NOVÁ FOTOGRAFIE?

POTÍŽE SE SOCIOLOGICKOU ANALÝZOU PROMĚN V AMATÉRSKÉ FOTOGRAFII



TOMASZ RATTER

Bakalářská práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2011

NOVÁ FOTOGRAFIE?

POTÍŽE SE SOCIOLOGICKOU ANALÝZOU
PROMĚN V AMATÉRSKÉ FOTOGRAFII

NEW PHOTOGRAPHY?
DIFFICULTIES WITH SOCIOLOGICAL ANALYSIS
OF CHANGES IN AMATEUR PHOTOGRAPHY

TOMASZ RATTER

Bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Odb. as. Mgr. Jiři Siostrzonek Ph.D
Oponent: MgA. Tomáš Pospěch

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2011

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím se zveřejněním v Ústřední knihovně FPF SU v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách ITF.

Děkuji vedoucímu práce odb. as. Mgr. Jiřímu Siostrzonkovi, Ph.D.

V Opave, dne 01. 10. 2011 Tomasz Ratter

Abstrakt:
Nynější práce je kritickou úvahou z oblasti vizuální sociologie. Zabývám se v ní projektem sociologické analýzy proměn amatérské fotografie, od něhož jsem odstoupil a prezentuji související s ním potíže. Soustředím se zejména na transformaci fotografie jako média. Tento přístup umožňuje popis různých mediálních kontextů, v nichž probíhají fotografické praxe. Zvláštní pozornost věnuji revoluci nových médií a související s ní otázce o „staré" a „nové" fotografii.

Klíčová slova:
amatérská fotografie, postmodernismus, vizuální sociologie, nová média, internet, komunikace, individualizace, kultura obrazu

Abstract:
This thesis is a critical essay from the field of visual sociology. I present my previous sociological analysis project that discussed changes in amateur photography and elaborate on issues that led to rejecting it. I focus mainly on transformations of photography as a medium. It allows me to describe various media contexts in which the photographic practices are being performed. I put an emphasis on the new media revolution and its consequences which bring questions about „old" and „new" photography.

Key words:
amateur photography, postmodernism, visual sociology, new media, internet, communication, individualization, image culture

Slezská univerzita v Opavě
F##???0
Academic Year: 2011/2012

Study Programme: Film, Television and Photographic Art and New Media
Form: Combined
Field/comb.: Creative Photography (TF)

Document for registration BACHELOR student thesis

Submits:	ADDRESS	PERSONAL NUMBER
RATTER Tomasz	Hawajska 18/17, Warszawa	F070959

TOPIC TITLE IN CZECH:

T: Nová fotografie? Potíže se sociologickou analýzou proměn v amatérské fotografii

THESIS TITLE IN ENGLISH:

T: New photography? Difficulties with sociological analysis of changes in amateur photography

SUPERVISOR:

Mgr. Jiří SIOSTRZONEK, Ph.D. - ITF

GUIDELINES FOR THESIS

Nynější práce je kritickou úvahou z oblasti vizuální sociologie. Zabývám se v ní projektem sociologické analýzy proměn amatérské fotografie, od něhož jsem odstoupil a prezentuji související s ním potíže. Soustředím se zejména na transformaci fotografie jako média. Tento přístup umožňuje popis různých mediálních kontextů, v nichž probíhají fotografické praxe. Zvláštní pozornost věnuji revoluci nových médií a související s ní otázce o ?staré? a ?nové? fotografii.

List of recommended literature:

BARTUSZEK, JOANNA (2005). Między reprezentacją a ?martwym papierem?: znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej. Warszawa : Neriton.
BAUDRILLARD, JEAN(1998). Precesja symulakrów [tłum. T. Komendant], w: R. Nycz (red.), Postmodernizm: antologia przekładów. Kraków : Baran i Suszczyński, s. 175-189.
BAUMAN, ZYGMUNT (2000). Ponowoczesność jako źródło cierpień. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
BAUMAN, ZYGMUNT (2004). Życie na przemiał [tłum. T. Kunz]. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
BENJAMIN, WALTER (1975). Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej [tłum. J. Sikorski], w: tenże, Twórca jako wytwórca. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
BERGER, JOHN (1997). Sposoby widzenia [tłum. M. Bryl]. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
BERGER, JOHN (1999). O patrzeniu [tłum. S. Sikora]. Warszawa: Fundacja Aletheia.
BIJAK, MARIA; GARLICKA, ALEKSANDRA (1993). Fotografia chłopów polskich. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
BOURDIEU, PIERRE (1990). Photography. A Middle-Brow Art. Stanford: Stanford University Press.
CHAPLIN, ELIZABETH (1994). Sociology and Visual Representation. London: Routledge.
FERENC, TOMASZ (2004). Fotografia: dyletanci, amatorzy i artyści. Łódź: Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna.
FERENC, TOMASZ; MAKOWSKI, KRZYSZTOF (red.) (2005). Przestrzenie fotografii: antologia tekstów. Łódź: Galeria f5 &Księgarnia Fotograficzna.

Student's ..... **Date:** .....

Supervisor signature: ..... **Date:** .....

Head of department ..... **Date:** .....

(c) IS/STAG , Portal - Final thesis details , F070959 , 04.10.2011 22:10

Obsah

Úvod	7
Vizuální sociologie – nechtěné nebo zázračné dítě sociologie?	8
Změny ve fotodokumentaci života – projekt	12
Kde se nachází dávné fotografie? – potíže s údaji	16
Transformace fotografie – potíže s médium	19
Fotografie coby „staré" médium	20
Fotografie jako „nové" médium	29
Digitální fotografie – úroveň produkce a reprodukce snímků	29
Od měděné destičky k obrazovce z tekutého krystalu – úroveň prezentace snímků	31
Internet – úroveň distribuce snímků a komunikace	31
Zamítnutý projekt – závěry	33
Závěr	36
Seznam použitých pramenů a literatury	38
Jmenný rejstřík	40

Úvod

Tento text pojednává o tom, čím jsem se **nezabýval** ve své práci a je pokusem o vysvětlení, proč to nebylo možné. Potíže, na které jsem narazil, prozrazují mnohé nejen o metodologii ve studiích fotografie, ale také poukazují na to, jakými fotografie prošla proměnami, jakým podléhá konvencím a na další relevantní jevy, které jsou nezbytné pro pochopení sociálního a kulturního významu, jaký má fotografie v době postmodernismu (Giddens 2006; Bauman 2000, 2004).

Zmíněný význam je neocenitelný. Mnoho autorů má za to, že ve vyspělých západních společnostech stále více převládá „kultura obrazu" (Baudrillard 1998; Lasch 2002; Sztompka 2005) neboli „audiovizuální kultura" (Hopfinger 1997, 2002), a fotografický obraz má (vedle obrazu filmového) význam základní.

V následujících kapitolách budu prezentovat obor, v němž se pohybuji. Tím je vizuální sociologie. Následně provedu historicko-srovnávací analýzu svého nápadu (plánu, záměru), popíšu potíže, které se vyskytly během průběžné realizace a na závěr vysvětlím, proč jsem od uskutečnění tohoto plánu odstoupil.

Vizuální sociologie – nechtěné nebo zázračné dítě sociologie?

Tato práce spadá do oblasti vizuální sociologie. Je to (pod)oblast sociologie neustále hledající svoji totožnost. Zaprvé je tomu tak, neboť vizuální sociologie je relativně mladou oblastí (zejména na polské půdě), ale také z toho důvodu, že předmět jejího zájmu – vizualita neboli ikonosféra (Sztompka 2005: 7-23) – je těžce definovatelná a nelze jej vtěsnat do rámců vědecké analýzy. Někteří autoři uvádějí (Olechnicki 2003; Sztompka 2005), že je tomu tak s ohledem na chybějící vhodné vizuální kompetence všech účastníků kultury obrazu, včetně badatelů této kultury. Dalším důvodem je nedůvěra samotných sociologů (zejména těch zakořeněných v pozitivistické tradici) vůči obrazům, které v jejich přesvědčení nemohou svou řádností konkurovat slovům a číslům.

