

Premenlivá pozícia amatérskej fotografie

Michaela Pašteková; pastekova@vsvu.sk, <https://doi.org/10.5281/zenodo.3255301>

Abstrakt: Amatérsky fotograf zvykol byť definovaný ako nadšenec fotografie či ako „fotograf každodennosti“. Už od 19. storočia sa rád združoval vo fotokluboch, kde zdokonaľoval najmä svoje technické zručnosti. Zmenila sa zásadným spôsobom jeho pozícia v 20. a 21. storočí? Aký vplyv mal na amatérsku fotografiu rozmach internetu a smartfónov? A ako na nárast počtu a najmä zviditeľnenia amatérskych fotografií zareagoval svet umenia? V našom príspevku sa aj cez konkrétne príklady pozrieme na stieranie hraníc medzi amatérskou, profesionálnou a umeleckou fotografiou.

Kľúčové slová: amatérska fotografia, internet, fotoklub, Erik Kessels.

Abstract: The amateur photographer used to be defined as a photography enthusiast or a "photographer of everyday life". Since the 19th century, he has liked to join photo clubs, where he improves his technical skills. Has his position changed fundamentally in the 20th and 21st century? What impact does the growth of the Internet and smartphones have on the amateur photography? And how has the world of art responded to the increase of number as well as visibility of amateur photographs? In our contribution, we will also look at erasing boundaries between amateur, professional and artistic photography through concrete examples.

Keywords: amateur photography, internet, photo club, Erik Kessels.

Amatérsky fotograf býva najčastejšie definovaný ako nadšenec fotografie. Stephen Knott (2014) v tomto kontexte pripomína latinské „amare“, a teda v pôvodnom slova zmysle môžeme hovoriť o milovníkovi média, bez odkazu na úroveň jeho technických zručností. V 19. storočí sa používalo napríklad aj označenie „gentleman-amateur“ (Pritchard, 2013) pre zástupcu vyššej strednej triedy, pre ktorého bolo fotografovanie spôsobom trávenia voľného času. Gentlemani sa už vtedy združovali vo fotokluboch¹, ktoré v tom období zohrávali kľúčovú úlohu vo vývoji fotografie. Amatérske spoločnosti „slúžili ako kanály pre šírenie technických informácií, ako fóra pre estetické diskusie, ako miesta stretávaní vedúcich postáv fotografických experimentov a inovácií“ (Griffin, 1987).

Charakteristika amatérskeho fotografa ostala podobná aj v 20. storočí a definícia amatéra ako fanúšika fotografie sa používa aj dnes. Stále existujú fotografické krúžky, ktorých účelom je predovšetkým zdokonaľovať technické zručnosti; fotokluby poskytujú zázemie a sociálne prostredie, v ktorom fotograf cíti podporu a ocenenie svojej tvorby. Buduje si cez neho svoju identitu a povyšuje fotografiu na niečo viac než len prvoplánovú záľubu. Annebelle Pollen (Baillie – Pollen, 2014) zdôrazňuje, že pri hodnotení amatérskej fotografie je obzvlášť dôležité nezameriavať sa iba na estetiku fotografií, ale skúmať médium v celej šírke jeho kultúrnej praxe. Podobne aj Elizabeth Edwards (2013) tvrdí, že je nevyhnutné nahliadať na amatérskych fotografov nie len prostredníctvom ich fotografií, ale skúmať aj sociálne interakcie, ku ktorým dochádza v ich komunitách.

¹ Prvým fotografickým klubom bol *The Calotype Club*, založený v Londýne v roku 1847 (Griffin, 1987).

