

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Fotografie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Remediace: Fotokniha v digitálním věku**

**Dominika Červená**

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Photography

**MASTER'S THESIS**

**Remediation:  
Photobook in the Digital Age**

**Dominika Červená**

Thesis advisor: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma Remediacce: Fotokniha v digitálním věku vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 13. 4. 2022

Podpis

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]



Děkuji panu profesorovi Tomášovi Dvořákovi za cenné připomínky k diplomové práci. Andreovi Santinimu za konzultace, pomoc i trpělivost během mého psaní a v neposlední řadě děkuji Ivetě Červené za úpravu textu a psychickou podporu.

## **Abstrakt**

Fotokniha je kniha založená převážně na fotografiích. V knize *The Photobook: A History* zmiňuje autor Gerry Badger "Fotokniha je kniha s textem nebo bez něj, jejíž hlavní sdělení nesou fotografie. Autorem je fotograf nebo osoba, která upravuje či seřazuje práce jednoho i více fotografů." První příklad fotoknihy je připisován autorce Anně Atkinsové. Její dílo s názvem "Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions" se datuje do roku 1843. Svazek byl vydán jejím vlastním nákladem, papíry byly napuštěny světlocitlivou emulzí. Dalším příkladem je dílo Williama Henryho Foxe Talbota, který vydal v letech 1844 až 1846 první komerční fotografickou knihu s názvem "The Pencil of Nature". Důležitým bodem v historii fotoknih jsou fotografická alba, jejichž první stopy nás zavedou do 50. let 19. století. Nejdříve alba sloužila pouze k ukládání snímků, především vernakulárních, ale postupem let se dostávala do uměleckých oborů. Příkladem nám je album "Alaska" vytvořené v roce 1899. Jeho autor George F. Nelson ho sestavil ze snímků Edwarda S. Curtise a Edwarda H. Harrimana. Hlavním tématem byla dokumentace Harrimanovy expedice na Aljašce. Toto album obsahující více než 100 fotografií, písní, básní, kreseb a textů je příkladem vývoje od samotného fotoalba ke knize. V dnešní době díky demokratické povaze fotografie a její digitální revoluce v roce 2000, vzniká více fotografií než kdykoliv předtím. A tudíž je samozřejmostí, že i fotoknihy a fotoalba jsou touto proměnou zasaženy. Potřeba ukládání snímků se přenesla z fyzického média, výtisků, alb a knih na digitální médium, počítač, telefon a internet. K fotografiím máme stále stejný vztah. Znamená to, že máme potřebu o ně pečovat, mít je stále při sobě, ale způsob jak toho dosáhneme je jiný. Vzhledem k tomu, že můžeme uchovávat prakticky neomezené množství snímků, proměňuje se i způsob, jakým fotografii prožíváme. Na internetu se situace příliš neliší: na mnoha platformách si můžete nastavit časovač, jak dlouho si můžete fotografii prohlížet, jeden den či 15 sekund. Fotografie nejsou určeny k tomu, aby se ukládaly, uchovávaly, znovu viděly, ale aby byly pomíjivé. Snímek není trvalý. V určitém okamžiku ztrácí smysl, pokud ho srovnáme se snahou o fixaci světla na ploše a v průběhu let se neustále vyvíjí. Můžeme, ale vidět nebo prožít obrazy? Stali jsme se "fast- food" diváky. Snadno se začínáme nudit, a tak potřebujeme zažít vždy něco navíc. Je to bulimický věk fotografie. Ale jaké místo má v tomto scénáři, kdy fotoalbum hraje roli telefonu, fotokniha? Jak se bude vyvíjet a která média ji budou ztělesňovat?

## **Klíčová slova:**

fotokniha, fotografie, publikace, kniha, digitální média, nová média, post-fotografie

## **Abstract**

A photobook is a book mainly based on photographs. More precisely, as Gerry Badger points out in *The Photobook: A History*, "A photobook is a book with or without text where the work's primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing or sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers." The first examples of photobook are attributed to Anna Atkins, with her 1843's *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, a self-published volume whose papers are soaked with photosensitive emulsion, and to William Henry Fox Talbot, who published between 1844 and 1846 "The Pencil of Nature", the first commercial book with photographs. An important point in the history of photobooks are photographic albums, which we can find first traces around 1850s. First of all the albums were just used to store images, mainly vernacular, but going on through the years they got influent in artistic departments, like in the case of 1899 "Alaska" an album compared by George F. Nelson with Edward S. Curtis and Edward H. Harriman pictures. The main topic was to document The Harriman expedition in Alaska. Consisting more than 100 photographs, songs, poems, drawings, texts etc., this album is an example of the evolution from photo album to book. Nowadays, because of democratic nature of photography and its digital revolution in 2000s, are produced more pictures than ever. It goes so easily that even photobooks and photo albums are affected by this transformation. The needing of storing pictures transferred from physical medium - prints, albums, books - to a digital media - computer, phone, internet. We have the same feelings about photographs, that we need to take care of and to bring with us, but the way we are doing it it's different. Since we can store a virtually unlimited number of pictures, also the way how are experiencing photography is transforming. Online the situation is not much different: on many platforms you can set a timer for how long you can see a picture, one day, 15 seconds. They're not meant to be saved, stored, seen again, but to be ephemeral. It's not lasting, at some point it's becoming meaningless if compared to efforts of fixing light on a surface. It's evolving during the years. Can we see, experience, pictures? We've become fast-viewers. We're getting so easily bored, so we always need to experience something extra. It's the bulimic age of photography. But in this scenario, where the photo album is played by the phone, what's the place of the photobook? How is it gonna evolve and which media will embody it?

## **Key words:**

photobook, photography, publication, book, digital media, new media, post-photography

# Obsah

Úvod	9
<b>1. Definice</b>	10
1.1. Co je to fotokniha?	10
1.2. Umění vidět ve smyslu fotografickém	11
<b>2. Historie fotoknihy</b>	14
2.1. První fotoknihy	14
2.2. Fotografické publikace mezi lety 1880-1990: Tištěný obraz	14
2.3. Co je to fotokniha ve 20. století?	18
<b>3. Moderní fotokniha</b>	22
3.1. Ukládání fotografií: Alba	22
3.2. Jak nova média ovlivňují fotoknihy?	23
3.3. Je mobilní telefon galerií?	25
<b>4. Budoucnost fotoknihy</b>	27
4.1. Remediace: Fotokniha v digitálním věku	27
4.2. Post-fotografická perspektiva 21. století	30
Závěr	36
Ilustrace	37
Prameny a literatura	49

## Úvod

Tématem mé diplomové práce je Remediace: Fotokniha v digitálním věku. Práce je rozdělena do pěti kapitol. Úvodem rozebírám pojem fotoknihy a její historii. V jejím závěru se dostávám do digitálního rámce fotoknihy 21. století.

Toto téma jsem si vybrala z důvodu, že jsem nadšenec do fotoknih. Ráda si je prohlížím a také o nich čtu. Fotoknihy sbírám již více než deset let. Myslím si, že mají velký potenciál komunikovat, informovat a inspirovat. Věřím, že jsou skvělým médiem pro sdílení informací, zážitků i emocí. V posledních letech si však fotokniha našla nové místo v umění jako médium, které slouží ke zprostředkování osobního příběhu. Fotokniha je osobní a jedinečné vyprávění příběhu na rozdíl od tradičního dokumentu o tématu. Také umožňuje subjektu být autorem vlastního příběhu a tudíž vytvářet jeho vlastní vyprávění.

Digitální fotoaparát je dnes nejdůležitějším nástrojem vizuální komunikace. Fotoaparát se stal velmi důležitou součástí našeho života. Slouží ke komunikaci, vzdělávání, zábavě i dokumentování. Lidé začali fotografovat vše včetně budov i krajin. V současnosti lidé pořizují tisíce fotografií čehokoliv. Digitální fotoaparáty nám umožňují okamžité zaznamenávání míst a událostí našeho každodenního života. Fotografujeme se neustále, od narozenin přes promoce, svatby a tím zachycujeme každý lidský okamžik. Ale i přesto nezapomínáme na dobu před vynálezem digitální fotografie. V dnešní době fotografové digitálně upravují své snímky v počítačových aplikacích, což umožňuje vytvořit stovky kopií snímku. V důsledku toho lze digitálně vytvořit knihu s obsahem. Při práci s fotoknihami je třeba zvážit dva důležité aspekty. Jedním z nich je, zda si pořídit vázanou verzi nebo elektronické knihy. Vázané verze nabízejí pohodlí a přenosnost, zatímco čtečky elektronických knih umožňují uživatelům nosit tisíce knih na jednom zařízení. Fotokniha se v post-miléniu postavila proti prognózám nevyhnutelného poklesu zájmu o fyzické knihy a vyvrátila prognózy některých fotografů, že se budou věnovat pouze digitálnímu zpracování. A také poskytla mnoha odborníkům platformu pro sdílení jejich děl mimo obrazovku. Oslava tohoto média však přináší i řadu méně povzbudivých přívlastků. Při přemýšlení o prostoru fotoknihy jako primárním v rámci fotografie, stejně jako při úvahách o technologiích a adaptacích, které přinášejí post-digitální kulturu, je třeba mít na paměti, že ani jedno není absolutní, jednotné nebo rovnoměrně rozložené. Naopak k tomu přispívají geografické, sociální, technologické a umělecké individuality.

V závěrečných kapitolách se zmiňuji o post-fotografii, kde nemám na mysli změny týkající se rozlišení, pokroku v technologii objektivů nebo rychlosti přenosu obrazu, ale o zásadní zpochybnění předpokladů a principů fotografie, které nám zůstaly relativně neporušené od 19. století (pokud jde o reprodukovatelnost, rozhodující zachycení obrazu, statickou fotografii, materialitu a tvar i funkci fotoaparátu).

# 1. Definice

## 1.1. Co je to fotokniha?

Úvodem bych zmínila rozdíl mezi knihou fotografickou a uměleckou. Jsou to dva typy knih s podobnou strukturou. Obě se skládají z potištěných stran a obsahují fotografie či jiné obrazy na těchto stranách. Jejich podobnost spočívá v tom, že fotografie byla vynalezena dříve než tiskařský lis a umělci vytvářeli obrazy dříve než vznikly tiskařské stroje. Navíc není rozdíl ve způsobu jakým fotografové fotografují nebo malíři vytvářejí svá díla. Také bychom si měli všimnout podobností ve formách, vlastnostech i použití těchto dvou knih. Obě jsou vizuálním vyjádřením myšlenek a konceptů. Fotografická kniha se podobá tradičnímu fotoalbu a zobrazuje vzpomínky na minulost prostřednictvím prezentace fotografií. Zatímco knihy uměleckých děl zobrazují současné vzpomínky prostřednictvím zobrazení aktuálních událostí.

"Fotokniha je vázané dílo jednoho nebo více autorů, jehož hlavním obsahem je fotografie. Je to vyjádření jednotné myšlenky, tématu, polohy, místa nebo času, které bylo vytvořeno s vědomím fyzické knihy jako výstupu."<sup>1</sup>

Existuje mnoho příkladů fotoknih, například "Images à la Sauvette" (Obr. 1) Henriho Cartiera Bressona,<sup>2</sup> "Let Us Now Praise Famous Men" (Obr. 2) Walkera Evanse,<sup>3</sup> "An American Exodus: A Record of Human Erosion" (Obr. 3) Dorothee Langeové,<sup>4</sup> "Election Eve" Williama Egglestona<sup>5</sup> a "Nam" Tima Page<sup>6</sup>, z nichž každá dokumentuje určitý historický okamžik a využívá fotografické zobrazení jako svůj ústřední výrazový prostředek k vyprávění příběhu. Většina textů, které se pokoušejí definovat fotoknihu, klade důraz na produkci, která zahrnuje symbiózu fotografie, sekvence a designu. Sweetman vymyslel termín "fotokniha" jako způsob, jak zdůraznit význam soudržné povahy publikace. Podstata definice spočívá v rozdělení knih, které představují fotografie v nahodilé nebo čistě estetické podobě, a těch, jejichž sekvence souvisí s koncepčními aspekty díla.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> JOHNSTON, Matt. Photobooks &, A critical companion to contemporary medium. Onomatopée, 2021. s.19

<sup>2</sup> BRESSON, Cartier, Henri. Images à la Sauvette. Éditions Verve, 1952.

<sup>3</sup> EVANS, Walker. Let Us Now Praise Famous Men. Boston: Houghton Mifflin Company, Cambridge: The Riverside Press, 1941.

