit své schopnosti a svou tvorbu. Konotace obrazu naznačuje, že pro vyjádření vlastní identity je pro autorku podstatné zejména prezentovat své dovednosti, vlastní obraz je spíše druhotný. Obraz přenáší funkci sdělení a vyjadřování identity, nejedná se o záznam paměťhodného momentu.

Z hlediska ideologie je zde přítomná prezentace autorky v roli umělkyně. Naaranžování snímků ledabyle přes sebe a zdůraznění spěchu pak znázorňuje určitý osobní přístup k tvůrčímu procesu: je jím lehkost, uvolněnost.

## 10.2 Závěry sémiotické, sociálně-sémiotické analýzy a pozorování

Autorka svůj vizuální deník zaměřuje na širší škálu témat, k některým se však opakovaně vrací a stávají se pro ni ustálenými náměty, jde o urbanistické scenérie, architekturu a jídlo, přičemž jde zpravidla o jídlo, které vytvořila sama uživatelka. Její fotografie jsou tak povětšinou ukázkou vlastní tvorby, méně pravidelně do svého deníku zařazuje i ukázky vlastní výtvarné tvorby.

Snímky autorky povětšinou nemají narativní povahu, nezachycují děj, jsou spíše pohledem na dílo autorky či na estetizované běžné náměty jejího každodenního života, v němž převažují již zmíněná architektura, městská krajina, přírodní motivy, umění. Fotografie tak nezastávají funkci uchování paměti, ale jsou spíše hrou s estetikou a výpovědí o určitých koníčcích a aktivitách autorky (vaření, pečení, kresba). Zveřejnění snímků není zřejmě cílenou předem plánovanou činností, avšak je provázeno stylizací kompozice i objektů (03). Fotografie jsou orientované na bezprostřední okolí autorky včetně její tvorby, což je činí do jisté míry osobními. Avšak jsou zobrazovány spíše neutrálně, aby sledovaly určitou jednotnou estetiku, nezachycují děje a emoce. Jedná se spíše o mozaiku opakovaných námětů, které jsou povzneseny na námět estetické hry. Její účet je nalézáním a záznamem krásného a estetického, s nímž se během každodenního života setkává, spíše než deníkem. Nesystematicky však osobní náměty do deníku zařazuje, například sdělení o rozlučce se svobodou, svatbě či ročních narozeninách dcery. Osobní náměty nepřevládají, účet na Instagramu není osobním popisem jejího života. Přesto, jak je možné zjistit pomocí pozorování, „střípky“ oznamující osobní zážitky a události obsahuje.

V průběhu času uživatelka soustředí svou tvorbu na nové náměty: na její rodinu a mateřství, deník se stává osobnějším, ovšem přesto zřídka obrazově zaznamenává emoce. Uživatelka nadále fotografuje vlastní vyrobené jídlo a postřehy ze svého okolí, které bývá zaměřené na speciální příležitosti jakými jsou výlet, návštěva lázní, dovolená; ovšem nadále platí, že estetika ve fotografiích hraje podstatnější roli než vyprávění děje. Vizuální záznam autorky není orientovaný sociálně, zřídka zachycuje osoby. Způsob, jakým autorka volí své náměty a jak je fotografuje, odkazuje k modernímu životnímu stylu, značí, že autorka se ráda obklopuje estetickými objekty a že umění a krása jsou v jejím životě důležité. V lingvistické rovině je autorka osobnější, přidává vlastní hodnocení a komentáře a vypráví o událostech ve svém životě. Činí tak však spíš nahodile, krátce a nesystematicky.

Dva autoportréty použité k analýze nezobrazují uživatelku z osobní perspektivy, spíš používají její obraz jako estetický prvek (14, 15). Třetí obraz (16) je pak portrétem její rodiny, zachycuje emoce, informuje o osobních vztazích („miluji naši malou rodinu“), zaznamenává soukromé, osobní. Tyto snímky se na účtu objevují ve větším časovém rozestupu, aby zaznamenaly důležité životní události a proměny v autorčině životě. Celkem autorka zveřejnila 24 vlastních autoportrétů, jsou právě buď obrazovými sděleními o jejích životních změnách či právě estetickou hrou. Účet tak nepodává idealizovaný obraz autorky skrze velké množství upravovaných a stylizovaných snímků.

Z tvorby respondentky je patrná vizuální sofistikovanost. Sjednocuje některé opakující se obrazové motivy i na různorodých námětech, s oblibou omezuje hloubku zobrazeného pole

a ve fotografiích zdůrazňuje dojem plochosti, jednotlivé fotografie mají omezenou paletu odstínů, upřednostňuje symetrii, vzorce a mozaiky, geometrii (viz. příloha – obrázek 17). Tyto prvky nechává vyniknout v námětech jídel, architektury, interiérů i v jiných snímcích. Estetika její tvorby se v mnohém přibližuje Manovichem definovanému Instagramismu, s tím rozdílem, že tato uživatelka se neorientuje primárně na oslovení většího publika a nenásleduje tento styl důsledně v každém snímku, příležitostně z něj vybočuje. Její tvorba tak vypovídá o tom, že autorka si je dobře vědoma pravidel a trendů sítě, které příležitostně následuje. Z používaných hashtagů (#terezainoslo) také vyplývá, že autorka své příspěvky ztotožňuje s určitým vyjadřováním na Instagramu, které je vlastní zmíněné blogerce (Tereza in Oslo alias Tereza Salte). To může autorku ovlivňovat ve volbě námětů a rolí, které na Instagramu zobrazuje.

Přítomné ideologie zejména prezentují životní styl autorky a některé její životní role: umělkyně, manželka, partnerka. Trávení a náplň volného času autorky, které zobrazuje, prozrazují určitou výši ekonomického kapitálu, některá témata odkazují na vyšší kulturní kapitál (záliba a orientace v umění). Převládající ideologií je určitý vyšší životní standard. Luxus je zde naznačen ne zcela konvenčně skrze zobrazování luxusního zboží či drahých značek. Opakují se však náměty zobrazující kvalitní trávení volného času (08, 02), či vztah k abstraktnímu umění, který je také tradičně spojován spíše s vyššími vrstvami společnosti.

## **11. Zodpovězení výzkumných otázek a závěrečná komparace**

### **11.1 Jaké náměty/narativy na snímcích autora převládají? Je ve volbě námětů patrný záměr?**

Tak jako se Nan Goldin ve své tvorbě orientuje především na mezilidské vztahy a uchování zážitků, i uživatelé Instagramu ve svém záznamu často následují konkrétní námět či téma. Taková zaměřenost poukazuje na určitý tvůrčí záměr a znázorňuje, že Instagram může pro své uživatele znamenat něco víc, než jen prostředek pro okamžitou komunikaci a zábavu.

V tvorbě prvního respondenta se opakují náhodné výjevy, které konotují bizarnost či humor. Kromě toho zařazuje do své galerie i snímky zachycující krásné náměty, například krajiny, nebo náhodné postřehy ze svého okolí. Většinou dokumentuje své cesty a záliby: hudbu a skateboarding. Vyhýbá se zaznamenávání osob.

Druhá respondentka pak svůj účet po určitém tematickém přechodu soustřeďuje výhradně na obrazy z cest. Výběr tématu a vyhledávání odpovídajících situací a námětů poukazuje na jasný tvůrčí záměr. Uživatelka málokdy z tohoto zaměření vybočuje. Fotografuje osoby, ale jenom určitým způsobem, neosobně, spíše je používá jako estetický prvek, který zdůrazňuje expresivitu krajiny. Před zaměřením se na téma krajin však autorka opakovaně portrétovala ženy, šlo o snímky, které měly umožnit zobrazovaným idealizovat svůj obraz a znázornit fotografické dovednosti autorky.

