

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Disertační práce

Univerzita Karlova

Fakulta humanitních studií

Sémiotika a filozofie komunikace



**Autorství a fotografie v prostředí webu 2.0:
dílo v rukou producentů**

Disertační práce

Mgr. Vojtěch Novák

Vedoucí práce: doc. Mgr. Michaela Fišerová, Ph. D.

2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne: 14. 11. 2022

Vojtěch Novák

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval svojí školitelce doc. Mgr. Michaelae Fišerové, Ph. D. za její trpělivost a odbornou zpětnou vazbu při vedení mé disertační práce. Rovněž bych rád poděkoval řadě inspirativních vědeckých pracovníků a pedagogů, které jsem měl možnost během svého doktorského studia poznat. V neposlední řadě děkuji také své rodině za její všestrannou podporu (nejen) při studiu.

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. TEORETICKÝ A METODOLOGICKÝ RÁMEC	10
2. 1. Epistemologie nových médií	10
2. 2. Limity a omezení výzkumu	15
2. 3. Proměna technologie vědění - od systému k síti	18
2. 4. Web 2.0 ve vztahu k fotografii	20
2. 5. Hypotéza	24
3. „SMRT FOTOGRAFA“ V KONTEXTU PRODUŽIVÁNÍ	26
3. 1. Roland Barthes a jeho poststrukturalistický přístup k fotografii	26
3. 2. Limity Barthesova přístupu	29
3. 3. Axel Bruns a koncept produžívání	31
3. 4. Oscar Selfie jakožto příklad produžívání ve fotografii	34
3. 5. Shrnutí	37
4. PŘEKONÁNÍ ROMANTICKÉHO AUTORA V KONTEXTU SOUDOBÉ INFORMAČNÍ SPOLEČNOSTI	39
4. 1. Koncept romantického autora	39
4. 2. Ryzí autorství vs. nový pořádek	41
4. 3. Konvergence pozic autora a diváka	42
4. 4. Od průmyslové výroby k produžívání	45
4. 5. Shrnutí	49
5. FOUCAULTŮV DISPOZITIV V KONTEXTU UŽIVATELSKY GENEROVANÉHO OBSAHU V PROSTŘEDÍ WEBU 2.0	51
5. 1. Dispozitiv a nová média	51
5. 2. Foucaultův dispozitiv a dispozitiv webu 2.0	52
5. 3. Foucault a genealogie moci ve vztahu k dohledu	54
5. 4. Diskurz jako historické apriori	55
5. 5. Panoptikon, synoptikon a dispozitiv webu 2.0	56
5. 6. Závěr o dispozitivu webu 2.0	61
6. KOLEKTIVNÍ INTELIGENCE A PRODUŽIVATELÉ	63
6. 1. Svěvolně se chovající produživatelé	63
6. 2. Kyberkultura a kolektivní inteligence	65
7. FOTOGRAFIE V RUKOU PRODUŽIVATELŮ	69
7. 1. Fotografie a autorské dílo	69
7. 2. Fotografie tvůrčí, původní a prostá	69

7. 3. Fotografie jako kvazidílo	70
7. 4. Kvazidíla a fotografie jako nové médium	79
8. PŘÍPADOVÉ STUDIE	84
8. 1. World Record Egg jako příklad produžívání na Instagramu	84
8. 2. Emma Smetana selfie	89
8. 3. Fotografie spotřební, ne-slavná	90
8. 4. Fotografie profesionální, která se stala memem	92
8. 5. Variabilní úsměv Usaina Bolta	94
8. 6. Les Horribles Cernettes jako první fotografie hudební skupiny na webu	96
9. ZÁVĚR	101
9. 1. První kapitola: Úvod	101
9. 2. Druhá kapitola: Teoretický a metodologický rámec	101
9. 3. Třetí kapitola: „Smrt fotografa“ v kontextu produžívání	102
9. 4. Čtvrtá kapitola: Překonání romantického autora v kontextu soudobé informační společnosti	104
9. 5. Pátá kapitola: Foucaultův dispozitiv v kontextu uživatelsky generovaného obsahu v prostředí webu 2.0	105
9. 6. Šestá kapitola: Kolektivní inteligence a produživatelé	107
9. 7. Sedmá kapitola: Fotografie v rukou produživatelů	108
9. 8. Osmá kapitola: Případové studie	109
9. 9. Potvrzení hypotézy	111
9. 10. Závěrečné zamyšlení ve vztahu k budoucnosti	113
LITERATURA	115
ODKAZY	119
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA (SEZNAM)	121

1. ÚVOD¹

V soudobé informační společnosti žijeme vlivem probíhajícího vývoje informačních a komunikačních technologií v době, která je s tímto vývojem úzce spojena. Této dynamice pak odpovídá i vývoj prostředí webu 2.0, ve kterém se kromě jiného ocitá i fotografie. Ta sice může ve standardní frekvenci 24 obrázků za vteřinu vytvářet iluzi pohyblivého filmového obrazu, avšak jakožto vizuální zobrazení funguje právě jako jedna tato čtyřadvacetina. Jednoduše řečeno, jestliže iluze pohybu obrazu vyvolává sled 24 políček za vteřinu, fotografie pak představuje každé jedno toto samostatně oddělitelné políčko. Zatímco je tedy z hlediska formy filmový obraz pohyblivý, tak fotografický obraz je oproti tomu statický. Můžeme zde sice upravit různé parametry včetně délky času, ale to nic nemění na skutečnosti, že výsledné vizuální zobrazení u fotografie odpovídá možností jednoho tohoto statického políčka. Co se však stane, když budeme fotografii jakožto samostatně oddělitelnou entitu v podobě statického políčka konfrontovat s dynamickým prostředím sítě v podobě webu 2.0? K jakým zjištěním bude možné dospět při střetu dvou odlišných principů, tedy DYNAMICKÉHO web-dvojkového prostředí a STATICKÉ podoby jednoho políčka fotografického obrazu? A jak se tato konfrontace promítne do problematiky autorství ve vztahu k fotografii?

S příchodem webu 2.0 se totiž setkáváme s konvergencí na úrovni autorsko-divácké, a také na úrovni mediálních výstupů, které na pozadí této dynamické platformy vznikají. Formuje se Jenkinsem definovaná kultura konvergence a web-dvojkoví uživatelé s běžnou technologickou gramotností tak mají nově možnost obsah nejen interpretovat, ale i aktivně generovat. Jenkins považuje konvergenci médií především za kulturní transformaci: „Konvergence médií je něco víc než jen technologická změna. Konvergence mění vztah mezi existujícími technologiemi, průmyslem, trhem, žánry a publikem (...) Pamatujte: konvergence odkazuje na proces, nikoli na finální podobu“ (Jenkins 2006, 15 – 16). Právě tato procesuální podoba se ukáže být vzhledem ke sledované problematice klíčová.

Foucaultovskou terminologií se tak v souvislosti s dispozitivem webu 2.0 mění síťová sociální praxe, která způsobuje zásadní změny i ve vztahu k fotografii a jejím tvůrcům. Jak upozorňuje Fišerová: „Až ve svém pozdním období Foucault přešel od archeologie diskurzu ke genealogii moci (...)“ (Fišerová 2016, 19). Foucaultův termín dispozitiv je pak vždy spojen s nějakou institucí a jejími mocenskými projevy, které Foucault zkoumá na pozadí metody genealogie zejména v souvislosti s problematikou vězeňství (Foucault 2000, 275 – 315) a

¹ Tento úvodní text se původně objevil jako součást mého dříve publikovaného článku – viz Novák (2021a, 57 – 81), který tvoří stěžejní část sedmé kapitoly této práce s názvem „Fotografie v rukou produčitelů“. Z této kapitoly je pak tento úvodní text vyňat. Zde se tedy jedná o jeho nově editovanou a částečně rozšířenou verzi.

sexuality (Foucault 1999, 89 – 153). Sám Foucault pochopitelně nemluví o dispozitivu webu 2.0 (neboť zemřel přibližně dvacet let předtím, než web 2.0 vůbec vznikl), nicméně (jak uvidíme později) jeho koncept dispozitivu jakožto specifické sociální praxe je vhodné aplikovat právě i na web-dvojkovou problematiku. K dispozitivu se tak budu v textu opakovaně vracet.

Dochází ke zmizení svrchované pozice autora včetně jeho autority ve smyslu tradičního autorství, nikoli k jeho pouhé metaforické smrti v procesu recepce (Barthes 2006, 75 – 77) či k jeho částečnému oslabení, které je v před-internetové době reflektováno zejména literární teorií. Z toho pak vyplývá i základní myšlenka tohoto textu: V prostředí web-dvojkových platform definitivně ztrácíme možnost přijít do kontaktu s běžně dostupnými fotografiemi (tedy s fotografiemi, k jejichž zobrazení nepotřebujeme žádné zvláštní oprávnění), které bychom mohli charakterizovat jako autorské dílo. Jsme konfrontováni s výstupy, které v textu označuji jako kvazidíla, tedy cosi-jako-díla, která v sobě obsahují stopové prvky autorského díla, aniž by si byla schopna udržet jeho základní charakteristiky (o nichž budu v této práci detailněji hovořit později). V textu tak upozorňuji nejen na tuto zásadní transformaci, ale zároveň i na to, že v prostředí dynamických web-dvojkových platform již nemá smysl o běžně dostupných fotografiích přemýšlet jako o autorských dílech či se je dokonce snažit ochránit prostřednictvím zastaralého autorskoprávního systému.

Kdykoli pak budu v tomto textu mluvit o fotografiích v prostředí webu 2.0, budu uvažovat o fotografiích, které jsou běžně dostupné, pokud není explicitně uvedeno jinak. Touto běžnou dostupností mám na mysli obsah, který je neplacený, a zároveň je na konkrétních platformách viditelný pro ostatní produčivatele. Jednoduše řečeno, předmětem výzkumu budou fotografie, které jsou součástí viditelného webu, zatímco předmětem naopak nebudou ty fotografie, které jsou součástí webu neviditelného, tedy hlubokého.² Je však třeba upozornit, že takováto viditelnost či neviditelnost fotografie vlastně není nikdy definitivní, a že fotografie z hlubokého (neviditelného) webu se mohou potencionálně vždy objevit na webu viditelném a naopak. To je dáno zejména dynamikou web-dvojkové platformy a tekutým charakterem obsahu na síti, díky jehož přelévání je toto prostředí mnohem méně předvídatelné.

² Hluboký web je ten typ webu, jehož obsah si můžeme zobrazit jen na základě nějakého zvláštního oprávnění. Příkladem může být fotografie zaslaná (zaheslovaným) mailem, fotografie ve fotobankách, jejíž obsah se zobrazuje pouze předplatitelům, nebo například fotografie sdílená prostřednictvím zaheslovaných chatovacích aplikací či cloudových úložišť s odstupňovanou viditelností (obsah se může zobrazit např. jen uživatelům, který mají k dispozici neveřejný hypertextový odkaz), apod.

Také nezpochybněji, že by v před-internetové době nebylo možné narazit na fotografie anonymní, či že bychom se v současnosti mimo prostor webu 2.0 nemohli setkat například s kolážemi, které jsou ze své podstaty mnohvrstevnatým výstupem kombinujícím díla mnoha tvůrců a de facto tak svrchovanou pozici autora rovněž popírají. Podstatné však je, že ani v případě těchto koláží stále neztrácíme (mimo prostor webu 2.0) možnost tyto prezentovat jako autorské dílo. Například v galerii se dodnes můžeme setkat se zarámovanou finální podobou autorských koláží v podobě jednoho jednoznačně vymezeného stabilního produktu jakožto autorského díla, které je následně určeno pouze k divácké interpretaci. Jak uvidíme později, v prostředí webu 2.0 se však setkáváme s nikdy neukončenými (nestabilními) artefakty, které jsou předmětem Brunsem definovaného produžívání (Bruns 2008) a nikdy tak nemohou mít status finálních autorských produktů. Termín produžívání používá Bruns pro označení konvergence pozice autora (producenta) a diváka (uživatele), tedy produživatele. Přestože se s tímto spojením obou aktérů rovněž setkáváme již v před-internetové době, Brunsův termín je významný nejen tím, že jej spojuje výhradně s prostředím webu 2.0, kde na rozdíl od předešlých typů oslabování dochází ke skutečnému zmizení autora, ale právě i s výše zmíněnými nestabilními artefakty, které klade do kontrastu vůči finálním produktům, neboť v rovině finálních produktů se pohybují právě fotografie jakožto autorská díla. Stručně řečeno, na webu 2.0 neztrácíme možnost prezentovat anonymní výstupy, ale právě výstupy běžně dostupné, které bychom mohli označit za autorská díla.

Mimo prostor web-dvojkových platforem se tak stále setkáváme s možností jednoznačně vymezit jednotlivé entity v rámci triády autor - divák - fotografie, kde autor může zastávat pozici svrchovaného tvůrce obsahu, divák „pouhého“ interpreta a fotografie může stále vystupovat jako jednoznačně vymezené autorské dílo. Na webu 2.0 však dochází ke konvergenci autora a diváka, kteří splývají v jednoho produživatele, a rovněž i k tomu, že se z fotografie v rukou produžitelů stává dynamický obsah v podobě nestabilního sdělení, díky čemuž přicházíme o možnost ji jakožto entitu v podobě autorského díla jednoznačně vymezit. Právě proto se budu v této práci zabývat problematikou autorství a fotografie v prostředí webu 2.0.

2. TEORETICKÝ A METODOLOGICKÝ RÁMEC

Dříve než se pustím do samotného výzkumu, rád bych představil teoretický a metodologický rámec, ve kterém je práce zakotvena, tedy proč a z jaké perspektivy tento text vychází a jakou novou perspektivu ve vztahu k předmětu zkoumaného nabízí. Skrze kvalitativní pohled na změnu publika v kontextu webu 2.0 na pozadí interdisciplinárního přístupu chci tak poukázat, jak se tato změna promítá do fotografie. Upozorním, jaké jsou případné limity práce, vysvětlím některé základní pojmy a v neposlední řadě budu definovat hypotézu, o kterou se tento výzkum opírá.

2. 1. Epistemologie nových médií

Z hlediska metodologie vycházím v této práci z mediální epistemologie, respektive z epistemologie nových médií, neboť jsem přesvědčen o tom, že právě epistemologie může nabídnout adekvátní východiska k pochopení sledované problematiky. Inspirace k uchopení předmětu zkoumaného vychází z myšlenek předního epistemologa Michela Serrese ve vztahu ke koncepci, kterou prezentuje ve své knize *Palečka: Esej o digitální revoluci*.³ Serres se zde také k epistemologii sám hlásí: „Na konci studia, zhruba ve dvaceti letech jsem se stal epistemologem. To ošklivé slovo znamená jen tolik, že jsem zkoumal metody a výsledky vědy a občas jsem se je snažil posuzovat” (Serres 2019, 41). Serres zde ovšem zároveň vybízí k nutnosti opouštění zastaralých myšlenkových schémat a ke zohlednění kontextu současnosti, ve které již tato schémata nemusí nutně platit. Přestože některé Serresovi kritické poznámky mohou místy působit až nepříjemně (zvláště pro zastánce zastaralých pořádků, kteří se je snaží uměle udržovat při životě), nejde v zásadě o nějakou samoúčelnou kritiku, ale spíše o konstruktivní výzvu, která volá po nutnosti nového způsobu uvažování, který nebude v rozporu s dnešní dobou.⁴ Tento apel navíc přichází ze strany významné autority oboru, navíc téměř na sklonku Serresova profesního života, a proto jsem přesvědčen, že je zapotřebí jej nebrat na lehkou váhu. Nejedná se o samoúčelnou rebelii, ale o snahu předložit výzvu k zohlednění dnešní doby za účelem hlubšího pochopení současných poznatků. Právě tato

³ Jak uvádí Watkin (2020, 1), esej *Palečka* se stala bestsellerem, kterého se pouze ve Francii prodalo více jak tři sta tisíc kusů. Jedná se tak o jedno z nejvýznamnějších děl tohoto autora.

⁴ V této souvislosti Watkin upozorňuje: „Číst Serrese neznamená stát se odborníkem na jeho myšlení, a to je dobře (...). Číst Serrese přinejmenším znamená být konfrontován s rozsáhlými znalostmi, kterých si na pozadí vlastní ignorance nejsme kolikrát vůbec vědomi, a také přijít do kontaktu s obory, které jsme (bez ohledu na naši specializaci) naposledy studovali kdysi ve škole, což může být dost možná nepříjemná zkušenost pro ty, kteří vedeni kritickým instinktem chtějí prokázat platnost svých myšlenek na úkor ostatních“ (Watkin 2020, 15).

schopnost zdravé sebekritiky umožňuje Serresovi vidět povahu zkoumaného ve větší komplexitě, tj. nikoli pouze skrze striktně vymezené hranice oboru, a právě díky tomu jsou jeho postřehy tak nevšední a trefné. Na tuto nevšednost Serresových myšlenek upozorňuje i Eco: „Myslím si, že Michel Serres je jedním z nejbystřejších filozofických myslitelů, kteří dnes ve Francii existují, a jako správný filozof dokáže svou pozornost zaměřit i jinam a zamyslet se nad současným děním” (Eco 2016, 61). Serres se totiž nebojí být kritický i vůči všednímu filozofickému provozu, díky jehož rigiditě je dle něj velmi obtížné reflektovat nové skutečnosti spojené s dnešní dobou: „Proč se žádné takové novinky nedostavily? Obávám se, že je to vina nás filozofů, jejichž posláním je předjímat budoucí vědomosti a postupy. Připadá mi, že filozofové v tomto svém úkolu selhali. Byli tak zabráni do každodenní politiky, že neslyšeli přicházet současnost” (Serres 2019, 16 - 17). V eseji *Palečka* proto Serres propaguje nutnost odklonu od zastaralých schémat směrem k tvůrčímu způsobu uvažování: „Ti, kdo se ve svém díle vzpírají klasifikacím a sejí do všech stran, podněcují vynalézavost, kdežto pseudoracionální metody nikdy nic nepřinesly (...). Je třeba změnit způsob uvažování. Jediným skutečně intelektuálním činem je invence” (Serres 2019, 30). Jednoduše řečeno, k pochopení současnosti je zapotřebí na pozadí dosavadních poznatků tvůrčím a invenčním způsobem hledat neobvyklé souvislosti v doprovodu s ochotou opouštět ustálené myšlenkové modely, pakliže se ukáže, že již dnes nejsou více aktuální.

Ve vztahu k problematice, kterou v této práci sleduji, tak lze vést myšlenkovou paralelu výše nastíněných postřehů k přechodu od autorskoprávního systému k procesuální dynamice sítě, přičemž na přechod těchto typů technologie vědění (od systému k síti) upozorňuje Petříček (1998, 67 - 71). V této kapitole se budu výše uvedeným přechodem detailněji zabývat později, nicméně pro tuto chvíli stačí uvědomění, že procesualnost sítě v kontextu dnešní doby dávno nahradila rigiditu systému. Serres k této problematice dodává: „Naše nynější složitosti jsou zase dány krizí psaného textu. Počet zákonů narůstá, Sbírká zákonů nabývá na objemu. Vláda stránky je u konce. Je třeba učinit změnu, a právě informatika takovou změnu orientace umožňuje” (Serres 2019, 44). Právě díky světu jedniček a nul či číselné reprezentaci (Manovich 2018, 66 - 69) si můžeme uvědomit sílu neustálého procesu stávání se na pozadí sítě. Jde o proces, neukončenost, dynamiku, neuzavřenost, hypertextovou nejasnost začátku a konce manifestovanou prostřednictvím algoritmů. „V současné době se cíl, kolektiv, technologie i organizační struktura apod. podřizují tomuto *algorimickému* či *procedurálnímu kognitivu* více než *deklarativním* abstrakcím, ke kterým se již přes dva tisíce let upíná filozofie čerpající z přírodních a humanitních věd. Prostá analytická filozofie momentální zavádění tohoto kognitivu nevnímá a zcela jí uniká

algoritmické myšlení - nejen jeho prostředky a předměty, ale i jeho subjekt. Míjí se s naší dobou” (Serres 2019, 46 - 47). Jednoduše řečeno, Serres navrhuje upnout pozornost k procesuálnímu charakteru sítě (procedurálnímu kognitivu) a odklonit se tak od filozofických pojmů (deklarativních abstrakcí), které předpokládají ve vztahu k současnosti již zastaralou státnost systému, o kterou se tyto abstrakce opírají.

Má práce se do značné míry zabývá sblížením, tedy konvergencí, dříve oddělitelných hranic, ať už mezi autorem a divákem, dynamickým obsahem, který utváří fotografii v prostředí webu 2.0, nebo přístupem, který (ač vychází primárně z epistemologie) překračuje hranice jednoho oboru a ústí v interdisciplinaritu. Právě proto je dobré vycházet ze Serresových myšlenek: „Serres je myslitel, jehož čas právě nastal. Předně, jeho radikální přístup napříč disciplínami spolu s jeho odhodláním stanovit všechny lokální otázky v globálním kontextu, který vychází z místy překvapivých či dokonce skandálních juxtapozic, poskytuje manuál pro dnešní komplexní mnohonárodní problémy, které odmítají být uvězněny uvnitř oborových hranic“ (Watkin 2020, 2). Jinými slovy, v dnešní době již ztrácíme jistotu, že hranice jednoho oboru začínají přesně tam, kde jiný obor končí, neboť i tyto se vzájemně překrývají a sblížují (konvergují). Interdisciplinární přístup tak nereprezentuje snahu o samoúčelnou rebelii, ale de facto nutnost vedoucí k adekvátnímu uchopení tématu. „ (...) Serres zdůrazňuje, že v moderním světě je nutné jednotlivé obory znovu spojit“ (Moser 2016, 156). Interdisciplinarita pak umožňuje komplexněji pohlížet na předmět zkoumaného, nicméně striktním pohledem vědy se snaha o větší komplexnost poznatků zdá být poněkud nebezpečná. „V dějinách vědy se komplexnost jeví jako signál, že se nepoužívá správná metoda a že je třeba změnit paradigma” (Serres 2019, 43). Od počátku svého studia na FHS UK jsem však byl k interdisciplinárnímu přístupu veden, a tudíž mi přijde naprosto logické v něm v rámci této práce i nadále pokračovat (zvláště když si o to novomediální charakter výzkumu přímo říká). K minimalizaci nejasností, které může interdisciplinární přístup ve vztahu k ustáleným postupům vyvolat, se pokusím zdůvodnit, proč a z jakého důvodu je v souvislosti s danou prací zvolen. „Odpověď zní: je třeba naslouchat šumu, který vychází ze strany poptávky, od světa a lidí v něm žijících. Je třeba sledovat nové pohyby těla a zkoušet jasně formulovat budoucnost implikovanou novými technologiemi” (Serres 2019, 28).

Serres tak upozorňuje, že k pochopení povahy proměn současnosti je zapotřebí pochopit nově vzniklé publikum, neboť je to právě Palečka, která produkuje výše uvedený šum: „Proč se Palečka připojuje k hlučení svých upovídáných kamarádů? Protože vědomosti, které jsou jí předkládány, zná už celý svět. (...) Nikdo už nepotřebuje dřívější tlampač, tedy

pokud není originální, jedinečný a nepřichází s něčím novým” (Serres 2019, 24). Onen tlampač je pak myšlen ve smyslu frontální výuky vševědoucího řečníka směrem k publiku složenému z jednotlivců, kteří s naprostou přirozeností digitálních domorodců využívají současné moderní technologie k zjišťování informací (a přítomnost řečníka tak již zřídka potřeby).⁵ „S obdivem jsem sledoval, jak pomocí dvou palců odesílají textové zprávy. Zvládali to rychleji, než to kdy dokážu já se svými nešikovnými prsty, a tak jsem je s největší něhou, jaké je dědeček schopen, překřtil na Palečka a Palečku” (Serres 2019, 12). Brunsův produžitel pak nápadně připomíná právě Serresovu Palečku, neboť oba tyto autoři se ve snaze pochopit současný stav soustředí na nově vzniklé publikum. Bruns koncentruje svoji pozornost na produžitele, kteří generují neukončené artefakty, zatímco Serres se soustředí na Palečku ve snaze popsat základní charakteristiky digitální revoluce z hlediska proměny měkkých věd a vzdělávání. I já se proto v této práci budu soustředit na publikum, jednoduše proto, abych mohl popsat, co se děje s autorstvím ve vztahu k fotografii v okamžiku, kdy se tato ocitá v ruce produžitelů.

Palečka i produžitel žijí ve světě nových médií, a proto v souvislosti s touto prací z hlediska metodologie nehovořím pouze o epistemologii, ale přímo o epistemologii nových médií. Nová média jsou z povahy svého charakteru de facto ve stádiu permanentní změny, tj. nejsou definitivní, a proto je takřka nemožné je definovat. Rozhodně se neomezují pouze na digitalizaci či konvergenci médií (McQuail 2009, 149 - 152), přestože u nemalé většiny z nich se s komputizací dat a sblížením jednotlivých typů médií na pozadí jedné technologie nezřídka setkáváme. S touto definicí si však nevystačíme ve vztahu k jiným dosud plnohodnotně etablovaným novomediálním oblastem.⁶ Nicméně ve světě nových médií nejde ani tak o to vyjít z představy, která by v sobě obsahovala všechny možné významy tohoto pojmu (neboť to vlastně není ani možné), ale spíše o to uvést, kterou koncepci nových médií je vhodné zvolit s ohledem na předmět zkoumání. V této práci tak vycházím z pojetí nových médií Lva Manoviche, které prezentuje ve své knize *Jazyk nových médií*. Jedná se o pojetí, které je ve vztahu k současnosti sice již překonáno, neboť se dle mnohých kritiků výrazně soustředí na vizuálně orientovaná nová média, nicméně není asi zapotřebí zdůrazňovat, že takovým médiem je právě i fotografie v ruce produžitelů. Skutečnost, že Manovichem

⁵ To však neznamená, že by se Palečka mohla bez pedagogického vedení zcela obejít, nicméně toto vedení je zapotřebí transformovat. Blíže k této problematice viz Moser (2016, 181 – 187).

⁶ Příklady, kde se v souvislosti s novými médii neobjevuje digitalizace, ani konvergence, bychom jistě našli celou řadu. Např. v oblasti food hackingu (soylent, open-sauce), nebo v umění (body art), ale i při využití nových materiálů v architektuře (houba jako izolační materiál při 3D tisku obytných prostor).

navržená koncepce není všeobjímající, tak v případě této práce není překážkou k tomu, aby bylo možné skrze ni adekvátně uchopit sledovanou problematiku.

Manovich (2018, 66 - 86) charakterizuje nová média prostřednictvím novomediálních principů v podobě číselné reprezentace, modularity a od nich odvozené automatizace, variability a překódování. Díky číselné reprezentaci se tak fotografie stává programovatelnou za pomoci algoritmů (vzpomeňme na výše naznačené algoritmické myšlení), což může přinášet celou řadu benefitů (např. možnost odstranění šumu z fotografie prostřednictvím naprogramovaných funkcí), ale i nevýhod (fotografie se stávají snadněji manipulovatelné). Modularita potom činí z fotografie přetržité médium, neboť snímek je v této podobě složen z diskrétních jednotek (pixelů), zatímco u klasické kinofilmové fotografie tyto jednotky nenacházíme, protože se jedná o médium nepřetržité. Díky modularitě je tak možné fotografii vzorkovat a kvantifikovat (Manovich 2018, 67), což de facto znamená, že je možné ji vyjádřit prostřednictvím pixelů se specifickým rozlišením (vzorkem), přičemž každý tento vzorek má přiřazenou svoji specifickou číselnou hodnotu (je kvantifikován). U fotografie v rukou produžitelů se rovněž setkáváme i s principem automatizace nižší úrovně (Manovich 2018, 71), např. při využití fotografických filtrů na pozadí jednotlivých aplikací, které umožňují produžitelům vykonávat postprodukční úpravy bez nutné znalosti jejich řemeslného provedení. Automatizace tak rovněž odbourává nutnost řemeslné znalosti kulturního profesionála (o níž budu hovořit později) a celkově tak přispívá k de-profesionalizaci fotografie v prostředí webu 2.0 tím, že ji více přibližuje spotřebnímu publiku, tedy produžitelům. Takové publikum poté generuje značné množství různých variant fotografie, které ve web-dvojkovém prostředí překrývají originál (který nemusí být buď vůbec přítomen, nebo je problematické jej vůbec určit), a zároveň skrze svoji hypermediální povahu umocňují procesuální charakter fotografie na síti (vznikem nových variant je fotografie v neustálém procesu stávání se, čímž se neocitá v rovině finálního produktu, ale právě v rovině nikdy neukončeného artefaktu). Variabilita tak na jednu stranu odráží možnost existence web-dvojkové fotografie na více místech a ve více podobách, a na druhou stranu poukazuje na zastaralost technologie vědění v podobě (autorskoprávního) systému, který se soustředí zejména na produktovou povahu originálu. Poslední princip, tedy překódování, tak upozorňuje na možnost vyjádření fotografie v jiném formátu v podobě počítačového kódu, který se vyskytuje v její podpovrchové rovině, zatímco tato se v rovině povrchové prostřednictvím komputerovaných dat zobrazených v jiném formátu ukazuje právě jako fotografie, přičemž díky tomuto formátu jsou ji produžitelé schopni jako fotografii identifikovat. Jednoduše řečeno, v podpovrchové rovině existuje fotografie jako

programovatelná data, v povrchové rovině pak jako vizuální zobrazení. Produžitelé při tvorbě artefaktů sice formálně mění data, ale reálně se řídí vizuální podobou fotografie, tj. povrchovým zobrazením.

Vzhledem k výše uvedenému je vhodné zohlednit poznatky z epistemologie v kombinaci s novými médii ve vztahu ke sledované problematice. Touto cestou se vydala i stejnojmenná publikace s názvem *Epistemologie (nových) médií*. V této publikaci se v souvislosti s problematikou nových médií můžeme v předmluvě dočíst, že: „Fundamentální závislost současné společnosti na vědeckém výzkumu, vědění a technologiích vyžaduje analýzu epistemických praktik, taktik a strategií, jež jsou vždy současně materiální, technické, diskursivní i sociální. Jinak řečeno, žádá si epistemologii našeho média vnímání” (Dvořák 2018, 8). V této citaci je vystihnout impuls k sepsání postřehů, které můžeme v knize nalézt, nicméně neméně důležité je zaměřit se na to, co je skutečným cílem takto metodologicky vymezeného bádání: „Cílem této kolektivní monografie je prozkoumat epistemologické důsledky současného režimu vnímání a ukázat, alespoň na několika konkrétních případech, proměny praktik a technik utváření vědění v naší intenzivně mediované a medializované době” (Dvořák 2018, 9). Já si ve své práci napříč jednotlivými kapitolami kladu obdobný cíl v podobě zmapování proměn, které se týkají problematiky autorství a fotografie v prostředí webu 2.0.

2. 2. Limity a omezení výzkumu

Při veškeré snaze o interdisciplinaritu není možné dosáhnout úplné komplexity, takže i tato práce má z hlediska přístupu ke zkoumání sledované problematiky určitá (níže uvedená) omezení. V první řadě není v možnostech předloženého textu zohlednit různé stupně technologické gramotnosti produžitelů, kteří jsou tak sice bráni jako individuality z hlediska interpretace (recepční estetiky) či interakce a participace z hlediska tvorby obsahu artefaktů (produžování), nicméně u všech produžitelů, kteří jsou v rámci této práce bráni v potaz, je předpokládáno, že dosahují takového stupně technologické gramotnosti, který jim umožňuje být plnohodnotnou součástí komunity webu 2.0. Jednoduše řečeno, produžitelé, kteří tuto podmínku nesplňují, nemohou plnohodnotně participovat na tvorbě artefaktů, a tím pádem nemohou být zahrnuti do výzkumného vzorku sestávajícího z technologicky gramotných jedinců.

V textu tak rovněž není zohledněna problematika digitálního předělu, jakkoli jej tento nepopírá. Práce se soustředí nejen na technologicky gramotné produžitele, ale primárně i na

geografické oblasti, v nichž je přístup k internetu považován za standardní. Poznatky zde uvedené tak z hlediska internetové infrastruktury nebudou fungovat v technologicky nerozvinutých oblastech a zrovna tak ani v opresivních režimech, které skrze mocenské nástroje kontroly omezují produživatelům svobodný přístup k internetu. I v tomto případě tak platí, že i navzdory globálnímu charakteru artefaktů tyto nejsou a ani nemohou být všeobjímající, neboť je mohou sdílet či upravovat pouze technologicky gramotní produživatelé, kteří mají k technologiím reálný přístup. Pokud bychom tedy web 2.0 brali jako aktualizovanou manifestaci možností hmatově sluchových společností tvořících soudobou globální vesnici (McLuhan 2000, 240 - 241), pak by bylo nutné dodat, že právě díky existenci digitálního předělu nemohou být bohužel všichni lidé její plnohodnotnou součástí.

Tím se zároveň dotýkám dalšího omezení této práce, která tak vychází ze západní tradice nejen z hlediska myšlenkových schémat, ale i z hlediska architektury technologického vývoje internetu. Charakter tohoto pro-západního nastavení se tak pochopitelně promítá do uvedených poznatků, jakkoli se jeho negativní efekt snažím v této práci potlačit. Z hlediska myšlenkové tradice je to patrné zejména při upozornění na západní koncepci suverénního individuálního autorství (která je téměř v rozporu s východním důrazem na kolektivismus).⁷ Z hlediska technologického se pro-západní charakter internetu projevuje již v podobě svého designu, jehož kořeny sahají ještě do doby samotného budování a vývoje, na němž se podíleli zejména západní inženýři ze střední vrstvy příslušící do kategorie vzdělanostních a technologických elit, které se z hlediska etnicity rekrutovaly z bílých anglofonních vrstev obyvatel. Jakkoli je dnes internet formálně rozšířen a globalizován, stále vylučuje socioekonomické vrstvy, které se nemohou snadno adaptovat na jeho prozápadně orientovaný technologický design. Dodnes v prostředí internetu není možné programovat například v arabském jazyce⁸ a taková čínština musela svého času řešit velký problém z hlediska omezeného počtu políček na klávesnici, který zdaleka nepokrývá škálu znaků čínského písma⁹. Kromě toho, relativně úzce vymezená skupina technologických designérů internetu v průběhu jeho kontinuálního vzniku nepředpokládala, že by si jednoho dne mohli chtít jeho

⁷ Blíže k této problematice viz kapitola „Překonání romantického autora v kontextu soudobé informační společnosti“.

⁸ Ramsey Nasser jakožto tvůrce arabského programovacího jazyka Qalb opakovaně upozornil na nekompatibilitu tohoto jazyka s internetovým prostředím. Blíže viz *Ramsey Nasser Creator of Qalb* [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Da1a7WYEaHE>, [12. 6. 2022].

⁹ Na tuto problematiku upozorňuje Johnny Harris v jedné ze svých reportáží. Viz *How China Conquered the Keyboard* [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hBDwXipHykQ>, [10. 6. 2022].

uživatelé vzájemně škodit¹⁰. Avšak zpřístupněním internetu široké veřejnosti vstupuje do hry celá řada dalších uživatelů s různými motivacemi, které pochopitelně nemusí být pouze ušlechtilé. Tato ne-ušlechtilost se pak nejzřetelněji odráží v době druhé vývojové fáze webu ve svévolném jednání produživatelů, kteří na pozadí sítě nejsou nijak motivováni potvrzovat (autorskoprávní) systém, díky čemuž právě (pohledem tohoto systému) dochází k nežádoucímu nakládání s fotografiemi v podobě artefaktů.

Dalším limitem, tentokrát v podobě vymezení předmětu zkoumaného, je již v úvodu zmíněná fotografie na webu 2.0, která se nachází v prostředí viditelného webu a volně dostupného obsahu, jehož zpřístupnění nevyžaduje od produživatelů nějaké zvláštní oprávnění. Pouze v tomto prostředí může docházet k volnému sdílení artefaktů mezi produživateli, a zároveň je zde také možné tyto artefakty dohledat (ovšem pouze za předpokladu, že nebyly mezitím již smazány), tj. učinit je předmětem výzkumu např. v rámci případových studií. V tomto web-dvojkovém prostředí se tak fotografie skrze své variabilní výstupy stává spíše hypertextově roztržštěným procesem na síti. V tomto prostředí tak fotografie přestává být systematicky podchyceným dílem, ale stává se procesem, tedy kvazidílem. Ambicí textu pak není vystavět nový (autorskoprávní) systém, ale naopak vybídnout čtenáře k přijetí charakteru tohoto procesu.

Přestože fotografie v této práci беру jako nikdy neukončené artefakty, které jsou po vzoru nových médií latentně v neustálém procesu vzniku, cítím potřebu uvést, že tato studie vznikala v letech 2015 až 2022, a je tím pádem tímto obdobím rovněž limitována. V práci však nepřistupuji k web-dvojkovým fotografiím jako v čase ukotveným finálním produktům (dílům), neboť do nich tímto nechci externě vnášet stabilitu, která je v přímém rozporu s nikdy neukončeným procesem vzniku artefaktů (kvazidílům). V rámci uvedeného období se tak primárně soustředím na procesuální povahu artefaktů v podobě vzniku variabilních verzí fotografií v prostředí webu 2.0, nikoli na jejich uměle vyvolanou stabilní podobu, kterou by takto vymezené období nesprávně garantovalo. Soustředím se na proces, nikoli na výstupy, a zohledňuji, že tento proces bude probíhat i nadále, tj. mimo výše uvedené období. Případové studie, které uvádím, jsou tedy sice výše uvedeným obdobím limitovány, ale i tak mi při jejich studii jde zejména o výše nastíněné zmapování proměn v podobě nově přichozích principů, které reprezentují (nikoli o popsání časově ohraničených výstupů). Smyslem případových

¹⁰ Podobnou problematikou se zabývá Danny Hillis, který v této souvislosti v rámci TED Talks připomíná, že v roce 1982 dokonce existoval tištěný jmenný seznam uživatelů s e-mailovou adresou, což je z dnešního pohledu nepředstavitelné. Blíže viz *Danny Hillis: The Internet could crash. We need a plan B* [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AOEQ9GteWbg>, [12. 6. 2022].

studií pak také není definovat nějaké univerzální pravidlo, které by se dalo vztáhnout na všechny ostatní artefakty, neboť každý případ je zcela jedinečný a zrovna tak je k němu třeba přistupovat. Jejich primárním smyslem je pak prostřednictvím typizovaných příkladů upozornit na povahu proměn autorství a fotografie v kontextu nově vzniklého prostředí dispozitivu webu 2.0 a přimět tak čtenáře k uvědomění, že na tyto fotografie již nelze pohlížet zastaralou metrikou systému.

V této práci se soustředím zejména na nově vzniklé možnosti v kontextu fotografie na webu 2.0, tj. popisují nově vzniklou situaci, prostřednictvím které dochází mimo jiné i k redefinici dosud zaběhlých autorskoprávních postupů bez možnosti jasného (legislativního) vymezení artefaktů v prostředí sítě. Později tak uvidíme, že jednotlivé sítě (web-dvojkové platformy) běžně tolerují produčitelům jejich vstupy do artefaktů, neboť si nemohou dovolit jejich neaktivitu. Jinými slovy, v práci chci zejména ukázat, v čem spočívají nově vzniklé možnosti a novost proměn (dispozitivu webu 2.0), které je utvářejí. Není pak v možnostech tohoto textu zabývat se např. problematikou dezinformací (hoaxy) či intertextuality nebo dalších jiných bez pochyby zajímavých témat, které se v této souvislosti rovněž nabízejí.

Jako poslední limit bych mohl zmínit nejasné vymezení webu 2.0, které sice představuje jisté omezení, ale spíš ve vztahu k technologii vědění v podobě systému, nikoli k síti. Nejasné vymezení hranic webu 2.0 tak nelze brát jako chybu, ale jako charakteristickou vlastnost tohoto prostředí. Pro pochopení dalších poznatků je toto uvědomění více než klíčové.

2. 3. Proměna technologie vědění - od systému k síti¹¹

Z důvodu této klíčivosti cítím potřebu čtenáře již na tomto místě seznámit právě s tímto přechodem od systému k síti a následně i s tím, co lze považovat za charakteristické pro platformu webu 2.0. Do výše uvedených poznatků se totiž promítá proměna technologie vědění, na kterou nás upozorňuje Petříček (1998, 67 – 71). Jako klasický a zároveň nejstarší typ této technologie uvádí systém, respektive systematické vědění, jehož první podmínkou je úplnost: „ (...) pouze ze systému je zřejmé, že vědění je úplné (...)“ (Petříček 1998, 70). Druhou podmínkou je pak schopnost lokalizovat význam v systému: „Systém tedy není nějaký (ať jakkoli úplný) katalog, systém je vyčerpávající, protože známe princip jeho

¹¹ Tato část kapitoly byla původně publikována jako součást článku s názvem *Fotografie v rukou produčitelů* – viz Novák (2021a, 57 – 81), jehož editovaná podoba tvoří v této práci sedmou kapitolu, z níž je zároveň podkapitola *Proměna technologie vědění – od systému k síti* již vyjmuta. Důvodem této úpravy je snaha seznámit čtenáře s proměnou technologie vědění již zkraje tohoto textu.

výstavby, ale právě proto je také každý systém principiálně uzavřený a vnitřně neměnný. *Význam (informovanost systematicky uspořádaných informací) je v systému identický s místem*“ (Petříček 1998, 70).

V tomto typu technologie vědění jsou tak podstatné jasně oddělitelné, vnitřně neměnné a uzavřené entity, které je možné v rámci systému vymezit a lokalizovat.

Druhým typem technologie vědění je pak struktura, která odstraňuje předešlou nutnou podmínku lokalizace a upřednostňuje vztahy mezi jednotlivými entitami, které jsou proměnlivé: „Jakmile je určitá entita uvedena do vztahu k jiným, je transformována v informaci (...)“ (Petříček 1998, 70). Petříček tak upozorňuje, že v případě struktury se do popředí dostává proces (nikoli výstavba systému), nicméně „(...) z hlediska informační technologie elektronického věku je struktura pouze přechodným typem organizace mezi systémem a tím, co se nazývá síť“ (Petříček 1998, 70).

Tím se tedy dostáváme k síti, tj. k třetímu typu technologie vědění, který je z hlediska našeho zájmu nejdůležitější: „Síť je (...) řád virtuální, to jest otevřený nepředvídatelným variantám. (...) Pojem významu je - ve srovnání se systémem i strukturou - radikálně delokalizován. Síť není objekt: je to komplexita, jejíž konfigurace a spoje se neustále mění. Významu nenabývají entity, nýbrž jejich (aktuální) relace“ (Petříček 1998, 70 – 71).