Funkcia fotoklubov sa za éru ich existencie radikálne nezmenila; čo sa čiastočne obmenilo sú počty a zloženie ich členov. Kým kedysi boli súčasťou fotografických klubových skupín aj fotografi, ktorí sa neskôr reálne presadili v umeleckom svete a fotokluby boli kedysi liahňou experimentálnych fotografických prístupov, dnes sa vyznačujú pomerne uniformnou estetikou a zhodnými ambíciami. Ak si pozrieme opisy niekoľkých slovenských fotoklubov, zväčša je ich cieľom „*zvyšovať teoretickú, technickú a tvorivú úroveň svojich členov, vytvárať podmienky pre činnosť svojich členov v oblasti fotografie, podporovať rozvoj fotoamatérskeho a fotografického umenia, sprístupniť fotografické umenie širšej verejnosti a prispievať ku zachovaniu, dokumentovaniu a rozvíjaniu národného kultúrneho dedičstva a zachovaniu kultúrnych hodnôt*“². Najmä dôraz na posilnenie technickej obratnosti prinieslo podľa teoretičiek Annebelle Pollen a Juliet Baillie (2012) amatérom prezývku „technologickí fetišisti“. Posadnutosť najnovšími fotoaparátmi a snaha o čo ich najdokonalejšie zvládnuť zatienilo akúkoľvek inováciu v konceptuálnej, resp. obsahovej rovine fotografie (2012).

Fotoklub Ateliér Fantázie razí heslo „*Každý vie cvakať, my fotografujeme!*“³ To len potvrdzuje vymedzenie fotoklubu ako miesta, ktoré má naučiť remeslu a zároveň si nárokuje na určitú nadradenosť voči „bežným“ nadšencom fotografie. Fotografické umenie sa tu však neprejavuje originalitou, autentickým rukopisom či obsahovým vizionárstvom, ale definuje sa cez dokonalé zvládnuť klasických fotografických žánrov (portrét, fotografia krajiny, architektúry, zátišie a pod.) a k nim prislúchajúcich estetických princípov. Základom sú fotografické príručky a v nich predpísané poučky. Napríklad, že k portretovanému treba byť čo najbližšie, avšak nie za účelom akéhosi psychologického ponoru do fotografovaného subjektu, ale aby sme eliminovali akékoľvek rušivé elementy v pozadí. Názvy fotografií sa vyznačujú bohatou symbolikou, ktorá chce byť poetická, avšak vo výsledku je vzťah medzi slovom a jeho referentom taký priamočiary, aby nemohlo dôjsť k žiadnej špekulatívnej interpretácii (napr. fotografia pavučiny lapenej vo vysušenej rastline sa volá Uväznený obláčik, rozmazaná športová fotografia má názov Rýchlosť).

Konzumentom takejto fotografie je divák, ktorý požaduje obraz s jasným emocionálnym účinkom a zrozumiteľnou informáciou. Akékoľvek neštandardné vizuálne hry, vedomé narušenia kompozície či materiálne experimenty, ktoré boli v minulom storočí vo fotokluboch ešte prítomné, v novom tisícročí postupne vymizli. Výstavy súčasnej amatérskej klubovej fotografie sú zväčša len variáciami tých istých motívov a formálnych prístupov.

Zdrojom obrazových inovácií mimo sveta umenia sa po roku 2000 stal internetový priestor. Sociálne siete ako Instagram či Facebook sú pre miléniovú generáciu novodobými fotoklubmi. Napriek tomu, že sa „klubové“ stretnutia neuskutočňujú naživo a komunikácia medzi „členmi“ prebieha vo forme virtuálnych komentárov, komunitná povaha a sociálna participácia tu v podstate ostávajú zachované. Tak ako pre členov klasických fotoklubov bola (a je) dôležitá vzájomná reakcia na fotografie, a teda akési očakávané a do istej miery vynútené „pohľadenie ega“ (nekrítký postoj medzi členmi je pre fotokluby typický), väčšina amatérskych fotografov, ktorá si buduje facebookové albumy a instagramové profily, potrebuje spätnú väzbu vo forme lajkov a srdiečok. Tento spôsob oceňovania, akokoľvek neobjektívny a zavádzajúci, posilňuje ich identitu (fotografa) podobným spôsobom ako kedysi potľapkanie po pleci od kolegu vo fotokružku.

² Z popisu fotoklubu GRANUS z Podbrezovej (<<http://fotogranus.sk/o-granuse/>>). Podobné opisy obsahuje väčšina slovenských fotoklubov.

³ Pozri <<https://www.atelierfantazie.sk/fotoklub-atf.html>>

Internet a najmä tzv. Web 2.0, ktorý z pasívneho používateľa internetových stránok urobil aktívneho producenta obsahu, masívnym spôsobom rozšíril možnosti distribúcie fotografie a spôsobil enormný nárast amatérskej fotografie, presnejšie jej zviditeľnenia. Ak dovtedy bola ukrytá najmä v malých galériách fotoklubov, na súťažiach či v domácich rodinných archívoch, odrazu sa ocitla v jednom priestore so všetkými podobami fotografie a fotografického prejavu. Ako ju to ovplyvnilo?