Třetí respondentka fotí více nahodile, opakuje však napříč galerií minimalisticky stylizované snímky jídla. Opakovaně fotografuje také architekturu. Spíše než o sledování určitého tématu však usiluje o záznam specifické vizuality, zaznamenává vzorce, mozaiky, geometrické prvky a estetické náměty.

V závěrečném porovnání tvůrčích přístupů Nan Goldin a uživatelů Instagramu vychází najevo překvapivá „asociálnost“ fotografií na síti. Aktéři jsou většinou zaznamenáni neosobně a snímky pracují s člověkem spíše jako s obrazovým prvkem, nezachycují osobnost nebo emoce aktérů. To tvoří přímý protiklad s *Baladou o sexuální závislosti*, která záměrně následuje právě téma vztahů, intimitu a emocionalitu. Žádný z analyzovaných účtů také neobsahoval sexuálně explicitní obsah (je to proti pravidlům sítě, viz. kapitola 5), ale ani žádný obsah konotující intimní témata.

Snímky Goldin ideologicky znázorňují určitou vzpouru konvencím, například v motivu užívání drog či pití alkoholu. Uživatelé Instagramu oproti tomu zobrazují činnosti či náměty, které jsou společensky přijatelné a v souladu s konvencemi: cestování, vaření, role matky. Ideologie námětů, které analyzovaní tvůrci volí je různorodá. Ovšem dílo Goldin se dá z velké části interpretovat jako určité narušování určitých zažitých tradic a mýtů. Neestetizuje ženy jako soexuální objekty. Když muže ukazuje jako macha, připojí i jakýsi ironický protichůdný prvek. Svatba není v jejím podání estetickou přehlídkou elegantně oblečených svatebčanů, výzdoby a dekorací, zobrazuje nevěstu v „nepříhodný“ okamžik, narušuje klasické mýty velkolepé společenské události, prezentace kapitálu či idealizace nevěsty. Aktéři fotografií Goldin vystupují ze zažitých stereotypů, skrze jaké jsou většinou jejich role zobrazovány: nevěsty, páry, rodiče a další. Aktéři nemusí být krásní, ani se prezentovat v „co nejlepším světle,“ stačí, aby prožívali nějaké emoce, byli součástí nějakého příběhu.

Přítomnou ideologií se první respondent nejvíce podobá dílu Goldin. I on zachycuje motivy vzdoru proti určitým mainstreamovým zvyklostem a standardům (ne sice tak otevřeně, jako skrze zobrazení užívání drog a alkoholu, ale skrze motivy skateboardingu, hudební scény, dyi kultury). Všechny tyto ideologie jsou však společensky zažité a v určitých subkulturách populární. Ačkoliv tento motiv s tvorbou Goldin nese určitou analogii, je v kontextu dnešní společnosti spíše následováním určitých předem artikulovaných tendencí a postojů. Další ideologií za jeho tvorbou je prezentace vlastního kulturního kapitálu.

Druhá respondentka následuje svou tvorbou ideologie dobře zavedené v tvůrčím žánru, který zastupuje. Převládající motivy úniku od společnosti, údivu nad přírodou, ale i prezentaci určitých majetkových vztahů skrze pohledy na krajinu, jsou v žánru krajinomalby (a později fotografie) pevně zakotvené. Autorka také následuje určité konvence v zobrazování žen, které na jejích fotografiích především vystavují svůj vzhled, idealizují se, chtějí působit co nejkrásnější.

Třetí autorka vychází v převládajícím motivu své tvorby – fotografování jídla – z ideologických i zobrazovacích tradic. Jídlo zde vzbujuje zejména dojem elegance a luxusu, působí esteticky. Následováním ideologie o příjemném životě a vyšším životním standardu pak autorka následuje konvence sebe prezentace, které jsou na Instagramu často zastoupené.

Tvorba na Instagramu zaznamenává méně osobní perspektivu. Autorka práce interpretuje tento rozdíl jako určitý důsledek odlišných publik *Balady* a Instagramu. Snímek na Instagramu je okamžitě přístupný potenciálně neomezenému množství diváků, kteří mohou fotografie ihned doprovodit zpětnou vazbou. To může vést případné aktéry fotografií k neochotě nechat se zaznamenávat a zveřejňovat svůj obraz v rámci této sítě, způsobem, kdy nad svým obrazem nemají plnou kontrolu. Dalším možným vysvětlením je, že vybraní respondenti jednoduše mají odlišný životní styl než Goldin, která svou práci odvozuje z velmi důvěrných vztahů v rámci jedné komunity. Výsledkem, který plyne z tohoto výzkumu každopádně je, že Instagram většinou nezobrazuje mezilidské vztahy, ale spíše záliby, estetické cítění, vkus a společensky přijatelné chování; nebo přímo chování a vystupování, které může zvýšit a utvrdit společenský status uživatele. Goldin naopak ve své tvorbě narušuje určité ideologické vzorce a zvyklosti. Uživatelé Instagramu v kontrastu s ní spíše konvence a mýty následují. Možným vysvětlením je, že uživatelé kopírují určité zažité vzorce právě proto, aby lépe uspěli u publika, které může na konvenční způsoby zobrazování lépe reagovat. Zda-li je následování konvencí a stereotypů předpokladem pro větší úspěch v rámci sítě je však otázka, na kterou výše provedený výzkum neodpovídá, i když naznačuje, že tomu tak může být. Tato tvrzení by však ještě musela být ověřena.

Závěr, že instagramová tvorba má povětšinou nějak zlepšit společenský status uživatele potvrzuje ideologický rozbor: motivy prezentující výši ekonomického, ale především kulturního kapitálu, se opakují u všech zkoumaných respondentů. Předpoklad, který vyjádřil Manovich (2017), se tak ukazuje jako správný.

## **11.2 Jakou funkci fotografie mají (utváření identity/komunikace/extenze paměti)?**

Z výpovědi ale i expresivního a narativního obsahu snímků Nan Goldin je patrné, že mají především uchovávat zaznamenané události a osoby v čase. Fungují jako protetická paměť. Zároveň jsou však zpodobněním a vyjádřením identity nejenom Goldin, ale i celé její komunity. Kontinuální záznam znázorňuje, kdo jsou přátelé Goldin, jak se oblékají, kterým činnostem se rádi věnují a jak tráví svůj čas; ukazuje jejich emoce a prožívání. Díky osobní perspektivě *Balada o sexuální závislosti* přímo a autenticky zaznamenává osobnosti aktérů.

Oproti tomu tvorba uživatelů na Instagramu je často spíše pokusem o estetizaci určitého námětu, komentářem k určité situaci či scéně nebo vizuální hrou. Fotografie většinou nemají narativní charakter, osobnímu zachycování lidí se spíše vyhýbají; to napovídá, že jejich primární funkcí není extenze paměti. Druhá respondentka ovšem zaznamenává spíše výjimečné okamžiky, jednorázové události, které se nejspíš moc neopakují v čase. Někdy navíc tyto záznamy doprovází osobním komentářem, který vyjadřuje, nakolik jsou pro ni zaznamenané okamžiky důležité. Jako důkaz, že tato uživatelka prostřednictvím své instagramové tvorby usiluje o extenzi paměti, se dá vnímat i velkoformátový výtisk jedné z na síti publikovaných snímků (snímek 15 respondentky 2). U zbývajících respondentů (1, 3) se zaznamenání hodné, v čase neopakované zážitky objevují v menšině, převládají spíše všední výjevy.

