

Bakalářská práce

2010

Jana PECHOLTOVÁ

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Filozofická fakulta

Ústav estetiky a dějin umění

Bakalářská práce

ESTETIKA AMATÉRSKÉ FOTOGRAFIE

případová studie fotoklubu Písek

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Autor: Jana Pecholtová

Studijní obor: estetika

České Budějovice 2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českých Budějovicích, dne

Jana Pecholtová

Ráda bych na tomto místě poděkovala všem, bez jejichž pomoci a vstřícnosti by práce nemohla vzniknout. Jmenovitě panu Milanu Sedláčkovi za cenné informace v oblasti amatérské fotografie a také členům fotoklubu Písek, kteří se neváhali zapojit do dotazníkové akce, a tím se podíleli na vzniku této práce. Především ale děkuji za rady, připomínky a trpělivost svému konzultantovi Mgr. Michalu Šimůnkovi a vedoucímu práce Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph. D.

Můj upřímný dík v neposlední řadě také patří mým přátelům a rodičům

Anotace:

Přibližně od 70. let minulého století se obrátila pozornost řady sociálních a humanitních vědců směrem od „vysoké“ kultury ke kultuře populární. Nedílnou součástí tohoto obratu byl i rostoucí zájem o oblast amatérské, rodinné a populární fotografie. Cílem bakalářské práce je vymezit hranice amatérské, rodinné respektive populární fotografie, postihnout vkus fotografů amatérů a způsob, jakým jejich estetické cítění ovlivňuje jejich amatérskou tvorbu. V neposlední řadě se pokusíme přijít na to, jaké změny s sebou v této souvislosti přinesla digitální technologie. Práce bude teoreticky vycházet z některých kritických reflexí amatérské fotografie (R. Barthes, P. Bourdieu, S. Sontagová, V. Flusser) a metodologicky bude založena na rozhovorech s fotografy amatéry, na interpretaci jejich fotografické tvorby a na studiu příruček pro fotografy amatéry.

Annotation:

Approximately since 1970s the social sciences and humanities significantly changed the object of their research and moved their attention from high culture to popular culture. The growing interest in amateur, family and popular photography was the important part of this movement. The aim of this bachelor thesis is thus to delimit the boundaries of the amateur, family and popular photography, to understand the taste of amateur photographers and to describe how their aesthetic sense affect their photographic production. Finally we try to grasp the consequences of the digital technology on the taste and production of amateur photographers. The thesis is theoretically based on several critical reflections on amateur photography (R. Barthes, P. Bourdieu, S. Sontag, V. Flusser) and methodologically is based on the interviews with amateur photographers and on the critical interpretation of several amateur photography guides.

OBSAH:

I. OBSAH.....	7
II. ÚVOD.....	8
III. HISTORICKÝ PŘEHLED.....	12
Vývoj amatérské fotografie.....	12
Amatérská fotografie v Písku.....	16
IV. FOTOGRAF.....	21
Amatér a profesionál.....	21
Sociální charakteristiky amatéra.....	26
V. FOTOAPARÁT.....	30
VI. FOTOGRAFIE.....	36
VII. ZÁVĚR.....	41
VIII. POUŽITÁ LITERATURA.....	44

ÚVOD

Od dob kdy byla vyfotografována první fotografie uběhlo již mnoho desítek let. A stejně jako se zdokonaloval celý proces pořizování snímků, zlepšovaly se samotné přístroje. Zatímco v dřívějších dobách bylo fotografování koníčkem jen několika málo vyvolených, kteří si mohli dovolit pořídit drahou techniku, dvacáté a potažmo i dvacáté první století znamenalo ve vývoji fotografie takový posun, jaký si tehdy jen stěží mohl někdo představit.

Fotografie se stala součástí každodenního života, fotoaparát je majetkem většiny domácností a samotný proces exponování a zhotovování snímků se natolik zjednodušil a zautomatizoval, že k jeho úspěšnému zvládnutí již není potřeba prakticky žádných znalostí. Tento fakt předznamenal už vznik minilabů, které zákazníkovi nabízely jednoduchou cestu k tištěným fotografiím a do úplného extrému jej dovedl stále ještě celkem nedávný vynález digitálních fotoaparátů. Pokud tedy ve dvacátém století platilo, že fotografovat mohl nejen ten, kdo uměl obsluhovat zvětšovací v temné komoře, ale téměř každý, kdo zvládl založit film do přístroje, ve století následujícím byly definitivně odstraněny i tyto poslední překážky. Výrobci fotoaparátů se začaly předhánět v tom, aby jejich přístroje byly pokud možno tzv. co nejvíce „user-friendly“, a aby fotoaparát na uživatele kladl co nejmenší technické nároky. Jinými slovy, aby fotografovat zvládl skutečně každý. Další výhodou, která hrála ve prospěch popularizace fotografování, byla nenadálá cenová dostupnost. Fotograf najednou přestal přemýšlet o tom, jestli se mu ten který záběr vyplatí, protože nebyl omezen 36ti políčky filmu, který něco stál. Navíc výrobci přišli s trikem, který dokázal fotoaparát zabudovat do přístrojů, jejichž primární funkce byla úplně jiná. Díky tomu začaly vznikat hybridní přístroje, které zvládají nejen pořizovat snímky, ale i natáčet video, telefonovat a přehrávat hudbu. Přístroje, které se stávají spíše předmětem snobského chlubení a jejich technické parametry jsou zbytečně nadhodnocovány.

Dopad, který měla tato situace nevyhnutelně na fotografii samotnou, je samozřejmě obrovský. Nejenom že tím kvalita snímků logicky ustoupila do pozadí a

důležitou se stala především kvantita, ale i fotografování samotné začalo být především společenským aktem, který nemá s kreativitou a uměním vůbec nic společného.

Je ale samozřejmě nutné poznamenat, že stejně jako každý pokreslený papír není malířským obrazem, tak ani každá fotografie nemá být uměleckým dílem. Tím, že fotografie dokázala nejen vyjadřovat vnější realitu, ale stejně dobře i vnitřní pocity člověka, že zvládala hovořit jak barevným tak černobílým jazykem a především, že zobrazovala svět viditelný i ten, který na první pohled vidět nebyl, našla své uplatnění nejen na poli uměleckém, ale i u věd humanitních, sociálních a přírodních. Proto je nevyhnutelné, zorientovat se nejprve v tomto širokém poli působnosti fotografie a základní terminologii, která řady fotografujících rozčleňuje na menší skupiny a teprve poté se věnovat tématu estetiky amatérské fotografie.

Jak už sám název práce napovídá, nejstandardnějším způsobem dělení je to, které rozlišuje fotografie amatéry a fotografie profesionály. Zmínila jsem ale, že v dnešní době fotografuje opravdu každý, a proto se tyto termíny zdají být čím dál tím víc nejasné a zavádějící. Je fotografem amatérem každý, kdo zvládne zmáčknout spoušť nebo jen ten, kdo o tom, co fotografuje, hlouběji uvažuje? Je profesionálem ten, kdo má fotografování jako své povolání nebo lze z tohoto výrazu cítit spíše konotace týkající se kvality výsledných fotografií? A do jaké kategorie pak zařadit tzv. sváteční fotografie, kteří si prostřednictvím fotoaparátů pouze potvrzují své zážitky? To jsou všechno otázky, na které se budu snažit najít odpověď v první části práce.

Co se týče odborné literatury, budu při tom vycházet z reflexí amatérské fotografické praxe několika autorů: vedle textů od Susan Sontagové¹, Rolanda Barthes² a Viléma Flussera³ půjde zejména o Bourdieuvy sociologické analýzy amatérské a rodinné fotografie⁴. Ty ve zkratce spočívají v tom, že autor vnímá roli fotografie jako nástroj společenské integrace a amatéry navštěvující fotoklub definuje jako ty, kteří odmítají být pouhými výrobci a konzumenty snímků, jejichž jedinou funkcí je oslava událostí rodinného života.

Všechny studie věnující se této problematice, jakkoliv kvalitní a uznávané, mají však jednu společnou nevýhodu, kterou je podle mého názoru jejich datum vzniku.

1 Sontag, Susan: *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002

2 Barthes, Roland: *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra, 2005

3 Flusser, Vilém: *Za filosofií fotografie*, Praha: nakladatelství Hynek, 1994

4 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Politi Press 1990

Většina textů, které jsem uvedla, totiž vyšla v devadesátých letech dvacátého století nebo i dříve a výše uvedení autoři proto nestihli zahrnout do svých úvah následky, které s sebou přinesla digitální technologie. Je jasné, že určitá devalvace fotografického aktu byla velmi dobře patrná už s výše zmiňovaným příchodem minilabů, ale protože bych se v bakalářské práci ráda opřela i o názory, které počítají s přechodem na digitální fotoaparáty a zároveň čerpají z praxe, rozhodla jsem se obrátit na Milana Sedláčka, s nímž jsem se zhruba před rokem setkala při výběru fotografií pro připravovanou výstavu Karla Čapka v písecké Sladovně. Sedláček je nejen dlouholetým jednatelem Svazu českých fotografů ale i zaměstnancem Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu v oboru fotografie, tudíž výpověď, kterou mi poskytl (a která původně sloužila jako podkladový materiál pro studii Ministerstva kultury), považuji za dostatečně fundovanou a uvádím ji i jako jeden ze zdrojů. Protože však tento materiál nebyl nikdy veřejně publikován, dovolím si tento text zařadit do příloh.

Tělem celé práce zůstanou dotazníky, které jsem postoupila členům píseckého fotoklubu a interview, které jsem s nimi provedla. Otázky, které jsem v členům fotoklubu pokládala, měly za cíl postihnout vkus fotografů amatérů a způsob, jakým jejich estetické cítění ovlivňuje jejich amatérskou tvorbu. Zkráceně řečeno, práce se díky těmto rozhovorům snažila zabývat nejen kritickými studii vydanými na dané téma, ale i pohledem ze samotného epicentra všeho dění, pohledem samotných fotografů amatérů. Dotazníky a interview měly proto původně obsahovat i část, kde by respondenti vybrali fotografie, které nejvíce reprezentují jejich tvorbu a v krátkosti popsali proč se jim ta která fotografie líbí. Získaný materiál měl přinést svědectví o tom, jakému námětu se kdo věnuje a zda autor fotku hodnotí spíše po technické stránce nebo na základě pocitů. Bohužel ale až na pár výjimek tato akce nevzbudila přílišný zájem (nebo se stala časově velmi náročnou) a tak jsem od ní musela upustit a zůstat pouze u odpovědí na kladené dotazy. I ty ale nenaplnily zcela mé očekávání, neboť z celkového počtu osmnácti rozeslaných emailů a pěti rozhovorů naživo vzešlo pouhých deset vyplněných dotazníků, tedy necelá polovina. I přes to se ale dá říci, že v určitých bodech odpovědi členů fotoklubu přispěly k několika závěrům a vytvořily podklad pro kapitoly Fotograf, Fotoaparát a Fotografie.

K tématu předkládané práce jsem přistupovala i pod vlivem určitých osobních motivací: fotografie se postupně stala nejen mým koníčkem ale i zaměstnáním a navíc

jsem sama již několik let nestálou členkou fotoklubu Písek. Ještě před pár lety byla sice patrná stagnace v činnosti fotoklubu, která se podepisovala jak na návštěvnosti, výstavní činnosti tak i nezájmu o členství ze stran mladých lidí. Za poslední rok se však zapsalo nejen pár nových tváří, ale na pravidelných schůzkách se už zase probírají donesené fotografie a nejen organizační záležitosti. Tuto skutečnost chci v práci také prozkoumat a dojít k odpovědím na otázky, zda si kreativní fotografie znovu získává své fanoušky nebo můžeme hovořit jen o prostém nezájmu se v době 21.století jakkoliv sdružovat.

A protože by práce nepůsobila koherentně aniž bych v krátkosti nepředstavila vývoj fotografie resp. historii vzniku fotoklubů, dovolím si začít právě tímto přehledem. Ten nemá za úkol vytvořit z práce suchopárný výčet důležitých dat, nýbrž poskytnout rámcový historický přehled vývoje fotoklubů v České republice. Některé takto získané informace považuji totiž za velmi podstatné pro pochopení obou termínů amatér a profesionál a tím pádem i za relevantní co se týče tématu estetiky amatérské fotografie. V této části práce jsem vycházela zejména z výročního almanachu fotoklubu Písek⁵, knihy od Daniely Mrázkové⁶, případně ze studie Waltera Benjamina⁷. Hlavním zdrojem se ale stala nedávno vydaná kniha od Petry Trnkové⁸, jejíž celá první kapitola je věnována tématu amatérské fotografie a to nejen z pohledu jejího historického vývoje, ale i z hlediska sociálního kontextu tehdejší doby. Tuto knihu považuji svým způsobem za unikátní z toho důvodu, že námětu, který podrobně zpracovává, se dosud věnovalo jen velmi málo badatelů. Proto je velmi snadné najít prameny týkající se dějin fotografie, případně kritické studie hovořící o velkých filozofických otázkách (jako například fotografie versus umění, fotografie versus realita), ale téměř žádné práce, které by věnovaly pozornost vzniku fotoklubů a vývoji amatérské fotografie, která je přitom z mého pohledu stále nejproduktivnější oblastí fotografického tvorby.