Tento posun technologie vědění od systému k síti, tedy od entit k relacím, totiž odpovídá výše popsané problematice rozvolňování dříve jasně (systémově) definovatelných, uzavřených a absolutních pozic entit triády autor - divák - fotografie. Snaha vystavět (autorskopravní) systém, který by reflektoval novou pozici těchto entit v kontextu webu 2.0 tak zcela ignoruje skutečnost, že tyto entity jsou v kontextu technologie vědění v podobě sítě již natolik oslabené, že se ocitají v pozici svých stínových charakteristik. Dříve tak jasně oddělitelné pozice autora a diváka¹² nám tak splývají v jednoho (obtěžně oddělitelného - až neoddělitelného) produčivatele a dříve jasně oddělitelná fotografie se statusem díla (u něhož je jasné, kde začíná a končí - tj. můžeme jej vymezit a lokalizovat) se tak stává diseminovaným¹³ (delokalizovaným) nestabilním sdělením, které generují (prod)uživatelé prostřednictvím síťových vazeb. Tyto vazby poté odpovídají třetímu typu technologie vědění, kde relace dominují nad entitami.

Jakákoli dobře míněná snaha posílit (autorskopravní) systém v kontextu sítě je tak vždy nutně o krok pozadu za otevřenými možnostmi síťových vazeb a připomíná spíše známý

¹² Myšleno ve vztahu k autorským dílům, nikoli k dílům anonymním. Jak již bylo zmíněno, k oslabování svrchované pozice autora v rámci tradičního autorství dochází i v před-internetové době, nicméně ke skutečnému zmizení autora dochází až v prostředí sítě, přesněji web-dvojkových dynamických platform.

¹³ Specificky k problematice diseminace ve vztahu k fotografii viz Batchen (2016).

příklad vkládání většího množství kúlů do plotu ve snaze posílit ohraničení (systému a entit), v důsledku čehož vzniká pouze více mezer. Nikoli ve smyslu, že by mohl autorskoprávní systém dopředu předvídat všechny možné situace (to není možné ani v rámci technologie vědění v podobě systému), ale spíše ve smyslu, že už v tomto případě nemůže ani počítat s dříve tak jasně oddělitelnými a neměnnými entitami (které jsou systémovou podmínkou). Web-dvojkový svět totiž vykazuje zcela opačné tendence - neustále se vyvíjí (tj. není vnitřně neměnný) a jeho jednotlivé složky (entity) se neoddělují, ale dochází k jejich sblížování, tedy konvergenci (Jenkins 2006, 1 – 24).

Síťové vazby mezi produživateli tak dominují a jsou to právě produživatelé, kteří rozhodují o tom, jak bude s tímto obsahem (fotografií) naloženo, přičemž tito nejsou motivováni posilovat jakýsi externě definovaný systém (tj. zastaralou technologii vědění), ale vykazují spíše tendenci sledovat svůj vlastní zájem (tj. uplatňovat princip kolektivní inteligence) na pozadí sítě, která jakožto technologie vědění v sobě při web-dvojkovém kontextu představuje web orientovaný na uživatele a ne nadarmo tak tyto relace (sítě) získávají sociální rozměr. Proto se také v souvislosti s webem 2.0 často hovoří o sociálních sítích či sociálních médiích. V našich úvahách o fotografii se však nemůžeme omezit pouze na ně, neboť obsah zde prezentovaný se rovněž může stát obsahem prezentovaným i mimo jejich hranice. Nicméně i tak je jasné, že dispozitiv webu 2.0 je spojen s technologií vědění v podobě sítě, tedy se síťovou změnou sociální praxe, o níž rozhodují mocensky zkonstruovaní produživatelé, jejichž činnost nelze systémově (autorsko-právně) podchytit.

Technologie vědění v podobě systému tak upřednostňuje či posiluje spíše práva autora a soukromých osob, zatímco síť posiluje spíše zájmy komunity web-dvojkových produživatelů. Nemožnost přesného ohraničení a vymezení entit v síti tak odpovídá charakteristice web-dvojkového gravitačního jádra (a jeho jasně nevymezeným hranicím)¹⁴, a zároveň poukazuje na skutečnost, že fotografie (vedle konvergence autora a diváka) přestávají být jasně vymezené (ohraničené), čímž se nutně začíná rozvolňovat jejich charakteristika ve smyslu autorského díla. Fotografie tak od své finální uzavřenosti a konečnosti zakotvené v klasické technologii vědění v podobě vědecky příznivého systému přechází k vědecky obtížně uchopitelnému procesu nekonečného „stávání se“ v podobě realizace svých možností na pozadí sítě.

2. 4. Web 2.0 ve vztahu k fotografii

¹⁴ Jak upozorňuje O'Reilly: „ (...) web 2.0 nemá pevně stanovené hranice, ale spíše gravitační jádro“ (O'Reilly 2005, 1).

Protože se v této práci zabývám problematikou webu 2.0, rád bych se jej na tomto místě pokusil charakterizovat ve vztahu k fotografii. Hned při tomto pokusu se však projevuje zásadní problém, který se s touto problematikou pojí. Dosud totiž neexistuje definice webu 2.0, dost možná také právě proto, že tento typ webu je zkrátka ne-definitivní. Autorem termínu web 2.0 je Tim O'Reilly, který jej poprvé použil na konferenci o proměnách webu v roce 2004 ve snaze popsat přechod první vývojové fáze do druhé (O'Reilly 2005, 1-5). Jedná se o reakci na ukončení fáze první, která vrcholí dotcomovým krachem, čili krachem mnoha internetových domén. Tento krach je považován za pomyslný počátek web-dvojkové éry webu, který bychom foucaultovskou terminologií mohli považovat za rupturu, na jejímž pozadí dochází ke zrodu nové sociální praxe, tedy k ustanovení dispozitivu webu 2.0.

Připomeňme, že sám O'Reilly uvádí: „Tak jako mnoho důležitých pojmů, web 2.0 nemá přesně stanovené hranice, ale spíše gravitační jádro” (O'Reilly 2005, 1). Tato nejasnost hranic se pochopitelně promítá i do aspektů, které se na pozadí webu 2.0 vyskytují, tedy například i do nemožnosti striktně oddělit osobu autora a diváka konvergovanou v osobě produživatele. Web 2.0 tak můžeme pouze popsat na základě charakteristik, na jejichž pozadí se formuje jeho gravitační jádro. Přestože se nejedná o nějaký jejich taxativní výčet, pokusím se na tomto místě uvést ty nejzásadnější, které se promítají do podoby fotografie v prostředí webu 2.0. Jednoduše řečeno, nebudu se snažit popsat vše, co lze považovat za web 2.0 (což vzhledem k výše zmíněnému není ani možné), ale zaměřím se na vystihnutí charakteristik ve vztahu ke sledované problematice.

O'Reilly (2005) ve svém původním článku rovněž uvádí některé z těchto charakteristik, nicméně své postřehy orientuje zejména na ekonomické aspekty, které ve vztahu k autorství a fotografii nejsou vždy relevantní. Nicméně první charakteristika, kterou uvádí, je natolik důležitá, že si ji rovněž nemohu dovolit opomenout. O'Reilly (2005, 1) upozorňuje, že s příchodem webu 2.0 se z webu stává platforma. Web tedy přestává být pouhým seskupením hypertextů sloužících ke čtení a interpretaci. Z původní web-jedničkové podoby statického webu s aktivními „pasivními“ uživateli (aktivními z hlediska interpretace, pasivními z hlediska tvorby obsahu) se přesouváme do dynamické podoby web-dvojkové s aktivními „aktivními“ uživateli (tj. s produživateli, kteří vytvářejí uživatelsky generovaný

obsah). Produživatelé, kteří na pozadí web-dvojkové dynamiky generují nikdy neukončené artefakty, jsou tak s tímto prostředím neodmyslitelně spojeni.¹⁵

Další charakteristika, na kterou nás O'Reilly (2005, 2) upozorňuje, je kolektivní inteligence (Lévy 1999), kterou produživatelé používají k tvorbě artefaktů. Tyto artefakty jsou pak spolu se softwarovými službami webu 2.0 ve stavu věčné betaverze (O'Reilly 2005, 5), tj. nejsou vlastně nikdy ukončené (narozdíl od softwarů či fotografií ve smyslu produktu). Díky kolektivní inteligenci pak produživatelé spolupracují a mohou tak vytvářet i kolaborativní katalogizaci (nikoli kolaborativní autorství) prostřednictvím tagování, díky čemuž sami pomáhají strukturovat podobu web-dvojkových platforem. Tomuto principu se pak, jak upozorňuje O'Reilly (2005, 2), říká folksonomie Vander Wal (2007). V souvislosti s tímto principem uvádí O'Reilly (2005, 2) jako příklad katalogizaci na Flickru, stejně jako Bruns (2008, 234 - 236), který ji spojuje s produživáním. V době, kdy je tato práce psána, je největší fotografickou platformou, kde můžeme zaznamenat využití tohoto principu prostřednictvím hashtagů, právě Instagram, který vykazuje dynamické charakteristiky neustále probíhajícího síťového procesu na pozadí folksonomicky konstituovaného hypertextu s akcentací vizuálního obsahu v podobě neukončených artefaktů.

Na webu 2.0, tedy na webu jakožto platformě, se také setkáváme nejen s tím, že je software vyvinut jako dynamická služba, která je ve věčné betaverzi, ale také s tím, že je vyvinut pro více než jedno zařízení (O'Reilly 2004, 4). Vedle desktopu či laptopu je tak možné generovat obsah prostřednictvím těchto služeb i skrze chytré telefony, tablety či jiné technologie kultury konvergence. Takováto skutečnost zpřístupňuje technologie produživatelům a umožňuje jim tak snadněji generovat obsah. Ne nadarmo je web 2.0 označován za sociální web, a právě díky nově otevřené možnosti produživatelů tento obsah vytvářet (nikoli pouze číst a interpretovat), tak dle mého názoru dochází k dosud největšímu naplnění potenciálu technologie vědění v podobě sítě.¹⁶

Tento potenciál se tak odráží v nově otevřené možnosti síťové komunikace všech se všemi, známé pod termínem many-to-many. Produživatelé se formálně ocitají v pozici rovného s rovným (P2P) a na pozadí tohoto principu akcentují možnosti síťové komunikace. Změna tohoto komunikačního modelu na síti vytváří velmi vhodné podmínky ke vzniku

¹⁵ S konvergencí pozice autora a diváka se setkáváme již před existencí webu 2.0, nicméně je to právě až platforma webu 2.0, která produživatelům umožňuje generovat nestabilní artefakty (a zároveň jim zamezuje produkovat fotografie ve smyslu díla).

¹⁶ Jiné dosud existující verze např. v podobě sémantického webu (webu 3.0), který kombinuje strojová a uživatelsky generovaná data, zdaleka nedosáhly takového masového rozšíření (v případě sémantického webu právě díky nesrozumitelnosti pro běžné uživatele, pro které je naopak web 2.0 daleko přívětivější).

produžování a není proto divu, že je vhodné ke zkoumání této problematiky přistoupit právě z perspektivy filozofie komunikace. Uplatnění této změny komunikačního modelu můžeme sledovat například na Wikipedii či v rámci jiných procesů, které využívají principu Wiki, jako např. Wikinomics (Tapscott, Williams 2006). Jak upozorňuje O'Reilly (2005, 2), Wiki se uplatňuje na pozadí staršího principu v podobě open-source softwaru, čili softwaru s volně dostupným kódem. Není tak divu, že k fotografiím v prostředí viditelného webu s běžně dostupným obsahem mají produžitelé tendenci přistupovat jako k úpravě či sdílení volně dostupného kódu, neboť fotografie, které se v tomto prostředí ocitají, se v povrchové rovině zobrazují jako vizuální artefakty, nicméně v podpovrchové rovině dat existují rovněž i v podobě počítačového kódu. Tento princip nových médií popisuje Manovich jako překódování: „„Překódovat“ znamená v novomediální hantýrce převést do jiného formátu“ (Manovich 2018, 85). V souvislosti s tímto principem pak vznikají různé podoby neukončených artefaktů, memů či jiných variabilních mnohvrstevnatých děl v podobě internetových mashupů. Tím se tak pro fotografie v rukou produžitelů vytváří velký potenciál k tomu, aby ztrácely své charakteristiky dílovrstevnosti a přecházely tak do podoby kvazidíla.

Výše jsem tedy uvedl charakteristiky webu 2.0 ve vztahu k fotografiím, které bych na tomto místě rád připomenul. Z webu se stává platforma, kde dochází ke spojení producenta a uživatele do podoby produžitele. Tito produžitelé využívají komunikačního modelu many-to-many, díky kterému mohou mezi sebou fotografie sdílet, editovat či vylepšovat v souladu s principem P2P, díky čemuž vznikají různé podoby artefaktů. K jejich vzniku dochází v souvislosti s kolektivní inteligencí produžitelů (orientujících se na ostatní produžitele), kteří vytvářejí uživatelsky generovaný obsah, a také generují data, na jejichž pozadí dochází k neustálému vzniku nových síťových vazeb mezi artefakty, například díky využití výše zmíněné folksonomie. Tyto artefakty tak spolu se softwarovými službami nejsou nikdy ukončené (tj. nejsou to produkty) a jsou tak ve stádiu permanentního vývoje, tedy věčné betaverzi. Softwarové služby či aplikace pak zpravidla nejsou designovány pouze pro jedno zařízení. V neposlední řadě je pak jednou ze zásadních charakteristik webu 2.0 i nejednoznačnost jeho hranic spojená s nemožností jej přesně definovat. Tato charakteristika bývá zároveň předmětem velké kritiky, která dosud stojí i za nejednoznačností jeho přijetí. Jak v této souvislosti upozorňuje Zbiejczuk: „Web 2.0 - označení, které vymyslel Tim O'Reilly, aby popsal nové trendy ve vývoji internetových aplikací, se stalo jedním z nejskloňovanějších od dotcomového krachu v roce 2001. Mnozí jej odmítají uznat, protože je

vágně definované, spojuje někdy vzájemně si protirečící trendy a jako nové zahrnuje i trendy, jež jsou na internetu přítomné od jeho prvopočátku” (Zbiejczuk 2007, 6).

Můžeme tedy vidět, že web 2.0 rozhodně není neproblematický pojem, a právě díky nemožnosti stanovení jeho jednoznačné definice či přesných hranic je pak nutné ho popsat skrze výše uvedené charakteristiky. Pokud tyto zkombinujeme s již popsanou proměnou technologie vědění, dostaneme platformu, na níž dochází k největšímu naplnění potenciálu sítě, jehož artikulace se pochopitelně promítá i do fotografie, která se v tomto prostředí nachází. S vědomím výše uvedeného tak mohu nyní formulovat hypotézu této práce.

2. 5. Hypotéza

V souvislosti s výše uvedenými poznatky tedy v této práci předkládám následující hypotézu: Díky svévolně se chovajícím produžitelům již v prostředí viditelného a běžně dostupného obsahu webu 2.0 není možné pohlížet na fotografii skrze zastaralou technologii vědění v podobě (autorskoprávního) systému, neboť fotografie ve smyslu díla (produktu) se mění v nikdy neukončený artefakt se statusem kvazidíla, které na pozadí technologie vědění v podobě sítě přináší nové charakteristiky, které již nejsou s fotografií ve smyslu autorskoprávního díla déle slučitelné.

Na tomto místě by již mělo být zřejmé, co je výše uvedenými pojmy v hypotéze míněno. Následující úvahy tak budou vedené za účelem objasnění jednotlivých částí, které ji tvoří. V této práci se tedy budu zabývat konvergencí autora a diváka, který ve web-dvojkovém kontextu generuje produživatele (Bruns 2008), jehož podrobné charakteristice věnuji celou samostatnou kapitolu s názvem „Smrt fotografa” v kontextu produžování“. V důsledku toho se také budu zabývat konvergencí mediálního obsahu, která se promítá do fotografie v prostředí webu 2.0, jejíž charakter se vzdaluje od dosavadních autorskoprávních systémově definovaných pravidel. Na tuto problematiku se zaměřím zejména v kapitole „Fotografie v rukou produžitelů“. Řeč je o konvergenci autora a diváka, zároveň tedy o překonání romanticky zakořeněné představy suverénního autora, kterou budu detailněji popisovat v kapitole „Překonání romantického autora v kontextu soudobé informační společnosti“. Skutečnost, že web 2.0 přichází s novou formou dispozitivu, se pak v souladu s epistemologickým přístupem pokusím vysvětlit v kapitole „Foucaultův dispozitiv v kontextu uživatelsky generovaného obsahu v prostředí webu 2.0“. O svévolně se chovajících produžitelích na síti včetně důsledků, které toto chování vyvolává, budu hovořit v části práce, kterou jsem nazval „Kolektivní inteligence a produžitelé“. K demonstraci výše

nastíněných poznatků pak v této práci využiji vybrané „Případové studie“ a nakonec zformuji „Závěr“ v podobě ověření (či vyvrácení) hypotézy, jejíž podobu jsem definoval výše. Kapitoly doporučuji číst v uvedeném pořadí, nicméně poznatky v nich uvedené je nutné chápat jako vzájemnou souvztažnost poznatků, nikoli jako striktní lineární posloupnost, která je typická spíše pro technologii vědění v podobě systému, neboť tuto posloupnost je možné striktně dodržet pouze ve vztahu k prostředí, které se nemění. Tedy nikoli k web-dvojkovému prostředí věčné beta verze, kde namísto ukončených entit dominují síťové procesy. Tento text tak přirozeně přijímá charakter prostředí, které je předmětem tohoto výzkumu.

Předložil jsem tedy teoretický a metodologický rámec, ve kterém je práce psána. Objasnil jsem, proč jsem se rozhodl své téma uchopit prostřednictvím epistemologie v kombinaci s interdisciplinarity, která je vzhledem k povaze zkoumaného nevyhnutelná. Upozornil jsem také na nutné limity svého výzkumu a rovněž jsem objasnil některé klíčové koncepce, se kterými budu později pracovat. V závěru jsem zformuloval svoji hypotézu a pro lepší orientaci v textu jsem také předložil stručnou sumarizaci jednotlivých kapitol včetně doporučení, jak k nim při jejich četbě přistupovat. Nyní se tedy již můžeme pustit do samotného výzkumu.

3. „SMRT FOTOGRAFA“ V KONTEXTU PRODUŽÍVÁNÍ¹⁷

Produžívání si v tomto textu zaslouží výraznější pozornost. Proto v této kapitole tento termín zasazuji do kontextu předešlých úvah a vysvětluji, jaké jsou jeho podmínky a klíčové principy, případně jaká jsou jeho eventuální omezení. Konvergence pozice autora a diváka navíc nepřichází až se vznikem webu 2.0, ale daleko dříve. Z tohoto důvodu se budu odvolávat na myšlenky poststrukturalistického Rolanda Barthesa, jednak ve vztahu k literatuře, jednak (a zejména) k fotografii. Budu tak činit proto, abych objasnil, proč se v prostředí webu 2.0 rovina recepční estetiky rozšiřuje o samotnou tvorbu obsahu, který je přijímán a posléze interpretován.

3. 1. Roland Barthes a jeho poststrukturalistický přístup k fotografii

Ve svém díle *Světla komora* uvádí Roland Barthes (2005) dva zásadní termíny, pomocí nichž analyzuje fotografii, a to prvek studium a punctum. Tyto dva způsoby, kterými divák na fotografii hledí, nabývají v souvislosti s intelektuálním vývojem Rolanda Barthesa rozličného významu. V rámci strukturalistického přístupu totiž Barthes ve fotografii zdůrazňuje prvek studium, který je spíše předmětem kulturního zájmu, tj. určité sumy hodnot, kterým se vyznačuje společnost a k nimž se tato zároveň hlásí. Prvek studium není nijak uhrančivý, ani diváka z hlediska významu nijak nezasahuje. Barthes následně přehodnocuje své poznatky a přiklání se k poststrukturalistickému přístupu, v němž je role výkladu fotografie nikoli předmětem či oblastí kulturního zájmu, ale čistě subjektivní kategorií diváka (spectator), prostřednictvím které je tento doslova zraňován, jeho pozornost je přitáhnuta subjektivním detailem, který následně ovlivňuje jeho interpretaci dané fotografie. Zatímco prvek studium představuje spíše všeobecný zájem kulturní povahy, který je na fotografii vyhledáván, prvek punctum představuje zájem vyostřený, akutní a uhrančivý, neboť je součástí fotografie v podobě vyhrocených a smyslově vnímatelných bodů (či bodnutí), které poutají divákovu (subjektivní) pozornost. Divák je tak působností těchto bodů zasažen (zraňován). „*Punctum* nějakého snímku, toť ona náhoda, která *mne* v něm *zasahuje* (zasazuje mi rány, probodává mne)” (Barthes 2005, 32). Poststrukturalistický příklon k punctum z hlediska interpretace fotografie v sobě dle Barthesa odráží jednak kreativní činnost diváka a jednak oslabení role autora (operátora), který tak dílu netiskne konečný význam, ale pouze

¹⁷ Tato kapitola byla dříve publikována ve formě článku v časopise *Ostium* – viz Novák (2017). Zde předložený text tak představuje editovanou verzi tohoto původního článku.

k němu zadává podnět, aby bylo následně divákem interpretováno. Autor tak ztrácí nejen svoji suverénní roli z hlediska tvůrce prezentujícího definitivní obsah, ale zároveň tím sílí i divák, který tento obsah skrze svoji následnou interpretaci dotváří.

Barthes při snaze odlišit pole kulturního zájmu od detailu či nečekaného proniknutí následně formuluje i nové punctum nikoli v podobě subjektivního detailu, který by souvisel s formou či intenzitou, ale v podobě noematu „toto bylo“, které dle Barthese představuje jistotu v analogové fotografii, že to, co bylo dříve vyfotografováno, muselo existovat fyzicky v reálném světě. „Toto bylo“ je tak referentem každé (analogové) fotografie. Jinými slovy, dle Barthese neexistuje žádná fotografie, na níž by nebylo možné časové noema vztáhnout - tato hodnota ji přímo definuje (Barthes 2005, 107).

Fotografie je pak nejlépe definovatelná z konkrétní podoby sebe sama, z podoby vlastní nahodilosti a jedinečnosti (mathesis singularis), než z podoby obecně platné charakteristiky (mathesis universalis)¹⁸, která by tuto jedinečnost fotografie opomíjela či pouze všeobecně zahrnovala. Dle poststrukturalistického Barthese ji tak není možné uchopit z čistě sémioticky vědeckého pohledu, ale spíše z pohledu, který leží za samotnými hranicemi sémiotiky, neboť fotografii dopředu nelze nikdy definovat ve vztahu k její netušené konkrétnosti (Petříček 2009, 129). Zároveň nemůžeme předem definovat punctum jakožto objektivně platnou kategorii, kterou by bylo možné podrobit čistě vědeckému, tj. v tomto případě sémiotickému přístupu. „Obrazy nejsou texty, ale právě proto jsou schopny vzdorovat degeneraci, redukci složitého na jednoduché. Obrazy se například vzpírají velmi účinné sémiotické analýze“ (Petříček 2009, 33). Proto nemůžeme nalézt fotografickou podstatu, neboť tato nemůže být objektivně vzata nikdy svázána s tím, co jest pouze pro mě (punctum). „Proto také Barthes neříká, že hledá podstatu fotografie, nýbrž jejího génia (...)“ (Petříček 2009, 132). Punctum tak leží za hranicemi sémiotické analýzy, neboť se samo ocitá za hranicí kódů. Barthes se tak v rámci poststrukturalistického přístupu odklání od původní oblasti kulturního (kódovaného) zájmu v podobě prvku studium a sám odvrhuje vědecký přístup k analýze fotografie, která je ve své jedinečnosti vrcholně subjektivní substancí v ruce aktivního poststrukturalistického diváka.

Punctum vystupuje ve dvojí roli, v roli zraňujícího subjektivního detailu a v roli noematu „toto bylo“, tj. jistoty v podobě fyzické existence zobrazovaného obsahu konkrétní fotografie. V žádném případě tak nemůžeme tvrdit, že by punctum mohlo být objektivní, ale pouze z jeho noematu „toto bylo“ můžeme vyvodit objektivně danou nutnost provázanosti

¹⁸ Blíže k problematice mathesis singularis a mathesis universalis viz Petříček (2009, 128).

fyzicky existujícího objektu analogové fotografie se svým referentem. Je to přímo i název objektiv, díky kterému se obsah prezentovaných fotografií považuje právě za objektivní (Láb, Lábová 2009, 9). Dle Barthes je fotografie striktně svázána se svým referentem a právě tato svázanost je garancí pro fyzicky existující obsah toho, co analogová fotografie zobrazuje. Obsah zobrazovaného (detailu) je však následně a vrcholně subjektivně interpretován. S příchodem digitální revoluce, kdy se v souvislosti s Negroponteho terminologií mění atomy v bity (Negroponte 2001), resp. filmové zrno na digitální pixely, však dochází ke ztrátě noematické vazby fotografie – referent, neboť digitální fotografie umožňuje nově vystavět obraz bez nutnosti fyzické existence toho, co zobrazuje. U fotografie na pozadí digitálního universa tak odpadá noema „toto bylo“ v podobě referentu a spolu s ním i jistota nutnosti fyzické existence vyfotografovaného (Láb, Lábová 2009, 67).

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

Jak uvidíme později, ze strany diváka tedy dochází nejen k interpretaci, ale i k samotné tvorbě obsahu. V případě fotografie je tomu tak nejen ve vztahu k obrazové podobě, ale i ke všem aditivním informacím, které v této souvislosti vznikají a následně mění i předchozí podobu vzniknuvšího. Smrt autora naznačená v rámci kultury ne-sdílení je tak paralelně vedena vedle smrti autorit na pozadí webu 2.0 složeného z uživatelsky generovaného obsahu, tj. obsahu generovaného zesponu, bez přítomnosti autorit, které by mu vtiskávaly jeho definitivní fyzickou podobu, která by byla posléze pouze interpretována.¹⁹ Na pozadí webu 2.0 se tak nesetkáváme pouze s konkrétní zraňující nahodilostí afektivního detailu fotografie, která by byla definována výběrem vhodných prvků, respektive jejich zarámováním, ale přímo s fotografií, která z hlediska prezentovaného obsahu překračuje rám

¹⁹ Smrt autorit však ani v tomto případě nelze chápat doslovně, neboť nedochází k jejich úplnému odstranění, ale pouze ke „smrti“ jejich dřívější role, která je prostřednictvím web-dvojkového produčování výrazně oslabena.

vlastního obrazu, ve kterém již není déle udržitelná. Rám je hranice, kterou je nutné překročit k tomu, abychom mohli být konfrontováni s otevřeností snímku. A to otevřeností jak z hlediska interpretace, kde fotografie leží až za samotnou hranicí sémiotiky²⁰, tak i z hlediska digitálního dotváření obsahu fotografického díla. Povaha otevřeného obsahu tak není zarámovaná (definitivní). Tak jako je fotografie v barthesovském pojetí připomínkou naší smrti (toto bylo), je její obsah prezentovaný v rámci kultury sdílení připomínkou smrti toho, kdo je jeho původním tvůrcem. Pokud se tedy v rámci tohoto textu bavíme o smrti fotografa v kontextu produčování, nemáme tím pochopitelně na mysli fyzickou smrt fotografa, ale spíše smrt jeho autorského statusu, který je definován předešlou kulturou ne-sdílení.

3. 2. Limity Barthesova přístupu

Přestože je pro nás z hlediska sledované problematiky Barthesův „příklon k divákovi“ klíčový, narážíme u něj ve vztahu ke kultuře sdílení i na celou řadu limitů. „Barthes skoro výhradně analyzoval fotografie ve spojení s textem, popiskem, který považoval za nedílnou součást fotografického obrazu, lingvistické sdělení pro něj bylo samozřejmou součástí fotografie, ať šlo o reklamní sdělení, nebo novinářskou fotografii. Ve svém zaujetí důsledně nerozlišoval, zda analyzuje fotografii jako takovou, fotografii v časopisu nebo fotografii jako součást reklamního sdělení. Právě tyto skutečnosti můžeme z dnešního pohledu považovat za slabá místa jeho přístupu“ (Láb, Turek 2009, 37). Zároveň je na tomto příkladu jakési provázanosti s lingvistikou vidět možnost smrti nejen literárního, ale právě i fotografického autora (i když, jak uvidíme později, v případě fotografa v kontextu kultury sdílení budeme hovořit spíše o jeho „smrti“, resp. o již výše naznačené smrti jeho statusu). Barthes totiž mluví o smrti literárního autora v souvislosti se vzrůstající rolí poststrukturalistického čtenáře. Je to totiž právě čtenář, v němž autorův text ožívá, neboť jej tento subjektivně interpretuje (Barthes 2006). Ve fotografii pak Roland Barthes v souvislosti s poststrukturalistickým přístupem prezentuje prvek punctum v podobě subjektivního detailu, který je rovněž předmětem divácké interpretace. Zde je tedy možné spatřit myšlenkovou paralelu spočívající v důrazu na interpretační (kreativní) roli Barthesova poststrukturalistického diváka (a čtenáře). Zároveň je zapotřebí zdůraznit, že Barthesovu koncepci smrti autora je nutné chápat spíše metaforicky než doslovně, zejména jako snahu o zdůraznění posilující role poststrukturalistického interpretátora (čtenáře či diváka). Ostatně, kdyby byl autor jakéhokoli díla v doslovném slova

²⁰ V této souvislosti Petříček dodává: „To je ovšem nesmírně důležité pro úvahu o hranici a limitě, neboť odtud vyplývá důležitá maxima: je třeba překročit hranici, aby bylo možné zakoušet limitu“ (Petříček 2009, 157).

smyslu skutečně tak nedůležitý, jak bychom poté mohli vůbec odkázat i na samotné dílo Rolanda Barthesa v rámci tohoto textu?

Rovněž bylo již řečeno, že fotografie je věda jedinečného ve smyslu svého noematu „toto bylo“. Barthes se však vyhrazuje proti tomu, aby se tato věda jedinečného stala imaginárnem vědy v podobě analogie, která není vědecká, ale spíše mytologická (kódovaná). Barthesův popis fotografie jakožto sdělení bez kódu však ve vztahu ke kultuře sdílení naráží i na další omezení z hlediska uplatnění tohoto principu. „Když Barthes popisoval fotografii jako sdělení bez kódu, vyloučil tím možnost jakéhokoliv vstupu do obrazu po jeho samotném vzniku. V případě digitálního obrazu ale neexistuje žádný rozdíl mezi okamžikem vzniku obrazu a jeho následným pozměněním, naopak, jeho zobrazení (počátek jeho existence v realitě) je posledním krokem v neomezené řadě těchto zásahů (...)“ (Láb, Turek 2009, 41).²¹ Skutečnost, že se Roland Barthes nijak zvlášť nezajímal o fotografii poté, co byla zveřejněna, je tak pochopitelná, neboť v rámci kultury ne-sdílení se tato vyjma subjektivně intimní interpretace diváka po zveřejnění již nijak neměnila. Po zveřejnění se neměnil rovněž ani text či popis, který obrazovou podobu doprovázel, a snad proto je Roland Barthes rovněž chápal jako součást fotografie.

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

²¹ Blíže k této problematice viz Sonesson (1999, 11 – 36).

stává číselně reprezentovatelnou, tudíž programovatelnou, nestálou a pozměnitelnou (Manovich 2018, 66 - 86). A je to právě produživatel kultury sdílení, který určuje charakter těchto změn.

3. 3. Axel Bruns a koncept produžívání

Autor se vytrácí z prostoru dominantní autority, která by definovala pasivní a ze shora generovaný obsah pro jeho aktivní příjem. Axel Bruns proto upozorňuje na (již dříve zmíněné) produžívání, ve kterém role uživatelů a autorů splývá v jedno. Jinými slovy – autor (fotograf), který poskytne jakýkoli volně dostupný obsah prezentovaný prostřednictvím webu 2.0, nad ním automaticky ztrácí kontrolu, neboť tento je vždy k dispozici k dalším úpravám ze strany uživatelů. Když Bruns mluví o problematice produžívání, vztahuje ji zejména k fenoménu rozprostřené tvorby. Rovněž se zabývá podobou textu, ale i obrazů, hudby nebo videa, přičemž analyzuje jejich obsah prostřednictvím dělby práce mezi tvůrci a příjemci, kteří se na pozadí participačních či komunitních webů a sociálních sítí mohou stávat zároveň autory takto prezentovaného díla. „Vytváří se to, čemu běžně říkáme „mashupy“: složená, několikavrstvá a opakovaně znovu sestavovaná umělecká díla, která sama o sobě setrvávají v pozici dočasných artefaktů neustále probíhajícího kreativního procesu a to tím, že opětovně slouží jako zdroj pro tvůrčí aktivitu uvnitř skupiny. (...) obsah tak ztrácí svoji podobu neměnného a ukončeného produktu a namísto toho na něj můžeme nově pohlížet jako na obsah vždy neukončený a nepřetržitě se vyvíjející“ (Bruns 2008, 235). Axel Bruns staví ukončenost děl do souvislosti se statickým mediálním obsahem, tj. nikoli s divákem, který by tato díla nemohl subjektivně interpretovat. Zdůrazňovaná statická obsahová mediálních výstupů je tak spíše kladena do protikladu k otevřenosti děl z hlediska možnosti jejich pozměnění. U Brunse je jakýkoli zásah generovaný ze strany uživatelů komunitních webů či platforem chápán jakožto pozměnění obsahu původní verze díla, která se tak stává verzí další, variabilní a pouze dočasnou, než (a pokud) bude opět pozměněna. Bruns tak reaguje na situaci, kdy stabilita sdělení již neexistuje. Díla jsou v prostředí dostupné části webu 2.0 nestabilní a produživatelé generující jejich obsah směřují k větší symetričnosti vztahu autora a diváka (Šimůnek 2011, 50). Divák – uživatel a zároveň tvůrce obsahu zasahuje do podoby fotografických děl na pozadí komunitních webů zejména prostřednictvím indexikálních vstupů, které mění výsledný a zároveň pouze momentální obsah prezentované fotografie. Proto také není možné tyto indexikální zásahy ze strany uživatelů (obalení fotografie indexy) považovat za posílení stabilizačního mechanismu nemanipulované verze fotografického

obrazu, neboť indexy neobalují fotografii, která by byla stabilní, ale fotografii, jejíž obsah je dynamický.²² Jakákoli snaha o konzervaci jejího obsahu je předem odsouzena k neúspěchu, neboť finální verze takovéto fotografie se vždy nachází o krok napřed před svým potvrzením (Novák 2013).

Bruns (2008, 19 – 23) definuje nutné podmínky předcházející vzniku produživání spolu s klíčovými pojmy, které opírá i o pracovní definici: „Produživatelé se nezapojují do tradiční formy obsahové produkce, ale jsou součástí *produživání* – kolaborativního a nepřetržitého budování a rozšiřování stávajícího obsahu za účelem jeho dalšího zlepšení“ (Bruns 2008, 21). Za první z nutných podmínek předcházejících vzniku produživání označuje pravděpodobnostní (nikoli řízené) řešení problémů, čímž poukazuje na identifikaci řešení současných problémů ze strany uživatelů (tj. zespodu), nikoli ze strany předem určené všemohoucí autority. Čím více takovýchto účastníků přispívá, o to větší je pravděpodobnost, že bude nalezeno řešení nějakého problému. Další podmínkou produživání je rovnost možností uživatelů, tj. potlačení dominantní hierarchické síly, aniž by došlo k jejímu úplnému odstranění. Zde vidíme, proč je zapotřebí hovořit nikoli o (doslovné) smrti fotografa, ale spíše o jeho „smrti“. Autor (fotograf) totiž není dle Brunse zcela odstraněn (či usmrcen), ale je spíše transformován do podoby produživatele. Jakožto tvůrce stále představuje nutnou podmínku vzniku jedinečné fotografie, ale v okamžiku, kdy je tato podmínka splněna, začíná si tato fotografie v kontextu kultury sdílení žít vlastním životem. Dojde-li k dalším přímým zásahům do jejího obsahu ze strany produživatelů, pak již není fotograf oním tvůrcem jedinečnosti (ve smyslu tvorby obsahu, nikoli ve smyslu interpretace), čímž přichází o svůj status dominantní tvůrčí autority, tj. o status známý ze světa analogového charakteru kultury ne-sdílení, na jehož oslabující roli Barthes v rámci poststrukturalistického přístupu upozorňuje. V kontextu kultury sdílení se pak tato fotografie stává předmětem další tvůrčí činnosti ostatních produživatelů. Třetí podmínku produživání pak dle Brunse představuje granularita (rozdobenost) jednotlivých úkonů. Jde v zásadě o to, že jednotlivé produkty jsou rozdělené do jednotlivých modulů, které požadují limitované penzum schopností a uživatelského přispění, což právě podporuje řešení skrze pravděpodobnostní přístup a rovnost možností participantů. V opačném případě nemožnosti rozčlenění projektu do dílčích částí je vyžadováno administrativní řízení v podobě hierarchické autority. Čtvrtou podmínkou je sdílený (volně dostupný), nikoli soukromý obsah. Takováto podmínka je zcela základní pro proces vzájemné spolupráce produživatelů. Tento model volného přístupu k informacím,

²² Šimůnek (2011, 36 – 58) naopak spatřuje v roli zmnožení indexů možnost posílení důvěryhodnosti fotožurnalismu ve světě digitální fotografie.

granularity úkonů a rovnosti participace stojí v protikladu vůči dřívějšímu industriálnímu modelu čisté produkce, který se opírá o vlastnictví a hierarchickou strukturu. V rámci fenoménu produžívání se tak produživatelé mohou vzájemně ovlivňovat a spolupracovat na stále probíhajícím, nikdy zcela ukončeném procesu granulárních úkonů a tvorby obsahu. Produživatelé tak netvoří obsah v rámci tradiční (industriální) formy produkce, ale v rámci průběžného budování a rozšiřování existujícího obsahu za účelem jeho dalšího rozvinutí. Tento proces je opřen o síťový model komunikace many-to-many, v němž i ti produživatelé, kteří chtějí zůstat pouhými uživateli, mohou být potenciálně tvůrci samotného obsahu. Takovýto obsah je oproti industriálnímu modelu tradičních a ukončených produktů vždy nekompletní, vždy se vyvíjející, modulární, síťový a nikdy není (fyzicky) zcela ukončen. Výstupem produžívání jsou tak dočasné artefakty prezentovaného obsahu, nikoli finální produkty. Objektem produžívání pak není pouhá informace, ale informační základna, která se neustále vyvíjí.

Klíčové principy produžívání (Bruns 2008, 23 – 30) jsou vystaveny na pozadí pravděpodobnostního přispění a rovného přístupu a granulárního a sdíleného (volně dostupného) obsahu. Prvním klíčovým principem je otevřená participace a komunální evaluace. Čím více uživatelů přispívá, tím pravděpodobněji vznikne kvalitnější artefakt. Produžívání je tak spíše založeno na principu inkluze uživatelů. Jejich přístup k tvorbě obsahu není otázkou výsady, ale rovné možnosti jejich zahrnutí do procesu tvorby. Organizační struktura produživatelských komunit proto není hierarchická, ale síťová. Tím, že má každý z produživatelů možnost přispět a zároveň ohodnotit obsah jiného produživatele, rovněž dochází k jejich socializaci v rámci dané komunity. Druhým klíčovým principem produžívání je tekutá heterarchie a meritokracie ad hoc. Jedná se v zásadě o předpoklad, že ačkoli schopnosti jednotlivých uživatelů nejsou na stejné úrovni, všichni mají možnost vytvořit cenný příspěvek v rámci daného projektu. Takovýto přístup se jednoznačně vyděluje z tradičních hierarchicky organizovaných modelů. Třetí klíčový princip produžívání pak představují neukončené artefakty v rámci neustále probíhajícího procesu tvorby. Jde o již výše zmíněný princip tvorby fyzicky neukončeného obsahu, který má pouze status dočasného artefaktu, tj. nikoli finálního produktu. Produžívání tedy není produkce (v industriálním slova smyslu) a produživatelé nejsou tradiční producenti, přičemž komunity produživatelů nejsou hierarchicky organizovány s cílem vytvořit finální produkt pro „pouhé“ uživatele. Poslední princip představuje veřejné vlastnictví spolu s individuálními odměnami. Produživatelský obsah musí být ze svého principu součástí veřejného vlastnictví, tj. nikoli soukromého (individuálního), avšak zároveň jednotliví produživatelé podílející se na jeho tvorbě mohou

být i individuálně oceňováni, ať už prostřednictvím lajků či jiných forem vylepšujících virtuální karmu, tak i udělením profesionální akreditace či dokonce pracovními nabídkami.

Ve vztahu k fotografii je paradoxní, že ve světě kultury sdílení, kde fotografie pozbývá svůj indexikální charakter ve smyslu přísné svázanosti se svým referentem (toto bylo), vzrůstá opět role indexů vznikajících a posteriori vně fotografického obrazu, resp. jeho rámu, kde jsou indexy s tímto obrazem pevně svázány. Zde však nemluvíme o indexu ve smyslu vztahu fotografie k referentu ani ve smyslu otisku chemicko-materiální podstaty haptického charakteru analogové fotografie, ale ve smyslu aditivních vstupů do fotografie ze strany produživatelů v podobě dílčích možností aktivity na pozadí jednotlivých fotografických platforem, které jsou produživatelům momentálně k dispozici. Jedná se například o komentování, lajkování, hodnocení fotografií či jakýkoli příspěvek (zásah) do prezentovaného obsahu, který je s touto fotografií přísně svázán. Ani obrazová podoba fotografie tak nemusí zůstat nepozměněna, neboť se díky volnému sdílení na pozadí digitálního universa stává programovatelnou, tj. potenciálně vždy pozměnitelnou či manipulovatelnou (Manovich 2018, 66 - 69). Z pozice Barthesova poststrukturalistického aktivního „pasivního“ diváka tak v rámci kultury sdílení přecházíme do pozice Brunsova aktivního „aktivního“ produživatele, neboť tento je aktivní nejen z hlediska interpretace, ale zároveň i z hlediska tvorby obsahu, který je interpretován. Zatímco recepční estetika poststrukturalistického diváka vede k subjektivně intimní interpretaci fotografie, která již není posléze s nikým sdílena, vede pozice Brunsova produživatele k subjektivní aktivitě v podobě přímých (obsahových) zásahů do interpretovaného, která je však orientována na veřejné sdílení. Nejenže tak přechodem od poststrukturalistického diváka k produživateli vzniká možnost zasahovat do přímého obsahu fotografie ze strany produživatelů, ale zároveň (pakliže k těmto zásahům dochází) nejsou tyto odrazem soukromé subjektivně intimní recepční estetiky, ale jsou orientovány na veřejné produživatelské sdílení (s ohledem na to, že k obsahu bude přistupovat či jej eventuálně dotvářet i někdo jiný). Recepčně estetická (interpretativní) složka se tak pohybuje v rovině subjektivně intimní, nicméně produživatelská kreativní složka subjektivní tvorby obsahu fotografie je určena orientací na veřejné (tj. nikoli na intimní) sdílení.

3. 4. Oscar Selfie jakožto příklad produžování ve fotografii

Ve snaze demonstrovat výše uvedené poznatky prostřednictvím příkladu zaměřím svoji pozornost na jednu z typických fotografií, do které se promítá fenomén produžování.