Ani funkce Stories, která umožňuje uživatelům zveřejnit určité video či fotografii na 24 hodin, neslouží k uchování sdělení v čase, právě proto, že příspěvek se po jednom dni automaticky maže. Má tak krátkodobý význam. Extenze paměti se tak na základě výsledků zde provedené analýzy dá označit jako spíše druhotná funkce instagramové tvorby. Ovšem pro důkladné potvrzení tohoto výsledku by bylo vhodné provést ještě ověření, například pomocí rozhovoru s tvůrci či srovnáním Instagramu v kontextu další fotografické tvorby uživatelů. K tomuto výsledku se také vyjádří otázka 10.5, která definuje, zda se Instagram dá považovat za deník (a zda tedy chronologické prohlížení uživatelského účtu není extenzí paměti).

Sdílení snímků na Instagramu je často komunikačním aktem. Autoři fotografiemi sdělují určité informace nebo doplňují poznatky o sobě. Z instagramového účtu prvního respondenta se jiný uživatel může dozvědět, že právě vydal vlastní zin, nebo že hraje na kytaru. Účet druhé respondentky přenáší sdělení, že se právě vrátila z cestování nebo se právě na nějaký výlet chystá. Třetí respondentka o sobě zase na síti sděluje, že ráda peče nebo že vychovává dceru. Analýza zde vyjmenovaných účtů potvrzuje teorii José Van Dijck (2011), že oběh fotografií na sociálních sítích zvyšuje jejich roli udržování vztahů, komunikace a neustálého tvoření identity na úkor dříve zásadní funkce fotografického média extenze paměti.

Nelze přehlédnout, že mnohé fotografie uživatelé publikovali výhradně pro jejich estetickou hodnotu. Instagram se tak stává určitou prezentací vlastního úhlu pohledu na svět, individuálního vkusu a estetického cítění. V případě druhé a třetí respondentky se estetika a krása zdají být až určujícím motivem jejich vyjadřování v rámci sítě. Poznatek se dá vztáhnout do kontextu s výrokem Susan Sontag: „Dějiny fotografie lze shrnout jako zápas mezi dvěma různými nároky: zkrášlováním, jež pochází z umění, a pravdomluvností“ (2002: 81). Ústup funkce uchování paměti a důraz na estetiku na Instagramu se dá chápat jako vítězství zkrášlování nad pravdomluvností v tomto historickém zápasu.

Důraz na estetiku tolik patrný na Instagramu také poukazuje na další rozdíl mezi tvůrčími přístupy. Fotografie Goldin pracují primárně s obsahem, zatímco v tvorbě na Instagramu často převládá forma nad důležitostí obsahu.

### **11.3 Jak vyjadřuje autor skrze publikované fotografie svou identitu? Zaujímá určité role?**

Nan Goldin definuje vlastní identitu skrze mezilidské vztahy, znázorněním svého domácího prostředí, svých bezprostředních zážitků a emocí, i svým uměním fotografovat (fotografie 14). Zachycuje se v široké škále situací, klade však zejména důraz na vlastní sexualitu a společenský život, takže se dá říct, že zobrazuje sebe sama v určitém preferovaném úhlu a roli. Zejména v roli milenky či partnerky, přítelkyně a členky určitého kolektivu a subkultury.

Uživatelé Instagramu se také prezentují v určitých rolích (cestovatelka, výtvarnice, kytarista). První respondent znázorňuje vlastní smysl pro humor a určitý pohled na svět, kdy vyhledává ironické a překvapivé situace a náměty. Dále znázorňuje své záliby (skateboarding, hudba). Téměř nepublikuje autoportréty. Nezveřejňuje osobní informace týkající se sociálních

vztahů. Vzhledem k absenci vlastních obrazů není patrná žádná idealizace, zaujímanými rolemi jsou umělec a tvůrce.

Druhá respondentka zveřejňuje jenom určitý stylizovaný aspekt svého života, sebe sama v roli cestovatelky a fotografky, o některých svých vztazích na síti hovoří, ale spíše sporadicky. Vyjadřuje svou identitu především skrze vlastní estetický vkus. Fotografuje poměrně často sebe sama, stylizovaně, kdy však spíše idealizuje celkové vyznění fotografie, většinou krajinu, ne svůj obraz. Její postoj tak jako v případě prvního respondenta znázorňuje volbu nebýt na síti moc osobní a příliš o sobě neprozrazovat.

Třetí respondentka je co se týká vlastní identity a mezilidských vztahů poměrně otevřená. Ve svém účtu zachycuje momenty svého partnerského vztahu a později manželství i mateřství. Činí tak však spíše nahodile. Zachycuje své role studentky, výtvarnice, hospodyně. Dá se říci, že je v prezentování své identity nejvíce věrná skutečnosti, zahrnuje totiž celou škálu rolí. Nefotografuje se výrazně stylizovaně, její fotografie mají charakter klasických až oficiálních portrétů.

Lze pozorovat, že uživatelé nezobrazují sebe sama v širokém kontextu situací, emocí a dějů. Soustředí se na pozitivní emoce, většinou nejsou osobní. Téma sexuality není na zkoumaných účtech vůbec obsaženo, příliš se neobjevují ani informace o partnerských či rodinných vztazích. Tato zjištění jsou protichůdná teoretickému přístupu Aggera ohledně fenoménu „přesdílení“ (2015). Spíš než aby o sobě uživatelé šířili intimní a nemístně osobní informace ve veřejném prostoru (jakým Instagram je), jsou spíše neosobní a moc o sobě neprozrazují.

Z analyzovaných účtů není patrná ani výrazná idealizace (například velké množství autoportrétů či selfies, které mají zejména znázorňovat uživatele jako krásné/přitažlivé).

#### **11.4 Tvoří autor v jednotném vizuálním stylu? Jak jej lze popsat?**

Tak jako Nan Goldin, každý ze zkoumaných uživatelů byl schopen adaptovat určitý vizuální styl a projevil tvůrčí sofistikovanost, což úzce souvisí i s volbou námětu. První respondent používá především analogovou technologii a preferuje nedbalý styl, jednoduché kompozice, pracuje se zrnitostí, bleskem a v mnoha snímcích vychází z estetiky snapshotu. V obrazech většinou neusiluje o zobrazení krásného, naopak, volí záměrně neestetické náměty. Přístup respondentek je opačný. Usilují o maximální estetizaci a tvorbu krásných obrazů.

První fotografka, jak již bylo zmíněno, tvoří stylem, který autorka této práce orientačně nazvala „Travel Instagramismem.“ Uživatelka tvoří jednotně, s důrazem na velkolepost námětů a barevnost, pravděpodobně hojně užívá postprodukční úpravy snímků. Vizualita její tvorby do vychází z pravidel a tvůrčích směrů sítě, vyjádřených příslušnými hashtagy. Důslednost ohledně tvůrčí jednoty je možné vnímat ve spojitosti s kompetitivitou tvorby této autorky.

Tvorba třetí respondentky má mnoho společného s Manovichem definovaným Instagramismem. Uživatelka tvoří v jednotném stylu na méně či více pravidelně opakovaná

témata. Nechová se však kompetitivně, přesto i její tvorba vychází z pravidel a tvůrčích směrů sítě.

Manovichovo tvrzení (2017), že vizuální jazyk je v prostoru Instagramu jakýmsi habitem, který má určitá pravidla co se týká výběru námětů, barevnosti i jiných obrazových prvků, se v této analýze potvrzuje. Manovich také poukazuje na perfekcionismus, tématické zaměření a pečlivé plánování galerií uživatelů, i ty jsou u zkoumaných respondentů patrné. Instagramoví uživatelé tak následují pravidla, která se vyvinula právě v prostoru této sítě, čímž je potvrzují a šíří dál. To vede ke standardizovanosti a uniformitě, na niž poukazuje Van Dijck (2013).