5 Javůrek, Zdeněk: *Amatérská fotografie v Písku*, In: Světlo generací. Písek: Fotoklub Písek, 2001

6 Mrázková, Daniela: *Zrození fotografie*. In: Příběh fotografie. Praha: Mladá fronta, 1986

7 Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*. In: Iluminácie. Bratislava: Kalligram, 1999

8 Trnková, Petra: *Technický obraz na malířských štaflích*. Brno: Barrister a Principal, 2008

HISTORICKÝ PŘEHLED

Vývoj amatérské fotografie

Z dějin fotografie víme, že nápad zadržet obraz reality a vytvořit jeho trvalý záznam se zrodil ve vícero hlavách najednou. A i když se v této souvislosti často zmiňuje jako první objevitel L. J. M. Daguerre popřípadě J. N. Niépce, první snahy jdou ve skutečnosti vysledovat už v době renesance u Leonarda da Vinciho a jeho camery obscury případně ještě dříve v antice.

Jisté ale je, že teprve vynález daguerrotypie znamenal obrovský převrat a úžas nad výsledkem kreslení světlem⁹ dosahoval takových rozměrů, že lidé tomuto objevu přisuzovali někdy až nadpřirozenou moc. Proto není divu, že se v Malých dějinách fotografie od W. Benjamina¹⁰ dočítáme o článku publikovaném v Leipziger Anzeiger kde se píše: „Zachovat pomíjivé obrázky není jen nemožné, jak ukázal důkladný německý výzkum, nýbrž již jen chtít něco takového znamená rouhat se Bohu. Člověk byl stvořen k obrazu Božímu, a Boží obraz nelze zachytit žádným lidským přístrojem...“

Obraz na postříbřeném povrchu měděné desky byl skutečně natolik zdánlivě jasnou a přesnou reprodukcí reality, že se nového objevu začali obávat i malíři a mnozí z nich byli přesvědčeni, že je díky tomu s jejich uměleckým oborem naprostý konec. Tyto katastrofické scénáře na jedné straně a na straně druhé davy obyvatel Paříže, které po oficiálním oznámení vynálezu 19. srpna 1839 oblehly optiky, aby tento zázrak spatřily, mělo uklidnit teprve smířlivé prohlášení samotného Daguerre, ve kterém stálo: „Tento objev bude nejen velkým přínosem vědě, ale dá také nové podněty umění; nepoškodí ty, kdož je provozují, ale přinese velký užitek.“¹¹

A tak se přihodilo, že se fotografie zakrátko stala jedním z největších vynálezů moderní doby a cenným pomocníkem na poli vědy a techniky. Brzy po svém objevení totiž začala získávat uplatnění v rozličných oborech lidské činnosti a to nejen jako užitečný nástroj pro poznávání přírody, ale velké úspěchy vykazovala také v moderních disciplínách jako byla fotometrie a astrofyzika. Ať už šlo o snímky Měsíce nebo prostě

9 Talbot William Henry Fox: *The Pencil of Nature*, Kws Publishers, 2009

10 Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*. In: *Iluminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999, str. 9

11 Mrázková, Daniela: *Zrození fotografie*. In: *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986, str. 10-11

boření dosavadního optického nevědomí¹², které nám fotografické snímky odkryly pomocí zpomalených záznamů nebo zvětšenin, fotografie zásadním způsobem přispívala k urychlení vývoje nejrůznějších vědních oborů.

K určitému smíření došlo i na poli umění, neboť někteří malíři (např. Alfons Mucha) začali fotografii využívat jako technickou pomůcku pro svoji práci. Mnozí z nich již netrávili hodiny malováním v plenéru, ale scénu si nejprve vyfotografovali a v pohodlí ateliéru pak „překreslili“. Jiní spatřovali potenciál fotografie v její rychlosti a věrnosti a s vidinou velkého komerčního úspěchu přesedlali z malířství a vrhli se jejím prostřednictvím na portrétování širokých vrstev veřejnosti. Tato náhlá vlna zájmu se sice neobešla bez kritiky, ale to na její popularitě nijak neubralo: „*Jako jeden jediný Narcis naše ubožácká společnost spěchá, aby zírала na svůj triviální obraz, zachycený na kousku kovu. Všechny obdivovatele slunce zachvátilo šílenství a zvláštní fanatismus.*“¹³

A možná právě proto, že autory prvních portrétů byli malíři, přebíraly tyto fotografie stejné konvence a pravidla jako malby. Portrétní miniatury se každopádně zakrátko staly velmi oblíbeným námětem a tento zájem se ještě více prohloubil, když v roce 1860 vídeňský fotograf Emil Rabending představil první techniku retušování negativu.¹⁴

Vývoj fotografie pokračoval a na scéně se objevil Talbotův vynález kalotypie, který na rozdíl od daguerrotypie umožňoval získat z každého procesu jakékoliv množství kopií. Ale i ten brzy nato upadl v zapomnění a vystřídal jej objev tzv. kolódiového procesu. S tím přišel v roce 1851 Angličan F. S. Archer a jeho princip spočíval v potírání skleněné desky viskózním roztokem a následném nanášení chemikálie citlivé na světlo¹⁵. Výsledkem byla sice dokonalá kresba, ale jak už je z uvedeného popisu patrné, šlo o poměrně dost náročný postup, který si žádal krom příslušného aparátu i menší laboratoř. Proto byla v tuto dobu fotografie stále ještě v

12 „*Je ostatně běžné, že si např. dokážeme udělat hrubou představu o tom, jak lidé chodí, ale nevíme nic určitého o jejich postoji v okamžiku vykročení.*“ viz. Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*. In: Iluminácie. Bratislava: Kalligram, 1999, str. 11

13 Výrok Charlese Baudelaira, který byl ale přitom jeden z prvních, kdo se dal novým způsobem vyobrazit (viz. Baudelaire, Charles: *Le public moderne et la photographie*, In: A. Kuneš a T. Pospěch: *Teorie fotografie (výběr z teoretických textů k dějinám fotografie)*, Opava 2003)

14 Sontag, Susan: *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, str. 81

15 Tento postup je také nazýván jako *mokrý proces* - „*kolódiová vrstva schnutím ztrácela citlivost a proto musela být na desku nanášena na místě osvětlení těsně před odkrytím objektivu.*“ Mrázková, Daniela: *Zrození fotografie*. In: Příběh fotografie. Praha: Mladá fronta, 1986, str. 10-11

rukou jejích vynálezců nebo několika málo nadšenců a nástup amatérů je patrný teprve v osmdesátých letech 19. století díky dalším technickým pokrokům.

Tím byl až objev bromostříbrné želatiny v roce 1871, která se stala základem tzv. suchého procesu, jež umožňoval větší předstih při přípravě negativního materiálu a tím i jeho dočasné skladování. Jinými slovy, fotografický proces začal klást daleko menší nároky na uživatele, což vedlo k jeho čím dál tím větší popularizaci. Důkazem je i citát firmy Kodak, která začala expandovat právě na konci 19. století a který zněl: „*You press the button and we do the rest.*“

Podle Petry Trnkové¹⁶ však nemůžeme technologický pokrok chápat jako jediný aspekt, který se podílel na rozvoji amatérské fotografie. Nepopírá sice, že zjednodušení celého procesu exponování vedlo k většímu zájmu o fotografování, ale zároveň zmiňuje i další podstatné, zejména sociálně-ekonomické faktory, které se na utváření amatérských skupin podílely. Kromě dostatečných finančních prostředků, které si nákup techniky vyžadoval, bylo tímto aspektem nové ustanovení volného času a s tím spojený fenomén nedělních výletů. V březnu roku 1885 totiž oficiálně vyšlo nařízení, které zakazovalo nedělní práci ve všech živnostech v Rakousku¹⁷, díky čemuž logicky začala růst i nabídka služeb spojených s trávením volného času a tím vzrostl také počet turistických spolků. A právě turistika a náhlá potřeba si prostřednictvím fotografií potvrdit své zážitky¹⁸ dostala fotoaparát mezi širší vrstvy obyvatelstva a zadala podnět k jakémusi prvnímu rozčlenění fotografů na amatéry a profesionály, které do této chvíle vůbec nebylo nutné.

Fotoaparát se stával samozřejmostí nejen při výletech, ale naprostý rozmach zaznamenal i jako součást rodinného života. Od této doby byly fotografovány všechny rodinné oslavy a fotografie s pečlivostí umisťovány do rodinných alb. Slovy Susan Sontagové: „*Zaznamenávání úspěchů jednotlivců v rámci rodiny je nejstarším lidovým užitím fotografie. Nejméně po jedno století je svatební fotografie stejně důležitou součástí obřadu, jako předepsané ústní formule...*“¹⁹

Zároveň však docházelo k tomu, že termín amatér jakoby už tehdy přestal stačit

16 Trnková, Petra: *kapitola Amateur*. In: Technický obraz na malířských štaflích. Brno: Barrister a Principal, 2008

17 Trnková, Petra: *kapitola Amateur*. In: Technický obraz na malířských štaflích. Brno: Barrister a Principal, 2008, str. 31

18 Sontag, Susan: *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, str.14-15

19 Tamtéž

a skupiny vážnějších milovníků fotografie se měly potřebo distancovat od pouhých *cvakařů*²⁰, jejichž společným rysem byla jak omezenost v tématu tak i v provedení, nízká srozumitelnost fotografií a malé nároky na technické možnosti fotoaparátu. Toto nutkání vyplynulo především z kritiky fotografů profesionálů, jež měli tendenci na sváteční i seriózní amatéry nahlížet jako na jednu skupinu, což jednak seriozním amatérům snižovalo kredit a navíc se tato skutečnost čím dál hůř slučovala s jejich narůstajícím sebevědomím. K této situaci nijak nepřispěly ani jejich úspěchy na společných výstavách, díky nimž se profesionální fotografové právem začali obávat o svojí profesi a nevráživost mezi oběma tábory ještě vzrostla. Spornou otázkou se stalo především fotografování portrétu, který u profesionálů tvořil jednak hlavní zdroje příjmů ale znamenal i určitou prestiž. A ačkoliv panovalo všeobecné přesvědčení, že amatér tuto oblast nemůže nikdy opanovat, v časopisech se vyskytovala doporučení v nichž byl portrét doslova označován za „*nehodnou oblast pro amatérskou fotografii*.“²¹

Pomyslný spor vyvrcholil v rámci Rakousko-Uherské monarchie oficiálním zákonem o zřemeslnění portrétu roku 1911, který podmiňoval provozování této činnosti výučním listem nebo jeho obdobou. A ačkoliv není známo, nakolik byl takový zákaz mezi fotografy udržitelný, resp. dodržovaný, není náhodou, že počet profesionálních fotografů v těchto letech záhadně vzrostl.

Protože ale počet seriózních amatérů také stále narůstal, vyvstala potřeba se zinstitutionalizovat. To mělo nejen zlepšit vzájemnou komunikaci, ale i dodat určitou váhu statusu fotografa amatéra a přispět s konečnou platností k distancování se od fotografů svátečních, kteří se naopak vyznačovali svojí naprostou anonymitou a nezájmem o publicitu. Tak začaly postupně vznikat první amatérské fotokluby, které fungovaly na základě podobných stanov. Do jejich čela se obvykle volilo předsednictvo, které rozhodovalo o aktivitách klubu, organizovaly se přednáškové večery, výstavy a v neposlední řadě se zde i hodnotily tzv. fotografické mapy²². Brzy na to se vyvinula celá

20 „*Knipser (cvakař) – v angličtině pod termínem Snapshot photographer. Ve všech případech označení asociuje jediné zmáčknutí knoflíku (spouště) , případně zvuk závěrky“.* (viz. Trnková, Petra: kapitola *Amateur*. In: Technický obraz na malířských štaflích. Brno: Barrister a Principal, 2008, str. 32) V dnešní době tento výraz nadále přežívá a na fotografických serverech zabývajících se hodnocením amatérských fotografií se v komentářích často vyskytuje termín *výcvak*, kterým se označují fotografie s velmi nízkou úrovní.

21 Ein Rundgang durch die Wiener Internationale Ausstellung, Amateurphotographien. *Photographische Rundschau* 1888, s. 345. (cit. In: Trnková, Petra: kapitola *Amateur*. In: Technický obraz na malířských štaflích. Brno: Barrister a Principal, 2008)

22 Wandermappe, Mappenwerk – soubory fotografií kolující od fotoklubu k fotoklubu. Mapový okruh

infrastruktura spolků, které nezřídka vydávaly i časopisy: „Zmíněné fotografické časopisy, které obvykle sloužily zároveň i jako tiskový orgán celé řadě spolků, byly jednak významným zdrojem informací, především pro přespolní členy, ale zároveň jejich prostřednictvím probíhala komunikace s dalšími kluby a zájemci o fotografii.“²³ A přesně takový byl i osud Fotografického obzoru, vycházejícího v Čechách v letech 1893 – 1944.