Jedným z najzásadnejších dôsledkov je rozpad opodstatnenosti vymedzovať amatérsku fotografiu voči profesionálnej a umeleckej fotografii. Práve s týmito dvoma pojmami bola (a stále aj je) najčastejšie kladená do protikladu. Profesionálna fotografia sa od amatérskej zvykla odlišovať tým, že bola vytvorená na objednávku, a teda fotograf si jej produkciou zarábala. Umeleckú fotografiu definoval kontext jej situovania do diskurzu umenia. Samozrejme, nikdy neboli tieto kategórie absolútne nepriepustné (od začiatkov sa amatérska fotografia apropriovala aj do umenia, absolventi fotografických škôl boli vnímaní ako profesionálni fotografi aj umelci súčasne, amatéri z času na čas svoje fotografie predávali). Avšak nikdy sa uvedené prístupy tak radikálne neprelínali ako dnes.

Michael Pritchard (2013), ktorý skúmal amatérsku fotografiu a premenu definície amatérskeho fotografa v rokoch 1839 – 1914 v texte *Who were the amateur photographers?* píše, že okrem amatéra-nadšenca a člena fotoklubu sme okolo roku 1890, kedy sa na trh dostali aparáty Pocket Kodak či Brownie, mohli vysledovať aj postavu tzv. snapshottera, t. j. fotografa, ktorý len pre radosť stláčal spúšť a bez nejakého veľkého rozmýšľania nad estetikou či obsahom fotografie zachytával dianie okolo seba. Sám si fotografie nevyvolával, čiže nebazíroval na technickom vzdelaní. Podľa Pritcharda snapshotteri v skutočnosti nemali záľubu vo fotografii, skôr ich naplňovala možnosť jednoduchého zhotovovania snímok (v štýle sloganu Kodaku: *You Press the Button, We Do the Rest!*). Časopis *British Journal of Photography* ich v roku 1897 nazval „fotografmi každodennosti“, nakoľko výsledné fotografie boli často momentkami, zachytávajúcimi banálne situácie a výjavy z ulíc, z domácností, rodinných osláv a dovolení.

V súčasnej vizuálnej kultúre fotografi každodennosti dominujú. Kodaky nahradili smartfóny a ak už začiatkom 20. storočia mohol vlastniť fotoaparát takmer každý, dnes toto tvrdenie platí dvojnásobne. „*We are all Photographers now!*“ hlásala rovnomenná výstava vo švajčiarskom Musée de l'Élysée v Lausanne v roku 2007. Zaoberala sa prudkými zmenami amatérskej fotografie v digitálnej ére a kládla si otázku, či digitálna revolúcia definitívne naklonila misky váh na stranu amatérov. Výstava mala participatívny charakter, nakoľko k účasti na nej boli vyzvaní fotografi z celého sveta (presnejšie každý, kto fotí). Zo zhromažďovaných dát počítač náhodne vybral každý týždeň sto fotografií, ktoré boli vytlačené a inštalované v múzeu počas siedmich dní. Následne bola vygenerovaná nová „kolekcia“. Kurátori navyše vyzývali verejnosť k zdieľaniu a re-apropriácii použitých fotografií. „*Len preto, že sme dnes všetci fotografmi, znamená to, že sme všetci dobrými fotografmi a sme rovnocenní s umelcami?*“ pýtali sa kurátori v úvodnom texte k projektu (McKay – Plouviez, 2013).