<sup>4</sup> LANGE, Dorothea. An American Exodus: A Record of Human Erosion. New York: Reynold Hitchcock, 1939.

<sup>5</sup> EGGLESTON, William. Election Eve. Caldecot Chubb, 1977.

<sup>6</sup> PAGE, Tim. Nam. Thames & Hudson, 1983.

<sup>7</sup> SWEETMAN, Alex. Photobookworks: The Critical Realist Tradition v knize Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook. Visual studies Workshop Press, 1985. s.187

Sweetman definuje fotoknihu jako "sérii snímků - pevně svázanou, dobře upravenou, uspořádanou skupinu nebo soubor snímků v lineárním sledu prezentovaných v knižní podobě".<sup>8</sup>

Například Elizabeth Shannonová vyzdvihuje knihu jako "autonomní uměleckou formu", kde "fotografie ztrácejí svůj vlastní fotografický charakter a stávají se součástí dramatické události zvané kniha".<sup>9</sup> Zatímco definice muzea Tate se zabývá pragmatikou vydávání a zdůrazňuje nízkou cenu a velké publikum knihy: "Fotokniha je kniha fotografií fotografa, která má zastřešující téma nebo sleduje děj - pohodlný a poměrně levný způsob šíření práce fotografa pro masové publikum".<sup>10</sup> Je zřejmé, že ačkoli se definice vzájemně prolínají, nedostatek jasné shody poněkud ztěžuje hledání vhodného místa pro označení fotoknihy. To je jedna ze vzrušujících věcí tohoto média více než abychom ji potlačovali nebo redukovali prostřednictvím "mikro-průzkumů".

## **1.2. Umění vidět ve smyslu fotografickém**

Jedna věc je velmi důležitá a to naučit se vidět. Je to instrumentální nit v oblasti fotografie a nejen v ní. Je to základní předpoklad pro cokoli čeho si ceníme ve všech oblastech výtvarného umění. A dále i ve všech aspektech kultury, dědictví i perspektivy historie a v interakci s lidmi kolem nás, rodinou a blízkým okolím. Vidění je zásadním aspektem samotného učení, učením se dívat druhému do očí, chápat druhého člověka a jeho pocity, rozumět jiným kulturám, rozdílným vírám i přesvědčením a to jak v podnikání, politice i v každodenním životě což je v dnešní realitě velmi náročné.

"Čtenář je v ekologii fotoknihy přehlíženým jedincem. Je to produkt všudypřítomného tvůrce a diskurzu zaměřeného na tvůrce, což je také důsledek obtíží s nimiž mluvíme o své zkušenosti s fotoknihou. Jak vysvětlit čtení, když je pro každého z nás jedinečné a zapojuje tolik schopností a výkonů? Čtení fotoknih, které zahrnuje vizuální, literární a materiální stránku, je složité, ale je třeba se s ním vypořádat. Při dokumentování čtení a vytváření struktury a jazyka pro toto téma je těžší čtenáře zanedbat a je možné dosáhnout vyváženějšího publikačního prostředí."<sup>11</sup> "Kniha je skutečná věc, které se můžeme dotýkat, kterou můžeme cítit a kterou můžeme vnímat otáčením stránek. Naše vlastní myšlenky se při listování knihou napájejí novými nápady, které vážou obrazy a texty k sobě navzájem i k našim vlastním mentálním představám a pocitům."<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> SWEETMAN, Alex. Photobookworks: The Critical Realist Tradition v knize Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook. Visual studies Workshop Press, 1985. s.187

<sup>9</sup> SHANNON, Elizabeth. The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century. St Andrews Journal of Art History and Museum Studies, vydání 14, 2010. s.55–62

<sup>10</sup> TATE. Photobook – Art Term, 2017.

<sup>11</sup> JOHNSTON, Matt. Photobooks &, A critical companion to contemporary medium. Onomatopoeie, 2021. s.131

<sup>12</sup> SHAW, Tate. Blurred Library: Essays on Artist's Books. Cuneiform Press, 2016. s.140

Při vší pozornosti, která se v posledních dvou desetiletích věnuje současné fotoknize se jen málo šetří čtenářem, respektive aktem čtení. Tam, kde se vědomé reflexe na téma čtení objevují, mají zpravidla vysoce osobní charakter. Tyto postřehy jsou jistě důležitou součástí zviditelnění čtenáře, ale jsou minimální ve srovnání s dojmem, který o čtení fotoknihy získáváme v podobě recenze nebo tematického článku. I trocha času stráveného na veletrhu fotoknih nebo čtením recenzí, reklamních šotů či rozhovorů týkajících se konkrétních fotoknih ukazuje, že fyzická stránka fotoknihy proniká hluboko do našich prožitků, ale mnohem obtížnější je být svědkem nebo teoretikem toho, co se děje, když leží na našem pracovním stole, policičce nebo nočním stolku. Toto méně angažované zapojení do knihy mimo čtení se opírá o její materiální vlastnosti, stejně jako naše hmatové funkce. Fyzická kniha musí být nějakým způsobem uložena u svého čtenáře, archiváře nebo správce a na rozdíl od digitálního díla je běžné, že toto umístění umožní pravidelné zapojení oka a mysli, ne-li ruky. Pobyt fotoknihy na podlaze nebo na stole či její umístění vedle jiných děl v chronologickém nebo libovolném pořadí vyvolává nová čtení, aniž by bylo nutné knihu samotnou otevřít a její fyzická blízkost se mění v mentální. Toto čtení knihy má podobnost se způsobem, jakým Jean Baudrillard hovoří o tom, že předměty, které vlastní, se stávají "mentálními okrsky, nad nimiž mám moc, stávají se věcmi, jejichž významem jsem já."<sup>13</sup> Tato "vláda" se může projevat jednoduše v osobních vazbách, které si ke knihám vytváříme, ale lze ji vidět i zjevněji v umístění titulu na policičce, v jeho opakovaném čtení nebo v jeho půjčování a darování. Když uspořádáváme své fotoknihy, posouvají se z pozice produktu tvůrce do pozice produktu čtenáře. Při výměně, půjčování či dalšího půjčování, které provádíme, vnášíme do děl význam. A právě při těchto činnostech se fotokniha nebo jakákoli jiná kniha vymaňuje ze své dočasné fyzické setrvačnosti. Čtení v regálech si všímá umístění knih, ale také účinku, který mají, když si je předáváme, půjčujeme jiným nebo se k nim vracíme. Kniha je nyní skutečně objektem nad nímž čtenáři "mají moc" a jemuž "vnášejí význam."<sup>14</sup>

Role čtenáře jako aktivního tvůrce významu se objevuje v několika pracích o čtení fotoknihy (a umělecké knihy), s nimiž jsem se setkala při psaní diplomové práce.<sup>15</sup> Joanna Cresswellová a Oliver Whitehead ve své knize "Some Thoughts" popisují čtenáře prostřednictvím seznamu rolí, které vykonávají, a tím začínají vyzdvihovat a vizualizovat jejich pozici ve vztahu k fotoknize: "čtenáři se aktivně účastní, dívají, vyměňují, půjčují si, dávají, berou, kradou, poskytují zpětnou vazbu."<sup>16</sup> Designérka, nakladatelka a fotografka Valentina Abenavoliová popisuje obrazy jako ty, které jsou "k dispozici divákům a jejich představitosti", přičemž jejich významy se ztrácejí "schopnost jednostranné moci a přítomnosti."<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> BAUDRILLARD, Jean. The System of Objects (Radical Thinkers). Verso Books, 2005. s.91

<sup>14</sup> BAUDRILLARD, Jean. The System of Objects (Radical Thinkers). Verso Books, 2005. s.91

<sup>15</sup> DI BELLO, Patrizia et al. The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond. Routledge, 2012.

<sup>16</sup> CRESSWELL, Joanna a WHITEHEAD, Oliver. The Photobook: Some Thoughts. Loose Associations, 2015, první vydání. s.26-7

<sup>17</sup> ABENAVOLI, Valentina. Swaying Time on a Flatland. V knize How We See: Photobooks by Women, Russet Lederman, Olga Yatskevich, Michael Lang. 10x10 Photobooks, 2019. s.28



Na fotoknihu pak lze nahlížet jako na sérii potenciálních prostorů zavěšených do kvantových narativů, které jsou konstruovány ze dvou stran knihy. Na jedné straně tvůrci konstruuji posloupnost prostorů s cílem zprostředkovat význam, zatímco na druhé straně čtenáři konstruuji vlastní posloupnost prostorů, která může vést ke zcela odlišnému a vždy jedinečnému zážitku.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> SMITH, Keith. Structure of the Visual Book. Keith Smith Books, 1994. s.105

## 2. Historie fotoknihy

### 2.1. První fotoknihy

Fotografie se objevila na konci 19. a začátku 20. století a rychle se rozvíjela. V raných fázích se fotografie zaměřovala především na zaznamenávání konkrétních historicky významných událostí. V roce 1822 Joseph Nicéphore Niépce provedl první fotografické pokusy na kovu (heliografie) a objevil způsob uchování fotografických snímků. O prvenství první fotoknihy se pře mezi Annu Atkinsovou a W. H. Talbota. Anna Atkins byla anglická botanička a roku 1843 na vlastní náklady vydala knihu, která nesla název "Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions" (Obr. 4).<sup>19</sup> Byla to sbírka kyanotypických fotogramů s ručně psaným textem. O pár měsíců později v letech 1844 a 1846 vytvořil W. H. Fox Talbot knihu obsahující obrázky místo textu. Nazval ji "The Pencil of Nature" (Obr. 5-6).<sup>20</sup> Později se objevily daguerrotypie, kalotypie, chromogenní tisk atd., které fotografům pomohly zachytit mnohem více detailů.

Raná fotokniha byla velmi jednoduchá kniha obsahující fotografie světa na počátku 20. století. Fotografové jako Edward Steichen, Walter Leal a Henri Cartier-Bresson vytvořili své první fotoknihy na přelomu 20. a 30. let 20. století. První zmínky o fotoknize se však datují ke konci 19. století, kdy byly fotografie v pouhých začátcích a musely se pořizovat a vyvolávat ručně. Historie fotoknihy úzce souvisí s historií fotografie. Od samého počátku se fotografický obraz používal jako prostředek komunikace a první fotoknihy vznikaly za účelem sdílení a šíření informací. Zpočátku byly fotoknihy vytvářeny pro komerční účely. V 60. letech 19. století byly fotoknihy používány jako marketingový nástroj. Fotoknihy se používaly k propagaci výrobků, jako například reklama na Coca-Colu (Obr. 7) a k propagaci cestovního ruchu, jako například reklama na Grand Canyon.<sup>21</sup> Ve 20. letech 20. století se fotoknihy staly novým typem literatury. Fotoknihy se používaly jako nový komunikační prostředek a zároveň se fotoknihy staly novým typem literatury. Ve dvacátých letech 20. století se fotoknihy používaly jako nový komunikační prostředek.

### 2.2. Fotografické publikace 1880-1990: Tištěný obraz

Co dělá fotoknihu fotoknihou? Jaká kritéria by se měla brát v úvahu, aby přesáhla rámec tištěného média na bílém papíře? Je třeba si uvědomit jednu důležitou skutečnost. Fotokniha dosáhla svého výjimečného postavení v naší společnosti jen proto, že byla nedílnou součástí vývoje tiskařských technologií a výroby papíru, většinou vyráběného v Evropě, inovativního vydavatelství

---

<sup>19</sup> ATKINS, Anna. Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, 1843.

<sup>20</sup> TALBOT, Fox, Henry. The Pencil of Nature, 1844.

<sup>21</sup> COCA-COLA. Reklama v magazínu. Bright Angel Trail Grand Canyon, 1929.

a vývoje trhu i přání spotřebitelů. Všechny tyto rozhodující otázky týkající se fotoknihy a fotografické publikace se staví na nezbytných základech 19. a 20. století a samozřejmě také nahlíží na vše co se děje dnes.

Vrátila bych se do doby roku 1888 a na začátky digitálních tiskových procesů, výroby na zakázku, masové i individuální distribuce. A také do doby, kdy téměř každý snímek ve fotoknihách byl ve větší míře barevný, připravený ve Photoshopu. Snímek byl častěji výraznější a tištěný v Číně. Lidé už vlastně ani nemusí chodit do knihkupectví, aby viděli nejnovější fotoknihu. Můžete si ji koupit online a druhý den ji dostanete do vlastní schránky. Je tedy třeba také učinit jeden zásadní a provokativní postřeh a zanalyzovat publikace v období kolem roku 1888-1990.