Co se týče těch nejznámějších jmen – ještě před tím než své fotokluby začali zakládat amatéři, je důležité vzpomenout vídeňskou Fotografickou společnost, která vznikla v roce 1861 a velkou měrou ovlivňovala i fotografie u nás. Skutečně prvním českým spolkem lze ale nazvat až ten, který vznikl v roce 1882 a jeho předsedou se stal Josef Köppel. Sdružoval však pouze profesionály, takže chceme-li hovořit výhradně o vývoji amatérských fotografických spolků, musíme počkat až na osmdesátá a devadesátá léta, která dala vzniknout tzv. Wiener Camera-Clubu. Navzdory novému názvu šlo ve skutečnosti o frakci původní Fotografické společnosti, která se oddělila, když hrstka jejích členů pocítila nutnost podobným způsobem sdružit i amatéry. Záměr se přes drobné komplikace vyvedl a po úspěšné výstavě roku 1888, kterou zahajovala arcivévodkyně Marie Terezie, se Wiener Camera-Club rozrostl natolik, že patřil mezi ty největší na evropském kontinentu vůbec. Krátce na to, přesněji v roce 1889, se ustanovil i Klub fotografů amatérů v Praze, začal vydávat vlastní spolkový časopis (výše zmíněný Fotografický obzor) a vytvořil tak podhoubí pro vznik dalších regionálních fotoklubů v Čechách.

Amatérská fotografie v Písku

Když byla fotografie ještě v plenkách, lidé, kteří se jí mohli věnovat, pocházeli většinou z řad šlechty, přírodovědců nebo duchovenstva. A stejně je tomu tak s

spočívá především v možnosti konfrontace vlastní tvorby s tvorbou ostatních fotoklubů v různých regionech země. Tato tradice přetrvává až dodnes, fotoklub Písek se například dlouhá léta účastní tzv. Mapového okruhu Blatenská růže. Viz. *Fotoklub KAMFO Blatná* [online]. 2004/2005 [cit. 2010-04-23]. Celostátní fotografická soutěž fotoklubů České republiky mapový okruh – Blatenská růže. Dostupné z WWW: <<http://kamfo.cz/MO/ruze/uvod.htm>>

23 *Trnková, Petra: kapitola Amateur*. In: *Technický obraz na malířských štaflích*. Brno: Barrister a Principal, 2008, str. 38

prvopočátky amatérské fotografie v Písku. Záznamy²⁴ uvádějí, že tím úplně prvním amatérským fotografem byl kněz Kašpar Kolouch a to ještě před rokem 1851. Pak ale prodal svůj daguerrotypický přístroj píseckému gymnáziu, díky čemuž se dalším amatérem stal profesor fyziky PhDr. Josef Pažout. Protože pak následovalo delší období tzv. mokrého procesu, kdy se amatérsky téměř nefotografovalo, navázali na tuto tradici až místní členové Klubu českých turistů. Ti sice vydali v roce 1912 Průvodce po královském městě Písku s 80 snímky, ale samostatný fotografický klub zde v tuto dobu ještě nefungoval.

Teprve ve dvacátých letech byl v Otavanu²⁵ otisknut článek Jaromíra Malého, který vypovídal o snaze založit v Písku kroužek fotografů amatérů, a který reagoval na to, že kvůli jeho dosavadní neexistenci jsou nejhrořivější fotoamatéři nuceni být členy klubu tábořského: „*Co může mít Tábor, zajisté může si dovolit i náš Písek, který se svým krásným okolím, starými památkami města i kraje i celým životem si nejen zaslouhuje pozornosti našich amatérů, ale přímo si jí vyžaduje v zájmu nutné propagace našeho města jako sídla letního a cíle turistického.*“²⁶ Jeho volání bylo vyslyšeno a 22. října roku 1930 byl v Písku na ustavující valné hromadě založen Klub amatérů fotografů. Z počátku měl 14 členů s ročním příspěvkem 50 Kč a vybrané práce byly vystavovány ve výkladních skříních u pana Havlína a továrníka Šmída společně s reklamními obrazy bia Sokol. Schůzky klubu se konaly první a třetí středu v měsíci a první členskou výstavu klub uspořádal roku 1933 v okresním domu. V roce 1935 navázal spojení s fotoklubem v Tokiu, se kterým si několikrát vyměnil fotografickou literaturu a poté spolupráce skončila. V roce 1936 pořádal klub fotografickou soutěž Písek a okolí se zřetelem ke starému Písku a po letitém úsilí se konečně povedlo nalézt i vhodnou místnost pro temnou komoru v hotelu Kodet. Tam se nakonec přesunula i spolková místnost, k jejímuž inventáři patřila také knihovna s odbornými časopisy a knihami. V tuto dobu navštěvovalo fotoklub 60 členů, což byl asi zdaleka nejvyšší počet za celou jeho éru. Každý z nich měl možnost využívat komoru, knihovnu a navíc dostával časopis Fotografický obzor. Proběhla druhá výstava k desátému výročí založení, na níž bylo uveřejněno 131 fotografií a k této příležitosti byl vydán i katalog.

Po roce 1948 se však do organizování amatérských fotografů vložilo ROH,

24 Javůrek, Zdeněk: *Amatérská fotografie v Písku*, In: Světlo generací. Písek: Fotoklub Písek, 2001

25 Obdoba dnešního Otavínu – Revue Písku, Písecka, Prácheňska

26 Javůrek, Zdeněk: *Amatérská fotografie v Písku*, In: Světlo generací. Písek: Fotoklub Písek, 2001

změnilo název na Československý svaz socialistické fotografie a původní klub v Písku zanikl. Ačkoliv nikde nejsou zmínky o tom, co se stalo s tímto přejmenovaným fotoklubem, už o rok později vzniká v Písku při textilním kombinátě Jitex Závodní klub a svou činnost tak zahajují různé soubory mezi nimiž i nový fotokroužek. Jeho členové opět zřizují fotokomoru, předsedou se stává Jiří Horal a členská základna se znovu rozšiřuje. Problém je, že klub najednou navštěvuje mnoho začátečníků a málo zkušených, což ale záhy vyřeší písecký fotograf z povolání pan Langhans a seznamuje členy jak s historií fotografie tak i se svými zkušenostmi z praxe. To vede k uskutečnění první fotoklubové výstavy r. 1953 a v následujících letech se tato praxe pravidelně opakuje. Poté fotoklub získává novou klubovnu a fotokomoru o dvou místnostech s plným technickým vybavením, schůzky se začnou konat pravidelně každé pondělí a tato tradice v podstatě drží až dodnes.

V šedesátých letech však nastává útlum díky stereotypní náplni schůzek a tak se hledá nové obohacení činnosti, kterou se záhy poté stane zaměření na barevný diapozitiv a promítání vlastních prací. To vyústí v další výstavu jíž se zúčastňují členové jako Zdražil, Hübl, Indra a Petrák a s výjimkou prvního z nich, který před pár lety zemřel, už jde o členy fotoklubu, kteří jsou stále aktivní. Následují další výstavy, především s tematikou města Písku, roku 1973 je fotoklub jako kolektiv přijat do Svazu českých fotografů a roku 1974 je zahájena dvouletá škola výtvarné fotografie v Písku za odborného vedení předních osobností v čele s profesorem Jánem Šmokem. O rok později přijíždí do Písku přední historik fotografie profesor Rudolf Skopec, hodnotit výstavu jako předseda poroty a při té příležitosti také promítá barevné diapozitivy pořízené kompaktním přístrojem při jeho cestách po Americe. Pro členy fotoklubu šlo o seznámení s novinkou, kompaktním přístrojem do té doby nikdo z nich nefotografoval.

Je zvolen nový předseda fotoklubu Zdeněk Indra a jelikož Svaz českých fotografů (dále jen SČF) zřizuje Institut výtvarné fotografie, za finanční podpory klubu Jitex absolvuje během několika let tuto školu asi deset stávajících členů. Díky tomu stoupne úroveň, přichází další výstava ke 30. výročí založení fotoklubu a roku 1985 následuje autorská výstava Jaroslava Hübla *Město mé*, ke které je vydána publikace.

Začátkem devadesátých let dochází ke zrušení klubů ROH a fotoklub ztrácí jak svůj název tak i zřizovatele. Dočasnou záštitu převezme Kulturní klub města Písek a roku 1997 je uspořádána posmrtná výstava Jiřího Horala, dlouholetého předsedy klubu,

který za zásluhy a rozvoj československé fotografie získává Zlatý odznak SČF a titul Zasloužilý člen SČF.

Roku 1998 vstupuje do fotoklubu éra digitálních fotoaparátů a Václav Nohejl představuje nové způsoby pořizování fotografického obrazu. Na základě toho Karel Titl pořádá tentýž rok první výstavu digitálně upravených fotografií v divadle Fráni Šrámka s názvem FOTO-PC-GRAFIE.

V letech 1999–2000 probíhá příprava na rozsáhlou výstavu na závěr tisíciletí s názvem *Písek XX. století* na níž se podílí i Prácheňské muzeum. Sejde se celkem 250 fotografií a díky sponzorským darům je ve stejnou dobu vydána kniha *Písecké fotografické ateliéry 1860-1950*²⁷, která se stane velmi úspěšnou publikací.

Od roku 2001 je fotoklub registrován jako občanské sdružení Fotoklub Písek, jeho tradice každoročních výstav se uchovala až do dnešních dob a jeho branami za celou éru fungování prošlo více jak 180 členů. Od tohoto roku se na postu předsedy klubu vystřídal Jan Neubauer, MUDr. Tomáš Zdražil a po jeho náhlém úmrtí funkci převzal Petr Indra a vede jej až dodnes. Během této doby fotoklub postihly dvě negativní události. Nejen že z důvodů plošné rekonstrukce přišel o svojí bývalou klubovnu v divadle Fráni Šrámka a byl nucen přestěhovat se do krytu základní školy J. K. Tyla, ale také se musel vyrovnat s odchodem několika členů, kteří si založili konkurenční fotokroužek pod názvem Terifoto.²⁸ Situace vypadala beznadějně a klub začal vykazovat klasické syndromy stárnutí členské základny.²⁹ Na pravidelných schůzkách každé pondělí se probíraly pouze organizační záležitosti, do fotoklubu nevstupovaly nové tváře a prakticky vůbec se nepřinášely nové fotografie. Pro tuto skutečnost existuje hned několik důvodů, ale všechny mají jako společného jmenovatele příchod digitální technologie. Ta způsobila, že zástupci nejstarší generace se odmítli přeučit na novou techniku a jednoduše přestali fotografovat.³⁰ Za druhé, masový nárůst

27 Javůrek, Zdeněk: *Písecké fotografické ateliéry 1860-1950*, Písek 2000

28 Viz: *Tiskteringl.cz* [online]. 2005-2010 [cit. 2010-04-23]. Teri Foto. Dostupné z WWW: <<http://www.tiskteringl.cz/terifoto/index.php>>

29 Podobný osud postihl nejen fotokluby v celé České republice ale i samotný Svaz českých fotografů. Milan Sedláček píše: „*Před rokem 1989 se jednalo o organizaci, která sdružovala více než 6000 členů, měla krajské organizace, mnohé fotokluby byly bohatě dotovány podniky, odbory i státem, organizace pořádala soutěže, vydávala fotografickou literaturu a byla opravdovým reprezentantem české amatérské fotografie. Změny po roce 1989 se projeví velmi rychle. Špatné zkušenosti s povinným organizováním lidí v dřívějších dobách, změny v denních starostech spolu s obavami o udržení stávající úrovně se projeví tak, že počet členů se snížil pod hranici dvou stovek převážně důchodců.*“ Viz.: Sedláček, Milan: *Zpráva o neprofesionálním umění v oboru fotografie*

30 Pár takových členů ostatně fotoklub navštěvuje i dnes, dva z nich se díky tomu odmítli zúčastnit

digitálních fotoaparátů dal vzniknout fotoserverům, které v podstatě suplovaly činnost fotoklubů s tím rozdílem, že autorovi umožňovaly větší anonymitu a také mnohem větší interakci. Zároveň ale přinesly i mnohé nevýhody: „*V současnosti nejjednodušší možností prezentace vlastních fotografií je internet. Jeho nevýhodou je obrovské množství fotografií, ve které se člověk rychle ztratí. Navíc kvalita vystavovaných děl je diskutabilní. O vysoké kvalitě se rozhodně nedá hovořit. Bohužel množství nekvalitních fotografií vytváří dojem, že tento standard je normální a neposunuje autory k vyšší úrovni.*“³¹ I s touto nectností však fotoservery ve svých počátcích zaznamenaly obrovský zájem publika, které pak mělo o důvod méně zúčastňovat se živých setkání ve fotoklubu. A konečně za třetí, nový způsob pořizování fotografií s sebou přinesl i tu nectnost, že se fotografie v podstatě přestaly tisknout na papír, díky čemuž vznikl problém s jejich prezentací na setkáních fotoklubu. Důkazem je ostatně dotazník, který jsem členům postoupila a kde drtivá většina uvedla, že si fotografie archivuje v počítači a tiskne jen ty, které putují na výstavu.³²