V roku 2013 publikovali Carol McKay a Arabella Plouviez štúdiu, ktorej názvom odkazovali na uvedenú výstavu: *Are We All Photographers now? Exhibiting and Commissioning Photography in the Age of Web 2.0*. Analyzujú v nej dôsledky zmien, ktoré internet vniesol do kurátorskej či prevádzkovej praxe, taktiež si všimajú stieranie hraníc či nastolenie nových vzťahov medzi amatérmi a profesionálmi, vernakulárnou⁴ a umeleckou fotografiou či medzi umelcami a publikom. Spomínajú fotografa Chase Jarvisa (svojou tvorbou spadá do triedy tradičného profesionálneho fotografa), podľa ktorého je súčasný snapshot najdôležitejším

⁴ Vernakulárnu fotografiu tu používame v zmysle každodennej fotografie, t. j. rôzne momentky, rodinné fotografie a pod.

typom fotografie a má dnes väčšiu závažnosť ako jeho profesionálne a umelecké náprotivky. Prejavuje sa totiž podľa neho bohatou a doteraz dostatočne nevyužitou vizuálnou kreativitou (McKay – Plouviez, 2013). Jarvis tak zotiera hranice medzi umeleckou a neumeleckou fotografiou s cieľom jej väčšej demokratizácie. William Ewing, kurátor švajčiarskej výstavy, v odpovedi na vyššie spomenutú otázku, či možnosť fotografovať z nás robí automaticky umelcov odpovedá, že to nie je pravdepodobné. Nové možnosti na produkciu a úpravu fotografie nám však ponúkajú šancu, umelcami sa skúsiť stať.

Konštatovanie, že „všetci sme dnes fotografmi“ vnímajú McKay a Plouviez predovšetkým ako výzvu a príležitosť. Umelci musia nanovo definovať svoje postavenie v kontexte masovo produkovanej fotografie. Inštitúcie musia flexibilne reagovať na fakt, že fotografia je dnes konzumovaná celkom iným spôsobom – povrchno a rýchlo. Navyše, súčasný divák je špecifický v tom, že má skúsenosť fotografovaného aj fotografa. Vie, že urobiť kvalitnú fotografiu je pomerne ťažké, o to vyššie nároky kladie na umelca či profesionálneho fotografa. Akým spôsobom reaguje umelecká scéna?

V posledných pätnástich rokoch môžeme pozorovať predovšetkým tri dominantné línie na poli umeleckej fotografie. Tou prvou sú projekty, v ktorých je predmetom výskumu samotné fotografické médium. Autori skúmajú jeho súčasné limity, presahy k iným médiám, jeho materiálnosť; neraz sa prinavracajú až k pôvodným historickým technikám. Druhá línia sa vyznačuje spoločensko-politickou angažovanosťou. A hoci fotografia nikdy nebola neutrálna, obzvlášť v posledných štyroch – piatich rokoch výrazne narástol počet autorov a kurátorských koncepcií, ktoré reagujú na migrantskú alebo klimatickú krízu, globálne politické turbulencie či témy dekolonizácie, feminizmu, neoliberalizmu. Do tretieho okruhu, ktorý je pre náš text najrelevantnejší, by sme mohli zaradiť práce, ktoré reflektujú vizuálnu presaturovanosť našej kultúry, a namiesto vytvárania vlastných snímok, pracujú s fotografiami iných. Apropriujú amatérske snímky nájdené v rodinných albumoch, v časopisoch a najčastejšie využívajú gigantické virtuálne obrazové archívy. Z internetu sťahujú a používajú snímky často bez jasnej autorskej referencie. Téma recyklácie a adopcie fotografie som sa podrobnejšie venovala vo viacerých svojich textoch⁵; pre potreby tejto štúdie sa teraz zameriam len na Erika Kesselsa (2017), ktorý príčinu častej reapropriácie už existujúcich obrazov vidí v ich rýchlej cirkulácii, krátkej životnosti vo virtuálnom priestore a vytrácajúcej sa materiálnosti. On sám je považovaný za editora, kurátora a umelca, ktorý vrátil vernakulárnu fotografiu späť na výslnie. Celoživotne sa zaoberá zbieraním a selektovaním fotografií iných ľudí – vyhľadáva ich na blížich trhoch, v rodinných archívoch, sťahuje z internetu. Vo svojom portfóliu má vyše 60 fotografických publikácií, desiatky výstav. Zaujímajú ho najmä snímky, ktoré sú obvyčajne prehlíadané ako príliš banálne. On v nich odкрýva ojedinelosť, vytrháva ich z pôvodného kontextu, oslobodzuje ich z akejkoľvek nostalgickej či praktickej funkcie. Skladá ich do sérií, fotokníh, netypických inštalácií. Nijako ich neupravuje, neorezáva, neretušuje, maximálne mení formát.