Řeč je o fotografii *Oscar Selfie*²³ z roku 2014, která se pyšní dosud největším počtem retweetů na pozadí sociální sítě Twitter, tedy statusového mikrobloggeru, který funguje na principu uživatelsky generovaného obsahu.²⁴ Tato fotografie vznikla za účelem dalšího šíření a nabyla svého významu právě díky vzájemné interakci a celkové inkluzi produčitelů. Pokud by tito nereagovali na zveřejnění jejího obsahu v podobě sdílení (retweetování), nemohla by tato fotografie nabýt svůj plnohodnotný význam, tj. nebyla by vnímána jako fotografie s největším množstvím sdílení na Twitteru. Můžeme tak bez jakékoli nadsázky říci, že produčitelé se v souvislosti s touto fotografií podíleli (a dosud stále podílejí) nejen na její interpretaci, ale zejména na tvorbě jejího samotného a neukončeného obsahu, jenž překračuje rámec zakonzervovaného vizuálně-textového sdílení, které známe z kultury ne-sdílení. V důsledku tohoto posunu dochází k promítnutí výše naznačených principů do této fotografie, která je v sobě odráží.

Jedná se o nestabilní sdílení, které na sebe prostřednictvím produčitelů váže stále větší množství informací bez nutnosti jejich vstupní ztráty, neboť tak jako se ve světě analogové fotografie kultury ne-sdílení kopírováním informace ztrácí, tak ve světě fotografie sdílené se informace množí či rozšiřuje (nikoli za cenu nutných ztrát). Přestože by se na první pohled mohlo zdát, že *Oscar Selfie* směřuje k jakémusi centrálnímu bodu (v podobě fotografie zveřejněné na Twitteru), dochází naopak k její decentralizaci a k rozmělnění v mnoha variabilních kontextech (ostatně tento princip absence centrálního bodu odpovídá i principu, na němž je postaven samotný internet). Toto tvrzení lze jednoduše ověřit prostřednictvím užití kteréhokoli reversibilního vyhledávače fotografií, které se vyskytují na webu 2.0 – například pomocí online softwaru TinEye.²⁵ Jakákoli snaha generovat tvrdá data v souvislosti se vstupní fotografií je výsledkem pouze momentálního časového a tudíž omezeného vyhledávání v závislosti na mnoha proměnných (např. kvalita rozlišení fotografie, datum nahrání, množství úprav) než nějaké univerzální platnosti. Jinými slovy, i přes snahu generovat definitivní tvrdá data ve vztahu ke konkrétní fotografii, nemůžeme nikdy dospět k uspokojivému statickému cíli, neboť jsme vždy konfrontováni s obsahem, který není definitivní, ale naopak stále se vyvíjející, dynamický a neukončený. Onen výše naznačený princip fotografie definované ze své konkrétnosti (Barthes) pak získává ve světě kultury sdílení dočasný charakter, tj. je platný pouze do doby, kdy tato konkrétnost trvá.

²³ Viz *Oscar Selfie* [online]. URL: <https://twitter.com/theellenshow/status/44032224407314432>, [21. 5. 2017].

²⁴ Zde mluvíme o fotografii (nikoli o tweetu) s největším počtem retweetů. Jako tweet byla *Oscar Selfie* (z hlediska retweetů) již překonána. Viz *#NuggsForCarter* [online]. URL: <https://twitter.com/carterjwm/status/84981357770778624/photo/1>, [27. 11. 2017].

²⁵ Viz *TinEye* [online]. URL: <https://www.tineye.com/>, [21. 5. 2017].

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

Z uživatelů se tak prokazatelně stávají aktivní „aktivní“ uživatelé, resp. produžitelé, kteří fotografii nejenže interpretují, ale zároveň do jejího obsahu aktivně vstupují s cílem upravit fotografii tak, aby byla nadále rozeznatelná s orientací na další sdílení či další eventuální zásahy produžitelů. Ona formální absolutní otevřenost produžitelského díla v podobě fotografického obsahu je tak reálně determinována orientací na veřejné sdílení, tj. nikoli na „pouhou“ recepčně estetickou subjektivní (a čistě soukromou) interpretaci. Tato determinace je odvozena od schopnosti subjektu tuto produžitelsky pozměněnou fotografii identifikovat, tj. klíčovou pro nás nezůstává objektivní platnost dat, pomocí kterých umí softwarové programy identifikovat fotografii se vstupní verzí, ale zejména subjektivní schopnost produžitelů, která stojí nad hranicí objektivního. Jednoduše řečeno, pokud bychom jako produžitelé fotografii *Oscar Selfie* celou digitálně přebarvili černou barvou, nebyl by nikdo z dalších produžitelů schopen tuto identifikovat jako *Oscar Selfie* (na rozdíl od některých softwarových programů pracujících s objektivními daty, které by nás upozornily na skutečnost, že je *Oscar Selfie* schována pod vrstvou černé barvy). Absolutní otevřenost volně dostupného produžitelského obsahu (v tomto případě *Oscar Selfie*) tedy funguje spíše

na rovině formální, reálně je však orientována na další veřejné sdílení a zásahy do této otevřenosti jsou vedené s respektováním skutečnosti, že díla nejsou (a ani nemohou být) amorfni (Eco 2009). Nelze zcela vyloučit možnost takových zásahů, prostřednictvím kterých již subjekt nemůže fotografii identifikovat, nicméně takovéto destruktivní zásahy jsou pro nás irelevantní, neboť pak již (v souvislosti s výše naznačeným příkladem) nemluvíme o *Oscar Selfie*, ale „pouze“ o černém obdélníku.

V případě *Oscar Selfie* se také odráží i skutečnost, že ono odhmotnění materiální podstaty fotografie vede k oslabení hmotných (vlastnických) práv, která jsou ve vztahu k digitálnímu sdílení zastaralá.²⁶ Snaha o přesné vymezení prostoru, jak s nestabilními a volně dostupnými fotografiemi nakládat, vede spíše ke křečovitosti, neboť takovéto formulace jsou ve snaze o definici v podobě nakládání s autorskými právy v nehmotném a číselně reprezentovaném prostředí konfrontovány s obsahem, který není definitivní. Jednoduše řečeno, co ze své podstaty není definitivní, nelze nikdy zcela definovat. Produžitelé navíc vykazují přirozené tendence nakládat s odhmotněným volně dostupným obsahem jako s duševním vlastnictvím. Problém tak nespočívá ve formální nemožnosti definovat pravidla pro nakládání s tímto obsahem, ale spíše v nemožnosti přimět produživatele, aby se prostřednictvím těchto pravidel k obsahu reálně vztahovali. Výsledkem této tendence je uživatelsky (resp. produživatelsky) generovaný obsah, který vzniká díky činnosti aktivních „aktivních“ uživatelů. Takovýto přístup v sobě v neposlední řadě odráží nutnost odhodit zastaralou autorsko-diváckou dichotomii v prostoru kultury sdílení a orientovat se zejména směrem k produžitelům.

3. 5. Shrnutí

V této kapitole jsem se tedy prostřednictvím přechodu od poststrukturalistického diváka Rolanda Barthesa k produživateli Axela Brunse pokusil upozornit na fenomén produžování, díky kterému se u volně dostupných fotografií v prostředí webu 2.0 mění přísně hierarchický vztah autor-divák známý z kultury ne-sdílení. Autor (fotograf, producent) a divák (uživatel, konzument) tak v tomto prostředí splývají v jednoho produživatele. Tímto přechodem se mění i fotografie, která oproti své předchozí finální verzi v podobě mediálního produktu existuje nově i ve formě pouze dočasně veřejně dostupného artefaktu, který je přijímán a průběžně vytvářen produživateli. Ne každá volně dostupná fotografie (na pozadí

²⁶ K této problematice viz Reed (2015).

webu 2.0) je výsledkem produžívání, ale každá má v sobě latentně uložen tento potenciál, tj. nikdy není možné ji (při zachování její existence) zcela zakonzervovat a ochránit ji tak před dalšími zásahy ze strany produživatelů. Takovéto zásahy navíc upozorňují na skutečnost, že tato fotografie není pouze předmětem subjektivně intimní divácké recepční estetiky, ale také přímé tvorby obsahu, při kterém je produživatel orientován na veřejné sdílení, které při tvorbě předem zohledňuje. Formální absolutní otevřenost produživatelského díla v podobě fotografického obsahu je tak reálně determinována orientací na veřejné sdílení. Z aktivního „pasivního“ uživatele se tak stává aktivní „aktivní“ uživatel. Tak jako poststrukturalistický divák překračuje hranice sémiotické analýzy, překračuje produživatel pomyslnou hranici mezi autorem a divákem. Předešlá izolace rolí a obsahu tak směřuje ke kolaboraci a od koncentrace dat se přechází k jejich rozmělnění ve zmnožených kontextech. Role autora sice není zcela eliminována, ale je transformována, respektive rozprostřena mezi produživatele. Fotograf tak v tomto prostředí volně dostupného obsahu ztrácí kontrolu nad výstupní podobou fotografie, a proto můžeme hovořit o smrti jeho statusu dříve známého z kultury ne-sdílení.

Zaměřil jsem tedy svoji pozornost na autorství a fotografii v kontextu uživatelsky generovaného obsahu, přičemž k nastínění dané problematiky jsem nejprve využil charakteristiku poststrukturalistického diváka Rolanda Barthese, následně pak charakteristiku produživatele Axela Brunse. Upozornil jsem, jaké aspekty se do fotografie vlivem přechodu od poststrukturalistického diváka k produživateli vlastně promítají a proč můžeme v této souvislosti hovořit o „smrti fotografa“ v kontextu produžívání. Dále se tedy podíváme, co z těchto poznatků vyplývá v souvislosti s překonáním pozice suverénního autora.

4. PŘEKONÁNÍ ROMANTICKÉHO AUTORA V KONTEXTU SOUDOBÉ INFORMAČNÍ SPOLEČNOSTI²⁷

Z předešlých úvah tedy vyplývá, že v prostředí sítě dochází ke skutečnému (nikoli pouze metaforickému) zmizení suverénního autora. Záměrem této kapitoly je pak upozornit, kde se tato představa suverénního autora vlastně bere a proč je třeba ji právě v souvislosti s druhou vývojovou fází webu opustit. V této části textu také zasazují produčování do kontextu různých typů konvergence autora a diváka na webu 2.0, upozorňují, proč se přes veškeré jeho nedostatky stále přikláním k tomuto konceptu a v neposlední řadě zdůrazňují, od čeho je třeba tento koncept oprostít, abych jej mohl adekvátně použít pro účely svého výzkumu.

4. 1. Koncept romantického autora

Pojem romantického autora je do značné míry specifický a problematický. Kořeny jeho vzniku totiž můžeme nalézt dávno předtím, než byl tento koncept vůbec pojmenován. Bennett je například spatřuje již v antickém básníkovi, který zaujímá pozici bláznivého vydědence stojícího na okraji společnosti, na druhou stranu je však oslavován jako individuum, které je v kontaktu s nadpozemskými silami, které prostřednictvím své tvorby zprostředkovává (Bennett 2005, 36 - 38). Zároveň se však ještě nejedná o individuálního autora v romantickém slova smyslu, neboť tento básník nás neseznamuje se sebou samotným, ale spíše s výše uvedenými nadpozemskými silami.

Skutečný předobraz romantického autora ve smyslu individuálního tvůrce (tak, jak mu rozumíme dnes) je tak spojován až se vznikem knihtisku, který uzavírá text do jeho finální tištěné podoby, přiřazuje mu konkrétního individuálního autora, zároveň vyvolává potřebu tento autorský produkt ochránit, čímž pokládá kořeny pro následný zrod autorského práva: „Typografie změnila slovo ve zboží“ (Ong 2006, 149). S příchodem knihtisku je tak vytvořen dojem, že se slova individuálních autorů stávají soukromým vlastnictvím a zároveň tak vzniká pochopitelný odpor k plagiátorství²⁸ vedoucí k ochraně komerčních zájmů spojených s jednotlivými výtisky (Ong 2006, 149 - 150).

²⁷ Tato kapitola byla publikována v anglickém jazyce jako samostatný článek – viz Novák (2019, 62 – 73). Zde se jedná o editovanou a do češtiny přeloženou verzi výchozího článku.

²⁸ Se zmínkami o plagiátorství se však také setkáváme již v antice, jak například upozorňuje Suvák v souvislosti s Aischiněsem (Suvák 2019), nicméně tyto zmínky se rovněž vážou na soudobý pre-romantický výklad tohoto pojmu, který s podobou tradičního individuálního autorství ještě nesouvisí. Z hlediska plagiátorství v dnešním slova smyslu je tak pro nás podstatný až koncept západního tradičního individuálního autorství, jehož zrod je spojován právě až s příchodem knihtisku.

Z hlediska konceptu romantického autora můžeme tedy nalézt v antice jeho kořeny, v období vzniku knihtisku pak jeho předobraz, nicméně jeho skutečná definice coby individuálního originálního autora zaznívá až v období romantismu. Tato originalita se pak ukazuje ve specifickém stylu, prostřednictvím kterého nás romantický autor seznamuje se svým nitrem: „ (...) tvorba je sice nápodobou, ale styl vyjadřuje autora (...) látka zrcadlí svět, zatímco způsob jejího zpracování odráží umělce“ (Abrams 2001, 244).

S konceptem romantického autora tak v tomto textu pracuji jako s individuálním originálním tvůrcem ve smyslu tradičního západního autorství, kde se autor nachází ve svrchované pozici a je plně spojen se svým dílem (které nelze myslet bez něj). Tato svrchovaná pozice autora je pochopitelně problematizována ještě v před-internetové době zejména literární teorií, nicméně i tak se v jejím rámci setkáváme pouze s formálním oslabováním této pozice, nikoli s reálným zmizením, k němuž (jak uvidíme později), skutečně dochází právě až v kontextu informační společnosti. Tato práce si tak neklade ambici vytvořit diachronní přehled různých typů oslabování svrchované autorské pozice, neboť to ani není v možnostech či rozsahu tohoto textu. S vědomím výše uvedeného se zde spíše zaměřím na vybrané studie, které reflektují ono překonání. Pakliže budu odkazovat na vybrané koncepce oslabování svrchované pozice romantického autora, bude to čistě z důvodu prohloubení znalosti kontextu sloužícího k popsání současného stavu v informační společnosti, o který mi v této práci jde především.

Tak jako nemůžeme adekvátně popsat současnou situaci v informační společnosti pouze s odkazem na zastaralé vědecké studie, zrovna tak se ani nemůžeme spoléhat pouze na studie současné v jakémsi domnění, že jsou tyto natolik soběstačné, že si díky nim můžeme dovolit ignorovat ty předešlé. Z tohoto důvodu v této kapitole vycházím ze tří klíčových bodů. Zaprvé, jak je uvedeno výše, představuji koncept romantického autora ve smyslu tradičního individuálního autorství, jehož pozici ve smyslu globální univerzality později zpochybňuji. Zadruhé, odkazuji na metaforu smrti autora (Barthes 1984) prostřednictvím soudobých sociálních konstruktů, které prezentuje Carpentier (2011), jenž tuto barthesovskou metaforu považuje za výchozí bod svých úvah z hlediska konvergence pozice autora a diváka ve vztahu k současnosti. Zatřetí, hovořím o problematice produčování (Bruns 2008), díky kterému jsme konfrontováni se zmizením tradičního individuálního autorství v současné informační společnosti. Již nyní by mělo být zřejmé, že všechny tyto klíčové body se významně vztahují k subjektu autora a k proměně jeho historicky podmíněné role. Z tohoto

důvodu vycházím specificky z metody genealogie²⁹, zkrátka abych popsal proměny autora a diváka a mohl tak formulovat závěry ve vztahu ke sledované problematice, které vycházejí ze tří výše zmíněných klíčových bodů. První obhajuje pozici autorské suverenity, druhý upozorňuje na její oslabení a třetí reflektuje její překonání.

4. 2. Ryzí autorství vs. nový pořádek

Johannes Balve nás ve svém textu *Authorship, plagiarism and cooperation in higher education* také upozorňuje na důležitý moment vzniku duševního vlastnictví v době vynálezu knihtisku: „Původ ochrany autorství se zrodil v době Gutenbergova revolučního vynálezu, který umožnil produkovat kopie originálního textu prostřednictvím nové technologie“ (Balve 2014, 82). Balve však smysl zrodu této ochrany spojuje se vzrůstajícím počtem kopií a diseminací, kvůli kterým dle něj vznikla snaha primárně ochránit autorské (individuální) myšlenky před plagiací (Balve 2014, 82 - 84).

Na tomto místě s autorem zásadně nesouhlasím, neboť Balve se tímto výkladem uchyluje k praktikám spekulativní historické narace, protože ignoruje, že skutečným cílem těchto snah byla zejména ochrana investic (výše uvedených komerčních zájmů), které byly s výtisky spojené. Nicméně ať už je jeho výklad do značné míry v zajetí těchto spekulací, přesto Balve dále zcela správně upozorňuje, že o dodržování ustanovení v podobě individuálního autorství v soudobém světě dosud nepanuje jednoznačná globální shoda (Balve 2014, 83). Dle něj je totiž ve filozofickém a sociokulturním slova smyslu myšlenka individualismu vlastní zejména západním společnostem (především severo-evropským a anglo-americkým zemím), které se opírají o představu individuálního autorství, zatímco společnosti východní (zejména asijské) jsou touto představou daleko méně determinovány, neboť tyto vycházejí zejména z myšlenkové tradice kolektivismu (Balve 2014, 83 - 87).

Výběrem této studie jsem tak chtěl ukázat, že pojem tradičního autorství je ve smyslu individuálního (romantického) autora silně svázán se západní myšlenkovou tradicí a rozhodně bychom mu tedy již od samotného vzniku nemohli přiřadit status univerzální (celosvětové) platnosti. Balve navíc upozorňuje na problém udržitelnosti individuálního autorství v kontextu kolaborace mnoha autorů (i v prostředí internetu) a označuje pojem romantického

²⁹ Na metodu genealogie odkazují v souvislosti s přístupem Michela Foucaulta, který tuto používá k tomu, aby popsal konstrukci subjektu ve vztahu k problematice sexuality (Foucault 1978) a vězeňství (Foucault 1977). Díky tomu by mělo být rovněž zřejmé, proč v tomto textu nemám ambici mapovat danou problematiku prostřednictvím kontinuity, neboť Foucaultovy úvahy, jak upozorňuje Fišerová (2016, 16), se opírají právě o diskontinuitu.

individuálního autora spíše za ideologickou konstrukci, avšak zároveň (a i poněkud překvapivě) neusiluje o její zboření, ale spíše o její zachování či dokonce i o její ochranu ve smyslu ryziho autorství - minimálně ve vztahu k akademické literatuře (Balve 2014, 89 - 91).

Pro srovnání však uvádím autorku, která s výše nastíněnou etnocentrickou perspektivou zásadně nesouhlasí. Wendy Sutherland-Smith nás ve svém článku *The tangled web: Internet plagiarism and international students' academic writing* zprvu také upozorňuje na silnou provázanost konceptu romantického autora se západní myšlenkovou tradicí: „Pojem romantického autorství se zrodil z postupně se vyvíjejícího legislativního pojetí autora jakožto vlastníka textu. Ke zrodu této tradiční představy individuálního tvůrce originálního díla došlo v Anglii v polovině patnáctého století“ (Sutherland-Smith 2005, 16).

Sutherland-Smith navíc dodává, že jakékoli zásahy do originálního díla, které by narušovaly tuto tradiční představu, jsou metrikou západní myšlenkové tradice nutně vnímány jakožto plagiace, avšak (na rozdíl od Balva) zároveň kritizuje tuto etnocentrickou perspektivu, která je podle této autorky právě až příliš pod vlivem západního konstruktů individuálního vlastnictví, a z tohoto důvodu se odvolává na Myersovu terminologii tzv. nového pořádku (Myers 1998, 13) a volá po nutnosti jeho zavedení (Sutherland-Smith 2005, 19 - 26). V propojeném globalizovaném (tj. v nikoli pouze v západním) světě totiž tato západní perspektiva logicky naráží na své hranice, zejména právě i ve vztahu k soudobým technologiím a spleťtému webu³⁰, které tuto globální propojenost umožňují. „Nikde není tato skutečnost více patrná než v prostředí World Wide Webu a internetu“ (Sutherland-Smith 2005, 19).

Můžeme tedy vidět, že zatímco Johannes Balve spíše usiluje o zachování tradiční představy romantického autora ve smyslu ryziho autorství (a to i při uvědomění její povahy v podobě ideologického konstruktů), Sutherland-Smith naopak vybízí ke zboření této představy, která je dle této autorky v kontextu soudobé globalizované informační společnosti zcela překonaná a reálně neudržitelná. V textu se pak přikláním k této druhé pozici, už jen proto, abychom mohli opustit rámec ideologického konstruktů a objektivně tak nahlédnout na problematiku skutečného překonání tradičního autorství.

4. 3. Konvergence pozic autora a diváka

³⁰ Odtud název článku *The tangled web - spleťtý web* (pozn. autora).

Vzhledem k výše uvedené neudržitelnosti svrchované pozice romantického autora se na tomto místě budu zabývat konceptem jeho metaforické smrti, který v kontextu soudobé informační společnosti opouští rámec pouhé nevědecké metafory a stává se tak skutečností.

Tuto metaforu Rolanda Barthese, kterou Barthes uvádí ve svém textu s názvem *Smrt autora* (Barthes 1984), používá Nico Carpentier ve svém článku *Facing the death of the Author. Cultural professional's identity work and the fantasies of control* jako výchozí bod svých úvah k objasnění dané problematiky související s konvergencí pozic autora (producenta) a diváka (konzumenta či čtenáře). Z barthesovsky definované poststrukturalistické roviny čtenářovy interpretace, kde se čtenář (nebo v širším slova smyslu divák) právě skrze interpretaci stává aktivním tvůrcem textu či mediálního obsahu (avšak stále s možností formálního oddělení pozic autora a diváka), se ve světě nových médií posouváme do roviny Brunsem definovaného produžování, ve kterém již reálně není déle možné tyto pozice striktně oddělovat (Carpentier 2011, 183 - 184). Brunsov termín produžování pak v sobě příznačně zahrnuje spojení rolí producenta (autora) a uživatele (čtenáře či diváka), tedy produživatele (Bruns 2008).

Carpentier pak v textu vychází z následujícího teoretického předpokladu: „ (...) identity (nebo pozice subjektu) nejsou stabilní nebo homogenní, ale nahodilé a různorodé. Tyto identity (nebo subjekty) jsou vyživovány prostřednictvím společenských konstruktů“ (Carpentier 2011, 185).

V kontextu sledované problematiky bych zde rád představil tyto konstrukty, neboť s nimi budu dále pracovat. Carpentier tyto rozděluje na tři typy. První z nich je modernistický konstrukt kulturního profesionála, který chápe autora jako vymezení vůči kulturně neprofesionálnímu publiku. Druhý typ představuje (rovněž modernistický) populisticko-demokratický konstrukt vycházející ze smrti autora, kterýžto konstrukt zároveň stojí v antagonistické pozici vůči typu prvnímu. Tento střet prvních dvou typů konstruktů modernistického kontextu umožňuje generovat třetí typ, jenž Carpentier nazývá konstruktem participačním, který je vsazen do rámce postmodernistické, pozdně-modernistické či tekuto-modernistické doby (Carpentier 2011, 185).

Na tomto místě bych rád zdůraznil, že ani onen výchozí bod v podobě metafory smrti autora, která je řazena k poststrukturalistickému přístupu Rolanda Barthese, vlastně není z hlediska teoretického rámce stvořen v postmoderním kontextu, ale stále v kontextu moderním. Bylo by tedy chybné se domnívat, že myšlenka „post“ automaticky generuje propojenost myšlenkových proudů, které z ní vycházejí. Poststrukturalistická metafora smrti autora se tak

sice vymezuje vůči zastaralým strukturám, ale zároveň stále setrvává v myšlenkové tradici moderny.

První typ výše nastíněného modernistického konstrukt kulturního profesionála pak dle Carpentiera evokuje v jeho zastáncích jistou formu nostalgie ve smyslu dříve jasně vymezitelných a oddělitelných pozic profesionálních autorů a amatérského publika. Carpentier však zároveň upozorňuje, že podléhání této nostalgii bude vždy vést k frustraci, neboť publikum a jeho jednotliví členové se nikdy nebudou chovat dle požadavků nebo elementů (Carpentier 2011, 190 - 193)³¹, které definují kulturní profesionály a jejich charakteristiky produkce. V tomto slova smyslu jsou pak diváci a členové publika vnímáni jako nepřátelé jasně vymezitelných pozic subjektů (Carpentier 2011, 197 - 198).

Druhý typ teoretického rámce v podobě populisticko-demokratického konstrukt naopak nahrazuje toto hierarchické rozlišení pozic subjektů představou o jejich totální rovnosti, tj. o rovnosti autorů a diváků, profesionálů a amatérů, individuálního tvůrce a publika. Tento typ konstrukt má navíc dvě základní variace. Ta první je utopisticko-oslavná, která chápe ustanovení naprosté rovnosti subjektů jakožto objektivní základ pro realizaci skutečné podoby demokratické společnosti. Existuje však i druhá variace, a to dystopicko-úzkostná, která se právě této možnosti totální rovnosti subjektů obává, neboť ji chápe jako ohrožení kulturního profesionála prostřednictvím uživatelsky generovaného obsahu (Carpentier 2011, 198).

Konstrukt kulturního profesionála tak při nostalgické snaze ochránit jeho dominantní pozici záměrně ignoruje konvergenci autora a diváka (vycházející z výše definované metafory smrti autora) a spolu s dystopicko-úzkostnou variací populisticko-demokratického konstrukt, která tuto konvergenci sice formálně připouští, ale reálně ji rovněž vnímá jako ohrožení kulturního profesionála, tak usiluje o zachování oddělitelnosti pozic těchto subjektů (autora a diváka, amatéra a profesionála). Nicméně utopisticko-oslavná variace populisticko-demokratického konstrukt naopak tuto oddělitelnost pozic již nepřipouští a zároveň ji vnímá optimisticky. Oba tyto typy konstruktů tedy Carpentier řadí do modernistického teoretického rámce a upozorňuje, že se vzhledem ke svému antagonistickému postavení stávají problematické v kontextu demokratických tendencí, které by tuto tenzi způsobovat neměly (Carpentier 2011, 199). Proto Carpentier uvádí třetí typ, tzv. konstrukt participační (Carpentier 2011, 199 - 201), který vyzdvihuje na základě formální možnosti rozlišení subjektů z hlediska participace částečné a plné, přičemž za výchozí bod těchto úvah odkazuje

³¹ Na tomto místě se Carpentier věnuje detailnímu popisu těchto elementů.

na text Carole Pateman s názvem *Participation and democratic theory* (Pateman 1970, 70 - 71). Carpentier preferuje tento teoretický přístup zejména proto, že díky němu odpadá ona výše zmíněná tenze dvou protichůdných modernistických konstruktů při zachování (ne-nutnosti odstranění) participujících subjektů, nicméně zároveň si uvědomuje, že realizace této myšlenky v praxi rovněž setrvává v utopistické rovině, neboť představa možnosti rozlišení a stanovení míry participace subjektů je v absolutní míře rovněž spíše idealistická než plně realizovatelná (Carpentier 2011, 199 - 200).

Participační konstrukt přesto Carpentier považuje za živnou půdu pro rozvinutí dalších demokratických úvah, neboť tento jednak znemožňuje generovat další konstrukt modernistický (který by akorát zvyšoval tenzi), a jednak vylučuje možnost modernistické separace kulturních profesionálů od procesu sdíleného autorství, při němž musí tito sdílet svoji symbolickou moc s ostatními participujícími subjekty (Carpentier 2011, 200 - 201). Souboj mezi jednotlivými přístupy k soudobé podobě sdíleného autorství (ať už v podobě modernistických, nebo postmoderních, pozdně moderních či tekuto-moderních konstruktů) je však stále přítomný a dodnes nemá jasného vítěze (Carpentier 2011, 201).

Osobně se však přikláním ke konceptu produžívání, neboť paradoxně jedině prostřednictvím tohoto konceptu máme možnost si uvědomit, že dochází ke skutečnému zmizení svrchované pozice autora, který se na dynamických platformách World Wide Webu mění v produživatele. Tato autorsko-divácká konvergence transformující oba aktéry do vzájemně neoddělitelných produživatelských pozic tak může být vnímána jako utopická, avšak právě (a poněkud paradoxně) prostřednictvím neoddělitelnosti těchto pozic nejlépe popisuje současný stav na síti, kde tato neoddělitelnost vystupuje jako charakteristická vlastnost, nikoli jako chyba či nedostatek. Proto nesouhlasím s Carpentierem, že má smysl se přiklánět k postmodernímu participačnímu konstrukt, neboť ten se skrze své utopistické tendence stále snaží držet představy možnosti rozlišení autorských zásahů ze strany jednotlivých participujících aktérů, čímž si odmítá připustit skutečnost, že představa takového rozlišení je již v prostředí World Wide Webu déle neudržitelná. Jako východisko spatřuji nutnost připustit si konvergenci pozic autora a diváka v plném rozsahu, tj. v podobě produžívání, a pokusit se tento koncept zbavit jeho technooptimistických tendencí. Jak totiž uvidíme dále, koncept produžívání obsahuje vyjma výše zmíněného i řadu problémů v kontextu neomarxistické teorie, prostřednictvím které by nám mělo dojít, že ho jednoduše nemůžeme takto populisticko-demokraticky či technooptimisticky vnímat.

4. 4. Od průmyslové výroby k produžívání

Ve svém článku “*A Workers’ Inquiry 2.0*”: *An Ethnographic Method for the Study of Producers in Social Media Contexts* se autoři Brown a Quan-Haase snaží navrhnout novou metodu přístupu ke studiu produčivání s tím, že se odvolávají na myšlenky Karla Marxe, konkrétně na jeho původní text s názvem *A Workers’ Inquiry* (Marx, 1938/1880)³², a rovněž na myšlenky italských autonomistů a kritických teoretiků ve snaze najít v těchto teoriích metodu použitelnou ve vztahu k produčivání v soudobém kontextu sociálních médií (Brown, Quan-Haase 2012, 488 - 489). Autonomisté navazují na myšlenky dříve definované Marxem, přičemž jak Marx, tak autonomisty spojuje zájem o tovární výrobu a o zlepšení postavení role dělníka v tomto systému, který je navržen v souladu s průmyslovými zájmy, byť o toto zlepšení oba proudy usilují jinými způsoby (Brown, Quan-Haase 2012, 490 - 491). V tomto boji za lepší postavení pracovníků v systému průmyslové výroby lze pak sledovat myšlenkovou paralelu ve vztahu k produčivání.

Brown a Quan-Haase nás upozorňují, že tak jako byli vlastníci továren závislí na práci dělníků, jsou zrovna tak vlastníci sociálně mediálních platform závislí na činnosti produčivatelů (Brown, Quan-Haase 2012, 491). V prostředí webu 2.0 pak vzrůstající síla a aktivita produčivatelů jakožto členů určité komunity dokonce zvyšuje i cenu sociálně mediálních platform, na kterých se tito vyskytují (Brown, Quan-Haase 2012, 494).

Domnívám se, že v kontextu sledované problematiky je tento moment velmi zásadní, neboť zde vidíme, že je koncept romantického autora překonán nejen z hlediska představy o individuální tvorbě, která je v rámci produčivání rozprostřena do kolektivní aktivity jednotlivých členů web-dvojkové komunity, ale zároveň i z hlediska odměňování výstupů, které na pozadí této tvorby vznikají. Z marxistické a autonomistické perspektivy totiž produčivatel není materiálně odměňován za svoji práci a veškerá míra jeho aktivity v podobě uživatelsky generovaného obsahu vede pouze ke zvýšení tržní ceny platform, jejímž vlastníkům produčivatel zdarma odevzdává svoji pracovní sílu a tím pádem je z jejich strany vykořisťován.³³

Avšak navzdory tomu, že jsou produčivatelé vykořisťováni ze strany vlastníků web-dvojkových platform obdobně jako dělníci ze strany průmyslových továren, bylo by mylné se domnívat, že je jejich pozice naprosto identická: „Zatímco pracovníci v industriální éře měli předem definovanou a předvídatelnou pracovní dobu, stránky a služby webu 2.0 se

³² Jedná se o název dotazníku, který v této souvislosti ponechávám bez českého překladu, díky čemuž můžeme vidět i jeho propojenost s výchozím článkem této části textu - “*A Workers’ Inquiry 2.0*”.

³³ Blíže k problematice vykořisťování v kontextu webu 2.0 viz také Van Dijck, Nieborg (2009, 855 – 874).

skládají z tekutých a volně spojených síťových vazeb mezi produživateli“ (Brown, Quan-Haase 2012, 496).

Další teoretické rozdíly upozorujeme, když se v souvislosti s doporučením autorů “*A Workers’ Inquiry 2.0*” začneme soustředit na samotné výstupy produžívání, tedy na artefakty³⁴ (Brown, Quan-Haase 2012, 498 - 499). Autoři tohoto textu nás totiž upozorňují, že artefakty jsou výsledkem (a odrazem) zejména ne-kapitalistických subjektivních potřeb a vědomí produživatelů (nikoli vlastníků platform). V marxistickém a autonomistickém pohledu totiž finální produkty žádnou takovouto sociálně-politickou dynamiku nepředstavují, neboť dělníci nejsou s produkty duševně spojeni, ale naopak jsou od nich odcizeni (ve smyslu alienace). Brown a Quan-Haase navíc dále podotýkají, že v případě produžívání svoji činnost regulují autonomní členové libovolné web-dvojkové komunity, zatímco industriálním dělníkům důrazně určují jejich činnost autoritativní průmysloví vlastníci. Industriální dělníci tak dle těchto autorů nemají (na rozdíl od produživatelů) nad výsledným produktem absolutně žádnou moc ani kontrolu a jsou podřízeni potřebám průmyslové výroby spíše ve smyslu monotónní kapitalistické produkce³⁵, než kreativní různorodé činnosti, která je spojena právě s produživateli (Brown, Quan-Haase 2012, 500).³⁶

Nicméně zde bych rád zdůraznil, že v pojetí, které prezentuje Brown a Quan-Haase, je schopnost produživatelů samostatně určovat podobu artefaktu při konfrontaci se skutečností také značně přeceňována, neboť artefakty nutně nesetrvávají na jednom místě (nejsou centralizované), ale mohou se naopak i dále šířit po síti (decentralizovat) a to až do té míry, že nad nimi produživatelé rovněž zcela ztrácejí svoji kontrolu. Takováto ztráta kontroly nad produktem (artefaktem) sice opět odpovídá pozici industriálního dělníka, ale zároveň tím neshazuje další výše uvedené klíčové rozdíly mezi ním a produživatelem. Produživatelé tak na rozdíl od industriálních dělníků do značné míry skutečně ovlivňují podobu artefaktů, ale i v tomto případě by bylo chybné (či přinejmenším utopické) se domnívat, že mají artefakty absolutně pod svojí kontrolou. Rozvahy o tom, co může výhledově přinést produžívání, jsou však v každém případě velmi podnětné. Jak ostatně Brown a Quan-Haase na závěr svého článku dodávají: „Ve výsledku jsou artefakty jak předmětem současné kritiky, tak i evidencí toho, co mohou přinést v budoucnosti“ (Brown, Quan-Haase 2012, 506).

³⁴ Zejména Bruns mluví o artefaktech jako o dočasných výstupech produžívání a upozorňuje tak na jejich nikdy neukončenou podobu (Bruns 2008).

³⁵ Jak ostatně můžeme vidět u Bierhanzla, problematikou odcizení tvůrců (vykořisťovaných dělníků) od výtvorů (produktů, které tito nevlastní) se zabývá další řada myslitelů, kteří jsou ovlivněni marxismem (Bierhanzl 2017).

³⁶ Na tomto odkaze autoři detailněji popisují výše uvedené rozdíly mezi dělníky a produživateli.

To je vlastně důvod, proč se zmiňuji o problematice několika přístupů k uchopení subjektu autora ze strany epistemologie nových médií, neboť konstrukce tohoto subjektu zkrátka není otázkou pouhé shody okolností. K tomu, aby Foucault popsal tuto konstrukci, používá termín dispozitiv jakožto určitý typ sociální praxe, která je v určitém historickém období považována za normální, například ve vztahu k sexualitě (Foucault 1978), a která se vždy pojí s nějakou institucí, jako například vězení (Foucault 1977), v rámci které dochází ke konstrukci subjektu skrze mocenské praktiky.³⁷ Ve vztahu ke sledované problematice si pak můžeme všimnout, že zatímco dispozitiv knihtisku spolu s následně se rozvíjející legislativou, která se s ním pojí, pomáhá zformovat subjekt individuálního autora včetně jeho (autorských) práv, tak dispozitiv webu 2.0 naopak přispívá ke zničení autorské suverenity a nutí jej akceptovat roli produčivatele, který je vykořisťován ze strany praktikantů moci, tj. ze strany vlastníků dynamických platform. Jednoduše řečeno, dispozitiv webu 2.0 neumožňuje subjektu setrvat v pozici individuálního suverénního autora (dokonce ani v případě, kdy by si autor přál v této pozici i nadále setrvat), což je přesně ten důvod, proč je tento prostřednictvím produčivání nenávratně překonán. Z tohoto důvodu musíme být velmi obezřetní, když hovoříme o subjektu produčivatele a o artefaktech, které se s procesem produčivání pojí.

Ať už nás však koncept produčivání dovede kamkoli, již nyní je jisté, že nás zbavil konceptu romantického autora v podobě svrchovaného individuálního tvůrce. Zároveň je však důležité si uvědomit, že mimo prostředí dynamických web-dvojkových platform máme stále možnost se s individuální podobou autora (kulturního profesionála) setkat. Jednoduše řečeno, i v době informační společnosti máme možnost si zajít do galerie na autorskou výstavu nesenou v duchu západního konceptu individuálního autorství. Považovat tak překonání romantického autora v kontextu soudobé informační společnosti za absolutní by bylo příliš přehnané. Analogicky řečeno, bylo by to zhruba to samé, jako domnívat se, že je s příchodem průmyslové společnosti zrušeno veškeré zemědělství, jenom proto, že společnost průmyslová střídá společnost agrární.

To však nic nemění na skutečnosti, že právě tato autorská galerijní díla budou mít stále status finálních produktů, nikoli neukončených produčivatelských artefaktů. Tak jako tedy dochází na web-dvojkových platformách ke konvergenci pozice autora a diváka, dochází zde také ke konvergenci obsahu nově složeného z dynamických složek, které se mohou

³⁷ Zde si můžeme povšimnout výše zmíněné propojení s genealogií: „ (...) Foucaultovo genealogické období je soumězné s jeho analýzou moci” (Charvát 2016, 26).

prostřednictvím produčivatelů dále vyvíjet³⁸, čímž definitivně přicházejí o svoji finální produktovou podobu galerijního zarámování. Na překonání individuálního tvůrce v soudobé společnosti tak musíme pohlížet jako na nově otevřenou možnost, nikoli jako na absolutní platnost. Přesto je tato možnost velmi významná, neboť poprvé umožňuje skutečné plnohodnotné zmizení individuálních tvůrců a jejich děl. V prostředí web-dvojkových platforem pak neztrácíme možnost prezentovat výtvoary anonymní, ale právě díla autorská. Tvůrci splývají v neoddělitelné produčivatele a jejich díla v neukončené artefakty.

4. 5. Shrnutí

V souvislosti s výše uvedenými poznatky tak docházíme k paradoxnímu zjištění: tam, kde bychom chtěli prohlásit koncept romantického autora ve smyslu individuálního tvůrce za univerzálně platný, narážíme na jeho etnocentrický pro-západní charakter opřený o ideologickou konstrukci ryziho autorství. A naopak tam, kde bychom chtěli prohlásit koncept romantického autora za zcela překonaný, narážíme na záměrné nostalgické ignorování autorovy metaforické smrti, nebo na úzkostný odklon od jeho konvergence s ostatními produčivately.

Rovněž jsme zjistili, že již v počátcích svého vzniku nebyla představa romantického autora zdaleka univerzálně přijímána, přičemž ani v kontextu soudobé informační společnosti nemůžeme prohlásit, že by byla zcela překonána či dokonce odstraněna. Nemožnost vynést ohledně této záležitosti jednoznačný soud však v tomto případě není chyba, ale spíše vlastnost vyplývající z povahy výše uvedených poznatků. Ač je tedy v soudobé informační společnosti představa individuálního romantického autora reálně již překonána, nemůžeme popřít, že bychom se s případy tradičního autorství mimo prostor dynamických web-dvojkových platforem nemohli dále setkat. Přístupy, které navíc připouštějí překonání této představy v podobě konvergence autora a diváka, jsou poznamenány utopistickými a dystopickými tendencemi.

Proto považuji za nutné nezavrňovat produčivání pouze kvůli modernistické tenzi (neboť žádný jiný konstrukt nám plnohodnotné zmizení autora nenabízí) a snažit se jej naopak vnímat střízlivě, tj. oprostit tento koncept od jeho utopistického technooptimismu a od celkové populistické představy o realizaci demokratických ideálů prostřednictvím (novodobě vykořisťovaných) produčivatelů. Jinak řečeno, původní modernisticky zakořeněný konstrukt

³⁸ Ne nadarmo tak v této souvislosti mluví Jenkins o participační kultuře a o kultuře konvergence (Jenkins 2006).

produžování je třeba osvobodit od utopistické představy totální rovnosti produžitelů, zároveň je však zapotřebí nezapomínat na jejich konvergenci, která kvůli neoddělitelnosti pozic jednotlivých aktérů produžování právě způsobuje zmizení svrchované pozice autora, dále je nutné odvrhnout populisticko-demokratické ideály a konfrontovat je s realitou v podobě vykořisťovaných produžitelů, přičemž je nezbytné opustit celkový technooptimismus i prostřednictvím akceptování decentralizované podoby artefaktů, díky které nad nimi produžitelé ztrácejí svoji absolutní kontrolu. Tímto způsobem je tedy nutné vymanit konstrukt produžování z modernistického zajetí, abychom jej následně mohli vnímat střízlivě, v současném postmoderním kontextu. V neposlední řadě také proto, že výše uvedený konstrukt participační je kvůli své nepřekonatelné utopistické povaze ke skutečnému pochopení překonání svrchované pozice autora zkrátka nevyhovující. Jen tak si budeme moci adekvátně uvědomit, co nám může výhledově přinést (či naopak vzít) skutečné překonání individuálních tvůrců a tradičního autorství v kontextu soudobé informační společnosti.