### **11.5 Dá se tvorba na Instagramu skutečně považovat za deník?**

Ačkoliv fotoaparát v telefonu připojeném k internetu umožňuje takřka všudypřítomný, okamžitý a kontinuální zápis, uživatelé ve svých účtech upřednostňují tvorbu na konkrétní téma a zůstávají neosobní. Spíše než deníkem je tak účet na Instagramu určitou mozaikou vizuálních postřehů, v případě druhé respondentky pak cestovatelským deníkem.

Metoda pozorování ukazuje, že publikované fotografie jsou řazeny spíše na základě estetických kritérií, tak aby tvořily harmonický celek. Důsledná chronologie či zápis událostí v čase jsou spíše druhotným kritériem, kterým se uživatelé řídí. Ani celkový pohled na účet autora tedy není významným prvkem uchování paměti.

### **11.6 Jaké jsou hlavní rozdíly mezi dnešní tvorbou na Instagramu a dílem Nan Goldin?**

V díle Nan Goldin zastává fotografie funkce uchování paměti a vyjádření identity. Fotografie v éře Instagramu je spíše komunikačním nástrojem, vyjadřuje identitu, avšak ne vždy přehnaným důrazem na vlastní idealizaci. Uživatelé spíše zobrazují své zájmy, určité role, vlastní estetické citění i fotografické dovednosti. Z analýzy není patrná „posedlost vlastním obrazem,“ jež by se dala interpretovat jako narcismus.

Goldin dokumentovala určité téma, které jí bylo bezprostředně blízké. V kontextu historie fotografie bylo její dílo jedinečné mírou osobního přístupu, obsahem i vizualitou. Přestože tvůrci na Instagramu dokáží svou tvorbu tematicky i stylisticky sjednotit, volba námětů i užitý vizuální jazyk často přímo vychází z této sítě. V prostředí sítě se tak náměty a styly opakují (tomu se však vymyká respondent 1). To vede k určité obsahové standardizaci a uniformitě. V kontextu této skutečnosti zní Flusserova teorie o technickém obrazu téměř prorocky, zejména ve výroku: „(...) Není každodenního jednání, které by nechtělo být fotografováno, filmováno, nahráváno na video. Neboť všechno chce zůstat v paměti věčně a být věčně opakovatelné. (...) Universum technických obrazů, tak jak se začíná kolem nás rýsovat, se představuje jako nepřeborné množství časů, ve kterém bez ustání krouží všechny činy i všechna utrpení“ (1994: 17). Jediný rozdíl je, že neustálé „kroužení“ obsahů na Instagramu ve výsledku ono uchování paměti spíše popírá.

Manovich zmiňuje, že úspěch v rámci sítě může fungovat jako forma kulturního kapitálu a zvýšit prestiž a sociální status uživatele (2017: 117). Pravidla sítě jsou pak určitou formující strukturou, habitem. V kontextu těchto termínů se dá Instagram chápat jako specifické



sociální pole, ve kterém jedinci soupeří o lepší pozice (Bourdieu, 1998). Uživatelé jsou tak pod určitým tlakem publika a Instagramem propojeného společenství, jejich výstupy jsou okamžitě kvantifikovány v počtu sledujících nebo „lajcích.“ Fotografie na síti tak přestává být pouze uměleckým vyjádřením, jakým je tvorba Goldin, ale má kompetitivní charakter, stává se soupeřením, kdy je pro úspěch nutné následovat určitá pravidla sítě. Je volbou každého uživatele, zda a na kolik se soupeření chce účastnit (například respondent 1 nepoužívá mnoho hashtagů, které označují určitou volbu tématu a stylu, a nesnaží se oslovit co nejširší publikum).

Ze zmíněného je patrný určitý konstruktivní charakter sítě, která má vliv na tvorbu uživatele co se týká obsahu i stylu. Jedná se tak o potvrzení předpokladů, které o sociálních sítích obecně vyslovila Van Dijck (2013). Mají až deterministickou moc, vedou uživatele k publikování určitých standardizovaných sdělení a k určitému chování. Podílí se na tom nečitelné algoritmy, které řídí oběh obsahu na síti, ale i chování samotných uživatelů a „sociální“ pravidla sítě.

## 12. Závěr

Cílem výzkumu bylo srovnat dva formálně podobné tvůrčí přístupy, a sice fotografickou tvorbu Nan Goldin a tvorbu uživatelů Instagramu. Srovnáním chtěla autorka této práce docílit širšího pochopení v současnosti velmi rozšířeného fenoménu sociálních sítí. Komparace má pomoci teoreticky uchopit na síti sdílenou fotografii v kontextu historické funkce fotografie a v kontextu umělecké tvorby. Práce se také zaměřuje na otázku konstrukce identity skrze fotografii a sdílenou fotografii, k níž se vyjadřuje v teoretické rovině a zahrnuje ji jako výzkumnou otázku do praktické části výzkumu.

Sociální síť Instagram a s ní související proměny v zažitých zobrazovacích postupech, vliv sítě a technologií na funkci fotografie, vizuální jazyk etablovaný v prostředí Instagramu, ale i téma konstrukce identity, byly zkoumány v teoretické rovině. Užívání fotografie jako komunikačního prostředku v takovém měřítku, jako to umožnil Instagram, proměnilo funkci fotografie; dříve spíše uchovávala zobrazené v čase, nyní však funkce extenze paměti ustupuje funkcím komunikace, udržování vztahů a tvorbě identity. Identita a její artikulace kvůli historickému vývoji nabyla ve společnosti na významu. V rámci Instagramu se sebevyjádření a sebeprezentace spojuje s novými fenomény, jakými jsou vyjadřování se skrze určitý vizuální jazyk, estetická jednota vlastní tvorby a volba fotografovaných námětů.

Stejně tak práce prozkoumala i tvorbu a biografii fotografky Nan Goldin, zejména motivaci, estetiku její tvorby a přítomné ideologie. Ke srovnání fotografického záznamu umělkyně a dnešního uživatele Instagramu práce použila metody sémiotické analýzy, sociálně-sémiotické analýzy a pozorování.

Poznatky z analýz a pozorování byly následně použity k zodpovězení výzkumných otázek, které zprostředkovávají srovnání co se týká obsahu, funkce fotografie, identity, vizuálního stylu i funkce deníku. Z výsledků vyplývá, že Instagram je od tvorby fotografky velmi odlišný.

Oba tvůrčí postupy sice vykazují kontinuitu, „všudypřítomnost“ fotografického aparátu, osobní perspektivu i konstrukci identity, zároveň se však velmi liší.

Dílo Goldin je orientováno sociálně, zaznamenává určitou vzpouru proti společenskému řádu i estetickým pravidlům, je autentické, tématicky zaměřené na mezilidské vztahy a portréty osob, avšak život fotografky zaznamenává ve značné šířce situací. Je extenzí paměti a podrobným deníkovým zápisem, má narativní charakter a obsahuje emoce. Fotografa svou identitu buduje bez idealizace, prezentuje se skrze své vztahy a zážitky s přáteli, svou sexualitu a fotografické dovednosti.

Tvorba na Instagramu se vzhledem k užší orientaci na určité téma, častou absencí osobních námětů i osobní perspektivy a orientací na specifické role v životě uživatelů nedá označit za deníkový zápis. Je uměleckým záměrem a projevuje se užíváním cílené estetiky a vizuálního jazyka, i když ten může mít více variací. Uživatelé se spíše zaměřují na estetická témata, forma má v jejich tvorbě často rozhodující roli nad obsahem. Opakovanými náměty jsou cestování, jídlo, přírodní motivy, pouliční výjevy, krajiny. Příliš se neobjevují obrazové záznamy emocí ani narativy. Následováním obsahových a vizuálních stylů definovaných na Instagramu uživatelé potvrzují vliv samotné platformy na jejich tvorbu, vizualitu, volbu námětu. Funkce estetizace a estetického vyjádření, komunikace a artikulace identity zde převládají nad funkcí extenze paměti. Uživatelé však identitu nevyjadřují ani tak skrze vlastní obraz a jeho idealizaci, ale skrze vlastní estetické cítění, fotografické dovednosti, ztotožnění se s určitými rolemi a skrze prezentaci svých zálib. Instagramové účty obsahují především prezentaci společensky přijatelného chování a obsahů konotujících pozitivní emoce.