Často se hovoří, že vizuální sociologie má kořeny v sociální fotografii [*social photography*], jež se začala rozvíjet ke konci XIX. století. Domnívám se, že je to zcela chybná stopa, i když Fotografové, kteří reprezentovali tento směr, se skutečně zabývali sociální tématikou. Portrétovali nouzi a život ve slamech (např. Jacob A. Riis v *How the Other Half Lives* z roku 1890), přijíždějících do USA vlny imigrantů nebo děti nucené k práci v amerických továrnách (proslulá fotografie holčičky v krejčovské dílně autora Lewisa W. Hine'a[1]), konstruujíce obrazy tolik „sociální" stejně jak exotické

[1] Zajímavé, že Hine, který se zapsal do dějin jako fotograf, absolvoval sociologii na univerzitě v Chicago.

a malebné z hlediska příjemců těchto snímků, kterými byli obvykle představitelé vyšších vrstev.



Lewis Hine - *Girl worker in Carolina Cotton Mill* (1909)



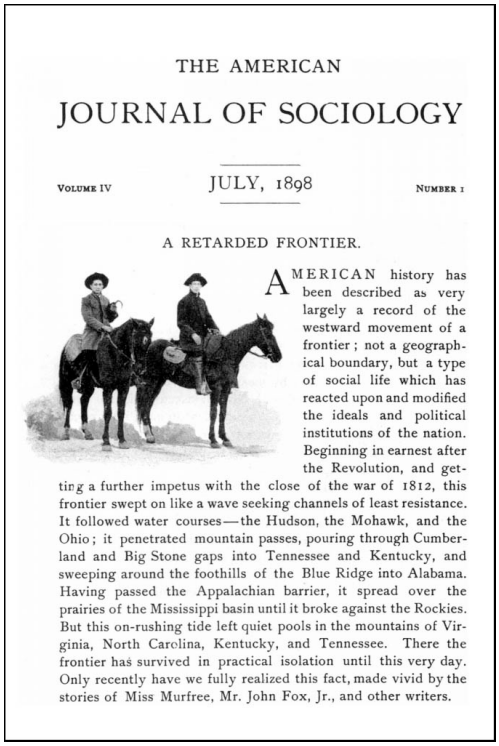
Jacob A. Riis – *Boys from the Italian Quarter* (1889)

Nelze „sociálním" autorům odepřít jistou, v našem chápáni sociologickou, intuici. Jako příklad lze uvést Augusta Sandera, a jeho záměr vytvořit vizuální katalog sociálních typů Německé Říše. Je nutno však výrazně zdůraznit, že vytvoření i nejlepšího „sociálního" fotografického cyklu není totožné s provozováním sociologie; zmíněný cyklus může být přinejlepším objektem jejího zájmu, teoretickým východiskem úvahy nebo materiálem pro analýzu a bádání.



August Sander - *The Painter Heinrich Hörle* (1928)

Je potřeba brát v úvahu, že vzniky sociologie a fotografie se obdivuhodně prolínají. Vydání prvního svazku *Kurzu pozitivní filozofie* Augusta Comteho v roce 1830 časově splývá se vznikem fotografie, jenž se rozpíná v období mezi získáním prvního fotografického obrazu v roce 1826 a zveřejněním tohoto vynálezu v roce 1839. Jak zaznamenal Sławomir Sikora: „Z takových shod náhod nemusí mnoho vyplývat, ale v tomto případě tento soulad náhod může vypovídat o mnohém" (Sikora 2004: 7). Jedním ze zajímavých témat v rekonstrukci dějin vizuální sociologie je setkání sociologie a fotografie na stránkách *American Journal of Sociology,* který byl založen v roce 1895. V prvních letech své existence plátek hojně využíval snímky jako ilustrace k sociologickým článkům (Olechnicki 2003: 65).



THE AMERICAN

JOURNAL OF SOCIOLOGY

VOLUME IV — JULY, 1898 — NUMBER 1

A RETARDED FRONTIER.

AMERICAN history has been described as very largely a record of the westward movement of a frontier; not a geographical boundary, but a type of social life which has reacted upon and modified the ideals and political institutions of the nation. Beginning in earnest after the Revolution, and getting a further impetus with the close of the war of 1812, this frontier swept on like a wave seeking channels of least resistance. It followed water courses—the Hudson, the Mohawk, and the Ohio; it penetrated mountain passes, pouring through Cumberland and Big Stone gaps into Tennessee and Kentucky, and sweeping around the foothills of the Blue Ridge into Alabama. Having passed the Appalachian barrier, it spread over the prairies of the Mississippi basin until it broke against the Rockies. But this on-rushing tide left quiet pools in the mountains of Virginia, North Carolina, Kentucky, and Tennessee. There the frontier has survived in practical isolation until this very day. Only recently have we fully realized this fact, made vivid by the stories of Miss Murfree, Mr. John Fox, Jr., and other writers.

American Journal of Sociology Vol. 4, No. 1 (Jul., 1898)

Existuje ještě mnoho jiných předpokladů poukazujících na to, že vztahy mezi sociologií a fotografií byly prvně dosti kladné. Nicméně, v důsledku pozitivistického paradigmatu, který se zakotvil v sociologii, fotografie byla ponechána jako neobjektivní a nevědecká.

Tak doopravdy své první krůčky staví sociologie obrazu až v druhé polovině sedmdesátých let, a to ve Spojených Státech, když se na univerzitách objevily kurzy vizuální sociologie, a poté první publikace z této oblasti (Olechnicki 2003; Sztompka 2005).

V úvahách o vizuální sociologii se objevují nejčastěji dvě odpovědi na otázku, čím skutečně je. Na jednu stranu je vizuální sociologie chápána jako metoda – fotografie nebo film jsou zde omezeny do role výzkumné techniky (Olechnicki 2003; Sztompka 2005). Na druhou stranu se poukazuje na analýzu již existujících obrazů (nejčastěji fotografií), čili jejich chápání jako svého druhu vizuální dokumenty neboli texty. Tento přístup jsem přijal v původním výzkumném projektu, nimž se budu zabývat v následujících kapitolách.

Změny ve fotodokumentaci života – projekt

Stačí pouhý letmý pohled na snímky, jenž se zachovaly v albech našich rodičů nebo prarodičů a jejich srovnání s fotografiemi, které děláme a ukazujeme si současně, stačí k tomu, abychom zaznamenali, jak mnoho se změnilo v amatérském využití fotografie během posledních sta a několika deseti let – nejen pokud s jedná o dominantní témata, ale i způsoby fotografování a jiné aspekty.

Původním cílem nynější práce měla být prohloubená sociologická analýza proměn v amatérské fotografii[2] – tak, aby tyto proměny bylo možné umístit v širším sociálně-kulturním kontextu, nikoliv je zkoumat pouze z hlediska tradičně chápaných dějin fotografie, které se nachází někde mezi diskurzem dějin umění a znaleckým popisem technického pokroku. Položil jsem otázku na téma propojení mezi proměnami ve fotodokumentaci života a různými sociálními a dějovými procesy, jako například: individualizace, změny ve struktuře společenství a rodiny, změny životních stylů, Weberovské „odkouzlení světa" a jiné.