Situace se proto musela začít řešit a jelikož bylo ten rok fotokroužku vyhověno v jeho žádosti o grant ze strany města Písek, za získané peníze se pořídil jak notebook, tak i velkoplošná televize. To zpětně zvýšilo popularitu schůzek, hlavním tématem se znovu staly fotografie a možná i díky určitému přesycení internetovými fotografickými servery se během krátké doby do fotoklubu zapsali noví členové. Nikdy se už sice asi nenaváže na předchozí vysoká čísla v počtu pravidelných návštěvníků klubu, ale při mé poslední návštěvě 12. dubna 2010 se schůzky zúčastnilo celkem 17 členů, přičemž šest z nich bylo mladších třiceti let. To jsou podle mého názoru skvělé výsledky, které dokazují narůstající zájem hledat si cestu zpět mezi lidmi s podobným zaměřením a přijít s nimi i do jiného než jen virtuálního kontaktu.

dotazníkové akce a třetí – Jiří Novotný dotazník sice vyplnil, ale uvedl, že *digitální technice nerozumí a dávno nefotografuje.*

31 Sedláček, Milan: *Zpráva o neprofesionálním umění v oboru fotografie*, str. 5

32 Viz otázka *Jak archivujete své fotografie?*

FOTOGRAF

Amatér a profesionál

Z hlediska historického vývoje už bylo řečeno, že na samém počátku, kdy fotoaparát vlastnili pouze jeho vynálezci, nebyl důvod dělit fotografy ani na amatéry ani na profesionály, a že tato potřeba se vynořila až tehdy, kdy technický pokrok a nové ustanovení trávení volného času zapříčinily, že se fotoaparát dostal mezi širší vrstvy obyvatel. Pokud ale už několik let potom bylo možné vysledovat určitou nedostatečnost obou termínů a seriózní fotografové se zkoušeli distancovat od pouhých *cvakařů*, v době digitální fotografie, kdy fotoaparát vlastní skutečně každý, vyvstává tato nutnost o to naléhavěji.

Problém, který toto členění provází, je dvojího druhu. Jednak skupina, souhrnně označovaná pojmem amatérský fotograf vykazuje naprostou nehomogenitu, takže do ní lze počítat prakticky každého, kdo kdy zmáčkl spoušť a za druhé, pejorativní asociace, které moderní význam slova amatér přináší, se poměrně nespravedlivě vyjadřují ke kvalitě fotografovy práce. Z toho důvodu a zároveň ještě před tím, než se dostanu k samotné dotazníkové akci, považuji za nezbytné oba termíny blíže přezkoumat a udělat jasno v tom, které amatéry mám na mysli, když píší práci o estetice jejich fotografické činnosti.

Ohledně původu obou slov *Stručný etymologický slovník jazyka českého*³³ uvádí, že slovo profesionál je odvozené od slova profese – povolání, z latinské podoby slova *professio*, což je přiznání (k řemeslu, k povolání). A že být profesionální tím pádem znamená být výdělečný. Naproti tomu slovo amatér v té samé knize označuje ochotníka a pochází z francouzského slova *amateur* nebo-li milovník a z latinského slova *amare* čili milovat.³⁴

Jak je tedy z výše popsané skutečnosti patrné, zatímco u slova profesionál víceméně nedochází k žádnému nedorozumění, u slova amatér je situace daleko

33 Holub, Josef a Lyer, Stanislav: *Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982

34 Za zmínku stojí i italská verze slova amatér – *dilettant*, z ital. *dilettare* – milovati, oblibiti si, který taktéž nabyl negativních konotací.

komplikovanější a pejorativní význam, jež slovo nabylo, se zcela liší od původního významu. Podle Petry Trnkové k tomu došlo někdy v 19. století když uvádí: „*ještě v dvacátých letech 19. století byli těmito termíny běžně označováni milovníci umění – ve smyslu diletujících umělců a jejich jména se také pravidelně objevovala na uměleckých přehlídkách po boku umělců „řádných“*“. Časem ovšem začalo docházet k postupnému zužování statusu umělce a přísnému vymezování opozic: *umělec - tj. vzdělaný profesionál versus amatér*.“³⁵ Jedním dechem ale dodává, že ve skutečnosti si práce amatéra v ničem nezdala s prací profesionálů, protože amatérské ateliéry byly vybudovány na stejných principech jako ty profesionální, finální úprava fotografií se v podstatě také nelišila a tomu tím pádem odpovídala i výsledná produkce.

To co by mohlo tvořit rozdíly v kvalitě odváděné práce tedy nejsou ani tak technické podmínky nebo nutná kvalifikace jako spíš míra zkušeností a vkus, což dobře ilustrují úryvky profesionálních fotografů v knize od P. Bourdieua.³⁶ Proto si je třeba uvědomit, že tu nejde o to, že amatérská fotografie není tak kvalitní jako profesionální. Obě mohou být umělecké, pokud obsahují určitou myšlenkovou hloubku, vyznačují se rukopisem a jsou vytvořené účelově. To koneckonců dokládají i fotografové jako Adget a Lartigue,³⁷ kteří byli oba neškolenými amatéry a přesto byli později povýšeni mezi fotografickou elitu. Ve stejném duchu hovoří i Milan Sedláček když se ptá: „*Je běžné, že v dobovém tisku byli autoři jako dnes náš nejslavnější fotograf Josef Sudek nebo neméně slavný Jaromír Funke a mnozí další, uváděni jako amatérští fotografové. Naskýtá se tedy otázka, kde je ten zlom, kdy se o těchto světově proslulých fotografech přestává hovořit jako o amatérech. Podle mého názoru tento zlom prakticky nenastal, přestalo se sice používat slovo amatér, ale to nebylo ničím nahrazeno.*“ A na závěr ještě shrnuje, že nakonec nezáleží na tom, kdo má jakou školu nebo jak drahým přístrojem fotografuje, ale pouze na tom, co předkládá publiku.³⁸ Z toho důvodu jakákoliv záruka, že fotograf profesionál pořídí kvalitnější fotografii jenom proto, že je to jeho povolání, de facto neexistuje a tím pádem ony pejorativní konotace v souvislosti s oběma termíny nenacházejí své opodstatnění.

35 Trnková, Petra: *kapitola Amateur*. In: Technický obraz na malířských štaflích. Brno: Barrister a Principal, 2008, str. 39

36 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990, str. 155

37 Baran, Ludvík *Fotografie – fenomén 20.století, doslov ke knize Příběh fotografie*, Praha: Mladá fronta, 1986, str. 258

38 Sedláček, Milan: *Zpráva o neprofesionálním umění v oboru fotografie*, str. 2

Co se týče chápání obou pojmů v praxi, bylo patrné, že fotografové začátečníci, kteří začali fotoklub navštěvovat teprve krátce, bez váhání na otázku zda se považují spíše za amatéra nebo profesionála zaškrtnli první z možností a když jsem je požádala o vysvětlení, v naprosté většině uvedli, že to je proto, že se fotografováním neživí. Na druhé straně sebevědomější autoři, kteří se fotografií zabývají už delší dobu a dosáhli na tomto poli určitých vystavovatelských úspěchů se již označení amatér trochu bránili. Příkladem je například odpověď Jaroslava Hübla, který víceméně šalamounsky uvedl: *„Srdcem jsem amatér ale na profesionální úrovni. Být profesionálem neznamená se focením žít, v dnešní době fotografuje leckdo a často i za peníze, ale jen málokdo je opravdovým profesionálem. Amatérem se tedy cítím proto, že se fotografiemi nežívím, ale snažím se je dělat co nejprofesionálněji.“*³⁹

Na základě etymologie slov jsme tedy došli k tomu, že fotografem amatérem není ten, kdo svoji práci „neumí tak dobře“, ale že platná je definice⁴⁰, která sleduje peněžní výdělek. Náš problém tím ale přes to není vyřešen a my se ocitáme v druhém nedorozumění plynoucí z obou termínů, jež všechny fotografující nehledě na jejich přístup k fotografii hází do jednoho pytle a staví na stejnou úroveň sváteční i seriózní amatéry.

Možné řešení tak vidím v textu od P. Bourdieua⁴¹, který sice ani tak nesleduje to, že stávající rozčlenění je prakticky neprůhledné, ale naopak přichází s velmi dobrou charakteristikou obou táborů a především si všímá rozdílnosti mezi svátečními fotografy a fotografy navštěvujícími fotoklub. A zatímco první skupinu vnímá jako ty, kteří fotografii využívají jako způsob sociální integrace, jejímž hlavním opodstatněním je záznam rodinného života, druhá skupina je podle něj už od samého počátku někým, kdo se snaží zbourat tyto vazby a udělat z aktu fotografování něco víc. Amatér navštěvující fotoklub nechce být tím, kdo přináší pouhý záznam toho, co se událo během rodinné oslavy nebo výletu, ani nechce fotografovat jako kdokoliv, kdo vlastní fotoaparát. Fotograf amatér tak navštěvuje fotoklub nejen kvůli určitému zhodnocení fotografického aktu, ale aby se naučil pořizovat fotografie různým způsobem, což P.

39 Viz. dotazník Jaroslava Hübla, otázka: Považujete sám sebe za fotografa amatéra nebo profesionála?

40 „Pod pojmem amatérská fotografie se rozumí snímek vytvořený autorem, jehož hlavním povoláním není fotografování a pro jehož fotografickou tvorbu není finanční aspekt základní motivací.“ (viz. Polášek, Jaroslav: *Amatérská fotografie a fotografie*, Praha: Merkur, 1986, str. 7)

41 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge: Polity Press 1990, str. 103-104

Bourdieu odůvodňuje takto: „*Having lost the primary justification of the photographic act within the primary group, the family, they are in search of a secondary legitimation.*“⁴²

Jednoznačně zde tedy můžeme vidět, že snažíme-li se najít rozdíl mezi fotografy amatéry a těmi, které Petra Trnková nazvala *cvakaři*, tím, co obě skupiny tlustou čarou odděluje není jen rozdílná úroveň znalostí, technické požadavky nebo výběr námětu ale především odlišný přístup k samotnému aktu fotografování. Dovedeno do extrému, naprosto zvláštní kategorií v rámci těchto dvou by se pak ještě mohli stát fotografující mobilním telefonem, v jejichž případě většinou nelze mluvit ani o tvorbě, ani o fotoaparátu v původním slova smyslu.

Ani situace profesionálů ale není docela jednoduchá. Ačkoliv většinou nemáme problém umět si představit, koho do takové skupiny zařadit – jednoduše každého, kdo se focením živí, P. Bourdieu i u této skupiny zmiňuje několik charakteristických jevů, které striktní a přesné vymezení této profese naprosto znesnadňuje.

Hlavní příčinou je zde fakt, že fotografové profesionálové jsou sice prezentováni jako izolované jednotky, které jen velmi zřídka navazují přátelství se svými kolegy z branže a to kvůli jejich domnělé potřebě po individuálnosti a žárlivosti na vlastní profesi. Ale jak sám autor píše, daleko pravděpodobnější se zdá být, že tato nejednotnost není způsobena ani tak charakterem jednotlivých profesionálů, jako spíš charakterem jejich profese. Bourdieu tak poukazuje na to, že ve skutečnosti profese fotografa zahrnuje tolik různých specializací a odvětví, že jakákoliv koherence v rámci tak rozlehlé skupiny *de facto* ani není možná.

Zároveň zde platí, že pokročilý technologický vývoj přispěl velkou měrou k racionalizaci práce, takže úkoly, které dříve padaly na bedra fotografů profesionálů dnes již převzali specializovaní technici. Fotograf už tedy nemusí umět vyrábět vlastní emulze a s příchodem minilabů nemusí ani ovládat práci v temné komoře, což jinými slovy znamená, že je vyžadována čím dál menší kompetence.⁴³ To má za následek, píše Bourdieu, že poměr znalostí, které jsou dnes vyžadovány, prudce klesá a odborná kvalifikace již není potřeba. Tato skutečnost však s sebou přináší logicky jedno

42 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990, str. 104

43 S výjimkou oborů, které vyžadují aplikaci specifických metod, závislých spíše než na fotografii na oblasti, kde je používána (fotografie v astronomii a lékařství) viz. Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990 str. 152

negativum a sice že fotograf profesionál tak díky tomu pobírá mnohem menší uznání, než kdysi.