Fotoknihy 20. století potřebovaly ke své existenci smysl. Existuje důležitý aspekt 20. století, který má účel a to je vydávání za účelem něco ukázat, podat zprávu o situaci, zdokumentovat událost nebo oslavit nějakou příležitost. A pro všechny tyto důvody vzniku fotoknihy musel mít fotograf závazky včetně všech svých nápadů, kreativity a soustředit se na účel, aby byla fotokniha úspěšná. Zdá se, že dnes jsme o mnohé z těchto záměrů přišli. Velmi často jde jen o to vytisknout své umění na papír. Tištěný obraz ve fotoknihách, časopisech a reklamě je nejdůležitějším historickým dokumentem této doby. A to ovšem také znamená, že to není originální fotografický tisk, poněvadž méně než 10% všech negativů, které většina fotografů pořídila, často i daleko méně, zároveň pořídili i tisky pro výstavy, galerie, muzea a nebo jen pro přátele, sběratele či pro jinou formu dekorace a dalšího jiného využití. A zároveň 50 % až 60 % všech snímků bylo publikováno v časopisech, komerčních publikacích, jako jsou například katalogy, reportáže, výroční zprávy v reklamě a fotografických knihách. A tudíž jsou toto skutečné historické dokumenty, které utvářely naše chápání lidí, zemí i událostí z této minulé doby. Výstižněji a mnohem silněji formuloval situaci francouzský básník - Stephané Mallarmé: "Všechno, co se na tomto světě stane, skončí v knize."<sup>22</sup> V 19. století přichází tedy několik nejdůležitějších a nejslavnějších publikací z počátků tohoto média fotoknihy a vývoje prvních fotografických knih, spolu s vynálezem mnoha tiskových postupů, díky nimž se reprodukce snímků staly potěšením nebo požítkem při pohledu na ně.

Nejvzácnější a nejdůležitější dokument, který označuje počátek fotografie je první příručka (Obr. 8) vysvětlující vynález Louise Jaquese Mandé Daguerra.<sup>23</sup> Když však Daguerre oznámil svůj vynález, světlocitlivou kovovou desku, která byla exponována uvnitř dřevěné krabičky bez možnosti kopírování. V počátcích následovaly problémy s vydáním první příručky a během téhož roku následovala čtyři přepracovaná vydání. V příručce nemohl ukázat žádný jiný výsledek svého vynálezu, protože v té době nebylo možné tisknout polotónový obraz. Stalo se to

---

<sup>22</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Le Livre, instrument spirituel, Quant au livre, Divagations. Oeuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 2003. s.224

<sup>23</sup> DAGUERRE, Mandé, Jacques, Louis. *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*. Paris: Béthune and Plon for Susse frères and Delloye, 1839.

19. srpna 1839 v Paříži. Jedná se o historický začátek v dějinách fotografie, ale ne o fotoknihu jako takovou. Vydavatelé, ale chtěli zachytit okamžik hned a využít dostupné techniky reprodukce obrazů, portrétů podobně tak, že nejprve zhotovili přenosovou kresbu z původního daguerrotypického obrazu a ty použili k tisku prvních knih. Jedná se tedy o první dvě publikace nazvané "Excursions Daguerriennes" (Obr. 9)<sup>24</sup> vydané v Paříži v roce 1842, které zobrazují pohledy z oblíbených cestovatelských destinací, architektonické památky, stromy, rostliny a zahrady té doby a jsou zhotoveny z originálních daguerrotypií. Výsledkem jsou podrobnější kresby, než jaké dnes známe jako fotografie, ale mnohem přesnější, než bylo v té době známo a možné. Velmi detailní, ale ještě ne věrná fotografická reprodukce. Když Fox Talbot v roce 1840 představil svůj vynález, podle něhož byl papírový negativ exponován také uvnitř dřevěné krabičky, ale z něhož bylo možné později vytisknout několik pozitivů, mohl také v roce 1844 vydat nejunikátnější ikonu fotografie a vůbec první publikaci s originálními fotografickými výtisky "The Pencil of Nature".<sup>25</sup> Tisky, které pořídil se zpočátku nazývaly "talbotypie" podle jeho jména. Postup se dále vyvíjel a stal se procesem, kterému dnes říkáme slaný papír. "The Pencil of Nature" vyšla v šesti svazcích, které obsahovaly celkem 24 snímků s různou tematikou. Většina každého svazku, které se dochovaly, je v podstatě vybledlá a nezachovalá. Po Talbotově vynálezu vzniklo jen velmi málo knih, jako již zmíněné "Excursions Daguerriennes", velmi brzy na to fotoalba a zanedlouho i fotoknihy, všechny byly vydávány s původními tisky (otisky) připevněnými na stránky nad dokonalejšími a dokonalejšími postupy a vytvořily větší využití tohoto média v umění, ve vědě nebo pro slavné osobnosti, krajinářství, dokumentaci měst, událostí a cestování.

Počátkem roku 1881 a 1887 vyšly dvě vynikající fotografické publikace s názvy "Street Life in London"<sup>26</sup> a "Street Incidents" (Obr. 11-12)<sup>27</sup> s fotografiemi Johna Thomsona. Stále se však jednalo o originální tisky zvané Woodburytypie, založené na fotochemickém procesu, nikoliv na fotografickém, který umožňuje mnohem efektivnější a rychlejší výrobu výtisků pro větší množství. Tyto dvě publikace představují milníky v historii tohoto média, které změnila pravidla hry. Poskytly nám první pohled na běžný, každodenní život ve městě, ale také vytvořily a zavedly termín "pouliční fotografie", který se stal hlavním tématem fotografického zobrazování v druhé polovině 20. století a přešel i do současnosti. V letech 1868-1872 John Thomson také hodně cestoval po Číně a ukázal nám vzácný pohled na tuto kulturu v několika publikacích, zejména ve čtyřsvazkovém souboru nazvaném "China and It's People" (Obr. 13),<sup>28</sup> který obsahoval 233

---

<sup>24</sup> LEREBOURS, Paymal-Marie-Nöel. Excursions Daguerriennes. Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe. Paris, 1842.

<sup>25</sup> TALBOT, Fox, Henry. The Pencil of Nature, 1844.

<sup>26</sup> THOMSON, John a SMITH, Adolphe. Street Life in London. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London, 1887.

<sup>27</sup> THOMSON, John a SMITH, Adolphe. Street Incidents. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London, 1881.

<sup>28</sup> THOMSON, John. China and It's People. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London, 1873.

fotografických pohledů vytištěných na 98 deskách kolotypickým procesem, který vynalezl Alphonse Poitevin v roce 1856 pro velkoobjemový mechanický tisk před vynálezem levnějšího polotónového procesu. Nejvýraznějším fotoalbem a nejvzácnější publikací Thomsona je "Foochow and the River Min"<sup>29</sup>, vydaným v roce 1873. Řeka Min je 460 mil dlouhá řeka ve střední Číně, která se vlévá do řeky "Jang-c'-ťiang". Esteticky působivé fotografie s předním, středním a zadním plánováním. Jsou jeho ohromujícím svědectvím o preciznosti uhlotisku zhotoveného v roce 1870. Uhlíkové tisky jsou nejstabilnějšími fotografickými tisky, které nevyblednou pod slunečním světlem. Někteří fotografové tento proces využívají dodnes. Nejdůležitějším historickým faktem všech těchto raných fotoalb a fotoknih je bohužel to, že snímky v těchto publikacích jsou dnes většinou jediným odkazem, který máme k dispozici o vývoji našich měst, jiných zemí, historických památek, přírody, portrétů slavných a pozoruhodných osobností či jakýchkoli záznamů historických událostí.

Jedna z nejúspěšnějších a nejpoužívanějších fotografických technik pro uměleckou fotografii v historii tohoto média je Heliografie. Slavným a životně nejznámějším příkladem Heliografického procesu jsou samozřejmě fotografie otištěné v knize "Camera Work"<sup>30</sup>, kterou Alfred Stieglitz publikoval v letech 1903 až 1917. Nejranější podobu původního heliografického procesu však vyvinuli již Nicéphore Niépce a Fox Talbot ve čtyřicátých letech 19. století, ale vyžralou se stala až v roce 1878, kdy ji definitivně vyvinul český malíř Karel Klíč, který tento proces zdokonalil. V "Camera Work" je bohatost a měkkost tonality nepřekonatelná. Nicméně modernější hlubotiskový proces vyvíjený po mnoho desetiletí a oblíbený ve 20. a 30. letech 20. století a znovu v letech 60. se mu přiblížil, avšak v 70. letech 20. století zanikl. Tento nejúžasnější technický úspěch byl, ale také velmi cenově náročný. Mnohé ze zmíněných publikací využívající tento proces, patří k raným mistrovským dílům a ikonám historie fotografie. Publikace "Wild Life in Tidal Water" (Obr. 10)<sup>31</sup> od Petera Emersona, která byla vydána v Londýně v roce 1890. Snímky nejsou vždy umístěny pro divákovu pohodu, ale přesto patřily ve své době k nejlepším. Nejvzácnější a poslední fotografická kniha s Heliografickým procesem byla od Alvina Langdona Coburna vydaná Edmundem Brooksem v Minneapolis v roce 1914<sup>32</sup>. Tento technický proces vystřídal tzv. polotónový proces, který vynalezl a patentoval v roce 1882 německý rytec Georg Meisenbach. Komerčně se používal v mnoha dále zdokonalených verzích až do 70. let 20. století, kdy výrobu fotoknih převzal víceméně výhradně ofset.

---

<sup>29</sup> THOMSON, John. Foochow and the River Min. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London, 1873.

<sup>30</sup> STIEGLITZ, Alfred. Camera Work. A Photographic Quarterly. No. 1. New York: Alfred Stieglitz, 1903–17.

<sup>31</sup> EMERSON, Peter. Wild Life in Tidal Water. Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, London, 1890.

<sup>32</sup> COBURN, Langdon, Alvin. London. Edmund Brooks, Minneapolis 1914.

### 2.3. Co je to fotokniha ve 20. století?

Dobrá fotokniha by nám měla představit fotografie a příběhy zajímavých scén a námětů, ukázat nám vyprávění fotografa, myšlenku autora, záměr i postoj editora. Podpořit tyto záměry vzrušujícím a neotřelým designem a grafickou úpravou a prokázat snahu nakladatele nebo firmy o použití kvalitního tisku a vazby papíru. Zmínila bych Anselu Adamse a jeho přirovnání fotografického tisku k hudbě, kdy negativ jsou noty a tisk je provedení.<sup>33</sup> Adams byl také zkušený klavírista, který věděl, o čem mluví a jako klavírista potřeboval orchestr, aby mohl plně rozvinout své hudební ambice. V jeho mysli byla fotokniha pro fotografii tím, čím je například klavírní koncert pro hudbu. Je tedy správné říci, že zatímco v hudbě hraje orchestr klavírní koncert, ve fotografii hraje nakladatelství fotoknihu. Je potřeba strukturovat fotoknihy 20. století do určitých kategorií, z nichž každá má svůj účel a každá má svá specifická kritéria. Proto jsem navrhla šest základních kategorií.

1. *Technická a vědecká dokumentace*
2. *Vzdělávací a dětské knihy*
3. *Předměty a témata*
4. *Katalogy výstav*
5. *Fotografické monografie*
6. *Firemní publikace*

Tato kategorizace umožňuje také zahrnout různorodé publikace, které na některých místech stojí v opozici a protikladu k vládnoucí propagandě. Horacio Fernández například hovoří o latinskoamerických fotoknihách, které byly často realizovány jako vzdorné "knihy protestu, denunce, paměti nebo nezávislé žurnalistiky".<sup>34</sup>

Jednou ze skupin, kterou jsem zde neuvedla jsou fotografické umělecké knihy. Ale stejně jako fotografické příručky a ročenky do značné míry i výstavní katalogy a mnohé přehledy a monografie jsou velmi důležitými referenčními knihami, mají však velmi často jen omezenou vizuální působivost nad rámec fotografií. Uznávám, že je životně důležité, aby tento typ dokumentace, často jediný způsob, jak se dozvědět o práci fotografa či umělce nebo o dávno zapomenutých technologiích byl k dispozici v knihovnách a muzeích. Je základní povinností této instituce dát těmto publikacím kredit i místo a všeobecný přístup, který si jistě zaslouží, protože jsou páteří fotografického vzdělávání. Zmínila bych pár příkladů fotografických knih z 20. století z Německa, Francie, Nizozemska, USA, Československa, Sovětského svazu a Japonska. Tyto publikace zahrnují také všechny tyto kategorie výše uvedené. Všechny tyto fotoknihy byly vydány v období od roku 1896 do 70. let 20. století.