Toto "širší" chápání se nachází v souladu s přesvědčeními ohledně zkoumání fotografie Johna Tagga a Michela Frizota. První zmíněný navrhuje popisování toho „jakých procesů ona [fotografie] se účastní a jaké jsou důsledky jejího vzniku (…), jakou roli sehrála fotografie ve formování nového typu společnosti" (Ferenc 2004:19). Kdežto Michel Frizot odstoupil od estetické perspektivy na úkor „archeologie

[2] „Amatérskou fotografií" chápu jako takové populární (sociální) použití média, které není vlastní ani oblasti profesionálů, ani umělců, ani dokonce tzv. „fotoamatérů", kteří usilují o začlenění mezi profesionály nebo umělce.

fotografie", v níž se jedná o zachycení četných činitelů, jenž ovlivnily vznik snímku, konstituování jeho významu a společenského využití (ibidem).

Při prohlížení změn u amatérské fotografie jsem zaznamenal, že bývala kdysi citelně omezena konvencemi souvisejícími se skupinovým stylem života jedince. Myslím tím, zaprvé skupinové snímky, na kterých byl jedinec zachycován jako součást určitého společenství (zejména na rodinných fotografiích), sdružení (např. fotografie členů sboru dobrovolných hasičů nebo řemeslnických spolků), komunity (např. sedláci fotografující se hrdě v regionálních krojích) nebo jako „člověk instituce" (školní snímky, pracovníci u svého pracoviště apod.).



Svatební fotografie – Autor neznámý

Dalším, druhým výměrem tradičních fotografických konvencí jsou individuální snímky (na fotografii se nachází pouze jedna osoba), jenž sice odrážejí soukromou biografii, ale současně zdůrazňují její sociálně-náboženský rytmus. Dokumentují průlomové momenty ze života jednotlivce z hlediska komunity – křest, první přijímání, rozdávání maturitních vysvědčení, svatba, pohřeb apod. Fotografická biografie jednotlivce spadá do sociální biografie – což způsobuje dojem plné, koherentní a nápadně podobající se jiným individuálním biografiím.



Rodinné fotografie – autor neznámý



Rodinné fotografie – autor neznámý

Dále jsem zaznamenal, že tyto komunitní konvence soustavně zanikaly na úkor individualizované fotografie, zachycujících poměrně častěji portréty jednotlivců a autoportréty (zde se objevila otázka o nové konvence).

Vyslovil jsem domněnku – ve fotodokumentaci života došlo k přechodu od skupinové k individualistické fotografii, což odráží proces individualizace a jiné sociální procesy vlastní době postmodernismu (viz. Marody, Giza-Poleszczuk 2004).



Reklamní kampaň *Play* (říjen 2007)

Za účelem ověření výše uvedené hypotézy, jsem plánoval provést srovnávací analýzu obsahu. Analýze jsem chtěl podrobit amatérské snímky z třech různých období, kupříkladu: z konce XIX. století, z padesátých let XX. století a ze současnosti. S cílem srovnat přibližně podobné soubory údajů, rozhodl jsem se pro soukromá fotografická alba. Pokud se jedná o fotografie dávné, předmětem analýzy by byla tradiční, „papírová" alba, zatímco v případě současných fotografií – nejrozšířenější a přirozené formy alb – alba internetová.

V průběhu shromažd'ování údajů jsem dopěl k závěru, že u výše uvedené perspektivy výzkumu vzniká několik závažných problémů. Níže popíši dva nejdůležitější. Začnu od popisu potíží souvisejících se získáním srovnatelných souborů údajů. Následně se budu zabývat transformacím média, které ovlivňují různé kulturní a technologické rámce, v nichž se odehrávají fotografické praxe.

Kde se nachází dávné fotografie? – potíže s údaji

K řádnému popisu proměn probíhajících v amatérské fotografii by byly zapotřebí přinejmenším dva dosti koherentní a srovnatelné soubory údajů (snímků). Ukázalo se to příliš obtížné.

Do značné míry obtížnost způsobují praktické okolnosti. Pokud se jedná o analýzu současné amatérské fotografie, internet nabízí neomezené množství zkoumaného materiálu, jenž přímo nutí k analýze. Snímky vybírají a zveřejňují na webových stránkách sami fotografující (nebo snímaní), čímž často vytvářejí koherentní soustavu, ve které lze nalézt vnitřní logiku a hustou významovou síť. Zcela odlišně se jeví situace v případě starých fotografií. Přístup k archivům fotografií je obtížný, samotné sbírky jsou často náhodné a částečné. Vyplývá to mimo jiné z metod archivace fotografií nebo i z krátkodobé trvanlivosti materiálů – zároveň daguerrotypií z XIX století, tak i pozdějších negativů a papírových kopií.

Důležitější je však skutečnost, že amatérská fotografie patří soukromé sféře. Většinou zůstává v rodině. Podle výsledků polské agentury zkoumající veřejné mínění CBOS z roku 2007 vyplývá, že staré fotografie a alba činí 94% veškerých rodinných památek, které se přechovávají v polských domácnostech[3]. Poláci kladou velký význam památkovým fotografiím a uschovávají je v domovech z emocionálních důvodů. Pokud mám jako zkoumající přístup k amatérským snímkům z období před několika léty, tak už i samotná cesta, kterou urazily z nějakého alba nebo peněženky

[3] „Historia rodzinna, pamięć, tradycja." – CBOS. Warszawa: IV 2007 (BS/58/2007).

ke mně (jinými slovy trajektorie jejich zveřejnění) velmi výrazně určuje jejich čtení a pochopení.

Fotografie nacházející se v archivech – to jsou obvykle nalezené útržky, střípky něčích příběhů zachráněné z válečných spálenišť, objevené na půdách a ve sklepech, nebo předané různým muzeím a dalším institucím – náhodné součásti větších celků, vytržené z původního kontextu a chaoticky poskládané. Z tohoto důvodu prezentují sice materiál fascinující a záhadný, ale zároveň umožňující svévolný výklad, čili tímto velmi obtížný k podrobení řádné, podrobné analýze – občas dokonce zcela zbytečný.



Autor neznámý

Stává se také, že majitelé snímků se sami rozhodnou věnovat fotografie různých archivům. Tak tomu bylo v případě fotografií, které se v počtu přes šest tisíc zařadily do soutěže „Fotografie polského venkova", uspořádanou časopisem „Nový venkov" v roce 1983 (Bijak, Garlicka 1993; Bartuszek 2005). Na tomto případu jsem chtěl poukázat na to, že i u takového způsobu zveřejňování starých amatérských snímků narážíme na problém „proměnných", jenž v úvodu determinují kvótu významů obsažených ve fotografiích.

Je velmi nepravděpodobné, že by někdo z účastníků soutěže zaslal svůj kompletní „domácí archiv" (Bijak, Garlicka 1993: 9), který by předtím netřídil, z hlediska toho, co může a chce ukázat nebo podle toho, co shledává jako

„atraktivnější" na základě soutěžních kritérií. Můžeme tedy hovořit o souboru fotografií dokazujících, jaký „doopravdy" byl „sedlácký život", jak by si to přáli autoři alba, zaslaného do soutěže? „Soutěžní porota (…) si brzy uvědomila, že se zde naplňuje nesčetněkrát opakovaná sociální touha po zveřejnění pravdy o vlastní rodině, vlastní vesnici, zemi. Tyto příběhy doložené fotografiemi vytvářely velké dějiny osudů polských sedláků od dob zbavení roboty až do konce poslední války" (Bijak, Garlicka 1993: 9). V citované výpovědi shledáváme neutuchající od sta a padesáti let touhu po fotografickém zveřejnění pravdy, v tomto případě – pravdy historické (jež sama o sobě je kategorií velmi nejistou). Otázka: Nejsou zaslané fotografie spíše odrazem toho, jak by si účastníci soutěže přáli, aby polští sedláci byli vnímáni? Mimochodem, víc než polovina z 576 odesílatelů nejsou sedláci, ale obyvatelé měst s venkovskými kořeny. Nejsou fotografie jakousi formou prezentace, oznámením obsahujícím konkrétní význam? A když se na ně díváme celkově, nevytvářejí jistou sociální vizi sedláků, dokumentující spíše představu o polském venkově než samotný venkov? Nakonec, samotné album – neříká nám víc spíše o autorech zpracování alb než o autorech fotografií?

