SLEZSKÁ UNIVERZITA
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Andrzej Górski

Fotografický folklór

Děti s fotoaparáty



Opava, 2006

SLEZSKÁ UNIVERZITA
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Andrzej Górski

Obor: tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: **Doc. Mgr. Aleš Kuneš**
Oponent: **MgA. Ing. Evžen Sobek**

Fotografický folklór

Děti s fotoaparáty

Opava, 2006

Prohlašuji,
že jsem práci vypracoval samostatně
a použil pouze uvedenou literaturu.

Andrzej Górski

V Supraślu dne 30. června 2006

© 2006 Andrzej Górski, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity

Obsah

Úvodní slovo	**5**
Sourozenci z 19. století	**9**
Nevinný pohled	**21**
Moc a Pohled	**30**
Děti s fotoaparáty	**41**
Bibliografia	**53**

Úvodní slovo



To nejkrásnější, co je na dosah ruky fot. Ewa Bielska

Projekt Bernarda Faucona *The Happiest Day of My Youth (Nejšťastnější den mé mladosti)* mě ovlivnil natolik, že jsem se rozhodl v květnu 2005 zrealizovat tvůrčí dílnu pro dětský dům v Supraślu. Projektu se zúčastnilo 27 dětí, dostaly jednorázové fotoaparáty a dostaly úkol ilustrovat heslo: *Najpiękniejsze, co w zasięgu ręki (To nejkrásnější, co je na dosah ruky)*. Z hotových snímků jsem vybral víc než sto fotografií, které byly promítnuty širokému publiku. Jeden z malých účastníků se pak zeptal: *Co mají děti z takových dílen?* Tato otázka mně napřed velmi zaskočila, ale pak se stala klíčovou záležitostí pro reflexi týkající se fotografických akcí věnovaných dětem. Během krátkého období posledních deseti let se uskutečnilo mnoho podobných projektů. V Polsku je organizoval mezi jinými fotoreportér deníku *Gazeta Wyborcza* Piotr Janowski. Práce dokumentaristů Zana Briského a Jasona Eskenaziho, kteří prostřednictvím výuky fotografování dětí



To nejkrásnější, co je na dosah ruky fot. Tomek

v Kalkatě a Izraeli pronikali do problematiky těchto společností, prezentuje stránka www.kidswithcameras.com. V USA působí kurátoři Wendy Ewald a Jim Hubbard, kteří se věnují fotografickým projektům již přes třicet let. Jo Spence a Terry Dennet vedli v Anglii zajímavou formu výtvarných dílen, věnujících se demaskování společenských rolí, a vztahů mezi dětmi a dospělými.

Kurátoři nejčastěji pracovali s dětmi, které neměly téměř žádné zkušenosti s fotografickými aparáty, a pokud nějaké měly, tak jen s fotografováním do rodinného alba. Expresívnost mladých autorů můžeme zařadit do oblasti lidového umění pojímanou jako intuitivní činnost. Použití fotografického prostředí pro dětské umění vytváří významnou analogii k úvaze o charakteru samotných dílen. Dětské snímky, vlastně folklorní výtvory, mohou být kontrolovány dospělého fotografa – etnografa. Objevuje se tady jedinečná

výměna: dítě dostane dárek – fotoaparát, a dospělý získává snímky, které jsou vystavovány v galeriích a prodávají se. Kontroverzní situace doprovázející aktivity Jima Hubbarda, kdy fotografie dětských herců byly použity v reklamách pro koncerny jako MTV, Mazda nebo Matel, podtrhuje otázku: co z toho mají děti?

Tato práce je pokusem o teoretickou úvahu týkající se specifických akcí organizovaných dospělými pro děti. Výchozím bodem pro analýzu je pochopení, jakým přesně způsobem byl reprezentován obraz dítěte v době, ve které ještě neexistovaly fotoaparáty pracující na principu „namiř a zmáčkni." Velké a komplikované fotoaparáty byly používané dospělými, a dětský obraz z počátků fotografie byl přefiltrovaný představivostí dospělých o dětství. Tato představa, všeobecně přijata v 19. století, byla podle kulturních teoretiků jako Anne Higgonnet a Diane Wagooner, neustále ovlivňuje dětský obraz v současné fotografii. V této práci se snažím ukázat jeho doplňující stránku, kterou je podle mně dětský obraz uchovaný ve sféře podvědomí. Poznávací metodou tohoto obrazu může být analýza představ dítěte spojených se smrtí a erotikou. Posmrtné portréty dětí, na kterých jsou zobrazeny jako stále živé, a jejich erotické snímky, mají jiný dětský obraz, než popisují romantické představy. Tyto jevy jsou tématem prvního a druhého dílu. Třetí díl je věnovaný problému – jak je dětský obraz představován v dokumentární fotografii, protože musíme vzít do úvahy fakt, že organizátory akcí pro děti byli většinou dokumentární fotografové. Ve všech dílech hledám příklady ještě ve fotografii z 19. století a provádím jejich analýzu až do výstavy *Family of Man* v roce 1956. Poslední díl je přehledem akcí a představuje jejich společné prvky. Zavádí téma pohádky jako opakující se struktury dílen. Přístup k dílnám jako k bajce pomáhá pochopit, proč akce tohoto typu silně přitahují jak děti, tak i jejich vypravěče. Postava proměňujícího se pohádkového hrdiny,

odměna, kterou získává, je tím, co si děti mohou z dílen odnést. Tímto způsobem se tato práce snaží odpovědět na otázku, se kterou jsem se setkal při vedení dětských akcí. Výsledek akce *Nejkrásnější, co je na dosah ruky* obsahuje přiložené CD.

Sourozenci z 19. století

Motiv andílka hrajícího si s fotoaparátem se vyskytoval v podobě signatury portrétového studia v šedesátých letech 19. století a byl umísťován na rubu objednávaných prací. Jak je možné, že v obecné představě se výjev dětí hrajících si s fotoaparátem existoval již dlouho před zkonstruováním modelu fotografického aparátu, který by děti skutečně mohly použít? Uvedení na trh krabičky Kodaku v roce 1888 a jeho pozdější modifikace speciálně určené pro mladé – aparátu Brownie – bylo podmíněno na jedné straně možnostmi nových emulzí a na druhé straně také společenskou poptávkou rodin využívajících přenosný přístroj jako důkaz své větší mobility. O třicet let starší konstrukce si hověly na stativech a fotochemické reakce, které byly v jejich případě používány prakticky znemožňovaly, aby s nimi zacházeli ne-specialisté. Zobrazení dítěte s fotografickým přístrojem v druhé polovině 19. století je nutno považovat za obrázek, který ukazoval na souvislosti, které ho přesahovaly.

Jedním z nejstarších fotografických vyobrazení dětí je snímek H. F. Talbota *Constance and Her Daughters* (s datem 19.4.1842). Snímek ukazuje skupinu dětí s jejich matkou se zahradnickým nářadím stojící před zavřenou bránou. Kontrast velikosti postav umožňuje odlišit dospělou osobu, naproti tomu oděvy, které členové rodiny mají na sobě, jsou však téměř identické. Podle historiků kultury se začaly dětské oděvy, které se lišily střihem a ne rozměrem od oděvů dospělých, používat v širším měřítku teprve ke konci 19. století . Tváře všech postav jsou ukryté pod kapucemi, takže uvedení totožnosti zachycených osob ustupuje jinému záměru autora snímku. Postavy, které postrádají své individuální vlastnosti představují štafáž pro vybranou část zahrady. Brána s opřenou

metlou a hráběmi se v pracích Talbota objevuje víckrát. Charakteristické umístění snímku v zahradě, vybrané nářadí související se sklizni nebo zavřená brána představovaly vlastně symboly. Larry J. Scharf ukazuje na význam dveří v Talbotových pracích jako hranice mezi smrtí a životem.4 Tato domněnka je podložena filozofickými úvahami Talbota. Například pojem „symbol" přečetl Talbot jako složeninu německého Sinn – významu a Bild – obrazu. V souladu s těmito předpoklady vedl obraz pozornost ke svému symbolickému významu, proto obraz dítěte ve fotografii zůstával pro Talbota ve skutečnosti odtržený od identity modelu. Vyjmenované prvky v ikonografické tradici malířství, a to zejména zavřená brána, se vztahovaly ke smrtelné existenci člověka a smrti jako rituálu přechodu.

Podle R. Barthese je fotografie od svých počátků spojena s představováním smrti a tváře modelů byly ve skutečnosti vzdálenou ozvěnou masek klasického divadla zachycujícího ritus přechodu. Fotografie, jako objev, se původně podobala mnohem více otiskům tváře mrtvých než živých a jako fotochemický proces byla s velkým úspěchem využívána jako náhrada posmrtných sádrových odlitků. Podle Barthese ukazuje fotografie jako médium především na realitu smrti a jako vynález se objevila tehdy, když romantický topos smrti našel své uplatnění v masové kultuře devatenáctého století..

Vedle snímků zemřelých představovaly obrazy dětí jedny z nejčastěji používaných. Fotografie zemřelých dětí zůstaly, jako obšírná část práce, mezi negativy, které Charles Van Schlaick exponoval v letech 1890-1910 ve snaze dokumentovat život a smrt obyvatel městečka Black River Falls ve státu Wisconsin. V pracích amerických fotografů-řemeslníků z druhé poloviny 19. století dominovaly dva způsoby zobrazování zemřelých: sugerující sen, ne smrt, a portréty v otevřených rakvích.[1] V knize *Wisconsin Death Trip* (1973) zvolil M. Lesy, autor a redaktor, 300 ze 30000 snímků Van Schlaicka. Zařadil také

vzácné snímky související s pohřbíváním – fotografie dětí vyhotovené pravděpodobně ještě za jejich života a umístěné mezi květy na hřbitově. Lze se domnívat, že tento typ zobrazování plnil funkci podobnou náhrobním nápisům, ve formě vizuálního přivolání totožnosti zemřelého, vepisuje fotografický portrét do malířské tradice posmrtných medailonů. Linda Ruggová se v eseji věnovaném vztahům fotografie a autobiografie odvolává k analogii s prázdným hrobem, který – stejně jako hrob námořníka nebo vojáka, když jeho tělo nebylo nalezeno – neobsahuje tělesné pozůstatky, ale je jejich fyzickou připomínkou. Podle Beaujour, kterého Ruggová cituje,[2] je fotografie a autobiografie v podstatě poukazem na identitu z místa, ve kterém není. V souladu s tímto chápáním by posmrtné portréty dětí poukazovaly na vlastnosti modelů a současně byly také odrazem očekávání, jak mají děti na snímku vypadat. Časopis *The Photographic and Fine Art Journal* z června 1858 publikuje recenzi prací fotografa zabývajícího se profesně portréty dětí:

„(...) má svěžest a živost žijícího modelu – sladký klid – mírnou a šťastnou tvář dětství. Dokonce oči, ačkoli se to může jevit nevěrohodně, nejsou zbavené výrazu, ale jsou naopak tak přirozené, že nikdo by neuvěřil, že snímek byl proveden *post mortem.* Toto je další triumf tohoto mimořádného umění."[3]

Citovaná recenze se odvolává ve větší míře k obrazu "šťastného dětství" než k individuálním vlastnostem zemřelého dítěte. Nezřídka však byly zemřelé – spící děti fotografovány se svými oblíbenými hračkami. Portréty v rakvích, jako druhý typ zobrazování, nemaskovaly skutečnosti smrti. Navazovaly na dlouhou tradici sepulkrálního (náhrobního) umění a podobně jako zobrazováním pomocí malby nebo plastiky se snažily

[1] Ruby 1995, s. 23
[2] Rugg 1997, s. 53; Beaujour 1991, s. 298.

vzepřít následkům smrti zobrazováním individuálních rysů zemřelých. V případě zobrazování nejmladších dětí se jednalo o nový jev. V americké korespondenci pocházející z 19. století nebyla dětská jména uváděná až do prvního roku jejich života. Philip Ariés uvádí následující analýzu amerikanisty: Lewis O. Saum považuje anonymitu malých dětí za příklad strachu ze smrti. Dopisy rodin jsou seřazeny podle věku a končí nejmladšími. Mají-li dětí méně než jeden rok jsou obecně uváděná bez jména jako *anonymous, unnammed, not named.* Nemají jména. Avšak anonymita malých dětí nebo neutrální vztah k nim je vlastností společnou všem tradičním společnostem a tyto doklady svědčí o tom, že tato tradice se udržela v lidové Americe. Zapsala se tam ještě silněji vlivem protestantského zvyku, že děti nejsou křtěny brzo po narození. Něco jiného je však oddálit křest a něco jiného je uvádět dítě, jako člena rodiny. (...)Když rodiče, kteří již přišli o jedno dítě, oznamují narození nemluvněte, zadržují radost a tradičně uvádějí výhrady, které by mohly uprosit nepříznivý osud: „Nevíme, jak dlouho nám bude dáno je mít"[4] Důležité portrétní snímky nemladších dětí, prováděné za jejich života patří v prvních desetiletích existence fotografie k výjimečným. Naopak posmrtné záznamy, zejména ve Spojených státech představovaly většinu objednávek. Cožpak portrét zobrazující dítě jako žijící individualitu a ne obecně dětství byl předmětem tabu? Měla být jeho nepřítomnost v první polovině 19. století (vlivem vysoké úmrtnosti dětí), stejně jako v případě korespondence, snahou uchlácholit osud? Uvažování založené na pověrách a magii může být skutečným důvodem, který se ke konci 19. století vrací v podobě spiritismu. Než však uvedu příklady použití