---

<sup>33</sup> HIRSCH, Robert. *Photographic Possibilities: The Expressive Use of Equipment, Ideas, Materials and Processes*. Focal Press, 3. vydání, 2008. s.105

<sup>34</sup> FERNÁNDEZ, Horacio. Introduction. In *the Latin American Photobook*. Aperture, 2011. s.9-28

V oblasti rané fotografie Josef Maria Eder udělal jednu z prvních publikací, portfolio rentgenových snímků lidského těla a zvířat<sup>35</sup> vydané v roce 1896 sloužící k vědeckému vzdělávání (Obr. 14-15). V dnešní době by se pravděpodobně jednalo o umění. "The Attitudes of Animals in Motion"<sup>36</sup> od Eadwearda Muybridge bylo vydáno v roce 1899 a představuje ty nejúžasnější pohledy pohybu. Opět jde, ale o prvotinu a také o jedinečný technický počín. Piet Zwart je zodpovědný za průkopnickou technickou publikaci pro nizozemské kabelové závody, vydanou v roce 1928<sup>37</sup>. Stejně jako jeho soupeřník El Lissitzky kombinoval fotografii, písmo i grafiku a vytvořil tak skutečně avantgardní dílo. Jedná se o využití fotografie v té nejlepší podobě. Před rychlým rozvojem uměleckých škol na přelomu století v Německu byla o nahé modely pro malíře nouze. Tato německá publikace "Die Schönheit der Frauen"<sup>38</sup> z roku 1905, vydaná pod vedením Dr. Paula Hirsche s fotografiemi Wilhelma Pluschowa a dalších, je jednou z mnoha v tomto období, které měly studentům pomoci. Karel Teige se zasloužil o slavnou publikaci české avantgardy z roku 1926 nazvanou "Abeceda" (Obr. 16).<sup>39</sup> S básněmi surrealisty Vítězslava Nezvala využívající polohu ženské postavy k zobrazení písmen abecedy. "Flug und Wolken"<sup>40</sup> je studie tvorby mraků od Manfreda Curryho, vydaná v roce 1934 s dosud nevídanými, dramatickými snímky oblohy, vědecky motivovanějšími než ty od Alfreda Stieglitze z roku 1912. "Shock Workers"<sup>41</sup>, jedna z mnoha velkolepých sovětských propagandistických fotoknih z roku 1931 s nejvyšší kvalitou fotografie a grafického zpracování, které západ nikdy nedosáhl. "Beyond This Point"<sup>42</sup> s neuvěřitelnými fotomontážemi Francise Bruguiera a textem Lance Sievekinga z roku 1929. Je to kniha, kde fotografie a text jsou neoddělitelné, nejdokonalější spojení konceptu, textu a fotografie a stává se mistrovským dílem před photoshopem. "Facile"<sup>43</sup> je kniha fotografií Man Raye a básní Paula Éluarda, jedna z nejkrásnějších fotografických knih vydaných v roce 1935 (Obr. 17). Je vytištěna v úžasně měkké a jemné svěží tonalitě, které se dosahuje pouze v hlubotisku. Propagandistická kniha "Nippon: The Nation in Panorama"<sup>44</sup> s šestnácti dvoustránkovými fotografickými kolážemi Goro Kumady s použitím fotografií Kena Domona, Kimury Iheie a Masao Horina a dalších, vydaná v roce 1938 (Obr. 19). Je ojedinělým vrcholem japonských fotoknih z předválečného období. Rozkládací kniha ve stylu harmoniky (Ieporelo) je dlouhá 5 metrů a na každé straně jsou fotografie.

---

<sup>35</sup> EDER, Maria, Josef a VALENTA, Eduard. Experiments in Photography by means of X-Rays, 1896.

<sup>36</sup> MUYBRIDGE, Eadweard. Animal in Motion. W.M.Clowes and Sons, London, 1899.

<sup>37</sup> ZWART, Piet. NKF: N.V. Nederlandsche Kabelfabriek Delft, 1928

<sup>38</sup> HIRTH, Paul. Die Schönheit der Frauen. Schmidt, 1905.

<sup>39</sup> TEIGE, Karel. Abeceda. J. Otto, Praha, 1926.

<sup>40</sup> CURRY, Manfred. Flug und Wolken. 1934.

<sup>41</sup> AA.VV, Shock Workers, 1931.

<sup>42</sup> SIEVEKING, Lance a BRUGUIERE, Francis. Beyond This Point. Duckworth, 1929.

<sup>43</sup> ÉLUARD, Paul a MAN RAY. Facile. Editions G.L.M., Paris, 1935.

<sup>44</sup> DOMON, Ken et al. Nippon: The Nation in Panorama. Bunka Shinkokai, 1938.

Laure Albin Guillotová vydala v roce 1948 "Preludia"<sup>45</sup> podle partitur Clauda Debussyho. Určitě ji lze považovat za mistrovské dílo v oblasti fotoknih. Hudba a fotografie jsou navzájem v naprosté společné harmonii."Ballet"<sup>46</sup>, který nafotil a navrhl americký mistr vizuální tvorby Alexej Brodovitch. Jedinečné představení zachycené fotografem a je vrcholem v historii fotoknih. Byla vydána v roce 1945 (Obr. 18). Yasuhiro Ishimoto, američan japonského původu, který byl za války internován. Jeho zásadní dílo publikované v roce 1958 v knize "Someday, Somewhere"<sup>47</sup> ukázalo jeho obdiv k učitelům Harrymu Callahanovi a Aaronu Siskindovi. Zcela unikátní fotografická kniha kombinující jeho jasné americké vidění s japonskou citlivostí. V knize "Observations"<sup>48</sup> vydané v roce 1959, vytvořili nejlepší americký designér a umělecký ředitel Alexej Brodovitch a jeden z nejvytříženějších fotografů Richard Avedon tuto výjimečnou monografii, jejíž listování je nevšedním zážitkem. "Das Wunder des Lebens"<sup>49</sup>, jeden ze tří největších komerčních veletrhů v nacistickém Německu je výstavním katalogem z roku 1935, který navrhl Herbert Bayer, představoval dosud nevídané fotografické koláže, grafiku a typografii (Obr. 20). "The Family of Man"<sup>50</sup>, kterou vytvořil Edward Steichen v roce 1955. Nejvlivnější fotografická výstava všech dob a také poslední fotografická výstava v muzeu, neboť fotografové od Augusta Sanderu po Roberta Franka posílali Steichenovi své negativy, aby mohl vytvořit zvětšeniny podle vlastních návrhů.

Pouhé vytištění barevných fotografií ve stejné velikosti, někdy jen jednoho snímku na pravé straně knihy, samozřejmě s bílým okrajem na bílém papíře, nestačí k tomu, aby se kniha dala nazvat skvělou fotoknihou. Taková je většina výstavních katalogů a často i monografií. Kromě toho, že mají někdy i historický význam, jsou to často nepříliš zajímavé fotoknihy. O mnoho z těchto fotoknih víme jen velmi málo. Jak původně vypadaly, jak se v té době vyráběly a prodávaly a jak je zamýšleli jejich tvůrci, protože koncem 20. století se na fotoknihách podepsaly i nové vynálezy a lidské chování. Digitální technologie mění všechny aspekty tvorby fotoknih. Osobní touha každého z nás pořizovat fotografie, tisíce fotografií měsíčně a mít každou chvíli vlastní fotoknihu. Moci si ji sám vyrobit na počítači a kdykoli si ji nechat doručit. To vše zcela změnilo pohled na fotografii i fotoknihy a naše vlastní schopnosti uspokojit své ego. Skutečně jsme se posunuli od Gutenberga k Zuckerbergovi a bohužel už není cesty zpět.

O fotoknize z počátku 20. století se dá snadno říci, že o její existenci víte jen tehdy, když ji máte v ruce. Ve 20. století je třeba se vyrovnat a uvědomit si jednu důležitou věc. Fotografie byla o umění a řemesle. Nejdůležitějším aspektem pro muzea a sběratele i galerie byl a je originální výtisk, předmět. To se zcela změnilo s digitálním zobrazováním provedeným v 21. století.

---

<sup>45</sup> GUILLLOT, Albin, Laure. Preludia. 1948

<sup>46</sup> BRODOVITCH, Alexej. Ballet. Augustin, 1945.

<sup>47</sup> ISHIMOTO, Yasuhiro. Someday, Somewhere. Geibi Shuppan, 1958.

<sup>48</sup> AVEDON, Richard. Observations. Simon and Schuster, 1959.

<sup>49</sup> BAYER, Herbert. Das Wunder des Lebens. Ausstellung, Berlin, 1935.

<sup>50</sup> STEICHEN, Edward. The Family of Man. The Museum of Modern Art, 1955.



Již neexistuje žádný originální tisk, žádný objekt, pouze originální obraz. Ztratili jsme smysl pro prezentaci, velikost, auru a individuální kvalitu tisku. Když se díváme na digitální tisk, "stroj" vždy a všude vytvoří vysoce kvalitní výtisk, jakmile jej fotograf nebo umělec jednou vytvoří. Již neexistuje žádná manipulace v temné komoře. Práce fotografa je hotová, jakmile stiskne tlačítko na "stroji". Je "digitální století" a tak při pohledu na snímek vytvořený ve 21. století, který je pořízený digitálním zařízením, musíme při prohlížení současných snímků a při návštěvě výstavy fotografií v muzeu či v galerii nebo na aukci upravit své myšlení, přenastavit své zkušenosti, přehodnotit svůj úsudek a přehodnotit svá kritéria. Kurátoři a jejich "orchestra" dneška potřebují novou vizi, nový přístup, novou prezentaci. V posledním desetiletí se objevuje řada pokusů o vzrušující pohled na instalaci fotografických výstav, zejména ze strany nemuzejních institucí, a to často od známých fotografů, jako jsou například Robert Frank nebo Josef Koudelka. Možná by se muzea měla tomuto trendu trochu přiblížit. Možná je to současnější přístup k prezentaci výstav. Potřebujeme nový způsob prezentace fotografické výstavy i v muzeích. Ale médium nám jistě vždy poskytne mnoho nových možností. S tímto možná poněkud smíšeným pohledem na budoucnost fotografického sběratelství nebo návštěvnických výstav, při pohledu na skutečné fotografické instalace v muzeích a galeriích, bych odkázala na citát Jeana Baudrillarda (1929-2007): "Všude se člověk snaží produkovat význam, učinit svět významným, zviditelnit ho. Nehrozí nám však, že by nám smysl chyběl: Naopak, jsme významem přehlčeni a ten nás zabíjí. Jak se stále více věcí propadá do propasti smyslu, zachovávají si stále méně ze svého kouzla zdání."<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> BAUDRILLARD, Jean. The Ecstasy of Communication. Semiotext, New York, 1988. s.63

### 3. Moderní fotokniha

#### 3.1. Ukládání fotografií: Album

Fotografie jsou jako vzpomínky. Lze je kdykoli vyhledat a vyvolat. Když se však na fotografii podíváte, získáte jiný druh zážitku. Vidíte danou osobu "jinak". Fotografie osoby vám o ní může něco říci. Může to být snímek dítěte, obraz z určitého období života rodiny, okamžik ze života dvojice nebo scéna na určitém místě. Fotografie může být záznamem vzpomínky nebo záznamem okamžiku. Médium fotografie, které je nyní v digitální podobě, změnilo způsob, jakým se na fotografie díváme. S digitálními fotografiemi lze libovolně manipulovat. Nejsou již vázány na konkrétní formát. Mají moc být použity k jakémukoli účelu.

Fotoalba jsou již dlouho považována za součást rodinného dědictví a kultury. Poskytují živé vzpomínky, pomáhají znovu prožít minulé zážitky a jsou dokladem toho, že se tyto události staly. Album je zároveň knihou, knihou o historii fotografa. Má bohatou historii osoby, která jej pořídila. Představuje okamžik jeho života, kdy byl zachycen fotoaparátem. Osoba, která fotografii pořídila, má k fotografiím zvláštní vztah. Fotografie jsou jakousi historií této osoby a jejího života. Historie těchto fotografií představuje historii člověka. Album se skládá ze snímků pořízených fotografem. Obsahuje slova napsaná autorem a každé slovo vyjadřuje myšlenku, pocit, emoci, postoj, koncept nebo přesvědčení autora. Slova mohou vyjadřovat pocity prostřednictvím skloňování a tónu. Bez písmen slova nemohou existovat. Alba slouží k uchovávání všech druhů předmětů pohromadě, alba existovat musí. Umělci vytvářejí umělecká díla tvorbou obrazů, soch a dalších médií. Umělecká díla nás inspirují a dávají našemu životu smysl. Hudbu milujeme, protože chceme slyšet krásné písně. Hudba nás činí šťastnými. Hrajeme hry, protože nás baví hrát videohry. Videohry nás baví a mnoho lidí zase nachází útěchu ve čtení knih.