Transformace fotografie – potíže s médium

Zkoumání vztahu mezi transformací amatérské fotografie a sociálními procesy na základě analýzy snímků z různých období je výjimečně obtížné i z jiného důvodu. Existuje zde totiž nebezpečí, že příliš důležitou roli hraje samotné měnící se médium. Od období jeho první aplikace, čili přes sto sedmdesát let, prošlo mnoha významnými proměnami.

Jako zásadní průlom v proměnách fotografie, jenž se odehrál poměrně nedávno a který vnímám jako klíčový, jej vstup fotografie do sféry „nových médií" (Hopfinger 2002, Manovich 2006). Nová média jsou to takové komunikační prostředky, které využívají jazyk číselných údajů, pochopitelných pro počítač, bez ohledu na to, zda se jedná o jazyk přirozený (internet), nebo naučený (např. fotografie). „Počítač se dneska nachází – stejně jako tiskařský lis v XV. století a fotografie v XIX. století – v centru nové mediální revoluce, měnící všechny oblasti kultury v počítačově zpracovávány formy výroby, distribuce a komunikace" (Manovich 2006: 82). Je nutno brát na zřetel, že „nová média" nelze chápat jako soubor v podstatě nových a nezávislých součástí. Jsou spíše jistým remixem „mezi interfejsy různých kulturních forem a nových technik oprogramování, zkrátka [jsou] remixem mezi kulturou a počítači" (Manovich 2006:15).

V následující části popíšu změny, nimiž prošla fotografie před a po zmíněné mediální revoluci, z ohledu na technologický a kulturní aspekt, které spolu úzce souvisejí.

Fotografie coby „staré" médium

Vůbec za první stálou fotografií je považován snímek, který zhotovil v roce 1826 Joseph Nicéphore Niépce, ale doopravdy se za vznik fotografie považuje okamžik vynalezení procesu Louisem Jacquem Daguerrem. Tento proces byl pojmenován po svém vynálezci „daguerrotypie". V roce 1839 patent na daguerrotypii zakoupila francouzská vláda a dala jej ihned k volnému užití. Od této chvíle fotografie přestala být technikou, která byla zdokonalována pouze v zátiších laboratoří a pracoven excentrických jedinců, ale stala se praxí získávající pomalu, ale jistě, stále větší společenské uznání, aby se nakonec, po mnoha letech, stala věcí dostupnou všem. Ale o tom později.

Daguerrrotypie byla pozitivním obrazem, získávaným na měděné destičce, pokryté jodidem stříbra a vyvolávaným ve výparech rtuti. Zde je nutno zdůraznit jednu věc: Expozice původně trvala velmi dlouho, často až 30 minut. V případě snímání např. krajiny nebo zátiší s tím nebyly praktické problémy, ale doba expozice určitě omezovala stylistiku a tématický rozsah na to, co bylo nehybné: Fotograf byl nucen pomocí statických rámů snímat statické situace. Jinak to vypadalo v případě portrétování lidí. Ti museli po celou dobu expozice znehybnět tak, aby snímek byl ostrý a čitelný – jen takový totiž v obecném chápání byl „dobrým" snímkem. Právě z toho důvodu většina modelů na starých fotografiích sedí nebo se opírá o nějaký předmět, a v případě fotografií skupinových – o ty, kteří sedí před nimi. Byly používány i speciální konzoly, které se stavěly za modelem tak, aby stabilizovaly jeho

tělo a hlavu a byly přitom na snímku neviditelné. Právě boj s dobou expozice vedla ke vzniku fotografických ateliérů, kde bylo možné vytvořit vhodné podmínky k nastavení a znehybnění modelů a také k jejich osvětlení – tak, aby doba expozice byla pokud možno nejkratší. Přes všechna úsilí, i po několika desítkách let rozvoje techniky, při nejlepším osvětlení a s použitím „nejrychlejších" materiálů a chemie, doba expozice fotocitlivého materiálu trvala deset, možná trochu méně než deset sekund, což vyžadovalo od fotografa spoustu činností a od fotografované osoby – trpělivosti a soustředěnosti nejvyššího stupně (Govignon 2004).



L. B. Binsse & Co. – *Three Men in Top Hats* - daguerrrotypie (ca 1840)

Jiné techniky, které se vyvíjely paralelně s daguerrotypií (jako kalotypie) nebo ty, které ji nakonec zastoupily (jako kolodiový proces), se také potýkaly s problémem dlouhé doby expozice (ibidem). Teprve ke konci XIX. století, výsledkem vývoje fotocitlivých materiálů, se povedlo snížit dobu expozice na části sekundy, a umělé bleskové světlo umožnilo získání ostrého a „nepohnutého" obrazu dokonce v úplné tmě. To vyústilo v další průlom – fotografie umožňovala zachycování okamžiků, záblesků se života. Eastman Kodak vypouštějíce v roce 1900 box kameru Brownie – přesvědčoval Američany, že důležitější, než dokonalý obraz, je zachycení vzácných chvil [4].

Přesto, v portrétové fotografii, pokud se nepoužíval blesk, i u času 1/30 sekundy, pro získání nejlepších výsledků byla velmi důležitá (a stále je) nehybnost a modelovo soustředění, který bývá obvykle žádán, aby zaujal postoj a znehybněl. Zdá se, že tento čistě technický požadavek, který ve fotografii platil velmi dlouhou dobu, mohl výrazně ovlivnit například pózování na fotografii, způsobovat dojem „seriózności" modelů a obecně – mohl mít vliv na vytvoření jistých konvencí ve fotografování.

Další důležitou vlastností daguerrotypií bylo to, že byla pozitivem. Byla unikátním obrazem, autentickým, neobsahujícím v sobě reprodukční potenciál. Můžeme si jen představovat, jaký to mělo vliv na první fotografické praxe. Řadilo tehdy fotografii vědomí o výjimečnosti automaticky do uměleckého pořádku a vytvářelo „autoritu věcí" i s její aurou, o jejíž úpadku psal Benjamin (1975: 71)? Nebo snad stanovila pořádek magický? Jaký mohl být vztah fotografovaného člověka k vlastní podobě uzamčené jednou provždy do materie konkrétního předmětu, jediného exempláře – měděné destičky o rozměrech 8 na 10 centimetrů? A dále: Co to vypovídá o současné fotografii, jejíž jednou ze základních vlastností je možnost ingerence do obrazu, jeho změny a rozmnožování? Jedno je jisté – rys unikátu u prvních snímků a dnešní potenciál svobodné reprodukce jsou nepřehlédnutelné a je nutno na ně pamatovat u provádění analýzy fotografie.