[3] Ruby, 1995, s. 63.
[4] Ariés, 1992, s. 438.

fotografie během seancí, kde děti odehrávaly důležitou úlohu, uvedu prvky vedoucí ke spiritismu vyskytující se v tehdejší literatuře, často nazývané literaturou útěchy.[5]

Jedním z nejlépe se prodávajících románů 19. století byl East Lenne. Autorka Henry Woodová zde píše, že umírající dítě má *spíše s radostí než strachem hledět na cestu do neznámá.*[6] Skutečnost byla v kontrastu s touto touhou. Klid měl nahradit utrpení teprve ve vzpomínkách oddělených od skutečnosti, za jejichž materiální formu lze považovat řemeslnické portréty zemřelých dětí, zobrazovaných *jakoby spaly.* Absence utrpení a odchod ve formě (v době) spánku je vyobrazením, které se větším rozsahu objevovalo spíše v tehdejší literatuře než životě. Velmi výrazné jsou tyto motivy v *Podivných osudech Jane Eyreové* Charlotte Brontëové. Náctiletá Helena Burnsová umírá na tuberkulózu v internátní škole, Jene je rozhodla strávit s ní poslední chvíle života a vklouzne do postele ke kamarádce. Umírajíc ji utěšuje: Všichni musíme jednou zemřít a nemoc, která mě zabíjí, není bolestivá, postupuje jemně a postupně. V duši cítím pokoj (...) Umřu-li mladá, uniknu veškerému trápení. Neměla jsem velký talent, jaký je potřeba mít, aby si člověk našel své místo na světě; stále bych bloudila. Dívky se loučí. „Políbily jsme se a obě usnuly. Po několika hodinách učitelka najde Jane ležící vedle Heleny s tváří opřenou na jejím rameni a rukama kolem krku. Já jsem spala a Helena nežila.[7] Tak to měla říct hrdinka románu. Jinou scénu loučení, převzatou z viktoriánské poezie, uvádí báseň Matthewa Arnolda *Tristan a Izolda* z roku 1857 odvozená ze středověké legendy.[8] Smrt rozděluje již ne děti, ale mladé milence. V roce 1867 zrealizoval P. Robinson montáž 4 negativů nazvanou *Sleep* jako

[5] dtto
[6] Holland, 1992, s.13
[7] Bronte,
[8] citace : Smith, 1998, s. 23.

ilustraci úryvku této poémy.[9] Ve známé z dřívější fotomontáže *Fading away* (1858) výpravě – v posteli u otevřeného okna s pohledem na přímořskou krajinu osvícenou světlem měsíce umístil autor dvojici svých dětí – Editu a Ralfa – jedno dítě spí na zádech, druhé leží na boku. Není výrazná, jako v případě *Fading away* přivolání smrti. Díky androgenitě děti je práce Robinsona prostá sexuality přítomné ve středověké legendě. Podle Lindsay Smithové neznala viktoriánská doba kategorie *adolescent,* disponovala pouze pojmy *child* a *woman,*[10] což mělo podle názoru autorky vést k polarizaci představ na buď „nevinné" děti nebo na ženy, které si byly vědomy své sexuality, přičemž náhlé pochopení tělesnosti bylo vyhrazeno pouze pro ženy. Dle interpretace Rejlandra došlo ke dvoustupňové přeměně prvků středověkého milostného románu – milenci byli nahrazeni dětmi a smrt jednoho z nich byla zastřena závojem snu. Stylisticky je proto *Sleep* velmi blízký literatuře útěchy a může výborně ilustrovat uvedenou scénu loučení holčiček z *Podivných osudů Jane Eyreové.*

Podle Filipa Ariése byly postoje k smrti v 19. století odvozovány, jak je z výše uvedených příkladů zřejmé, z tradic romantismu. Ariés jmenuje dva základní aspekty romantické smrti: naděje na dosažení štěstí a spojení s rodinou. *První je vysvobozením, útěkem k záhrobnímu životu, druhé – krutým, násilným rozloučením, které na věčnosti*

---

[9] The calm sea shines, loose hang the vessel's sails;
Before us are the sweet green fields of Wales,
And overhead the cloudless sky of May.--
"Ah, would I were in those green fields at play,
Not pent on ship-board this delicious day!
Tristram, I pray thee, of thy courtesy,
Reach me my golden phial stands by thee,
But pledge me in it first for courtesy.--"
Ha! dost thou start? are thy lips blanch'd like mine?
Child, 'tis no true draught this, 'tis poison'd wine!
Iseult! . . . .
The Camelot Project at the University of Rochester http://www.lib.rochester.edu/camelot/arnold.htm

[10] Por: Smith, 1998.

nahrazuje to, co bylo dočasně zničeno.[11] Dříve jsem hovořil o literárních a fotografických způsobech prezentace vstupu dětí do posmrtného života, nyní se budu zabývat druhým, podle Ariése, motivem romantické smrti. Dítě, jako velmi náchylné na odloučení, hraje podle spiritistů zvláštní roli při opětovném navazování kontaktu. Cituji jeden z příkladů převzatých z tehdejší literatury útěchy: Malý James Artur Cold umíraje tehdy prokázal, že má spojení se světem zemřelých. Viděl anděly tančící v očekávání jeho rychlého příchodu, vídával některé zemřelé ze své rodiny i předával jejich vzkazy určené pro žijící. Byl doslova médiem a po smrti se i nadále ukazoval svým rodičům.[12] Ve Spojených státech bylo ke konci 19. století oficiálně registrováno 35 000 médií[13]. První případy zaznamenané médií měly těsnou souvislost s fotografií. V březnu 1848 byla v Hydesville ve státě New York na pamětní fotografii otce-vdovce s osiřelými dětmi před jejich domkem zpozorována v okně zemřelá manželka. V těchto událostech odehrávaly děti významnou úlohu – přitahovaly přízraky z dalekého světe nebo samy se z něho vracely a objevovaly se na snímcích jejich rodin.[14] Tehdejší časopis *Psychologische Studien* z roku 1875 věnovaný tomuto tématu, takto popisuje vícekrát se objevující postavu, kterou vědec William Crookies a jeho asistentka, 17-letá slečna Cooková, přivolávali jako médium: "Fotografie je však médiem, které není schopno vyjádřit dokonalou krásu tváře Kate a taktéž není schopno vystihnout magii její postavy. Fotografie může jedině zobrazit její rysy, jak by však mohla zachytit její úžasnou svěžest nebo vyjádřit její neustále se měnící výraz tváře, jednou ztemnělé od náhlého smutku po připomínce hořkých zkušeností dosavadního života

[11] Ariés, 1992, s. 427.
[12] citacc: Ariés, s. 444.
[13] Krauss, H. Rolf 1995 s. 100.
[14] Krauss, H. Rolf, 1995 s. 103.

nebo (...) šťastného dítěte".[15] Popis je zajímavý. Vyjadřuje ty vlastnosti, které by bylo možno spojovat spíše s dítětem než s návštěvníkem z onoho světa. Uvedení bezradnosti tehdejší fotografie bylo současně potvrzením představ o tom, jak by měl snímek ducha – dítěte vypadat. Paradoxně, tyto vlastností dítěte, které měly být zaznamenány pomocí fotografie se staly zřetelnější z perspektivy jeho smrti. Zde je možno najít paralelu k dějinám umění. Objevení se prvních fotografií, na kterých je dítě žijící individualitou a ne představou o dětství, by bylo jevem adekvátním s vytvořením reálného sochařského portrétu v umění starověkého Říma. V pamětech Hadriána (fiktivních z pera Marguerite Yourcenarové) římský císař „takto píše" o tom, jak by zvěčnil tvář Antinouse zemřelého v mladém věku: Naše římské portréty mají pouze hodnotu kroniky – kopie označené přesně obkreslenými vráskami, bradavicemi, které nenajdeš na žádné jiné tváři, obtisky modelů, které jsou v rozčílení strženy na ulici a, jen co zemřou, jsou zapomenuty (...). Ale něčí tvář mě zaujala mnohem více. Jakmile začala být v mém životě důležitá, umění přestalo být přepychem, stalo se pomocníkem, formou záchrany. (...) nejdříve mi záleželo na tom, aby socha zapisovala postupně krásu měnícího se tvaru; později se umění stalo druhem magické operace, schopné vytrhnout z neexistence ztracenou tvář.[16]

V řecké a římské mytologii bylo pro navázání kontaktu se zemřelými nutno vstoupit do jejich světa, podle postromantických představ duchové zemřelých se mohli vracet na zem. Spiritismus se snažil dát těmto snahám vědecký charakter a bádal, jakou fyzickou podobu by takový duch přijal. Vzrušující na tom je hledání role fotografie a opakující se přítomnost dětí podsouvající dojem zvláštního spojení mezi nimi. Jako polský příspěvek

[15] citace: Krauss, H. Rolf, 1995 s. 117.
[16] Yourcenar *Hadrianovy paměti* [Hadrián o Antinousině] v: Janion, 1986, T I, s. 191,

uvedu zprávu[17], podle níž dítě-přízrak provedlo autoportrét s použitím fotografického přístroje. Duch byl přivolán Juliánem Ochorowiczem a jeho médiem. Spiritista byl filozofem a psychologem, přednášel na univerzitě v Lemberku a ve Varšavě, byl zakladatelem psychologického institutu na Varšavské univerzitě a předsedal mezinárodnímu psychologickému ústavu v Paříži. V březnu 1909 Ochorowicz pobýval v Paříži a vedl spiritistické seance. Jeho médiem byla Stanislava Tomczyková, mladá, krásná Polka. Večer, dne 29. března, po dlouhé nepřítomnosti, duch – Malá Stasia, oznámila svůj příchod a prohlásila zřetelně, že se chce sama vyfotit. Vydala příkazy: *Polož přístroj 9x12 cm na stůl u okna, odměř vzdálenost 1,5 metru a postav před okno židli. Pak mi podej nějaký přehoz.* Ochorowicz použil jednu ze svých desek Sigma, zakoupenou ve stejný den v obchodě na Boulevard Montparnasse. Podle pokynů umístil přístroj 9x12 s 135 mm objektivem, pověsil na opěradlo židle ručník, otevřel závěrku a odešel z tmavého pokoje. Než uplynuly 3 minuty médium oznámilo, že film byl exponován a může být vyvolán. Těsně předtím si bylo možno povšimnout chvění světla pod dveřmi. Ochorowicz vešel, zavřel závěrku a vzal desku na vyvolání. Protože se obraz neobjevoval, prodloužil dobu ponoru desky v kyvetě. Nevíme, zda Ochorowicz odcházel z fotokomory, můžeme se domnívat, že ano. V závěru 45. minuty se objevil obraz. Po skončení procesu se ukázalo, že zobrazuje mladou ženu ovinutou světlým pruhem. Způsob nařasení připomíná postavy romantického malířství nebo herečky z tehdejšího lidového divadla [mé vlastní vysvětlení, A.G.]. Tato událost vyvolala vzrušení a objevily se pokusy o vysvětlení. Změřením velikosti obrazu na negativu, se zohledněním ohniskové vzdálenosti objektivu, bylo vypočteno, že fotografovaný objekt měřil kolem 90 cm a byl plochý, protože se nevyskytlo zkreslení perspektivy, typické pro fotografování z příliš krátké vzdálenosti. Pro skeptiky to

[17] cit.: Krauss, H. Rolf, 1995, s. 130

byl důkaz podvodu, příznivci pravdivosti ducha vysvětlovali, že se neumí zhmotnit ve třech rozměrech a proto přijal jednodušší podobu.