Kessels nás presvedča, že amatérske fotografie si zasluhujú rovnakú dôležitosť ako tie v galériách. Teoretici ho prezývajú „*archeológom, ktorého médiom sú súčasné fotografické obrazy*“ (Kessels, 2017, s. 126). V miliónoch dát odkrýva vizuálne vzorce a stereotypy, ako sú opakujúce sa námety, rekvizity, chyby či fotografické pózy. Napríklad v sérii *Mother Nature* (2014) si všíma, ako sa stalo nepísaným pravidlom, že žene svedčí, ak je fotografovaná pred záhonom kvetov, v prírode, pred rôznymi rastlinnými zátišiami – ako keby do prírody patrila. V dlhodobých projektoch s názvom *Useful Photography* (od 2001) a *In Almost Every Picture* (od 2002) zas pracuje s repetíciou a serialitou. *In Almost Every Picture #1* (2002) je

⁵ Pozri napríklad *Adoptuj si fotografiu! Fotografia ako nový ready-made* (Pašteková, 2018), *Ekologický aktivizmus v postfotografickej ére* (Pašteková, 2017), *Save the Photography! Adoption of Orphan Images in Post-Photographic Era* (Pašteková, 2015a).

napríklad kolekciou portrétov manželky jedného muža. Žena je centrom každého obrazu a keďže séria obsahujúca vyše sto fotografií vznikla medzi rokmi 1956 – 1968, odčítať z nej môžeme premeny prostredí, vyvíjajúcu sa módu, vidíme, ako žena menila účesy, striedala pózy, gestá. Pýtať sa môžeme aj to, prečo to boli primárne muži, ktorí mali potrebu fotografovať svoje manželky a nie naopak. Anonymná zbierka obrazov nájdená na blšom trhu v Barcelone zrazu vystupuje ako sociologická štúdia. Stačilo ju len inak použiť, to znamená, nenazerat' na ňu s nostalgiou z pozície rodinného príslušníka či priateľa, ale transformovať ju na znak doby. Subjekt na nej premieňame na objekt výskumu. Originálny pôvod záberov však je dôležitý, nakoľko rodinné fotografie pracujú s pomerne univerzálnym jazykovým systémom, a to predurčuje ich zrozumiteľnosť. Práve s tým pracuje aj Kessels – situuje fotografie do umeleckého prostredia, no vďaka ich čitateľnosti z nich nevytvára elitárske uzatvorené diela. Spôsob, akým používa a spracúva amatérske snímky, prispieva k naštrbeniu niekedy príliš citeľnej hranice medzi umeleckým a mimoumeleckým svetom, posilňuje sociálny rozmer umenia a pritiahne do galérií aj publikum, ktoré obvyčajne pristupuje možno k umeleckému svetu s obavou z nepochopenia.

V projekte *My Feet* (2014) skúma fenomén tzv. feet selfies. Na gigantických printoch, ktorými oblepuje steny aj podlahy galérie, vidíme vedľa seba stovky do štvorca komponovaných záberov nôh (konkrétne 2 500), fotografovaných z nadhľadu, v rozmanitých topánkach, bosé, v ponožkách, mužské aj ženské, odfotografované na chodníku, tráve či na posteli. Podľa Kesselsa vznikajú zväčša z nudy, no hoci nevidíme tvár toho, komu nohy patria, aj tak nám záber môže veľa prezradiť o mieste a situácii, v akej bol urobený. *My Feet* súčasne ukazuje, ako jednoducho podľaňneme určitému vizuálnemu trendu, a veľmi rýchlo sa z neho môže stať kliše. Je to až paradoxné, že v dobe, ktorá nám ponúka toľko možností byť osobitými, ľahko a dobrovoľne sa stávame súčasťou masy.⁶ Zväčšením fotografií v galerijných priestoroch nám Kessels umožňuje takmer doslovne vstúpiť do obrazu (dokonca časť inštalácie premieňa na skateboardovú rampu), čím vytvára iný divácky zážitok, nastoľuje odlišný kontakt s fotografickým obrazom. Vzniká určitý protipól k rýchlemu scrollovaníu fotografií na obrazovke smartfónu; aj čas, ktorý so snímkami trávime je intenzívnejší a koncentrovanejší. Kontextualizácia amatérskej fotografie do prostredia galérie nie je, samozrejme, zásadným, ani inovatívnym počínom. V dejinách fotografie nájdem množstvo výstav, ktoré s amatérskymi fotografiami či snapshotmi programovo pracovali.⁷ Kým tie sa však skôr zaoberali analýzou námetov jednotlivých snímkov, pre Kesselsa sú tieto typy fotografií predovšetkým východiskom a nástrojom skúmania súčasných fenoménov vo vizuálnej kultúre či aktuálnych posunov v našom používaní fotografického obrazu (fetišizácia obrazu, banalita ako estetická kategória a i.). Cez zdanlivo jednoduché kurátorské gestá núti divákov aktívne sa zamýšľat' nad vizuálnym jazykom, ktorým dnes väčšina z nás komunikuje. Poukazuje na zásadnosť kontextualizácie obrazov, na ľahké metamorfovanie významu informácie. Jeho projekty tak nerezonujú iba v umeleckom diskurze, ale môžeme na ne nazerat' aj ako na sociologické či antropologické dáta.