Autor má v mnoha ohledech pravdu. Pojem profesionální fotograf skutečně sdružuje velké množství specializací od fotografů průkazových fotek, přes žurnalistickou fotografii, reklamní fotografii až k fotografii produktové. Pokud ale hovoří o tom, že míra znalostí nutných pro výkon tohoto povolání je čím dál menší, dalo by se oponovat v tom, že v moderní době digitální technologie v práci fotografa hrají významnou roli i práce grafické⁴⁴, které mohou nabývat rozměrů velmi složitých operací. To znamená, že určitá míra kompetence je zde stále nutná, ačkoliv tím ještě není nutně zaručen úspěch, který, jak už bylo také zmíněno, podmiňuje mimo jiné talent a ve velké míře i sám fotografický objekt. Také na něm závisí, nakolik bude fotograf profesionál uznáván. Slovy P. Bourdieu: „*The major specialization is defined by the importance and nobility of the object photographed; so much so that a change in status may be accomplished by a change in specialization, which, because it involves neither special equipment nor different qualification, is simply a change in object.*“⁴⁵

V dnešní době se proto snadno stávají nejprestižnějšími fotografie fotografované celebrit⁴⁶, ale ne proto, že by jejich fotografie byly nadprůměrně kvalitní, ale čistě jen díky slavným osobnostem, jež na svých fotografiích zvětčují. Jak je tedy vidět, na společenském žebříčku fotografované nejsou v podstatě klasifikovány podle své profese fotograf, ale podle specializace a tím pádem podle objektů, které fotografují.⁴⁷

Co se týče odborné kvalifikace, musíme dát Bourdieuovi za pravdu. Od roku 2000 sice na chvíli platil zákon, díky němuž fotografická činnost spadala pod živnosti řemeslné a k jejímu provozování byla nutná šestiletá praxe v oboru (popřípadě odborné vzdělání) nebo ručitel s živnostenským listem, ale díky novele zákona z roku 2008⁴⁸ se fotografování znovu stalo živností volnou a tedy nepodmíněnou studiem v oboru.

Mnozí fotografované se tak mohli začít obávat poklesu kvality nabízených

44 nebo-li tzv. Post-processing – finální úprava fotografií v editačních programech typu Photoshop.

45 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990 str. 163

46 V Čechách například Jakub Ludvík, který je svojí prapodivnou kvalitou fotografií téměř proslulý a přesto pobírá nemalého uznání. Viz: PACOVSKÁ, Edita. *Fotografování.cz* [online]. 17.12.2004. 2004 [cit. 2010-04-23]. Průměrností ke slávě. Dostupné z WWW: <http://www.fotografovani.cz/art/foto_report/jakub-ludvik.html>

47 Postavení těchto specializací tedy závisí více na skupinách, s kterými fotografované přijdou do styku než na fotografii samotné. Viz. Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Politi Press 1990, str. 163

48 Živnostenské právo, Příloha č. 4 nařízení vlády č. 278/2008 Sb

fotografických služeb, ale podle mého názoru žádné větší změny nenastaly, neboť kdo chtěl, mohl zákon obejít už po roce 2000 fotografováním na černo, případně podplacením kolegy s živnostenským listem.

Jaroslav Hübl v dotazníku sice uvedl, že co se týče fotografických zkušeností, nejvíce mu dalo dálkové studium Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, ale i na stránkách knihy od P. Bourdieua se můžeme dočíst to, na čem se shoduje většina profesionálních fotografů: „*You have to have taste. There's no hierarchy among photographers. You either have taste or you haven't. Whatever you try and do about it.*“⁴⁹

Pokud tedy shrneme všechny výše zmíněné charakteristiky fotografa profesionála a fotografa amatéra, docházíme k tomu, že v obou případech nejde termín přesně vymezit. A zatímco u fotografů profesionálů figuruje tato nejednotnost oboru kvůli jeho četným specializacím, jež zpětně ovlivňují fotografovo postavení na společenském žebříčku, u fotografů amatérů musíme nutně rozlišovat mezi těmi, co fotoaparát používají kvůli potvrzení nebo sumarizaci svých zážitků a těmi, jež bourají tyto vazby a hledají ve fotografování něco víc. A to ať už prostřednictvím nových postupů, jiného námětového spektra nebo prostě tím, že nad tím, co fotografují, více přemýšlí. Přesně tato skupina je tedy předmětem této práce, když na následujících stránkách hovořím o amatérské fotografii.

Sociální charakteristiky amatéra

V dřívějších dobách platilo, že profil amatérského fotografa byl natolik vyhraněný, že se dalo hovořit o univerzálních prvcích, na základě nichž šel amatér charakterizovat. Ti úplně první z nich se například rekrutovali výhradně z řad šlechty, duchovenstva nebo přírodovědců, což jasně ilustruje i několik českých zástupců. Jedním z nich je Jan Evangelista Purkyně, který byl považován za jednoho z prvních amatérských fotografů v Čechách a fotografie se pro něj brzy po jejím objevení stala součástí i základem jeho přírodovědecké práce. Podobně tomu bylo i u profesora fyziky Ernsta Macha, který se zabýval balistickou fotografií a známé jsou od něj například

49 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990, str. 167

snímky letící střely v prostoru, které pořídil v Praze v roce 1885.⁵⁰ Zásadními zástupci z řad šlechty se pak v osmdesátých a devadesátých letech staly zvláště členové rodiny Nosticů a Chotků, z nichž nejznámější je dnes Karel Chotek díky nedávno nalezené pozůstalosti na Líčově⁵¹, obsahující několik kufrů fotografií. Zajímavé ale je, že ač tehdejší provedení fotoaparátů vyžadovalo stále ještě poměrně vysokou technickou zručnost, mezi jmény šlechticů, kteří se této zálibě věnovaly, se často objevují i ženy. Nejznámější z nich je asi případ Marie Terezie, která se stala jednou z nejčinnorodější příznivkyní fotografie. Pracovala prý tehdy s příruční kamerou na větší formát a stala se mimo jiné i protektorkou vídeňského Kameraklubu⁵², jak už bylo výše zmíněno.

Tyto příklady nám neilustrují nic jiného, než že společným jmenovatelem, potřebným k praktikování této činnosti, byly jednak peníze, čas, ale i určitá míra vzdělanosti. O ekonomickém faktoru zde není třeba mluvit, ten hraje jednoznačnou roli při nákupu drahého zařízení, které často neobsahovalo pouze fotografický přístroj ale i rozsáhlé vybavení fotokomory. O čase již také bylo řečeno, že teprve s novým ustanovením trávení volného času a příchodem nedělních výletů došlo k velkému rozmachu fotografování. Určitý požadavek na vzdělání je ale novým aspektem, který zde dosud prozkoumán nebyl a přiblíží nám jej například postoj Alfréda Lichtwarka,⁵³ podle nějž hrál tzv. vzdělaný amatér důležitou roli v umělecko-výchovném hnutí. Přesněji šlo o amatéra, který je nezátížen uměleckou průpravou, šíří nové poznatky a přispívá k rozvoji vzdělanosti: „*Za ideální předobraz prostředníka umělecké výchovy Lichtwark v této souvislosti později označil uniformovaného vzdělaného amatéra, jímž myslel v první řadě důstojníka, případně profesora nebo učitele.*“⁵⁴ S tímto Lichtwarkovým vzdělaným amatérem tak koresponduje i představa tehdejšího vzdělaného měšťanstva, pro které se stalo na konci 19. století velmi podstatné vědomí příslušnosti k určité skupině. Členství v klubu tak nabylo funkce velmi kýženého společenského osvědčení, prostřednictvím něhož bylo možné získat společenskou

50 Mrázková, Daniela: *Zrození fotografie*. In: *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986, str. 252

51 Trnková, Petra: *kapitola Amateur*. In: *Technický obraz na malířských štaflích*. Brno: Barrister a Principal, 2008,

52 Trnková, Petra: *kapitola Amateur*. In: *Technický obraz na malířských štaflích*. Brno: Barrister a Principal, 2008, str. 28

53 Lichtwark, Alfred: *Dilettantismus und Volkskunst*. In: Alfred Lichtwark, *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*, Berlin 1902, str. 19-26 (cit. In: Trnková, Petra: *kapitola Amateur*. In: *Technický obraz na malířských štaflích*. Brno: Barrister a Principal, 2008)

54 Trnková, Petra: *kapitola Amateur*. In: *Technický obraz na malířských štaflích*. Brno: Barrister a Principal, 2008, str. 40-41

prestiž. Fotokluby po celé republice se tak začaly stávat uzavřeným prostorem, vykazovaly elitářské prvky, řídily se určitými pravidly a de facto i vymezovaly prostor amatérské fotografie. Trnková zároveň o několik stránek dál uvádí, že co se týče profesní skladby, skutečně některá povolání jako učitel, profesor, továrník, bankéř nebo obchodník byla v klubech zastoupena ve větší míře a naprostá většina členů pak prý disponovala vyšším vzděláním. V souvislosti s tím je uveden i citát sociologa Davida Riesmana, který ze svých zkoumání vyvodil, že lidé ve vedoucích funkcích nebo s vyšším vzděláním se zapojují do volnočasových aktivit spojených s technickými prostředky mnohem aktivněji, než lidé se vzděláním nižším nebo příslušníci dělnické třídy⁵⁵.

Pokud se ale podívám do dotazníku a k ruce si vezmu ještě výroční almanach z roku 2001⁵⁶, zjišťuji, že ve Fotoklubu Písek je zdaleka nejrozšířenějším povoláním technik, případně typograf, a že většina dotázaných uvedla jako nejvyšší ukončené vzdělání střední školu. Také na seznamu členů, kteří prošli fotoklubem během let 1951-2001, a který tím pádem poskytl širší přehled, lze spočítat, že z celkového počtu 152 členů má pouze devět z nich titul a tedy vysokoškolské vzdělání. Z toho důvodu myslím, že naprosté zpřístupnění fotografování v posledních letech učinilo přítrž i na tomto poli a členové fotoklubů již nemají stejné charakteristické znaky, jako v minulosti. Na druhou stranu nejčastěji uvedené povolání technik možná dokazuje, že fotografování⁵⁷ bylo provozováno hlavně těmi, které na něm zaujala právě jeho technická stránka a tím pádem zde nalézáme i vysvětlení, proč se v něm za celou éru fungování vyskytovalo tak málo fotografek.

Pierre Bourdieu k tomuto tématu doplňuje, že mnoho zapálených amatérů zdůrazňuje rozčlenění z hlediska pohlaví a zatímco sami pro sebe střeží ušlechtilější využití fotografie, svým ženám obvykle přenechávají naopak jeho tradiční formy využití v rámci rodinné fotografie, k čemuž je ostatně předurčuje sama jejich ženskost. „*Of course, my wife doesn't like it (...) For instance this evening, I'm late already; I*

55 Riesman, David: *Leisure and Work in Post-Industrial Society*. In: Eric Larrabee – Rolf Meyersohn (eds.), *Mass Leisure*, Glencoe III. 1958, str. 368-379 (cit. In Trnková, Petra: *kapitola Amateur*. In: *Technický obraz na malířských štaflích*. Brno: Barrister a Principal, 2008, str. 52-53)

56 Almanach byl vydán ku příležitosti každoroční výstavy a kromě medailonků jednotlivých autorů a ukázek jejich fotografií obsahuje i název profese, kterou tito fotografové vykonávají. Později se od tohoto zvyku upustilo a informace přestala být uváděna úplně, nebo byla nahrazena krátkým citátem toho kterého fotografa. Viz. *Světlo generací*. Písek: Fotoklub Písek, 2001

57 Znovu se jedná o údaj z almanachu, který vyšel v roce 2001, tudíž před nástupem digitální éry, která technickou náročnost ještě snížila.

know what she's going to say: „You and your photography.“ Believe me, women don't often like photography, I can tell you.“⁵⁸

Jako pravděpodobnější variantu, než je ta, že ženy nemají rády fotografii, bych ale spíš zmínila fakt, že péče o rodinu a děti jim jednoduše nedovolí se pravidelných setkání fotoklubu zúčastňovat. To by také vysvětlovalo, proč jsou na fotografických serverech v mnohem větším zastoupení, neboť nahrát pár fotografií z domova je pro ně mnohem přístupnější. Protože je ale toto zastoupení stále ještě menšinové, usuzuji, že i technická povaha fotografování zde hraje svoji roli.

Vypadá to tedy, že dnešního amatéra fotografa navštěvujícího fotoklub nelze charakterizovat ani vzhledem k jeho dosaženému vzdělání, ani na základě určitého vyššího ekonomického statusu, protože i ty nejmodernější digitální fotoaparáty jsou dnes běžným vlastnictvím domácností. Ani samotné navštěvování fotoklubu pak nemusí být výhradně spojené se zálibou ve fotografování. Mnoho členů písecký fotoklub navštěvuje především kvůli dobré partě⁵⁹ a nové fotografie již nepořizují. Protože fotoklub víceméně pozbyl svojí vzdělávací funkci, je tato skutečnost pochopitelná. Fotografie (především mapy konkurenčních fotoklubů) tak sice stále ještě jsou předmětem setkání, ale přednášky nebo workshopy jsou již zapomenutou historií. Proto nepřekvapila ani odpověď Daniela Schrolla, který se při otázce *Proč navštěvujete fotoklub* přiznal, že při jeho první návštěvě před šesti lety chtěl díky nudné náplni okamžitě utéct a už se nikdy nevrátit. Pokud tedy fotokluby plošně po celé republice potažmo Evropě⁶⁰ postihl problém stárnutí členské základny, řešení vidím především v obnovení oné vzdělávací funkce, která by mohla setkáním přidat na atraktivitě. Neboť i když Milan Sedláček uvádí, že stále více fotografů opět hledá způsob, jakým by porovnali své fotografie s jinými a jak si by si vyměnili zkušenosti z tvorby⁶¹, je právě tato výměna zkušeností tím, co v píseckém fotoklubu naprosto chybí.