Některé vlastnosti vybraných respondentů mají vliv na zde vyslovené závěry a mohou zobecnitelnost závěrů částečně deformovat. Výše uvedené poznatky vycházejí z tvorby uživatelů, kteří mají teoretické i praktické znalosti fotografie, s níž často pracují. Výběr respondentů s menšími znalostmi fotografie by mohl vést ke zcela jiným výsledkům v některých výzkumných otázkách (např. jednota vizuálního stylu). Uvedení respondenti také patří do širšího okruhu známých osob autorky této práce a reprezentují podobnou věkovou skupinu (25 – 35 let), což může také vést ke zkreslení. Obsah každého instagramového účtu může být velmi odlišný, autorka práce se domnívá, že velmi pravděpodobně sítí obsahuje i uživatele, jejichž fotografie se může velice podobat tvorbě Nan Goldin, případně se v mnohém až shodovat. Záměrem práce bylo však obecné srovnání tvůrčích přístupů, nalezení všeobecných shod a odlišností, a pochopení Instagramu v kontextu deníkového záznamu, identity a funkce fotografie. Provedené analýzy a pozorování toto umožnily a definovaly, že Instagram se spíše nedá považovat za deník, ale za určitý často tématicky zaměřený záznam, jehož funkcí je artikulace identity autora, komunikace a estetizace, spíše než uchování fotografovaného v čase.

### **13. Summary**

Tato diplomová práce srovnala dva formálně a technicky odlišné tvůrčí přístupy k fotografickému záznamu, které však vykazují mnohé společné rysy; vizuální deník *Balada o*

*sexuální závislosti* fotografky Nan Goldin a tvorbu dnešních uživatelů Instagramu. Tyto dva způsoby práce s fotografií se sice liší použitou technologií a dělí je v historii velký časový odstup, avšak spojuje je osobní perspektiva, kontinuálnost záznamu a tím pádem zdánlivý charakter deníku. Proto autorka práce vycházela z předpokladu, že porovnání uměleckého fotografického vyjádření s dnešní populární a velmi rozšířenou zábavou mladé generace přispěje k lepšímu porozumění, čím vlastně Instagram pro své uživatele je. Z teoretických východisek vyplývá, že prostředí Instagramu si osvojilo určitou vizualitu, ustanovilo vlastní pravidla a mění se zde samotná funkce fotografie. Okamžitým sdílením snímků tvůrci na této síti zejména artikuluje svou identitu, udržují společenské vazby a komunikují. Komparace snímků podrobených sémiotické a sociálně-sémiotické analýze a metodě pozorování potvrdila mnohá teoretická východiska. Fotografie v prostředí Instagramu historickou funkci extenze paměti odsouvá do pozadí, velmi výrazná je zde však funkce artikulování identity. Uživatelé tak jako fotografka Goldin dokáží tvořit v jednotném a vizuálně sofistikovaném stylu a osvojit si osobitou estetiku. Estetika, volba námětů i zobrazované ideologie však na síti narozdíl od Goldinina přístupu často vychází ze zaběhnutých pravidel a konvencí, které často definuje sama síť. Instagramová tvorba se především kvůli výrazné estetické funkci a stylizovanosti nedá považovat za vizuální deník a od tvorby Goldin se spíše odlišuje.

## 14. Použitá literatura

AGGER, Ben. *Oversharing: Presentations of Self in the Internet Age: Framing 21st Century Social Issues*. Routledge, 2015. ISBN 1317554515, 9781317554516.

AMI Digital, STEM/MARK. *AMI Digital Index 2019*. [online]. [cit. 2020-05-18]. Dostupné z: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2019/06/ami-digital-index-socialni-site-uz-v-cesku-nerostou/>

BARTHES, Roland. *Mytologie* [online]. Praha: Dokořán, 2004 [cit. 2020-05-18]. Bod. ISBN 80-86569-73-X. Dostupné z: <http://alephuk.cuni.cz/CKIS-28.html>

BARTHES, Roland. *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994a. *Filosofie do kapsy*. ISBN 80-7115-081-9.

BARTHES, Roland: *Třetí smysl - Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. In: *Illuminace 6*, 1994b.

BAUMAN, Zygmunt. *Individualizovaná společnost* [online]. Praha: Mladá fronta, 2004 [cit. 2020-05-18]. *Myšlenky*. ISBN 80-204-1195-X. Dostupné z: <http://alephuk.cuni.cz/CKIS-28.html>

BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy: život ve věku nejistoty*. Vydání druhé. Praha: Academia, 2017. XXI. století. ISBN 978-80-200-2740-5.

BECKOVÁ, Věra. *Servis # 08/2005* [online] A2. [cit. 2020-06-12] Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2005/8/servis>

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books Ltd, 2008. ISBN 9780141035796.

BORDEN, Iain. *Skateboarding, space and the city: architecture and the body*. Oxford: Berg, 2001. ISBN 1-85973-493-6. Dostupné také z:  
<http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0612/2001001571-d.html>

BOURDIEU, Pierre. *Nadvláda mužů* [online]. Praha: Karolinum, 2000 [cit. 2020-07-27]. ISBN 80-7184-775-5. Dostupné z: <http://alephuk.cuni.cz/CKIS-28.html>

BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum, nakladatelství Univerzity Karlovy, 1998. ISBN 80-7184-518-3.

CASTELLS, Manuel. *The information age: economy, society and culture*. 1st ed. Malden: Blackwell, 1996, Vol. I, *The rise of the network society*. ISBN 1-55786-617-1.

CASTELLS, Manuel. *The power of identity* [online]. Second edition with a new preface. Malden: Wiley-Blackwell, 2010 [cit. 2020-05-28]. *Information age : economy, society, and culture*. ISBN 978-1-4051-9687-1. Dostupné z:  
<http://sfx.is.cuni.cz/sfxlcl3?sid=shorturl&isbn=9781444318241>

CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

COSGROVE, Denis E. a Stephen R. DANIELS, ed. *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. 9th printing. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. *Cambridge studies in historical geography*. ISBN 0-521-38915-1.

DEUZE, Mark. *Convergence culture in creative industries*. *International journal of cultural studies*. Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: SAGE Publications. 2007. Volume 10(2): 243–263. DOI: 10.1177/1367877907076793

DEUZE, Mark. *Media life*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. *Studia nových médií*. ISBN 978-80-246-2815-8.

EBELOVÁ, Patricie. *Femme fatale jako kulturní konstrukt: fenomén osudového ženství v kultuře historické a transkulturní perspektivě* [online]. 2016 [cit. 2020-07-27]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/102722>. Vedoucí práce Václav Soukup.

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994. Punkt. ISBN 80-85906-04-X.

GOLDIN, Nan. *The Ballad of Sexual Dependency*. Aperture: New York 2012. 147 s. ISBN 978-1-59711-210-9.

GOLDIN, Nan. *I'll be your mirror, Budu tvým zrcadlem*. Textová příloha ke katalogu výstavy. Galerie Rudolfinum: Praha 1999.

GOFFMAN, Erving. Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1342-0.