Porovnání příkladů v rozmezí 50 let, kde dětí používají fotografické přístroje, ukazuje na existenci společné oblasti, kde analýza umožňuje pohlédnout jinak na přítomnosti dětí ve fotografii 19. století. Podle A. Higgonetová[18] se v druhé polovině 19. století rozvinul vzorec „nevinného dětství" určující způsob myšlení o dítěti také v dnešní době. Vznikl spojením osvíceneckých výchovných koncepcí a idejí romantického spiritismu. J. J. Rousseau chápal výchovu jako přirozený proces, přičemž "přirozenost" spočívala v aktivitě dítěte na cestě za svými touhami při poznávání světa. O sto let později tato „tabula rasa" ukazovala pasivní dítě v centru pozornosti postupů dospělých, na které, stejně jako v nově „narozené" fotografii, byl otiskován svět dospělých. V obecném jazyce „tabula rasa" našla ekvivalent ve fotografickém zápisu a nové médium bylo s oblibou přirovnáváno k „nevinně" hledícímu dítěti. Signatury portrétních studií a práce O.G.Rejlandra *Infant Photography Gives the Painter an Additional Brush*, ve kterých dítě-andílek s fotografickým přístrojem plní úlohu asistenta malíře, aspirovaly do oblasti umění. Ve spiritistické seanci byl snímek proveden podle údajných pokynů Malé Stasi tak, aby událost měla charakter vědeckého experimentu. Podle R. Barthese byla skutečnost, že fotografii byla přiznána povaha umění ve skutečnosti pokusem o její společenské uznání. V případě spiritistického experimentu byla kategorie vědeckého zkoumání formou společenského přijetí, akceptace oblasti fantazie. U Barthese původní – *divoký* charakter fotografie vyplýval ze skutečnosti, že fotografie *per se* hovořila o smrti. V druhé polovině 19. století tvořilo zobrazování *post mortem* významnou část portrétních objednávek. Paradoxně se snímky dětí „bez života" vyznačovaly často větší strnulostí pózy, když tyto

seděly na kolenou svých rodičů než když se nacházely na márách[19]. Rozmyté očí a ztuhlá mimika tváře jsou tím jediným, co bylo možno během několik minut trvající expozice zaznamenat; nemohou vysvětlit celý fenomén. Jak jsem uvedl již dříve, očekáváním odběratele, které určovalo pravidla fotografického sepulkrálního řemesla bylo vytvoření dojmu, že blízká osoba žije, byť jako dítě pohroužené do spánku. Ve *Výkladu snů* vydaném v roce 1900 Sigmund Freud uvádí poznatky jednoho z pacientů, kterému zemřelo dítě. Jeho pacient měl sen, ve kterém *se jeho dítě postavilo vedle postele, chytilo ho za ruku a zašeptalo s výčitkou: "Otče, nevidíš, že hořím?"*. Vzbudil se a viděl záblesk světla ve vedlejším pokoji. Když tam vběhl uviděl, že prostěradla zakrývající tělo jeho mrtvého dítěte a jedna z jeho rukou se zapálila od převrácené svíčky. Freud tento sen interpretuje jako obraz rodičovské touhy „nepřipustit si smrt dítěte" (Freud 1985, w Wilson 2003, bod 5). Otec volí raději sen než vědomí, které je spojeno s probuzením, protože ve snu je dítě ukázáno jako ...žijící. Jane Fletcherová ukazuje, že zobrazováním dětí na fotografiích si ve skutečnosti připomínáme smrtelnost[20]. „Snímky dětí nám připomínají, že opakem mládí je smrt. Dívat se na snímky z dětství někoho znamená zakoušet smrtelnost této osoby a každé jiné osoby, kterou jsme měli rádi a vážili jsme si jí. To musí vyvolávat bolest." Barthowský uvádí, že spojení fotografie s tématikou smrti otevřelo oblast, do které společnost v psychoanalytickém pohledu promítala své touhy. Uvedené příklady z literatury 19. století a literatury útěchy ukazují, že ohrožení dítěte smrtí mohlo podněcovat snahy o idealizaci jeho života. Higgonetová zdůvodňuje, že v oblasti umění (malířství a fotografie programově s ním spojené) do dnešního dne jsou představy podmíněny vyobrazením „nevinného dětství." V pamětní oblasti – portrétní fotografii jako její mechanické

[18] Higonnet, 1998.
[19] existovaly také zobrazení dětí sedicích na kolenou svých rodičů [A.G.]

reprezentace, zobrazování *post mortem* dochovaly se obrazy, které překračovaly kánon „nevinného dětství." Fotografie Van Schlaicka byly M. Lesym umístěny v širším kontextu archiválií.

V disertační práci, vydané v roce 1973 pod názvem Winconsin Death Trip, uvedl Lesy kromě snímků také statistické údaje z regionu věnované úmrtnosti, záznamy z místní psychiatrické léčebny, výstřižky z tehdejších novin. Kromě toho se v ní objevily také úryvky tehdejší literární tvorby a vyprávění místního dějepisce, jehož postavu si Lesy vytvořil. Uznání fotografie jako materiální formy skupinové paměti je klíčem k pochopení rozdílu mezi postojem Lesyho a akademických autorů. Spočívá v přijetí povahy fotografie a chápání snímků, jako "způsobu pamatování" zvoleného Lesym a fotografování jako „tvoření" pro takové teoretiky jako je Anne Higonnetová nebo Diane Waggonerová. Jako forma skupinové paměti, stejně tak individuální, lze záznamy zkoumat mechanicky pomocí psychoanalýzy. Podle Freudovy koncepce vzniklé na přelomu 19. a 20. století jdou dvěmi zásadními hybnými silami aktivizace nevědomí touha po smrti a sexuální pudy. V průběhu analýzy sepulkrální a spiritistické fotografie 19. století jsem se snažil poukázat na základ barthovského provázání fotografie se smrtí a jakým způsobem tehdejší obavy ovlivňovaly „zrod" obrazu dítěte ve fotografické tvorbě 19. století. Použitím porovnání převzatého z lékařské vědy, držel Thanatos jedno rameno porodnických kleští tak silně, aby dítě během vytahování na svět znetvořil. Druhým ramenem kleští operoval Eros, bratr Thanatose. Spojení erotických představ s formováním obrazu dítěte bude předmětem následujícího kapitoly.

Nevinný pohled

V předchozí kapitole jsem poukázal na sepulkrální portréty a spiritistické snímky jako obory fotografie 19. století, které zobrazovaly jiný obraz dítěte, než který by bylo možno nazvat „nevinný." Snažil jsem se ukázat, že vůči tendenci, kdy tehdejší populární portrétní fotografie reprezentující skupinové povědomí vytvářely obraz dítěte jako „nevinné" bytosti, jiné představy dětství mohly být přechovávány v oblasti nevědomí[1]. V souladu Freudovou psychoanalýzou, která se zrodila ke konci 19. století, byly dvěmi hlavními silami nevědomí pudy smrti a sexu. Tyto impulsy se měly projevovat ve snech a v transformované podobě se poté uplatňovat v umění. Oproti tomu by tedy fotografické zobrazování spojené se smrtí a erotikou obsahovalo odezvu v podvědomí přechovávaného obrazu dítěte jako ne „nevinného." Po uvedení příkladů souvisejících se smrtí se zaměřím na erotické fotografie dětí z období druhé poloviny 19. století. Jako rozlišující charakteristiku uvedu asexualitu/sexualitu zobrazování. Příkladem snímků, které nekorespondují s představou nevinného dítěte jsou práce Lewise Carrolla; budu se jimi zabývat podrobněji.

Philip Ariés v *Centuries of Childhood* poukazoval na několik zdrojů zobrazování nahého dítěte v novodobém malířství – helénistickou ikonografii, v níž nazí okřídlení mladíci byli vyslanci boha lásky – Erose a středověké představy o narození Krista. Spojením křesťanské tématiky a antické ikonografie byly postavy dětí-andělů. Nejpopulárnějším zobrazením se stala Sixtinská Madona Rafaela, dílo, které bylo posléze mnohokrát interpretováno.[20] Rejlander, Caldesi a Julie Margaret Cameronová zhotovovali práce udržované v duchu Rafaelových andělů. J. B. Shaw takto komentoval snímek Cameronové *Cupid (Adversary)* z roku 1866:

> „Portréty Hershela, Tennysona a Carlylea překonávají vše, co jsem dosud viděl na této stěně (...), jsou to snímky dětí, nahých nebo oblečených ze slušnosti do prádla, se znatelnými papírovými křídly, špatně a banálně popsaných jako andělé, věštkyně nebo svatí. Je neuvěřitelné, že umělkyně, která vytvořila zázračného Carlyla, provedla také tak dětsky triviální práci."[21]

Byl to jeden z mála kritických hlasů, neboť těmito malířskými stylizacemi si Cameronová získávala uznání. U Rejlandera v díle nazvaném *Infant Photography Gives the Painter an Additional Brush* kolem roku 1856 podává polonahé dítě štětec dospělému malíři. Tato podřízenost malířství byla ještě zřetelnější v pracích, které byly určeny jako pomůcky pro malíře. Sady *étude photographique* (nazývané také *académie)*, byly používány adepty oficiálního malířského umění namísto studia přírody.[22] Tyto dagerotypy a kopie, vizuální forma založená na konvencích, jaké tradiční francouzské umění vymezovalo pro akt, byly základem pro současnou pornografii[23]. Fotografie zobrazující dospívající chlapce a dívky, zdůrazňují smyslovou hebkost dětské pokožky, zvýrazňují tělesnou podobnost obou pohlaví až k zobrazování přímo androgynnímu.

Charles Dodgson, známý pod pseudonymem Lewis Carroll, vyjadřoval nechuť k fotografování nahých chlapců. Vzpomínal, že tělo chlapců nestojí zato objevovat, naopak, je nutno je zakrývat. Toto zaměření Carrolla na akty nedospělých dívek vede mnoho badatelů k závěru o jeho pedofilních sklonech koncentrovaných zřetelně na dívky. Protože důkazy neexistují, autoři stavějí na předpokladech. Některé mají poskytnout snímky. Podle Lindsay Smithové byl samotný proces fotografování charakterizován sexuálním násilím vůči dívkám. Autorka hovoří o „falocentrické" perspektivě, kterou zavedl Carroll mezi sebe

---

[20] viz (1857) O.G. Rejlander, *Non Angeli sed Angli; (1857)* Caldesi, *Portrét knížete Alberta.*
[21] viz výše s. 31
[22] Stoney, E. *Alice Does: The Erotic Child of Photography.* http://www.ahcca.unimelb.edu.au/screenscape/alice.htm
[23] (Hunt, 1993, 102)

a model fotografovaný v sedě na prázdném pozadí[24]. Jiní autoři, jako je Diana Waggonerová, uvádějí, že originální vlastností jeho tvorby je unikátní kontakt s mladým modelem v průběhu fotografování, pochopení a vytváření iluze dětského světa v literatuře.

Níže, pro vysvětlení mechanismů, uvedu několik příkladů, kde snímky dívek mají povahu zobrazení ženy. Přijmu-li názor autorů o erotických motivech Carrolla a psychoanalytické přesvědčení, že sexuální touhy jsou projevem dynamiky podvědomí, pokusím se uvést projevy podvědomí ve snímcích Carrolla. V souladu s Freudovskými východisky by automatismy chování měly ukazovat na vlivy sféry nevědomí. Za samočinnost, kterou lze rozeznat na snímcích Carrolla, přijmu transponování vizuálních vzorců, které lze považovat za neadekvátní k situaci fotografování nedospělých dívek. Za takovéto fotografie považuje z akademického malířství převzatou pózu odalisky (bílé otrokyně v harému) v portrétu Evelyn Hatchové, portrét Xie Kitchinové oblečené do orientálního oděvu a snímek Alice Liddellové s dívkou se zápalkami. Nyní se zaměřím na příklady mimo oblast fotografie. Připomenu reakci Carrolla na probíhající diskuzi kolem zvýšení věku pro právní přípustnost sexuálních styků v roce 1885, jejíž odraz je obsažen v korespondenci s rodiči fotografovaných dětí.

Póza dívky na aktu Evelyn Hatchové ležící na zádech s lehce překříženými nohami, zvednutýma rukama, dlaněmi spletenými za hlavou, tváří a široce otevřenýma očima obrácenýma k divákovi, připomíná pozici, v jaké francouzští malíři obvykle zobrazovali odalisky. Tento snímek vyvolává u dnešního diváka nesoulad, neboť ukazuje dítě v pozici spojované v tradiční ikonografii s erotikou a tudíž vyhrazené pro dospělou modelku. Wood tvrdí, že jelikož se Hatchová dívá přímo do fotografického přístroje" je si vědoma myšlenky diváka a své role herečky a fetiše," a tudíž, jako Manetova *Olympie* vystupuje

[24] Smith, L. 1998, s.31

v pozici osoby, která má moc.[25] Je však možné, že pohled modelky není pohledem mladé ženy a jen potvrzuje, že dívka si je vědoma přítomnosti pozorovatele; pohled Hatchové upřený na dospělého fotografa by pak nebyl symbolem nezávislosti, ale naopak - byl by spíše dokladem procesu, ve kterém reálná Evelyn zkouší napodobovat sebe dle představ Carrolla.