V této části textu jsem tedy zkraje prezentoval koncept romantického autora v širším kontextu a následně se zaměřil na vědecké články provázané s tímto tématem ve snaze objasnit výše uvedený koncept. Následně jsem uvedl dva protichůdné přístupy, které reflektují soudobé překonání představy romantického autora ve smyslu individuálního tvůrce. První z nich (Balve) usiluje o zachování této představy ve smyslu ryzího autorství, zatímco druhý přístup (Sutherland-Smith) se naopak přiklání k jejímu zboření, neboť tato již v soudobém kontextu není déle udržitelná – a proto jsem se právě k této představě přiklonil. V textu jsem pak objasnil konvergenci pozice autora a diváka a vysvětlil ji s odkazem na Carpentiera prostřednictvím dystopických a utopických konstruktů. Poté jsem se specificky zabýval termínem produžování (Bruns) a zaměřil se na jeho další limity, prostřednictvím kterých je možné tento termín chápat jakožto novodobou formu vykořisťování (Brown, Quan-Haase). V závěrečné části textu jsem shrnul výše nastíněné poznatky, přiklonil se k produžování a upozornil na nutnost vyvážení tohoto termínu z technooptimistického rámce. Souhrn těchto poznatků upozorňuje na změnu web-dvojkové sociální praxe, a proto se v následující kapitole budu specificky zabývat dispozitivem webu 2.0.

5. FOUCAULTŮV DISPOZITIV V KONTEXTU UŽIVATELSKY GENEROVANÉHO OBSAHU V PROSTŘEDÍ WEBU 2.0³⁹

Spolu s novým typem sociální praxe na webu 2.0 přichází i nutnost zmapovat mocenské postavení produčitelů, kteří jsou tak na platformách oproti továrním dělníkům svobodnější. Dispozitiv webu 2.0 tak bude logicky ústředním tématem této kapitoly. Budu nejprve vycházet z konceptu Foucaultova dispozitivu a následně ukázu proměnu tohoto termínu v kontextu sítě, jak jej definují studia dohledu. Rovněž také ukázu, v jakých aspektech považuji toto pojetí za překonané (či v čem se od tohoto pojetí liším). Záměrem kapitoly tedy bude vysvětlit, v čem spočívá dispozitiv webu 2.0, aby bylo zřejmé, jaké charakteristiky mocensky produkují subjekt produčitele. To vše jednoduše proto, aby bylo možné bez technooptimistických příkras pochopit jeho chování na síti, které je skutečnou podstatou produčování.

5. 1. Dispozitiv a nová média

Tato kapitola se přímo zabývá problematikou dispozitivu ve vztahu k druhé vývojové fázi webu. Vzhledem k tomu, že zde popisují tematiku tohoto dynamického prostředí, vstupují tak do oblasti nových médií, pro něž je příznačné, že se (zrovna tak jako web 2.0) neustále vyvíjejí. Jak ostatně upozorňuje Mark Tribe: „Právě kvůli novosti je tolik obtížné o nových médiích psát, anebo o nich říci něco užitečného. Mnozí autoři se tak uchylují k futurologii nebo se utápí v nepodložených teoriích” (Tribe 2018, 11). Abych se vyhnul obdobným futurologicko-nepodloženým spekulacím, vycházím v tomto textu (jak jsem již uvedl dříve) z epistemologie nových médií, metodologicky pak z Foucaultovy genealogie. Nikoli v jakési samoúčelné snaze vracet diskuzi do minulého století, ale spíše ve snaze vyjít z dosavadních poznatků, které se promítají do charakteristiky současného stavu.

V této souvislosti stojí za to si ještě stručně připomenout charakteristiky webu 2.0. Přejít první vývojové fáze webu do druhé totiž neprobíhá kontinuálně, ale spíše diskontinuálně na pozadí ruptury, za kterou lze oprávněně považovat dotcomovou bublinu⁴⁰,

³⁹ Tato kapitola vyšla původně jako článek v časopise *FILozOFIA* – viz Novák (2021b, 596 – 607). V rámci této kapitoly se jedná o jeho editovanou verzi.

⁴⁰ Jedná se de facto o krach internetových domén, který svým příchodem ukončil první vývojovou fázi webu aktivních „pasivních“ uživatelů a zároveň nastartoval druhou vývojovou fázi aktivních „aktivních“ uživatelů, kteří nově v masovém měřítku generují i obsah. Právě s tímto krachem internetových domén spojuje O'Reilly (2005, 1) i konec první vývojové fáze webu, který rovněž pomáhá nastartovat výše uvedenou fázi druhou.

po jejímž splasknutí právě postupně vzniká web 2.0 (O'Reilly 2005, 1-5). Z webu se tak stává platforma, na které mají možnost uživatelé obsah nejen interpretovat, ale zároveň i nově generovat. Dochází ke konvergenci producentů obsahu a uživatelů webu jakožto platformy, čímž vznikají takzvaní produživatelé (Bruns 2008, 21), kteří tak svojí činností na platformách vytvářejí uživatelsky generovaný obsah. Výsledkem již nejsou finální produkty, ale variabilní neukončené artefakty (Bruns 2008, 249), které jsou produživatelům k dispozici k dalšímu eventuálnímu vyvíjení. Dochází k dosud největšímu naplnění potenciálu sítě v podobě aktivních „aktivních“ uživatelů, kteří mají možnost v masovém měřítku do obsahu zasahovat, nikoli jej pouze interpretovat.⁴¹ Produživatelé (nikoli již pouze uživatelé) se tak ocitají v novém diskurzu a rovněž se pohybují v jiném režimu sociální praxe, tedy dispozitivu webu 2.0.

V tomto textu se postupně skrze pojem dispozitivu pokusím vysvětlit přechod od Foucaultova panoptismu k soudobému synoptismu a následně popsat současnou podobu dohledu nad produživateli. Nejprve se ve stručnosti seznámíme s Foucaultovou terminologií, zejména v podobě diskurzu a dispozitivu.⁴² V dalším kroku se zaměříme na Foucaultovo chápání moci, zejména v souvislosti s jeho genealogií, kde se pokusím vysvětlit, proč je toto chápání vhodné ve vztahu ke sledované problematice. Následně se podíváme na nejzásadnější rozdíly mezi panoptismem a synoptismem, díky kterým budu popisovat charakteristiku dispozitivu v kontextu uživatelsky generovaného obsahu. V závěrečné fázi se na základě těchto poznatků seznámíme s proměnou podoby dohledu nad produživateli, díky níž se pokusím objasnit výchozí myšlenku tohoto textu. Jsem totiž přesvědčen, že se produživatelé ocitají ve svobodnější (nikoli pouze transformované) pozici dohledu, díky čemuž je jim umožněno svévolnější (nikoli pouze technooptimistické) nakládání s web-dvojkovými artefakty.⁴³

5. 2. Foucaultův dispozitiv a dispozitiv webu 2.0

⁴¹ Tento úspěch považuji za největší, neboť z hlediska dalších vývojových fází webu zatím žádná z nich nedosáhla takového masového rozšíření, vlivu a akceptace jako právě web 2.0.

⁴² Není v možnostech tohoto textu rozebrat tyto termíny v jejich komplexitě, čili charakteristiky s nimi spojené uvádím zejména ve vztahu k hlavní myšlenkové linii, kterou zde sleduji.

⁴³ Decentralizaci nemůžeme chápat v absolutním slova smyslu. Internet je vrcholně ambivalentní prostředí, které se na jednu stranu může tvářit svobodně, demokraticky a otevřeně, na druhou stranu se do tohoto prostředí stále promítají byznysové, politické a ekonomické zájmy. Zdánlivá internetová svoboda nejmarkantněji naráží na své limity v kontextu opresivních a autoritativních režimů, které mají tendenci decentralizované prostředí sítě stále mocensky centralizovat.

Foucault již v rámci genealogie nepoužívá termíny jako označující, označované, epistéma a struktura (neboť genealogie je součástí Foucaultova poststrukturalismu), avšak dále používá diskurz a nově právě i dispozitiv, který považuje za technologii moci. „Vykonávání disciplíny předpokládá dispozitiv, který donucuje působením pohledu; aparát, v němž techniky, které umožňují vidět, zprostředkovávají účinky moci a kde naopak prostředky donucení činí zřetelně viditelnými ty, na něž jsou aplikovány” (Foucault 2000, 245).

O Foucaultově dispozitivu píše rovněž i ve své monografii Paul Veyne: „Ten „dispozitiv”, to jsou tedy zákony, akty, řeči nebo praktiky utvářející nějakou historickou formaci, necht’ je to věda, nemocnice, sexuální láska nebo armáda” (Veyne 2015, 45). Každý takovýto dispozitiv se pohybuje v rámci určitého diskurzu, který tomuto aparátu dodává jeho historicky formovanou podobu. „Anebo ještě, abych citoval to, co Foucault napsal - už nevím kde: nikde se neshledáme se sexualitou v „přírodním stavu”; s touto rostlinou se setkáváme jen ve stavu rostliny kultivované v diskursu, současně vězenkyní i žalárnici dispozitivu, jemuž je imanentní diskurs, ono efemérní historické *a priori*” (Veyne 2015, 65).⁴⁴ Tento aparát je tak spojen s hierarchickým dohledem centralizované normalizační moci, kterou Foucault spojuje s principem Benthamova Panoptikonu.⁴⁵ Z hlediska sledované problematiky je pak zajímavé pozorovat, jak se tento princip transformuje v prostředí sítě.

Jak upozorňuje David Lyon: „Právě tímto plánem, panoptikem, je svět bádání nejvýrazněji spojen s dohledem, nejen kvůli Benthamovi, nýbrž kvůli Michelu Foucaultovi, který v něm v polovině 20. století identifikoval ústřední prvek toho, co Bauman označuje jako pevnou modernitu” (Bauman, Lyon 2013, 22). Když Bauman a Lyon hovoří o tekutém dohledu ve snaze popsat současný stav, pak již jej nespojují s modernitou pevnou, ale právě tekutou. Termín dispozitiv je tak zakořeněn v terminologii Foucaultovy genealogie⁴⁶, nicméně jeho současnou síťovou verzi webu 2.0 budu vztahovat již k jeho transformované, synoptické podobě.⁴⁷ Takováto podoba dispozitivu je zbavena centrálního dohledu (ostatně i pro síť je

⁴⁴ Foucault pak v souvislosti se sexualitou definuje i dispozitiv v prvním díle *Dějiny sexuality: Vůle k věděni*: „Sexualitu nemůžeme chápat jako nějakou přírodní danost, kterou se moc pokouší zkrátit, či jako temnou oblast, již se věděni postupně snaží odhalit. Je to jméno, které lze dát jednomu historickému dispozitivu: není to potměšilá skutečnost, kterou se stěží pokoušíme zachytit, nýbrž velká síť povrchu, kde jsou stimulace těla, intenzifikace slastí, podněty k diskursům, formování poznání, posilování kontrol a odporů navzájem propojeny podle některých velkých strategií věděni a moci“ (Foucault 1999, 124).

⁴⁵ Blíže viz Bentham (1843).

⁴⁶ Do Foucaultova pojetí genealogie a dispozitivu moci se promítá i jeho etika významu. Jak upozorňuje Fišerová: „Tuto – u raného Foucaulta absentující – úvahu tvůrce reprezentace o své vlastní praxi reprezentace nazýváme *etikou významu* a princip tvůrčí sebereflexe, podle něhož etika významu jedná, nazýváme principem *meta-representace*. Etika významu produkuje *meta-representaci* tím, že upozorňuje na produkci reprezentace v politice významu“ (Fišerová 2016, 21). Právě tento politicko-etický kontext dává Foucaultovi dostatečnou kredibilitu k tomu, aby se mohl o problematice dispozitivu kriticky vyjadřovat.

⁴⁷ Bauman a Lyon vycházejí z koncepce Synoptikonu, kterou nastiňuje Mathiesen (1997).

typická absence řídicího centra) a je nově síťově fragmentována (Bauman, Lyon 2013, 66 - 67). Jak totiž uvidíme později, s absencí centra nedochází k odstranění řízení.

5. 3. Foucault a genealogie moci ve vztahu k dohledu

Foucault tedy prostřednictvím genealogie analyzuje viditelné a ze zkušenosti vykazatelné projevy moci, čímž opírá svoji analýzu o takzvané empirické singularity (Veyne 2015, 69) v rámci specifického diskurzu a vymezuje se vůči transcendentálním univerzálně platným idejím. Již jsem uvedl, že disciplinární hierarchická moc má tendenci normalizovat: „Disciplinární dispozitivы vyprodukovaly „trestání normou“, které je se svými principy a ve svém fungování neredukovatelné na tradiční trestání zákonem” (Foucault 2000, 261). Ve Foucaultově pojetí tak moc spíše, než aby trestala ve formě represe, tak produkuje ve formě normy. „Musíme jednou provždy přestat popisovat účinky moci v termínech negativních: moc „vylučuje”, „potlačuje”, „zadržuje”, „cenzuruje”, „abstrahuje”, „maskuje”, „skrývá”. Moc ve skutečnosti produkuje; produkuje realitu; produkuje oblasti objektů a rituálů pravdy. Individuum a poznatky, které o něm lze získat, patří k této produkci” (Foucault, 2000, 274). Takováto moc pak může být absolutně viditelná a indiskrétní ve smyslu permanentní kontroly a zároveň diskrétní ve smyslu ne tak zcela zjevné kontroly těch, kteří kontrolují (Foucault 2000, 253).

Foucaultovy teze o moci výborně shrnuje Gilles Deleuze ve své monografii: „(...) moc není ve své podstatě represivní (protože „podněcuje, navádí, produkuje”); je praktikována spíše než vlastněna (protože je vlastněna pouze v determinovatelné formě, ve formě tříd, nebo v determinované formě, jakou je stát); prochází ovládanými, stejně jako vládnoucími (protože prochází všemi silami v daném vztahu)” (Deleuze 2003, 102). Foucault se pak z hlediska moci zajímá předně o její každodenní projevy, s nimiž přicházejí subjekty běžně do kontaktu, aniž by měly možnost si její působení často vůbec uvědomit. Jinými slovy, zabývá se podpovrchovými, nezjevnými projevy, které označuje jako mikrofyziku moci (Foucault 2000, 203): „Konkrétne ide o oblasť pôsobenia - ako ju sám nazýva - „mikrofyziky” moci, ktorá je v tesnom, bezprostrednom kontakte s našou telesnosťou a vedením” (Buraj 2006, 533).

Moc je tedy v případě Foucaulta oproti jiným tehdejšími pojetím vykládána poněkud netradičně a specificky. Kromě opakovaného zdůrazňování produktivního (nikoli pouze okrajového represivního) charakteru moci, která je praktikována (nikoli vlastněna) v síti vzájemných vztahů ovládajících a ovládaných, vstupují do hry i další aspekty foucaultovského pojetí moci, na které je třeba upozornit. Buraj (2006, 539) zdůrazňuje, že

takováto moc je ve Foucaultově pojetí nesubjektivní, neboť do mocenských vztahů je subjekt vtažen, narozen, je jimi formován a může v nich zaujímat různá postavení. Díky tomu je tak moc všudypřítomná, neboť soudobou společnost není možné myslet bez sítě vzájemných mocenských vztahů, vychází ze zdola, tj. z oblasti svého působení (mikrofyziky), a kdekoli se vyskytne, tak automaticky generuje s ní vzájemně provázaný (nikoli antagonistický) odpor (Buraj 2009, 541). Foucaultovo opakované zdůrazňování pozitivního charakteru moci ve smyslu ze zkušenosti vykazatelné produkce v podobě normalizovaného a disciplinovaného subjektu je tak motivováno snahou zdůraznit skutečnost, že moc nemusí být nutně zlá (represivní), ale že je spíše z hlediska fungování společnosti nutná a tvořivá, přičemž právě proto, aby byla v moderní společnosti funkční, tak není možné se spoléhat pouze na aspekt represe, ale zejména na aspekt produkce (Buraj 2009, 542 - 543). Moc v moderní kapitalistické společnosti tedy primárně netrestá, ale prostřednictvím disciplíny produkuje normalizovaná poslušná těla subjektů. Díky tomu, že Foucault nespojuje moc primárně s různými výnosy, nařízeními a zákony, které nepovažuje za objektivní či univerzální, ale naopak ji odvozuje spíše na základě sil, které jsou zákonem nevymezené, je možné moc v tomto slova smyslu považovat za nelegální (Buraj 2009, 543). V neposlední řadě je pak ve Foucaultově pojetí moc v moderní společnosti a době kladena na úroveň vědění, přičemž jak moc, tak i vědění se vzájemně předpokládají a podmiňují (Buraj 2009, 544).

5. 4. Diskurz jako historické apriori

Podle Foucaulta se tak veškeré síly, vztahy, projevy a posléze produkty moci odehrávají v rámci určitého historicky vymezeného diskurzu, tedy v rámci specifické historické formace. „Co tedy Foucault rozumí diskursem? Něco velice jednoduchého: je to nejpřesnější, nejpriléhavější popis nějaké historické formace v její nahotě, je to vyjevení její konečné individuální difference” (Veyne 2015, 18). Výraz apriori je v souvislosti s diskurzem vhodné používat právě proto, že cokoli, co v jeho rámci vzniká, je jím zároveň již předem ovlivněno, včetně produktů moci (poslušných subjektů) a jejich praktikantů.

S příchodem webu 2.0 dochází ke změně diskurzivní praxe, konvergencí suverénního autora a diváka-interpretátora vznikají produživatelé, kteří mají možnost v masovém měřítku nově generovat i obsah v podobě nestabilních a nikdy neukončených artefaktů jakožto výstupů produžívání (namísto předchozích finálních produktů tovární výroby). Takováto změna zásadním způsobem ovlivňuje dočasnou podobu produktů, tedy artefaktů, čímž si zasluhuje bližší prozkoumání jednak z hlediska práva autorského, jednak z hlediska

mocenského postavení produčivatelů, kteří se v tomto novém diskurzu pohybují. „Svobodný subjekt není totiž zdaleka suverénní, nicméně je konstituován procesem, který Foucault pokřtil jako proces subjektivace: subjekt není „přirozený“, je v každé epoše modelován dispozitivem a diskursy dané chvíle (...)” (Veyne 2015, 129).

Foucaultovskou terminologií je zapotřebí chápat moc jako vztahy jednotlivých sil, a to dokonce i ve vztahu k diskurzu a dispozitivu webu 2.0, kde již zmínění neomarxističtí myslitelé Brown a Quan-Haase (2012, 488 - 508) používají k popisu charakteru moci spíše termín vlastníci (než praktikanti), přestože se principiálně snaží o totéž, tj. snaží se popsat, v jaké pozici se ocitá subjekt produčivatele na základě mocenských sil. „Podle postulátu vlastnictví by moc měla být „vlastnictvím“, které získala určitá třída. Foucault ukazuje, že moc nevzniká tímto způsobem: je mnohem spíše strategií než vlastnictvím a její účinky nemohou vycházet z přivlastňování (...)” (Deleuze 2003, 41). Tuto nesourodost, která patrně vychází z odlišnosti výchozích pozic Foucaulta (poststrukturalismus) a neomarxistů, je tak při interdisciplinárním přístupu, který je vzhledem k charakteru povahy zkoumaného nutný, zapotřebí mít na paměti.

Může se sice zprvu jevit jako paradoxní, že v souvislosti s možností síťové tvorby uživatelsky generovaného obsahu stále hovoříme o další formě (tekutého) dohledu, nicméně právě s odstraněním centra (tj. centrálního dohledu), získávají tyto mocenské síly a jejich projevy podobu, jejíž původ je o to těžší vystopovat, čímž se takovéto mocenské projevy stávají ještě méně znatelné, díky čemuž je rovněž obtížnější zaznamenat, identifikovat a popsat tekuté nebezpečí, které je s nimi spojené. Podstatné však je, že i v tomto novém diskurzu, pakliže vyjdeme ze zkušenosti s tím, jak web 2.0 konstruuje subjekty produčivatelů, můžeme vyjít z myšlenek naznačených rámcem foucaultovy genealogie: „(...) genealogie se snaží odvozovat vše z empirické situace: nahodilost nás vždy činí takovými, jakými jsme byli nebo jakými jsme” (Veyne 2015, 133 - 134).

5. 5. Panoptikon, synoptikon a dispozitiv webu 2.0

Od Benthamova panoptikonu se tak v prostředí sítě přesouváme k jeho tekutým formám, přičemž jednu z nejvýznamnějších reprezentuje právě Mathiesenovo synoptikum. Jestliže je ve Foucaultově pojetí panoptikon ztělesněním centrálního pevného dohledu, pak je synoptikon dohled tekutý a síťově decentralizovaný. Ono centrální vševidoucí oko se tak

prostřednictvím síťové pavučiny transformuje v tělo bez orgánů.⁴⁸ Síť tedy přichází o svůj centrální dohled, to však neznamená, že by přišla o dohled jako takový. Jinými slovy, to, že na síti neexistuje řídicí centrum, ještě neznamená, že neexistují síly, které by se nesnažily síť ovládat a řídit. Namísto panoptických dozorců a vězňů je však v prostředí sítě a rovněž i web-dvojkových platform kontrola přenesena na samotné produčivatele. V synoptikonu totiž ztrácíme přítomnost centrálně řízených dozorců, přičemž se odpovědnost za fungování přenáší přímo na zaměstnance (Bauman, Lyon 2013, 64). Není náhoda, že se produčivatelé webu 2.0 ocitají v podobném postavení jako zaměstnanci tekuté modernity, neboť (jak upozorňují neomarxisté) svojí aktivitou na jednotlivých platformách de facto pracují zadarmo pro jejich vlastníky, kteří jsou na práci produčivatelů závislí obdobně jako jsou vlastníci průmyslových továren závislí na práci svých dělníků (Brown, Quan-Haase 2012, 491). Tak jako v panoptikonu kontrolují činnost zaměstnanců (žáků či vězňů) dozorcí a v ideálním případě normalizovaní jedinci, v synoptikonu už se setkáváme pouze s jedinci, kteří kontrolují sami sebe nebo ostatní produčivatele, kteří jsou ve stejném postavení jako oni. Nikdo zde není svrchovaný autor artefaktů, tvůrce se na platformách automaticky stává produčivatelem.⁴⁹

Ztráta dozorcovské kontroly v rámci síťového dohledu je tak vedena snahou rozpochybovat produčivatele na síti a vybízet je k jejich dobrovolné aktivitě oproti předchozí panoptické formě hierarchického dohledu, ve kterém šlo spíše o to subjekty uvěznit, izolovat a paralyzovat: „(...) disciplína stabilizuje; znehybňuje nebo usměřňuje pohyby; rozplétá konfuze, rozhoduje o husté populaci těch, kteří se jen nejistě potulují, vynucuje si jejich promyšlené rozmístění” (Foucault 2000, 305). Takováto zdánlivě lákavá možnost svobodné tvorby obsahu na web-dvojkových platformách je však částečně i pastí na produčivatele, kteří tak při využití této možnosti dobrovolně odevzdávají svoji práci do rukou vlastníků těchto platform. Stručně řečeno, produčivatelé jsou vybízeni k aktivitě na síti a platí za to pomyslnou cenu ztráty vlastnictví toho, co sami generují. Proto už se na web-dvojkových platformách v prostředí běžně dostupného a viditelného obsahu nesetkáváme s finálními produkty suverénních autorů, ale s neukončenými artefakty produčivatelů.

Víme již, že v rámci dohledu byla v panoptikonu snaha o izolaci a uzavření. „Na svém místě je každý bezpečně uzavřen v cele, do níž je zřepředu vidět z místa dozorce; boční stěny však zabraňují jakémukoli kontaktu se spoluvězni. Je viděn, ale nevidí; je objektem

⁴⁸ Tímto narážím zejména na již zmíněný Petříčkův text, ve kterém popisuje proměnu technologie vědění od systému, přes strukturu, až právě po síť (Petříček 1998, 70 - 71).

⁴⁹ Fišerová v souvislosti s kyberfotografií upozorňuje, že spoluautorství produčivatelů není dáno pouze jejich rovnostářským postavením, ale rovněž i nutností využívat pouze specifický set možností platform, který je již předem definován jejich tvůrci (Fišerová, Charvát 2019, 99).

informace, nikdy subjektem komunikace” (Foucault 2000, 281). Nicméně v synoptikonu již není snahou subjekty uzavřít, ale naopak zviditelnit. O toto zviditelnění pak usilují sami produživatelé skrze svoji aktivitu, neboť už se neobávají hrozby uvěznění, ale hrozby vyloučení (Bauman, Lyon 2013, 33). Je tedy paradoxní, že dřívější obávaný dohled se v prostředí sítě transformuje v obavy z toho, že produživatel nebude viděn, tj. že bude společensky vyloučen.

Uživatelsky generovaný obsah je u poslušných virtuálních těl produživatelů součástí diskurzivní praxe, kde produživatelé kontrolují sami sebe a ostatní navzájem. Produživatelé, kteří tuto diskurzivní praxi nerespektují a porušují normativitu diskurzu, se vystavují riziku zablokování na základě udání ze strany ostatních produživatelů. Zde se zároveň dotýkáme sporného momentu, jehož problematiku nezohledňují ani studia dohledu. Je totiž až příliš technooptimistické se domnívat, že všichni produživatelé respektují pravidla nastavení jednotlivých platforem a že za všech okolností generují obsah, který by byl s těmito pravidly v souladu. Rovněž je přehnané se domnívat, že by byli motivováni v rámci svých síťových aktivit nahlašovat ostatní produživatele v momentě, kdy jimi vytvořený obsah bude součástí nediskurzivní praxe. Ve hře jsou zkrátka i jiné motivace, prostřednictvím kterých mohou uživatelé s obsahem interagovat, dále jej tvořit, nebo ho naopak zcela ignorovat. Skutečnost je totiž taková, že produživatelé nesledují zájem systémových pravidel platformy, ale pouze zájem vlastní. A zrovna tak žádný sebesofistikovanější systém pravidel v podobě legislativní diskurzivní praxe nemůže předem podchytit jejich aktivitu a dospět tak do stádia, že by byla zcela pod kontrolou.

Díky tomu se síťoví produživatelé ocitají v silnější pozici než centralizovaní zaměstnanci, neboť si skrze svoji aktivitu mohou částečně diktovat, co jim na síti bude ze strany vlastníků nikoli formálně povoleno, ale reálně tolerováno. Běžně tak můžeme vidět, že produživatelé sdílejí artefakty, jejichž původ není známý (natož aby byli jejich autory), nebo si kupříkladu mění jména na přezdívky, přestože po nich síť požaduje, aby vystupovali pod jménem skutečným. Síť se tak naoko musí tvářit, že tuto praxi neschvaluje, reálně ji však toleruje právě díky tomu, že k aktivitám tohoto typu dochází v natolik velkém měřítku, že je nutné tyto tolerovat, neboť web-dvojkové platformy si zkrátka nemohou dovolit neaktivitu svých produživatelů, prostřednictvím které by tak ztrácely svoji tržní hodnotu. Řečeno naopak, aktivitou produživatelů roste na trhu cena platforem (Brown, Quan-Haase 2012, 494). Než abychom tedy podobu moci na webu 2.0 viděli jako jednostranný nátlak ze strany vlastníků, je třeba tuto chápat jako sílu vzájemných vztahů mezi vlastníky a produživateli. Proto se i v tomto textu přikláním k výše naznačenému foucaultovskému pojetí moci, než k

pojetí neomarxistického, které má tendenci produživatele vnímat spíše jako novodobé objekty vykořisťování ze strany vlastníků.⁵⁰ Připomeňme, že ve foucaultovském pojetí není moc vlastněna, ale praktikována.

V případě panoptismu dochází k produkci poslušného těla fyzického subjektu, zatímco v synoptismu vznikají těla virtuální. Lyon v této souvislosti dokonce mluví o tzv. datových dvojnicích (Bauman, Lyon 2013, 19). Zatímco v případě produkce fyzického těla dochází k formování pouze jednoho subjektu, v případě těla virtuálního může vznikat těchto subjektů v zásadě neomezené množství. Domnívám se, že i v tomto aspektu můžeme spatřovat svobodnější postavení produžitelů, kteří jsou sice soustředěni na jednotlivých web-dvojkových platformách, ale zároveň mohou jejich pomyslné hranice prostřednictvím dalších profilů překračovat. Ne jinak je tomu i s artefakty, které se na jednotlivých platformách objevují. Produžitel tak na webu 2.0 přichází o svůj status suverénního autora (se kterým se však pochopitelně mimo prostor sítě stále setkáváme), díky čemuž negeneruje finální autorské produkty, ale právě neukončené produživatelské artefakty, v nichž je uložen potenciál dalšího síťového šíření (ať již realizovaný či nerealizovaný).

Jeden fyzický subjekt, který se pohybuje v rámci hierarchizovaného centralizovaného dohledu je tak součástí nějakého společenství, které mu dává menší míru svobody a více jistot, zatímco virtuální subjekt produživatele existující v rámci tekutého decentralizovaného dohledu je součástí síťové komunity, která mu poskytuje méně jistot, zato však více svobody: „Pokud jste součástí společenství, pak je vaše situace daleko jistější a spolehlivější; je tu ovšem také více povinností a omezení. (...) Naopak síť se stará jen málo - nebo vůbec - o to, zda dodržíte její normy (pokud síť vůbec má takové normy, což až příliš často neplatí), takže vám ponechává mnohem více volnosti a především vás nebude nijak trestat, pokud odejdete” (Bauman, Lyon 2013, 47). Toto je jeden z dalších důvodů, proč bych se zdráhal vidět produživatele jen jako podřízené, vykořisťované objekty tovární výroby, protože na síti jsou zkrátka svobodnější.

V případě panoptismu hrozí v okamžiku odchýlení od normy trest, tedy represe, tudíž kontrolování mají tendenci sami sebe hlídat (ať už vědomě či nevědomě), aby se této represí vyhnuli. V disciplinární společnosti jsou pak formou tohoto trestu různé nástroje disciplíny. V případě synoptismu však není produžitel trestán ve formě disciplinace, ale (jak je uvedeno výše) ve formě odloučení a zneviditelnění. Produžitelé jsou tedy sami motivováni být na síti aktivní a samotné sítě v podobě web-dvojkových platforem vymýšlejí takové nástroje,

⁵⁰ Právě o tomto typu vykořisťování ze strany vlastníků platforem mluví Van Dijck a Nieborg (2009, 855 – 874).

kteří tuto aktivitu podporují. Lajky, komentáře, zmínky v označení na fotkách a různé další formy odměny jsou na platformách zhotoveny čistě za účelem udržení pozornosti produčivatelů. Není tajemstvím, že uživatelské rozhraní platform částečně vymýšlejí návrháři herních automatů, kteří využívají stejných mechanismů podporujících závislost na dopaminu ze strany produčivatelů/hráčů, kteří tak sami cítí potřebu se této hry účastnit a neustále se tak na platformy vracet⁵¹. Jak upozorňuje Bauman: „Benthama by nikdy ani nenapadlo, že klíčem k tomu, aby panoptikon vyvolávalo žádoucí chování, může být vábení a svádění. K panoptickému nářadíčku patřil jen bič, nikoli cukr. (...) Hlavním prostředkem, jež využívají synoptika spotřebitelského trhu, je dobrovolná, ba nadšená spolupráce manipulovaných” (Bauman, Lyon 2013, 130). Jinými slovy, zatímco panoptikon představuje pouze bič ve formě disciplíny a nátlaku, synoptikon představuje cukr a bič ve formě manipulativních odměn.

Dispozitiv panoptika tedy vychází z centrálního ukotvení ve vztahu k nějaké instituci, která generuje poslušná těla normalizovaných subjektů. Post-panoptický dispozitiv synoptika (Bauman, Lyon 2013, 58) aplikovaný na prostředí webu 2.0 vychází z fragmentované decentralizované sítě, na které generují obsah produčivatelé v podobě datových dvojníků těchto platform. Jejich subjekt je dán charakteristikou webu 2.0, produčivatel tak nemá možnost setrvat v pozici suverénního autora, tj. moc je i zde nesubjektivní, neboť subjekt produčivatele (aby mohl vůbec vzniknout) přijímá externí nastavení platformy. Na rozdíl od panoptismu však nevzniká jeden poslušný fyzický subjekt, ale větší množství virtuálních subjektů (datových dvojníků), kteří se pohybují ve volnějším (svobodnějším) režimu. Tato svoboda spočívá v tom, že mají jednak možnost volby většího množství profilů, prostřednictvím kterých překračují pomyslné hranice jednotlivých platform, rovněž mají alespoň částečnou kontrolu nad artefakty⁵² a mohou upřednostňovat zájem produčivatelé komunity před systémem pravidel, který se je snaží kontrolovat. Domnívám se tedy, že v rámci dispozitivu webu 2.0 nejsou produčivatelé zdaleka pod takovým dohledem a kontrolou jako v případě centralizovaného dohledu. Rovněž také není možné jejich činnost vnímat čistě technooptimisticky (tak jak to dělá samotný Bruns) a očekávat, že veškerá jejich aktivita v podobě uživatelsky generovaného obsahu musí nutně vést ke zkvalitnění dočasné podoby

⁵¹ K této problematice se v jednom z rozhovorů vyjadřuje například Simon Sinek. Blíže viz *Inside Quest* [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sL8AsaEJDdo>, [26. 4. 2021].

⁵² Dokonce i Brown a Quan-Hasse (2012, 498 - 500) zmiňují, že právě kontrola nad artefakty ze strany produčivatelů je jedním z klíčových aspektů, který je odlišuje od továrních dělníků, kteří jsou od produktů zcela odříznuti. V jejich pojetí se však jedná o příliš technooptimistický pohled, neboť nezdůrazňují, že kontrola produčivatelů nad artefakty je pouze částečná, na což také upozorňuji v jednom ze svých textů (Novák 2019, 69 - 70).

artefaktů (Bruns 2008, 15 - 34). Artefakty jsou modifikovány, vznikají jejich variabilní verze a zásahy produživatelů jsou vedeny orientací na komunitu, tj. na ostatní produživatele, nikoli snahou dodržovat systém pravidel jednotlivých platforem. Přestože mnohé tyto praxe nejsou součástí formálně schváleného diskurzu sítí, reálně je produživatelé v rámci dispozitivu webu 2.0 považují za normální. Produživatelé necítí potřebu se kontrolovat kvůli systému pravidel, ale cítí potřebu se zviditelňovat, aby mohli být součástí produživatelské komunity, na kterou se v rámci své činnosti orientují. Přenesení kontroly na produživatele tak nemá z hlediska dohledu takový efekt jako centralizované řízení disciplinární společnosti. Produživatelé vytvářejí méně poslušná virtuální těla a díky tomu se i vytváří prostor pro jejich svévolné zásahy do sdílených artefaktů.

5. 6. Závěr o dispozitivu webu 2.0

Aparát či technologie moci v podobě dispozitivu webu 2.0 tak spočívá v tekutém decentralizovaném synoptickém (post-panoptickém) dohledu s absencí dozorců, kde je kontrola přenesena na aktivní rozpohybované produživatele (nikoli suverénní autory), kteří generují nestabilní artefakty (nikoli finální produkty) cílené na ostatní produživatele. Nejsou již izolovaní, ale síťově zviditelnění a rovněž nejsou paralyzovaní, ale rozpohybovaní. Forma nátlaku, která je na produživatele vyvíjena, je skrytá a objevuje se v podobě manipulace s emocemi prostřednictvím odměn a případných sankcí, tedy ve formě cukru a biče. Moc je zde rovněž nesubjektivní, neboť podoba subjektu produživatelů je určena předem na základě charakteristik webu jakožto platformy. Tím, že moc vychází ze sféry svého působení a není odvozena od externě definovaných pravidel či autorskoprávních zákonů jednotlivých platforem, je utvářena odspodu a v souvislosti s výše nastíněnými charakteristikami moci ji lze rovněž považovat za nezákonnou.

V neomarxistickém pojetí se tak produživatelé sice ocitají v obdobné pozici vykořisťovaných zaměstnanců tovární výroby, ale přesto jsou při tvorbě artefaktů z několika důvodů svobodnější. Předně mají různé (svévolné) motivace, prostřednictvím kterých sledují v rámci produživání vlastní zájem orientovaný na komunitu produživatelů. Dále mají možnost vytvářet větší množství virtuálních těl (datových dvojníků), tj. nejsou omezeni pouze na jeden fyzický subjekt, díky čemuž mohou úspěšně překračovat hranice platformy, na které jsou koncentrováni. Produživatelé jsou rovněž součástí síťové komunity, která jim oproti společenství nabízí větší množství svobody, zároveň však méně jistoty. Nejsou v identické pozici s továrními dělníky, neboť mají nad artefakty alespoň částečnou kontrolu. Primárně

neorientují tvorbu artefaktů za účelem naplňovat pravidla jednotlivých platform, ale spíše za účelem naplňování potřeb produčivatelské komunity. Díky tomu tak můžeme vidět, že mocenské vztahy na platformách je vhodné odvozovat na základě mocenských sil a jejich působení, nikoli pouze na základě hrozících sankcí, represí či autorskoprávních pravidel jednotlivých platform. Jednoduše řečeno, k pochopení mocenských vztahů v kontextu uživatelsky generovaného obsahu je vhodné vycházet z mikrofyziky webu 2.0.

Výše zmíněné úvahy jsem zaměřil na pojem dispozitivu v kontextu webu 2.0 a k objasnění této problematiky jsem vycházel i nadále z epistemologie nových médií, konkrétně z Foucaultovy genealogie. Učinil jsem tak prostřednictvím přechodu od poststrukturalistického uchopení panoptismu (Foucault 2000) k síťovému synoptismu (Bauman, Lyon 2013), který popisují studia dohledu. Na základě tohoto srovnání jsem prezentoval vstupní myšlenku textu, prostřednictvím které předpokládám, že jsou produčivatelé (Bruns 2008) na síti svobodnější a že je jim tak díky této svobodě umožněno svévolnější (nikoli pouze technooptimistické) zacházení s artefakty. V následující kapitole se ještě zaměřím na technooptimismus, který se pojí jednak s Brunsovým pojetím produčivání či s Lévyho pojetím kolektivní inteligence, a zdůrazním, proč je nutné jej k adekvátnímu pochopení sledované problematiky definitivně opustit.

6. KOLEKTIVNÍ INTELIGENCE A PRODUŽIVATELÉ

Výstupní podoba překódovaných objektivních dat a jejich celková konstituce je v povrchové rovině jejich zobrazení podřízena web-dvojkově (síťově) zkonstruovanému subjektu produživatele, který se ocitá ve svobodnější pozici než průmyslový dělník v továrně a může mít i jakožto datový dvojník větší množství virtuálních identit. Výše jsem však zároveň uvedl, že je produživatel limitován svojí orientací na jiné produživatele a rovněž i svým postavením vůči vlastníkům platform. ⁵³ Bylo by tedy chybné jeho svobodnější postavení vnímat příliš technooptimisticky. Produživatelé tak sice mají (oproti průmyslovým dělníkům) nově možnost generovat obsah (vytvářet artefakty), od kterého nejsou zcela odtrženi, to však neznamená, že by tím bylo automaticky zaručeno, že bude vznikat obsah kvalitní (či že budou jeho tvůrci motivováni takovýto obsah zkvalitňovat či jednoduše vůbec tvořit). Jak právě uvidíme dále, takovýto technooptimistické tendence však vykazuje jednak autor samotného pojmu „produžování“ Axel Bruns a jednak i Pierre Lévy, jenž popisuje fenomén kolektivní inteligence, jejíž princip produživatelé v rámci společné tvorby artefaktů využívají. V předchozí kapitole jsme se však dozvěděli, že virtuální produživatelé jsou na webu 2.0 méně poslušní než fyzicky existující těla subjektů v dispozitivu panoptika, a právě proto se jim otevírá prostor ke svévoli, kterou je ve vztahu k produžování zapotřebí zohlednit.

6. 1. Svévolně se chovající produživatelé

V eticky disciplinovaných komunitách produživatelů můžeme (v souvislosti s výše uvedenými poznatky Axela Brunse) předpokládat, že je každý z jejich členů motivován přispívat do obsahu pouze za účelem jeho vylepšení. Nicméně otevřená participace a komunitní evaluace (Bruns 2008, 24 - 25), která je jedním z klíčových principů produžování, však nutně pouští do hry i jiné produživatele, kteří nemusí být apriori motivováni tento obsah pouze vylepšovat. Ostatně (jak jsem již uvedl v druhé kapitole) obdobný efekt nastal i v době, kdy byl tehdejší internet vyvázán z rukou vzdělanostních a technologických elit (tj. úzké, eticky disciplinované komunity) a vsazen do rukou velkého množství relativně anonymních uživatelů (široké, globální komunity), kteří jej přirozeně přestali používat pouze ke vznešeným účelům.

⁵³ Zde můžeme vidět, jak se pojetí moci u neomarxistů liší od Foucaultova, neboť v jejich výkladu určují podobu moci vlastníci platform (tj. odshora), zatímco u Foucaulta není moc primárně vlastněna, ale praktikována (tj. vzniká odspodu).

Jakkoli by tedy existence nedisciplinovaných uživatelů a jejich svévolných zásahů do obsahu artefaktů neměla být z takto uvedené perspektivy překvapivá, je svým způsobem paradoxní, že Bruns bez problému tento princip zcela otáčí a spojuje otevřenou participací s procesem nezpochybnitelného a bezprecedentního zlepšování obsahu artefaktů ze strany produživatelů (jako kdyby nikdo z nich nemohl mít i jiné motivace). Bruns totiž předpokládá, že se vzrůstajícím množstvím produživatelů vzrůstá i pravděpodobnost k dosažení lepšího výsledku z hlediska jejich činnosti - a že tím tak produživatelé mohou na základě této pravděpodobnosti vyselektovat zásahy, které kvalitu artefaktů nezlepšují (Bruns 2008, 24). Avšak předpoklad, že svévolné (tj. i negativní či destruktivní) úmysly produživatelů budou automaticky potlačeny silou samoregulující se komunity jen na základě zvětšující se pravděpodobnosti dosažení lepšího výsledku, je bohužel až příliš optimistický, neboť zdaleka nemusí být naplněn ve všech případech (a zvláště ne ve vztahu k fotografii).

Už jenom skutečnost, že Bruns namísto ustáleného termínu „uživatelsky generovaný obsah“ (user-generated content)⁵⁴ používá v souvislosti s P2P tvorbou produživatelů termín „uživatelsky řízený obsah“, v originále „user-led content“ (Bruns 2008, 1), poukazuje na Brunsovo přesvědčení, že má komunita produživatelů tento obsah zcela ve své režii. Artefakty (resp. nestabilní znaky) však nejsou nutně centralizované (lokalizovatelné), ale mají přirozenou tendenci se dále síťově šířit (decentralizovat) prostřednictvím produživatelů, kteří mohou vytvářet jejich variabilní verze. Obsah vzniklý na jedné platformě, který je zároveň dostupný i pro jiné produživatele, se tak může objevit i na jiné platformě/webu, aniž by to jeho tvůrci mohli ovlivnit, nebo se může ocitnout i na platformě stejné (ale v jiné variabilní podobě), či může naopak přestat být dostupný (vlivem nepředvídatelnosti sítě), nebo dokonce může i zmizet. Předpoklad, že má komunita produživatelů nestabilní artefakty zcela pod kontrolou (a že je schopna zcela eliminovat nežádoucí zásahy), je tak založen spíše na přemrštěné technooptimistické představě, než na faktické univerzální platnosti. Vzpomeňme, že do hry vstupují především nepředvídatelné možnosti sítě. A do této nepředvídatelnosti pak vcelku logicky patří jak zlepšování, tak i nežádoucí zásahy.