[4] Časopisy *Youth Companion* a *Companion:* http://scriptorium.lib.duke.edu/eaa/kodak-search.html



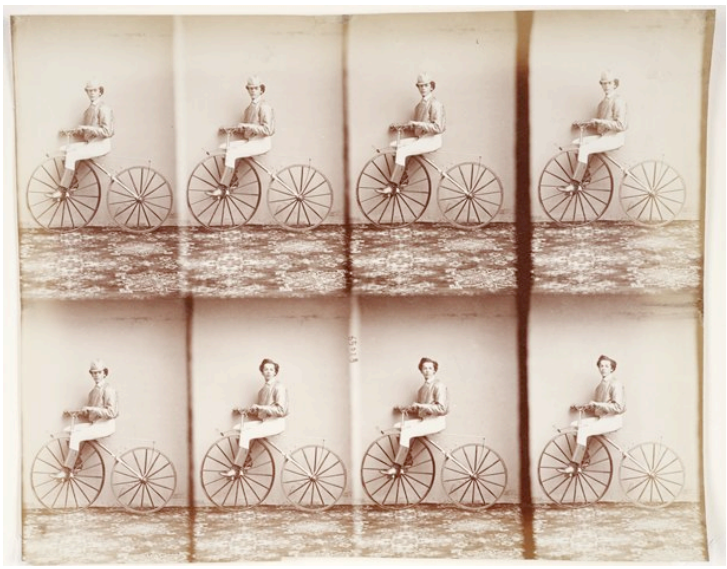
Daguerrrotypie – Autor neznámý



Ateliérová židle

Bez významu není také skutečnost, že velmi dlouhou dobu fotografická technika umožňovala zobrazit realitu pouze černo-bíle a v různých šedích rozprostřených mezi těmito póly. První barevnou fotografii sice získal již v roce 1861 skotský fyzik James Clark Maxwell, ale do amatérského použití se barevná technologie dostala až od roce 1936, v okamžiku zavedení do oběhu prvního barevného filmu ve standardu 35mm (jednalo se o legendární Kodachrome). Teprve tehdy fotografie umožnila zachytit nejen světlo a stín, ale také předvést barevný celek objektu. Tímto se změnil okruh vizuálních informací obsažených v obraze, a potažmo – jeho schopnost přenášet mimovizuální vjemy. Takže, přinejmenším 100 let od vzniku média (je nám velmi dobře známo, že v praxi, a obzvláště v Polsku, to trvalo znatelně déle) tyto vjemy z psychosociální a kulturní oblasti, které mě zajímaly, byly ve fotografii předávány pomocí zásadně odlišného repertoáru vizuálních prostředků než po zavedení barevné fotografie.

Zároveň bych chtěl zdůraznit ekonomický aspekt „fungování" fotografie. Nelze opomenout skutečnost, že fotografování bylo po dlouhá léta technikou a poměrně nákladnou, dokonce tehdejší vládnoucí vrstva „zacházela s novým vynálezem opatrně (…) Prozatím, jako nový komunikační prostředek, [fotografie] překonávala teprve hranice rentability, hledala technická zjednodušení, redukci nákladů výroby a prodeje, ale také nové příjemce za účelem rozdělení finančních nákladů" (Magala 2000: 68). Fotografický trh se částečně otevřel v druhé polovině XIX. století, kdy pařížský fotograf André Disdéri snížil náklady výroby skrze redukci formátu snímku do velikosti vizitky (6x10 cm) a také skrze vyrobení z jednoho skleněného negativu až tucet takových *carte de visite*. Nicméně, „pro dělníky i takové náklady byly příliš vysoké. Jak zaznamenává Gisele Freund, cena takového portrétu-vizitky klesla z 50-100 do 20 franků, ale denní dělníkův plat obnášel v průměru 3 franky, ekvivalent 6 kg chleba. Fotografie si mohla dovolit pouze buržoazie". Přestože již ke konci XIX. století služby profesionálních fotografů se stávaly dostupné částečně i pro příslušníky střední vrstvy (zejména v USA), nadále zůstávaly luxusem hlavně pro nejbohatší (Govignon 2004).



Carte de visite – *Michaux on his bicycle* (1867)



Newsboy Cabinet Card – *Eugene Sandow*

Na polské půdě taková situace setrvávala velmi dlouho, prakticky až do meziválečného období. Ale i tehdy návštěva profesionálního ateliéru nebo objednávka fotografie u „putovního" fotografa znamenala značné náklady, a chvíle příhodné pro fotografii byly vybírány pečlivě, konečně: samotná fotografování probíhala „svátečně".

Je nutno brát v úvahu, že i v případě relativně obecného „navštěvování fotografa" nelze ještě hovořit o amatérské fotografii. Její vznik se vztahuje k začátku demokratizace dostupu k nářadí – čili v době uvedení na trh fotoaparátu (tzv. *box kamera*) Kodak se svitkovým filmem v roce 1888 společností Eastman Company. Tento první Kodak byl jakožto Ford T v oblasti fotografie – standarizovaný, relativně nenákladný a jednoduchý v použití. Bezpochyby se stal průlomem v procesu rozšiřování média. Doprovázel jej proslulý, mnohokrát citovaný reklamní slogan: „You press the button, we do the rest". Byla to skutečná revoluce. Od této chvíle „kdo dovede nastavit hodinky, může používat fotoaparát Kodak" [5].

[5] http://scriptorium.lib.duke.edu/eaa/kodak/K05/K0526-150dpi.jpeg

První Kodak stál 25 dolarů, což nebylo málo: Postupně ale fotoaparáty byly stále levnější a stávaly se stále univerzálnější. V roce 1900 Eastman Kodak navrhnul obyčejnému Američanovi, aby za jeden dolar pořídil nádherný vánoční dárek svému dítěti – „Každý žák nebo žákyně může dělat fotografie jedním z fotoaparátů Brownie firmy Eastman Kodak. (…) Vezmi Brownie o svátcích domů"[6]. Heslo se ujalo. 150 000 prodaných fotoaparátů během prvního roku bylo obrovským úspěchem a začátkem toho, kdy se fotografie stala součástí masové kultury.





První Kodak – fotoaparát a reklama (1908)



Brownie No. 1 - reklama (1900)

Brownie No. 1 – černá, kartónová skřínka – byla prototypem kompaktních fotoaparátů nazývaných „idiotenkamera". Nástroj levný a jednoduchý v obsluhování, takže dostupný skoro pro všechny; a díky krátké době expozice umožňoval „zachycovat prchavé okamžiky". Takto vypukla revoluce *snapshot photography*. Slovo *snapshot* bylo zapůjčené z myslivecké terminologie z XIX. století a znamenalo výstřel z boku bez přesného zaměření. Motto propagační akce Brownie se stalo zároveň

[6] Časopisy *Cosmopolitan*: http://scriptorium.lib.duke.edu/eaa/kodak/K00/K0021-150dpi.jpeg

mottem nové éry „focení". Nyní každý, bez pomocí profesionálního fotografa, mohl dokumentovat život svůj a své rodiny skrze fotografování každodenních situací – syna u hraní baseballu, manželky při zpracování palačinek nebo celé rodiny na prázdninách. Takto se amatérská fotografie stala důležitým hobby, nebo dokonce – součástí životního stylu střední vrstvy (viz. Bourdieu 1990).

Dalším mezníkem ve vývoji amatérské fotografie jako masové praxe byl vznik maloformátových fotoaparátů – sériová výroba prvního z nich, značky Leica, byla zahájena v roce 1925. Tehdy zpracovaná velikost obrázku 24x36 mm, ovlivňující proporce okénka (2:3), se od té doby stala standardem maloformátové fotografie platícím dodnes.



Kleinfilmkamera Leica (1924)

Do polských domácností vnikl fotoaparát v širším měřítku velmi pozdě. Zatímco ve městech se začal vyskytovat již ve třicátých letech, na polském venkově ještě v poválečném období hlavním způsobem fotografování bylo využívání služeb poskytovaných „pouťovými" fotografy, kteří putovali po vesnicích v obdobích trhů, poutí, konce sklizní apod (Łabiszewski 1999). O takových fotografech se hovořilo „pětiminutoví" a to proto, neboť pracovali se zvláštními přístroji fotoaparátů-skřínek.