Na snímku Tea-merchant je Xie Kitchin převlečená do orientálního oděvu, je vyfocena téměř centrálně na jednotném pozadí. Dívka vypadá zaražená přepychem šatů – sedí ztuha s nejistým pohledem. Přirozenost pózy byla pro Carrolla vlastností správného zobrazování dětského modelu. Příležitostí k odhalení těchto názorů byl obraz *Three Sisters* (1865) autora Williama Blake Richmonda, jehož modelkami byly dcery Liddellovy. Carroll viděl obraz na výstavě v British Institution a do svého deníku si zapsal: „Obecně, velmi *hezký* obraz. Ina vypadá poněkud příliš přísně a melancholicky. Právě takto by mohla vypadat, kdyby pózovala před cizím. Alice velmi hezky, ale *ne úplně* přirozeně. Edith je z celé trojice zobrazena nejlépe."[26] Waggoner zdůrazňuje blízkost a uvolnění dívčích těl na snímku Carrolla ve srovnání s toporností póz na Richmondově obrazu. Dodgson hovoří o sestrách Liddellových jako o „nedbalém stohu ´malých dívek´ležících v prohlubni vzorované pohovky." Komentář Carrolla vysvětlující „přirozenost" póz a pohledů dívek namalovaných Richmondem tím, že neznaly dobře toho, kdo je portrétuje[27] ukazuje význam, jaký Carroll přisuzuje dřívější důvěrnosti se sestrami Liddellovými. Richmond zdůrazňuje spíše spříznění s otcem modelek než s jeho dětmi; pro Carrolla naopak –

[25] Wood, Alexandra. "Constructions of Childhood in Art and Media: Sexualized Innocence. *AgorA: Online Graduate Humanities Journal.* (2.2). http://www.humanities.ualberta.ca/agora/articles.cfm?ArticleNo=157

[26] Waggoner 2002, s. 155

[27] Nebyla to pravda – Richmond udržoval s rodinou Liddellovou srdečné vztahy a dcery mu pózovaly mnohokrát, naopak předtím došlo k přerušení kontaktů rodiny Liddell s Carrollem – Waggoner 2002, s. 157

přátelství s dívkami představuje osu citového života.[28] Díky emocionálním vazbám dokáže dosáhnout nevynucenosti póz a přirozenosti mimiky modelek i přesto, že musely znehybnět na téměř 40 vteřin. Portrét Xie Kitchinové připomíná naopak tehdejší etnografické snímky, ačkoli orientální úbor neodkazuje k žádnému konkrétnímu místu. „Výtvorem materiální kultury viktoriánského dětství byly vzpomínky na dobu a místa, která nikdy nebyla – skutečná krajina Nikdy."[29] Přijmeme-li tedy podle Smithové, že použitím prázdného pozadí a tuhých póz modelů se Carollovy fotografie „blížily téměř ke kolonizačnímu pohledu dokumentaristy,"[30] pak je možné s překvapením zjistit, že Carroll jako spisovatel vytvořil vizi dětské kouzelné krajiny, naproti tomu jako fotograf ji kolonizoval. Maciej Słomczyński, překladatel Alice's Adventures do polštiny, uvedl v předmluvě: „že se jedná nejen o krásnou pohádku pro děti, ale také o vrcholné dílo zaznamenání lidského podvědomí."[31]

Portrét Alice Liddellové jako „dívky se zápalkami" (1859) se odvolává ke známé pohádce. V polovině 19. století tvořily děti až 40% anglické společnosti a pokud je rodiče nebyli schopni uživit, končily na ulici. Dětská prostituce byla všeobecným jevem. Jejím eufemistickým zobrazením byla stylizace do podoby pohádky. Na snímku upoutá naši pozornost podobnost jakým způsobem naaranžování žebráckých oděvů napodobuje řasení ušlechtilých látek v oficiálním malířství a jak roztržená místa odhalují tělo Alice. K podobným zákrokům se uchyloval Rejlander při fotografování chudých dětí přivedených do jeho studia. Nejznámějším způsobem zobrazení je úplná aranžace Poor Jo kolem roku

[28] Waggoner 2002, s.158
[29] Ovenden a Melville 1972, úvod str. 2
[30] Smith, 1998 s.30
[31] Słomczyński 1990 s. 5

1860. Oblečení chlapce je malebně protrhané, tvář ukrytá mezi koleny. Tato opatření způsobují, že příjemce nemůže uvidět tvář a vnímá snímek spíše jako „archetyp zanedbaného dítěte"[32]. Ještě o sto let později Schafesbury Society využila snímek Rejlandera ke své propagaci. Odlišnost snímku Carrolla nespočívá v obtížném pochopení okolností maškarády, neboť žebrácké úbory mohly být quasi-divadelními kostýmy, do kterých Carroll děti převlékal, ale v problematičnosti interpretace pohledu modelky. Sebejistota a pochopení záměru fotografa uvádějí diváka k problematické domněnce, že ačkoli postava, představovaná mladičkou Lidell, má blíže k obrazu dospělé prostitutky, než malé holčičky z Andersenovy pohádky, je to kreace vytvořená nejen v důsledku manipulace Carrolla, ale také s vědomým souhlasem Alice.

Waggoner tvrdí, že Dodgsonovy snímky zavádějící ostré rozdíly mezi dospělými a dětmi znamenaly revoluci kánonu fotografování dětí[33]. Zdůrazňuje rovněž, že při zabavování dětí během schůzek jim Carroll „dokazoval, že ví, že děti jsou jiné než dospělí a prosil je, aby se chovaly jinak."[34] Podle vzpomínek „dětských přátel" je Carroll mnohokrát ujišťoval, že nebude modelky přesvědčovat k ničemu, čeho by si nepřály.[35] Nevíme, jak by si Liddellová, Hatchová nebo MacDonaldová přály být foceny, ale na jejich snímcích nejsou zjevné stopy dívčí intervence k tradičnímu pojetí a postupům Carrolla k fotografování aktů převzatého z akademického malířství, blízkému tehdejší erotické fotografii. Souhlas dívky a jejich rodičů s podmínkami focení odkazují k tehdejší diskuzi ke věku právní přípustnosti sexuálních styků, kterým do roku 1875 byl v Anglii 12. rok života. V roce 1875 byla věková hranice zvýšena na 13 a v roce 1885 na 16 let. Diskuze pronikala

[32] Holland 1992 s.15

[33] Waggoner ?00?, s 160

[34] dtto

do mnoha oblastí života a je obsažena i v korespondenci Carrolla vedené s rodiči, kdy žádá „zapůjčení"[36] dětí. Carroll nebyl příznivcem výše uvedených právních změn[37], možná proto, že diskuze soustředila pozornost na veškeré vztahy s dětmi, které mohly mít erotický podtext. Dopisy obsahovaly ujištění o absenci „nezdravého zájmu" a prohlášení o přátelství s dětmi. Jelikož stejná právní hranice určovala i povolený věk k uzavření manželského sňatku, je možné ji považovat za smluvní hranici pro sebeurčení mladých žen. S ohledem na to, že viktoriánská doba neznala kategorii "mládež", zvýšení hranice na 16 let života prodloužilo současně dobu dětství. Caroll podle Smithové slibem respektování vůle modelky ve skutečnosti popřel výše uvedenou právní regulaci, kdy vytvořil situaci, kdy měla o sobě rozhodovat patnáctiletá dívka. Je-li obtížné uznat, že Carroll přiznáním dítěti práva k přijímání rozhodnutí převedl dívky do světa dospělých, pak mohl děti učinit partnery setkání hlavně z důvodu vlastní potřeby návratu do období dětství. V památnících vzpomínají modelky na Carrolla jako na společníka her. Pro Alici byl čas strávený pózováním Dodgsonovi dobou „radostí" strávenou posloucháním zábavných vyprávění a fotografický přístroj byl „hračkou," jednou z těch, které Dodgson měl ve svém domě. Beatrice Hatchová, jiná nezletilá přítelkyně, vzpomíná na čas strávený v ateliéru a slídění „ve skříních ve velkém pokoji dole" se stejnou nostalgií.[38]

Dvojí povahu kontaktů Carrolla s dětmi může dokládat žádost „Pána Dodgsona" popsaná malou Alicí v dopise, aby mu „z legrace" věnovala kadeř vlasů. Alice se na věc dívala z perspektivy dětské převahy dělat dospělému naschvály: „Ve skutečnosti nechtěl,

[35] Smith 1998, s.102
[36] Za. Smith 1998, s.100
[37] dtto
[38] Waggoner 2002, s. 163

abych mu ji poslala, tak jsem mu poslala loknu. A on odepsal a nazval mě hloupou."[39] Komentář Dodgsona ukrývá naopak v žertech váhu dárku. Jestliže si dívky spínaly vlasy, aby zvýraznily přechod z období dětství do období ženskosti a dětské kadeře si uchovávaly jako památku této přeměny, pak kadeř vlasů Alice mohla pro Dodgsona představovat cennou trofej symbolizující všechno, co ji, dívku-dítě, dělilo od něho, dospělého muže.

S náhledem na dětství jako na stav „epistemologicky a esteticky lišící se od dospělosti," Dodgson komunikuje s modely jako s dětmi, současně však na ně nazírá jako na dospělé. Vztah, který buduje je dvojího druhu: probíhá současně na úrovni dítěte ve vztahu k (dospělému) dítěti, ale také na úrovni dítě – dospělý, kde ten druhý vede, kontroluje a sleduje dialog a situaci. V touze navrátit se do dětství, sní dospělý o stavu neschopnosti činit křivdu."Pojem nevinnosti je chápan tak, aby byla ukrytá etymologie tohoto pojmu[40] (....). Manipulací s terminologií, spojujeme pasivitu dítěte, to jest právě to, co jeho pozici činí tak atraktivní, se sny dospělého. Touha ocitnout se v pozici dítěte (jako toho, kdo ´nekřivdí´), je touhou po návratu k Já z předverbálního období.[41] Podle Kalvin Calvert se s příchodem příručního formátu snímků *carté de visité* z rodinných památek vytratily takové předměty jako jsou kolébka, houpačka a kočárek. Jejich společnou vlastností bylo to, že stejně jako kadeř vlasů Alice „sloužily jako bariéry mezi dětstvím a světem dospělých."[42] Vytlačením těchto pamětihodností by fotografie měla tvořit hranici mezi světem dospělých a dětí. Zemřelé dítě, zobrazované na sepulkrálních fotografiích popsaných v předchozím odstavci bylo zobrazované jako by vedlo plnější a aktivnější život než dítě zapsané do ideálu „nevinného" dětství. Jak vyplývá ze záruky, jakou Carroll dával

[39] Waggoner 2002, s. 169
[40] z latiny: *innocentem* - ne čln kivdu
[41] Smith 1998 s.11
[42] Calvert 1992 s.3

rodičům při vyjednávání podmínek fotografování, romantický ideál dětství byl zárukou morality jeho počínání. Erotické zobrazování dětí bylo výsledkem vstupu jeho - jako dospělého, do světa dětí. Tím, co erotický obraz přinášel, bylo uvedení sexuality dětí. Byla to však sexualita naprosto dospělá.

Moc a Pohled

Susan Sontagová poukázala, že fotografie 19. století se stala "užitečným nástrojem dohledu a kontroly" zejména v institucích, které potřebovaly údaje pomocí kterých mohly provádět identifikaci osob, jako byly věznice a sirotčince a také v tzv. "typologických vědách", jako je kriminalistika, eugenika a psychiatrie. [43] Vznik novodobých společenských věd doprovázel podle Barthese vynález fotografie[44]. Z druhé strany zase toto období asociovalo fotografii se zobrazováním dítěte; vlastností, která je spojovala měla být „nevinnost". Pro Barthese fotografie „připravuje dnes náš druh na (...) nemožnost chápat (...) citově nebo symbolicky – trvání".[45] V předchozí kapitole jsem se zmínil, že příruční formát *carté de visite*, zejména dětských portrétů, vytěsnal z rodinných pamětihodností předměty spojené s dětstvím, které byly přechovávány na památku přechodu do dospělosti. Převzala-li fotografie úlohu důkazu, pak její by její vlastností bylo potvrzování přerodu – konce každé životní etapy. Ke konci 19. století se základní formou tohoto druhu fotografie stalo rodinné album. Kniha určena k jednotlivému doplňování snímků se stala zbožím vyráběným masově od roku 1888, kdy George Eastman zavedl na trh první amatérský fotografický přístroj Kodax Box. V roce 1900 se objevila verze Brownie určená speciálně pro děti. Forma rodinného alba byla tímto způsobem provázána s reklamními mechanismy; obraz dítěte vyskytující se na fotografiích začal být spojován s vyobrazením „nevinného dětství", jemuž reklama poskytovala uchopitelnou podobu. Struktura alba, ve značné míře určována výrobcem, ať už vyhotovením přihrádek určených k naplňování snímky a také sugerovanými vizuálními vzory, mohla mít vliv na tvořící se způsob vyprávění. Nejčastější

[43] Sontag, S. v: Showalter E. 1985, s.97
[44] Barthes, R. 1995, § 36

formou bylo uspořádání snímků do párů. Níže uvádím, že vytváření protilehlého uspořádání bylo výraznou vlastností související se společenskými přeměnami dokumentární fotografie. Jako příklad spojení reklamní a dokumentární fotografie uvedu prezentaci Jacoba Riisa, jehož přednášky byly doprovázeny propagačním předváděním didaktických pomůcek. Práce fotografů pro Farm Security of Administration vznikly jako odpověď na konkrétní potřebu, která byla zaznamenána v korespondenci a oběžnících, které Roy Stryker rozesílal fotografům. Výstava Eduarda Steichena Family of Man prezentovala v paralelách snímky dětí různých ras nebo fotografie dětí ukazované jako kontrast k scénám hladu a chudoby. Obraz dítěte v dokumentární fotografii byl použit v kontextu ve značné míře vnějším vůči dítěti. Podle Patricie Hollandové "dichotomie dítě – dospělý souvisí mezi jinými s dichotomiemi dominujícími v našem myšlení – příroda/kultura, primitivismus/civilizace, cit/rozum. V každé z těchto dvojic se dominující snaží pochopit a uvést pod kontrolu prvek podřízený při zachování odstupu a využít jej pro vlastní prospěch".[46] Bell Hooksová ve studii *Representations of Whiteness in the Black Imagination* uvedla, že nahlížení je zapleteno do systému moci. Přijmeme-li tvrzení Hooksové, že moc si nárokuje právo na kontrolu nahlížení, stojí za to se zamyslet nad tím, jak se ve fotografii vyjadřuje kontrola dospělého na pohled dítěte. Analýza tohoto jevu je předmětem této kapitoly.