Dnešní doba to, ale změnila. Dnes "fotoalba" ukládají snímky v digitální podobě. Vidíme nespočet webových stránek nabízejících tyto služby, které nám umožňují vytvářet online fotoalba a uchovávat je v bezpečí. S nástupem "cloudu" a internetu je nyní snazší než kdykoli předtím začít vytvářet osobní fotoalba a to i s ohledem na to, že se jedná o nejrozšířenější médium. V dnešní době lidé začínají chápat smysl toho, že mají fotografie uložené ve fotoknihách a ne v počítačových souborech. Například některé snímky nám nikdo nemůže vzít. Také máme v mozku uloženo mnoho vzpomínek. Někdy na všechno zapomeneme, ale nikdy nezapomeneme na nic, co se stalo s přáteli a příbuznými. Fotografie jsou jako vzpomínky. Připomínají nám události. Když někdo zemře, vzpomeneme si na jeho tvář prostřednictvím starých fotografií. Proto potřebujeme obrazové knihy. Kromě toho tu existují zvláštní okolnosti, kdy jsou počítače příliš pomalé na to, aby zvládly velké množství obrázků. Jedním z příkladů jsou digitální fotoaparáty. Ve fotoaparátu není k dispozici žádná paměť, pokud si nekoupíte další karty. Počítačové systémy pro ukládání souborů mají

tendenci se stářím degradovat a v důsledku poškození hardwaru rychle ztrácejí data. Problémy s pamětí a rychlostí obvykle vznikají při změnách verze softwaru nebo při aktualizacích programů operačního systému. Kromě toho nástroje pro správu obrázků určené speciálně pro aplikace na úpravu fotografií využívají veškerou paměť RAM, dokud není disk plně vytížen a pak začnou vyměňovat soubory z disku (to je ta nejhorší možnost). Tato situace ztěžuje, ne-li znemožňuje manipulaci s obrázky. Často se fotograf musí uchýlit k odstranění nežádoucích snímků před zahájením nového projektu, čímž se situace ještě více zkomplikuje. Po zvážení všech výše uvedených argumentů lze dojít k závěru, že fotoknihy jsou mnohem lepší než počítačové metody ukládání souborů.

### 3.2. Jak nová média ovlivňují fotoknihy?

"Fotokniha je autonomní umělecká forma srovnatelná se sochařským dílem, divadelní hrou či filmem."<sup>52</sup> Ralph Prins byl jedním z prvních, kdo použil slovo fotokniha se specifickou konotací. Neoznačuje jen tak ledajakou knihu ilustrovanou fotografiemi, nýbrž knihu, jejíž hlavní sdělení nesou fotografie. Fotokniha, ale také naznačuje určitou tvůrčí ambici jejího autora a skutečně se používá k označení kvalitativního rozdílu. Americký fotograf John Gossage definoval podstatu dobré fotoknihy takto: "Zprvce by měla obsahovat skvělé dílo. Zadruhé by měla umožnit, aby toto dílo fungovalo jako stručný svět uvnitř knihy samotné. Za třetí by měla mít design, který doplňuje to, o čem pojednává. A konečně by se měla zabývat obsahem, který udržuje trvalý zájem."<sup>53</sup>

S nástupem digitálních fotoaparátů přišla revoluční změna ve fotografické technologii. Digitální fotografie umožňuje uživatelům manipulovat se snímky pomocí počítačového softwaru namísto tradičních technik zpracování filmu. Revoluci však neudělalo jen používání počítačů, ale také telefonů s fotoaparátem. Přestože používá jiný hardware, tento druh zařízení se stále nazývá "fotoaparát", protože funguje úplně stejně jako běžné fotoaparáty. Postupem času se oba druhy zařízení staly schopnými dělat víc než jen pořizovat fotografie. Fotoknihy jsou výsledkem technologického pokroku a představitosti. Jejich koncepce sahá až do 19. století, kdy se k ukládání černobílých snímků používaly skleněné desky. Zpočátku se fotoalba vyráběla převážně ze dřeva, ale dnešní verze obsahují i jiné materiály, jako je lepenka, plast, plátno, kov, kůže atd., a dodávají se v široké škále velikostí a tvarů.

Fotoknihy se, ale obnovují v době nových médií, která ovlivňuje svět fotografie. Je to způsob jakým se fotografie vytvářejí a způsob jakým se na ně nahlíží. Je to nový způsob komunikace. Používání digitálních fotoaparátů k pořizování snímků

---

<sup>52</sup> PRINS, Ralph. V rozhovoru s Casem Oorthuysem, 1969, citováno Mattie a Rikem Suermondtem v knize *Photography between Covers: The Dutch Documentary Photobook After 1945*, Fragment Uitgeverij, Amsterdam, 1989. s.12.

<sup>53</sup> GOSSAGE, John. Citováno v knize Martina Parra & Gerryho Badgera. *The Photobook: A History, Volume I*. The Phaidon Press Ltd., 2004. s.7.

způsobuje, že se na fotografii díváme a vnímáme ji jiným způsobem, což se odráží i na našem způsobu komunikace prostřednictvím snímků. Nejsem si jistá, zda bych fotoknihy nazvala "novými médii", protože nejsou tak nové jako internet a další média. Přesto je vzestup nových médií v oblasti fotografie velmi rychlý. Internet změnil způsob, jakým se na věci díváme. Využití nových médií usnadnilo fotografům zveřejňování jejich prací. A zároveň jim dává možnost oslovit svými snímky široké spektrum publika. V dnešní době je tedy veřejnost širší, ale i dříve byla. Stačí si jen vzpomenout na válečné fotografy, kteří byli ve všech novinách. Takže si myslím, že skutečnou změnou pro každého je dnes fakt stát se fotografem, kterého vidí celý svět mnohem snadněji, poněvadž je tu dostupnost pro celosvětovou veřejnost daleko snadnější. Internet také umožnil sdílet snímky a zpřístupnit je veřejnosti. Je faktem, že digitální technologie mění způsob, jakým lidé vnímají svět a jak mu rozumíme. Svět je stále více propojen. "Tím chci pouze říci, že osobní a společenské důsledky jakéhokoli média - tedy jakéhokoli rozšíření nás samých - vyplývají z nového měřítka, které do našich záležitostí vnáší každé rozšíření nás samých nebo jakákoli nová technologie."<sup>54</sup>

V posledních několika letech se objevilo několik nových technologií, díky nimž se fotokniha stala přístupnější, vizuálnějším a interaktivnějším médiem. Videoprojekce nebo prezentace fotoknih jsou běžné, ale zbavují samotný objekt značné části komunikačního potenciálu média. Čtení již není diktováno čtenářem, ztrácí se hmatové zapojení a drobné detaily stejně jako text nejsou viditelné. Tato představení jsou tak spíše upoutávkami na možný čtenářský zážitek než prostředkem jejího přístupu. Kniha je nyní například vybavena počítačem a ten má schopnost pomoci čtenáři vnímat snímky novými způsoby. Knihu lze také číst na počítači a poté ji vytisknout. Také internet může být pro fotoknihu nesmírně užitečným nástrojem, který umožňuje lidem vytvářet, sdílet a spolupracovat na stejném projektu. V minulosti byly nejdůležitějším nástrojem komunikace knihy a noviny. Zatímco dnes je vnímáme jako věc z jiné doby. S nástupem nových médií ztratila kniha svůj význam. Lidé si již nemusí knihy kupovat, ale mohou si je stáhnout z internetu. Digitální fotokniha nebo možná spíš archiv je blog Martina Brinka. Blog byl sice v roce 2013 ukončen, ale i nadále zůstal přístupný všem uživatelům. Poskytuje užitečný archiv experimentů s digitální fotoknihou. Jsou zde zahrnuty PDF, iBooks, aplikace a různé autorské formáty, stejně jako zajímavá srovnání fyzické a digitální podoby.<sup>55</sup> Belgický blog Photobooks, který patří Stefanu Vanthuyne obsahuje několik skvělých příspěvků, které se zabývají současnou fotoknihou do hloubky. Zvláště poučné jsou texty Natashy Christie o potenciálu fotoknihy.<sup>56</sup> "Systematicky shromažďovat, organizovat a uchovávat zkušenosti z oblasti umění a designu, které zkoumají vztahy mezi publikováním a digitálními technologiemi".<sup>57</sup> Ale co třeba fanziny? Malé nezávislé časopisy vydávané online, které se věnují především tématům souvisejícím s populární

---

<sup>54</sup> MCLUHAN, Marshall a FIORE, Quentin. The Medium is the Message. Penguin books, 2008. s.8-72.

<sup>55</sup> BRINK, Martin. Blog. The Digital Photobook.

<sup>56</sup> VANTHUYNE, Stefan. Blog. Photobooks.

<sup>57</sup> P-DPA. Blog. Post-digital Publishing Archive.

kulturou. Fanziny obvykle obsahují zprávy, recenze, rozhovory, názory, tematické články a někdy také fotografie, grafiky, výtvarné práce spolu s povídkami, básněmi, komiksy a karikaturami. E-ziny jsou publikace, které poskytují podobný obsah prostřednictvím internetu například e-mailu namísto tištěných kopií. Rozdíl mezi těmito dvěma formami spočívá ve způsobu vzniku každé z nich. Zatímco fanziny byly původně koncipovány jako tištěné publikace určené výhradně k šíření v rámci komunity fanoušků, kteří měli k samotnému zinu přístup prostřednictvím předplatného. První elektronické verze zínů se staly veřejně dostupnými po roce 1996. Pojem "fanzine" tak začal být populárním. Fanziny jsou tedy v podstatě časopisy, které vydává osoba, jež se zajímá o určité téma. Obvykle jsou distribuovány zdarma. E-ziny jsou elektronické verze fanzinů. Jsou publikovány online a jsou rovněž k dispozici zdarma.

Pokud se na sociální síť díváme jako na prostor pro publikování a to skutečně jsou, můžeme Instagram považovat za fanzine nebo ještě lépe za e-zine. Vždyť fanzine je časopis o hudbě, módě, umění, politice. A Instagram jako služba založená na sdílení obrázků může být médiem, které přenáší stejná témata. Každý profil má obrázky a text, stejně jako každá kniha má stránky. Uživatelské jméno je autorem, profilový obrázek je portrétem na zadní straně obálky knihy. Rejstříkem obsahu je mřížka obrázků. V tomto případě může být příkladem kniha "Selfish"<sup>58</sup> Kim Kardishian (Obr. 21). "Selfie" shromážděná v její knize mohou být předzvěstí arogance, nejistoty nebo kombinace obojího. Jsou však také důkazem neodbytného materialismu a přesvědčení, že "vzhled" není pomíjivou záležitostí, ale věcí, z níž lze udělat médium. Jedná se o průmyslovou výrobu aplikovanou na vzhled člověka. Kim svým způsobem vynalézá novou odrůdu kapitalismu, jejíž měnou je selfie. Ale to, co "Selfish" představuje, je také druh deníku, který je zarámovaný jako kniha a fotografie jsou v ní prezentovány rok po roce, chronologicky.

### 3.3. Je telefon galerií?

Fotografie a tištěná fotografie mě fascinuje již od dětství. Vždy se mi líbil vzhled fotoknihy, způsob jakým se dá využít k vyprávění života a jeho příběhů. V posledních letech jsem zaznamenala oživení zájmu o formát fotoknihy. Myslím si, že toto oživení je částečně způsobeno rozvojem digitální fotografie, ale také touhou po osobnějším a vizuálnějším vyprávění příběhů. Fotokniha je pro tento druh vyprávění skvělým formátem. Fotoknihy představují nové možnosti v umění fotografie. Fotokniha je vizuální záznam jakéhokoliv okamžiku existence v rámci prostoru nebo události. V moderní digitální době, kdy se fotografie rychle pořizují prostřednictvím chytrých telefonů a online komunit například Instagram, Flickr, poptávka po tištěných knihách fotografií exponenciálně roste. Stále více fotografů nyní experimentuje s alternativními metodami výroby vlastního unikátního formátu knihy nazvaného "fotokniha".

---

<sup>58</sup> KARDASHIAN, Kim. Selfish. Universe Publishing, 2015.