Jak jsem již uvedl, Nico Carpentier nás upozorňuje na utopistický charakter produžívání, když tento pojem řadí do modernistického kontextu, který se snaží vypořádat s konvergencí pozic autora a diváka, přičemž v rámci tohoto dělení zařazuje Brunsův termín produžívání do populisticko-demokratického konstruktů utopisticko-oslavných tendencí

⁵⁴ Problematice spojené s termínem user-generated content se věnuje například Tomaiuolo (2012, 1), který pro tento termín používá zkratku UContent.

(Carpentier 2011, 183 - 185). Onen utopismus zde spočívá v představě o totální rovnosti subjektů v rámci P2P produkce spolu s představou o možnosti jejich plnohodnotné realizace v kontextu demokratických tendencí, které se uskutečňují prostřednictvím technologií (Carpentier 2011, 185). Bruns tak zohledňuje tuto technooptimistickou tendenci, která má utopistický charakter, a zároveň tím setrvává v modernistickém kontextu. Nicméně již víme, že zdaleka ne všichni produživatelé musí mít nutně ušlechtilé (budovatelské) zájmy. Tato modernistická představa je tak při uvědomění výše uvedených tendencí produživatelů značně zjednodušující, neboť tyto svévolné tendence nebere v potaz v jejich komplexitě. Produživatelé totiž nezasahují do fotografie v podobě nestabilního sdělení pouze s modernistickou motivací budovat a posilovat její charakter (známý ze světa klasické fotografie), ale mohou do ní vstupovat i s destruktivními (až dekonstruktivními) postmoderními tendencemi, které tento dosavadní charakter boří. Míra tohoto boření je pak stanovena orientací na ostatní produživatele.

Nejde tak o posilování fotografie ve smyslu díla či o budování (autorskopravního) systému, který ji takto chápe, ale naopak o připuštění skutečnosti, že je takovéto chápání v kontextu sítě již zastaralé a neudržitelné. Ať už si tedy Brunsovu technooptimisticky definovanou apriorní představu zlepšování artefaktů vysvětlíme jako (značně přeceňovanou) schopnost samoregulace obsahu v rámci produživatelské komunity, je více než jisté, že produživatelé nevylepší (či neupevní) staré pořádky, ale spíše je překonávají. Ať už v budovatelském (Brunsem zohledněném), tak i v destruktivním (Brunsem podceňovaném) slova smyslu.

6. 2. Kyberkultura a kolektivní inteligence

Pierre Lévy v souvislosti s pronikáním technologií do kultury říká, že: „ (...) *kyberkultura ztělesňuje novou formu všeobecnosti: všeobecnost bez totality*. A znovu připomeňme, že se jedná o všeobecnost doprovázenou všemi možnými atributy osvícenské filozofie, neboť udržuje hluboký vztah s ideou lidstva“ (Lévy 2000, 105). Lévy onu všeobecnost vykládá jako: „ (...) Jakési virtuální „tady a teď“ celého lidstva“ (Lévy 2000, 103). Rovněž také na otázku ohledně všeobecnosti odpovídá: „Co je všeobecnost? Je to (virtuální) účast lidstva na sobě samém“ (Lévy 2000, 106). Tato všeobecnost (univerzalita) probíhá bez totality díky nástupu všeobecné propojenosti individuí na pozadí kyberprostoru, který právě univerzalitu osvobozuje od totality, ač do té doby byly tyto spojené (Lévy 2000, 103 - 104). Lidstvo tak dle Lévyho opouští zastaralé struktury totalitních režimů, pro něž byla

typická společenská hierarchie, byrokratické plánování či přiřazený sociální status, a prostřednictvím kyberprostoru směřuje k demokratickým režimům, které tyto hierarchie bortí a nastolují možnost individuální koordinace uskutečňované pomocí kolektivní inteligence, která právě může fungovat pouze v režimech demokratických, nikoli totalitních (Lévy 1999, 20 - 33).

Kolektivní inteligenci pak Lévy definuje jako: „ (...) formu univerzálně distribuované inteligence, která je konstantně vylepšována a koordinována v reálném čase, přičemž ústí v efektivní mobilizaci schopností. (...) Základem a cílem kolektivní inteligence je vzájemné uznání a obohacení individuí, spíše než vytváření fetišizovaných kultů fyzických komunit“ (Lévy 1999, 29). Kolektivní inteligence je tak jedním z programů kyberkultury, vedle vzájemného propojení a virtuálního společenství (Lévy 2000, 113) a spíše, než aby přinášela konečné rozuzlení nějakého problému, zaujímá pozici otevřeného pole pro jeho řešení (Lévy 2000, 116 - 117). Tato otevřenost pole a absence definitivního řešení analogicky připomíná Brunsův otevřený proces produžování, který rovněž generuje neukončené artefakty. Vedle vize kyberkultury pak Lévy předkládá i svoji vizi kolektivní inteligence: „Ideál kolektivní inteligence zahrnuje technické, ekonomické, legální a lidské zlepšení univerzálně distribuované inteligence, která uvolňuje pozitivní dynamiku vzájemného uznání a schopnosti mobilizace (individuí)“ (Lévy 1999, 30).

Jakub Macek ve svém článku *Koncept rané kyberkultury* pak upozorňuje na Lévyho přehnaně optimistické tendence⁵⁵, když ho přímo zařazuje do kategorie autorů utopického konceptu kyberkultury (Macek 2004, 2 - 3). K tomu dodává, že: „Lévyho kyberkulturu je spíše než za realisticky pojatou reflexi třeba označit za konzervativní utopický projekt, úzce korespondující s žízňivým technooptimismem přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století (...)“ (Macek 2004, 3). Kyberkulturu přitom Macek definuje jako futurologickou metaforu (Macek 2004, 2), kterou nejlépe vystihuje následující citace: „Označení kyberkultura bývá využíváno k pojmenování historických i současných hackerských subkultur, hnutí spojeného s literárním kyberpunkem a skupin uživatelů počítačových sítí“ (Macek 2004, 2).

Macek dodává, že Lévy pojí kyberkulturu pouze s šířením internetu a kyberprostoru (Macek 2004, 3), přičemž kritizuje Lévyho vizi kyberkultury zejména z hlediska dvou aspektů. Zaprvé, že ji Lévy odmítá konfrontovat se současností: „ (...) Lévy předkládá svou

⁵⁵ Fišerová rovněž upozorňuje na Lévyho technooptimismus: „Francouzský filosof Pierre Lévy, teoretik digitálních médií, kyberkultury a virtuality, je známý svým neskrývaným technooptimismem“ (Fišerová 2015, 130).

představu budoucnosti (...) nerozlišuje ale mezi svou představou o charakteru těchto změn a aktuálním stavem; směšuje projekt budoucnosti s reflexí současnosti“ (Macek 2004, 3). Z druhého pak Macek kritizuje Lévyho koncept kyberkultury za přílišnou nekonkrétnost: „Slabinou Lévyho vize je také její vágnost a povšečnost - změna společnosti v „novou společnost“, existující „v univerzalitě bez totality“, nemá jasnější kontury“ (Macek 2004, 3). Nicméně z hlediska našeho zájmu odpovídá absence jasných kontur web-dvojkové nemožnosti definování jasných hranic - těžko tedy v tomto prostředí, které se musí spolehnout na své gravitační jádro, takové vymezení očekávat. Macek si pak v neposlední řadě uvědomuje, že Lévy setrvává v zajetí technooptimistických utopistických představ spolu s tím, že je v Lévyho pojetí koncept kyberkultury jakožto všeobecnost bez totality „ (...) vrcholem osvícenského projektu lidství“ (Macek 2004, 3). Tento osvícenský projekt pak odkazuje na modernistický kontext, v němž se Lévyho koncept kyberkultury a kolektivní inteligence (stejně jako Brunsova produživání) pohybuje. Vidíme tedy, že i Lévy (jako Bruns) setrvává v technooptimisticko-utopické/modernistické/budovatelské tradici a rovněž podceňuje postmoderní (narušitelské, až destruktivní) tendence účastníků procesu kolektivní inteligence (produživatelů).

Z hlediska Lévyho ideálu kolektivní inteligence (aspektu technického, ekonomického, lidského, právního) pak můžeme v souvislosti s produživáním připustit, že dochází ke zlepšení (pokroku) technickému (jednoduše proto, že předchozí technologie nic takového neumožňovaly). U aspektu ekonomického však již o ideálním zlepšení hovořit nemůžeme (neboť produživatelé jsou stále podřízeni ekonomickým zájmům vlastníků platform). Z hlediska lidského (projektu lidství) je zlepšení velmi diskutabilní, neboť podporovatelé konvergence pozic autora a diváka v něm zlepšení spatřují, avšak zastánci představy stále přežívajícího kulturního profesionála (Carpentier 2011, 197 - 198) či přímo kritici této konvergence z hlediska modernistického dystopicko-úzkostného přístupu v něm vidí naopak zhoršení (Carpentier 2011, 198). Postmoderní výše zmíněné destruktivní tendence jsou tak destruktivní ve smyslu vymezení vůči jak utopickým, tak dystopickým apelům moderny, nikoli ve smyslu toho, že ohrožují kulturního profesionála (neboť tendence ho bránit/bořit je stále součástí modernistického přístupu). Poslední požadavek v podobě legislativního zlepšení síťově šířené inteligence poté není možné naplnit, neboť ta není motivována zastaralé (autorskoprávní) systémy potvrzovat, ale naopak se od nich vzdaluje na pozadí své nepředvídatelnosti. Jinými slovy, neposouvá dále modernistické ideály zakořeněné již v osvícenství, ale spíše se vůči nim vymezuje nemožností svého dovršení v rámci technologie vědění v podobě sítě.

Artefakty/nestabilní sdělení/fotografie tak nejsou nutně vylepšovány v rámci lepší/novější podoby modernistických pořádků (ať již dystopických či utopických), ale naopak se z nich vyvazují. Ostatně jedním z těchto modernistických apelů byla svého času dokonce i kritika (mechanické) reprodukce spojená s nástupem fotografie a ztrátou „aury“ uměleckého díla, zejména ve vztahu k malbě (Benjamin 1979). Avšak mluvit o dovršení těchto ideálů (tj. odvrhnutí reprodukce a zachování aury) ve web-dvojkovém kontextu nemůžeme. Nejenom, že možnost (digitální) reprodukce se stala běžným standardem, ale navíc je tato rozšířena o možnost tvorby uživatelsky generovaného obsahu v podobě diseminovaných variabilních verzí, v nichž je aura nenávratně ztracena. Už jen na tomto příkladu se ukazuje, že považovat kyberkulturu za dovršení modernistických ideálů je přinejmenším zavádějící.

Produžitel se tak na jednu stranu skutečně emancipoval, když se částečně vyvázal ze zastaralé technologie vědění, zároveň se však přestal chovat zodpovědně vůči zbudovanému (autorskoprávnímu) systému, aniž by předložil nový, kterému by mohly být jeho zájmy efektivně podřízeny. Utopická představa, že se bude web-dvojkový produžitel (datový dvojník), který se do značné míry ocitl NAD systémem v prostředí sítě, zároveň POD-řízovat objektivně-systémovým (autorskoprávním) požadavkům, je pak mylná. Stručně řečeno, nemůžeme chtít obojí najednou. Jestliže je produžitelům dána možnost odpoutat se od zastaralých pořádků, pak nemůžeme očekávat, že je budou tito svojí činností zároveň potvrzovat. A právě tato výchozí pozice umožňuje produžitelům generovat artefakty se statusem kvazidíla, kterému se budu podrobněji věnovat v následující kapitole.

7. FOTOGRAFIE V RUKOU PRODUŽIVATELŮ⁵⁶

Poté, co jsem tedy vysvětlil produžívání a produživatele (datového dvojníka), zároveň objasnil překonání suverénního autora spolu s mocenskými vztahy na webu 2.0 a přitom zdůraznil nutnost odstranění technooptimistické perspektivy z produžívání, je možné konečně střízlivě přistoupit k fotografii, která se jakožto kvazidílo ocitá v rukou produživatelů. Jsem přesvědčen, že právě díky této filozofické perspektivě je možné dosáhnout této střízlivosti a vidět tak zkoumanou problematiku v adekvátním kontextu technologie vědění v podobě sítě. Na těchto řádcích chci demonstrovat, proč při konfrontaci (autorskoprávního) systému již není déle možné v kontextu sítě (webu 2.0) udržet jeho zastaralé pořádky. Na pozadí této konfrontace se poté budu detailněji zabývat charakteristikou kvazidíla.

7. 1. Fotografie a autorské dílo

Pro začátek je třeba upozornit, že není ani ambicí a ani v možnostech této kapitoly vyřešit problematiku fotografie v prostředí webu 2.0 ve smyslu autorského práva. Klást takovýto požadavek na filosofický text společenskovědního charakteru by ostatně bylo zcela irelevantní. Oproti odborníkům na autorské právo, kteří se soustředí zejména na autorskoprávní vztahy (a zákony), se však na základě čerpání z těchto pravidel můžeme zaměřit na charakteristiky, které jsou pro fotografii ve smyslu autorského díla určující, a následně můžeme ukázat, proč jsou tyto s prostředím webu 2.0 obtížně slučitelné či dokonce nesluchitelné. Následující výběr z Valouškovy publikace (Valoušek 2014) se tak nesnaží obsáhnout všechny možné případy (neboť to vlastně není ani možné), ale spíše si klade za cíl podchytit výše zmíněné charakteristiky, s nimiž v tomto textu budeme dále pracovat.

Ostatně i sám Valoušek nás upozorňuje, že se ve své publikaci zaměřuje na právní vztahy, které považuje za hlavní - tj. nikoli za veškeré - a že se navíc při snaze o souhrn těchto hlavních právních aspektů snaží vyhotovit jednotný (avšak nikoli všeobjímající) souhrn českého fotopráva inspirovaný německým „*Fotorechtem*“, přičemž tento pokus je v české odborné literatuře v zásadě ojedinělý (Valoušek 2014, 9). A právě proto je vhodné z této publikace vyjít.

7. 2. Fotografie tvůrčí, původní a prostá

⁵⁶ Tato kapitola původně vyšla jako příspěvek v recenzované ročence – viz Novák (2021a, 57 – 81). Zde se jedná o editovanou verzi.

Abychom tedy mohli fotografii považovat za autorské dílo, musí splňovat následující zákonné parametry: „Fotografii považujeme za autorské dílo podle ustanovení § 2 AZ buď pokud je vysloveně jedinečná a „tvůrčí“ (§ 2 odst. 1 AZ), nebo pokud je alespoň „původní“, tedy zjednodušeně řečeno alespoň trochu tvůrčí (§ 2 odst. 1 AZ)“ (Valoušek 2014, 13).⁵⁷

Charakteristickým rysem fotografie tvůrčí je pak onen punc jedinečnosti (tvůrčího vkladu autora a neopakovatelného okamžiku pořízení), který se odráží především ve fotografiích profesionálních, zejména uměleckých či stylizovaných (Valoušek 2014, 14 – 15). Fotografie původní oproti tomu zahrnují spíše neprofesionální výstupy v podobě spotřebních fotografií rodinného typu, které jsou zachycené v zásadě rutinním způsobem, přičemž je u nich splněna alespoň vstupní podmínka, že se jedná o duševní výtvar autorů (Valoušek 2014, 16 – 17). Třetí typ poté představuje fotografie prostá v podobě holého fotografického záznamu pořízeného z automatických přístrojů (fotografie na občanské průkazy, strojové fotografie, policejní radary, on-line kamery či hydrometeorologické přístroje), která oproti předchozím dvěma typům nemá status autorského díla (Valoušek 2014, 18).

„V nadsázce tak můžeme shrnout uvedené dělení tak, že je-li fotografie „skutečně dobrá“, pak asi bude *jedinečná* a „*tvůrčí*“ (ve smyslu § 2 odst. 1 AZ), pokud bude normální a běžná, pak bude z hlediska práva toliko původní, což však v zásadě znamená shodnou právní ochranu, a pokud je fotografie jen pouhou kopií, pak jde o prostý holý záznam, kterému autorský zákon ochranu neposkytuje.

V praxi to tak samozřejmě nefunguje a i jako v jiných odborných oblastech lze použít osvědčené rčení, že šedá je teorie a zelený je strom života“ (Valoušek 2014, 18 – 19).⁵⁸

Valoušek tedy připouští, že není možné jednoznačně napasovat realitu fotografických výstupů do formálně výše uvedených před-připravených škatulek (jakkoli bychom si to možná přáli). Následně uvidíme, že s příchodem webu 2.0 se možnost tohoto dělení či škatulkování rozhodně nelepší, naopak do ní vstupuje ještě více nejasnosti.

7. 3. Fotografie jako kvazidílo

⁵⁷ Viz také § 2 odst. 1 AZ. (Valoušek používá v textu zkratku AZ pro autorský zákon a OZ pro občanský zákoník. Vzhledem k tomu, že se tyto zkratky objevují i v mnoha citacích, které zde uvádím, budu se i v tomto textu držet formátu těchto zkratk).

⁵⁸ Viz také § 2 odst. 1 AZ.

Důvodů, proč se ve web-dvojkovém prostředí nemůžeme bavit o fotografii ve smyslu výše definovaného díla (ve vztahu k Valouškově publikaci) je tedy hned několik. V první řadě ztrácíme možnost oddělení entit autor - divák - fotografie, jejichž absolutní pozice tak začínají slábnout. Dochází ke konvergenci autora a diváka, kteří tak směřují k postavení založenému na rovnosti (až neoddělitelnosti), a zároveň i fotografie přestává být v tomto prostředí jasně vymežitelná - není tedy jasné, kde začíná a končí - neboť se z ní stává nestabilní sdělení. Je pravda, že ani autorskoprávní systém nemůže předvídat všechny možné varianty, které mohou v souvislosti s fotografií nastat, ale na rozdíl od web-dvojkového prostředí může počítat s jasně oddělitelnými entitami autor - divák - fotografie, tj. i s fotografií ve smyslu obsahově ukončeného díla (produktu). Ve web-dvojkovém prostředí se však jedná již o nestabilní znak, do něhož mohou dále vstupovat další produžitelé. Není tedy předem dána definitivní podoba tohoto sdělení, ani definitivní počet jeho tvůrců (produžitelů). Dochází také ke splynutí fotografie tvůrčí, původní a prosté, jejichž principy se v konkretizované podobě web-dvojkových fotografií vzájemně prolínají v různých poměrech. Nejasnost tohoto členění je ostatně přítomna již v rámci systému autorskoprávní judikatury (jak upozorňuje i Valoušek v souvislosti se zeleným stromem života), nicméně v prostředí webu 2.0 je tento rozdíl ještě umocněn. O to více se nám u variabilních artefaktů komplikuje i jednoznačné určení tvůrčího přínosu fyzického autora (kterého zároveň ztrácíme), přičemž s tímto přínosem nakládají produžitelé dle libosti (tj. není zcela chráněn před nežádoucími úpravami). Tak jako lze fotografii původní vymežit vůči jiným fotografiím stejného objektu, např. turistických atrakcí (Valoušek 2014, 17), nelze již ji vymežit a ochránit vůči jejím variabilním verzím (a zachovat tak její jedinečnost). Prvky fotografie prosté se pak mohou promítat i do fotografií tvůrčích či původních. Přesné určení však pochopitelně bude pokaždé závislé od konkrétního případu (Valoušek 2014, 102). Nicméně v prostředí nepředvídatelných možností sítě je škatulkování fotografie na tvůrčí, původní a prostou již zcela neudržitelné.

Fyzická osoba autora je však s fotografií ve smyslu autorského díla neodmyslitelně spojena: „**Samotný obsah fotografie, byť sebezajímavější, není samostatnou podmínkou vzniku autorského díla.** S tímto obsahem musí být vždy spojena fyzická osoba jako autor díla“ (Valoušek 2014, 28). Jestliže je v souvislosti s fotografií se statusem díla její nutnou podmínkou znalost absolutního fyzického autora, pak právě o tuto univerzálně platnou podmínku ve web-dvojkovém prostředí najednou přicházíme. Nikoli ve smyslu, že by autor nemusel být znám, ale rozhodně jej neznáme za všech okolností, a pokud ano, pak již existuje v jiné podobě - produžitele. Není to tedy již fyzický autor s puncem absolutního tvůrce

(obsahu, nikoli interpretace), který by rozhodoval o tom, jak bude s fotografií naloženo, neboť o tom již rozhodují produčivatelé (tj. i sám autor je již v pozici produčivatele). V tomto prostředí zároveň nemůžeme fotografii jednoznačně vymezit jakožto entitu, tj. není jasné - čím vším je a čím vším není - tj. nejsme schopni ani určit, kde jakožto autorské dílo začíná, a kde končí. Rovněž není ani definována jasná dělicí čára mezi fotografií se statutem pouhého náhledu a fotografií, která již rámec pouhého náhledu překračuje.⁵⁹ Jak tedy potom takového nestabilní sdělení ochránit? A které jeho části máme chránit a považovat je za autorské dílo, a které již ne?

Ztrácíme tak jistotu, že jsme v kontaktu s originálem, neboť ten je překryt svými diseminovanými variabilními verzemi.⁶⁰ O tuto „jistotu originálu“ však dle Batchena přicházíme již se samotným nástupem fotografické reprodukce, nikoli až s příchodem webu 2.0 (Batchen 2016, 10), proto je vhodné zdůraznit, že se jedná právě o (diseminované) variabilní verze.⁶¹ Překrytí originálu prostřednictvím variabilních verzí, které vede až k jeho nepřítomnosti (Batchen 2016, 47), však ve web-dvojkovém prostředí představuje problém pro autorskoprávní chápání fotografie jakožto jedinečného díla, nikoli problém pro samotné produčivatele, kteří ve skutečnosti originál již nepotřebují, neboť si bohatě vystačí s variabilními verzemi. Od fotografie ve smyslu noematu „toto bylo“ (Barthes 2005, 107 – 109) se statutem díla se tak přesouváme k fotografii ve smyslu diseminovaných variabilních verzí, tedy kvazidíla. Přestože si příchodem fotografické reprodukce nemůžeme být de facto nikdy jisti originálem, nikde tato nejistota nebyla markantnější, než právě v prostředí uživatelsky generovaného obsahu, který plodí de facto nekonečné množství variabilních verzí zdánlivé jedinečnosti.

Autorské právo pak vzniká pořízením fotografie, která je vnímatelná v jakékoli možné objektivní podobě, ať už v hmatatelné, či elektronické - a to vše nezávisle na technologii pořízení (Valoušek 2014, 32 – 33). V této souvislosti se tedy dovídáme, že: „V digitální fotografii vzniká autorské právo obdobně již při vytvoření příslušného souboru ve fotoaparátu. Následné kopírování a zobrazování v počítači nebo vytištění fotografie není opět pro vznik autorského práva určující“ (Valoušek 2014, 33).

⁵⁹ Přestože autor není z principu povinen strpět svévolné a neoprávněné užití své fotografie se statutem díla (či její upravování), existuje i výjimečný případ (z německé judikatury) v podobě tzv. náhledů digitální fotografie velmi malých velikostí (řádově v desítkách milimetrů), které „ (...) jsou na internetu často používány pro odkaz na příslušné stránky, avšak pro jejich minimální velikost a rozlišení nemusí být běžné, aby za ně autorům byl hrazen licenční poplatek“ (Valoušek 2014, 71).

⁶⁰ Specificky k problematice diseminace fotografie viz Batchen (2016, 16 – 24).

⁶¹ Princip variability totiž spojuje Manovich přímo se světem nových médií, tj. i s prostředím webu 2.0. Viz Manovich (2018, 75 – 83).

Díky tomu tedy víme, že autorské právo k fotografii vzniká v okamžiku, kdy může být tato OBJEKTIVNĚ vnímatelná. Nicméně v prostředí webu 2.0 může být vždy vnímatelná pouze skrze svoji konkretizovanou (variabilní) podobu prostřednictvím SUBJEKTIVNÍ interpretace a následné tvorby obsahu ze strany produžitelů. Autorské právo je tedy sice vázáno na okamžik pořízení fotografie ze strany fyzické osoby, ale v prostředí webu 2.0 jsou produžitelé v kontaktu nikoli s touto ideální, ale s konkretizovanou podobou, do které se zásahy již promítají. Nenarušují fotografii ve smyslu ideálního objektivně vnímaného díla, neboť ta již je narušena tím, že na sebe bere konkrétní, tj. ne-ideální podobu, která je poté ve web-dvojkovém prostředí neustále vyvíjena prostřednictvím produžování (a pokud vyvíjena není, je v ní alespoň stále uložen tento potenciál možnosti dalšího vyvíjení). Produžitelé tak nejsou v kontaktu s čistými metadaty, ale s konkretizovanou podobou dat (tj. s dočasnými výstupy), s nimiž zacházejí dle libosti (vítězí nad nimi). Viděno metrikou autorského práva - pakliže produžitelé fotografii používají neoprávněně, neruší tím autorské právo fotografa na fotografii, ale porušují to, co z tohoto práva vyplývá. Viděno metrikou webu 2.0 - produžitelé mají tendenci nakládat s volně dostupnými fotografiemi jako s dílem volným nehledě na soukromá autorská práva, neboť tato nestabilní sdělení šíří a upravují prostřednictvím produžování v souvislosti s hackerskou etikou⁶² jakožto volně dostupné informace. Produžitelé mohou dodržovat autorskoprávní pravidla, avšak pouze v případě, pokud se tak sami rozhodnou. Nemůžeme sice vyloučit existenci produžitelů, kteří se snaží chovat vůči systému zodpovědně, avšak rozhodně nemůžeme technooptimisticky předpokládat, že se tak chovají všichni. Zkušenosti naopak ukazují, že z porušování těchto pravidel se v rámci uživatelsky generovaného obsahu stává standard, jakkoli toto chování nemůžeme v rámci autorskoprávní problematiky považovat za normu. Dispozitiv webu 2.0 tak způsobuje tuto změnu sociální praxe, která je ze strany subjektů (produžitelů) považována za standardní.

Autorská práva potom dělíme na výlučná práva osobnostní a majetková (Valoušek 2014, 35 – 38). Osobnostní představují morální práva fotografa na fotografii spojená s osobou autora, který zároveň rozhoduje o zveřejnění fotografie, o způsobu uvedení autorství (pokud se rozhodne jej uvést) a především o eventuálních změnách fotografie, které jsou dle osobnostního práva možné pouze s autorovým souhlasem, a s tím vším se pochopitelně pojí i používání symbolu copyright (©) u jména autorovy fotografie, ať už v rámci právního

⁶² Jak upozorňuje Macek (2004, 9) s odkazem na hackerský étos (Levy 1984), je to právě jedna ze základních premis hackerské etiky spočívající v přesvědčení, že informace (na webu) by měly být volné (přístupné zadarmo) a pro všechny.

systemu (anglo-amerického), nebo (v českém kontextu) z prevenčně-informačních důvodů (Valoušek 2014, 35). Valoušek poté upozorňuje, že se smrtí autora tato práva sice zanikají, ale zároveň vzniká jejich postmortální ochrana, která je nepromlčitelná, přetrvává i po uplynutí majetkových práv, může se jí domáhat kdokoli z autorových blízkých osob (fyzických či právnických) a především tato nedovoluje jiné osobě přisvojovat si autorství k fotografii a nakládat s ní způsobem, který by snižoval její hodnotu (Valoušek 2014, 36 – 37). Tak jako autor může z hlediska autorskoprávní problematiky rozhodovat o tom, jak bude s fotografií naloženo, či komu ji poskytne dále k užití⁶³, web-dvojkový produčitelé se již na souhlas nikoho neptají (a nakládají s fotografií v podobě nestabilního sdělení dle vlastního uvážení). Nic tak není garancí před neoprávněnými vstupy produčitelů do fotografie, neboť už se ocitáme v prostředí nikoli pouze metaforické smrti autora (Barthes 2006, 75 – 77), ale přímo v prostředí zmizení jeho svrchované pozice transformované do podoby produčitele, kterého již ve web-dvojkovém kontextu nespasí ani jeho postmortální ochrana.

Ve vztahu ke kolektivnímu autorství legislativa uvádí, že: „Vznikne-li fotografie společnou tvůrčí činností dvou nebo více autorů, jsou autory fotografie všichni tito autoři společně a autorské právo k fotografii jim přísluší společně a nerozdílně jako spoluautorům (§ 8 odst. 1 AZ)“ (Valoušek 2014, 27).⁶⁴ Autorské právo tedy myslí i na kolektivní autorství, avšak stále ve smyslu jasně definovaných fyzických individuů, která se na kolektivním díle autorsky podílejí. Jedná se tak spíše o kolektivní dílo individuů se statutem autora. Ani kolektivní autorství, na které autorské právo myslí, se však nerovná společné tvorbě produčitelů, neboť artefakt zde sice vzniká jako dočasný výsledek jejich činnosti, avšak ne ve smyslu jasně definovaných fyzických individuů, ale naopak ve smyslu, kdy tato jasná definovatelnost odpadá. Není to kolektivní dílo (produkt) individuálních autorů, ale výsledek kolektivní činnosti produčitelů generujících nestabilní artefakty.

Autorským dílem souborným je pak sborník fotografií, jejich výstava, nebo fotografická encyklopedie, kde je autorem tohoto díla autor, který tyto vybral a uspořádal, přičemž touto činností (dle § 5 odst. 2 AZ) práva těchto autorů (jejichž díla jsou do souboru zařazena) nejsou nijak dotčena (Valoušek 2014, 28).⁶⁵ Ve vztahu k fotografii ve web-dvojkovém kontextu můžeme sice vidět jistou paralelu mezi autorským dílem souborným a například vytvářením setů na Flickru ze strany produčitelů (Bruns 2008, 234 – 246), kteří

⁶³ Jak Valoušek souhrnně dodává: „Cílem ochrany autorského práva je především zamezení a ukončení neoprávněného užívání fotografií, ke kterému fotograf neudělil svůj souhlas“ (Valoušek 2014, 56).

⁶⁴ Viz také § 8 odst. 1 AZ.

⁶⁵ Viz také § 5 odst. 2 AZ.

tak fotografie zároveň nenarušují, ale pouze jim vtiskávají nové uspořádání.⁶⁶ Ani tak se ale nebude jednat o fotografie se statusem konečných produktů (díla), ale o fotografie v podobě nestabilních neukončených artefaktů, v tomto případě navíc s akcentací jejich hypermediální povahy.⁶⁷

V rámci zaměstnaneckého poměru potom autor také neztrácí autorská práva k dílu (které má status zaměstnaneckého díla pouze v případě smluvené pracovní činnosti), avšak o tom, jakým způsobem bude s dílem naloženo (zda bude zveřejněno či nikoli), zpravidla rozhoduje již zaměstnavatel (Valoušek 2014, 30 – 31). Z hlediska ekonomického pak odpovídá web-dvojková situace spíše zaměstnaneckému poměru, kde o tom, jak bude s fotografií naloženo, rozhoduje vlastník platformy (zaměstnavatel, který pohledem neomarxismu zaujímá pozici vykořisťovatele).⁶⁸

Majetková práva se v souvislosti s fotografií pojí zejména s hospodářským užitkem a ekonomickým prospěchem. I zde tedy platí, že k jakémukoli užití fotografie v tomto smyslu musí dát souhlas buď autor, nebo jiný nositel majetkových práv k užití fotografie, který je nabyt na základě licence (Valoušek 2014, 37 – 38). Zjišťujeme tedy, že: „Praktickým obsahem práva fotografii užít je právo na její rozmnožování, rozšiřování originálu nebo rozmnoženiny, právo na pronájem fotografie, její půjčování, vystavování, sdělování veřejnosti, a to jak originálu, tak jeho kopie“ (Valoušek 2014, 38).

Produživatelům se tedy na jednu stranu daří vyvázat fotografii z držení fyzického autora a nezávisle na něm s ní zacházet jakožto s informací, která má být volně, tj. zdarma dostupná pro všechny, avšak na druhou stranu se produživatelům stále nedaří vyvázat z podřízeného postavení vůči vlastníkům platform, kteří je mohou z hlediska majetkového práva i nadále vykořisťovat. Autor fotografie/web-dvojkový produživatel tak obtížně sleduje své finanční zájmy, neboť ty jsou primárně v područí vlastníků platform (a toho, co vlastníci těchto platform produživatelům reálně dovolí). Každá platforma může mít toto nastavení natolik specifické, že generovat nějaký univerzální výrok, který by zahrnoval všechna tato specifika, je v podstatě nemožné. Nejen proto, že o tomto nastavení rozhodují vlastníci platform, ale také proto, že se tato pravidla mohou průběžně měnit (aktualizovat), neboť tyto

⁶⁶ V této souvislosti vzpomeňme na již zmíněný princip folksonomie.

⁶⁷ Zde mám na mysli hypermediaci pohledem Boltera a Grusina (2010, 79 – 88) ve smyslu akcentace mnohvrstevnatého mediálního zprostředkování.

⁶⁸ Van Dijck, Nieborg (2009, 855 – 874) právě v této souvislosti mírní technooptimistické tendence spojené s příchodem demokratizace tvorby uživatelsky generovaného obsahu na webu 2.0 (produžování) a upozorňují, že je zapotřebí hlouběji analyzovat ekonomické poměry, neboť vlastníci platform poskytujících prostor pro produživatele mají i nadále možnost profitovat. „(...) komoditizace vazeb je přesně to, o co vlastníci platform, na nichž dochází ke tvorbě uživatelsky generovaného obsahu, usilují: vydělávají na vztazích a sociálně-sítovém chování uživatelů, kteří klikají na jejich stránkách“ (Van Dijck, Nieborg 2009, 865).

platformy jsou dynamické - ostatně jako celá síť. Jisté je však, že vlastníci platform budou mít tendenci upravovat pravidla primárně ve svůj prospěch, nikoli ve prospěch produčivatelů. Fotografii lze však v přiměřené míře a nezbytně nutném rozsahu užít dokonce i bez souhlasu autora, a to však pouze v případech výlučného užití pro osobní potřebu, nebo v rámci bezúplatných zákonných licencí⁶⁹, nebo v případě volného díla, u něhož již zanikla majetková práva (Valoušek 2014, 38). V případě užití pro osobní potřebu ze strany konkrétní osoby pak nesmí tato potřeba vést k ekonomickému prospěchu, ať už přímému či nepřímému (Valoušek 2014, 39). U bezúplatných zákonných licencí je užití fotografie odůvodněno sledováním veřejného (rovněž nekomerčního) zájmu, přičemž dokonce i v případě citací fotografie je možné tyto užít také jen v odůvodněné míře (Valoušek 2014, 40). „Ve všech stanovených případech je však vždy nutno uvést, je-li to možné, jméno autora, nejde-li o dílo anonymní, nebo jméno osoby, pod jejímž jménem se dílo uvádí na veřejnost, a dále název díla a pramen“ (Valoušek 2014, 41).

Produčivatele nicméně nezajímá užití fotografie v přiměřené míře či nezbytně nutném rozsahu, které je z hlediska autorského práva možné provést i bez souhlasu autora, neboť produčivatelé již nesledují osobní potřebu, ale naopak kolektivní potřebu komunity, která sama za užití kolektivní inteligence (Lévy 1999, 13 – 22) rozhoduje o míře a rozsahu tohoto užití. Cílem tedy není osobní potřeba, ale kolektivní sdílení. Produčivatelé proto primárně nerespektují kategorie bezúplatné zákonné licence, nebo veřejný zájem či osobní potřebu a spolu s tím ani to, zda je dílo volné či nikoli, ale v první řadě sledují pouze zájem vlastní. Rovněž také nejsou primárně motivováni uvádět jméno autora, název díla či jeho pramen, pokud to není přímo v jejich zájmu.

Přestože existuje celá řada způsobů neoprávněných zásahů do autorských práv fotografa, k těm nejčastějším patří neoprávněné užití autorské fotografie a neposkytnutí odměny v souvislosti s jejím užitím (Valoušek 2014, 56). Produčivatelé pak standardně (a často neoprávněně) užívají fotografie bez souhlasu autora, a ten se ve web-dvojkovém prostředí obtížně setkává s odměnou za užití své fotografie.

Autorovi zároveň může vzniknout škoda ve formě ušlého zisku, nebo skutečné škody, přičemž škoda ve formě ušlého zisku je vázána na neoprávněné užití fotografie, kde tímto užitím fotograf nemohl užít fotografii sám či k ní nemohl udělit licenci (a přišel tak o zisk), zatímco skutečná škoda je poté vázána výhradně na hmotnou podobu fotografie (např. její

⁶⁹ Jedná se ve stručnosti o licence: katalogové, úřední, zpravodajské, školní, knihovní, pro zdravotně postižené, pro fotografickou podobiznu, pro citace fotografií, pro účely výstav a pro zpřístupňování souborných děl – viz Valoušek (2014, 40 – 45).

poškozený výtisk), čímž vzniká poškoditeli soukromoprávní odpovědnost za fyzické poškození věci, avšak nedochází tak nutně k poškození autorského práva (Valoušek 2014, 60 – 61). Z toho pro nás vyplývá důležitý poznatek: „Fotografie je jako autorské dílo nehmotným statkem a je v tomto smyslu (hmotně) nepoškoditelné“ (Valoušek 2014, 61). Nehmotná podoba fotografie tak není v principu překážkou pro její existenci v podobě autorského díla. Vzhledem k tomu, že skutečná škoda je vázána primárně na hmotnou podobu neoprávněného užití fotografie, bude se pak ve web-dvojkovém prostředí jednat právě o škodu ve formě ušlého zisku.

Fotografování cizí věci navíc spadá do problematiky vlastnického práva, přičemž „ (...) vlastník je v mezích právního řádu oprávněn s předmětem svého vlastnictví libovolně nakládat a jiné osoby z toho vyloučit (§ 1012 OZ)“ (Valoušek 2014, 74).⁷⁰ To zároveň předpokládá schopnost vlastníka o této věci rozhodovat a zároveň ji vymezit či chránit vůči ne-vlastníkům. Samotným fotografováním věci však vlastníkovi na věci nic „neubude“, tato věc se nezvětší ani nezmenší, vlastník ji může přemísťovat, zakrýt nebo dokonce zničit (Valoušek 2014, 74). V této souvislosti narážíme i na vcelku paradoxní doporučení: „Ve striktním výkladu bychom tedy mohli doporučit všem vlastníkům věcí, aby své věci především nikomu neukazovali, pokud si nepřejí jejich fotografování“ (Valoušek 2014, 74). Vzhledem k tomu, že v praxi něco takového není dost dobře možné, rozhodujícím kritériem pro narušení vlastnictví vyfotografované věci je schopnost tuto individuálně identifikovat - čímž se myslí např. poznávací značka u automobilu či dům v osobním vlastnictví jiné osoby, jehož fotografii nelze obchodně užít, nebo se domnívat, že je fotografií tohoto domu či budovy možné volně užít jen proto, že je k nim umožněn volný přístup (Valoušek 2014, 74 – 75). Z hlediska vlastnického práva k věci tak ve web-dvojkovém kontextu rovněž narážíme na problém, neboť zde v principu odpadá schopnost vlastníka (který již není suverénním vlastníkem, ale produživatelem) chránit věc vůči ne-vlastníkům (produživatelům), či o ní samostatně rozhodovat (zda může, či nemůže být fotografována). Doporučení ohledně neukazování své věci je sice formálně účinné, nicméně ve web-dvojkové praxi rovněž nerealizovatelné, neboť je naprosto v rozporu s principem otevřeného sdílení informací (a volného přístupu k nim) mezi produživateli. Následně také uvidíme, že právě tento princip otevřeného sdílení informací mezi produživateli je přímo v rozporu s požadavkem nefotografování věcí, které je možno jednotlivě identifikovat.

⁷⁰ Viz také § 1012 OZ.

V souvislosti s fotografováním (fyzických) osob rozlišujeme podobu („fyzický“ tvar osoby) a podobiznu (zachycení této osoby na fotografii), přičemž platí, že (až na výjimky) je možné podobiznu této osoby zachytit a následně použít jenom na základě jejího souhlasu (Valoušek 2014, 87 – 88). U tohoto souhlasu pak rozlišujeme jeho formu (od písemné smlouvy ke konkludentnímu jednání) a rozsah užití fotografie, tedy množství jejího užití, časový a územní rozsah, a také způsob a účel jejího užití (Valoušek 2014, 88 – 92). Valoušek rovněž upozorňuje, že toto právo se sice pojí s fyzickou osobou, ale dokonce může přetrvávat i po její fyzické smrti: „Práva na ochranu osobnosti zahrnující právo na podobu a k podobizně přísluší uplatňovat za života fyzické osoby této fyzické osobě. Po její smrti se může ochrany její osobnosti domáhat kterákoli z osob jí blízkých (§ 82 OZ). (...) Okruh uvedených osob je natolik široký, že i posmrtná ochrana osobnosti může podle současné právní úpravy trvat prakticky po nekonečnou dobu“ (Valoušek 2014, 108).⁷¹

Nicméně ve web-dvojkovém kontextu z hlediska vlastnického práva při fotografování osob produživatelé rovněž nečekají na souhlas fyzické osoby, zda mohou použít fotografii její podoby či podobizny, a to ani na základě výše zmíněné postmortální ochrany (tj. souhlasu osob blízkých).

Snímky bez souhlasu fotografovaného je pak možné pořizovat (a šířit), jen pokud jsou v odůvodněné míře předmětem veřejného zájmu (Valoušek 2014, 99). Soukromí osob (které je s veřejným zájmem obtížně slučitelné) je totiž vcelku logicky předmětem silné právní ochrany a snímky, které by toto soukromí narušovaly, lze potom pořizovat a šířit pouze ze zákonných důvodů (Valoušek 2014, 94). Zejména je zakázáno (bez zákonných důvodů) pořizovat a šířit fotografie intimního charakteru, a to i navzdory skutečnosti, že hranice této intimity není zákonem jasně vymezena: „Důležité je, že těžko definovatelná intimní sféra člověka se vztahuje nejen přímo na vyfotografovaného člověka, ale i na záběry jeho obydlí či jiné soukromé prostory, **tedy na záběry, na kterých se v zásadě ani žádná osoba nevyskytuje**“ (Valoušek 2014, 95).