Doktor Thomas Barnardo otevřel v roce 1874 studio u opatrovny pro děti Stepney Home. Cílem provedených snímků bylo „usnadnění rozeznání chlapců a dívek provádějících krádeže, vloupání nebo podpalování, kteří by se mohli chytře pozvat sami do

[45] dtto
[46] Holland, P. 1992, s.10.

našich domovů".[47] Fotografie kromě toho měly být příkladem resocializace dětí vyučením v nějakém oboru. Scény byly připraveny v portrétním studiu tak, aby ukazovaly situaci dítěte "před a po" a byly umístěny na kartě spolu s jeho krátkou historii. Věrohodnost snímků Barnarda zpochybnila kauza Florence a Elizy Holder. V roce 1876 přišly do studia dvě chudé sestry s oděvy, které jim matka pro tuto příležitost vypůjčila. Ke svému překvapení matka pak viděla na snímcích svou dceru Florence bez bot, s rozcuchanými vlasy a ve zničené sukni. Florence navíc vypadala, jako by prodávala na ulici noviny, což nikdy nedělala. Tehdejší zobrazení mladé dívky prodávající zápalky na ulici bylo považováno za synonym prostituce; scéna prodeje novin mohla vyvolávat podobné asociace. Věc se ocitla u soudu, kde byly zkoumány i jiné snímky Barnarda. Zajímavým příkladem mezi vyhodnocovanými snímky je portrét *The Williams Children* ukazující chlapce černé pleti, jejichž matka byla osvobozenou otrokyní ze Západní Indie bojující o to, aby její děti mohly pracovat v manufaktuře. Podle Lindsey Smithové snímek *The Williams Children* byl pro tehdejšího diváka ze střední třídy problematický. Místo empatie překvapoval nebo způsoboval bezradnost. Společensky více přijímanými postavami „street arabs", tj. děti z nejchudších ulic, byli chlapci bílé pleti. Průvodní znaky fyzické práce – potrhané oblečení a špína mohly vyvolávat soucit, současně díky „tmavému" vzhledu na snímku připomínaly lidi „tmavé pleti". Byly to však bezpečnější a efektnější snímky upomínající na „černé" než jejich přímé zobrazování, neboť „bílé" dítě vyvolávala snahu pomoci, „černé" vyvolávalo spíše obavy před setkáním s etnicky „cizím". Bratři tmavé pleti se na portrétu Barnarda dívají přímo do objektivu, jak zástupci „divochů" do přístroje etnografa, stejně tak modely ze snímků Johna Thomsona, zobrazující obyvatelé londýnských slumů, včetně dětí po návratu z etnografických výprav fotografa na Dálný

[47] dtto s.17.

Východ. Se Smithovou lze souhlasit, že fotografie z období 19. století slouží bezpochyby k „propagování konkrétních příběhů o dětství, souvisejících nerozlučně se současnými disputacemi ohledně etnického původu. Tyto příběhy, ve kterých diskurs týkající se rasových a třídních problémů probíhá v mikroklimatu londýnského East-Endu, zkoušejí a modifikují jiné verze kontaktů typických pro toto koloniální období, používající dítěte jako zmenšené formy etnicky "Cizího".

Stejné epocha po dlouhou dobu eliminovala v trestním právu rozdíly mezi dospělým a dítětem, což kritizovaly charitativní organizace. Mary Carpenterová, řídicí jednu ze škol pro děti z ulice psala: „musíme chápat povahu dítěte jako dítěte a nesmíme s dítětem zacházet jako s dospělým"[48] V období [1890-1925] byla dětská práce považována obecně za nezbytnou a bylo dokonce chápaná za dobrodiní novodobého kapitalismu. [49]Srovnání s dospělými bylo však pouze zdánlivé. Děti pracovaly mnoho hodin denně a dostávaly zlomek sazby dospělých. Fotografové jako byl Jacob Riis a Lewis Hine přistupovali k dětské problematice na přelomu devatenáctého a dvacátého století z různých stanovisek. Pro Riise mohly společenské instituce usměrnit téměř „divoký" život obyvatel *arab streets,* kdežto pro Hineho mohly představovat ohrožení a vést k vykořisťování nezletilých.

Jacob Riis, reportér New York Tribune, popsal podmínky panující v nájemních čtvrtích Manhattanu a slumech Mulberry Bend. Styl Riise představoval zvláštní spojení subjektivních prvků a faktografických údajů. Jako emigrant čerpal ze svých vzpomínek z období, kdy sám zažíval chudobu. Jako spolupracovních odboru policie používal moralizátorský tón a uváděním demografických údajů dělal dojem sociologa. Publikoval *„How the Other Half Lives"* (1890) a *"Children of the Poor"* (1892). V průběhu přednášek

[48] Holland, P. 1992, s.17
[49] Dimock, G. 2001

pořádaných na pozvání charitativních organizací „rád" sestavoval kontrasty New Yorku tak, že nejchudší ulice nebo nejšpinavější nora byla často ukazována vedle spořádaného domu na Páté avenue. K dosažení potřebného efektu využíval Riis dva projektory – každý vrhal obraz velikosti 10 čtverečních stop. Přednášky doprovázely reklamy brooklynských obchodníků a ukázky života projektantů v projekčních kancelářích. Sloučení dokumentárních prezentací s reklamou mělo vážné důsledky. V obou případech bylo zobrazováno dítě v pro Riise potřebných protikladech – úspěchu a nedostatku. Podle Chambers fotografie reklamující zboží měla vliv na provádění amatérských snímků – „rychle se měly stát druhou stranou stejné mince".[50] O tom, že snímky Riise, zejména ty ukazující děti, mohly být poskytovány odběratelům ve formě rodinného alba mohou svědčit dodatečná opatření doprovázející prezentace. Přednášky přecházelo čtení úryvků evangelia a zpívání gospelů. Podobně jako v amerických školách bylo album přechovávané hned vedle Bible. Ideál rodiny, který byl v albu zachycen, patřil ještě k tradicím devatenáctého století a pojímal rodinu jako místo „tiché a morální v chaotickém světě".[51]

Ve výkladu uvádějícím činnosti Society for Prevention of Cruelty to Children sestavil Riis dvojice snímků pořízených těstě po nalezení dětí, kdy byly zanedbány a dětí, které již byly v péči spolku. Fotografie byly pak uloženy do kartotéky organizace. Díky použití této metody „mohly portrétované osoby nabýt dojmu, že každý fotografický přístroj obrácený jejich směrem člověkem ze střední třídy může být v nakonec použit policií pro účely nikterak přátelské. A jejich podezření byly neodůvodněné".[52] Maren Stange dodává, že není jisté zda se Riis distancoval od takovéhoto zacházení s modelem, neboť, jak argumentuje Stange, své novátorské použití fotoblesku měl zdůvodňovat rozšíření oblasti

[50] s.14
[51] Chambers

kontroly pro fotografii.[53] V tomto chápání byl obraz dítěte z ulice zobrazením cizím oproti obrazu z alba a jako takový měl podléhat kontrole.

Podle jiné přednášky, kterou Riis přednesl ve Washingtonu, díky sestavení mnoha snímků dětí byla vytvořil domněnku vyprávění o osudech jednoho dítěte bez domova z *arab street* od jeho narození až po anonymní hrob na Hart's Island. Vytvoření identity hrdiny na základě snímku mnoha osob byla předmětem experimentu M. Mohra a J.Bergera. V albu Another Way of Telling psali, že „Všechny snímky jsou nejednoznačné – všechny fotografie jsou vytřené z posloupnosti (...). Absence kontinuity vždy vytváří nejednoznačnost. Avšak tato nejednoznačnost často není samozřejmá, jelikož doprovází-li fotografy slovo, vytváření zdání jistoty či přímo dogmatického tvrzení.[54] V průběhu brooklynské prezentace, kdy byly promítány slajdy na ulici spícího chlapce, duet kornetistů zahrál Where is My Wandering Boy Tonight? a vtisk snímku povahu symbolu "bezdomovosti". Vytvoření postavy *EveryChild* a moralizátorské vyznění prezentace umožňují nahlížet na výstup tohoto typu jako formu morality, v níž osud bezprizorního dítěte je propojen s obrazem dítěte z rodinného alba. Není již „cizí", naopak, může být pojímáno jako dítě, které kdysi vedlo život jak na listech rodinného alba účastníků přednášek Riise, ale byl mu odňat. Úlohou hostů pozvaných na prezentaci Riise bylo podpořit organizace typu Gerry Society, aby prostřednictvím jejich činnosti děti mohly začít žít spořádaný život, jak na stránkách rodinného alba.

Jeho obsah se na počátku 20. století začal měnit. Ačkoli se koncepce domu z devatenáctého století, jako bezpečného místa a centra rodiny i nadále udržovala, přesto v rodinném albu začaly postupně převažovat snímky dokladující čas strávený mimo

[52] Stange, M. 1989 s. 23
[53] dtto s. 24

domov. „Kromě toho, že se rodina stával uzavřená a stále více soustředěna na sebe samé, stávala se také mobilní".[55] Jak ukazuje Martha Westová, reklama Kodaku v prvních dekádách minulého století byla spojena s novým fenoménem rodinného cestování do té míry, že reklamy v USA začaly mít charakter ukazatelů směru. „Picture ahead! Kodak as you go!"[56] Období rekordního prodeje populárních fotopřístrojů přerušila Velká krize. Sucho, které postihlo jižní státy ve třicátých letech, způsobilo velkou migraci rodin farmářů. Reklamy kolem cest, včetně velkých železničních dopravců, se paradoxním způsobem prolínaly s osudy rodin. Fotografové FSA, včetně Dorothy Langeové, zaznamenávali obrázky putujících rodin odpočívajících ve stínu reklam. Geofrey Dyer zobrazil cestu reportérů FSA jako navštěvování stejných míst nebo návrat ke stejným motivům. [57] Toto opakování vizuálního repertoáru je charakteristickou vlastností rodinných alb. Můžeme nabýt dojmu, že cesta reportérů FSA zaznamenávajících situaci rodin migrujících v důsledku sucha zůstává v poměru k amatérskému fotografování rodinných výprav za město.