58 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990, str.40

59 jak v dotazníku uvedl například Jiří Novotný

60 Fotoklub během své existence navázal kontakty se dvěma evropskými fotokluby. Jedním z nich je Western Valley Camera Club Wales a druhým FotoFreunde Wetzlar. Na společných fotografiích jejich členů otisklých v almanachu, který byl vydán v roce 2006 u příležitosti 55. výročí založení fotoklubu (Almanach 2006, Písek, Fotoklub Písek, 2006) můžeme vidět, že drtivá většina členů je v důchodovém věku.

61 Sedláček, Milan: *Zpráva o neprofesionálním umění v oboru fotografie*, str. 1

FOTOAPARÁT

Při nedávné návštěvě fotoklubu dorazil na schůzku nový zájemce o členství a první otázka, kterou mu předseda klubu P. Indra položil, byla, jakým fotoaparátem fotografuje. Tato skutečnost mě překvapila, protože bych jí čekala od kohokoliv, kdo se fotografií tolik nezabývá, ale ne od jednoho ze členů, který má v tomto oboru navíc letitou praxi. Je sice zřejmé, že technologie hraje v celém procesu fotografování důležitou roli, ale její zbytečné nadhodnocování je pro dnešní dobu příznačné, proto se důvod, proč mají lidé tendenci ptát se spíše po parametrech fotoaparátu namísto relevantnějších otázek jako co, jak nebo proč dotyčný fotí, pokusím přezkoumat na následujících řádcích.

V souvislosti s vývojem fotografie a technického pokroku bylo zmíněno, že fotoaparát se dostal mezi široké vrstvy obyvatel, kteří jej v naprosté většině případů využívají proto, aby si jejím prostřednictvím zaznamenávali své zážitky. Následně dochází k tomu, že díky nízkým nárokům při fotografování tito sváteční fotografové většinu funkcí, které fotoaparát nabízí, nevyužijí, ale i přesto se předhánějí ve vlastnictví těch nejmodernějších přístrojů a fotoaparáty se tak stávají spíše předmětem snobského chlubení. Je samozřejmé, že tato tendence je ještě víc přiživována výrobcí fotoaparátů, kteří se nás ze všech stran snaží přesvědčit, že to jediné, na čem při fotografování záleží, je množství megapixelů. P. Bourdieu ale v této souvislosti zmiňuje i psychologický aspekt, který podmiňuje motivaci fotografovat a píše: „*Ownership of a camera is closely related to income, which seems to allow us to consider cameras as pieces of equipment comparable to cars or televisions and to see the ownership of such a commodity as nothing but the index of a standard of living.*“⁶²

Díky tomu lze říci, že většina vlastníků fotoaparátu si nekupuje nový přístroj proto, aby jeho prostřednictvím vyráběla kvalitnější snímky, ale prostě proto, aby své okolí konfrontovala se svým životním stylem, který jim umožňuje si tak drahý přístroj pořídit. Větší počet majitelů sofistikovaných fotoaparátů tedy není zapříčiněn

62 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990, str. 14

zvýšenými požadavky na kvalitu fotografování a vyšší výdělek sám o sobě sice dovoluje utratit více peněz za dražší vybavení a přinese větší množství příležitostí k fotografování, ale to samo o sobě neumožňuje začít fotografovat kvalitněji.⁶³

Tím se dostáváme k druhému spornému bodu a tím je právě ona domnělá přímá úměra mezi drahým fotoaparátem a kvalitními fotografiemi. Výrobci a distributoři fotoaparátů by rádi všechny přesvědčili, že tato závislost skutečně existuje, ale právo by na to měli ve skutečnosti jen částečně. Je například neoddiskutovatelné, že digitální technologie je poměrně nové médium, které tak jako všechny vynálezy ve svých počátcích trpí určitými dětskými chorobami a ty se odstraňují postupně s každým modelem. Proto srovnání prvních digitálních fotoaparátů s těmi, jež jsou na trhu nyní, vede k poměrně značným rozdílům, které se kvality jistojistě dotýkají.⁶⁴ Nicméně, tak jako neplatí, že profesionální malířské barvy a štětce dělají z každého náhodného „čmárala“ malíře, tak ani profesionální zrcadlovka v rukou svátečního fotografa nutně nevede ke kvalitnějším snímkům. Stejně uvažování měla i většina dotázaných, když na otázku, zda se jim fotografie jeví spíše jako záležitost techniky nebo činnost myšlenková, uvedla druhou z možností: „*Bez techniky by nešlo fotografovat, důraz dávám na kvalitní objektivy, ale jinak určitě nejsem zastáncem tvrzení lepší fotoaparát = kvalitnější fotografie. Jde o výmysl prodejců, fotografie je hlavně záležitostí srdce. Hlavní je výtvarno.*“⁶⁵

Ať už výtvarno, vkus nebo talent, podle členů fotoklubu Písek jsou toto stěžejní kategorie pro vznik fotografie a nikoliv technické parametry fotoaparátu. Ve skutečnosti se tedy situace má tak, že díky moderním technologiím a přednastavitelným automatickým funkcím není víceméně problém pro kohokoliv pořídit technicky kvalitní fotografii, tzn. fotografii s odpovídající ostrotí, barevností, kontrastem atd. Ale samotná technická kvalita snímku ještě nezaručuje, že i fotografie jako celek bude kvalitní a přínosná. To dokazuje i další z citátů v knize *Photography: A Middle-Brow Art*: „*The aesthetic quality, not mention the technique, of the picture produced and the modality of the practice, cannot be deduced from the qualities of the camera, its possibilities or limitations.*“⁶⁶

63 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990, str. 32

64 Velký problém u starších modelů digitálních fotoaparátů je například zbržděná reakce na spoušť, která často může za neostrost fotografií.

65 viz. dotazník Jaroslava Hübla

66 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990, str. 33

Proto je i v historii patrné, že mnozí velcí fotografové jako Weston, Evanse nebo Cartier-Bresson často odmítali nejmodernější vybavení, používali odřené fotoaparáty jednoduchého typu s objektivy s nízkou světelností, nebo se jejich vybavení fotokomory omezovalo na ty nejzákladnější pomůcky. Takovéto odmítání techniky se pak stalo otázkou cti a vírou v to, že primitivnější a méně výkonný přístroj dokáže poskytnout zajímavější nebo expresivnější výsledky, protože ponechá více prostoru tzv. tvořivé náhodě.⁶⁷ Víceméně shodnou tendenci lze pozorovat i dnes mezi některými mladými fotografy tím, že používají téměř archaické fotoaparáty nebo záměrně fotografují na prošlé filmy. Ale odhadnout, nakolik zde jde o cílenou snahu zdiskreditovat moderní technologii, resp. dokázat, že starší fotoaparáty pořizují stejně dobré a v mnohých ohledech i lepší fotografie, nebo nakolik se jedná spíše o pózu, kdy tato zastaralá technika dodá často i punc „většího umění“, je velmi obtížné.

Členové fotoklubu Písek do dotazníku většinou uvedli, že pro svoji práci používají digitální zrcadlovky, tudíž obliba ve starých a pokud možno co nejjednodušších přístrojích zde patrná není. Stejně tak většina z nich zaškrtnula, že přechod na digitální technologii vnímá pozitivně a to ať už z ekonomických důvodů, nebo prostě proto, že je tento způsob pohodlnější. Jedinou výtku tak měl akorát Jaroslav Hübl, když si posteskl, že digitální technologie stále ještě neumí imitovat zrno příznačné pro filmy s vyšší citlivostí, což jediné ho občas donutí vrátit se zpět ke klasickému způsobu fotografování.⁶⁸

Pomineme-li tedy výše zmíněný extrém ohledně pokusů s prošlým filmem a shrneme-li dosud získané informace, pro většinu fotoamatérů navštěvujících fotoklub zůstává příznačné, že odmítají udělat z technologie základ pro jejich fotografické tvoření. To Peirre Bourdieu vysvětluje tak, že většina amatérů nechce být vykořisťována fotoaparátem, protože má strach z toho, aby přeceňování technologie zpětně nevedlo k ponížení fotografie na proces mechanické reprodukce⁶⁹ a z fotografů amatérů tak neučinilo pouhou trpěnou obsluhu aparátu.

Příklad, který to ilustruje můžeme vidět i ve výroku E. Haase, který uvedl, že kdyby měl dát fotografujícím nějakou radu, řekl by jim, aby se naučili pracovat s minimálním technickým vybavením, protože čím více zapomenou na výzbroj, tím lépe

67 Sontag, Susan: *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, str. 113

68 Dotazník Jaroslava Hübla, otázka *Jak vnímáte přechod na digitální techniku?*

69 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990, str. 106-107

se mohou soustředit na fotografovaný objekt a na kompozici obrazu. „*Kamera se jim musí stát prodloužením jejich oka, ale ničím víc.*“⁷⁰

S obrácenou koncepcí, která fotoaparátu naopak svěřovala prakticky vedoucí postavení a fotografa posunula do role někoho, kdo se mu bez ohledu na vlastní chtění podřizuje, přišel Vilém Flusser. Ten ve své knize *Za filozofii fotografie*⁷¹ označuje fotoaparát slovem *blackbox* a fotografa definuje jako někoho, jehož zájem se soustřeďuje výhradně na přístroj, zatímco svět, který fotografuje je mu jen záminkou proto, aby mohl realizovat možnosti přístroje. Autor také tvrdí, že fotograf sice ovládá fotoaparát tím, že kontroluje jeho vnějšek, ale zároveň je jím ovládán, protože nemůže nikdy poznat jeho vnitřek. Takže jediné, na co se soustředí, je hra s kamerou, protože práce, kterou má vykonat se děje automaticky prostřednictvím fotoaparátu. Samotný akt fotografování je tak pro Flussera něčím, co se zdánlivě jeví jako svobodná činnost, ale ve skutečnosti smí fotograf pořizovat snímky pouze toho, co je samo o sobě fotografovateľné a je tak zcela podřízen programu fotoaparátu.⁷²

O něco jemněji tuto skutečnosti vyjadřuje i Susan Sontag, když říká, že fotografie má schopnosti jaké dosud neměl žádný zobrazovací systém a sice proto, že je nezávislá na svém tvůrci a jakkoliv se fotograf snaží zobrazovací proces řídit, ten stejně funguje automaticky.⁷³

I když ale přijmeme tvrzení V. Flussera, že fotografovat lze pouze to, co je fotografovateľné – tedy věci viditelné a hmotné, autorův výrok, že se fotograf nutně podřizuje programu fotoaparátu a ten jej v každém případě ovládá, se zdá být poněkud přemrštěný. Jediné, co fotoaparát dokáže, je automaticky vykonávat určitý opticko-chemický proces, který je samo sebou nevyhnutelný, ale všechno, co mu předchází, a co po něm následuje, je z hlediska amatérské tvůrčí fotografie pro vznik snímku mnohem relevantnější. Nejde tu tedy pouze o to, že se obrázek promítne na čip, ale především o to, jaký námět a kompozici autor zvolí, případně, jakým úpravám pak fotografii podrobí v počítači a o výsledek, jež nakonec předloží publiku.

Vztah fotografie a techniky s sebou přináší ještě jeden aspekt a tím je její časté dávání do vztahu s malířstvím. Camille Reichtová⁷⁴ například řekla: „*Houslista musí tón*

70 Mrázková, Daniela: *Příběh fotografie*, Praha: Mladá fronta, 1986, str. 241

71 Flusser, Vilém: *Za filozofii fotografie*, Praha: nakladatelství Hynek, 1994

72 Flusser, Vilém: *Za filozofii fotografie*, Praha: nakladatelství Hynek, 1994

73 Sontag, Susan: *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, str. 141

74 Camille Reicht - německá spisovatelka a kritička, která napsala úvod Atgetově monografii *Lichtbilder*

*nejprve vytvořit, musí ho hledat, bleskurychle najít kdežto klavírista zmáčkne klávesu a zazní tón. Jak malíř, tak fotograf, mají k dispozici nástroj. Malířově kresbě a barvám odpovídá houslistovo tvoření tónů, fotograf má před sebou stejně jako klavírista stroj podléhající omezujícím zákonům...*⁷⁵

Zdá se mi proto, že tato neustálá snaha srovnávat fotografii s malířstvím vyvíjí na fotografy takový tlak, že možná jediným východiskem, který z této situace vidí, je pak ono popírání techniky a div ne omlouvání se za to, že ke své činnosti potřebují natolik mechanický nástroj. Také Bourdieuův fotograf se tímto způsobem omlouvá, když tvrdí, že mu fotoaparát v podstatě stojí v cestě, stává se mu nadbytečným a říká, že by byl velmi šťasten, kdyby mohl pořizovat snímky bez něj, protože nepotřebuje dokazovat světu, že je mechanik. Jak ale autor správně poznamenává, tento fotograf nepotřebuje dokazovat, že je mechanik jenom proto, aby světu dokázal, že je umělec z hlediska koncepce umění, pro které je technologie pouze sluhou.⁷⁶ Jedině proto navenek popírá důležitost svého fotoaparátu, zatímco si ve skutečnosti musí jeho nevyhnutelností být naprosto jist.