Tyto skřínky umožňovaly nejen focení, ale i okamžité vyvolání fotografie přímo na místě. Zákazník za velmi přístupnou cenu obdržel do ruky vlastní fotografickou podobu. Sedláci si jako pozadí volili nejčastěji to, co představovalo něco vzdáleného a neznámého – například exotické země nebo letadlo vznášející se na obloze (ibidem).

V období Polské lidové republiky byl fotoaparát nadále těžce dostupným zbožím a vlastnil jej jen málokdo. Měli jej hlavně nadšenci, kterým se povedlo „ulovit" *Zorku* nebo *Zenit,* a kteří fotky vyvolávali v koupelně. Ke skutečnému rozšíření fotoaparátů došlo v Polsku až po roce 1989, spolu se záplavou automatických kompaktních fotoaparátů, kterým se říkalo „opičky". Jak je patrné, fotografie coby sociálně rozšířená amatérská záležitost má v Polsku jen velmi krátkou minulost.

Fotografie jako „nové" médium

Současná fotografie je bezpochyby novým médiem v chápání Manoviche (2006) – prolíná se, mísí a propojuje se s jinými médií; zakládá se na počítačových a telekomunikačních technologiích. Účastní se principiálně nové kulturní situace, v níž „logika pracujícího v síti počítače se prolíná s logikou mnoha konstituovaných dříve kulturních forem" (ibidem: 14). Níže se pokusím předvést tuto novou situaci. Podrobím ji analýze na třech následujících, prolínajících se úrovních – produkci a reprodukci snímků, jejich prezentaci a komunikaci.

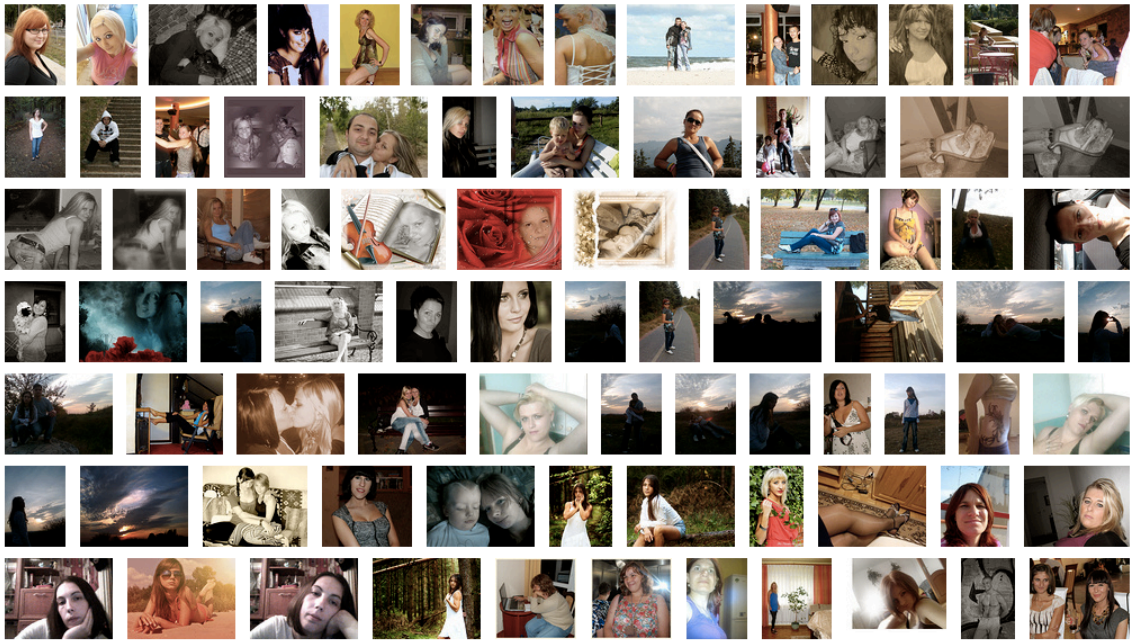
Digitální fotografie – úroveň produkce a reprodukce snímků

V průběhu posledních let nastala ve fotografii opravdová revoluce. Je jí přesun od paradigmatu analogového k digitálnímu. Má to několik důležitých důsledků alespoň na několika úrovních. Zaprvé, vede k slabšímu ontologickému zakotvení digitální fotografie, která se nezakládá na materiální podstatě (v analogové fotografii je podstatou negativ), ale balancuje na hranici nemateriálnosti.

Digitální technologii následuje také nová estetika. Digitální fotografie, zároveň díky programům a funkcím většiny fotoaparátů, tak i algorytmům používaným ke generování pixelů, se charakterizuje zdánlivou a „umělohmotnou" dokonalostí. Ve srovnání s analogovými fotografiemi jsou nepřirozeně ostré, více kontrastní, mají

příliš nasycené barvy a postrádají nápadnou zrnitost (viditelné shluky krystalů stříbra – v analogové fotografii připomínající o jejím „ušlechtilém" materiálním původu).

Navíc došlo k rozsáhlé demokratizaci média (nadále neúplné – nutno pamatovat). Z ohledu na menší náklady a jednoduchost zacházení s digitálními fotoaparáty, ale také vlastně nulové náklady na reprodukci snímků (jejich stáhnutí do počítače a nespočetné kopírování[7]), vniká nesrovnatelně víc fotografických obrázků než kdykoliv předtím (viz. Lasch 2002 o proliferaci obrazů). Poskytuje to více možností dokumentace vlastního života a experimentování v rámci toho, „co" a „jak" je fotografováno. Další věcí je objevení se logiky okamžitého výběru a smazání nežádoucích obrazů, a na druhou stranu – možnost uchovávání neomezeného množství snímků v souborech, jednoduchá navigace mezi nimi a jejich reorganizace.



Webová stránka www.fotka.pl – snímek obrazovky

[7] Ale pouze pod podmínkou dostupu k počítači, který je – o čemž nelze zapomínat – různý.

Od měděné destičky k obrazovce z tekutého krystalu – úroveň prezentace snímků

U zrodu fotografie, unikátní pozitivní obraz byl vždy zakletý do jednoho, konkrétního objektu. Byl materializován do podoby daguerrotypické destičky nebo do *carte de visite*. S chvíli využívání procesů zakládajících se na negativu, fotografie byly prezentovány v podobě papírových kopií, jenž buď byly umisťovaný v prostorách domova a často také rámovány, nebo byly nošeny u sebe jako talisman (viz. Sontag 1986). S časem se zformovalo fotografické album, spojujícího roli rámečku (snímky orámečkované stránkou – důležitější snímky se umísťovaly zvlášť, v prostoru celé stránky; méně důležité byly uloženy vedle sebe) s narativní logikou knížky. Papírová kopie ovládla jiné reprodukční způsoby a potažmo i prezentaci snímků, a to na dlouhé období. A i nadále, v obecném chápání, pod pojmem „snímek" si vybavujeme často obraz exponovaný na fotografickém papíru.

Ale vždyť od doby, kdy se objevil osobní počítač, máme úplně nový způsob nejen archivace a pořizování kopií, ale i právě prezentace snímků. Přirozeným prostorem pro uchování snímků je pevný disk, a pro prezentaci – obrazovka. Prohlížíme fotografie na obrazovce počítače, telefonu, ale také na zobrazovateli přímo na fotoaparátu, díky němuž lze prohlížet fotografie před stisknutím spouště – nejprve vidíme konkrétní obraz a teprve poté se rozhodujeme jej zvěčnit.

Toto zprostředkování fotografie technologií obrazovky má obrovské důsledky. Obrazovka ukazuje obraz dynamický a měnící se ve skutečném času, je interaktivní, a navíc na ní vidíme ne jeden obraz, ale spoustu překrývajících se oken – textových bloků a vizuálních informací. Obrazovka počítače není neutrálním médiem předávání informací, ale diktuje zcela jiný režim příjmu fotografie než byly u dřívějších forem, jaké míval obraz fotografický.