Fotografové vládní komise Farm Security Administration se zabývali pouze některými společenskými problémy, jako byly rasová diskriminace, práce vězňů a dětí.[58] Ve třicátých letech se dětská práce stala všeobecným jevem a byla omezena teprve právní regulacemi –zavedením minimální mzdy a novým zákoníkem bezpečnosti práce. Koncepce použití FSA snímků byla založena na dřívějším projektu *American Economic Life* z roku 1925 autorů Strykera, Tugwella a Munro. Úlohou Strykera byl výběr ilustrací a fotografů. Dorothea Langeová popisovala jako „silného dozorce", Ben Shahn jej uváděl jako

[54] J.Berger, J.Mohr, citován: Sikora.S. 2004, s.134.
[55] West 2002, s. 30
[56] West 2002, s. 32
[57] Dyer, 2005, s. 60

„byrokrata“ [20] Spory vyvolávaly nevýznamné pokyny ke snímkům, které měli provádět reportéři. Například Russell Lee měl v malém městečku najít holičství, ve kterém na miskách s holicím krémem byly uvedeny jména jeho obyvatel. Arthur Rothstein měl v Denveru vyfotografovat scény "shrabování a pálení listí. Uklízení zahrady. Příprav na nadcházející zimu"[59] V těchto pokynech Strykera je charakteristické přivolávání vzpomínek. D. W. Winnicott nazývá takovou činnosti „politikou paměti“, chápanou jako „subjektivní zkušeností společenské skupiny, které významnou měrou udržují její vazby s mocí".[60] Tvůrci takovýchto opatření jsou „tvůrci oficiální paměti." „Tito oficiálové pohlížejí na minulosti jako na řešení, které jim umožňuje dosáhnout jejich cíle a nikdy se neunaví vzpomínáním na to, co ukazuje jako společenský pořádek a jak má chování obyvatel vypadat.“[61] Takovéto, ideologicky zabarvené, byly dispozice Strykera z posledního období působení FSA. Uvádím úryvek oběžníku z 19. února 1942: „musíme mít ihned snímky mužů, žen a dětí, kteří vypadají jakoby skutečně věřili Spojeným státům. V našich sbírkách je příliš mnoho snímků ukazujících USA jako dům starého člověka, kde každý je příliš starý, aby mohl pracovat a příliš podvyživen na to, aby ho zajímalo, co se stane. (...) Potřebujeme zejména mladé muže a ženy, kteří pracují v našich továrnách.”[62] Povahu snímků reportérů FSA, na nichž se vyskytují dětí ukazují popisky: *Migrant Child* (Lange), *Coal miner's child. West Wirginia, 1938* (Wolcott), *Daughters of sharecropper. New Madrid Country, Missouri, 1938* (Lee). V archivních materiálech, které se mi podařilo získat, zřetelně chyběly jakékoliv osobní údaje týkající se dětí. Jejich totožnost nebyla ani tak anonymní, co funkční – určená většinou vztahem k nějaké instituci, jako je rodina (výše

[58] Levin 1980 s.25
[59] za: Dyer, 2005, s. 4
[60] Winnicott s. 21
[61] dtto

uvedené příklady) nebo škola: *dětí nedocházejí do školy* (Lange), *navštěvují nově otevřenou školu* (Evans). Třicet let po exponování snímku Damaged Child Lange, když ukazovala snímek bývalé laborantce, se rozplakala. Když byla dotázána na důvod, údajně řekla „snímky to nejsou jen předměty. Objektem jsou emoce, které snímky přivolávají."[63] Nicméně emoce se mohou ukázat silnější než samotný předmět snímku. „Snímky dětí umožňují uvolnit emocionální reakci bez nevýhodné přítomnosti samotných dětí. Obrazy jsou viděné, ale ne slyšené, protože jejich prohlížení je příjemné."[64] U zdroje depersonalizace snímků dětí v archívech FSA mohlo být přisuzování snímkům úlohy ideologické interpretace jako u Strykera nebo záznamu emocí, jak tomu bylo u Lange. Patricia Hollandová zdůrazňuje dva aspekty přijímání snímků s dětmi: vidění – ne slyšení a příjemnost vyplývající z prohlížení. Příkladem mohou být snímky zahajující a končící výstavu *Family of Man*.

Iniciátorem akce byl Eduard Steichen, básník Carl Sandburg napsal úvod, Paul Rudolph navrhl způsob zpracování. Na výstavě bylo uvedeno 503 vybraných snímků 257 autorů. Místem první prezentace probíhající od ledna do května 1955 byly newyorská MOMA. V dalších letech jsme výstava putovala po světě: do Polska dorazila v roce 1956. Její katalog je neustále v prodeji. Katalog uvádí fotografka Wynn Bullocková s vyobrazení malé, nahé dívky ležící se zavřenýma očima na lesním palouku porostlém břečťanem. Její tělo se zdá být tak malé v porovnání s celým rostlinstvem, že stěží lze snímek interpretovat podle připojeného textu Sandburga, že „jsme velkou rodinou přitisknutou k hroudě země." Tento symbolický svazek byl podle Beznera „kuriózně" uveden tak, že bílé tělo dítěte

[62] Stryker a Wood 1973 s.188
[63] Howard 1980 s.43
[64] Holland 1992 s.7

vypadalo spíše jako "mrtvé a přitisknuté celou přírodou."[65] Katalog uvádí poselství Sandburga, že všechny děti svým prvním křikem říkají: „Jsem. Mám jednu myšlenku! Patřím! Jsme členem rodiny!" Podle Beznera měl výběr některých fotografii spojitost s politickým vyzněním výstavy. Například snímek Georga Silka Čínský chlapec s mísou (kolem roku 1945) byl uveden s popiskou „Nic není tak pravdivé, jako hlad", aby spolu se snímky s Indie, Nizozemska a Afriky stavěl proti rozdělí z období studené války. Bob Adelman dodává, že ačkoli společenská témata byla v centru zájmu Steichna, jeho nástupce v MOMA John Szarkowski nechal sundat snímek Marion Palfiové z její eseje o vykořisťování nezletilých ve Spojených státech [27].

Jedním ze snímků, které výstavu uzavíraly byla fotografie Eugena Smitha. Bylo to první fotografie, kterou provedl po rekonvalescence z utrpěných válečných zranění a překonání depresí. Moment, kdy bych poprvé schopen udržet fotografický aparát v rukou popsal následovně: „Chtěl jsem vyhlásit sonet na oslavu života a hodnotě jeho trvání (...).Věděl jsem, že snímek, ačkoli pro svět nezajímavý, byl proveden."[66] Tato fotografie dětí (Smith) jdoucích lesní cestou byla na výstavě umístěna vedle jediné barevné zvětšeniny – obrazu exploze atomové bomby.

Vyznění výstavy Family of Man bylo ve značné míře dosaženo manipulací kontextem, ve kterém se ocitly snímky dětí. Podle Alice Millerové, obrazy potřebného dítěte představují stálý prvek naší představivosti. „Akceptace úlohy dítěte jako oběti představuje část vizuálního repertoáru, ve kterém je ideál dětství křížen a přikládán na ideologie společenské třídy nebo rasy. Hladové dítě z Třetího světa nebo dítě bez perspektiv z populárního zobrazení chudoby, obraz dítěte – oběti připravuje cestu

[65] Bezner 1999 s.136
[66] za: Bezner 1999 s. 161

otevřenému vyjadřování nenávisti a krutosti páchané dospělými."[67] Obraz dítěte v dokumentární fotografii konce 19. a 20. století plnil značně širší úlohu než biologicky nebo personálně chápané dětství. Stal se obecným výrazem poddanosti silnějšímu.

Když reportér londýnského deníku[68] nafotil chovance azylového domu pro nezletilé bezdomovce na Rufford Street ve severním Londýnu, bylo jejich zveřejnění „přesně v duchu, kterého je možné od médií očekávat (...).Vypadalo to, jakoby se fotograf snažil, abychom vypadali jako drsní a neoblomní." Takto je také hodnotili rezidenti, kteří se v roce 1995 zúčastnili fotografického semináře Cultural Studies Team.[69] Patricie Hollandová uvedla, že obraz dítěte reprezentovaný fotografiemi, kterých autory jsou dospělí, zůstává němý a dětství ve skutečnosti neslyšitelné. Předmětem další kapitoly budou fotografické akce, jejíchž autory jsou děti.

[67] za: Holland 1992 s. 162
[68] titul nebyl autory studie uveden.
[69] Holland 1992. s.148.

Děti s fotoaparáty

Vzpomínky chovanců střediska na Rufford Street uvedené v předchozí kapitole, které se týkaly manipulace provedené fotografem z tisku v průběhu fotografického semináře. Výsledkem semináře byly výstava *Down But Not Out* prezentována v centrální stanici metra Victoria Station v Londýně v roce 1995. Uvádím úryvek ze závěrů chovanců střediska, kteří se učili obsluhovat fotografický přístroj, přes kritické přijetí v médiích až po přípravu výstavy a existenci na vydavatelském trhu: „v očích mnoha lidí jsme pouze ´děti´, ale jako děti musíme velmi mnoho snášet, chceme ukázat, že (...)...stále umíme obrátit naší situaci na dobré. (...) Zasloužíme si obdiv, ale lítost ani milost nepotřebujeme – sami si dovedeme dobře poradit."[70]

V posledním desetiletí fotografické akce spočívající v rozdávání fotografických přístrojů dětem, aby jejich snímky bylo možno zařadit do distribučních kanálů, se staly velmi populární. K nadšncům, kteří se touto činností zabývají nejdéle patří Wendy Ewaldová, Jim Hubbard a Bernard Faucon. Jejich akce se odlišují dlouhou dobou vzájemného kontaktu instruktora s dítětem (mnoho měsíců u Ewaldové), velkou zeměpisnou vzdáleností (Faucon ukládá dětem pocházejícím z různých míst na světě zachytit stejné téma), vyhodnocováním (Ewaldová používá manipulace s negativem pro rozšíření rozsahu tvorby chovanců) nebo značnou institucionalizací (Hubbard za peníze získané z prodeje snímků organizuje další semináře a stále více se přibližuje k formě fotografické školy). Jiné akce zdůrazňují především humanitární cíl (Projekt Rwanda), v němž zakoupením snímků nebo přímou finanční podporou může dospělý odběratel fotografií pomoci dětem z afrických sirotčinců. V předchozích kapitolách jsem se snažil

ukázat, že obraz dítěte zobrazovaný na snímcích dospělých autorů byl od začátku dějin médiem náchylným na manipulaci. V této kapitole je analyzována otázka, zda snímky dětí, které vznikají v během focení pořádaného dospělými a které jsou následně uváděny na trh dospělými iniciátory fotoseminářů, mohou být prosté výše uvedených typů manipulace.

Aby uvažování o podstatě tohoto typu akcí bylo čitelnější, budu se soustředit na uvedení společných prvků těchto seminářů. Jelikož pořadatelé dodávají dětem zpravidla typu „zaostři a zmáčkni" nebo nejlevnější verze na jedno použití. Zaměřím se na důsledky používání tohoto typu nástrojů pro formu vznikajících snímků a uvědomění si procesu. Rozlišení několika zásadních typů akcí jako jsou: estetická, charitativní (sociální), a týkající se totožnosti, může kategorizovat cíle dosahované dospělými. V závěru uvedu v konspektu většiny podniků znatelnou strukturu pohádky jako vyprávění, které může ovlivňovat průběh probíhajících seminářů a dětské autoreflexe vlastní úlohy v podnicích pořádaných dospělými.

Na internetové stránce *In-sight Photography Project* jsou uvedeny informace, že autoři projektu hledají osoby, které podpoří realizaci akce nákupem přístrojů na jedno použití. Původním vzorem v současné době dětmi využívaných fotografických přístrojů byl kodakovský systém Instamatic z roku 1963. V průběhu jeho propagace bylo garantováno získání snímků v „živých, krásných barvách a jemných odstínech – jak život sám." Časopis „photo technique" z dubna 1998 zveřejnil recenze profesionálních fotografů pozvaných k testování různých značek modelů na jedno použití. Názory se lišily. Některým (Eric Howard) se líbil úhel pohledu objektivu, jiní uznávali zkušeností za velmi „uvolňující" (Joe Cornis), inspirující (Derek Harris); někteří souhlasili, že se jedná o přístroj vhodný pouze pro amatéry (Cliv Nichols) Zajímavá je skutečnost, že děti nebyly během seminářů pouze

[70] Dewdney a jiní, 1996 s.56-57

v pozici amatérů. Během focení vedeném Hubbardem byli mladí fotografové pozváni k účastí k tvorbě materiálů pro reklamy na panenky Barbie. Skutečnost prodeje fotografii účastníků jiných akcí udělá z amatérů profesionály. Avšak dospěli vybírají výbavu pro mladé tvůrce. Předpoklad, že přístroj určený pro mladého autora musí být velmi jednoduchý na obsluhu, nemusí být vždy platný. Děti na seminářích, které Ewaldová vedla v roce 1991 v Mexiku, používaly přístroje Pro-pack Polaroidu s ručně nastavitelnou ostrostí. Aby věděly, na jakou vzdálenost nastavit objektiv, Wendy jim radila, aby si změřily kolik stop dává jeden metr a poté s využitím tohoto přepočtu odměřovaly vzdálenost přístroje od modelu. V průběhu seminářů vedených v letech 1974-76 Terrym Denettem a Jo Spencerem byly děti uváděny do situací objevování. Vyvrcholením akce bylo *The Home-made Show,* ve kterém hledali levné způsoby výroby foto přístrojů a alternativních fotografických procesů; konstrukce jako „foťák z gumových holinek" se zásadně lišily od továrních modelů a asociací, které vyvolávaly jejich reklamy.