HALL, Stuart. Cultural identity in question. In: S. Hall, D. Held and T. McGrew (eds), *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity, 1992. ISBN 0-7456-0966-X.

HALL, Stuart a Paul DU GAY, ed. *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 2002. ISBN 0-8039-7883-9.

HÁMOŠOVÁ, Lenka. Syntetická média a vizuální nejistota. Když vidět ještě nic neznamená. [přednáška]. In: *Fresh Eye archiv* [online]. Praha: Fresh Eye, 2020. [cit. 2020-07-07] Dostupné z: <http://fresh-eye.cz/video/obraz-versus-krize-diskuze/>

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7367-040-2.

JENKINS, Henry. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. [s.l.]: MIT Press 129 s. ISBN 9780262513623.

MANOVICH, Lev. *Instagram and Contemporary Image*. Qualcomm Institute (UCSD Division of the California Institute for Telecommunications and Information Technology). 2017. Dostupné z: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>

MANOVICH, Lev, TIFENTALE, Alise. *Competitive Photography and the Presentation of the Self* (2016) [cit. 2020-07-07] Dostupné z: <http://manovich.net/index.php/projects/competitive-photography-and-the-presentation-of-the-self>

McDERMON, Daniel. *Nan Goldin Wants You to Know She Didn't Invent Instagram* [online]. *The New York Times*. 2016 [cit. 2020-06-12] Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2016/08/16/arts/design/nan-goldin-wants-you-to-know-she-didnt-invent-instagram.html>

MEYEROWITZ, Joanne. *Women, Cheesecake, and Borderline Material: Responses to Girlie Pictures in the Mid-Twentieth-Century U.S.* *Journal of Women's History*, vol. 8 no. 3, 1996, p. 9-35. Project MUSE, doi:10.1353/jowh.2010.0424.

MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Praha: ArtMap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7.

MITCHELL, W. J. T., ed. *Landscape and power*. Second edition. Chicago: University of Chicago Press, 2002. ISBN 0-226-53205-4.

PARAMBOUKIS, Olga, SKUES, Jason, WISE, Lisa. *An Exploratory Study of the Relationships between Narcissism, Self-Esteem and Instagram Use*. *Social Networking*. 2016. Vol 5, 82-92. <http://dx.doi.org/10.4236/sn.2016.52009>

PETRUSEK, Miloslav a kol., ed. Velký sociologický slovník. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-311-3.

REICHEL, Jiří. Kapitoly metodologie sociálních výzkumů. Praha: Grada, 2009. Sociologie. ISBN 978-80-247-3006-6.

RITCHIN, Fred. After photography. New York: W. W. Norton, c2009. ISBN 978-0-393-05024-0.

RŮŽIČKA, Michal, VAŠÁT, Petr. 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus.“ AntropoWEBZIN 7 (2): 129-133. Dostupné z: <http://www.antropoweb.cz/cs/media/document/ruzicka-vasat-2-2011.pdf>

SAVAGE, Mike, et al. A New Model of Social Class? Findings from the BBC's Great British Class Survey Experiment. Sociology, vol. 47, no. 2, 2013, pp. 219–250. [cit. 2020-06-12] Dostupné z: [www.jstor.org/stable/24433338](http://www.jstor.org/stable/24433338).

SENNETT, Richard. The fall of public man. London: Penguin, 2002.

SONTAG, Susan. O fotografii [online]. Praha: Paseka, 2002 [cit. 2020-07-29]. ISBN 80-7185-471-9. Dostupné z: <http://alephuk.cuni.cz/CKIS-28.html>

STANSBURY, Mark. How the 1970s California Drought Helped Invent Bowl Skating [online]. The Inertia. 2016 [cit. 2020-06-12] Dostupné z: <https://www.theinertia.com/environment/how-the-1970s-california-drought-helped-invent-bowl-skating/>

Statista.com. Number of monthly active Instagram users from January 2013 to June 2018. [online] [cit. 2020-06-12] Dostupné z: <https://www.statista.com/statistics/253577/number-of-monthly-active-instagram-users/>

TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. Metody výzkumu médií [online]. Praha: Portál, 2010 [cit.2020-06-16]. ISBN 978-80-7367-683-4. Dostupné z: <http://sfx.is.cuni.cz/sfxlcl3?sid=shorturl&isbn=80-7367-683-4>

TURKLE, Sherry. Life on the screen: identity in the age of the Internet. New York: Touchstone Book, 1997. ISBN 0-684-83348-4.

VAN DIJCK, José. Digital photography: communication, identity, memory. Visual Communication. Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: SAGE Publications. 2008. Vol 7(1): 57–76 [1470-3572(200702)7:1; 57–76]

VAN DIJCK, José. Flickr and the culture of connectivity: sharing views, experiences, memories. Memory Studies. Amsterdam: University of Amsterdam. 2011. Vol 4(4), 401-415. DOI: 10.1177/1750698010385215

VAN DIJCK, José. 'You have one identity': performing the self on Facebook and LinkedIn. *Media, Culture & Society*. SAGE Publications. 2013. Vol 35(2) 199–215. DOI: 10.1177/0163443712468605.

VAN LEEUWEN, Theo, Carey JEWITT, ed. *Handbook of visual analysis*. London: Sage Publications, 2002. ISBN 0-7619-6477-0.

WESTFALL, Stephen. "Nan Goldin" (Interview) [online] *BOMB Magazine* 1991 [cit. 2020-06-12] Dostupné z: <https://bombmagazine.org/articles/nan-goldin/>.

## **15. Seznam příloh**


**Obrazová příloha – Nan Goldin**

**Obrazová příloha – respondent č. 1**

**Obrazová příloha – respondent č. 2**

**Obrazová příloha – respondent č. 3**



<b>Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK</b> <b>Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce</b>	
<b>TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:</b>	
<b>Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:</b> Marie Valentová	<b>Razítko podatelny:</b> 
<b>Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:</b> 2017	
<b>E-mail diplomantky/diplomanta:</b> valentovm@gmail.com	
<b>Studijní obor/forma studia:</b> Žurnalistika prezenční	
<b>Název práce v češtině:</b> Srovnání práce fotografky Nan Goldin a dnešního uživatele Instagramu	
<b>Název práce v angličtině:</b> Comparison of photographer Nan Goldin's work with Instagram's users generated photography	
<b>Předpokládaný termín dokončení</b> (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2019/2020	
<b>Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování</b> (max. 1800 znaků): Tato práce má za cíl prozkoumat sociální síť Instagram, která se svými 100 miliony fotografií, jež na síť každodenně přibývají, reprezentuje platformu, na níž se představují současné tendence a změny v historickém pohledu na fotografii i v komunikaci. Je to například nárůst vizuálního charakteru dnešní globální komunikace: „Selfie a jeho další podoby (...) vtiskly komunikaci probíhající uvnitř většiny světové populace první vizuální podobu,“ (Mirzoeff, 2018: 72). Pro sdílenou fotografii na Instagramu platí i to, že je pro autory klíčovým nástrojem pro budování identity (tamtéž: 65). Vedle toho lze tvorbu uživatelů Instagramu chápat jako osobní vizuální záznam vlastních zkušeností, který je často utvářen kontinuálně, takřka deníkovou formou. Takový způsob autorské práce nebyl v dějinách fotografie velmi obvyklý, v historii fotografie se jako jeho průkopnice etablovala zejména Nan Goldin. Goldin kontinuálně zaznamenávala obraz svého života v komunitě přátel, čímž pořizovala velice osobní vizuální deník, který se nevyhýbal ani nejintimnějším momentům, a posléze jej publikovala ve fotoeseji <i>Balada o sexuální závislosti</i> (1985). Osobní charakter díla a kontinuálnost jsou hlavní formální společné rysy díla Goldin a instagramové tvorby. Tato práce má za cíl provést komparaci, jež upřesní, zda jsou si tyto dvě praxe podobné i z hlediska motivace k tvorbě či formálními prvky vizuálního jazyka, a to metodou sociálně-sémiotické analýzy a strukturovaných rozhovorů.	
<b>Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy</b> (max. 1800 znaků): Tato práce provede srovnání díla Nan Goldin a současné tvorby na Instagramu metodou komparace výsledků sémiotické analýzy, kterou použil ve své <i>Mytologii</i> (2004) a v <i>Rétorice obrazu</i> (2004) Roland Barthes, a dále z ní vycházeli Leeuwen a Jewitt (2002) při definování sociálně-sémiotické analýzy. Tak jako mediální obrazy, jimiž se zabýval Barthes (fotografie salutujícího černocho na obálce), se podílely na utváření ideologie (a zároveň byly jejím vyjádřením), fotografie na Instagramu se podílí na ideologii sebe prezentace jedince v současné době. Práce srovná v díle Nan Goldin a tvorbě uživatelů Instagramu jejich motivaci pro fotografování a význam, který pro ně fotografie nesou (tvorba identity, komunitu utvářející komunikace). Poznatky budou zpřesněny druhou metodou strukturovaných rozhovorů (Hendl, 2005). Předpokládané rozdíly vidí práce zejména v rovině významu fotografické tvorby, jejího sdílení a motivace uživatele oproti fotografce. Práce očekává rozdíly také ve vizuálním stylu. Praktická část proto s pomocí sociálně-sémiotické analýzy prozkoumá roviny významu, jež fotografie představují pro diváka. Posléze přiblíží motivace autorů a další funkce fotografií (extenze paměti) prostřednictvím hloubkových rozhovorů. Výzkumné otázky jsou následovné:	