Zde opět vstupuje do hry právo na volně dostupné informace i za cenu narušení tzv. intimní sféry, do které patří jak soukromí osob, tak i jejich obydlí či soukromé prostory. Není proto náhoda, že v souvislosti s internetem (a zejména webem 2.0) je spojován vznik tzv. Efektu Streisandové, který v sobě reflektuje střet práva na soukromí s právem na volně dostupné informace. Autorem tohoto termínu je Mike Masnick, který jej použil v roce 2005,

⁷¹ Viz také § 82 OZ.

aby popsal výsledek úsilí Barbry Streisandové⁷², která se v roce 2003 snažila z internetu prostřednictvím legislativy odstranit fotografii své soukromé vily (resortu).⁷³ Efekt tak spočívá v tom, že čím větší množství právních kroků je podniknuto k tomu, aby byl z internetu stažen nežádoucí obsah, tím větší tendenci má tento obsah se dále šířit a stávat se volně dostupnou informací.⁷⁴ Snaha o ochranu intimní sféry v online prostředí je totiž mnohými produživateli vnímána jako snaha o cenzuru internetu.⁷⁵ Proti sobě stojí autorskoprávní představa o možnostech ochrany intimní sféry soukromých osob (a jejich možnosti rozhodovat o tom, zda bude fotografie z internetu stažena či nikoli) a práva na volně dostupné informace spolu se zájmy komunity produživatelů. Skutečnost, že fotografie vily Streisandové nebyla z internetu odstraněna, ale naopak dále šířena (diseminována), můžeme považovat za další příklad vítězství subjektivní vůle produživatelů nad objektivním (autorskoprávním) systémem. I díky tomuto efektu tak můžeme v neposlední řadě bezpečně říci, že fotografii nelze reálně ochránit před nepředvídatelnými možnostmi sítě, jakkoli o to autorskoprávní systém formálně usiluje.

7. 4. Kvazidla a fotografie jako nové médium

Nemožnost výstavby efektivního (autorskoprávního) systému v nepředvídatelné síti, je tedy dána okolnostmi, které by již nyní měly být zjevné. Především tedy přicházíme o možnost jasného oddělení entit a do hry tak vstupují procesy, které řídí síťoví produžitelé. Entity jsou otevřené nepředvídatelným možnostem sítě a díky této otevřenosti ztrácíme schopnost je jednoznačně vymezit. Z autora (fotografa) a diváka se stává web-dvojkový produžitel a z jasně vymezeného díla v podobě stabilního ukončeného produktu se stává nestabilní sdělení v podobě nikdy neukončeného artefaktu, o kterém rovněž nemůžeme říct, kde začíná a končí. Fotografie tak v prostředí webu 2.0 nevystupují ve smyslu jedinečnosti a

⁷² Podrobně se k této kauze vyjadřuje přímo i California Coastal Records Project na svých webových stránkách na listě nazvané About the Streisand Lawsuit. *California Coastline* [online]. Dostupné na <https://www.californiacoastline.org/>, [14. 1. 2019].

⁷³ Viz Fotografie soukromého resortu Barbry Streisandové. *California Coastline* [online]. Dostupné na <https://www.californiacoastline.org/images/2002/small/3850.JPG>, [16. 12. 2018].

⁷⁴ Viz Masnick (2015): For 10 Years Everyone's Been Using 'The Streisand Effect' Without Paying: Now I'm Going To Start Issuing Takedowns. *Techdirt* [online]. 2015. Dostupné na <https://www.techdirt.com/articles/20150107/13292829624/10-years-everyones-been-using-streisand-effect-without-paying-now-im-going-to-start-issuing-takedowns.shtml>, [16. 12. 2018].

⁷⁵ Viz We Are Legion: The Story of the Hacktivists, 2012 [film]. Režie: Brian Knappenberger. Luminant Media. Velká Británie.

neopakovatelnosti díla („toto bylo“), ale ve smyslu diseminovaných variabilních verzí v podobě kvazidíla.

Produživatelé v rámci procesu produžování sledují vlastní zájmy (tj. nikoli zájmy systému), čímž neposilují podobu fotografie známou z klasického světa, ale naopak její nestabilní podobu obohacují o nové prvky, které jsou dány web-dvojkovými možnostmi technických obrazů číselně reprezentovaného univerza.⁷⁶ Fotografie vystupující v roli nestabilních hypermediálních diseminovaných variabilních verzí tak mohou být vyjma fotografických prvků (ze škály fotografie tvůrčí, původní a prosté) v rámci fenoménu konvergence obohacené i o prvky, které do tohoto dělení již nezapadají. Tato nová podoba pak nemá budovatelské (dystopické, či utopistické)⁷⁷ tendence, ale spíše je tím vytržena (destruována) ze své ustálenosti a vymezuje se tak vůči podobám předešlým.⁷⁸

Fotografie tedy vystupuje v podobě dynamického obsahu, jehož nepředvídatelné možnosti se nedají systémově vytyčit. Stejně jako nemůže objektivní strukturalistická teorie podchytit všechny možnosti subjektivní interpretace poststrukturalistického diváka⁷⁹, nemůže ani žádná technologie vědění v podobě (autorskoprávního) systému podchytit nepředvídatelné možnosti procesu na pozadí technologie vědění v podobě sítě, jejíž plnohodnotný potenciál se uskutečňuje až ve web-dvojkovém období jakožto změna sociální praxe, tedy v rámci dispozitivu webu 2.0. Ztrácíme stabilitu sdělení a z fotografií se stávají pouze dočasné výstupy nikdy neukončeného procesu, které se tak ocitají ve své věčné betaverzi.⁸⁰ Porušování charakteru díla je tak nevyhnutelné. Stává se z něj standard, nikoli autorskoprávní norma. Nicméně produžitelům nejde o dodržování systémové normy, ale o zájmy produživatelské komunity. Subjekt tak vítězí nad daty/objektivní teorií zrovna tak jako síť nad systémem. Od systémové ochrany (osobní potřeby) fyzického autora a interpretace diváka se na pozadí sítě přechází ke kolektivnímu sdělení a ke tvorbě uživatelsky generovaného obsahu orientovaného na ostatní produživatele.

⁷⁶ K problematice číselné reprezentace blíže viz Manovich (2018, 66 – 69). Číselná reprezentace tak umožňuje, aby se fotografie stala programovatelnou prostřednictvím algoritmů, čímž se jí otvírají nové možnosti (nikoli pouze žádoucích) úprav, které v dobách fotografie klasické nebyly k dispozici.

⁷⁷ Blíže k této problematice konvergence pozice autora a diváka ve web-dvojkovém prostředí viz Carpentier (2011, 183 – 204) či přímo samostatná kapitola „Překonání romantického autora v kontextu soudobé informační společnosti“, ve které se tomuto typu konvergence v kontextu hlavní myšlenkové linie této práce přímo věnuji.

⁷⁸ Kvazidíla se tak odlišují od Brunsových artefaktů zejména tím, že nejsou vnímána jenom technooptimisticky, ale naopak zohledňují jejich destruktivní povahu vůči autorským dílům.

⁷⁹ Zde mám konkrétně na mysli barthesovský poststrukturalistický příklon k subjektivní interpretaci. Viz Barthes (2005, 47 – 48).

⁸⁰ Software přestává být produktem, ale stává se množstvím služeb a tyto služby pak nemají nikdy finální charakter, přičemž v rámci systému či softwaru open-source mohou jejich podobu dokonce vytvářet i samotní uživatelé – Zbieczuk (2007, 13) se proto odvolává na O'Reillyho (2005, 4), který upozorňuje, že tyto služby jsou tak vlastně ve věčné betaverzi.

Pochopitelně existují i autorskoprávní snahy, jak se vyrovnat s novou (web-dvojkovou) situací a vybudovat tak efektivní systém, nicméně problém je, že se již nacházíme v prostředí otevřených možností sítě, nikoli vnitřně uzavřeného systému neměnných entit. Tato snaha vybudovat systém totiž klade důraz na posilování těchto entit, s jejichž systémovou podobou však již v prostředí sítě nemůžeme dále počítat. Fotografie se tedy na jednu stranu přesouvá do sítě, ale autorskoprávní požadavky s ní spojené (ve smyslu díla) zůstávají svým charakterem stále systémové. Stručně řečeno, dochází ke konfrontaci charakteristik dvou typů technologie vědění, z nichž logicky vítězí ten mladší. V prostředí sítě tak může slavit úspěch pouze ten systém, který je paradoxně schopen připustit své překonání. Pak už ale nehovoříme o systému, ale o síti a jejích procesech, o nichž však nerozhoduje objektivní systém, ale subjektivní vůle produčivatelů.

Od internetu nelze odmyslet decentralizaci (absenci středu), jakkoli tato není neproblematická ve svém přečeňování. Zbieczuk (2007, 22) se při popisu této skutečnosti odvolává na Kleinera a Wyricka⁸¹, kteří nás upozorňují, že i navzdory decentralizaci internetu jsou web-dvojkoví uživatelé (produčivatelé) stále centralizováni na jednotlivých platformách, jejichž pravidla určují jejich vlastníci. I Koubský upozorňuje, že není dobré příliš přečeňovat decentralizovaný charakter internetu, neboť se dodnes nejedná o jednotnou síť, ale spíše o dohodu „ (...) mezi provozovateli (a dnes zpravidla současně majiteli) mnoha dílčích sítí“ (Koubský 1998, 20). I navzdory této problematičnosti, která znemožňuje vykládat decentralizaci v absolutním měřítku, však přesto dochází k velmi podstatné eliminaci jednotného řídicího centra, což je z hlediska zesponu generovaného obsahu ze strany web-dvojkových uživatelů zcela zásadní poznatek. Jak ostatně Koubský dodává: „Přesto však je neexistence jednotného řídicího centra zřejmě nejdůležitějším a také nejpřekvapivějším rysem Internetu“ (Koubský 1998, 20). Navíc si povšimněme, že Koubský používá pro výraz internet počáteční velké písmeno, neboť je článek psán v době, kdy ještě internet nebyl brán jako ustálené médium.

Pro prostředí sítě (internetu) je tak typická absence řídicího centra, která rovněž odpovídá absenci centrálních ucelených autorskoprávních pravidel, která by efektivně usměrňovala chování produčivatelů. Respektive, ne že by tato pravidla formálně neexistovala, nicméně chybí zde reálná síla, která by přiměla produčivatele se podle nich chovat. Vztah těchto produčivatelů totiž nesměruje k centrální (hierarchické) autoritě, ale naopak k (rovnostářské) pozici P2P. V neposlední řadě je také třeba zmínit, že tato pravidla mají lokální

⁸¹ Viz Kleiner, D., Wyrick, B. (2007): Infoenclosure 2.0. *Metamute* [online]. Dostupné na <http://www.metamute.org/editorial/articles/infoenclosure-2.0>, [17. 12. 2018].

charakter, zatímco chování produčitelů má spíše charakter globální (de-lokalizovaný).⁸² V rámci nepřeceňované decentralizace jsou pak produčitelé sice soustředěni (centralizováni) pod konkrétní platformou, jejichž pravidla určují vlastníci, ale zároveň produčitelé generují svůj obsah i mimo tyto konkrétní platformy, tudíž jejich pomyslné virtuální hranice rovněž globálně překračují (prostřednictvím diseminace).

Fotografie tedy směřuje od finálního výstupu k neukončenému procesu a každá její variabilní verze je vlastně konkretizovanou verzí jeho jednotlivé fáze. Spíše než abychom byli ve web-dvojkovém prostředí v kontaktu s finálním výstupem, jsme v kontaktu s její dočasnou podobou. Fotografie v tomto prostředí tedy opouští svůj status díla (jedinečného finálního produktu) a přesouvá se do pozice svých stínových (a zároveň nově osvojených - novomediálních) charakteristik v podobě neukončeného kvazidíla, z něhož se vytrácí možnost jednoznačného vymezení, konečnosti, uzavřenosti a systémové podchyitelnosti. V jeho souvislosti musíme přijmout nepříjemnou skutečnost, že jej nemůžeme nikdy zcela definovat, neboť není nikdy ukončené, tj. je ne-definitivní. V takovém případě nemůžeme dospět ani do fáze saturace výzkumného vzorku (aniž bychom kvazidílu neodebrali jeho základní charakteristiku ne-definitivnosti), a ani do fáze, ve které bychom byli schopni taxativně vymezit všechny jeho možné podoby (neboť jediným omezením je subjektivní orientace produčitelů na ostatní produčitele). Klást takovéto požadavky znamená stále setrvávat v technologii vědění v podobě systému, což je však ve web-dvojkovém kontextu zcela chybné. Stručně řečeno - nemůžeme říci, co vše se s fotografií stane (tj. přesně ji definovat), zároveň však nemůžeme očekávat, že jsou tyto možnosti zcela neomezené. Toto omezení však reálně určují síťoví produčitelé, nikoli formální autorskoprávní systém. Skutečnost, že nemůžeme jednoznačně, objektivně a systémově vymezit, kde leží hranice tohoto omezení, je dána tím, že je subjektivně určena síťovými produčiteli. Jakkoli je tato nejasnost vědecky nepříjemná, logicky odpovídá situaci nemožnosti jednoznačného vymezení webu 2.0, tedy prostoru, ve kterém se fotografie se statusem kvazidíla ocitá a okolo jehož gravitačního jádra osciluje. Takováto fotografie pak obsahuje stopové prvky svého původu obohacené o směs novomediálních charakteristik ve formě hypermediálních diseminovaných variabilních verzí.

⁸² Německá právní judikatura například považuje fotografická díla za kreativní v okamžiku, kdy naplňují podmínku nutné míry kreativity (jak ze strany profesionála, tak amatéra) a to bez ohledu na technologii pořízení (klasická či digitální fotografie), nicméně do stejné kategorie fotografií kreativních poněkud problematicky řadí i fotografie, které tuto nutnou podmínku kreativity nesplňují, a které bychom v českém kontextu označili jako fotografie původní – viz Valoušek (2014, 25 – 26). Dále také česká právní úprava neumožňuje poskytnout licenci na způsoby užití díla, které v době poskytnutí ještě nejsou známy, německá právní úprava takovéto poskytnutí naopak umožňuje – viz Valoušek (2014, 49 – 51).

Staromediální (systémový) charakter fotografie je tedy sice re-aktualizován v novomediálním prostředí sítě⁸³, což však neznamená, že tuto její novomediální podobu můžeme re-interpretovat na základě starých (systémových) pořádků. Tyto pořádky se totiž již ne-reaktualizují, ale spíše nás upozorňují na skutečnost, že jsou v kontextu nového prostředí neudržitelné. A to tak, že na jejich základě již nemůžeme definovat fotografii v podobě nově vzniknuvšího nestabilního sdělení/kvazidíla. To je však naprosto v pořádku, neboť právě nemožnost jejího jasného definování z ní činí nové médium. Pakliže bychom ji byli schopni jasně definovat (tj. dosáhnout systémové komplexity vědění), znamenalo by to, že se již nejedná o nové médium s nepředvídatelným (síťovým) potenciálem, ale o médium staré, jehož potenciál je vyčerpán svojí konečností a definitivností. Novomediální charakter fotografie v podobě kvazidíla je tak dán jejím nevyčerpatelným a zároveň systémově neuchopitelným potenciálem, neboť její osud již drží ve svých rukou web-dvojkový produživatel. Tak jako je fotografie otevřena nepředvídatelným možnostem sítě, o realizaci těchto možností rozhodují produživatelé, kteří však zároveň nejsou zcela nepředvídatelní (tj. svoji činnost orientují na jiné produživatele). Objektivně daná možnost realizace nepředvídatelných variabilních podob fotografie se tak reálně uskutečňuje na škále vymezené subjektivními produživateli (avšak nikoli autorskoprávním systémem). K tomu, abychom pochopili, kam nás tato změna může zavést, je v neposlední řadě zapotřebí se jí plnohodnotně otevřít. Jen tak si můžeme uvědomit, že web-dvojková fotografie v novomediálním kontextu zdaleka nestačila říct své poslední slovo.

V této kapitole jsem se zabýval problematikou fotografie jakožto autorského díla v kontextu uživatelsky generovaného obsahu. Vyšel jsem z charakteristik fotografických autorských děl (Valoušek 2014), které jsem následně konfrontoval s neslučitelností web-dvojkového prostředí. Tuto neslučitelnost jsem zdůvodnil prostřednictvím změny technologie vědění (Petříček 1998) a dispozitivu (Foucault 1999, 2000) ve vztahu k webu 2.0. Tato část textu tak poukazuje na nemožnost vystavění efektivního autorskoprávního systému ve vztahu k web-dvojkové fotografii a apeluje na přijetí jejích nově osvojených a systémem nepodchytitelných charakteristik v podobě kvazidíla. V příští kapitole tak budu platnost výše uvedených klíčových poznatků demonstrovat pomocí několika vybraných případových studií.

⁸³ K problematice re-aktualizace starých médií na pozadí nových viz McLuhan (2000, 365 – 366), který upozorňuje, že se stará média re-aktualizují na pozadí nových, čímž zároveň přebírají jejich vlastnosti.

8. PŘÍPADOVÉ STUDIE

Fotografii se prostřednictvím uživatelsky generovaného obsahu otevřely nové možnosti, které ji zároveň vysvobodily z rukou systematické legislativy, což však pochopitelně neznamená, že by se je legislativa nesnažila dále systémově podchytit. Charakter fotografie je však v prostředí webu 2.0 nenávratně procesuálně síťový, nikoli systémový (o který se legislativa opírá). V úvodní části jsem již nastínil jeden z příkladů tohoto stavu prostřednictvím *Oscar Selfie* z roku 2014, nicméně v této kapitole se díky obrazové příloze pokusím detailněji zabývat jednotlivými případovými studiemi, prostřednictvím kterých budu dále demonstrovat výše nastíněné poznatky. V rámci této obrazové přílohy uvádím fotografie, na něž (v případě, že je to možné) zároveň uvádím i hypertextový odkaz, prostřednictvím kterého jsou dohledatelné. Pakliže to možné není, uvádím alespoň datum, ke kterému se tyto vztahují. V mnohých případech se totiž jedná o fotografie v podobě nestabilních sdělení, jejichž podobu již není možné dohledat v čase prostřednictvím hyperlinků, neboť tato se vlivem svého procesuálního, síťového nastavení na příslušném odkazu již dávno proměnila. Můžeme tak zaznamenat pouze přechodnou, konkretizovanou podobu této procesuální změny v podobě artefaktu, nikoli finální verzi v podobě produktu. Tím se zároveň potvrzuje i variabilní nestálý síťový charakter těchto fotografií.

8. 1. World Record Egg jako příklad produžívání na Instagramu⁸⁴

Původní obrazová podoba *Instagram egg* (viz Obr. 1) se od svého zveřejnění dne 4. ledna 2019 prostřednictvím účtu *@world_record_egg* stala k dnešnímu dni, tj. 10. června 2021, příspěvkem s dosud největším počtem lajků ze všech dosavadních instagramových postů⁸⁵. Proč tedy taková zdánlivě banální či jednoduchá fotografie překonala posty celebrit jako je Kylie Jenner, nebo Beyonce? Patrně proto, že fotografie vajíčka pro svou jednoduchost dokázala oslovit velké množství produživatelů. Fotografie je jasně čitelná, předkládá přesně to, co svým názvem prezentuje, tedy znak instagramového vejce, a lze se vcelku oprávněně domnívat, že přirozenost, která z *Instagram egg* dýchá, je pro produživatele daleko uchopitelnější (každý někdy viděl vejce a jeho fotografii) než vzdálený svět

⁸⁴ V této části vycházím ze svého konferenčního příspěvku *Scattered Eggs of Instagram: World Record Egg as a Collaborative Democratic Artefact of Producersage*, který jsem prezentoval na konferenci *Infrastructures and Inequalities: Media Industries, Digital Cultures and Politics*, University of Helsinki, 2019.

⁸⁵ Na tuto skutečnost svého času reagoval Nugent (2019) v jednom ze článků v online verzi časopisu *Time*.

nakaširovaných celebrit zachycených na inscenovaných fotografiích. V neposlední řadě můžeme také od uživatele *@world_record_egg* nalézt v popisku tohoto instagramového postu přímo výzvu k produžování - viz Obr. 2. Výzvu lze pak přeložit takto: „Pojďme společně stanovit nový světový rekord v největším počtu sdílení příspěvku na Instagramu. Pojďme trumfnout ten současný, který drží post od Kylie Jenner (s 18 miliony!). To zvládneme!” (*@world_record_egg*, Obr. 2 - detail popisku). Do hry navíc opět vstupuje otázka (spíše řečnická) - kterou z těchto fotografií (Obr. 1 - čistý, v plném rozlišení, bez popisku, nebo Obr. 2 - zkrácený, ve zmenšeném rozlišení, s popiskem) můžeme skutečně považovat za originál? V prvním případě fotografie funguje jako čisté obrazové zachycení, v druhém jako hypermediální instagramový post, díky kterému se na základě lajkování ze strany ostatních produžitelů stala slavná a získala tak svůj soudobý význam.

Opět však můžeme vidět, že se již nepohybujeme pouze v rovině barthesovského poststrukturalistického diváka, ale v rovině Brunsových produžitelů, kteří přímo vstupují do hypermediálního obsahu fotografie, který svými zásahy neustále dotvářejí. Pro ilustraci skutečnosti, jak se tento nestabilní znak neustále vyvíjí, uvádím jeho podobu ve vztahu ke třem datům v rozestupu přibližně deseti dní: a) 10. 9. 2019, b) 20. 9. 2019, c) 1. 10. 2019. V případě počtu „To se mi líbí” pak platí následující hodnoty: a) 53.736.040 (viz Obr. 3), b) 53.754.415 (viz Obr. 4), c) 53.802.989 (viz Obr. 5). Díky těmto hodnotám můžeme jednoznačně vidět, že během vymezeného časového období dochází k nárůstu počtu „To se mi líbí” u daného příspěvku.

Přestože v případě *Instagram Egg* není problematické dohledat příspěvek, ke kterému se tyto hodnoty vztahují, je již problematické určit, který z těchto příspěvků můžeme považovat za originál. Výše uvedený příklad v podobě proměnlivého údaje počtu „To se mi líbí” může vytvářet iluzi, že nedochází k proměně obrazové podoby této fotografie. To se však týká pouze tohoto postu na Instagramu, nikoli různých variabilních verzí této fotografie, které po vzoru svobodnějších síťových produžitelů v synoptikonu překračují hranice instagramové platformy. Ve vztahu k obrázku *Instagram Egg* tak můžeme nalézt v případech a), b), c) (viz Obr. 6 - 8) stejnoměrný počet 25.270.000.000 verzí, které nás s jistotou ujišťují o platnosti tvrzení, že weboví produžitelé mají mnohem větší pravděpodobnost se na webu setkat s variabilní verzí *Instagram Egg*, než s verzí originální (a rovněž připomeňme, že ani o tom, kterou z těchto verzí můžeme skutečně považovat za originál, nepanuje jednoznačná shoda). Stejná hodnota v počtu variabilních verzí této fotografie pak platí i ve vztahu k její podobě s popiskem se sníženým rozlišením (viz Obr. 9 - 11). Jediný údaj, který je v obou

těchto případech proměnlivý, je pak čas, který vyhledávač potřeboval k nalezení odhadovaného počtu variabilních verzí.

Pokud se však ještě vrátím přímo k instagramovému postu *Instagram Egg*, tak si můžeme povšimnout, že se v daném časovém období a), b), c) neproměňuje pouze hodnota „To se mi líbí“, ale i počet jednotlivých příspěvků, se kterými je produživatel instagramové platformy konfrontován. Pokud tedy srovnáme podobu těchto příspěvků (viz Obr. 12 - 14), můžeme s jistotou prohlásit, že v každém z těchto případů byl v daném časovém období návštěvník (produživatel) Instagramu, který si tento post zobrazil, konfrontován s jiným obsahem. Návštěvník v období a) si tak jednoduše nemohl zobrazit příspěvky vzniklé až v čase b), přičemž návštěvník v období c) si tyto předchozí příspěvky sice formálně zobrazit mohl, ale reálně se k nim vůbec nemusel propracovat, neboť tyto byly již překryté dalšími příspěvky, které byly v čase c) neaktuálnější. Opět jsme tak přímo konfrontováni s procesuální podobou artefaktu.

I kdybychom se čistě hypoteticky byli schopni dohodnout na tom, která fotografie (ta s popiskem na Instagramu, či bez popisku v původním rozlišení) pro nás představuje originál, i tak bychom byli nadále konfrontováni s jeho variabilními verzemi, které jej překrývají. Takový příklad můžeme vidět jak v případě fotografie bez popisku v plném rozlišení (viz Obr. 15), tak i v případě fotografie s popiskem, která se v určité fázi procesu neustálého vzniku artefaktu objevila na Instagramu (viz Obr. 16). Oba tyto obrázky pouhého ilustrativního výseku četných variabilních verzí *Instagram Egg* navíc pocházejí ze stejného dne, tedy z 10. 9. 2019. Na Obr. 16 si při bližším pohledu rovněž můžeme povšimnout i nepatrného rozdílu v obrazové podobě, kdy dvě z těchto fotografií mají do těla vajíčka naklíčovaný šev ragbyového míče. V tomto případě se jedná již o variabilní verzi *Instagram Egg*, která se zobrazila jakožto reklama v boji za duševní zdraví během Super Bowlu, která se snažila využít popularity tohoto postu k informování o úzkostech, které vyvolávají sociální sítě.⁸⁶ Reverzibilní vyhledávač nám tak zobrazuje četné variabilní verze, se kterými můžeme být při vyhledávání tohoto postu konfrontováni dokonce i v momentě, kdy se snažíme dohledat pouze verzi původní.

Největší počet lajků postu *Instagram Egg* na tak globálně užívané platformě jako je Instagram pochopitelně vyvolal i celou řadu reakcí v podobě uživatelsky generovaných variabilních verzí, jejichž odlišnost je většinou na první pohled patrná. Verze, které takovou

⁸⁶ O zprvu nezjevném významu této reklamy (a o jejím následném efektu) pojednává *Vox* [online]. URL: <https://www.vox.com/2019/2/4/18209773/world-record-egg-instagram-hulu-super-bowl-ad-mental-health>, [15. 8. 2021].

patrnou odlišnost nenabízí, jsou tak mnohem snadněji zaměnitelné za původní fotografii. Tato poznámka se ve vztahu k uvědomění jeví být natolik samozřejmá, že je právě díky své samozřejmosti zrádná ve vztahu k praxi. Jinými slovy, podobnost a snadná zaměnitelnost jednotlivých verzí nevede v rukou produčitelů ke snaze o odlišení fotografických artefaktů, ale spíše k jejich zaměňování, rozmnožování či k jejich diseminaci v nových kontextech.

Z hlediska reakcí ze strany známých osobností jistě stojí za pozornost instagramový post Ellen DeGeneres (viz Obr. 17), který reaguje na překonání do té doby nejpoblárnější instagramové fotografie Kylie Jenner. Na tomto obrázku můžeme vidět, že post reaguje prostřednictvím obrazové syntézy fotografie Kylie Jenner a *Instagram Egg* v doprovodu s popisem: „Podle mého výpočtu, toto bude nejoblíbenější příspěvek na Instagramu. The egg + Kylie Jenner = minimálně 51.000.000 lajků”. Na Obr. 18 poté můžeme vidět reakci uživatele @Hojat_Shah, který prostřednictvím dalších uživatelsky generovaných variabilních verzí vybízí k pozvání *Instagram Egg* přímo do talkshow Ellen DeGeneres. K dnešnímu dni již můžeme s jistotou prohlásit, že se díky četným reakcím produčitelů stal z postu *Instagram Egg* internetový meme.⁸⁷ Dokonce tak významný, že na něj produčitelé reagují i prostřednictvím jiných internetových memů jako v případě memu *Distracted Boyfriend* (viz Obr. 19). Tvůrce tohoto příspěvku tak evidentně nereaguje pouze na *Instagram Egg*, ale rovněž i na skutečnost, že tento post překonal fotografii Kylie Jenner. Dalším příkladem reakce je pak obrázek plačící Kylie Jenner ve tvaru *Instagram Egg* (viz Obr. 20), který je již považován za samostatný meme. Vzhledem k výše uvedeným skutečnostem, které upozorňují na popularitu *Instagram Egg*, tak není překvapivé, že produčitelé cítí potřebu na tento post reagovat prostřednictvím tvorby dalších variabilních verzí, které se neomezují pouze na fotografické výstupy. Dokonce i samotná Kylie Jenner reagovala na ztrátu svého prvenství pomocí instagramového postu v podobě videa, ve kterém rozbíjí vajíčko a symbolicky jej lije na rozžhavenou silnici.⁸⁸ Vše tedy nasvědčuje tomu, že množství variabilních verzí, které se váží na *Instagram Egg*, se tak bude i nadále kontinuálně rozšiřovat.

Variabilní verze se tak objevují jak na Instagramu, tak i mimo jeho hranice, které produčitelé pomyslně překračují, ale rovněž i na samotném instagramovém profilu, na kterém se objevila původní verze *Instagram Egg*. Takovýmto příkladem může být post v podobě lehce prasklého vajíčka (viz Obr. 21) nebo například v podobě již výše zmíněného vejce v podobě ragbyového míče. Zásahy do obrazových výstupů se tak nedějí v rámci

⁸⁷ Viz *Know Your Meme* [online]. URL: <https://knowyourmeme.com/memes/world-record-egg>, [15. 8. 2021].

⁸⁸ Viz *Kylie when she see's the world record egg account* [online]. URL: https://www.instagram.com/p/BsmPezCnZ4I/?utm_source=ig_embed, [15. 8. 2021].

původního postu, který je v tomto případě dohledatelný, ale až v rámci jeho variabilních verzí, které se kromě jiného mohou zobrazovat na samotném profilu *World Record Egg*. Jednotlivé verze tohoto typu poté mohou mást reverzibilní vyhledávače nejen ve smyslu toho, že překrývají originál, ale zároveň i ve smyslu, kdy je tyto vyhledávače prostřednictvím specifických algoritmů nejsou schopné adekvátně dohledat. Jako příklad pro srovnání uvádím variabilní verzi *Instagram Egg* fotografie, která odkazuje na Mikea Tysona, jenž na ni dokonce sám prostřednictvím twitterového účtu nevybíravě reagoval (viz Obr. 22). Reverzibilní vyhledávač TinEye byl ke dni 20. 9. 2019 schopen vyhledat pouze 29 verzí této fotografie (viz Obr. 23), a to navzdory skutečnosti, že náš reverzibilní vyhledávač na Googlu ve vztahu ke stejné fotografii upozorňuje, že ve skutečnosti existuje 25.270.000.000 viditelných verzí k témuž dni (viz Obr. 24). Vidíme tedy, že se na přesnost některých reverzibilních vyhledávačů opravdu nemůžeme spolehnout (a to i navzdory skutečnosti, že v mnohých případech bez problému fungují). *Instagram Egg* odkazující na Mikea Tysona tak představuje variabilní verzi, která je prostřednictvím produžitelů diseminována v podobě dalších verzí (viz Obr. 25). Jako ukázkou variability těchto variabilních verzí uvádím fotografii *Instagram Egg* s umístěnou podobiznou samotného Mikea Tysona (viz Obr. 26). Nicméně z výše uvedeného počtu více než 25 miliard je zřejmé, že takových ukázek bude existovat v zásadě nepřehledné množství.

Přestože tvůrce původního postu *Instagram Egg* dodnes (ke dni, kdy je tento text psán) zůstává v anonymitě, některé stopy nasvědčují, že se na tvorbě této fotografie (spolu)podílel marketingový odborník Ishan Goel.⁸⁹ Ať už je však evidentně cíleným vznikem tohoto postu kdokoli, nezbyvá než konstatovat, že tento/tato pochopil sílu, kterou může mít produžitelská odezva v momentě, kdy je produžitelům svěřen do jejich virtuálních rukou dostatečně lákavý artefakt. A naopak, z výše uvedených příkladů (vzpomeňme fotografii soukromého resortu Barbry Streisandové) můžeme vidět, že snaha o kontrolu takto lákavého obsahu vede paradoxně rovněž k jeho dalšímu šíření. Autor *Instagram Egg* tak pochopil, že nemá smysl se tomuto procesuálnímu šíření v prostředí sítě bránit, ale smysluplné je naopak využít jeho sílu a plnohodnotně se mu otevřít. V neposlední řadě to však neznamená, že by se z podobného principu dalo vytvořit univerzálně platné pravidlo, čemuž ostatně nasvědčuje skutečnost, že se dosud nikomu nepodařilo *Instagram Egg* překonat, jakkoli se mnozí snažili

⁸⁹ Viz *This 19-year-old Indian boy made The Egg defeat Kylie Jenner in viral Instagram photo challenge* [online]. URL: <https://www.indiatoday.in/trending-news/story/this-19-year-old-indian-boy-made-the-egg-defeat-kylie-jenner-in-viral-instagram-photo-challenge-1435443-2019-01-21>, [15. 8. 2021].

využít obdobných principů, které z *Instagram Egg* učinily nejpoblárnější (nejlajkovanější) fotografii na Instagramu.

8. 2. Emma Smetana selfie

Dne 15. 4. 2019 vypukl požár pařížské katedrály Notre-Dame a zpráva o této tragické události obletěla celý svět. Při této příležitosti mimo jiné pořídila v tu dobu na místě přítomná reportérka platformy DVTV Emma Smetana selfie z čistě profesních důvodů na základě editorských požadavků (viz Obr. 27). Kontext této fotografie byl ovlivněn nutností improvizovaného vstupu reportérky, která tak mohla aktuálně informovat o události přímo z dané lokality. Namísto profesionálně vypadající fotografie, na kterou jsou konzumenti mediálního obsahu při podobných příležitostech zvyklí, tak vznikla selfie se smutným výrazem reportérky, bez pochyby ovlivněným tragičností dané události. Tato fotografie byla následně zveřejněna na instagramovém profilu platformy DVTV.

Den po této události (16. 4. 2019) postoval Matěj Schneider z Rádia Wave na svém facebookovém profilu příspěvek, prostřednictvím kterého vytvořil z fotografie *Emma Smetana selfie* internetový meme, pravděpodobně proto, že vzhledem k výše uvedené podobě této fotografie vycítil pro tyto účely její potenciál (viz Obr. 29). Příspěvek obsahoval i odkaz na meme generator (viz Obr. 28) a rovněž i výzvu směrem k produživatelům: „Edit: hrejte si“. Vzhledem k tomu, že produživatelé následně cítili potřebu vytvářet další verze, lze tvrdit, že jim tento materiál připadal dostatečně atraktivní. Zde uvádím některé objektivní důvody této atraktivity: kontroverzní a diskutabilní forma prezentace, reportérský status nejednoznačně přijímané celebrity, snaha vyrovnat se s tragičností události pomocí humoru, nebo negativita události prezentované prostřednictvím jedné ze zpravodajských mýtických figur - Myth of the Flood (Lule 2001). Přestože bychom patrně mohli nalézt i více důvodů, kvůli kterým se *Emma Smetana selfie* stala předmětem produžování (tyto důvody jsou subjektivní), již tento výše uvedený výčet představuje dostatečně atraktivní mediální obsah, který produživatelé obvykle neignorují.

I když četné variabilní verze vzniklé na toto téma upozorňují na to, co se může stát s fotografií, která pro produživatele představuje takto atraktivní materiál, nejedná se v tomto případě o příklad spolupráce produživatelů, který by kromě vzniku nového množství pozoruhodných memů vedl k něčemu optimistickému (zde tedy opět vidíme další přecenění Brunsova technooptimismu ve vztahu k produžování). Naopak, tato četná produživatelská aktivita spustila vlnu nenávistných reakcí ze strany odpůrců Emmy Smetany jakožto celebrity,

kteře se dle slov samotné reportérky místy pohybovaly na hranici trestního oznámení. *Emma Smetana selfie* tak mimo jiné upozorňuje na skutečnost, že vyústěním produčivatelské aktivity nemusí být nutně optimistický výsledek, ale naopak může být tato činnost brána jako popud k nastartování aktivit hraničících s kybersíkanou. Ne všichni produčivatelé tak mají nevinné a ušlechtilé úmysly a díky tomuto příkladu můžeme vidět, že se zvláště v prostředí internetu můžeme setkat jak s jeho laskavostí a vstřícností, tak i s jeho krutostí a škodolibostí. Na druhou stranu, je-li produčivatelům dán do rukou takto atraktivní obsah, nelze předpokládat, že jej budou ignorovat, a že nebudou vyučivát veškerých (tím pádem i hraničních) možností k tomu, jak na něj reagovat (nikoli pouze jako interpreti, ale spíše jako samotní tvůrci).

8. 3. Fotografie spotřební, ne-slavná

Dosud jsme tedy hovořili o fotografiích, které se staly veřejně známými, nyní však v rámci případové studie uvádím příklad fotografie veřejně neznámé jakožto demonstraci skutečnosti, že se s konceptem produčivání ve vztahu k fotografii můžeme setkat prakticky denně i v relativně všedních situacích a v užším kruhu produčivatelů. Předmětem mých úvah tak bude Obr. 30 s odkazem na obrazovou přílohu. Na obrázku můžeme vidět, že se jedná o fotografii zcela spotřebního charakteru, přičemž na škále dělení fotografie tvůrčí, původní a prosté (jakkoli je toto dělení již překonáno) bychom ji označili jako prostou. Fotografie může na první pohled vypadat banálně, bez jakékoli umělecké hodnoty, nicméně při detailním pohledu na popisek - viz Obr. 31 (detail popisku) - se setkáváme s aktivní výzvou k produčivání. Majitel posprejovaného auta tak vyzývá ostatní uživatele sociální sítě Facebook ke kreativě a participaci s tím, že nejlepší návrh bude z jeho strany realizován. Na tuto výzvu následně reagují uživatelé v komentářích prostřednictvím vybraných slovních spojení:

PrUHOvaný, UHOdni, VHOd minci, Who cares, UHOŇ, U.H.O., Doctor Who, tUHOň, DrUHOhorní, DIUHOpis, ÚHOř, LoUHOvat dloUHO...⁹⁰

Posléze však můžeme vidět, že nezůstává pouze u slovních spojení, vedle kterých se tak od jednoho z uživatelů objevuje v návrhu úprav i výtvarně zpracovaná variabilní verze návrhů výchozí fotografie (viz Obr. 32). Do fotografie tak vstupují ne-fotografické prvky, které se posléze stávají její součástí, a které vyvolávají i další reakce či slovní návrhy ze

⁹⁰ Pro konkrétní přehled všech možných variant je možné tuto fotografii nalézt na odkazu sociální sítě *Facebook* [online]. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1329128260444135&set=pb.100000409223174.-2207520000.&type=3>, [10. 7. 2022]. V případě, že by odkaz v době četby tohoto textu nebyl již veřejně dostupný, doporučuji nahlédnout do „Obrazové přílohy“.

strany dalších produživatelů. Výchozí Obr. 30 se pak navíc stává i předmětem další fáze produžování v podobě obrazových návrhů ze strany studentů výtvarné výchovy (viz Obr. 33), kteří tak do původní fotografie vnášejí další výtvarné prvky. Tyto návrhy jsou pak v souladu s již nastíněnými poznatky, o kterých jsme se bavili v předchozích kapitolách.

Vidíme tedy, že se již jednoznačně nepohybujeme v rovině Barthesova poststrukturalistického diváka, tj. aktivního „pasivního“ uživatele, ale v rovině Brunsova aktivního „aktivního“ uživatele, tedy produživatele. V této ukázce produžování je rovněž patrná granularita, tedy rozdrobenost jednotlivých úkonů, kde každý ze zúčastněných přispívá podobou návrhu na základě svých schopností. Návrhy jsou tak orientovány na další veřejné sdílení, tj. na další produživatele (a nepohybují se v rovině pouhé subjektivně intimní interpretace). Tyto variabilní podoby návrhů pak mají tendenci se síťově rozšiřovat či diseminovat a nesměřují tak k nějakému jednomu centrálnímu bodu (tj. k Obr. 30), ale spíše s tímto pracují v rámci tvorby dalších variabilních diseminovaných návrhů (Obr. 32, Obr. 33).

Díky tomuto příkladu můžeme jednoznačně vidět, že je zde rovněž překonáno i individuální autorství a spíše je tedy zapotřebí tyto variabilní artefakty vnímat perspektivou nového pořádku (Sutherland - Smith), nikoli skrze ideologickou konstrukci individuálního autora (Balve). Zvláště díky Obr. 33 je patrné, že je v tomto případě vhodné uplatnit z hlediska konvergence pozice autora a diváka od technooptimismu osvobozené produžování. Pokud bychom se totiž spolehli na konstrukt participační (Pateman), pak bychom museli být schopni rozlišit přesnou míru participace tvůrců jednotlivých obsahových návrhů, které Obr. 33 obsahuje. Takovéto informace však nemáme nikde k dispozici a ani není možné je z obrazové přílohy získat. Zkrátka nevíme, kdo všechno (jaký počet studentů) je autorem předloženého návrhu, natožpak abychom znali přesnou míru toho, kdo se na čem konkrétně podílel. Opět se tak ukazuje, že nejasnost tohoto rozlišení, která je v produžování přítomna (a která tento pojem činí problematickým), není ani tak chybou, ale jednoduše vlastností této podoby konvergence. Bylo by tak zcela mylné si namlouvat, že je vhodné k dané problematice přistupovat skrze participační konstrukt, neboť míra této participace je pro nás stále neznámá.

Dále si můžeme povšimnout, že produžitelé jsou z hlediska tvorby variabilních podob artefaktů svobodnější než tovární dělníci průmyslové výroby, neboť jsou s tímto artefaktem do určité míry spojeni a mohou se podílet na vzniku jeho variabilních verzí v podobě návrhů. Jak jsem již uvedl výše, jejich zacházení s artefakty je spíše výsledkem svévole, nikoli technooptimismu. V tomto případě tedy nerozvíjejí hypermediální obsah vstupní podoby obrazu prostřednictvím indexikálních zásahů, ale vstupují dokonce přímo do

obrazu samotného, jehož výchozí podobu tak sice efektivně přetvářejí, ale zároveň i destruuji. To rovněž ukazuje, že produžitel nahráním výchozí verze tohoto návrhu zároveň ztratil kontrolu nad tímto artefaktem, který se tak ocitl v rukou dalších produžitelů a jejich svévolného zacházení. Jednoduše řečeno, autor této fotografie ji zveřejnil pouze na základě své vlastní externě definované identity datového dvojníka v podobě produžitele, tj. nikoli jako suverénní individuální (romantický) autor. Na základě výchozí výzvy v popisku jsou tak produžitelé aktivní, tj. rozpořhovaní (nikoli paralyzovaní) a na základě metody cukru a biče cítí potřebu na obsahu participovat pod záštitou manipulativní odměny v podobě zviditelnění nejlepšího možného návrhu. V rámci diskurzu webu 2.0 se tak ocitají v režimu nové sociální praxe v podobě web-dvojkového dispořitivu.

Vidíme tedy, že se zde v rámci návrhů (ať již písemných, nebo obrazových) produžitelé pohybuji v rámci technologie věděni v podobě sítě, nikoli systému či struktury. Generují tak artefakty, které jsou výsledkem kolektivní spolupráce v rámci procesu produživáni, nikoli však kolektivního autorství. Tento proces je tak v síťové rovině neukončený, neboť nové návrhy mohou být ze strany produžitelů stále generovány. Jakkoli jejich současná podoba může vypadat pozoruhodně, atraktivně či inspirativně, je nutné podotknout, že tato není garancí realizace daných návrhů mimo prostor sítě. Jednoduše řečeno, co může vypadat atraktivně na síti v rámci procesu produživáni, nemusí nutně vést k realizaci mimo síťový kyberprostor.⁹¹ I z tohoto důvodu se vymezují vůči pouhému technooptimistickému pojetí produživáni, neboť tento proces není garancí zkvalitněni obsahu či dokonce jeho samotného vzniku mimo prostor, ve kterém tento proces probíhá.