Jednoduchost ovládání byla hlavním argumentem používaným v reklamních kampaních přístrojů typu „zaměř a zmáčkni," počínaje od prvních typů Box Kodaku a Brownie. K propagaci byla používána tato hesla: „i máma ho umí použít," nebo navozující pocit, že naučit se dělat snímky je tak přirozené „jako první kroky vašeho dítěte." V předchozí kapitole jsem uvedl, že používání obrazu dítěte a ženy bylo ve skutečnosti projevem moci, fotografie se stala pouze prostorem, na nějž byly promítány vztahy panující v patriarchální společnosti. Podle Deborah Chambersové systém „instamatic" měl být alternativou pro ženy vůči „mužské bižuterii" těžkých objektivů a nekonečného množství příslušenství.[71] Stereotypy spojené s účastí na focení podle pohlaví byly předmětem analýzy instruktorů pracujících na Rufford Street: „pro mladé muže [se kterými pracovali]

fotografie, zejména studio, bylo často spojováno s vybranými přístroji na jejich ramenech. Fotografie nabízela silný mužský ideál: profesionála, vybaveného nákladnou výbavou, který vede životní styl mnoha sexuálních možností. Mladé dívky považovaly fotografický přístroj za příliš komplikovaný s odrazujícím příslušenstvím. Zájem nespočíval v technickém procesu, ale možnosti seberealizace. Příslibem bytí objektem sexuálního zájmu nebyl přístroj, ale obraz"[72]

Takoví fotografové, jako je Zana Briski, vzpomínali, že jedním z podnětů pro výuku dětí jak fotografovat byl jejich zájem, který jako dokumentaristé využívali.[73] Na internetových stránkách některých studií[74] jsou uvedeny také fotografie, které provedli animátoři akcí. Odlišuje jej často černo-bílá technika a tvůrčím způsobem provedena hloubka ostrosti, tudíž vizuální formy, které přístroje na jedno použití nejsou schopny zajistit.[75] Toto porovnání je diskrétním připomenutím technického potenciálu, kterým disponuje dospělý v porovnání s vybavením poskytnutému dětem. Podle Dewdney ochuzení formy odlišuje snímky populárního („snapshot") – „je považován za technicky nedokonalou verzí profesionálního snímku – jako obraz zbavený estetických a reflexivních hodnot. "[76] Graham King uvádí estetické vlastnosti, které definují populární snímky. Mezi nejdůležitější řadí: nachýlený horizont, příliš vzdálený objekt, nekonvenční kádrování, prvky integrované na popředí, jakými byly například prsty fotografa.[77] Značnou část těchto kritérií splňují snímky dětských účastníků dílen. Vůči tomu forma je ve značné míře určována nástroji.

---

[71] Chambers 2003, s.146
[72] Dewdney a jiní, 1996, s.81
[73] internetový rozhovor
[74] www.kidswithcameras. com
[75] jednorázové přístroje s černo-bílá filmem jsou sice vyráběné, ale během popisovaných akcí byly používány zřídka.
[76] Dewdney 1996, s.153

Pořadatelé seminářů rádi prohlašují, že jsme schopni: "vidět svět očima dítěte" (Joanne McKinney - the Rwanda Project) Ewaldová jiným způsobem zachycuje odlišnou formu snímků: „začala jsem věřit, že když pracují s jinými osobami, musím se naučit rozeznávat, jako se dívají jinak a jaké otázky předkládá jejich vize světu."[78] Podle Ewaldové má na způsob pohledu dětí největší vliv okolí. Interiér rodinného domu a krajina je utvářejí do té míry, že ovlivňují zásadní prvky jejich fotografické vize. Jako příklad uvádí Ewaldová děti z andské vesnice, které neznaly pojem rámečku omezujícího zorné pole, neboť domy, ve kterých bydlely neměly okna. Proto je Ewaldová požádala, aby si z kartonu udělaly otvory ve tvaru zaměřovače přístroje a po dobu jednoho týdne přes něj pozorovaly okolí. V jiném semináři probíhajícím v Nizozemsku patřily k jedné skupině děti z rodin obývajících říční čluny. Ewaldová si při pozorování dětí všimla, že některé z nich se teprve ve škole učily používat schody, neboť v přímém okolí se s velkými výškovými rozdíly nesetkaly. Kromě toho velký počet předmětů na malé ploše bytů na lodích byl důvodem chaotičnosti snímků prováděných pod palubou. Byl to kontrast oproti volnému nížinnému krajinnému rázu nad palubou. V předsevzetích jiných tvůrců (také během seminářů, které jsem uskutečnil v průběhu roku 2005), kterých se účastní mnoho mladých (ve věku 8-12 let) je charakteristickou vlastností perspektiva vyplývající s malého vzrůstu fotografa. Přijmeme-li závěry Kinga a Ewaldové lze říci, že „svět viděný očima dětí." zde zprostředkovaný jednoduchými fotoaparáty, je vizí podmíněnou technickými omezeními vyplývajícími použitým vybavením a vizuálními zvyklostmi známými z rodinného prostředí.

[77] King Graham 1984, s 46.
[78] Ewald s.60

Využívání jednorázových fotoaparátů vyvolává u sociálních pracovníků velkou chuť k použití na svých dílnách principu vytvořeného někdy před 100 lety firmou Kodak: „Ty zmáčkni spoušť, a my uděláme zbytek". V průběhu akce *„To nejkrásnější, co je na dosah ruky"*, když děti dokončily focení, jsem posbíral fotoaparáty, abych mohl dát snímky vyvolat. Tato zásada rozdělení rolí se často využívala i v práci jiných vychovatelů (Foucona, Jiranka). Podle Dona Slatera „pokud jsme odděleni od znalosti procesu, neuvědomujeme si, že je fotografie také manipulací, formou působení, způsobem chápání prostřednictvím manipulace představou a významem." Seznámení účastníků s charakterem manipulace může probíhat několika způsoby: analýzou snímků, se kterými se svěřenci setkávají, režírováním a „fikcionalizováním" témat, a také účastí v laboratorním procesu. Děti účastnící se „Half Moon Photography Workshop", který v roce 1970 zorganizovali Joe Spenceová a Terry Dennet, byly požádány, aby přinesly rodinné fotografie, které se následně lepily na dlouhé archy papíru. Na jedné dílně v Mexiku v roce 1991 Ewaldová požádala děti, aby donesly snímky a pohlednice zobrazující lidi portrétované regionálními fotografy. Pro Denneta a Spenceovou bylo důležité přesvědčit děti o tom, že si samy můžou vytvářet svou další biografii. Pro Ewaldovou byla: „dětská vize obrazů zároveň jejich chápáním tradičních povídek, snímky stejně jako příběhy, byly určené k tomu, aby předávaly morální odkaz." Na jiné dílně se podvědomí účastníků vytvářelo v průběhu pokusů o inscenaci před objektivem fotoaparátu. Mládež ze stacionáře na Rufford Street ráda fotila sebe sama v bohatých částech Londýna, kde na snímcích zakrývala svou nešťastnou situaci bezdomovce. Stírání hranic mezi skutečností a světem snů a fantazie bylo u Ewaldové často využívaným tématem (např. s dětmi z Tzotzil, Kentucky). Samotné zpracování snímků mohlo být z jedné strany nezbytné, z druhé strany rozšiřuje účastníkům

možnosti ovlivnění konečné podoby snímků. Vybavení temných komor na vesnicích v Indii nebo v Mexiku bylo nezbytné, jelikož místa, která si Ewaldová vybrala pro svůj seminář, byla daleko od fotografických laboratoří. Samostatné kopírování snímků chovanci stacionáře na Rufford Street mohlo, kromě formy pracovní terapie, umožnit výuku nových dovedností, které jim pak mohly pomoci při hledání zaměstnání. O zkušenostech, získaných na dílnách v roce 1995 v Maroku, Ewaldová napsala: „V arabské zemi, kde na mně fascinujícím dojmem působily všudypřítomné verše z koránu, jsem dovolila svým svěřencům, aby (používajíc fixy a rytce) svobodně upravili negativ se svým portérem." Vyškrabávání negativu – „až na hranici jeho zničení" – dávalo ve výsledku zajímavé výtvarné práce, ale na druhou stranu také, stejně jako v projektu „Black Self, White Self" (Ewaldová), bylo spojené s představou sebe sama, jako představitele jiné rasy.

Výše uvedený přehled ve složeném kontextu ukazuje příklady, ve kterých autorům snímků byly poskytnuty jednorázové fotoaparáty. Na jednu stranu jsou jednoduché fotoaparáty používány kurátory na začátku jejich práce (Ewaldová), nebo v průběhu ojedinělých projektů (vlastní seminář – A. G.), z druhé strany jsou pro změnu základním nástrojem běžného fotografování (Hubbard). Podle Hanny Rosin „fenomenální úspěch Hubbardova programu „Shooting Back" měl svoji stinnou stránku". Bylo mu vytýkáno neumožnění účastníkům podílet se na výběru snímků, a také čerpání finančních prostředků z honorářů, které patřily mladým autorům. Hubbard odmítal výtku, že všechny jeho osobní příjmy pocházejí z honorářů za přednášky a publikace, které tvoří jeho intelektuální vklad, a tantiémy za použití snímků dětských fotografů pak směřují do fondu, který je následně poskytuje na vzdělávací programy. Jeho výnosy v roce 1992 dosáhly částky 31500 dolarů. Nesmíme zapomínat na to, že na vytvoření snímků, které následně koupily koncerty typu

Mattel, Mazda a MTV, děti využily jednoduché fotoaparáty typu „namiř a zmáčkni", disproporce mezi investicí vloženou na nákup fotografického vybavení a následnými zisky, které díky němu byly dosaženy, nemá v oblasti reklamy obdoby. S použitím tohoto srovnání můžeme na fenomén projektů využívajících dětskou fotografii pohlížet i z antropologického pohledu. Současná antropologie se přiživuje na terminologii postmoderní filozofie a přijímá následující rozdělení: dřívější období modernismu se opíralo o vytváření a akumulaci statků, avšak současný modernismus je založený na službách a jejich spotřebě. V předchozích dílech byl důraz kladen na to, že charakteristickým rysem průmyslových společností přelomu XIX. a XX. století, bylo využívání práce dětí. Někteří Hubbardovi svěřenci si zapamatovali jeho dílny jako „pracovní tábory". Dion vyprávěl, že ho budili v 5:30h, aby dělal snímky, které byly později použity v reklamní kampani na hračky Mattel (panenky Barbie). Charelene a Dion bylo nařízeno prodat 400 triček po 14 dolarech za každé; za tuto práci děti dostávaly po 10 dolarech, přitom jejich snímky byly prodávány po cca 200 – 400 dolarech. Z antropologického pohledu byli dětští fotografové zařazování do sféry služeb, a jejich práce byla využívána způsobem charakteristickým pro období modernismu. Z doposud známých akcí „dětí s fotoaparátem" to byl první případ vyvolávající tak silné rozpaky. Ostatní, v rámci dostupných informací, by z tohoto pohledu stály za analýzu.

Většina úkolů, před kterými, po získání fotoaparátu, děti stály, se týkaly zachycení prvků každodenního života, jako jsou „zvířata, rodina, sport, portrét, den na tržnici, sváteční den" (Jamie Lloyd, Ghana). Tématická hesla zadávají dospělí. Mohou se týkat pojmů nespadajících do oblasti dětského chápání, jako třeba „země, kultura a náboženství" (Lloyd), nebo také prvků podstatných pro dětský svět, jako jsou sny – „pro děti z Tzotzil

hrály sny stejně důležitou roli, jako skutečné události" (Ewaldová). Témata spojená se vzpomínkou, jako např. „Nejšťastnější den mého mládí" (Foucon), se projevují jako dětská představa, kterou si v sobě uchovává dospělý.

Předkládaným cílem, kromě „přiblížení světa z pohledu dětské perspektivy" (Jiranek), je upozornění na situaci v daném regionu prostřednictvím ukázky dětských osudů. Jason Eskenazi pozval k účasti na projektu palestinské a židovské děti žijící v Izraeli. Jiní vychovatelé navštívili se svým projektem děti žijící ve Rwandě a Ghaně po válce kmenů Tutsi a Hutu v 90-tých letech. Zana Briskiová a Ross Kaufmann dokumentovali život dětí prostitutů ze čtvrti červených luceren v Kalkatě. Hubbard a Ewaldová spolupracovali se spolkem chudých Afroameričanů v USA a původních kmenových obyvatel Ameriky žijících v rezervacích.

Semináře jsou pro děti a jejich blízké okolí v každém případě cennou zkušeností. Mohou vést k posílení vazeb mezi spoluúčastníky ve skupině. Atraktivita projektů, jejich poznávací hodnota a didakticko-vývojové poznatky, které získávají děti na seminářích, jsou nezanedbatelné, avšak předpoklad, naučit hrstku dětí technice fotografování způsobem uznávaným dospělými za hodnotný, ovlivní změnu situace u zdroje dětských problémů, což může být nepřijatelné.

Ewaldová hledala za výsledkem svého působení změnu ve svědomí svých svěřenců. Výuka fotografování je „politickým působením". Jeho cílem je „aby lidé pochopili vládu, která je zneužívá, jakožto i vládu, kterou sami využívají. Ať už to bude vláda státu, rodičů nebo náboženství." Na dílnách realizovaných v Jihoafrické republice, si Ewaldová vybrala tři odlišné skupiny lidí. Do dvou z nich patřily děti černochů ze Soweto a Orange Farm u Johanesburgu, kam přicházeli utečenci ze Soweto při hledání práce a z obavy před

pouličními nepokoji, ke kterým docházelo na začátku 90-tých let. Skupinu Afrikánů tvořily děti obyvatel z Glensk – vilového předměstí hlavního města. Černošské děti v Soweto fotografovaly jen uvnitř domů a na dvorku. Měly strach fotit někde mimo, protože – jak říkaly – přiložení hledáčku fotoaparátu k oku omezovalo jejich zorné pole, a nemusely by tak spatřit potencionálního útočníka. Děti Afrikánů byly také ze strachu drženy v domovech. (...) Když byly požádány, aby ve společnosti své komunity vyfotily to, co mají rády, a co rády nemají, všechny za objekt nechuti zvolily černochy. Při realizaci projektu „Black Self, White Self" (1994-1997) Ewaldová svěřence požádala, aby popsali sebe, a následně představili sebe s jinou barvou pleti. Některým dětem připadalo velmi těžké představit si, že jsou Jiní. Protože bílé děti se jen zřídka setkaly s představou a popisem černochů o sobě sama, neměly tak žádnou představu, jak pózovat, a proto požádaly děti Afroameričanů, aby jim to ukázaly (...) Děti Afroameričanů měly jasnou představu o tom, jak jsou viděny očima bílých. Časem se tento obraz zinternacionalizoval, a tak, když hovořily o svém bílém Já, hovořily o sobě jako o milejších a bystřejších. Navíc mohly děti zamalovávat, stejně jako vyškrabávat fragmenty negativu a prostřednictvím fotografické transformace se tak přesvědčit o zaměnitelnosti černé a bílé. Pro Ewaldovou přinášel černobílý negativ, který používali v průběhu semináře, materiální podstatu pro zobrazení spojitosti s barvou pleti svedené do binární opozice.