1. Jak se liší motivace, s jakou tvoří a publikuje uživatel Instagramu, oproti fotografce Nan Goldin?
2. Jak utváří autor skrze publikované fotografie svou identitu?
3. Rozšiřuje autor fotografiemi svou paměť?
4. Jaké funkce (utváření identity/komunikace/extenze paměti) převládají?
5. V čem se liší vizualita a expresivita fotografií Nan Goldin od těch na Instagramu?
6. Dá se dnešní uživatel Instagramu označit za pokračovatele tvůrčího přístupu, jaký představovala Nan Goldin?
7. Dá se Instagram chápat jako sociální pole (Bourdieu, 1998)?

**Předpokládaná struktura práce** (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

1. **Úvod** (představení záměru práce a použitých metod)
2. **Tvorba Nan Goldin:** Představení fotografky a jejího díla, Hodnocení díla Nan Goldin z hlediska historie fotografie, Hlavní motivace a témata obsažené v jejím díle
3. **Fotografie v současnosti:** Instagram a stručný popis sítě, Typologie uživatelů na Instagramu a jejich motivace podle Lva Manoviche („běžný“, „profesionální“ a „stylizovaný uživatel“ viz 2016), Instagram a utváření identity (Bauman, 2001 a Goffman, 1999), Instagram jako místo, kde se komunikace stává vizuální (Manovich, 2016 a Mirzoeff, 2018), Instagram z pohledu sociologie médií: společnost sítí dle Manuela Castellse (2010), spektakl dle Guye Deborda (2007), simulakrum a simulace podle Jeana Baudrillarda (1981), dramaturgizační teorie Ervinga Goffmana (1999), Instagram jako sociální pole (Bourdieu, 1998)
4. **Metodika:** Výzkumné otázky, Použité metody, Charakteristika výběrového vzorku
5. **Praktická část:** Analýza závěrů sémiotické analýzy, Analýza závěrů strukturovaných rozhovorů, Zodpovězení výzkumných otázek, Závěrečná komparace práce Nan Goldin s dnešní tvorbou uživatelů Instagramu
6. **Závěrečná část:** Formulace závěrů

**Vymezení podkladového materiálu** (např. titul periodika a analyzované období):

K sociálně-sémiotické analýze fotografií budou použity tři instagramové účty a jejich obsah od jejich založení do konce roku 2019. Zkoumané časové období bude různé podle působnosti uživatele na síti, nejméně však tři roky (od konce roku 2019). Výběrový vzorek bude získán na základě dobrovolnosti (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 29) skrze výzvu k účasti na sociálních sítích, a dále bude pro menší zkreslení výsledků selektován tak, aby tři získaní respondenti nebyli stejného pohlaví. Protože je Instagram globální síť s oběhem obsahu nezávisle na hranicích, nebude práce selektovat respondenty podle národnosti. Aby práce provedla přesnější srovnání, bude pracovat s respondenty ve věku 18 – 30 let, což je období, ve kterém Goldin fotografovala svou *Baladu*. Respondenti sociálně-sémiotické analýzy budou osloveni i ke strukturovanému rozhovoru.

Zjištění sociálně-sémiotické analýzy a strukturovaných rozhovorů budou srovnány s fotografickou esejí *Balada o sexuální závislosti* fotografky Nan Goldin.

**Metody (techniky) zpracování materiálu:**

První fáze výzkumu se zaměří na vizuální sdělení jednotlivých fotografií. K prozkoumání motivace autora a funkce fotografií poslouží **vizuální sociálně-sémiotická analýza**, kterou definují Van Leeuwen a Jewitt (2002: 134 – 156). Fotografie výběrového vzorku budou analyzovány z hlediska jejich **1) reprezentačního významu** (Co zobrazují? Vypráví děj, tedy jsou narativní? Nebo vizuálně „definují, analyzují a klasifikují“ a jsou tedy definující?), dále z hlediska jejich **2) interaktivního významu** (Budují fotografie kontakt s divákem? Jaký je úhel pohledu, vzdálenost a uspořádání prostoru?), a nakonec podle jejich **3) kompozičního významu** (Kolik prostoru zabírají jednotlivé obrazové prvky? V jakém vztahu jsou k sobě objekty na fotografii navzájem? Co je v obraze vizuálně zvládnuto a jak? Jaké vizuální prvky převládají?). Sociálně-sémiotická analýza popisuje jak „lidé sdělují věci skrze obrazy a jak tato sdělení mohou být interpretována,“ (Leeuwen a Jewitt, 2002: 134), narozdíl od Barthesovy sémiotické analýzy se tak konkrétněji vztahuje přímo k mezilidské komunikaci a zabývá se zdroji vytváření významu („semiotic resource“). Na Instagramu jsou těmito význam tvořícími silami



především motivace komunikovat a budovat identitu, proto k nim významy ve zkoumaných fotografiích budou vždy vztaženy. Analýza prozkoumá také **4) zakotvení**, tedy jakým způsobem popisek či hashtagy přidávají význam publikovaným fotografiím. Dále se na základě vizuálního sdělení fotografií pokusí zodpovědět možné **5) konotace obrazu** (S jakou motivací jej autor vytvořil? Co chtěl sdělit? Chtěl budovat svou identitu? Jak?).

Ke zpřesnění odpovědí k výzkumným otázkám bude v práci obsažena další metoda, a to **strukturovaný rozhovor**, který popisuje Hendl (2005: 173). Metoda pomůže prozkoumat hlavně motivaci uživatelů a funkci Instagramu jako extenze paměti, a následně srovnání zjištění s výpovědí Nan Goldin v jejích publikacích *Balada o sexuální závislosti a I'll be your mirror*.

**Základní literatura** (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

**BARTHES, Roland. Mytologie. Druhé vydání v českém jazyce. Praha: Dokořán, 2004. Bod. ISBN 978-80-7363-359-2.**

Barthes ve svém známém díle pracuje s analýzou ideologie pomocí sémiotického rozboru vizuálních znaků, ze které bude vycházet praktická část této diplomové práce.