Internet – úroveň distribuce snímků a komunikace

Neobvykle důležitou, pokud ne přímo nejdůležitější plochou pro distribuci snímků a potažmo jejich prezentace (ale jen na obrazovkách cizích) a také komunikace s jejich použitím, je současně internet. Poskytuje jedinci dosud neexistující možnosti zveřejňování vlastních fotografií a prostřednictvím obrazů

možnost vejít do interakce s nesčetnou skupinou uživatelů. Fotografie vychází z ghetta profesionálů, uměleckých kritiků a reklamních odborníků.

Amatérská fotografie v internetu přijímá různé formy. Je nutno brát v úvahu, že většina z internetových nástrojů se nepoužívá výhradně k distribuci a prezentaci obrazů. Fotografický obraz nefunguje ve vzduchoprázdnu. Komunikuje se slovem, jinými obrazy (statickými i pohyblivými), zvuky, prostorovým uspořádáním, strukturou interfejsu, s emotikony, s reklamami typu pop-up. Jeho ontologický status není tak jednoznačný, jak je tomu v případě papírové kopie – může být shlukem pixelů na obrazovce, sledem jedniček a nul v paměti počítače, procentem na pásku *loading*, nebo jen obrazem, který vyvolává lidské emoce. Je plochou interakcí, vizuální informací, znakem a jazykem komunikace. A obvykle je tím vším současně.

Zamítnutý projekt – závěry

Jak je patrné, měnící se vlastnosti fotografického média mají ohromný vliv na samotný proces pořizování snímků (jak z hlediska fotografujícího, tak fotografovaného), ale i na to, co se s ním děje později, takže obecně na fotografické praxe. Prostory pro fungování amatérské fotografie prošly hlubokými proměnami a jsou současně jiné než – řekněme – sto nebo i tři sta let zpátky. Fotografie je médiem mnohem složitějším, prolínajícím se s jinými médií, což ovlivňuje prostory produkce, reprodukce i prezentace fotografických obrazů.

Stejně jak kdysi, tak i nyní, vlastnosti média mají ve značné míře vliv na vrstvu významovou a hrají důležitou roli ve stanovení sociálních konvencí fotografie. Vztahuje se to nejen na nová využití fotografie, ale i na „tradiční" konvence, které působily ve fotografii dlouhá léta a která mají zásadní význam až doposud. Ty poslední jsou často vnímány jako „přirozené" a fotografie, které z nich vycházejí – jako „opravdové" (v opozici k simulačnímu charakteru digitální fotografie).

Vezměme, kupříkladu, konvenci skupinové rodinné fotografie. Rodinní příslušníci jsou umístěni v centru obrázku, zaujímají určené polohy, často stojí v řadách. Pronikavě se dívají do objektivu. Rodinná fotografie je statická, číší z ní klid a důstojnost. Toto můžeme uvést v úvodu k výše uvedenému albu sedláckých rodinných fotografií, spadajících do této konvence a reprodukující ji: „Je v těchto fotografiích jistá středověká hierarchie. Postavy dělají dojem znehybnělých, obrácené obličejem k divákovi-fotoaparátu; (…) Obličeje jsou přísné, seriózní, hrdé. Tato

odlišující se gesta, umístění postavy a výrazy obličeje pochází zřejmě z jiné tradice, civilizačních okolností než se vyskytují v ostatních sociálních vrstvách" (Bijak, Garlicka 1993: 11).

Vytvoření této konvence portrétování na přelomu XIX. a XX. století mohly ovlivnit různé sociální a kulturní aspekty, např. patriarchální struktura rodiny, která se odrážela v centrální poloze otce na fotografii. Ale, jak jsem se pokoušel ukázat v dřívějších kapitolách, jedním z velmi důležitých činitelů byl vliv samotného média. Je to činitel, na který je neustále nutné myslet v sociologické analýze fotografie, chceme-li se vyvarovat nadinterpretační pasti. V citovaném úryvku je jí spojování „středověké hierarchie" fotografie výhradně s tradicí, zvykem a „civilizačními podmínkami".



Rodinné fotografie – autor neznámý (1910)

Není „přísný, seriózní, hrdý" výraz obličeje focených osob spíše výsledkem dlouhé doby expozice, který vyžadoval statičnost a soustředění těchto osob, než ze zvyku a třídních vlastností? Nemá zde větší význam tradice portrétového malířství a jiné vizuální konvence přejaté a přetvořené fotografií, než sedlácká tradice? Bylo by dobré se také zamyslet, jaký význam má malá dostupnost nástroje – fotograf nebyl členem rodiny, jednalo se tedy o pohled cizí osoby. Významný je rovněž činitel ekonomický – sedláci si jen zřídka mohli dovolit fotografování, což přidávalo sváteční

charakter a pocit důležitosti celé situaci. Navíc obrázek musel obsáhnout celou rodinu – bylo to levnější než individuální portréty. Bezvýznamná nebyla také skutečnost, že chyběl reprodukční potenciál, který souvisel s odlišným ontologickým statutem fotografie – fotograf byl placen za kopie, nikoli negativy; lidé pózovali pro jediný, neopakovatelný obraz sebe sama.

Podobných otázek a pochyb je mnohem víc. Můžeme je násobit u každé fotografie, patřící k takové nebo jiné fotografické konvenci. Jak píše William Crawford: „fotograf může udělat jen tolik, kolik mu dovoluje dostupná v určitém období technika. Konvence všeho druhu [sociální] a osobní preference mohou ovlivňovat fotografa, ale jenom natolik, nakolik mu na to dovoluje technika" (in: Magala 2000: 20). Médium vytváří jistý kontext technologicko-kulturní (přičemž technologie se prolíná s kulturním aspektem), který ovlivňuje každé jeho použití. To zpochybňuje legitimitu týkajících se sociální reality soudů, vyplývajících ze srovnání snímků, které vznikly v zásadně jiných obdobích.

Nesmíme pochopitelně přeceňovat význam média. Sám intuitivně nevěřím například tomu, že nesrovnatelně menší počet autoportrétů v starších soukromých albech (navzdory rozšiřování maloformátových fotoaparátů, včetně kompaktních) souvisela s finančními omezeními. Standardní film čítá 36 obrázků – je k nevíře, že fotografující neobrátil objektiv na sebe sama třeba jen pětkrát výhradně z finančních důvodů.

Když poukazuji na potíže související se sociologickou historicko-srovnávací analýzou fotografie, nemíním tím, že takovou analýzu nelze provést. Nicméně, taková opatrná analýza, zaměřená pouze na zvolené aspekty, nese s sebou podle mého názoru příliš mnoho problému – jak teoretických tak metodologických. Já jsem pouze nastínil potíže, o kterých lze napsat další úvahu. Tím spíš, že na polské půdě chybí podobná bádání a texty, z nichž by bylo možné vycházet. Z ohledu na výše zmíněné fakta a z důvodu chybějícího dostupu k údajům, jsem od původního výzkumného projektu odstoupil.