Fotokniha má budoucnost. Ve skutečnosti již přežila přechod od tisku k digitalizaci. V minulosti byla médiem, které se omezovalo na tištěnou stránku a nyní se stala médiem, které lze využívat na webu a v digitální podobě knih, aplikací i dalších digitálních médií. Budoucnost fotoknihy však bude záviset na tom, jak bude navržena. Stejně jako u všech médií i u fotoknih se objeví nová generace, která bude interaktivnější a umožní divákovi sdílet své zážitky a spojit se prostřednictvím fotoknihy s dalšími lidmi. Fotografování chytrým telefonem se stalo neuvěřitelně populární, zejména mezi teenagery, kteří chtějí zachytit okamžiky, snímky a videa, aby si je uchovali navždy. S rozvojem technologií chytrých telefonů přibýly další funkce. Jako jsou dotykové displeje, fotoaparáty, videorekordéry, aplikace pro úpravu fotografií atd. Zároveň se tato zařízení zlevnila, je s nimi lepší manipulace a lépe se přenášejí. Chytré telefony umožňují pořizovat fotografie kdekoli a kdykoli. Pomáhají nám snadno sdílet zážitky a vzpomínky prostřednictvím fotografií, videí a zvukových záznamů. S přechodem na nepřetržité připojení se role chytrých zařízení ještě zvyšuje, protože lidé se při hledání odpovědí a řešení problémů více spoléhají na online služby.

Během mého studia jsem narazila na knihu "AA.VV, The Photobook in Art and Society".<sup>59</sup> V této knize autoři podali uceleného průvodce fotografováním pomocí mobilního telefonu. Vysvětlují, že mobilní telefon je nedílnou součástí našeho každodenního života. Proto je pro nás velkou příležitostí zachytit krásy našeho okolí pomocí mobilního telefonu. Můžeme používat mobilní telefon jako digitální fotoaparát, fotoalbum, osobní deník a dokonce i jako galerii. Galerie, muzea a specializovaná umělecká místa jsou pro mnohé exkluzivními prostory, jejichž využívání vyžaduje zvláštní znalosti nebo vzdělání. To se postupně mění s měnícími se mandáty a vznikajícími platformami veřejného umění, ale i přesto je toto vnímání stále významné ve spojení s mobilním telefonem. Myslím, že je to zajímavé téma k rozhovoru. Podle mého názoru se jedná o mobilní galerii, která slouží k uskutečňování a přijímání hovorů a k posílání a přijímání textových zpráv. Je to místo, kde lidé projevují svou individualitu. Je to tedy předmět, který je naplněn velkým významem a důležitostí. Někteří lidé se mohou rozhodnout projevit svou osobnost pomocí určité barvy nebo designu, jiní si vybírají telefon jen na základě značky, jako by se s ním ztotožňovali. "Vize se stávají skutečností"<sup>60</sup> jako je v reklamě společnosti Nokia z roku 2003 (Obr. 25), kdy nás společnost odkazuje na zbrusu nový telefon, který nám změní život, protože nás se všemi propojí. Mobilní telefon není jen prodloužením lidských rukou, očí a úst, je to součást lidského těla.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> AA.VV. The Photobook in Art and Society. Jovis, 2020.

<sup>60</sup> NOKIA. Reklama Nokia 6600 Mobile Phone TV Commercial, 2003.

<sup>61</sup> MCLUHAN, Marshall a FIORE, Quentin. The Medium is the Message. Penguin books, 2008. s.8-72.

## 4. Budoucnost fotoknihy

### 4.1. Remediac: Fotokniha v digitálním věku

Jak jsem již uvedla, fotografie a obrazy jsou nejsilnější a nejúčinnější formou informace. Dokážou předat sdělení velmi jednoduchým a přímým způsobem. Digitální věk změnil způsob, jakým se na fotografie díváme. V minulosti jsme se na fotografie dívali tradičním způsobem. Dívali jsme se na ně jako na něco, co je určeno pouze pro oči. Vnímali jsme je jako prostředek komunikace. Museli jsme čekat na vyvolání filmu, abychom si mohli fotografie prohlédnout. Negativy se používaly k výrobě kopií fotografií. Kopie se pak zhotovovaly na fotografický papír a až potom jsme si mohli fotografie prohlédnout. A samozřejmě, že existovaly a existují i případy instantní fotografie a její polaroidy, kdy jsme mohli fotografie vidět okamžitě. Každopádně si v dnešní době můžeme fotografii prohlédnout na jakémkoli typu obrazovky, od počítače po telefon a dokonce i na slunečních brýlích či hodinkách. Videoprojekce nebo prezentace fotoknih jsou běžné, ale zbavují samotný objekt značné části komunikačního potenciálu média. Čtení již není diktováno čtenářem, ztrácí se hmatové zapojení a drobné detaily stejně jako text nejsou viditelné. Tato představení jsou tak spíše upoutávkami na možný čtenářský zážitek než prostředkem jejího přístupu.

Digitální technologie nám dala možnost vytvářet, zachycovat a sdílet zážitky způsobem, který by byl ještě před několika lety nemožný. Fotokniha je dokonalým příkladem síly média, které nás spojuje s minulostí i přítomností a vytváří nový způsob chápání našeho vztahu ke světu kolem nás. Médium fotoknihy můžeme využít ke zkoumání našeho vztahu ke světu kolem nás a zapojit se do procesu nápravy sebe sama prostřednictvím fotografie.

Fotografie se stala a je formou kulturní praxe, která od svého vzniku prošla řadou změn. V počátcích se fotografie používala jako způsob záznamu a uchování minulosti. S vývojem média se, ale začala používat spíše jako prostředek osobního vyjádření a sebedokumentace. Digitální věk však zcela radikálně změnil způsob našeho vnímání fotografie. Dnes je fotografie více o produkci snímků než o zážitku z jejího prohlížení. Fotografické obrazy se stále častěji používají k vytváření narativů, které jsou často vázány na konkrétní kulturní kontext. V posledních několika letech fotokniha dozrála jako nové médium v digitálním věku. Snažím se tedy prozkoumat vývoj fotoknihy jako digitální mediální formy a vznik fotoknihy jako nové mediální formy a nahlédnout na způsoby, jakými jsou fotoknihy využívány jako nový druh tvůrčího nástroje při tvorbě současného umění a umělecké kritiky. Možnost remediac<sup>62</sup> fotoknihy jako formátu

---

<sup>62</sup> BOLTER, Jay, David a GRUSIN, Richard. Remediation: Understanding New Media. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000. s.58

v digitálním věku. Tím mám na mysli, co může fotokniha v éře všudypřítomných digitálních médií dělat a co jiné formáty dělat nemohou? Je to formát, který je relativně vyjimečný v tom, že jde o fyzický objekt, který obsahuje informace v digitální podobě. Fotokniha je fyzickým artefaktem, který lze číst, uchovávat a sdílet. Je to formát, který lze přenášet a může být interaktivní. Je to formát, který lze použít k vytváření vyprávění nebo k tvorbě vizuálních textů. Je to formát, který lze použít jako pedagogický nástroj k zapojení, vzdělávání, ale lze ho použít jako nástroj k vytváření komunity a sociálního aktivismu. Je to formát, který lze použít jako prostředek pro umění.

Fotokniha je dnes nepřehlédnutelným "fenomémem" (Obr. 22)<sup>63</sup> ve fotografické komunitě, která se těší něčemu, co by se dalo popsat jako "renesance"<sup>64</sup>, nebo "zlatý věk".<sup>65</sup> Je předmětem specializovaných časopisů, blogů a webových stránek, stejně jako zaujímá místa ve výklenkových knihkupectvích, uměleckých galeriích, muzeích a učebních plánech akademií. Ačkoli tohoto povzneseného stavu nebylo dosaženo přes noc, lze říci, že se jedná o poměrně strmý vzestup. Je to pozice, která se ohlásila nejen množstvím doprovodných aktivit, ale také nevědomou shodou na samotném termínu fotokniha, který zřejmě zvítězil nad fotoknihou<sup>66</sup>, fotografickou knihou umělce<sup>67</sup> a fotografickou knihou.<sup>68</sup>

Na současnou fotoknihu a její nově nabyté postavení ve fotografii není možné nahlížet bez uznání role, kterou v ní hrají síťové technologie. Mechanizace našeho profesního i osobního života poskytla mechanismy, které usnadnily rozkvět tohoto média, a pozadí, na němž se formovaly touhy po takové hmatové formě komunikace. Současná fotokniha využívá a zklidňuje trhliny, které vznikly v důsledku rychlého vstřebávání nových technologií, a vyvrací předčasná prohlášení o smrti knihy. Současně s růstem zájmu o fotoknihu se zintenzivňují síťové technologie, které by žádný holistický nebo kritický pohled na médium neměl ignorovat. Blogy pro sdílení fotoknih, vlastních i vlastnoručně vyrobených, velké diskusní skupiny na Facebooku, produkce zprostředkovaná prostřednictvím rozhovorů přes Skype a Zoom, digitální ofset a tisk na zakázku, stejně jako specializovaní online prodejci. A to je jen několik příkladů mnoho způsobů, kterými byla fotokniha umožněna a ovlivněna naším síťovým prostředím. "Internet umožňuje milionům lidí nejen přístup k informacím, ale také zaznamenávat své názory na webových stránkách a blozích, souhlasit či nesouhlasit, hlasovat a posílat zprávy. Nadšenci do komunikace, médií

---

<sup>63</sup> CCCB, Moritz Neumüller a Fundació Foti Colectania, eds. 2017. Photobook Phenomenon, Barcelona

<sup>64</sup> RULE, Dan. Editor's Note. Photofile, spring/summer vol.97, 2015.

<sup>65</sup> TANNENBAUM, Barbara. DIY: Photographers & Books. Cleveland Museum of Art, 2012.

<sup>66</sup> SWEETMAN, Alex. Photobookworks: The Critical Realist Tradition v knize Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook. Visual studies Workshop Press, 1985. s.187-207

<sup>67</sup> WILKIE, Theresa a PENDLEBURY, Jane. Photography and the Artist's Book, 2012. s.62-68

<sup>68</sup> CRAGER, Jack. Welcome to the Golden Age of DIY Photo Books, 2016.



a informací poukazují na toto množství zpráv jako na projev demokratického potenciálu síťových technologií."<sup>69</sup>

V post-digitální éře jsme obklopeni technologiemi, které nás však stále více neohromují. Při přemýšlení o prostoru fotoknihy jako primárního v rámci fotografie, stejně jako při úvahách o technologiích a adopcích, které přinášejí post-digitální kulturu, je třeba mít na paměti, že ani jedno není absolutní, jednotné nebo rovnoměrně rozložené. Naopak k tomu přispívají geografické, sociální, technologické a umělecké individuality. "Post-digitální" je termín, který můžeme použít jak pro díla, jež se snaží odhalit nepořádek našich nově digitalizovaných životů, tak pro způsob, jak hovořit o povaze sítě jako "spodního proudu naší existence".<sup>70</sup>

Často jsme svědky dopadu a projevu post-digitálních témat v každodenním životě: od designu současných kaváren a barů s exponovaným osvětlením a (implicitním) industriálním nábytkem, přes současné představení materiálnosti a kuchařské pořady až po rostoucí popularitu vlogů o divočině či "útěku" na YouTube. Návrh uvažovat zde o poloze fotoknihy jako neoddělitelné od krajiny utvářených digitálními technologiemi, neznamená ignorovat další vlivy na růst fotoknihy. Vliv lze pozorovat i na současné fotoknize. Samotný akt tisku fotografií je sám o sobě vyvrácením linearity postupu digitálními technologiemi a demonstruje nikoliv na rozčarování, ale také na hybridním přístupu, neboť jen málo fotografií obsažených ve fotoknize, které nebyly vytvořeny, přeloženy či nalezeny prostřednictvím digitálního hardwaru a softwaru. A Dále je tu touha tvůrce i čtenáře zapojit se do hmatové podoby knihy, která je poměrně drahým a materiálově náročným objektem, jenž poskytuje svým účastníkům zakotvení v reálném světě.