Podle P. Bourdieua je tento paradox ještě mnohem větší, když si uvědomíme, že se mnoho osvědčených fotografů shoduje na velkém významu práce ve fotokomoře a prohlašují, že člověk začne doopravdy fotografovat teprve tehdy, když si fotografie sám vyvolává a tiskne. Ve stejnou dobu ale tito samí lidé odmítají připustit, že by takové operace mohly valorizovat fotografii jako takovou a nadále se staví odmítavě k technologii. Konečně důvod, který je k tomu vede a příčina toho, proč je definice uměleckých děl chráněna před technologií, podle autora není produktem umění samotného: „...but rather of the fact, that art is imagined in terms of an idealized representation of its conditions and its social role, which excludes open participation in a technology that is itself represented as vulgar because of its conditions and its social role.“⁷⁷

Tématu moderních technologií a umění se věnuje i Walter Benjamin. Ten říká, že masová reprodukovatelnost zapříčinila ztrátu aury uměleckých děl a způsobila absenci jedinečného tady a teď, které určovalo povahu díla. Originál se tak podle autora liší od své reprodukce svým fixním kontextem a určeným místem v prostoru i času, díky

75 cit. in: Benjamin, Walter: *Malé dějiny fotografie*. In: *Iluminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999, str. 14

76 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge: Polity Press 1990, str. 107-108

77 tamtéž, str. 112

němuž je jedinečným objektem: „...reprodukční technika vyvazuje reprodukované dílo z dosahu tradice. Tím, že reprodukcí množuje, klade na místo neopakovatelného výskytu toho díla výskyt masový.“⁷⁸ Tím kopie vychází vstříc vnímání v každé situaci, aktualizuje to, co je reprodukováno, a zadupává do země auru díla. Benjaminova teorie se sice týkala umění obecně, ale právě u fotografie vidíme, že pojem originál a kopie už de facto není možné rozlišit.

⁷⁸ Benjamin, Walter: *Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*, In: *Iluminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999, str. 20

FOTOGRAFIE

Ačkoliv práce sleduje vkus fotografů amatérů, na které, jak jsme již přezkoumali, nelze pohlížet stejně jako na fotografy sváteční, sluší se připomenout, že nehledě na ně, je skutečně v naprosto největší míře fotografie využívána jako záznam rodinného života případně jako důkazový materiál z cest do zahraničí. V obou případech jde o její zdánlivou schopnost otisknout přesný obraz reality a uchovat jej pro pozdější využití, která dělá z fotografie natolik populární médium. Fotografie v tomto pojetí nosí svůj referent jakoby stále s sebou a dokonce se zdá, že není ani tak výpovědí o světě jako spíš jeho částí, miniaturami reality. To proto může sloužit jako důkazový materiál a ve funkci stop duchů může také zajišťovat symbolickou přítomnost osob na obrázku.⁷⁹

Námětové spektrum neprofesionální fotografie se ale samozřejmě neomezuje pouze na rodinný život, proto nepřekvapí, že v souvislosti s fotografií a tím, co zobrazuje, se často uvádí, že již všechno na světě bylo někým vyfotografováno. Tento kritický hlas jednak podněcuje publikum, aby fotografie ostatních autorů srovnávalo s těmi, které už někdy někdo vyfotografoval⁸⁰ a navíc z výroku cítíme, že fotografování je tím pádem vlastně naprosto marnou činností a ten, kdo se jím i přesto zabývá, je něco jako blázen. To dobře ilustruje i povídka Příběh fotografa.⁸¹ Na jejích stránkách nás autor seznamuje s hlavním hrdinou Antoninem, který ve snaze najít pravou fotografii dospěje až k naprostému šílenství, a teprve když vyčerpá všechny možnosti, přichází na to, že jediné, co má skutečně smysl, je fotografovat fotografie.

Když se ale vrátím zpět k svátečním fotografům, to, že bylo někdy někde a někým vyfotografováno tisíc podobných Eiffelových věží, běžnému turistovi pravděpodobně nezabrání v tom, aby si pořídil do alba tu svojí. Z jeho úhlu pohledu nejde o věž samotnou ale o osobní zážitek z ní, a v neposlední řadě i o důkaz typu *byl jsem zde*, který pak bude moci ukazovat příbuzným a známým. Z hlediska fotografie

79 Sontagová, Susan: *O fotografii*, Praha: nakladatelství Paseka, 2002, str. 14

80 Z osobní zkušenosti například vím, že de facto každá fotografie muže, který v náručí chová malé dítě, vyvolává reakci „*To je úplný Saudek!*“

81 Calvino, Italo: Příběh fotografa, In: *Nesnadné lásky*, Praha: Odeon, 1978, str. 53-70

kreativní, která by měla být cílem fotoamatérů navštěvujících fotoklub, zase platí, že to, o co se autor při fotografování snaží, není omezeno pouze na předmět fotografování ale především na to, jakým způsobem jej fotografuje. Autorovo specifické vidění a jeho styl tak klidně můžou obohatit fotografické universum o nový nevšední úhel pohledu bez ohledu na to, kolikrát se o to již někdo snažil před ním. Proto mi výše zmíněný výrok, připomíná obdobnou situaci z historie, kdy roku 1899 ředitel patentového úřadu Charles H. Duell prohlásil, že všechno, co mohlo být vynalezeno, už bylo vynalezeno.⁸² A stejně jako se po této události nepřestalo s novými objevy, stejně tak i fotografování v moderní společnosti neztratí své opodstatnění.

Je samozřejmě pravda, že současnost přinesla už několikrát zmiňované „zmasovění“ fotografické činnosti, a že naleznout námět, který dosud nikdo nezpracoval, může být nemožný úkol, ale na případu svátečního fotografa i fotografa amatéra je patrné, že ani jednomu z nich o unikátní záběr primárně nejde.

Krása, jak říká P. Bourdieu, nesmí spočívat v označovaném, tedy v samotném objektu, který je fotografován, ale musí být převedena do fotografického jazyka. Pole fotografování je proto definováno ve vztahu k fotografujícímu a ne ve vztahu k objektu, jež je fotografován, tudíž estetická krása leží výhradně v provedení.⁸³ To jednak vznáší jasný požadavek na styl a jednak svým způsobem fotografa osvobozuje od snahy fotografovat pouze krásné věci. Zároveň tak lze vyzorovat i určitou úroveň fotografických zkušeností, neboť v počáteční fázi kreativní tvorby, kdy styl ještě není vyhraněný, se autor většinou soustředí více na námět než na provedení, zatímco zkušený fotograf, by měl naopak dokázat vyfotografovat zajímavě i ty nejbánálnější výjevy z každodenního života. Fotografické vidění tedy znamená schopnost spatřovat krásu v tom, co každý vidí, ale opomíjel to jako příliš obyčejné.⁸⁴ „*You come across clichés particularly among the beginners: hackneyed subjects. As soon as you have a little photographic education you can't look at them any more.*“⁸⁵

Proto se na školách vyučujících fotografii často objevují ve zkouškách náměty jako Pozitivní vejce nebo Tři cihly, které záměrně potlačují zajímavost fotografovaného

82 "Everything that can be invented has been invented." *Wikipedia the free encyclopedia* [online]. 2010, 11. března 2010 [cit. 2010-04-23]. Charles H. Duell. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_H._Duell>.

83 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990, str. 108-109

84 Sontagová, Susan: *O fotografii*, Praha: nakladatelství Paseka, 2002, str. 84

85 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge:Politi Press 1990, str. 108

objektu v zájmu přezkoušení fotografový invence. Neboť pořídit hezkou fotografií hezké ženy nemusí být takový problém, jako pořídit zajímavou fotografií naprosto nezajímavého objektu. „*Before, when you took portraits, you wanted, say, the girl you were photographing to be as beautiful as possible; now we want the photograph to be as beautiful as possible.*“⁸⁶

Každý amatérský fotograf by tak měl být primárně hrdý na způsob, jakým objekt vyfotografoval, což vysvětluje, proč většina z nich nese nelibě, když se publikum místo ke snímku samotnému vyjadřuje pochvalně k objektu na fotografii. To ale Roland Barthes ve svém díle *Světlá komora* obhajuje tak, že referent lne k fotografii natolik, že ať snímek ukazuje cokoli a jakkoli, je vždy neviditelný, neboť to, co člověk vidí není fotografický snímek.⁸⁷ Spor o to zda nám fotografie svým prostřednictvím pouze neukazuje realitu byl ostatně základním problémem, který jí dlouhá léta znemožňoval uznat mezi umělecké obory. A na stranu těch, kteří tuto realitu prokoukli pouze jako zdánlivou se přidal jak Vilém Flusser tak i Susan Sontag, která nakonec uvádí: „*Protože rozhodují, jak má fotografie vypadat, protože dávají přednost jednomu snímku před druhým, uvalují fotografové na své náměty vždy nějaká pravidla. Přestože fotoaparát v jistém smyslu realitu zachycuje, nikoliv jen interpretuje, jsou fotografie interpretací světa ve stejné míře jako malby a kresby.*“⁸⁸

Co se týče námětového spektra fotoklubu Písek, není možné říct, že jde vysledovat určitá jednotná tendence. Až na výjimky ale platí, že zatímco v mládí mnoho fotografů pořizuje portréty a akty, v pozdějším věku se pak soustředí spíše na krajiny, přírodu nebo rodinné fotografie. Je tedy vidět, že zmiňovaná distance od zaznamenávání rodinného života není úplně doslovná, a že fotograf amatér i přes to, že se snaží mít k fotografii odlišný přístup, se nebrání ani této tématice. Nutné je ale poznamenat, že na základě svých zkušeností a znalostí docela jistě vybírá záběr pečlivěji než sváteční fotograf, případně věnuje větší pozornost technickým parametrům provádějícím expozici a následnému zpracování v počítači. Nejde ale říci, že by fotograf amatér nutně ovládal složité úpravy. Podle dotazníku většina z nich naopak odpověděla, že na svém počítači provádí pouze základ, jako je kalibrace kontrastu, ořez, popřípadě převod do černobílé. Výjimku z tohoto standardu tvořilo pouze pár členů, kteří se zabývají buď

86 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Cambridge: Politi Press 1990, str. 108

87 Barthes, Roland: *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra, 2005, str.14

88 Sontagová, Susan: *O fotografii*, Praha: nakladatelství Paseka, 2002, str. 12

kolážemi, nebo se věnují portrétní fotografii, která už například vyžaduje žehlení pleti.