Tak ako Kessels v praxi, v teórii je jedným z najhlasnejších zástancov a obhajcov amatérskej fotografie Geoffrey Batchen. Vo svojich textoch dlhodobo vyzýva k tomu, aby sme dejiny fotografie prestali písať iba cez elitársku perspektívu umeleckej fotografie a zásadnejší priestor sme venovali výskumu vernakulárnej fotografie. Tá je totiž ambivalentná podobne ako samotné fotografické médium, často

⁶ Viac k tejto téme viď.: *WHAT-IS-GOING-ON-NOW. A Few Reflections About The Paradoxes Of Instagram Aesthetics* (Pašteková, 2015b).

⁷ Viď. napr.: *The Family of Man* (MoMA, New York, 1955), *Snapshots: The Photography of Everyday life, 1888 to the Present* (SFMOMA – San Francisco Museum of Modern Art, 1998), *Other Pictures: Vernacular Photographs from the Thomas Walther Collection* (The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000), *Close to Home: An American Album* (J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2004/2005).

narúša pravidlá, prekračuje hranice, podryva systém. Súčasnosc' iba potvrdzuje opodstatnenosť jeho apelu. Pribúdajú publikácie a štúdie, ktoré sa zaoberajú mimoumeleckou fotografiou (rodinnou, turistickou, fotografiou Instagramu a i.), milióny amatérskych snímok na internete sa stávajú podkladom pre antropologické a sociologické dátové analýzy. A hoci dnes je fotografia pre nás skôr správou o prítomnosti než záznamom pre budúce generácie, vo virtuálnych úložiskách všetok vizuálny „odpad“ ostáva bez toho, aby sa rozkladal. O niekoľko desaťročí bude pravdepodobne kreovať obraz tejto doby. Aký bude?

Literatúra:

- [1] BAILLIE, J. – POLLEN, A. (2012): *Reconsidering Amateur Photography: An Introduction*. [Cit. 2019-01-10] Dostupné na: <<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/reconsidering-amateur-photography-annabella-pollen/>>
- [2] BAILLIE, J. – POLLEN, A. (2014): Amateur Photographic Communities, Real and Imagined: Collective Identity in Camera Clubs and Mass-Participation Events. In: *Photoworks Annual 21: Collaboration*, s. 160–167. [Cit. 2019-01-28] Dostupné na: <<http://eprints.brighton.ac.uk/13393/1/In%20Conversation%20for%20Photoworks%2021%20-%20for%20repository.pdf>>
- [3] BATCHEN, G. (2016): *Obraz a diseminace: Za novou historií pro fotografii*. Praha: AMU.
- [4] BERGER, L. (2009): The Authentic Amateur and the Democracy of Collecting Photographs. In: *Photography & Culture*, 2 / 1 (March), s. 31–50.
- [5] CROSS, K. (2012): *The Relational Amateur*. [Cit. 2019-01-28] Dostupné na: <<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/relational-amateur/>>
- [6] CROSS, K. (2014): Training the eye of the photographer: the education of the amateur. In: *Visual Studies*, 29/1, s. 68–79.
- [7] EDWARDS, E. (2013): *The Amateur Excursion and the Sociable Production of Photographic Knowledge*. [Cit. 2019-02-10] Dostupné na: <<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/amateur-excursion-and-sociable-production-photogra/>>
- [8] GRIFFIN, M., S. (1987): *Amateur photography and pictorial aesthetics: Influences of organization and industry on cultural production*. Philadelphia: University of Pennsylvania. [Cit. 2019-02-15] Dostupné na: <https://www.researchgate.net/publication/34109100_Amateur_photography_and_pictorial_aesthetics_influences_of_organization_and_industry_on_cultural_production>
- [9] HAND, M. (2012): *Ubiquitous Photography*. Cambridge: Polity Press.
- [10] KESSELS, E. (2017): *The Many Lives of Erik Kessels*. New York: Aperture
- [11] KNOTT, S. (2013): *The Amateur State*. [Cit. 2019-01-20] Dostupné na: <<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/the-amateur-state/>>
- [12] MCKAY, C. – PLOUVIEZ, A. (2013): Are We All Photographers Now? Exhibiting and Commissioning Photography in the Age of Web 2.0. In: C. Mc Kay – A. Moschovi – A. Plouviez (eds.): *The Versatile Image: Photography, Digital Technologies and the Internet*. Leuven: Leuven University Press, s. 127–146.

- [13] PAŠTEKOVÁ, M. (2018): Adoptuj si fotografiu! Fotografia ako nový ready-made. In: *Zborník prednášok o súčasnom výtvarnom umení IV. so zameraním na fotografiu a jej premeny v čase*. Nitra: Nitrianska galéria, s. 46–63.
- [14] PAŠTEKOVÁ, M. (2017): Ekologický aktivizmus v postfotografickej ére. In: *Flash Art Czech and Slovak Edition*, 44/XI (June – August), s. 39–40.
- [15] PAŠTEKOVÁ, M. (2015a): Save the Photography! Adoption of Orphan Images in Post-Photographic Era. In: *internetový časopis Studia Culturae journal of St.Petersburg State University*, 25, s. 12–20.
- [16] PAŠTEKOVÁ, M. (2015b): WHAT-IS-GOING-ON-NOW. A Few Reflections About The Paradoxes Of Instagram Aesthetics. In: M. Fišerová, M. – J. Machek, et al.: *New Mediation, New Pop-culture?* Praha: MUP Press, s. 53–69.
- [17] PRITCHARD, M. (2013): *Who were the amateur photographers?* [Cit. 2019-01-16] Dostupné na: <<http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/who-were-amateur-photographers/>>

Mgr. Michaela Pašteková, PhD.
Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave
Katedra teórie a dejín umenia
Bratislava/Slovenská republika
pastekova@vsvu.sk

<https://espes.ff.unipo.sk/>

Shifted Position of Amateur Photography

Resume: An amateur photographer is traditionally defined as a photography enthusiast or a “snapshotter”. He tends to be a member of one of the photo clubs where he improves his technical skills and discusses his work with other photographers. History has shown that the character of amateur communities has not changed fundamentally since the 19th century. Their ambition is notably to improve the technical level, the aesthetics of works is developed only within the limits of classical photographic genres. But while photographic clubs and societies also used to be a source of photographic experiments, and their members later managed to assert themselves in the arts world, in the new millennium, any innovation or disruption of media purity has shifted into the Internet environment. “Contemporary galleries” on social networks have become presentation platforms where the boundaries between the amateur, the professional and the artist are ultimately overcome. “Likes” and comments today simulate the social life of photo clubs. Changes in amateur photography in the era of digitization were scrutinized in 2007 in the Swiss exhibition called *We are all Photographers now!* Its curators as well as the theoreticians who reflected the exhibition posed a question whether we are all photographers and artists at the same time. As it shows galleries have to respond to the consuming photography in a different way, as well as artists have to look for new thematic and artistic means for photography - either turning to research on the media itself or promoting its stronger involvement in social issues, or, last but not least,

responding to the flood of photography with multiple recycling or appropriate strategies. At the end of the article, we support the challenge of Geoffrey Batchen, who has long advocated writing the history of photography not through the elite optics of the art photography, but also through a thorough research of vernacular photography.