Objevování kódu a zájem o zdůraznění a prezentaci procesu je běžný i v současném kontextu fotoknihy. Domnívám se, že touha odhalit a ukázat fungování samotné fotoknihy je reakcí na stále více zahalené digitální technologie. Částečně to může být důvod, proč se vedle obálek s texturou, plátnem a tlumených tónů objevilo tolik knih s holou vazbou. Vedle výsuvných desek, texturovaných papírů, replik dopisů či dalších dokumentů, které byly v post-miléniu charakteristickým rysem mnoha vysoce oceňovaných fotoknih. Tyto práce odhalují konstrukci, která působí jako poutač na tělesnou existenci. Ještě výraznější ilustraci situace fotoknih ve vztahu k post-digitalizaci, důrazu na produkci a procesu lze nalézt ve zvýšené viditelnosti fotografické knihy, makety "dummy". Maketa "dummy" je zkušební verze knihy, která se v minulosti používala jako krok k vydání knihy a která se zasílala potenciálním nakladatelům, ukazovala přátelům a kolegům pro zpětnou vazbu nebo se používala jako pomůcka při rozhovorech s tiskárnami ohledně výroby. Maketa nabízí pohled na

---

<sup>69</sup> DEAN, Jodi. *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Other Left Politics*. Durham, Duke University Press, 2009. s.26-7

<sup>70</sup> KEMPER, Jakko. *Glitch, the post-digital aesthetic of failure and 21st-century media*. Online článek, University of Amsterdam, 2022. s.4-10

fungování fotoknihy a prostor pro experimentování bez výrazného rizika pro tvůrce. Zájem o maketu je také ukazatelem publika, které tvoří další tvůrci. Maketa knihy tedy sama o sobě není novým objektem na cestě publikování, ale v post-digitální době se přesunula z relativně soukromé do často veřejné s tím, jak se začátkem 21. století množí soutěže a veletrhy zaměřené na makety "dummy". Jako je například fotoknižní festival "Kassel Dummy Award".

## 4.2. Post-fotografická perspektiva 21. století

Fotografie spolu s kinematografií je vzhledem ke svému mechanickému fungování uměním, které je úzce spjato s technologickým pokrokem. Jeho důkazem je přechod od odjudského asfaltu k dusičnanu stříbrnému nebo přechod od skleněných desek k fotografickému filmu. Zejména v posledních třiceti letech byla role digitální fotografie ve společnosti mnohokrát diskutována a to, jak z hlediska jejího evidenčního charakteru, tak z hlediska jejího místa ve světě umění. Jak nás učí McLuhan "Médium nebo proces naší doby – elektrotechnika – přetváří a restrukturalizuje vzorce vzájemné sociální závislosti a všechny aspekty našeho osobního života. Nutí nás přehodnotit prakticky každý aspekt, každou činnost a každou instituci, kterou jsme dříve považovali za samozřejmou."<sup>71</sup> Vzhledem ke stáří textu se zdá být správné aktualizovat téma "The Medium is the Massage"<sup>72</sup> tím, že budeme hovořit nejen o elektrické technologii, ale i o digitální technologii, která nás opět nutí přehodnotit všechny aspekty naší společnosti. Množství informací, které se šíří po celém světě je nevídané. Každý den je na Facebook nahráno v průměru tři sta čtyřicet pět milionů.<sup>73</sup> Kdybychom je chtěli všechny vidět alespoň na vteřinu, trvalo by to nejméně jedenáct let. Nejsme stvořeni pro tolik informací a technologie dalece přesahují naši schopnost je vstřebávat. Obýváme obraz a obraz obývá nás. Jsme ponořeni do toho, co fotograf Joan Fontcuberta nazývá "obrazovým kapitalismem".<sup>74</sup> Nástup internetu a s ním spojená okamžitá výměna dat nás přivedly do prostředí, kde jsme neustále pohlcováni informacemi. Čas se nyní "skládá" z velmi krátkých cyklů, v nichž přeskakujeme z jednoho obsahu na druhý, aniž bychom se zastavili a podívali se co vidíme, v obavě, že nám něco proklouzne mezi prsty.<sup>75</sup> "Naš svět je nový svět pomíjivosti. Čas" se zastavil, "prostor" zmizel. Nyní žijeme v globální vesnici... simultánní události."<sup>76</sup> Úplně a bezprostřední poznávání událostí nás vede k revizi pojetí času. Přítomnost je nepřetržitým bytím. Minulost je tak pomíjivá, že se stává neuchopitelnou (takže už nemáme historické vědomí), zatímco budoucnost se stává nepředstavitelnou,

<sup>71</sup> MCLUHAN, Marshall a FIORE, Quentin. The Medium is the Massage. Penguin books, 2008. s.8-72.

<sup>72</sup> MCLUHAN, Marshall a FIORE, Quentin. The Medium is the Massage. Penguin books, 2008. s.8-72.

<sup>73</sup> AA.VV. Statistika. Web. statistics.com.

<sup>74</sup> FONTCUBERTA, Joan. La furia delle immagini, note sulla postfotografia, Ed. Einaudi, 2011. s.3

<sup>75</sup> AA.VV. The extreme Self: Age of You. Walther König, 2021. s.115

<sup>76</sup> MCLUHAN, Marshall a FIORE, Quentin. The Medium is the Massage. Penguin books, 2008. s.8-72.

což má za následek její znehodnocení. Od nástupu digitální technologie jsme ponořeni do nového vizuálního řádu, v němž se fotografie stávají nehmotnými, okamžitě přenosnými a dokonale kopírovatelnými. Podle Fontcuberty tento nový řád začal v roce 1989 s příchodem Photoshopu, kdy se fotografie stala nebývale snadno tvárnou a tedy i dobře napodobitelnou. Ne, že by to dříve nebylo možné. Existuje nespočet případů úprav fotografií, od této chvíle se manipulace s fotografiemi stala nástrojem, který má na dosah každý, kdo vlastní počítač. Fred Ritchin vidí tuto změnu již od počátku 80. let s elektronickou, ještě ne digitální manipulací s obrazy. Ritchin uvádí příklad různých obálek časopisů s upravenými fotografiemi. Přelomová je podle něj obálka National Geographic z roku 1982, na níž jsou obě pyramidy v Gíze "přiblíženy", aby se přizpůsobily rozměrům obálky a tím se změnil úhel pohledu, jako by fotograf stál o pár metrů dál vpravo. "Byla to triviální změna, koneckonců původní fotografie byla již romantizovanou verzí scény, vynechávající odpadky, zájezdové autobusy i prodavače suvenýrů, ale otevřela dveře digitální fotografii."<sup>77</sup>

Čas určený stejně jako okamžik fotografování už není jen okamžikem mezi fotografem a objektem. Nyní jej lze měnit i upravovat nejen fotografem, například redaktory, novináři, politiky atd. pomocí počítačů. To znamená, že role fotografa v průběhu let ztrácí na významu a důležitosti. Fotografie už není aktuální, ale neustále "potenciální", připravená ke svým úpravám dle potřeby. Pojem "potenciality" v tomto kontextu obecně označuje jakoukoli "možnost", kterou může věc mít. Aristoteles nepovažoval všechny možnosti za stejné a zdůrazňoval význam těch, které se stanou skutečnými samy od sebe, když jsou k tomu vhodné podmínky a nic jim nebrání.<sup>78</sup> Nejjednodušším příkladem tohoto konceptu je vejce a kuře. Vejce je potenciálně kuřetem, ale ve skutečnosti je to vejce, které má potenciál stát se kuřetem. Stejně tak je to i s jednou fotografií. Vždy ji lze upravit tak, aby znamenala něco jiného, něco víc nebo něco míň. Může potenciálně znamenat různé věci a skutečný význam bude dán tím, jak bude upraven a v jakém prostředí bude umístěn (ruská propaganda, levicový časopis atd.) Fyzikální poddajnost elektronických obvodů umožňuje vytvářet zcela nová zařízení, od prvního komerčně dostupného digitálního fotoaparátu, zrcadlovky Kodak DSC-100 z roku 1991 se tvar fotoaparátů vyvíjel. Dnes máme fotoaparáty všude, zrcadlovky, kompaktní fotoaparáty, bezzrcadlovky, webové kamery, sledovací kamery, chytré televizory, ledničky, mikrovlnné trouby, trouby, auta, brýle, satelitní kamery, ale především chytré telefony, které obsahují tři, čtyři nebo pět fotoaparátů a vytvářejí většinu fotografií na světě.

Stejně jako všechna média, tak i fotografie je odrazem společnosti, která ji vytvořila a přijala. Naopak společnosti byly vždy utvářeny spíše povahou prostředků, jimiž lidé komunikovali než samotným obsahem komunikace.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> RITCHIN, Fred. After Photography. W. W. Norton & Company, 2010. s.20

<sup>78</sup> SACHS, Joe. Aristotle's Metaphysics, a New Translation by Joe Sachs. Santa Fe, NM: Green Lion Books, 1999.

<sup>79</sup> MCLUHAN, Marshall a FIORE, Quentin. The Medium is the Message. Penguin books, 2008. s.8-72.

V tomto historickém období se prosazuje post-fotografie, která odkazuje na fotografii, jež "proudí v hybridním prostoru digitální společnosti a je důsledkem digitální nadmíry"<sup>80</sup>, jedná se o pestrý soubor hybridních uměleckých postupů i dcer nové vizuální kultury, která změnila vztah člověka k prostoru, času, paměti a identitě. Fotografie je nejen dítětem, ale i oporou postmoderní doby, která promlouvá skrze digitální technologie. Podobně jako futurismus je post-fotografie hrdě současná a promítá se do budoucnosti. Přijímá technologické inovace, ohýbá je podle své vůle, zkoumá jejich neprobádané prostory a diskutuje o těch předcházejících. Jestliže je fotografie spojena s pravdou a pamětí, post-fotografie na druhé straně ontologicky odstraňuje naturalistickou reprezentaci fotoaparátu a sociologicky otřásá tradičním terénem fotografických praktik. Má svůj vlastní, inovativní jazyk, jemuž odpovídá vlastní svět, jehož hranice se v návaznosti na technologický vývoj neustále rozšiřují. "Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa."<sup>81</sup>

Pokud se vrátím k obrovskému množství fotografií, které jsou denně nahrávány na internet a různorodí umělci na toto téma rozvíjejí své vlastní úvahy a tak rozvíjejí "objet trouvé". Hlavním dílem v tomto ohledu je bezpochyby 24 hodin fotografií Erika Kesselse.<sup>82</sup> V roce 2011 se nizozemský umělec rozhodl vytisknout a "rozházet" na podlahu, nejprve v amsterodamském muzeu FOAM a poté na dalších místech jeden a půl milionu fotografií, které byly během jednoho dne nahrány na Flickr (Obr. 23). Množství fotografií před návštěvníkem vyvolávalo spíše zděšení než zvědavost. Při procházení instalací není možné si jednotlivé snímky prohlédnout, není na to hmotný čas. Každá fotografie ztrácí své individuální vlastnosti, ztrácí svůj původní význam před neprostupnou zdí významů a ne proto, že by byla nějak zvlášť složitá, ale proto, že je příliš široká na to, aby se dala přelézt nebo zbořit.

Penelope Umbrico zase začala shromažďovat snímky pořízené uživateli inzertního serveru Craigslist a vytvořila mozaiky, které abstrahují od obsahu jednotlivých fotografií.<sup>83</sup> Jako v případě televizorů z Craigslistu (Obr. 24), kde se z četných fotografií černých obrazovek televizorů na prodej, osvětlených pouze bleskem, který se na nich následně odráží a stává se "černou dírou", přerušovanou pouze malými kulatými světly vytvářející souhvězdí, které nemá ve viditelném vesmíru obdoby.

Podobně výše zmíněný Joan Fontcuberta, nejteoretičtější z post-fotografických umělců jednoduše vyhledal v Google Images slovo "photo" v několika jazycích a stáhl jich tisíce. Poté vytvořil fotografickou mozaiku, která tvoří obraz, jenž je mnohem známější než jednotlivé snímky. Patří mezi ně Pohled z okna na Le Gras od Nicéphore Niépce, první fotografie Země z vesmíru (Obr. 26)<sup>84</sup> nebo jeden ze

<sup>80</sup> FONTCUBERTA, Joan. *La furia delle immagini, note sulla postfotografia*, Ed. Einaudi, 2011. s.3

<sup>81</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Routledge, 2001. text 5.6,5.62

<sup>82</sup> KESSELS, Erik. *24 Hrs In Photos. Photography and sculpture*. Foam, Amsterdam, 2012.

<sup>83</sup> UMBRICO, Penelope. *TVs from Craiglist, 2009-2011*.

<sup>84</sup> FONTCUBERTA, Joan. *Googlegrams*, 2008.

snímků pořízených ve věznici Abú Ghrajb. První je počátkem fotografie, je to první obraz chemicky fixovaný na světlocitlivém nosiči. Druhá je, abychom parafrázovali Luigiho Ghirriho, fotografie, která v sobě obsahuje všechny fotografie světa. Třetí představuje zlom ve vnímání fotografie, kdy poprvé chápeme, jak je vyprávění, které vydávají neprofesionální fotografové, syrovější, nefiltrované estetickými kánony a především pravdivější. Naproti tomu Hermann Zschiegner pracoval méně pompézním způsobem a rozhodl se pracovat s apropriací a Google Images. V roce 2008 Zschiegner vyhledal "+walker evans +sherrie levine"<sup>85</sup> (což je také název projektu) a stáhl fotografii Allie Mae Burroughsové, kterou pořídil americký fotograf Walker Evans z dvaceti šesti různých zdrojů.