8. 4. Fotografie profesionální, která se stala memem

Dosud jsme se v zásadě bavili o snímcích, jejichž charakter byl spotřební. Příklad fotografie *Hide the Pain Harold*⁹² však ukazuje, že je možné se setkat s variabilními artefakty vzniklými na pozadí produživáni i u fotografií, jejichž autorem je kulturní profesionál ve smyslu suverénního autora. Přesněji řečeno, tato fotografie poukazuje na konvergenci profesionálních a amatérských prvků, a také na možnost výskytu své variabilní verze v prostředí viditelného webu i v případě, kde se tato prvně objevila na webu hlubokém, tj. jako fotografie ve fotobance (Obr. 34). Na snímku je zachycen muž maďarské národnosti András

⁹¹ Dle mých informací nebyl žádný z uvedených návrhů ve výsledku realizován, neboť autor původního příspěvku se nakonec rozhodl nápis UHO jednoduše odstranit.

⁹² Blíže k původu tohoto internetového memu viz *Hide the Pain Harold*. *Know your meme* [online]. URL: <https://knowyourmeme.com/memes/hide-the-pain-harold>, [27. 2. 2022].

Arató, který byl osloven profesionálním fotografem k pózování na základě své předchozí selfie pořízené ze zaměstnání, přičemž Arató za účelem následného vzniku řady snímků jeho osoby ztvárnil několik virtuálních identit z mnoha pracovních prostředí (Obr. 35).

Když poté Arató čistě ze zvědavosti pátral po využití série těchto fotografií, zjistil, že se z něj stal internetový meme *Hide the Pain Harold*, patrně díky jeho úsměvu, který ve skutečnosti připomíná smích maskující bolest (Obr. 36). Podle standardně zaběhlé praxe pojmenování memů byl Arató označen za Harolda podle počátečního písmene názvu svého memu - tak jako je tomu i v jiných případech (*Scumbag Steve*, *Friendzone Fiona* atd.). Arató při této příležitosti učinil zjištění, že jeho fotografie byly kolikrát použity v urážlivých (Obr. 37) či vulgárních kontextech.⁹³ Po počátečním rozčarování se však rozhodl situaci akceptovat, a zároveň vystoupil ze své anonymity, čímž paradoxně docílil toho, že počet fotografií nelichotivého obsahu se začal postupně zmenšovat (jednoduše tím, že vznikaly neurážlivé verze, které svojí četností začaly překrývat předešlé variability nelichotivého obsahu). Jedná se tak o zcela opačný postup než v případě fotografie vily Barbry Streisandové. Arató se totiž (na rozdíl od Streisandové) nebránil síle internetu, tedy technologie vědění v podobě sítě, ale naopak ji obratně využil ve svůj prospěch. Jednoduše řečeno, nebránil systém, ale akceptoval síť (ať již jako poučený, či nepoučený uživatel).

Výsledkem tak byla jeho akceptace situace vzniklé na síti v podobě diseminovaných variabilních verzí jeho několika virtuálních identit (Obr. 38), díky čemuž se z něj stala celebrita, se kterou se lidé rádi fotí (Obr. 39). Jeho četné fotografie s fanoušky, kolikrát opatřené různou formou variabilních popisků (Obr. 40), demonstrují sílu memu *Hide the Pain Harold*, jehož účinek překročil virtuální rámec sítě. I díky tomuto překročení bylo možné přistoupit od artefaktů zpět k produktu - Arató například účinkoval v reklamě na Coca-Colu⁹⁴, díky které se mu podařilo artefaktovou povahu svých diseminovaných variabilních verzí alespoň částečně monetizovat prostřednictvím návratu k povaze produktu⁹⁵. Jakkoli není na místě vnímat tento příklad monetizace přehnaně technooptimisticky, i tak je zapotřebí si uvědomit, že kdyby se Arató ocital pouze v pozici dříve vykořisťovaného dělníka průmyslové výroby, pak by ani žádné monetizace dosáhnout nemohl. Opět se zde ukazuje, že na webu 2.0 je tak produčivatel v silnějším postavení než průmyslový dělník v továrnách, jakkoli nelze opomenout skutečnost, že možnost monetizace nemusí nutně znamenat adekvátní ocenění.

⁹³ Blíže viz *I Accidentally Became a Meme: Hide the Pain Harold* [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a3WnvDtDD2M>, [27. 2. 2022].

⁹⁴ Viz *Hide the Pain Harold - Coca Cola Commercial* [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HGjWpF-trlg>, [12. 3. 2022].

⁹⁵ Ohledně přechodu od artefaktu k produktu viz Bruns (2008, 389 - 392).

Hide the Pain Harold je tak ve vztahu ke sledované problematice pozoruhodný zejména z těchto důvodů: Zaprvé, ukazuje, že fotografie ve fotobankách pořízené profesionály se mohou stát předmětem deprofesionalizovaného produžívání. Zadruhé, představuje naprostý opak Streisand efektu v podobě akceptace technologie vědění v podobě sítě. A zatřetí, ukazuje, že návrat k produktovosti je možný i v případě, kde se dotyčný nebrání síle neukončených artefaktů (a necítí potřebu bránit zastaralou technologii vědění v podobě autorskoprávního systému).

8. 5. Variabilní úsměv Usaina Bolta

Před dosažením cílové rovinky na Olympiádě v Riu v roce 2016 se při čtvrtfinálovém běhu na sto metrů sprinter Usain Bolt spontánně usmál do objektivu, respektive objektivů, z čehož vznikl zapamatováníhodný moment⁹⁶ zachycený na dvou téměř identických fotografiích dua profesionálních členů rozdílných fotografických agentur. Autorem jednoho z těchto tvůrčích snímků (Obr. 41) je fotograf agentury *Getty Images* Cameron Spencer, který tuto později sám umístil i ve zmenšené variabilní verzi na svůj twitterový profil (Obr. 42), zatímco autorem druhého snímku tohoto momentu (Obr. 43) je Kai Pfaffenbach, fotograf agentury *Reuters*. Díky tomuto snímku se setkáváme s paradoxem v podobě jedné profesionální fotografie tvůrčí, která bývá často zaměňována za tvůrčí fotografii zcela jiného profesionálního autora. Pokud tedy při zmínce o této fotografii přesně nevedeme, kterého z autorů máme na mysli, když o ní hovoříme, pak nastává situace, kdy je tento neopakovatelný moment běžně zaměňován za jiný (zdánlivě stejný) již v rovině, kterou bychom dle výše uvedeného rozlišení autorských fotografií označili za tvůrčí. Oficiální média mohou v rámci publikace jednoho z těchto snímků formálně dodržovat zcela adekvátní reference na jejich autory, nicméně (jak jsem již uvedl výše) běžná produživatelská praxe se v této oficiální rovině nepohybuje, neboť produžitelé si bohatě vystačí s variabilními verzemi. V případě této fotografie se navíc setkáváme s paradoxem, neboť význam zachyceného momentu na snímku převyšuje jeho konkrétní ztvárnění již v rovině fotografií tvůrčích, které na něj referují. Potlačení role autora se tak v případě této fotografie nezřídka odehrává již na rovině

⁹⁶ Je ovšem paradoxní, že mnohá média o tomto zdvojení snímku vůbec nerefereovala a dle potřeby si vybrala vždy jednu z těchto fotografií. Viz např. *The Defining Image of Rio 2016 was Usain Bolt smiling at the camera* [online]. URL: <https://www.theguardian.com/media/2016/aug/27/rio-2016-usain-bolt-getty-images-dawn-airey-bbc>, [20. 3. 2022].

originálu. Jednoduše řečeno, fotografii *Smiling Usain Bolt*⁹⁷ zná sice celý svět, je ovšem otázka, v jaké její variabilní verzi.

Povšimněme si, prosím, změny diskurzivní praxe webu 2.0. Pokud bychom totiž nahlíželi na fotografii *Smiling Usain Bolt* pouze metrikou autorskoprávního systému a vycházeli tak z předpokladu, že se jedná o neopakovatelnou tvůrčí fotografii pořízenou na základě specializované znalosti kulturního profesionála fotografických agentur, pak by veškerý neoprávněný zásah v prostředí viditelného běžně dostupného webu 2.0 měl být jednoznačně vyhodnocen jakožto porušení autorského práva. Víme však již, že web-dvojkovi producenté se řídí dle technologie vědění v podobě sítě, nikoli (autorskoprávního) systému. Když k tomu ještě připočteme produčivatskou snahu o sebezviditelnění (jak upozorňují studia dohledu) a rovněž i skutečnost, že si majitelé jednotlivých platforem nemohou dovolit neaktivitu svých produčivatelů, a proto jejich neoprávněné vstupy do tvůrčího obsahu (ač ve variabilních verzích) v rámci mikrofyziiky webu 2.0 často tiše tolerují, pak se nelze divit skutečnosti, že se z původně tvůrčí fotografie *Smiling Usain Bolt* opět stal běžně dostupný mem.

Navzdory tomu, že jsou obě oficiální verze této fotografie snadno zaměnitelné, přesto je možné je od sebe rozlišit pouhým okem, zejména když se budeme soustředit na rozmístění světelných čar na snímku nebo na pozici rukou Usaina Bolta. Na fotografii od Camerona Spencera (Obr. 41) můžeme vidět dvě přerušené světelné čáry v levém a pravém horním rohu snímku, zatímco na fotografii, kterou pořídil Kai Pfaffenbach (Obr. 43), si můžeme všimnout pouze jedné přerušené světelné čáry, která je v těsné blízkosti za hlavou Usaina Bolta. Rovněž je v případě prvního snímku Boltova ruka více u těla a je také výrazně méně rozmazaná než v případě snímku druhého (a našli bychom i více signifikantních odlišností). Pokud si však položíme otázku, zda je snaha o rozlišení těchto snímků ve vztahu k web-dvojkové praxi směřodatná, pak by nás již v tuto chvíli nemělo překvapovat, že není. Produčivatelé se totiž primárně soustředí zejména na fotografické výstupy, které generují, nikoli na originální původ těchto výstupů, který je na základě produčivání různě upravován. Přesněji řečeno, na prvním místě se soustředí na výstupy, které generují (či interpretují) v rámci tvorby memu, nikoli na to, jestli modifikují fotografii Spencera, Pfaffenbacha či jiného produčivatele, který ji již nějakým způsobem modifikoval. Produčivatele zajímá zejména tvorba dočasné podoby artefaktu, nikoli to, jak je tento artefakt spojen s produktovou povahou originálu. Řečeno

⁹⁷ Viz *Smiling Usain Bolt*. *Know Your Meme* [online]. URL: <https://knowyourmeme.com/memes/smiling-usain-bolt>, [20. 3. 2022].

jednoduše, soudě dle artefaktů, které produživatelé generují, tyto ani tak nezajímá jejich původ, ale spíše jejich následná podoba orientovaná na ostatní produživatele.

Na dalším snímku tak můžeme vidět příklad variabilní verze, která je doprovázena textem v kombinaci s další fotografií (Obr. 44) bez níž by obsah, který tato sděluje, nemohl plnohodnotně fungovat. Jedná se totiž o anekdotu, kde je na první části obrázku vznesen dotaz: „Co dělá Usain Bolt, když mu ujede autobus?“, na který posléze odpovídá druhá část obrázku obsahující fotografii *Smiling Usain Bolt*: „Počká na něj na další zastávce.“ Další zcela evidentní zásah do obrazové podoby snímku v doprovodu textu představuje upravená variabilní fotografie odkazující na kvalitativní vzdálenost PC (her) od (herních) konzolí (Obr. 45). Na další fotografii (Obr. 46), jejíž obrazová podoba je ve vztahu k původní verzi změněna zejména na základě ořezu (ovšem pouze za předpokladu, že tato variabilní verze z původní neoříznuté verze skutečně vychází), je text využit pro znázornění úniku od povinností. Jako poslední příklad fotografie tohoto typu uvádím verzi (Obr. 47), na které je Usain Bolt zrcadlově otočen do protisměru běhu ostatních soupeřů v doprovodu textu, který říká: „hahaha, nikdy neztratíme zvyk smát se Higuainovi.“⁹⁸ Přestože u všech těchto fotografií dochází k pozměnění obrazové podoby, ke které je ještě navíc přiřazen nějaký text, stejně je zde role autora natolik potlačena, že jí zcela přebíjí nově vzniklý obsah artefaktu, který ožívá díky kombinaci těchto změn. Produživatelé se tak dostávají k těmto artefaktům již v podobě pozměněných výstupů prakticky bez šance rozlišit množství zásahů ve vztahu k původní verzi, natožpak aby byli přesně schopni rozlišit, kdo přesně je autorem těchto zásahů, čímž opět narážíme na nedokonalost participačního konstruktů Patemanové, který tuto možnost rozlišení předpokládá. Rovněž nemohou ani rozlišit, zdali se takto pozměněná fotografie k původní verzi vůbec vztahuje (či jestli vychází již z nějaké jiné variabilní verze) a v neposlední řadě je tento původ artefaktu včetně toho, kdo jej vytvořil, zajímavá naprosto marginálně (pokud vůbec), neboť konvergence autora a diváka je zde již natolik přítomna, že pro mnohé produživatele ani není tématem, tudíž plnohodnotně soustředí svoji pozornost na výstupní podoby artefaktu.

8. 6. Les Horribles Cernettes jako první fotografie hudební skupiny na webu

⁹⁸ Patrně se jedná o odkaz na oslavný běh argentinského fotbalisty Gonzala Higuaína, během něhož tento hráč emotivně slavil svůj gól proti Německu ve finále mistrovství světa v roce 2014, aniž by si uvědomil, že branka padla z ofsajdové pozice, díky které taky nebyla uznána. Viz *Higuain offside against Germany in Final match Fifa World Cup 2014 Brazil* [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hadWFJS-An8>, [27. 3. 2022].

Díky výše uvedeným příkladům tak můžeme vidět, že v prostředí viditelného webu je možné v rámci běžně dostupného obsahu narazit i na variabilní verze fotografií tvůrčích, které se tak mohou stát běžným objektem produčování, tedy artefaktem. Předpoklad, že jsou tvůrčí fotografie kulturních profesionálů chráněné před produčiváním díky tomu, že nejsou běžně dostupné, je tak v kontextu těchto úvah mylný. Autorskoprávní systém je schopen formálně ochránit pouze autorská práva k tvůrčím či původním fotografiím se statutem originálu, reálně však nikoli originály před vznikem jejich variabilních verzí, se kterými produčivatelé pracují především. V důsledku toho je tak originál zcela překryt variabilními verzemi, či batchenovskou terminologií diseminacemi, čemuž také odpovídá běžná produčivatelská praxe. V souvislosti s Batchenem rovněž nezapomínejme, že i fotografie, na něž se pohlíží jako na originál, jsou kolikrát pouze jednou z verzí původního záznamu, čímž se v prostředí sítě striktní odlišení originálu od variabilních verzí komplikuje přibližně stejnou měrou jako snaha o striktní rozlišení mezi autorem a divákem.

V závěrečné fázi výčtu případových studií se podíváme na fotografii *Les Horribles Cernettes*, tedy (volně přeloženo) *Hrozných dívek z CERNu* (Obr. 48), která je známá jako vůbec první fotografie hudební skupiny na webu. Sama dosud existující parodická hudební skupina na toto prvenství odkazuje na svých webových stránkách⁹⁹, přičemž na webu CERN Musicclubu zároveň skrze své prohlášení upozorňuje i na často se opakující chybné informace, které se s touto fotografií pojí: „Jen pár slov ohledně mediální bouře, která se na nás v posledních dnech spustila v souvislosti s údajnou „první fotografií na webu“. Pokud si pozorně přečtete naše webové stránky, tak zde uvádíme, že se dle našeho vědomí jedná o „první fotografii hudební skupiny na webu“. Mnohá média totálně překrucují naše slova za účelem laciné senzacechtivosti. Nikdo neví, jaká byla první fotografie na webu. Ale naše fotka byla jedna z těch, které proměnily web - od platformy pro shluk dokumentů z fyziky, až po médium, které utváří náš život. Byla portálem, který otevřel Web hudbě a umění a veškeré zábavě!”¹⁰⁰

Jeden z těchto příkladů laciné senzacechtivosti na pozadí překrouceného významu fotografie *Les Horribles Cernettes* můžeme nalézt v publikaci jinak velmi renomovaného nakladatelství TASCHEN, která se jmenuje *Web Design: The Evolution of the Digital World 1990 - Today*. Rob Ford v této knize uvádí: „V průběhu roku 1992 na webu dominovaly vědecké projekty - První fotografií, na níž je britská skupina Les Horribles Cernettes (která se

⁹⁹ Viz *The Cernettes* [online]. URL: <https://cernettes.wixsite.com/cernettes/firstphoto>, [18. 4. 2022].

¹⁰⁰ Cit. In: *Cern Music Club - Disclaimer* [online]. URL: <https://musicclub.web.cern.ch/bands/cernettes/disclaimer.html>, [18. 4. 2022].

zformovala v CERNu), nahrál na web Berners-Lee” (Ford 2019, 21). Celé sdělení ještě podtrhuje kapitálkami zvýrazněný titulek: „PRVNÍ FOTOGRAFIE ONLINE” (Ford 2019, 21). První fotografie hudební skupiny na webu je tak v této knize chybně prezentována jako první fotografie, která se kdy objevila online. Rovněž je zde uvedena další neúplná informace o tom, že tuto fotografii nahrál na web Berners-Lee, nicméně nikde již se nezmiňuje, že fotografii pořídil a upravil jeho kolega, výzkumník z CERNu, Silvano de Gennaro.¹⁰¹

Na obdobnou chybu v souvislosti s fotografií *Les Horribles Cernettes* můžeme narazit i na stránkách Českého rozhlasu, který rovněž tento snímek vydává za první fotografii, která kdy byla zveřejněna na webu.¹⁰² Na stejném místě je pak také možné dohledat informaci, že autorem tohoto snímku je právě Silvano de Gennaro, přičemž Český rozhlas zde rovněž uvádí, že Tim Berners Lee tuto fotografii naskenoval, zatímco na stránkách CERN Musicclubu se ke skenování snímku hlásí právě sám Silvano de Gennaro.¹⁰³ Oba uvedené zdroje se pak shodují v tom, že Silvano de Gennaro fotografii upravil prostřednictvím Photoshopu, tedy odstranil pozadí z tzv. výchozí fotografie (Obr. 49) a následně umístil představitelky skupiny na barevné pozadí. Se změnou pozadí se pak můžeme setkat i u další variabilní verze tohoto snímku (Obr. 50) v podobě profilové fotografie prvního alba skupiny, které nese stejný název jako její největší hit *Collider*.¹⁰⁴ Princip výrazné změny vstupu do obrazové podoby fotografie, tedy princip, s nímž se v prostředí webu 2.0 setkáváme denně, je tedy již předznamenán u první fotografie (hudební skupiny), která se kdy na webu vůbec objevila.

Rovněž by se dalo říci, že výše zmíněné nejasnosti v souvislosti s fotografií *Les Horribles Cernettes* jakoby předznamenávaly pozdější nutnost pohlížet na fotografie umístěné na webu právě skrze ne-systémovou metriku. Síť vnáší do systému dominanci relací, nikoli entit (fotografií), tedy je nutné se soustředit spíše na neustále probíhající procesy (neukončenost artefaktů), jejichž význam začíná jasně dominovat až s příchodem web-dvojkové reality, ač je původní podobou webu očividně již předznamenán. Autor je v případě

¹⁰¹ Viz *Cern Music Club - A Page of History* [online]. URL: <https://musicclub.web.cern.ch/bands/cernettes/firstband.html>, [18. 4. 2022]. Jiný zdroj navíc uvádí, že Silvano de Gennaro je v současné době manželem Michele de Gennaro, tedy jedné ze členek uskupení *Les Horribles Cernettes*. Viz *The unlikely photo that kickstarted the social web* [online]. URL: <https://www.bbc.com/future/article/20160224-the-unlikely-photo-that-kickstarted-the-social-internet>, [7. 5. 2022].

¹⁰² Viz *iRozhlas* [online]. URL: https://www.irozhlas.cz/veda-technologie/historie/pred-20-lety-se-na-webu-objevila-vubec-prvni-fotografie-slo-o-divci-kapelu_201207181023_sbartosova, [7. 5. 2022].

¹⁰³ Viz *Cern Music Club - A Page of History* [online]. URL: <https://musicclub.web.cern.ch/bands/cernettes/firstband.html>, [18. 4. 2022].

¹⁰⁴ Viz hudební klip k této písni, v jejímž textu si hlavní zpěvačka za asistence svých kolegyň v parodickém duchu stěžuje na nedostatek lásky ze strany svého vysněného muže-kolegy (fyzika), který je v písni zamilován pouze do svého *Urychlovače* (odtud název písně a alba *Collider*): *Collider* [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1e1eLe1ihT0>, [8. 5. 2022].

fotografie *Les Horribles Cernettes* výrazně potlačen, jako kdyby autorství tohoto snímku ani nebylo důležité jako fotografie samotná (vzpomeňme například, že dokonce ani výše uvedená publikace nakladatelství TASCHEN autora této fotografie vůbec neuvádí). A jde zejména o variabilní verze této fotografie na síti, u nichž dochází ke skutečnému (a pro nás v tuto chvíli již nikterak překvapivému) zmizení autora.

Fotografie *Les Horribles Cernettes* se navzdory svému speciálnímu významu nestala všeobecně rozšířeným memem, nicméně (jak můžeme vidět prostřednictvím reverzibilního vyhledávače *TinEye*) přítomnost svých variabilních verzí v prostředí sítě rozhodně nepostrádá (Obr. 51). V prostředí webu 2.0 je tak možné z pozice produživatele generovat právě tyto variabilní verze v podobě nikdy neukončených artefaktů, které nejenže nemusí nutně obsahovat jméno svého autora či produživatele (díky čemuž jsme svědky jeho skutečného zmizení), ale také se prostřednictvím nich může dále šířit nepravdivá informace o statusu tohoto snímku jakožto první fotografie, která se kdy objevila na webu (Obr. 52 - 53). Respektive, díky produžování může tato fotografie obsahovat jakoukoli informaci (úpravu), kterou se její tvůrce-produživatel rozhodne zakomponovat na základě orientace na ostatní produživatele. Ke zmizení (suverénního) autora tak dochází jednak tím, že variabilní verze jsou již generovány produživateli, jednak tím, že ani produživatele těchto artefaktů nemusíme nutně znát, čímž se opět dotýkáme omezené perspektivy studií dohledu, která vnímají generování artefaktů na sociálním webu čistě jako snahu o autorské (produživatelské) zviditelnění (a jaksi již nereflektují, že produživatel, jehož neznáme, nemůže být ani zviditelněn). Naopak se na pozadí práce těchto skrytých produživatelů mohou zviditelnovat ti produživatelé, kteří tyto artefakty na svých profilech sdílí (a kteří se tak prostřednictvím nich zviditelňují).

Na webu BBC, který mimochodem obsahuje jednu z variabilních verzí fotografie *Les Horribles Cernettes* (Obr. 54), můžeme narazit na článek s názvem *The unlikely photo that kickstarted the social web*¹⁰⁵, který jako jeden z mála uvedených zdrojů upozorňuje na skutečnost, že je velmi nepřesné považovat výše uvedený snímek za první fotografii na internetu. Pokud přeložíme název tohoto článku - *Fotografie, která nečekaně nastartovala sociální web* - pak si můžeme povšimnout, že právě zmínka o sociálním webu je již přítomna i v odkazu na dobu, kdy sociální web aktivních „aktivních“ uživatelů, tedy produživatelů, ještě neexistoval. Zde opět vidíme spojení počátečního webového principu se současným stavem

¹⁰⁵ Viz *The unlikely photo that kickstarted the social web* [online]. URL: <https://www.bbc.com/future/article/20160224-the-unlikely-photo-that-kickstarted-the-social-internet>, [7. 5. 2022].

zakotveným ve web-dvojkové realitě. Ani v tomto případě tak není možné vést nějaký striktní řez mezi těmito dvěma epochami, tj. webem 1.0 a webem 2.0. Opět se tak vracíme spíše k jádru principů, na němž je tento vystavěn.

Příklad fotografie *Les Horribles Cernettes* jsem se tak rozhodl vybrat zcela záměrně až na konec tohoto výčtu případových studií, neboť na kterém jiném snímku lépe ukázat spojení od počátku přítomných principů s web-dvojkovou současností, v níž je sociální aspekt webu nejvíce umocněn? Síla sítě je poháněna svévolí produživatelů, v jejichž zájmu není posilovat zastaralou technologii vědění, tedy (autorskoprávní) systém, ale spíše realizovat možnosti, které jim nejnovější typ technologie vědění v podobě sítě vlastně nabízí. Platforma webu 2.0 tak v kombinaci se svévolí produživatelů formuje současnou podobu fotografií na viditelném webu, kterou nemůžeme vysvětlit pouze prizmatem systémových (autorskoprávních) textů. Důraz na entity se transformuje v procesy, dílo se mění v artefakty, autor v produživatele a na autorství a fotografie v prostředí webu 2.0 již není možné pohlížet pouze (autorskoprávní) systémovou metrikou.

9. ZÁVĚR

V závěrečné části uvádím shrnutí dosavadních poznatků této práce s orientací na hlavní myšlenkovou linii, kterou zde sleduji. Smyslem tohoto resumé tak není znovu převyprávět to, co již zaznělo dříve, ale spíše sumarizovat nejzásadnější spojitosti vedoucí k potvrzení (či vyvrácení) stanovené hypotézy. V úvodní části práce jsem doporučoval číst text jako vzájemnou provázanost poznatků, a proto v souvislosti s tímto doporučením níže uvádím i strukturovaný přehled dosavadních kapitol. Kromě výčtu stěžejních myšlenek pracuji i se souvislostmi, které v průběhu četby vyvstávaly z textu teprve postupně (nikoli nutně při četbě jednotlivých pasáží). Cílem tohoto postupu je explicitně propojit dosavadní poznatky v kontextu hlavní myšlenkové linie a konkrétně tak formulovat závěry, které z tohoto spojení vyplývají.

9. 1. První kapitola: Úvod

V úvodní části této práce zmiňuji provázanost informačních a komunikačních technologií se soudobou společností a následně upozorňuji, že se budu dále zabývat konfrontací statické podoby fotografie s dynamickým prostředím webu 2.0 ve vztahu k problematice autorství. Dále upozorňuji, že na webu 2.0 dochází nejen ke konvergenci obsahu, ale také ke konvergenci pozice autora a diváka, kteří tak splývají v produživatele tvořícího uživatelsky generovaný obsah. Výsledkem této tvorby jsou neukončené artefakty se statusem kvazidíla, nikoli finální produkty se statusem (autorského) díla. V souvislosti s dispozitivem webu 2.0 pak upozorňuji na tuto změnu sociální praxe. V prostředí běžně dostupného (viditelného) webu se tak vyskytují pouze procesuální kvazidíla, která již není možné posuzovat či ochránit zastaralou metrikou systému. Z fotografie se v tomto prostředí stává nestabilní sdělení v podobě nejednoznačně vymezeného kvazidíla. To, jakým způsobem se tato situace promítá do problematiky autorství ve fotografii, je pak předmětem mého výzkumu v následujících kapitolách.

9. 2. Druhá kapitola: Teoretický a metodologický rámec

Metodologicky jsem se rozhodl práci uchopit z perspektivy epistemologie nových médií inspirován Serresovou výzvou k novému způsobu uvažování z důvodu nutnosti vidět za

hranice jednoho oboru a invenčním a tvůrčím způsobem upřít pozornost na procedurální kognitiv a algoritmické myšlení, které nám nabízí informatika. To, co Petříček popisuje jako přechod od systémových entit k síťovým procesům, označuje Serres jako odklon filozofie od deklarativních abstrakcí směrem k procedurálnímu kognitivu. V rovině entit a deklarativních abstrakcí se tak setkáváme se stálostí a neměnností, které můžeme systémově definovat. Právě proto je nutné se odklonit k procesu a procedurálnímu kognitivu, který je ne-definitivní, a který v kontextu webu 2.0 označuje O'Reilly jako permanentní změnu. Ve světě nových médií, jehož principy odvozují od Manoviche, tak dochází ke změně publika, na kterou upozorňuje jak Serres v souvislosti s Palečkou, tak právě i Bruns ve vztahu k produživateli.

V textu se snažím zmapovat proměny autorství a fotografie na webu 2.0 i s vědomím toho, že jsem některými aspekty limitován. Výzkum a s ním spojené případové studie jsou vázány na časové období roku 2015 - 2022. Technologická gramotnost produžitelů je považována za vstupní podmínku, digitální předěl není zpochybněn (avšak práce jej neřeší) a text celkově vychází ze západní myšlenkové tradice a pro-západního charakteru internetu se zohledněním jeho globalizovaného zpřístupnění široké veřejnosti, díky kterému nemusí mít všichni jeho svévolně se chovající produžitelé ušlechtilé úmysly. V práci primárně sleduji možnosti a novost proměn fotografie ve web-dvojkovém kontextu, přestože by se ke zmapování nabízela jistě i jiná témata (hoaxy, dezinformace, intertextualita apod.). Dalším limitem je pak ne-definitivní charakter webu 2.0, který však (jak jsem již uvedl) není ani tak nedostatkem, ale spíše vlastností. V neposlední řadě se zabývám fotografií na webu 2.0 právě a jedině v prostředí viditelného webu a volně dostupného obsahu.

I fotografie je poté v tomto prostředí ne-definitivní, její význam je na síti de-lokalizován, tj. skrze své variabilní verze se stává nikdy neukončeným procesem. Logicky se pak do ní promítají vlastnosti sítě a web-dvojkového prostředí, které je charakteristické svým gravitačním jádrem. Web 2.0 je tedy ve věčné betaverzi, stává se z něj platforma, je na něm možné odlišit folksonomii od kolektivního autorství, je také vyvinut pro více než jedno zařízení, prostřednictvím kterých je možné komunikovat na základě modelu many-to-many, díky čemuž je vhodné uchopit danou problematiku skrze perspektivu filozofie komunikace. Tuto komunikaci z pozice P2P mezi sebou vede nový typ publika, který na webu 2.0 vzniká, tedy produžitelé.

9. 3. Třetí kapitola: „Smrt fotografa“ v kontextu produžování

Produžívání se však neobjevuje náhodou a do značné míry je jakožto jeden z typů konvergence pozice autora a diváka předznamenáno ještě před příchodem webu 2.0. V souvislosti s fotografií tak mluvím o „smrti fotografa“ (tj. o smrti jeho suverénního autorského statusu) v kontextu produžívání s odkazem na barthesovskou metaforu smrti autora. Proto v práci sleduji myšlenkovou linii v podobě posunu od Barthesova poststrukturalistického diváka k Brunsovu produživateli. Barthes se v rámci svého poststrukturalistického přístupu k fotografii přiklání k divácké interpretaci, díky které se divák stává tvůrcem fotografického obsahu v rovině recepční estetiky. Poststrukturalistický prvek punctum se tak jakožto subjektivní detail ocitá za hranicí strukturalistického přístupu v podobě objektivní sémiotické analýzy.

V souvislosti s Barthesem rovněž uvádím řadu limitů jako je např. mechanicko-chemický základ fotografie či ztráta noematu „toto bylo“. Za nejpodstatnější z nich ve vztahu k produžívání však považuji skutečnost, že se Barthes nezabýval tím, co se děje s fotografií po jejím zveřejnění, neboť tato se pohybovala právě v rovině finálního produktu se statutem díla sloužícího k divácké interpretaci v rámci recepční estetiky na pozadí systémových entit. Na webu 2.0 se však setkáváme s fotografií v rukou produžitelů, jejíž důležitost nabývá na významu právě až od okamžiku jejího zveřejnění, neboť se jedná o nikdy neukončený artefakt se statutem kvazidíla určený k tvorbě uživatelsky generovaného obsahu ze strany produžitelů na pozadí síťových procesů.

Brunsovu produžitel tvoří artefakty či mashupy skrze princip rozprostřené tvorby, kterému předchází řada podmínek, mezi které patří: 1) pravděpodobnostní (nikoli řízené) řešení problémů, které de facto odstraňuje hierarchické (dozorcovské) a centralizované řízení, přičemž zde Bruns přeceňuje schopnost produžitelů zkvalitňovat obsah a nezohledňuje tak jejich omezenou možnost samoregulace spolu s jejich rozdílnými motivacemi (svévolí); 2) rovnost možností uživatelů, která potlačuje dominantní roli hierarchické autority, aniž by ji úplně odstraňovala (stále existují vlastníci platform, kteří na pozadí vzájemných vztahů s produžiteli tvoří mikrofyziku webu 2.0); 3) granularita, tedy rozdrobená činnost, při níž opět odpadá nutnost přítomnosti centralizovaného řízení dozorcovského oka panoptikonu; 4) sdílený (volně dostupný) obsah, díky kterému artefakt vystupuje jako zdarma dostupná informace v souvislosti s hackerskou etikou a principem open-source na pozadí decentralizované síťové struktury, čímž se de facto vymezuje vůči industriální produkci ukončených (volně ne-dostupných) produktů, které lze systémově (autorskoprávně) ochránit.

Produžívání má také klíčové principy, mezi něž patří: 1) otevřená participace a komunální evaluace, která pro produžitele představuje možnost rovnosti přispění a

eventuálního hodnocení jejich dočasných výstupů (lajky, komentáře apod.); 2) tekutá heterarchie a meritokracie ad hoc, kde při tvorbě artefaktů jednoduše každý přispívá tak, jak umí; 3) neukončené artefakty, které jsou klíčovým výstupem produžování; 4) veřejné vlastnictví a individuální odměny, které mohou ve virtuálním světě produžitelé obdržet v podobě množství lajků, virtuálních ocenění či pracovních nabídek, přičemž právě princip veřejného vlastnictví poukazuje na to, že v rámci produžování nesmí jít o soukromý obsah. Proti tomuto principu pak stojí právo na soukromí fyzických osob a na fotografii, jehož neslučitelnost s web-dvojkovým prostředím jsem se pokusil ukázat na příkladu Streisand efektu. Celkově vzato, od Barthesova poststrukturalistického diváka se tak přesouváme k Brunsovu produžiteli a subjektivně-intimní rovina recepční estetiky se rozšiřuje o produžování, které je orientováno na veřejné sdílení. Tento posun jsem se snažil ilustrovat prostřednictvím příkladu *Oscar Selfie*, nejen s důrazem na vznik jejích variabilních verzí, ale i s akcentací skutečnosti, že ani artefakty nemohou být amorfnní, což jsem vysvětlil pomocí příkladu černého obdélníku, jehož vznik je jakožto vstup do obrazové podoby sice formálně možný, ale reálně již nenese žádné prvky variability tohoto artefaktu. Díky tomuto příkladu je pak jasné, proč jsou produžitelé orientováni na ostatní produžitele.

9. 4. Čtvrtá kapitola: Překonání romantického autora v kontextu soudobé informační společnosti

Prostřednictvím přechodu od Barthesova poststrukturalistického diváka k Brunsovu produžiteli dochází ke skutečnému zmizení autora, respektive jeho suverénní podoby, s níž v tomto textu pracuji v rámci konceptu autora romantického, jehož kořeny můžeme nalézt v antice, zatímco jeho předobraz s příchodem knihtisku, díky kterému se rodí koncept západního individuálního autorství spolu s potřebou ochránit výtisky, tj. dochází ke zrodu dnešní podoby autorského práva. Skutečná definice individuálního tvůrce se pak vztahuje na období romantismu. Západní představa o individuálním autorství stojí proti představě východního kolektivismu a v prostředí globalizované sítě značně podléhá etnocentrické perspektivě, čili ve web-dvojkovém prostředí již není déle udržitelná. Proto je třeba se od ideologického konstruktů individuálního autora (Balve) posunout k novému pořádku (Sutherland-Smith).

Tento nový pořádek lze spatřovat v Carpentierových sociálních konstruktech mapujících konvergenci autora a diváka v prostředí webu 2.0. Ze všech těchto konstruktů se přikláním právě k produžování, ovšem zdůrazňuji (a tím se od Carpentiera liším), že je

zapotřebí odstranit z produžívání modernistickou tenzi, oprostít je od technooptimismu a zohlednit svévoli produživatelů.

Z hlediska postavení produživatelů na síti pak neomarxističtí myslitelé (Brown, Quan-Hasse) přirovnávají jejich pozici k průmyslovým dělníkům v továrnách. Zároveň zdůrazňují svobodnější postavení produživatelů (oproti továrním dělníkům) a de facto tak pomocí rétoriky mediálních studií popisují mikrofyziку webu 2.0, ovšem s tím rozdílem, že oproti Foucaultovi neodvozují její podobu od vzájemných mocenských sil, ale spíše vidí produživatele v podřízenějším postavení vůči vlastníkům platform, na nichž se pohybují. Proto také neomarxisté považují produžívání za novodobou formu vykořisťování (Van Dijck, Nieborg). Dělníci v továrnách jsou řízeni pevnou pracovní dobou, zatímco produživatelé tekutými síťovými vazbami. Dělníci vytvářejí kapitalistické finální produkty, od nichž jsou odcizeni, produživatelé však generují neukončené artefakty, které jsou odrazem nekapitalistických potřeb komunity. Vzhledem k hierarchické struktuře továren kontroluje produkty pouze vlastník, kdežto v kontextu webu 2.0 kontrolují (dle neomarxistů) artefakty samotní produživatelé v rámci samoregulace. Dle mého soudu neomarxisté schopnost kontroly artefaktů ze strany produživatelů značně přeceňují, neboť artefakty nutně nesetrvávají na jednom místě, ale mohou se dále šířit až do fáze, kdy nad nimi produživatelé zcela ztrácejí svoji kontrolu, která je tak ze strany produživatelů pouze částečná.

Dispozitiv knihtisku a od něj následně odvozené legislativy konstruuje subjekt individuálního autora, a zároveň posiluje jeho (autorská) práva. Dispozitiv webu 2.0 oproti tomu konstruuje subjekt produživatele reflektující pozbytí individuálního autorství. Jinými slovy, na webu 2.0 (v prostředí volně dostupného obsahu) již není možné déle setrvat v pozici individuálního suverénního autora, neboť datový dvojník automaticky přijímá podobu produživatele. Z tohoto důvodu je tak suverénní autor v kontextu webu 2.0 nenávratně překonán.

9. 5. Pátá kapitola: Foucaultův dispozitiv v kontextu uživatelsky generovaného obsahu v prostředí webu 2.0

V souvislosti s Foucaultem tak napříč touto prací hovořím o dispozitivu webu 2.0 jakožto novém typu sociální praxe, která přichází s druhou vývojovou fází webu. Tak jako přecházíme od Barthesova poststrukturalistického diváka k Brunsovu produživateli, posouváme se od Benthamova panoptikonu v pojetí poststrukturalistického Foucaulta k Mathiesenovu synoptikonu v pojetí Baumana a Lyona v rámci studií dohledu. Dispozitiv

webu 2.0 se tedy nevztahuje na kontext panoptika a centralizovaného dohledu pevné modernity, ale právě na kontext synoptika, tj. modernity tekuté. V pojetí Foucaultova dispozitivu se setkáváme s centralizovaným dohledem hierarchické moci, která produkuje poslušná těla subjektů, zatímco u dispozitivu webu 2.0 jsme již konfrontováni s decentralizovaným prostředím fragmentované sítě synoptikonu spolu s P2P postavením produžitelů, přičemž toto prostředí produkuje větší množství virtuálních identit v podobě svobodnějších datových dvojníků. Tuto mikrofyziку moci na webu 2.0 je lepší odvozovat od Foucaulta, neboť v jeho pojetí je moc produktivní (produkuje produživatele), kdežto u neomarxistů, kteří jinými slovy rovněž popisují mikrofyziку webu 2.0, je moc spíše vlastněna (ze strany vlastníků platforem, kteří produživatele vykořisťují). To však není slučitelné s Foucaultovým chápáním mikrofyzičky moci, neboť v jeho pojetí není moc vlastněna, ale produkována.

V dispozitivu panoptika jsou poslušná těla subjektů paralyzována a izolována, zatímco v diskurzu synoptika jsou produžitelé rozpořhybovaní, nicméně za zdánlivou svobodu své tvorby na platformách platí velkou cenu v podobě ztráty vlastnictví artefaktů. Diskurz panoptika ve vztahu k poslušným tělům vyvíjí nátlak a sankce v podobě hrozby uvěznění, kdežto v diskurzu synoptika (při odstranění dozorců) hrozí produžitelům odloučení a zneviditelnění. Kontrola je přenesena na ně a oni jsou tak sami motivováni generovat obsah, který často může porušovat pravidla jednotlivých platforem (sdílení artefaktů s neznámým původem, sdílení artefaktů jiných autorů bez jejich souhlasu, změna jmen na přezdívky apod.), nicméně platformy mají tendenci do značné míry toto porušování tolerovat, neboť si nemohou dovolit neaktivitu svých produžitelů. Studia dohledu pak rovněž podceňují různé motivace (svévoli) produžitelů, neboť ne všichni musí být motivováni kontrolovat ostatní či obsah zlepšovat nebo s ním jakkoli interagovat.

Zatímco dispozitiv panoptika nabízí poslušným tělům více jistot a méně svobody v rámci společenství, prostředí sítě nabízí virtuálním subjektům/datovým dvojníkům/produžitelům více svobody, ale méně jistot. Na platformách nejsme konfrontováni pouze se sankcemi, ale rovněž i s různými typy manipulativních odměn (principy herních automatů). Datoví dvojníci mohou vytvářet větší množství virtuálních identit, mají částečnou (nikoli totální) kontrolu nad artefakty a v rámci své orientace na veřejné sdílení upřednostňují zájmy komunity před systémem pravidel jednotlivých platforem. Díky tomu jsou svobodnější a v rámci dispozitivu webu 2.0 mají větší prostor pro svévoli a systémově hraniční či dokonce nepovolené zásahy do artefaktů, což odpovídá podobě mikrofyzičky webu 2.0, která je odvozena odspodu, tj. od procesuálního charakteru

vzájemných vztahů komunity produživatelů a vlastníků platforem a nikoli od externě definovaných autorskoprávních pravidel, kterými se činnost na platformách řídí pouze formálně, nikoli reálně. Proto také v souvislosti s Burajem upozorňuji na skutečnost, že ve Foucaultově pojetí je moc nezákonná, neboť je odvozena odspodu, tj. produživatelé se neřídí (autorskoprávními) zákony, ale mikrofyzikou moci, která určuje dynamiku web-dvojkového prostředí. Produživatelé se tedy pohybují v prostředí synoptikonu, které popisují Bauman a Lyon v rámci studií dohledu, ovšem s tím rozdílem, že tito autoři přeceňují motivaci produživatelů kontrolovat ostatní, neberou příliš velké ohledy na možnost vytváření většího množství virtuálních identit/datových dvojníků (ač ji v principu nevyklučují) a celkově příliš nezohledňují svévůli produživatelů.