Může se zdát, že to, co charakterizuje z hlediska voleného námětu všechny fotoamatéry, je jejich svoboda. Amatérský fotograf na rozdíl od fotografa profesionála není závislý na zdrojích z fotografické tvorby a proto může tvořit podle svého nejlepšího svědomí bez ohledu na to, co se od něj vyžaduje. Díky tomu hrozí daleko méně určité zkosnatění v jedné specializaci a mohou vznikat díla, která nejsou podbízivá a platná momentální poptávce.⁸⁹ Přesto je ale i tato svoboda pouze zdánlivá a daleko pravděpodobnější se zdá být opět výrok Bourdieua, který říká, že fotografování je z fyzikálního hlediska sice vše, od čeho se odráží světlo, ale jistá omezení klade také aspekt sociální. Ten podle autora vymezuje hranice fotografování mnohem úžeji a fotograf si díky tomu volí námět v souladu se svým postavením v sociálním poli, habitem, atd.⁹⁰

Bylo řečeno, že s příchodem digitální technologie, která umožňuje pořídit fakticky bezplatně jakékoliv množství obrázků, došlo k další devalvaci fotografického aktu a také tato skutečnost se promítla do fotografické praxe amatérů. U starších členů bylo patrné, že jejich zvyk fotografovat na film je stále v paměti, takže průměrný počet fotografií pořízený během jednoho focení se pohybuje kolem čísla padesát. U fotografů věkově mladších, kteří v některých případech ani nezažili jiné než digitální fotografování, už ale byl vidět nárůst a průměrný počet pořízených snímků se pohyboval kolem hodnoty dvou set. Z toho lze vyvodit, že se těsně před zmáčknutím spouště mnohem méně přemýšlí a daleko spíše se spoléhá na to, že z většího množství fotografií se u počítače snad už něco koukatelného vybere. Členové fotoklubu Písek sice uváděli, že fotografování většinou dopředu promýšlí a někteří z nich si i zajímavé nápady kreslí, ale i přesto ze všech poskytnutých informací můžeme usoudit, že i u amatérů velká většina fotek vzniká jenom proto, aby byla posléze smazána. Fotografie tedy mají podobně jako jiné komunikační prostředky moderní konzumní společnosti jepičí život a kvalita obrázků často ustupuje do pozadí ve prospěch kvantity. Tato skutečnost se zdá být sice otřepanou frází, ale ve fotoklubu bylo po příchodu digitálních fotoaparátů opravdu patrné, že úroveň donesených fotografií začala prudce klesat. Větší možnost šíření a nižší cena tak skutečně zpětně ovlivňuje i povahu výrobku a nejen kresba a knihy, jak uvádí Umberto Eco, ale i fotografie se tak musí přizpůsobit chápání

89 Sedláček, Milan: *Zpráva o neprofesionálním umění v oboru fotografie*, str. 3

90 Bourdieu, Pierre: *Photography: A Middle-Brow Art*, Politi Press 1990

širokého publika, jeho vkusu a receptivním možnostem, což se promítá do její kvality.⁹¹ Ta je například patrná na mnohým fotoserverech, kde každý den přibude nezměrné množství fotografií, které brzy zapadnou, aniž by jim byla věnována větší pozornost. Když ale Milan Sedláček píše, že takové množství nekvalitních fotografií vytváří dojem, že je tento standard normální a tím pádem neposunuje autory k vyšší úrovni⁹², nelze jej brát úplně doslova. Na druhou stranu lze totiž v této průměrnosti poměrně lehce identifikovat také fotografie, které jsou kvalitní a vymykají se svým zpracováním nebo i tématikou a stávají se inspirací pro ostatní amatérské fotografy.

91 Eco, Umberto: *Skeptikové a těšitelé*, Praha: nakladatelství Argo, 2006, str. 11-12

92 Sedláček, Milan: *Zpráva o neprofesionálním umění v oboru fotografie*, str. 5

ZÁVĚR

V úvodu bakalářské práce na téma estetika amatérské fotografie jsem si vytkla několik cílů. Prvním z nich byla snaha zorientovat se v širém moři fotografujících a pokusit se charakterizovat a ohraničit nálepky, které tuto obrovskou skupinu rozčleňují na fotografy amatéry a fotografy profesionály. Řekli jsme si, že oba termíny jsou sice z hlediska jejich užívání v oblasti fotografování naprosto nejrozšířenější, ale i přes to platí, že jen málokdo má skutečně jasno v tom, co vlastně označují. Proto následovala kapitola věnující se historickému přehledu, ve které bylo ilustrováno, že obě skupiny se během dějinného vývoje fotografie vzájemně velmi ovlivňovaly a jedna bez druhé by prakticky nemohla existovat. Především jsme si ale ukázali, že tím, co zapříčinilo toto členění, bylo rozšíření fotografování mezi široké vrstvy obyvatel, a že oba termíny začaly vykazovat určitou nedostatečnost už krátce po tomto rozmachu. Spor mezi tábory amatérů a profesionálů spočíval v tom, že široké okolí pohlíželo na amatéry jako na jednu homogenní skupinu, která zahrnovala jak *cvakaře* tak i seriózní fotografy. To ale druhým zmíněným snižovalo kredit, a proto se z těchto pout snažili vymanit. Jejich narůstající sebevědomí se neslučovalo s obecnou nálepkou amatér, protože si byli jednoduše vědomi odlišného přístupu, který k fotografování zaujímají. Ukázali jsme si totiž, že amatérští fotografové navštěvující fotoklub mají, na rozdíl od *cvakařů*, s fotografií zcela jiné plány, které se neomezují na tradiční užití v rámci rodinných oslav. Chtějí dodat fotografování větší váhu a to prostřednictvím odlišně voleného námětu nebo většími nároky na samotný fotoaparát a zpracování. Díky tomu jsme v kapitole Fotograf vymezili doplňkovou kategorii tzv. svátečních fotografů a prostřednictvím dalších studií na toto téma jsme si lépe charakterizovali stávající skupinu amatérů i profesionálů. Došli jsme k tomu, že obě skupiny fotografů nehledě na jejich konotace nevyprávějí nic o kvalitě výsledných fotografií, a že často pouhá časová distance způsobuje, že se o původně amatérském fotografovi hovoří jako o profesionálovi. Zjistili jsme, že také námětové spektrum není tím, co amatéra odlišuje od profesionála. Sice se často uvádí, že amatérský fotograf má daleko větší svobodu ve volbě

fotografovaného objektu, ale Pierre Bourdieu nám pomohl přijít na to, že i tato svoboda je pouze zdánlivá.

Připouštím, že občas se může zdát, že práce svým způsobem zatracuje skupinu svátečních fotografů. Ve skutečnosti si ale uvědomuji, že právě ona má z hlediska počtu uživatelů naprosto největší zastoupení a tedy i neoddiskutovatelný význam. Protože je ale tato práce především o amatérských fotografech navštěvujících fotoklub, nebylo možné se věnovat bližšímu zkoumání této skupiny, aniž bych neupírala místo hlavnímu tématu.

Dalším tématem práce bylo přinést určité svědectví o tom, jak s vývojem fotografie zahýbal příchod digitální techniky. Tento fakt měl být ilustrován především na dotaznících, které jsem postoupila členům píseckého fotoklubu. Ty měly zároveň sloužit jako názorný příklad toho, jakým zákonům amatérští fotografové podřizují svoji tvorbu v praxi. Akce se sice nesešla s příliš velkým nadšením a odpovědi na otázky mi zaslala pouze necelá polovina členů, ale i přesto dotazníky nakonec vrhly světlo na některé body této problematiky. Díky kladeným otázkám bylo ilustrováno, jak nálepku amatér vnímají sami fotografové. Přišli jsme na to, proč jsou členy fotoklubu z drtivé většiny muži a dotazníky také přispěly ke zjištění, že sociální profil fotografa amatéra nenese tolik charakteristických znaků jako v dřívějších dobách. Ukázalo se také, že nový způsob pořizování fotografií na chvíli nejen ochromil fungování fotoklubů, ale i zásadně přispěl ke snížení kvalitativní úrovně fotografií. Díky zrychlení a zlevnění celého procesu se začalo fotografovat vše a méně přemýšlet a tato praxe se stala výsadou nejen svátečních fotografů ale i fotografů seriózních. Ti se tak daleko více začali spoléhat na množství pořízených fotografií než na jejich předem promyšlenou kvalitu a v některých případech byl teprve post-processing tím, co udělalo z fotografie koukatelný obrázek. Na druhou stranu bylo patrné, že tento nový trend nelze pojímat příliš katastroficky. Postupem doby se digitální fotoaparáty stávají samozřejmostí a tím pádem došlo i k určitému přesycení. Opadlo prvotní nadšení, které s sebou tato technologie přinesla a díky tomu se i mnoho fotografů amatérů vrací k původním zvyklostem a začínají znovu vyhledávat cesty, jak své fotografie zkvalitnit. Není proto náhodou, že se mezi novými členy spolků často objevují i mladí lidé, jak to potvrzuje i současná situace ve fotoklubu v Písku.

Posledním důležitým tématem, jehož jsem se v práci dotkla, byla závislost

fotografie na technice. Problém by si sice opět žádal daleko větší prostor než kapitola Fotoaparát dovolovala, ale i tak jsem se alespoň v základu pokusila načrtnout jeho hlavní body. Přišli jsme na to, že poněkud zastaralé chápání pojmu umění, které amatérskou a sváteční fotografii díky technologii staví do negativního světla, vytváří na fotografy nezanedbatelný tlak. Právě díky němu je pak u většiny z nich pozorovatelná tendence omlouvat se za svůj fotoaparát, případně záměrně podhodnocovat jeho důležitost. Na druhou stranu i přeceňování technických parametrů a přímá úměra lepší fotoaparát = lepší fotografie se ukázala být dalším nevhodným extrémem. Na základě pramenné literatury jsme si demonstrovali, že v drtivé většině si nový fotoaparát lidé stejně nekupují proto, aby pořizovali lepší fotografie, ale proto, aby dali okolí vědět, že si jej mohou dovolit. Proto jisté řešení tohoto problému vidím spíše ve smíření fotografie samé s její technickou povahou, jak ostatně navrhoval i Bourdieu. V moderní době se zdá být koneckonců běžné, že technologie hraje důležitou roli i v ostatních uměleckých oborech, a proto mi připadá nemožné, dávat je do neustálého vztahu s malířstvím.

Co se týče fotografů samotných, důležité je pouze prvotní nutkání tvořit a ne pozdější neschopnost společnosti dílo zaškatulkovat do některé z kategorií. V procesu tvorby proto z pozice fotografa nehrají důležitou roli otázky, nakolik je to či ono ještě fotografie, nebo zda jde vůbec o umění, protože podstatné je pouze to, zda zvolené prostředky naplní autorův záměr.

POUŽITÁ LITERATURA

- „Almanach 2006“, Písek, Fotoklub Písek, 2006
- Baran, Ludvík: „Fotografie – fenomén 20.století“, In: *Příběh fotografie*, Praha: Mladá fronta, 1986
- Barthes, Roland: „Světlá komora“, Praha: Agite/Fra, 2005
- Benjamin, Walter: „Malé dějiny fotografie.“ str. 160-175 In: *Illuminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999
- Benjamin, Walter: „Umelecke dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti.“ str. 194-225, In: *Illuminácie*, Bratislava: Kalligram, 1999
- Bourdieu, Pierre: „Photography: A Middle-Brow Art“, Cambridge: Politi Press 1990
- Calvino, Italo: „Příběh fotografa“, str. 53-70 In: *Nesnadné lásky*, Praha: Odeon, 1978,
- Eco, Umberto: „Skeptikové a těšitelé“, Praha: nakladatelství Argo, 2006
- Flusser, Vilém: „Za filosofii fotografie“, Praha: nakladatelství Hynek, 1994
- Holub, Josef a Lyer, Stanislav: „Stručný etymologický slovník jazyka českého se zvláštním zřetelem k slovům kulturním a cizím“. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982
- Javůrek, Zdeněk: „Amatérská fotografie v Písku“, In: *Světlo generací*. Písek: Fotoklub Písek, 2001
- Javůrek, Zdeněk: „Písecké fotografické ateliéry. 1860-1950“, s.64-80, Otavín. Revue Písku, Písecka, Prácheňska, č.1, 2000
- Kuneš, Aleš a Pospěch, Tomáš: „Teorie fotografie (výběr z teoretických textů k dějinám fotografie)“, Opava: Institut tvůrčí fotografie, 2003
- Lichtwark, Alfred: „Dilettantismus und Volkskunst“. In: Alfred Lichtwark, *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*, Berlin 1902
- Mrázková, Daniela: „Zrození fotografie“. In: *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1986

- Polášek, Jaroslav: „Amatérská fotografie a fotografika“, Praha: Merkur, 1986
- Riesman, David: „Leisure and Work in Post-Industrial Society“. In: Eric Larrabee – Rolf Meyersohn (eds.), *Mass Leisure*, Glencoe III., 1958
- Sedláček, Milan: „Zpráva o neprofesionálním umění v oboru fotografie“ (viz. Přílohy na cd)
- Sontagová, Susan: „O fotografii“, Praha: nakladatelství Paseka, 2002
- Talbot William Henry Fox: “The Pencil of Nature”, London: Kws Publishers, 2009
- Trnková, Petra: „Technický obraz na malířských štaflích“. Brno: Barrister a Principal, 2008
- Živnostenské právo, Příloha č. 4 k nařízení vlády č. 278/2008 Sb

WWW:

- *Wikipedia the free encyklopedia* [online]. 2010, 11. března 2010 [cit. 2010-04-23]. Charles H. Duell. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_H._Duell>
- PACOVSKÁ, Edita. *Fotografovani.cz* [online]. 17.12.2004. 2004 [cit. 2010-04-23]. Průměrností ke slávě. Dostupné z WWW: <http://www.fotografovani.cz/art/foto_report/jakub-ludvik.html>
- *Tiskteringl.cz* [online]. 2005-2010 [cit. 2010-04-23]. Teri Foto. Dostupné z WWW: <<http://www.tiskteringl.cz/terifoto/index.php>>
- *Fotoklub KAMFO Blatná* [online]. 2004/2005 [cit. 2010-04-23]. Celostátní fotografická soutěž fotoklubů České republiky mapový okruh – Blatenská růže. Dostupné z WWW: <<http://kamfo.cz/MO/ruze/uvod.htm>>

Přílohy jsou obsaženy v multimediální podobě na cd