**BARTHES, Roland., Rétorika obrazu. In: CÍSAŘ, Karel. (Ed.) Co je to fotografie?. Vyd. 1. Praha: Herrmann, 2004, 365 s. ISBN 80-239-5169-6.**

Zde Barthes blíže rozvádí analýzu obrazů a věnuje se způsobům, jak obrazy přenášejí významy a sdělení. Z jeho tvrzení a poznatků bude vycházet praktická část práce.

**BAUMAN, ZYGMUNT. Identity in the globalizing World. Social Anthropology [online]. 2001, 9(2). DOI: 10.1111/j.1469-8676.2001.tb00141.x. ISSN 09640282. [cit.13.6.2018]. Dostupné z:**

<http://doi.wiley.com/10.1111/j.1469-8676.2001.tb00141.x>

Bauman v tomto díle popisuje, jak se tekutá modernita, již definoval ve své předchozí práci, promítá do způsobů, jimiž v současnosti lidé utváří svou identitu. Tato práce se bude zabývat identitou a otázkami, jak ji uživatelé budují v prostředí Instagramu, proto přihlédně k Baumanovu hledisku.

**BAUDRILLARD, Jean. Simulacres et Simulation. Ann Arbor: University of Michigan, 1981.**

Simulakrum a simulace jsou termíny, jež popisují stav postmoderní společnosti a s Instagramem souvisí, proto je vhodné je v teoretické části zmínit.

**BOURDIEU, Pierre. Teorie jednání. Praha: Karolinum, nakladatelství Univerzity Karlovy, 1998. ISBN 80-7184-518-3.**

Teorie pole, kterou francouzský sociolog v této práci popisuje, je jedním z konceptů, s jejichž pomocí tato diplomová práce popisuje sociální síť Instagram a její fungování.

**CASTELLS, Manuel. The rise of the network society [online]. Second edition, with a new preface.**

**Chichester: Wiley-Blackwell, 2010 [cit. 2019-05-29]. Information age. ISBN 978-1-4051-9686-4. Dostupné z: <http://sfx.is.cuni.cz/sfxlc13?sid=shorturl&isbn=9781444310146>**

Popis fungování dnešní internetem propojené společnosti připodobňuje Castells k síti. Jeho teorie popisuje fungování komunikace s příchodem digitalizace a rozvojem technologií, což úzce souvisí s Instagramem.

**DEBORD, Guy. Společnost spektáklu. V Praze: Intu, 2007. ISBN 978-80-903355-5-4.**

Spektákl je Debordův termín charakterizující společnost, kde panuje „nadvláda obrazu,“ a kde nadbytek vizuálních sdělení a jejich konzumace nahrazuje autentický společenský život, což je popis, který se dá aplikovat

právě na Instagram.

**GOFFMAN, Erving. Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 80-902482-4-1.**

Goffmanova publikace je stěžejním dílem v popisu budování identity jedince. Goffman zde hovoří o roztržitosti identity, o motivech pro její budování a rozvádí zde známé přirovnání identity k divadelní roli.

**GOLDIN, Nan. *I'll be your mirror*. Zürich: Scalo, 1996. 491 s. ISBN 3-931141-33-0.f**

Souhrnná publikace, jež vyšla při příležitosti stejnojmenné výstavy ve Whitney Museum of American Art, obsahuje více než 300 fotografií Nan Goldin, a je tak vhodným prostředkem pro pochopení a popsání tvorby této umělkyně.

**GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture, 1996. 146 s. ISBN 0-89381-339-7.**

*Balada* je stěžejní a nejznámější fotografické dílo Nan Goldin, díky kterému se v historii fotografie etablovala svým průkopnickým způsobem intimní a kontinuální práce i specifickou estetikou snapshotu.

**HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace. Praha: Portál, 2005. ISBN 80-7367-040-2.**

Tato práce čerpá z Hendlovy definice strukturovaného rozhovoru, který používá jako druhou metodu k získání výsledků výzkumu.

**MANOVICH, Lev. (2016) Subjects and Styles in Instagram Photography (Part 1). Dostupné z:**

**[http://manovich.net/content/04-projects/091-subjects-and-styles-in-instagram-photography-part-1/lm\\_instagram\\_article\\_part\\_1\\_final.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/091-subjects-and-styles-in-instagram-photography-part-1/lm_instagram_article_part_1_final.pdf)**

Manovich se do hloubky zabývá technologiemi, jejich vlivem na komunikaci, a mimo jiné i sociální sítí Instagram. V této studii provedl typologii uživatelů Instagramu, popsal jejich motivace ke sdílení fotografií a stručně charakterizoval estetiku jejich tvorby.

**MIRZOEFF, Nicholas. Jak vidět svět. Praha: ArtMap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7.**

Významný teoretik vizuální kultury se v tomto díle zabývá rolí fotografie v současném světě a jednu z kapitol věnuje i autopořetru a fenoménu selfie, jakožto nástroji pro utváření identity i komunikaci.

**TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. Metody výzkumu médií [online]. Praha: Portál, 2010 [cit. 2019-05-23]. ISBN 978-80-7367-683-4. Dostupné z: <http://sfx.is.cuni.cz/sfxlcl3?sid=shorturl&isbn=80-7367-683-4>**

Tato publikace shrnuje nejčastější metody, jež bývají využívány k průzkumu médií, a napomohla ve výběru výzkumných metod pro této práce. Dále z ní tato práce vychází i ve způsobu, jakým shromažďuje výběrový vzorek a respondenty.

**VAN DIJCK, José. Digital photography: communication, identity, memory. Visual Communication [online]. 2008, 7(1). DOI: 10.1177/1470357207084865. ISSN 1470-3572. [cit.13.6.2018]. Dostupné z:**

**<http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470357207084865>**

Teoretická medií se zabývá konvergentní kulturou a v této studii popisuje, jak v sobě digitální fotografie kombinuje funkci uchování paměti, utváření identity a nástroje pro komunikaci.

**VAN LEEUWEN, Theo a Carey JEWITT. Handbook of visual analysis. London: Sage Publications, 2002. ISBN 0-7619-6477-0.**

Tato publikace definuje sociálně-sémiotickou analýzu a aplikuje ji na příkladu konkrétního výzkumu, z této definice pak vychází metodika této diplomové práce a pracuje s ní i při stavbě výzkumných otázek.



**Diplomové a disertační práce k tématu** (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

BRECZKOVÁ, Táňa. Utváření identity v kyberprostoru na příkladu sociální sítě Instagram [online]. Brno, 2018 [cit. 2019-05-28]. Dostupné z: <<https://is.muni.cz/th/n6dqc/>>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Tomáš Staudek.

FUNDOVÁ, Johana. Vizuální komunikace a budování identity Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary prostřednictvím Instagramu. Praha, 2016. 106 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Andrea Průchová.

KŘEČKOVÁ, Markéta. Vnímání soukromí na sociální síti Instagram pohledem uživatelů [online]. Brno, 2018 [cit. 2019-05-28]. Dostupné z: <<https://is.muni.cz/th/uw3u3/>>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Tomáš Staudek.

SHUPIKOVA, Alina. Proměna formy a obsahu fotografie s nástupem mobilní fotografie a sociálních sítí [online]. 2013 [cit. 2019-05-28]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/125730>. Vedoucí práce Filip Láb.

**Datum / Podpis studenta/ky**

**30. 5. 2019** .....

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

**Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:**

**Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:**

**Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.**

**Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.**

**Mgr. Andrea Hružová, Ph.D.**

**Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga**

.....  
**Datum / Podpis pedagožky/pedagoga**

**TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.**

**TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO OBORU.**