Závěr

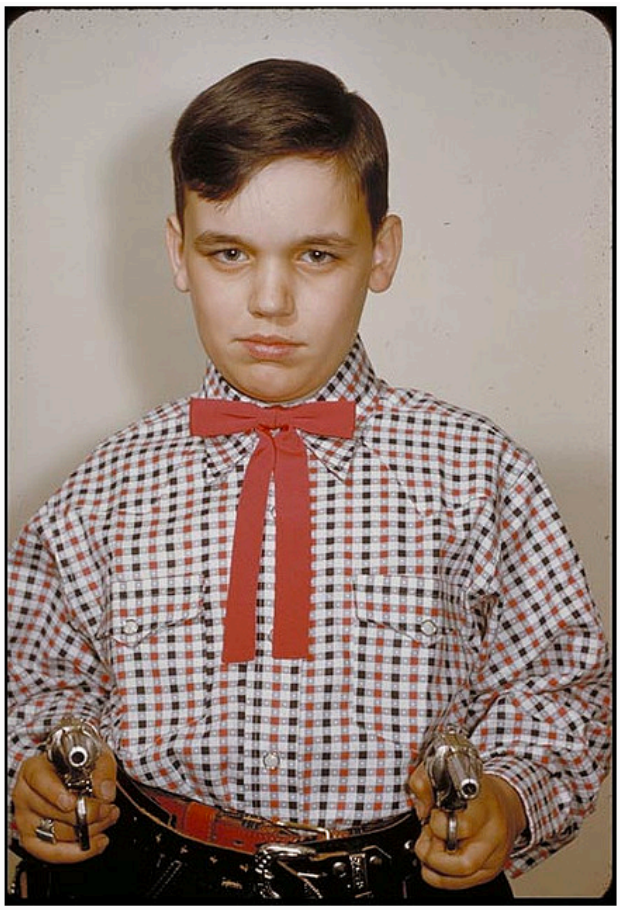
Velmi často se píše o fotografii „obecně", o jejím „charakteru" a neslábnoucí „magii". Tak, jak by fotografie byla nějaký obr uvězněný přes sto padesát let v zapomenutém údolí. A přece je to médium, které žije. Ponořené do dynamicky se měnícího sociálního, kulturního a technologického kontextu, včetně kontextu jiných médií – fotografie je neustále používána a podléhá neustálým proměnám. Vytváří to různé rámce, v nichž se odehrávají sociální fotografické praxe.

Na první pohled se nejedná o nic nového. Marshall McLuhanovo prohlášení, že „médium je poselství" (jinými slovy vlastnosti média, jeho formálně-technická konstrukce ovlivňuje obsah odkazu) je opakováno donekonečna. Ale v uvažováních o fotografii se o něm často zapomíná nebo se jej používá jen ke zdůraznění rozdílu mezi různými médií, které používají zcela odlišné kódy – například fotografie a film. Pomíjí se přitom vnitřní dynamika u jednoho komunikačního prostředku.

Vždyť proměny, ke kterým došlo v rámci téhož média, také na různé způsoby určují rámce odkazu. V případě fotografie jsem zaznamenal klíčový význam revoluce nových médií – převrat o významu vstupu do „Gutenbergovy galaxie" (McLuhan 1962) nebo vynálezu samotné fotografie, v jehož centru se tentokrát nachází nikoliv tiskový stroj nebo fotoaparát, ale počítač (Manovich 2006: 82). V souvislosti s touto revolucí jsem zavedl pojmy „stará" a „nová" fotografie.

Domnívám se, že lze risknout hypotézu, že nejen na úrovni pojmů se zde setkáváme se dvěma různými „fotografiemi". Lze základní proměnu média na všech

úrovních – výroby, reprodukce, prezentace, distribuce, komunikace aj. – vnímat pouze jako jistou revoluci paradigmat v rámci téhož komunikačního prostředku? Není současná fotografie zcela jiným médiem než byla kupříkladu před třiceti lety? Tuto otázku ponechávám otevřenou.



Rodinné fotografie – autor neznámý (1954)

Seznam použité literatury

BARTUSZEK, JOANNA (2005). *Między reprezentacją a „martwym papierem": znaczenie chłopskiej fotografii rodzinnej*. Warszawa : Neriton.

BAUDRILLARD, JEAN(1998). Precesja symulakrów [tłum. T. Komendant], w: R. Nycz (red.), *Postmodernizm: antologia przekładów*. Kraków : Baran i Suszczyński, s. 175-189.

BAUMAN, ZYGMUNT (2000). *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.

BAUMAN, ZYGMUNT (2004). *Życie na przemiał* [tłum. T. Kunz]. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

BENJAMIN, WALTER (1975). Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej [tłum. J. Sikorski], w: tenże, *Twórca jako wytwórca*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

BERGER, JOHN (1997). *Sposoby widzenia* [tłum. M. Bryl]. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

BERGER, JOHN (1999). *O patrzeniu* [tłum. S. Sikora]. Warszawa: Fundacja Aletheia.

BIJAK, MARIA; GARLICKA, ALEKSANDRA (1993). *Fotografia chłopów polskich*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.

BOURDIEU, PIERRE (1990). *Photography. A Middle-Brow Art*. Stanford: Stanford University Press.

CHAPLIN, ELIZABETH (1994). *Sociology and Visual Representation*. London: Routledge.

FERENC, TOMASZ (2004). *Fotografia: dyletanci, amatorzy i artyści*. Łódź: Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna.

FERENC, TOMASZ; MAKOWSKI, KRZYSZTOF (red.) (2005). *Przestrzenie fotografii: antologia tekstów*. Łódź : Galeria f5 &Księgarnia Fotograficzna.

GIDDENS, ANTHONY (2006). *Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności* [tłum. A. Szulżycka]. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

GOVIGNON, BRIGITTE (2004). *The Abrams encyclopedia of photography* [tłum. G. Edwards, et al.]. New York: Harry N. Abrams, Publishers.

HOPFINGER, MARYLA (1997). *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.

HOPFINGER, MARYLA (red.) (2002). *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku: antologia*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

LASCH, CHRISTOPHER (2002). Narcystyczna osobowość naszych czasów. *Res Publica Nowa*, 1.

ŁABISZEWSKI, STANISŁAW (1999). Camiera à la minute - ręka, czyli opowieść "pięciominutowego fotografa". *Konteksty*, 1-2 (244-245).

MAGALA, SŁAWOMIR (2000). *Szkoła widzenia czyli świat w subiektywie aparatu fotograficznego*. Wrocław: ASP.

MANOVICH, LEV (2006). *Język nowych mediów* [tłum. P. Cypryański]. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne

MARODY, MIROSŁAWA; GIZA-POLESZCZUK, ANNA (2004). *Przemiany więzi społecznych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

MCLUHAN, MARSHALL (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*; 1st Ed.: Univ. of Toronto Press; reissued by Routledge & Kegan Paul.

OLECHNICKI, KRZYSZTOF (2003). *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

SIKORA, SŁAWOMIR (2004). *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin: Świat Literacki.

SONTAG, SUSAN (1986). *O fotografii*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

SZTOMPKA, PIOTR (2005). *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: PWN.

http://scriptorium.lib.duke.edu/eaa/kodak-search.html

Jmenný rejstřík

Bartuszek, Joanna 17
Baudrillard, Jean 7
Bauman, Zygmunt 7
Benjamin, Walter 22
Bijak, Maria 17, 18, 34
Bourdieu, Pierre 27
Comte, Auguste 10
Crawford, William 35
Daguerre, Louis 20
Disdéri, André 24
Ferenc, Tomasz 12
Freund, Gisele 24
Frizot, Michel 12
Garlicka, Aleksandra 17, 18, 34
Giddens, Anthony 7
Giza-Poleszczuk, Anna 14
Govignon, Brigitte 21, 24
Hine, Lewis W. 8, 9
Hopfinger, Maryla 7, 19
Lasch, Christopher 7, 30
Łabiszewski, Stanisław 27
Magala, Sławomir 24, 35
Manovich, Lev 19, 29, 36
Marody, Mirosława 14
Maxwell, James Clark 24
McLuhan, Marshall 36
Niépce, Joseph Nicéphore 20
Olechnicki, Krzysztof 8, 10, 11
Riis, Jacob A. 8, 9
Sander, August 9
Sikora, Sławomir 10
Sontag, Susan 31
Sztompka, Piotr 7, 8, 11
Tagg, John 12
Weber, Max 12