9. 6. Šestá kapitola: Kolektivní inteligence a produživatelé

V práci se rovněž vymezují vůči již výše naznačeným technooptimistickým tendencím Brunse v souvislosti s produživáním, a také i Lévyho ve spojitosti s kolektivní inteligencí. Bruns přeceňuje schopnosti samoregulace komunity, nepřipouští průchodnost jiných než ušlechtilých (budovatelských) motivací produživatelů vedoucích k lepšímu výsledku, uživatelsky generovaný obsah označuje jako uživatelsky řízený obsah (přičemž již víme, že schopnost jej řídit/kontrolovat je u produživatelů pouze částečná) a celkově rovněž nezohledňuje svévůli produživatelů (tj. i destruktivní až dekonstruktivní tendence), jejichž jediným limitem je orientace na ostatní produživatele. Produživatelé tak překonávají staré (modernistické) pořádky a rozhodně je neupevňují.

Lévyho pojetí kyberkultury jakožto všeobecnosti bez totality je rovněž technooptimistické, přičemž Lévy chápe kyberkulturu jako pokračování ideálů moderny. V rámci kyberkultury uplatňují produživatelé princip kolektivní inteligence, který může fungovat pouze v demokratických režimech. I já zmiňuji, že poznatky, které zde uvádím, nebudou a nemohou fungovat v režimech opresivních či totalitních. Lévy navíc chápe kolektivní inteligenci jako otevřené pole pro řešení problémů s absencí definitivního řešení, čemuž rovněž odpovídá procesualnost či procedurální kognitiv na síti v rámci tvorby neukončených artefaktů. S Lévyem se tedy shodují na nutnosti fungování kolektivní inteligence v demokratických režimech (neboť tím je podmíněn i volný přístup k technologiím) a rovněž se s ním shodují ohledně absence definitivního řešení síťové procesualnosti. Zásadně však nesouhlasím s jeho technooptimistickým pojetím kyberkultury. Například Macek vyčítá Lévyemu neochotu konfrontovat pojetí kyberkultury se současným

stavem a rovněž i přílišnou nekonkrétností, nicméně je otázka, do jak velké míry je možné být v jasně nevymezeném prostředí gravitačního jádra konkrétní. Největší problém Lévyho technooptimistické koncepce kyberkultury tak vidím zejména v podcenění svévole produživatelů (datových dvojníků), kteří se od zastaralého (autorskoprávního) systému spíše odpoutávají, než aby dodržovali jeho pořádky. Nemůže tak dojít k naplnění modernistických ideálů, neboť je produžitelé svojí činností nepotvrzují, a právě proto je zapotřebí i zde odstranit modernistickou tenzi, která je v příliš velkém zajetí technooptimismu.

9. 7. Sedmá kapitola: Fotografie v rukou produživatelů

Pomocí svévole produživatelů si můžeme uvědomit, že mohou vstupovat do artefaktů narušitelským způsobem, který je neslučitelný s autorskoprávním systémem, jenž má tendenci na artefakty pohlížet zastaralou metrikou systému. Právě proto může filozofie nabídnout důležitý pohled z vnějšku a odkrýt tak perspektivu, díky níž je možné si uvědomit neslučitelnost autorského práva s prostředím webu 2.0. Tuto neslučitelnost detailně popisují v kapitole „Fotografie v rukou produživatelů“. Ve stručnosti by se dalo říci, že ve web-dvojkovém prostředí volně dostupného obsahu přestává být fotografie ve smyslu díla jasně ohraničenou entitou a skrze své variabilní verze přijímá spíše charakter neukončeného procesu sítě, tj. mění se v kvazidílo, neboť tím ztrácí mnohé ze svých základních charakteristik. Nefunguje již jako oddělená entita, není možné ji jednoduše označit za fotografii tvůrčí či původní (eventuálně prostou) a rovněž přichází i o svého suverénního fyzického autora (či autory), protože ti již vystupují ve formě virtuálních produživatelů či datových dvojníků. Ti již navíc nepotřebují originál, protože si vystačí s variabilními verzemi. Připomeňme, že pro proces produžování je nejpodstatnější to, co se děje s fotografií po jejím zveřejnění, přičemž nejpodstatnějším kritériem je pro produživatele již zmíněná orientace na veřejné sdílení, nikoli dodržování autorskoprávního systému, z jehož narušování se tak skrze produžování stává standard. Dispozitiv webu 2.0 tak přináší tento nový typ sociální praxe.

Nikdy neukončené a neohrazené fotografie s charakterem kvazidíla, které tak produžitelé vnímají jako volně dostupný obsah, ze své podstaty stojí proti charakteru autorskoprávního systému a není je tak možné efektivně ochránit před nepředvídatelností sítě. Rovněž je pak bezpředmětné uplatňovat v této souvislosti tyto systémové požadavky, neboť je nutné se otevřít síťovým procesům v podobě algoritmického myšlení procedurálního kognitivu. Platnost tohoto tvrzení jsem demonstroval napříč celým tímto textem, konkrétně

pak na příkladech případových studií, které v sobě tento princip ve svých jedinečnostech odrážejí.

9. 8. Osmá kapitola: Případové studie

Úvahy naznačené u fotografie *Oscar Selfie* rozvíjím prostřednictvím případové studie fotografie *World Record Egg*, jejímž hlavním záměrem je poukázat na skutečnost, že už se nepohybujeme v rovině barthesovského diváka, ale Brunsova produživatele, respektive na to, jaký efekt je vyvolán tím, když se možnosti tohoto přechodu plně otevřeme (na rozdíl od Streisand efektu). Jednoduše řečeno, ukazuji tím procesuální podobu artefaktu. Zdůrazňuji, že *World Record Egg* ke konkrétnímu datu jakožto příspěvek získal největší počet lajků, přičemž ve svém popisku obsahuje aktivní výzvu k produžování. Rovněž prostřednictvím této studie ukazuji, jak je nejednoznačné (ba dokonce nemožné) určit, kterou z verzí této fotografie lze považovat za originál (čistě obrazové zachycení, nebo instagramový hypermediální post?). V neposlední řadě pak upozorňuji na skutečnost, že tento artefakt nezůstává na jednom místě, ale představuje spíše decentralizovaný obsah, který je nadále rozvíjen pomocí produžování. Tato decentralizace pak umožňuje i obsahové pozměnění obrazové podoby artefaktu. Vznikají variabilní verze, pomocí nichž jsou produžitelé konfrontováni s proměnlivým a rozličným obsahem, který je právě předmětem produžování.

Na příkladu případové studie *Emma Smetana Selfie* zejména ukazují, že spolupráce produžitelů při tvorbě artefaktu nemusí nutně vést k něčemu optimistickému, čímž zpochybňují Brunsovy technooptimistické tendence v souvislosti s produžováním (potažmo i Lévyho technooptimismus, který spojuje s kolektivní inteligencí). Mnohé případy produživatelské činnosti u *Emma Smetana Selfie* v sobě totiž odrážejí nenávistné projevy produžitelů, které hraničí s trestním oznámením či kyberšikanou. Rovněž však ukazují, že při kombinaci složek jako je kontroverze fotografického obsahu v podobě selfie z místa tragické události, status nejednoznačně přijímané celebrity, snaha o vyrovnání se s tragičností události prostřednictvím humoru a negativita události jakožto jedné z mýtických figur zpravodajství (Lule) tvoří dohromady natolik atraktivní směsici, kterou produžitelé obvykle neignorují. Zvláště, když ani v případě *Emma Smetana Selfie* nechybí výzva k produžování.

Tuto výzvu můžeme nalézt i u příkladu další případové studie *Fotografie spotřební, ne-slavné*, s jejíž pomocí se snažím ukázat, že se s příklady produžování můžeme na webu 2.0 setkat zcela běžně, aniž by tento obsah musel nutně vstoupit do povědomí na celosvětové (globální) či přinejmenším národní úrovni. Rovněž zde ukazují, že k produživatelské změně

obrazové podoby artefaktu může docházet i na pozadí jedné platformy. U variabilních verzí této spotřební fotografie navíc nevíme, kdo je autorem přesně jakých změn, čímž se opět prokazuje nedostatečnost participačního konceptu Patemanové (oproti produžování) a navzdory granularitě (kde každý přispívá, jak umí) tak na síti v souvislosti s novým pořádkem (Sutherland-Smith) prokazatelně dochází ke zmizení autora. Na tomto příkladu je také vidět, že zdánlivě technooptimistické množství návrhů pro řešení dané situace v souvislosti s produživatelskou výzvou může při konfrontaci s realitou setrvávat pouze ve virtuální podobě, tj. kolektivní inteligence produžitelů nemusí reálně přinést nějaké řešení (neboť žádný z návrhů *Fotografie spotřební, ne-slavné* nebyl realizován). V rámci dispozitivu webu 2.0 se v tomto příkladu odráží svévole produžitelů spolu s jejich svobodnějším postavením na síti, neboť mají možnost částečně kontrolovat podobu artefaktů. Autor příspěvku tuto fotografii zveřejnil jako produživatel či datový dvojník, který nesetrvává v rovině suverénního autora, tudíž tato případová studie rovněž poodhaluje, že návrhy v podobě artefaktů nejsou výsledkem kolektivního autorství, ale výsledkem spolupráce produžitelů.

Hide The Pain Harold poté představuje případovou studii, pomocí níž ukazují, že je možné, aby se tvůrčí (či přinejmenším původní) fotografie, jejímž autorem je kulturní profesionál, stala ve svých variabilních verzích předmětem produžování na viditelném webu, ač se původně objevila na webu hlubokém (ve fotobance). Arató/Harold (muž zachycený na fotografii) navíc zaujímá ke svým variabilním verzím zcela opačný postoj než Barbra Streisandová k fotografiím své vily. Zatímco tedy přístup Streisandové stále chybně setrvává v rovině autorskoprávního systému (v důsledku čehož vzniká Streisand efekt), přístup Arata se nebojí využít síly síťového procesu, díky čemuž je Arató/Harold schopen rámeč sítě překročit (získat status celebrity), tj. přejít od artefaktu zpět k produktu a tím jej tak částečně monetizovat ve svůj prospěch.

U případové studie fotografie *Smiling Usain Bolt* ukazují, jak může být jedna fotografie zaměňována za druhou i na rovině fotografie tvůrčí, čímž v tomto případě dochází i k upozadění autora/kulturního profesionála, jehož roli přebíjí (ač zdvojený) význam zachyceného okamžiku. Studie ukazuje, jak je pro produživatele nepodstatný původ artefaktu, neboť si již vystačí s variabilními verzemi, čili je pro ně důležitá zejména orientace na ostatní produživatele. Tito produživatelé se řídí sítí (nikoli autorským právem) a jsou rozpořbovaní (nikoli paralyzovaní). Rovněž ne všichni produživatelé/datoví dvojníci mohou být v souvislosti se svými artefakty zviditelněni, protože jejich artefakty mohou být sdíleny na profilech jiných produžitelů, kteří se tak zviditelňují na pozadí jejich činnosti či na úkor původních tvůrců/produžitelů (nikoli autorů) artefaktu. V neposlední řadě můžeme na

příkladu této případové studie vidět, jak snadno se z původní fotografie tvůrčí může stát internetový mem, aniž by tato v sobě dokonce obsahovala jakoukoli explicitní výzvu k produžování.

Poslední fotografie, kterou uvádím, je snímek *Les Horribles Cernettes*, který zároveň výčet případových studií uzavírá. Na řadě nejasností, které se s touto fotografií první hudební skupiny na internetu pojí, v práci ukazují, jak je vstup do obrazové podoby fotografie a jejích změn v podobě variabilních verzí příznačně předznamenán již v první vývojové fázi webu, zatímco v té druhé je pak plnohodnotně akcentován. Tyto nejasnosti zároveň ukazují, že už i na tuto fotografii, která de facto předznamenala budoucí vznik sociálního webu, je nutné pohlížet skrze technologii vědění v podobě sítě, tj. nikoli metrikou autorskoprávního systému. Nastartování sociálního webu (tj. webu 2.0) je tak již latentně uloženo v jeho předešlé vývojové fázi, a tudíž není možné mezi těmito fázemi vést striktní řez. A zrovna tak není ani na webu 2.0 možné oddělit autora od diváka, kteří tak splývají v jednoho či více produžitelů.

9. 9. Potvrzení hypotézy

V souvislosti s výše zmíněnými poznatky tak mohu nyní konečně přistoupit k potvrzení své hypotézy, kterou bych na tomto místě rád připomenul: Díky svévolně se chovajícím produžitelům již v prostředí viditelného a běžně dostupného obsahu webu 2.0 není možné pohlížet na fotografii skrze zastaralou technologii vědění v podobě (autorskoprávního) systému, neboť fotografie ve smyslu díla (produktu) se mění v nikdy neukončený artefakt se statusem kvazidíla, které na pozadí technologie vědění v podobě sítě přináší nové charakteristiky, které již nejsou s fotografií ve smyslu autorskoprávního díla déle slučitelné.

Platnost této hypotézy logicky odvozuji z dosavadních závěrů vystihujících zmapování klíčových proměn, které jsem se snažil v této práci objasnit.

Od modernistického a technooptimistického pojetí produžování se tak přesouváme k produžování, které zohledňuje svévoli produžitelů, z něhož je odstraněna modernistická tenze a s ní spojený technooptimismus. Hlavním kritériem pro charakter tvorby uživatelsky generovaného obsahu je pak orientace na ostatní produživatele. Od subjektivně intimní recepční estetiky poststrukturalistického diváka se přesouváme ke svévolně se chovajícímu produžiteli orientovanému na veřejné sdílení. Technologii vědění v podobě autorskoprávního systému nahrazuje procesuální síť, která je v kontextu webu 2.0 ve věčné

betaverzi. Od jasně vymezených entit (produktů se statusem díla) přecházíme k neukončeným procesům (artefaktům se statusem kvazidíla). Ve filozofické rovině se posouváme od neměnných deklarativních abstrakcí (jednoduše řečeno od pojmů či od entit) k procedurálnímu kognitivu (síťovým procesům) algoritmického myšlení. Centralizovaný hierarchický dohled panoptikonu střídá decentralizovaná síť synoptikonu, na niž je nutné zohlednit možnost existence většího množství virtuálních identit datových dvojníků, spolu s tím i svévůli produživatelů a v neposlední řadě je zapotřebí nepřeceňovat jejich schopnost samoregulace. V tomto prostředí oscilujícím okolo gravitačního jádra v podobě web-dvojkových charakteristik se pak vyskytují artefakty se statusem kvazidíla, které již nejsou více slučitelné s dosavadními systémovými autorskoprávními pořádky, neboť tyto artefakty se nacházejí v rukou produživatelů sledujících své (nikoli systémové) zájmy. Platnost tohoto tvrzení demonstrují prostřednictvím několika vybraných případových studií, jejichž názorné ukázky potvrzují pravdivost tvrzení, které uvádím ve své hypotéze. Tímto tedy považuji hypotézu své práce za potvrzenou.

Z výše uvedených poznatků je zřejmé, že existují i další proměny, na které bychom mohli v souvislosti s přechodem do web-dvojkového prostředí narazit. Nezapomínejme však, že prostředí gravitačního jádra se neustále vyvíjí, mění a na pozadí své věčné betaverze vytváří neustále nové síťové spojitosti. Nejde tak o uzavřený výzkumný vzorek, ani pokud jej vymežíme konkrétním časovým obdobím. Saturace výzkumného vzorku tak v tomto prostředí není možné nikdy dosáhnout, což však v souvislosti s jeho charakteristikami není chyba, ale spíše jeho vlastnost. V práci jsem se proto snažil zmapovat nejtěžejnější proměny, které s ohledem na současný stav charakterizují problematiku autorství a fotografie v prostředí webu 2.0. Zároveň jsem se snažil (v souvislosti s impulsem od Michela Serrese) současný stav neposuzovat prizmatem minulosti, jednoduše proto, aby se filozofické poznatky zde uvedené nemíjely s dnešní dobou. Tento krok považuji za naprosto stěžejní k pochopení současného stavu. Pokud totiž akceptujeme skutečnost, že je fotografie v rukou produživatelů skrze své variabilní podoby dávno vyvázána ze systémových (autorskoprávních) pořádků, pak budeme konečně moci plnohodnotně ocenit možnosti, které se nám v této souvislosti nabízejí. Než abychom se snažili podchytit současný stav na základě metriky vycházející z dosavadních parametrů, je naopak možné vidět potenciál ve web-dvojkových možnostech volně dostupného obsahu, na jehož pozadí může fotografie skrze své variabilní podoby existovat na více místech a v dosud netušených podobách. Metaforicky řečeno, jestliže si fotografie byla schopna v době platnosti systémových pořádků udržet svoji pevnou podobu entity, v době dominance sítě se v rukou produživatelů nenávratně rozpouští do podoby tekuté. Fotografie

tak v rukou produživatelů skrze své variabilní verze přijímá charakter nikdy neukončeného síťového procesu.

9. 10. Závěrečné zamyšlení ve vztahu k budoucnosti

Kam se tedy bude v kontextu sítě dále posouvat problematika autorství ve vztahu k web-dvojkové fotografii? Současný stav nasvědčuje tomu, že je zde stále poměrně výrazná tendence setrvávat v technologii vědění v podobě (autorskoprávního) systému, ač je tento (jak jsem ukázal výše) již překonán. Za nejznámější příklad těchto tendencí v současnosti považuji tzv. blockchain a s ním spojený trend NFT (non-fungible token), tedy specifického setu překódovaných komputerovaných dat (existujících i v podobě fotografií), která mají ve virtuálním prostoru sítě svého výhradního majitele.

Ačkoli existence NFT může na jednu stranu představovat poměrně zajímavou možnost pro kulturní profesionály z hlediska monetizace jejich práce na síti (na níž o možnost monetizace své tvorby často přicházejí), na stranu druhou se tím otevírá prostor pro značné množství spekulativních aktivit v souvislosti s naceněním uměleckých děl v podobě NFTs. Tento trend vychází z jakési představy (dle mého soudu mylné), že je možné ve virtuálním prostoru sítě vlastnit specifický set dat. Vezmu-li v potaz, že produživatelé si bez jakýchkoli problémů vystačí s variabilními verzemi, pak pro ně otázka původu a vlastnictví NFT není příliš relevantní. Jednoduše řečeno, není pro ně nic snazšího, než si libovolný set překódovaných dat (pakliže je tento viditelný na síti) stáhnout, popřípadě si pořídit screenshot a následně jej oříznout v postprodukcí a vytvořit tak další variabilní verzi. Nicméně trend NFT se právě snaží na síti ochránit specifický set dat například v podobě uměleckého díla, které tak vymezuje vůči jeho variabilním verzím. Jinými slovy, stále se snaží posílit systém v kontextu sítě, což je dle mého soudu (jak jsem výše několikrát ukázal) marný boj, a právě proto mám celkově o modelu NFT své výrazné pochybnosti. V neposlední řadě se v tomto trendu odráží zásadní nepochopení jedné z největších předností komputerovaných dat na síti, kterou představuje možnost existence fotografie jakožto neukončeného artefaktu na více místech ve svých variabilních verzích.

Umělá inteligence oproti tomu na síti neposiluje systém, ale skutečně se otevírá možnostem, které jsou v souladu s touto novější technologií vědění. Proto mi v souvislosti s budoucím vývojem fotografických či fotorealistických obrazů přijde daleko podnětnější upínat svoji pozornost tímto směrem, neboť je to právě umělá inteligence, která nám může odhalit nové a dosud nečekané možnosti spojené s tvorbou nejen vizuálního obsahu. Soudobý

trend užívání neuronových sítí GPT-2 a GPT-3, které mj. umožňují generovat syntetické obrazy pomocí vstupního datasetu, zažívá ve světě vizuální kultury značný boom. Za pozornost také jistě stojí aplikace, které prostřednictvím umělé inteligence umějí vytvářet vizuální obsah jen na základě vstupního datasetu složeného ze slov.¹⁰⁶ Bude tedy velmi zajímavé sledovat technologický vývoj umělé inteligence, neboť dosavadní možnosti zdaleka nestačily naplnit její dosud netušený potenciál.

Přestože na vyhodnocení dopadu, který bude tato technologie mít na podobu fotografických obrazů a jejich proměn, si budeme muset výhledově ještě počkat, již teď je jisté, že se s dosavadními možnostmi umělé inteligence otevírají další komplikované otázky, které souvisejí (nejen) s problematikou autorství. Budou snad technologické možnosti sítě zodpovědné za úplné zmizení kulturních profesionálů ve virtuálním prostředí? Kdo bude moct být považován za autora fotorealistických obrazů, které budou generovány umělou inteligencí? Bude se snad role autora stále zmenšovat až do jejího úplného zmizení? Jakým způsobem bude zapotřebí redefinovat autorství? Odhaduji, že toto jsou jen některé otázky, které budou v souvislosti s autorstvím ve vztahu k fotografii předmětem mnoha dalších vědeckých výzkumů.

¹⁰⁶ Viz *DALL-E* [online]. URL: <https://huggingface.co/spaces/dalle-mini/dalle-mini>, [28. 8. 2022].

LITERATURA

- ABRAMS, M. H. (2001): *Zrcadlo a lampa: romantická teorie a tradice estetického myšlení*. Praha: Triáda.
- BALVE, J. (2014): Authorship, plagiarism and cooperation in higher education: Conclusions from experiences with Asian cultures and learning environments. *Journal of Asian Pacific Communication*, 24 (1), 81- 93.
- BARTHES, R. (1984): *Image music text*. London: Flamingo.
- BARTHES, R. (2005): *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra.
- BARTHES, R. (2006): *Smrt autora*, In: *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, Olomouc: Univerzita Palackého, roč. 10, č. 3.
- BATCHEN, G. (2016): *Obraz a diseminace: za novou historii pro fotografii*. Praha: Nakladatelství AMU.
- BAUMAN, Z., LYON, D. (2013): *Tekutý dohled*. Olomouc: Broken Books.
- BENJAMIN, W. (1979): Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: BENJAMIN, W.: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon.
- BENNETT, A. (2005): *The Author*. New York: Routledge.
- BENTHAM, J. (1843): „Panopticon“. Works. Browning.
- BIERHANZL, J. (2017): Práce a dílo. Levinas, Arendtová a Marxismus. *Filozofia*, 72 (1), 46 - 53.
- BOLTER, J. D., GRUSIN, R. (2010): Imediace, hypermediace, remediace. In Dvořák, T. (ed.), *Kapitoly z dějin a teorie médií (pp. 69 - 93)*, Praha: Edice VVP AVU.
- BROWN, B. A., QUAN-HAASE, A. (2012): “A Workers’ Inquiry 2.0”: An Ethnographic Method for the Study of Producers in Social Media Contexts. *TripleC (Cognition, Communication, Co-operation): Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*, 10 (2), 488 - 508.
- BRUNS, A. (2008): *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond*. New York: Peter Lang Publishing.
- BURAJ, I. (2006): Michel Foucault a jeho netradičné chápanie moci. *FILozOFIA*, 61 (7), 533 - 546.
- CARPENTIER, N. (2011): Facing the death of the Author. Cultural professional’s identity work and the fantasies of control. *MATRIZES*, 4 (2), 183 – 204.
- DELEUZE, G. (2003): *Foucault*. Praha: Hermann & synové.
- DVOŘÁK, T. a kol. (2018): *Epistemologie (nových) médií*. Praha: Nakladatelství AMU.

- ECO, U. (2009): *Meze interpretace*, Praha: Nakladatelství Karolinum.
- ECO, U. (2016): *Od hlouposti k šílenství: zprávy o tekuté společnosti*. Praha: Argo.
- FIŠEROVÁ, M. (2015): *Obraz a moc: rozhovory s francouzskými mysliteli*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- FIŠEROVÁ, M. (2016): Meta-representace. Michel Foucault a sémantické násilí strukturalismu. *Filozofia*, 71 (1), 14 – 24.
- FIŠEROVÁ, M., CHARVÁT, M. (2019): Kyberfotografie. Neprůzračné médium a technologický realismus. Praha: Togga.
- FORD, R. (2019): *Web Design: The Evolution of the Digital World 1990 – Today*. Cologne: Taschen.
- FOUCAULT, M. (1999): *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Hermann & synové.
- FOUCAULT, M. (2000): *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin.
- CHARVÁT, M. (2016): Archeologie jako symptomatologie: Michel Foucault a hlubiny řeči. *Filozofia*, 71 (1), 25 – 37.
- JENKINS, H. (2006): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press.
- KLEINER, D., WYRICK, B. (2007): Infoenclosure 2.0. *Metamute* [online]. Dostupné na <http://www.metamute.org/editorial/articles/infoenclosure-2.0>, [17. 12. 2018].
- KOUBSKÝ, P. (1998): Internet - mýty, realita, problémy a možnosti. *Filosofický časopis*, 46 (1), 19 - 29.
- LÁB, F. – LÁBOVÁ, A. (2009): *Soumrak fotožurnalistiky?*, Praha: Karolinum.
- LÁB, F. – TUREK, P. (2009): *Fotografie po fotografii*, Praha: Karolinum.
- LEVY, S. (1984): *Hackers, Heroes of the Computer Revolution*. New York: Anchor/Doubleday.
- LÉVY, P. (1999): *Collective Intelligence*. Cambridge, Massachusetts: Helix Books.
- LÉVY, P. (2000): *Kyberkultura*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- LULE, J. (2001): *Daily News, Eternal Stories: The Mythological Role of Journalism*. New York: The Guilford Press.
- MACEK, J. (2004): Koncept rané kyberkultury. *Média a realita*. Brno: FSS MU, 35-65.
- MANOVICH, L. (2018): *Jazyk nových médií*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- MARX, K. (1938/1880): A Workers' Inquiry. *The New International* [online], (4) 12. Dostupné na <http://www.marxists.org/history/etol/newspape/ni/vol04/no12/marx.htm>, [11. 2. 2019].

- MASNICK, M. (2015): For 10 Years Everyone's Been Using 'The Streisand Effect' Without Paying: Now I'm Going To Start Issuing Takedowns. *Techdirt* [online]. Dostupné na <https://www.techdirt.com/articles/20150107/13292829624/10-years-everyones-been-using-streisand-effect-without-paying-now-im-going-to-start-issuing-takedowns.shtml>, [16. 12. 2018].
- MATHIESEN, T. (1997): The viewer society: Michel Foucault's panopticon revisited. *Theoretical Criminology*, 1 (2), 215 - 234.
- McLUHAN, M. (2000): *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota.
- McQUAIL, D. (2009): *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.
- MOSER, K. (2016): *The Encyclopedic Philosophy of Michel Serres: Writing the Modern World and Anticipating the Future*. Augusta, Georgia: Anaphora Literary Press.
- MYERS, S. (1998): Questioning author(ity): ESL/EFL, science and teaching about plagiarism. *TESL-EJ*, 3(2), 1 – 21.
- NEGROPONTE, N. (2001) *Digitální svět – Being Digital*, Praha: Management Press: Softwarové noviny.
- NOVÁK, V. (2013): *Proměna obrazu fotožurnalistiky v digitální éře*, Praha: Univerzita Karlova v Praze.
- NOVÁK, V. (2017): „Smrt fotografa“ v kontextu produžování. *Ostium*, 13 (4).
- NOVÁK, V. (2019): The Overcoming of the Romantic Author in the Context of Contemporary Information Society. *Člověk a Společnost' [Individual and Society]*, 22 (3), 62 - 73.
- NOVÁK, V. (2021a): Fotografie v rukou produžitelů. In: KRUŽÍK, J., KANÓCZ, R., NOVOTNÝ, J. (eds.): *Ročenka pro filosofii a fenomenologický výzkum*. Praha: Vydavatelství Togga, 57 – 81.
- NOVÁK, V. (2021b): Foucaultův dispozitiv v kontextu uživatelsky generovaného obsahu v prostředí webu 2.0. *FILOZOFIA*, 76 (8), 596 – 607.
- NUGENT, C. (2019): 'This Picture of An Egg is Now the Most-liked Post on Instagram'. *Time.com* [online]. URL: <https://time.com/5501898/instagram-egg/>, [30. 10. 2022].
- ONG, W. J. (2006): *Technologizace slova*. Praha: Karolinum.
- O'REILLY, T. (2005): What is Web 2.0. Dostupné na <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>, [29. 4. 2021].
- PATEMAN, C. (1970): *Participation and democratic theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PETRÍČEK, M. (2009): *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové.

- PETRÍČEK, M. (1998): Síť čili tělo bez orgánů. *Filosofický časopis* 46 (1), 67 - 72.
- REED, M. (2015): *Who Owns Ellen's Oscar Selfie? Deciphering Rights of Attribution Concerning User Generated Content on Social Media*, 14 J. Marshall Rev. Intell. Prop. L. 564.
- SERRES, M. (2019): *Palečka: Esej o digitální revoluci*. Praha: Nakladatelství Karolinum.
- SONESSON, G. *Postphotography and Beyond. From mechanical reproduction to digital production*, in VISIO, 4, 1, Postphotography. Sonesson, Göran, (ed.), 1999, s. 11- 36.
- SUTHERLAND-SMITH, W. (2005): The Tangled web: Internet plagiarism and international students' academic writing. *Journal of Asian Pacific Communication*, 15 (1), 15 - 29.
- SUVÁK, V. (2019): Aischinés zo Sfěttu: sokratovec alebo podvodník, autor alebo plagiátor. *Filozofia*, 74 (1), 1 - 12.
- ŠIMŮNEK, M. (2011): Fotožurnalismus je mrtev, ať žije fotožurnalismus. Proč může digitalizace zvyšovat důvěryhodnost novinářské fotografie?, In: *Media Studies*, č. 1, 36 - 58.
- TAPSCOTT, D., WILLIAMS, A. D. (2006): *How Mass Collaboration Changes Everything*. New York: Penguin.
- TOMAIUOLO, N. G. (2012): *UContent: The Information Professional's Guide to User-generated Content*. Medford: New Jersey, Information Today, Inc.
- TRIBE, M. (2018): Předmluva. In MANOVICH, L.: *Jazyk nových médií*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 9 - 12.
- VALOUŠEK, M. (2014): *Fotografie a právo: Autorské právo a ochrana osobnosti ve vztahu k fotografii*. Praha: Leges.
- VAN DIJCK, J., NIEBORG, D. (2009): Wikinomics and its discontents: a critical analysis of business manifestos. *New Media Society*, 11 (5), 855 - 874.
- VANDER WAL, T. (2007): Folksonomy. Dostupné na <https://vanderwal.net/folksonomy.html>, [9. 7. 2022].
- VEYNE, P. (2015): *Foucault, jeho myšlení jeho osobnost*. Praha: Filosofia.
- Zákon č. 89/ 2012 Sb., občanský zákoník. (*zkratkou OZ).
- WATKIN, Ch. (2020): *Michel Serres: Figures of Thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Zákon č. 121/2000 Sb. Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). (*zkratkou AZ).
- ZBIEJCZUK, A. (2007): Web 2.0 - charakteristiky a služby. *Zbiejczuk* [online]. Dostupné na http://www.zbiejczuk.com/adam/zbiejczuk_web20.pdf, [25. 8. 2017].

ODKAZY

#NuggsForCarter [online]. URL:

<https://twitter.com/carterjwm/status/849813577770778624/photo/1>, [27. 11. 2017].

About the Streisand Lawsuit. *California Coastline* [online]. URL:

<https://www.californiacoastline.org/>, [14. 1. 2019].

Cern Music Club - A Page of History [online]. URL:

<https://musicclub.web.cern.ch/bands/cernettes/firstband.html>, [18. 4. 2022].

Cern Music Club - Disclaimer [online]. URL:

<https://musicclub.web.cern.ch/bands/cernettes/disclaimer.html>, [18. 4. 2022].

Collider [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1e1eLe1ihT0>, [8. 5. 2022].

DALL-E [online]. URL: <https://huggingface.co/spaces/dalle-mini/dalle-mini>, [28. 8. 2022].

Danny Hillis: The Internet could crash. We need a plan B [online]. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=AOEQ9GteWbg>, [12. 6. 2022].

Ellen Selfie [online]. URL: <https://twitter.com/theellenshow/status/440322224407314432>,

[21. 5. 2017].

Fotografie soukromého resortu Barbry Streisandové. *California Coastline* [online]. URL:

<https://www.californiacoastline.org/images/2002/small/3850.JPG> , [16. 12. 2018].

Fotografie spotřební, ne-slavná. *Facebook* [online]. URL:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1329128260444135&set=pb.100000409223174.-2207520000.&type=3>, [10. 7. 2022].

Hide the Pain Harold - Coca Cola Commercial [online]. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=HGjWpF-trlg>, [12. 3. 2022].

Hide the Pain Harold. *Know your meme* [online]. URL:

<https://knowyourmeme.com/memes/hide-the-pain-harold>, [27. 2. 2022].

Higuain offside against Germany in Final match Fifa World Cup 2014 Brazil [online]. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=hadWFJS-An8>, [27. 3. 2022].

How China Conquered the Keyboard [online]. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=hBDwXipHykQ>, [10. 6. 2022].

I Accidentally Became a Meme: Hide the Pain Harold [online]. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=a3WnvDtDD2M>, [27. 2. 2022].

Inside Quest [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sL8AsaEJDdo>, [26. 4. 2021].

iRozhlas [online]. URL: https://www.irozhlas.cz/veda-technologie_historie/pred-20-lety-se-na-webu-objevila-vubec-prvni-fotografie-slo-o-divci-kapelu_201207181023_sbartosova, [7. 5. 2022].

Know Your Meme [online]. URL: <https://knowyourmeme.com/memes/world-record-egg>, [15. 8. 2021].

Kylie when she see's the world record egg account [online]. URL: https://www.instagram.com/p/BsmPezCnZ4I/?utm_source=ig_embed, [15. 8. 2021].

Ramsey Nasser Creator of Qalb [online]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Da1a7WYEaHE>, [12. 6. 2022].

Smiling Usain Bolt. *Know Your Meme* [online]. URL: <https://knowyourmeme.com/memes/smiling-usain-bolt>, [20. 3. 2022].

The Cernettes [online]. URL: <https://cernettes.wixsite.com/cernettes/firstphoto>, [18. 4. 2022].

The Defining Image of Rio 2016 was Usain Bolt smiling at the camera [online]. URL: <https://www.theguardian.com/media/2016/aug/27/rio-2016-usain-bolt-getty-images-dawn-airey-bbc>, [20. 3. 2022].

The unlikely photo that kickstarted the social web [online]. URL: <https://www.bbc.com/future/article/20160224-the-unlikely-photo-that-kickstarted-the-social-internet>, [7. 5. 2022].

This 19-year-old Indian boy made The Egg defeat Kylie Jenner in viral Instagram photo challenge [online]. URL: <https://www.indiatoday.in/trending-news/story/this-19-year-old-indian-boy-made-the-egg-defeat-kylie-jenner-in-viral-instagram-photo-challenge-1435443-2019-01-21>, [15. 8. 2021].

TinEye [online]. URL: <https://www.tineye.com/>, [21. 5. 2017].

Vox (online). URL: <https://www.vox.com/2019/2/4/18209773/world-record-egg-instagram-hulu-super-bowl-ad-mental-health>, [15. 8. 2021].

We Are Legion: The Story of the Hacktivists, 2012 [film]. Režie: Brian Knappenberger. Luminant Media. Velká Británie.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA (SEZNAM)

World Record Egg

- Obr. 1 [online]. URL: <https://static01.nyt.com/images/2019/02/05/world/05egg/15xp-egg-promo-superJumbo-v2.jpg>, [4. 12. 2021].
- Obr. 2 [online]. URL: <https://www.instagram.com/p/BsOGulcndj-/?hl=en>, [20. 9. 2019].
- Obr. 2 (detail popisku), [screenshot]. [10. 9. 2019].
- Obr. 3 [screenshot]. [10. 9. 2019].
- Obr. 4 [screenshot]. [20. 9. 2019].
- Obr. 5 [screenshot]. [1. 10. 2019].
- Obr. 6 [screenshot]. [10. 9. 2019].
- Obr. 7 [screenshot]. [20. 9. 2019].
- Obr. 8 [screenshot]. [1. 10. 2019].
- Obr. 9 [screenshot]. [10. 9. 2019].
- Obr. 10 [screenshot]. [20. 9. 2019].
- Obr. 11 [screenshot]. [1. 10. 2019].
- Obr. 12 [screenshot]. [10. 9. 2019].
- Obr. 13 [screenshot]. [20. 9. 2019].
- Obr. 14 [screenshot]. [1. 10. 2019].
- Obr. 15 [screenshot]. [10. 9. 2019].
- Obr. 16 [screenshot]. [10. 9. 2019].
- Obr. 17 [online]. URL: https://www.fastweb.it/var/storage_feeds/CMS/articoli/e67/e67aee6c9b0b4d082df3f620559da86f/egg.PNG, [10. 9. 2019].
- Obr. 18 [online]. URL: https://twitter.com/Hojat_Shah/status/1084876233639448584, [20. 9. 2019].
- Obr. 19 [online]. URL: https://knowyourmeme.com/memes/world-record-egg/photos/page/2?grid=1&infinite=true&offsetter_id=1449576&spots_shown=0, [20. 9. 2019].
- Obr. 20 [online]. URL: <https://knowyourmeme.com/photos/1449157-world-record-egg>, [20. 9. 2019].
- Obr. 21 [online]. URL: <https://knowyourmeme.com/photos/1451930-world-record-egg>, [20. 9. 2019].

Obr. 22 [online] URL: <https://twitter.com/MikeTyson/status/1085662901669523456>, [20. 9. 2019].

Obr. 23 [screenshot]. [20. 9. 2019].

Obr. 24 [screenshot]. [20. 9. 2019].

Obr. 25 [screenshot]. [20. 9. 2019].

Obr. 26 [online]. URL: <https://twitter.com/SeriousSmack/status/1085696895085768705>, [20. 9. 2019].

Emma Smetana Selfie

Obr. 27 [online]. URL: https://www.instagram.com/p/BwSaWXIJUiC/?utm_source=ig_web_copy_link, [22. 8. 2021].

Obr. 28 [online]. URL: <https://ibb.co/NydcqCX>, [22. 8. 2021].

Obr. 29 [online]. URL: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=10218536147453417&id=1187692912, [22. 8. 2021].

Fotografie spotřební, ne-slavná

Obr 30 [online]. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1329128260444135&set=pb.100000409223174.-2207520000..&type=3>, [14. 6. 2020].

Obr. 31 (detail popisku), [screenshot]. [14. 6. 2020].

Obr. 32 [online]. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10207461206151876&set=p.10207461206151876&type=3>, [15. 6. 2020].

Obr. 33 [online]. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10207470236137620&set=p.10207470236137620&type=3>, [15. 6. 2020].

Hide the Pain Harold

Obr. 34 [online]. URL: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/newsfeed/000/839/199/8a9.jpg>, [26. 2. 2022].

Obr: 35 [online]. URL: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/original/001/175/491/958.jpg>, [26. 2. 2022].

Obr. 36 [online]. URL: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/newsfeed/000/848/178/9f9.png>, [26. 2. 2022].

Obr. 37 [online]. URL: <https://knowyourmeme.com/memes/hide-the-pain-harold/photos/sort/favorites>, [26. 2. 2022].

Obr. 38 [online] URL: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/original/001/174/537/979.jpg>, [26. 2. 2022].

Obr. 39 [online]. URL: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/newsfeed/001/355/151/fc5.jpg>, [26. 2. 2022].

Obr. 40 [online]. URL: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/newsfeed/001/268/588/d65.png>, [26. 2. 2022].

Smiling Usain Bolt

Obr. 41 [online]. URL: <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/usain-bolt-of-jamaica-competes-in-the-mens-100-meter-news-photo/589521390?adppopup=true>, [12. 3. 2022].

Obr. 42 [online] URL: <https://twitter.com/cjspencois/status/765266598345207808>, [12. 3. 2022].

Obr. 43 [online]. URL: <https://widerimage.reuters.com/story/best-of-the-olympics>, [12. 3. 2022].

Obr. 44 [online]. URL: https://pics.me.me/thumb_bol-rerasse-what-does-usain-bolt-do-when-he-misses-23370722.png, [12. 3. 2022].

Obr. 45 [online]. URL: <https://i.kym-cdn.com/photos/images/original/001/160/004/2b6.jpg>, [12. 3. 2022].

Obr. 46 [online]. URL: <https://knowyourmeme.com/memes/smiling-usain-bolt/photos/page/2>, [12. 3. 2022].

Obr. 47 [online]. URL: <https://pics.me.me/higuain-bolt-jajaja-no-perdamos-nunca-la-costumbre-de-reinos-11050785.png>, [12. 3. 2022].

Les Horribles Cernettes

Obr. 48 [online]. URL: https://static.wixstatic.com/media/19559d_6b0f7b0b94edc9b4b2fe6f09014dc837.jpg/v1/fill/w_565,h_505,al_c,q_80,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/19559d_6b0f7b0b94edc9b4b2fe6f09014dc837.jpg, [15. 4. 2022].

Obr. 49 [online]. URL:

<https://i4.hurimg.com/i/hurriyet/75/710x644/55ea559cf018fbb8f87929fa>, [15. 4. 2022].

Obr. 50 [online] URL: <https://i.discogs.com/5-Qy3XEn13sdBZJaAGA8r->

[5FL_1BHXvoinGUECa7NmA/rs:fit/g:sm/q:90/h:600/w:600/czM6Ly9kaXNjb2dz/LWRhdGFiYXNlWlt/YWdlcy9SLTE1NTk1/NDUzLTE2MTA0NzQz/NTUtNTgxMi53ZWJw.jpeg](https://i.discogs.com/5-Qy3XEn13sdBZJaAGA8r-5FL_1BHXvoinGUECa7NmA/rs:fit/g:sm/q:90/h:600/w:600/czM6Ly9kaXNjb2dz/LWRhdGFiYXNlWlt/YWdlcy9SLTE1NTk1/NDUzLTE2MTA0NzQz/NTUtNTgxMi53ZWJw.jpeg),

[15. 4. 2022].

Obr. 51 [screenshot]. [15. 4. 2022].

Obr. 52 [online]. URL: [https://thehive.com/wp-content/uploads/2018/01/historical-firsts-that-shaped-the-modern-world-25-photos-](https://thehive.com/wp-content/uploads/2018/01/historical-firsts-that-shaped-the-modern-world-25-photos-25.jpg?attachment_cache_bust=2373622&quality=85&strip=info&w=600)

[25.jpg?attachment_cache_bust=2373622&quality=85&strip=info&w=600](https://thehive.com/wp-content/uploads/2018/01/historical-firsts-that-shaped-the-modern-world-25-photos-25.jpg?attachment_cache_bust=2373622&quality=85&strip=info&w=600), [15. 4. 2022].

Obr. 53 [online]. URL: https://img-9gag-fun.9cache.com/photo/az8N8nB_460s.jpg, [15. 4. 2022].

Obr. 54 [online]. URL: <https://www.bbc.com/future/article/20160224-the-unlikely-photo-that-kickstarted-the-social-internet>, [15. 4. 2022].