Dramatickou situaci dětí účastnících dílen představoval Oskarem oceněný dokument „Born into Brothels" natočený Kaufmanem a Briskiovou. Autoři se soustředili na ukázku osudů několika dětí z větší skupiny, se kterou spolupracovali. Příběh Alvijita, který se měl stát porotcem Children World Press Photo, a jehož zhroucení a útěk způsobené smrtí matky, přidalo filmu na dramatičnosti. Film končí sdělením, že pro některé

z účastníků semináře se povedlo najít internátní školy, aby se je tímto způsobem vytrhlo ze spárů městských částí červených luceren, avšak ostatní dívky po ukončení dílny musely zpátky na ulici. Vliv, jaký mohou mít dílny na osudy účastníků, může ovlivnit charakter osobnosti, jako u Ewaldové, ale také může ovlivnit instituce, jako v případě Briskiové a Kaufmana, kteří plánovali, že výtěžek z prodeje snímků půjde do fondů určených na vzdělání dětí.

Pohled na scénář fotografických akcí s účastí dětí vedených dospělými fotografy nám ukazuje, že tyto akce obsahují opakující se paradigma, vykazující potřebu a možnost „opravování" nedostatků v podobě fotografického působení osoby mimo danou společnost – fotografa.

Z pohledu tradiční evropské kultury koresponduje analýza typického scénáře dílen tohoto typu s třífázovou strukturou pohádky[13], popsanou Joe Spenceové v roce 1995. V bajce je počáteční situace bídy, neschopnosti nebo nespravedlnosti často popisována také jako stav nedokonalosti, podléhá změně, jakmile hlavní hrdina splní jeden nebo více úkolů, jejichž cílem je prokázání jeho morálních kvalit a význam pro společnost, jíž je součástí. V pohádkách je osobou, která rozhoduje o tom, jaké změny jsou potřebné a aranžuje „zkoušky" morálních a intelektuálních hodnot, které musí hrdina splnit, kouzelník, sudička, nebo mrtvý příbuzný - V realitě fotografické akce tuto roli plní vedoucí výtvarné dílny. On (a) je tím, kdo dokáže rozeznat „špatnost" situace a zadává účastníkům akce úkol, jehož cílem je taková korekce tohoto „špatného" modelu, která vede k vizualizaci „napravené" situace. Fotografická výuka spolu s fotoaparáty bezplatně darovanými dětem vytváří dar, umožňující, jako magická hůlka, symbolickou vládu nad okolním světem díky jeho „zachycení" a transformaci na dvojrozměrný obraz. Průběh *„povedené"* fotografické akce,

spolu s výběrem a prezentací fotografií, je pak usměrňován představami a poznámkami iniciátora akce. Snímky vyfotografované dětmi ve Rwandě „udivily Jiranka krásou kompozice a barvy". Slovy mluvčí Rwanda Project Jennifer Howard děti z Imbabazi „nejsou již pouze oběťmi, ale i spoluautory, protože pomáhají zvyšovat vědomí a předcházet příštím konfliktům"[14]. Výsledný efekt akce, viděný jak z uměleckého, tak i z společenského hlediska, dokládá takovou změnu účastníků, jakou by vedoucí dílny považoval za změnu „k lepšímu" ve smyslu svého i světového obrazu, životních cílů, nebo vnímání role auto-exprese a naučení se vhodných dovedností, a také realizací jeho (její) vize skutečnosti. Dítě jako pohádkový hrdina získává úspěchy díky kouzelné vyšší moci, jejíž roli představuje ve fotografických hrách fotograf – on rozdává fotoaparáty, organizuje a vede dílny, definuje cíle a oceňuje splněné úkoly, platí za vyvolání fotografií a, díky svým kontaktům ve světě lidí, kteří financují projekt, organizuje výstavu ukončující projekt, její propagaci a dokonce i eventuální prodej snímků. Tak jako pohádka dokazuje pravdivost proměny ukazujíc čtenáři hrdinu v situaci veřejného uznání změny, která proběhla v hrdinovi samotném i v okolí (na trůně, na svatbě, na plese), setkání dětí s fotografem je ukončeno zveřejněním jejich výsledků v podobě fotografické publikace, které představují důkaz jejich skutečné přeměny. Fotografický kurs Lamie Kloudové byl ukončen soutěží nejlepších prací, a čtyřem finalistům bylo umožněno vystavení prací v galerii. Děti pracující s Jiránkem sledovaly televizní a novinové zprávy týkající se putování výstavy jejích snímků. Kopie těchto snímků bylo možné zakoupit, a tento nákup si odečíst z daní jako dar na dobročinné účely. Jak uvádí internetová stránka *The Rwanda Project,* byli účastníci dílen „velmi vzrušeni tím, že jejích snímky jsou ukazovány světu"[15].

Tímto způsobem se materiál dostává do dospělého oběhu informací, a jeho autoři jsou zařazení do role pozorovatelů.

Tato práce se snažila ukázat, jak fotografická akce určená dětem, zamýšlená jako jednoduchý a celkem levný projekt, se nakonec projeví jako komplikovaná hra. Především, spolupráce mezi dospělými a dětmi je realizována z nerovných pozic spojených s dostupností a distribucí fotoaparátů nebo snímků v médiích. Především však analýza otevírá Pandořinu skřínku, plnou nepříjemných otázek týkajících se ukazování neštěstí a bídy, pro které jsou navíc využívány děti. Aby se dětský záznam stal viditelným, prochází filtrem dospělých představ o dětství zpolarizovaný okolo mýtu nevinného dětství (které doplňkovou formou je erotizace obrazu), stejně jako dítěte coby symbolu oddanosti vůči moci. Kurátoři, představení v posledním díle, přes veškeré odhodlání k práci s dětmi, které se často ocitly ve velmi těžkých situacích, měli na své svěřence velký vliv, a zakládali si na přenosu informací o dětství, jejichž vliv byl popsán v předešlých dílech.

Vyvstává otázka, týkající se perspektivy dětského fotografování, jehož výsledky by byly globálně dostupné. Určitou předlohou mohou být ukázky dětské tvorby v americkém deníku *New Expression,* ve kterých si děti samy vybíraly témata, popisovaly je a pak vysílaly svým stejně starým „kolegům" v roli fotoreportérů. Nakonec může být nejvhodnějším médiem Internet, protože, přes potenciální nebezpečnost pro děti, je ve větší míře nezávislý na kontrole distribuce prováděnou dospělými. Ukazuje na to mnoho věcí, protože se věk webmasterů neustále snižuje.

Bibliografia

Ariés, Philippe: Centuries of Childhood. Vintage Books, New York 1962.

Ariés, Philippe: Człowiek i śmierć. PWN, Warszawa 1992.

Ariés, Philippe: Games, Fashions and Society. v: McHale, Magda Cordell. The World of Children. Washington : Population Reference Bureau, 1979.

Berger, John: About Looking. Writers and Readers, London 1980

Bezner, Lili Corbus: Photography and Politics in America from the New Deal into the Cold War. The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1999.

Bronte, Charlotte Dziwne losy Jane Eyre (Podivné osudy Jane Eyreové), Prószyński i Spółka, Warszawa 2004

Brown, Marilyn: Picturing Children: Constructions of Childhood. Between Rousseau and Freud. Aldershot, Ashgate, 2002.

Calvert, Kevin: Children in the House. The Material Culture of Early Childhood. Northeastern University Press, Boston 1992.

Chambers, Deborah: Family as Place: Family Photograph. Albums and the Domestication of Public and Private Space.**v:** Schwartz Joan M., Ryan James R.: Picturing Place: Photography and the Geographic Imagination I.B. Tauris, Palgrave 2003

Cohen, Morten: Lewis Carroll: A Biography. Alfred A. Knopf, New York 1996.

Dennis, Everett, Pease, Edward: Children and the media, NJ: Transaction Publishers New Brunswick, 1996.

Dewdney, Andrew, Grey Claire: Down but not out : young people, photography and images of homelessness. Stoke-on-Trent : Trentham Books, 1994.

Dyer, Geoff: The Ongoing Moment. Little, Brown, London 2005.

Ewald, Wendy:Secret games : collaborative works with children, 1969-1999, Scalo, Zurich 2000.

Fehily, Catherine, Jane Fletcher & Kate Newton (ed.): I spy. Representations of Childhood. I.B. Tauris, London, New York 2000.

Fineberg, Jonathan a kol.: Discovering Child Art. Essays on childhood, Primitivism Princeton University Press, Princeton, N.J. 1998

Higonnet, Anne; Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood. Thames and Hudson, London 1998.

Hirsch, Julia: Family photographs : content, meaning and effects. Oxford University Press, New York , Oxford 1981

Hirsch, Marianne, a kol.: The Familial Gaze. Dartmouth College, Hanover1999.

Hirsch, Marianne: Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. Harvard University Press, Cambridge, MA 1997.

Holland, Patricia: Seen But Not Heard? Childhood and the Photographic Image. Watershed Media Press, Bristol 1992.

Holland, Patricia: What Is a Child? Popular Images of Childhood. Virago, London 1992.

Janion, Maria *Maski* Gdańsk 1986, T I,

King, Graham: Say "Cheese". Looking at Snapshots in a New Way. Dodd, Mead, New York 1984.

Krauss, H. Rolf: Light and Shadow. The Role of Photography in Certain Paranormal Phenomena. An Historic Survey, Munich 1995.

Kuhn, Annette: Family Secrets: Acts of Memory and Imagination. Verso, London 1995.

Major, Carol: Pleasures Taken. Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs. I.B Tauris Publishers, London 1995.

Ruby, Jay: Secure the Shadow. Death and Photography in America. MIT Press, Cambridge Mass., London 1995.

Rugg, Linda: Picturing Ourselves. Photography and Autobiography, University of Chicago Press, Chicago 1997.

Skrein, Christian: Snaphots. The Eye of the Century. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Hatje Cantz Publishers 2004.

Słomczyński, Maciej: ugod: Carroll Lewis Przygody Alicji w Krainie Czarów. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990.

Smith, Lindsay: The Politics of Focus. Women, Children and the Nineteenth – Century Photography. Manchester University Press, Manchester, New York 1998.

Spence, Jo and Patricia Holland, eds.: Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography. Virago, London 1991.

Spence, Jo: Exhibition: Beyond the Family Album. Hayward Gallery, London 1979.

Spencer, Stephanie: O.G. Reylander: Art Studies. V: Weaver, Mark (ed.) British Photography in the Nineteenth Century. Cambridge University Press, Cambridge 1989.

Waggoner, Diane: Photographing Childhood: Lewis Carroll and Alice. V: Brown Marilyn R. (ed.): Picturing children : constructions of childhood between Rousseau and Freud. Aldershot : Ashgate, c2002.

Weaver, Mark: Henry Fox Talbot: Conversation Pieces. In: Weaver, Mark (ed.) British Photography in the Nineteenth Century. Cambridge University Press, Cambridge 1989.

internetové stránky:

The Camelot Project at the University of Rochester
[http://www.lib.rochester.edu/camelot/arnold.htm]

Ariés, Philippe: Centuries of Childhood www.
[webster.edu/http://www.webster.edu/~corbetre/philosophy/education/aries/aries-discovery.html]

Hirsch, Marianne: Collected Memories: Lorie Novak's Virtual Family Album.
[http://www.barnard.columbia.edu/sfonline/cf/hirsch01.htm]

Stoney, Elisabeth: Alice Does: The Erotic Child of Photography.
[http://www.ahcca.unimelb.edu.au/screenscape/alice.htm]

Fletcher, Jane: Uncanny Resemblances. Sally Mann's Immediate Family. 1991. [http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/fletch.htm]

Wood, Alexandra. "Constructions of Childhood in Art and Media: Sexualized Innocence ." *AgorA: Online Graduate Humanities Journal.* (2.2). [http://www.humanities.ualberta.ca/agora/articles.cfm?ArticleNo=157]