Sherrie Levineová je zase umělkyně, která v 80. letech 20. století fotografovala Burroughsovy tisky na různých Evansových výstavách a upozorňovala na rozdíly mezi jednotlivými obrazy podle velikosti, osvětlení, kontrastu atd. Pro Zschiegnerovu práci je charakteristické, že se mísí obrazy Evanse a Levina a vzniká třetí rovina. První je skutečná Evansova fotografie, originál. Druhou je analogová reprodukce, kterou Levine vytvořil pomocí fotoaparátu. A třetí je digitální reprodukce fotografií obou. Při prohlížení dvaceti šesti snímků dohromady uvidíte jednou odraz, jednou nižší kontrast, jindy velmi nízké rozlišení a jindy původní snímek. Tyto práce jsou nejen post-fotografické, ale také meta-fotografické, to znamená, že je to fotografie, která mluví o fotografii. Post-fotografie tak přináší do světa fotografie obecně svěží vítr, který na jedné straně umožňuje definitivně uvolnit vztah k pravdě a tím jí umožňuje rozvinout autonomní jazyk bez instrumentálních cílů a na druhé straně vede k přehodnocení klasických témat fotografie.

V roce 2011 se Giorgio Di Noto rozhodl zdokumentovat tzv. arabská jara pomocí polaroidů (Obr. 29).<sup>86</sup> Je to neobvyklý způsob fotografování poměrně dost násilných povstání. Ještě neobvyklejší je skutečnost, že v severní Africe nikdy předtím nebyl. Fotografie byly ve skutečnosti pořízeny na počítačové obrazovce, která reprodukovala fotografie a videa pořízená obyvatelstvem, jež se aktivně účastnilo protestů, nefiltrované okem mezinárodních fotografů a reportérů (jak jsme již uvedli v případě Abú Ghrajb). Arabské jaro je vlastně prvním případem, kdy široké rozšíření kamer a internetu umožnilo úplné a nefiltrované zdokumentování konfliktu. Použití polaroidových fotoaparátů připomíná pocit jedinečnosti okamžiku a amatérství fotografa, který skutečně charakterizoval mediální pokrytí událostí. Pokud takto přehodnotíme válečnou fotografii tak i fotografii dokumentární zpochybňuje dílo, knihu Leonarda Magrelliho "West of Here"<sup>87</sup>, které zpočátku vypadá jako klasická černobílá dokumentace města Los Angeles. Při podrobnějším pohledu lze, ale spatřit nedokonalosti v drobných detailech, jako jsou stíny nebo textury. Skutečnost je, ale taková, že fotografie Magrelli v Los Angeles nepořídil a ani nikde jinde pořízeny nebyly. Pravdou je, že

---

<sup>85</sup> ZSCHIEGNER, Hermann. +walker evans +sherrie levine, 2008.

<sup>86</sup> DI NOTO, Giorgio. The Arab Revolt, 2012.

<sup>87</sup> MAGRELLI, Leonardo. West of Here, 2021.

se nejedná o fotografie, ale o snímky obrazovky "screenshoty" z videohry Grand Theft Auto V. (Obr. 30). Ve stylu typickém pro americkou školu Stephena Shorea, Joela Sternfelda, Williama Egglestona a dalších velkých mistrů jsme hozeni do prostoru, který neexistuje a v němž se stírá rozdíl mezi pravdou i lží. Vidíme tedy, jak lze fotografovat aniž bychom měli před sebou fotoaparát nebo konkrétní objekt.

Dalším zajímavým a inovativním bodem v post-fotografickém světě je alternativní využití fotoaparátů používaných k jiným účelům, například jako sledovací kamery. Švýcar Jules Spinatsch pro svá díla "Semiautomatic Photography", "Snowden Habitat", "Bolgenschanze - Evolution"<sup>88</sup> pořídil během několika hodin tisíce snímků pomocí webových kamer s pohyblivou hlavou, které byly rozmístěny v různých městech. Poté jednotlivé části znovu složil do přehledu, který připomíná spíše puzzle než fotografii a ve které se mísí den i noc. Prvky tvořící scénu jsou rozbité a deformované. Irene Fenara se od roku 2018 začala portrétovat v sérii "SELF PORTRAIT FROM SURVEILLANCE CAMERA", která se týká potřeby moci vykonávat neustálou kontrolu a ústředního postavení, které vize v naší společnosti zaujímá (Obr. 27). "Umělcův pohled obrácený k objektu se stává aktem odporu, jehož cílem je vnutit kontrolovanému světu vlastní identitu. Je to převrácený úhel pohledu, který nás však nutí přemýšlet o stále se vracejícím vztahu mezi pozorovatelem a pozorovaným."<sup>89</sup> V roce 2013 zase umělecká dvojice Adam Broomberg a Oliver Chanarin<sup>90</sup> použila sofistikovanou kameru určenou pro ruskou policii. Skládá se ze čtyř kamer, kterým asistuje umělá inteligence a které společně vytvářejí trojrozměrnou "masku" kolemjdoucích aniž by spolupracovali. Snímky lze libovolně otáčet a přimět fotografovanou osobu, aby se "dívala" do fotoaparátu i přesto, že se nikdy nedívala, podobně jako August Sander ve 30. letech 20. století. Poté umělci portréty uspořádali podle práce portrétovaných osob a vytvořili tak jakýsi taxonomický katalog ruských občanů, včetně vůdkyně Pussy Riot Jekatěrině Samucevičové (Obr. 31).

Když už mluvíme o dohledu a bezpečnosti, opačnou roli hraje výstava Dutch Landscapes z roku 2011 Mishky Hennera. Ta ukazuje, jak jsou satelitní snímky Google Maps citlivých míst v Nizozemsku, skladů NATO, vojenských táborů a podobně. Tyto místa jsou cenzurovány nikoli prostým rozmazáním, ale barevnými polygony, které vytvářejí poutavou texturu. Místa připomínající moderní kamufláž nebo kubistickou estetiku ve svých tvarech a barvách jako díla Gerharda Richtera v jeho spojení fotografie a malby. Henner pokračoval v používání Google Maps, tentokrát však ve funkci Street View a shromáždil sérii snímků (No Man's Land, 2011) žen na okraji silnice na italském a španělském venkově (Obr. 28). Aby je našel, pátral Henner na internetu v diskuzních fórech, kde uživatelé sdíleli své zkušenosti se sexuálními pracovníci a jejich lokací. Dílo bylo silně kritizováno. Zejména americkým výborem sexuálních pracovníků,

<sup>88</sup> SPINATSCH, Jules. Evolution, 2004. Snowden Habitat, 2013. Semiautomatic Photography, 2019.

<sup>89</sup> FENARA, Irene. Self portrait from surveillance camera, 2018.

<sup>90</sup> BROOMBERG, Adam a CHANARIN, Oliver. Spirit is a Bone. Mack Books, 2016.

který umělce obvinil z vykořisťování žen v jejich již tak obtížném postavení, ohrožování jejich bezpečnosti a posilování "genderových" stereotypů i mnoha dalších věcí. Část fotografické komunity také silně kritizovala práci No Man's Land pro její chladný a nemorální přístup. Především ve srovnání s mnoha tradičnějšími projekty na stejné téma, kde bylo podle kritiků nutné dostat se do kontaktu s fotografovanými osobami, abychom se do nich mohli vcítit. Po krátkém čase byla No Man's Land v překladu Země nikoho, konečně pochopena ve svých záměrech a po tomto poněkud problematickém období byla přijata pozitivně.<sup>91</sup>

Fotografie se v posledních třiceti letech vyvíjela rychleji než kdykoli předtím. Byly jsme svědci toho, jak se díky vývoji svého jazyka emancipovala a odpoutala od reprodukce. Pokud bude tento vývoj pokračovat přímo úměrně technologickému vývoji, budoucnost fotografie bude nepředstavitelná. Umělé inteligence jsou každým dnem neuvěřitelnější a uplatňují se i ve fotografii. Umělé inteligence, jako je Style aGAN společnosti Nvidia, který dokáže číst databázi různých obrazů, zpracovávat je a poté od základu vytvářet nové, fotograficky realistické snímky. Dalším příkladem je Artbreeder, který umožňuje měnit rysy člověka nebo se křížit s jiným člověkem a vytvářet potomky improvizací malých "Mendelů". To vše představuje zásadní bod nejen ve světě umění, ale i ve společnosti. Metaverze Facebooku je zatím zemí, kterou je třeba prozkoumat, ale není těžké si představit meta galerie, kde si můžete koupit "meta díla". Koneckonců ještě nejsme v Metě, ale už máme možnost nakupovat díla formou NFT, digitální certifikát pravosti něčeho digitálního. Je to dokument, který říká, že máme originální kopii videa, obrázku, dokumentu, zvuku nebo čehokoli jiného.<sup>92</sup> "Jednoho dne jsem si uvědomil, že se na mě obrazovka dívá. To bylo až příliš intimní."<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> HENNER, Mishka. No Man's Land, 2011.

<sup>92</sup> DUMMIES. Web. NFTs For Dummies Cheat Sheet.

<sup>93</sup> BASAR, Shumon et al. The extreme Self: Age of You. Walther König, 2021. s.248-249

## Závěr

Umělci jsou ve své tvorbě ovlivněni každou novou technologickou inovací. S těmito pokroky přicházejí příležitosti i výzvy. Pro některé umělce je co největší využití moderní technologie výzvou, zatímco ti druzí inovace jen přijímají. Post-digitální teorie zkoumá a diskutuje o těchto změnách probíhajících v rámci současných uměleckých postupů a kulturních komunit.

Jako studentka fotografie se domnívám, že digitální revoluce usnadnila umělcům práci s širokou škálou médií a materiálů. Médium však i přesto všechno není důležité, prim nese samozřejmě sdělení. Umění by mělo být pro širokou masu lidí a ne jen pro určitou skupinu.

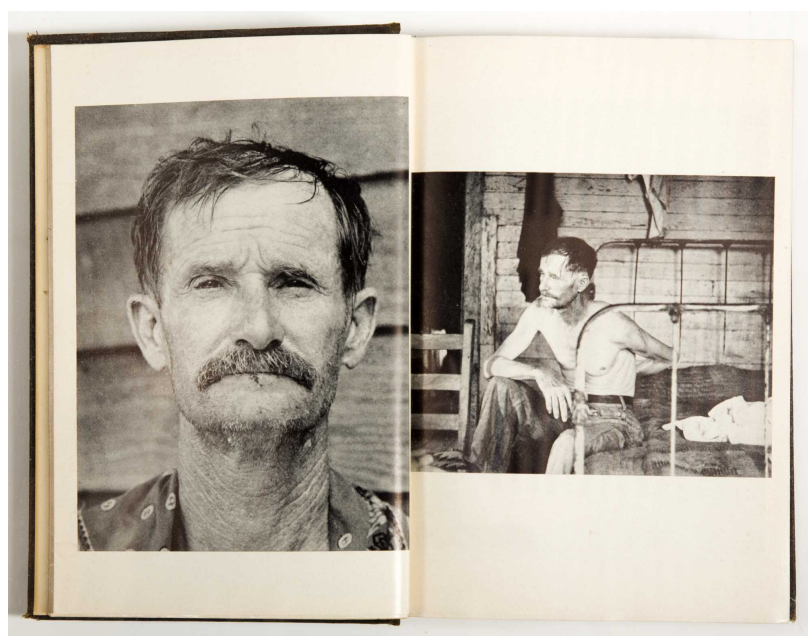
Umění může sloužit jako nástroj vzdělávání lidí v oblasti sociálních otázek a může být také využito k vytváření povědomí o životním prostředí. Myslím si, že svět umění by se měl více zaměřit na používání digitálních nástrojů k tvorbě umění, ale zároveň nezavrhnout svoje poselství z pohledu umělce. Umění je vyjádřením stavu umělcovi myslí. Může to být cokoliv od obrazu po fotografii, básně či poezie a mělo by být přístupné všem. Digitální perspektiva je způsob pohledu na svět, který je stále populárnější. Je to způsob vidění světa, který se liší od tradičních způsobů vidění. Digitální perspektiva má mnoho výhod, ale také mnoho nevýhod. Je to perspektiva, která se neustále proměňuje, vyvíjí a je obtížné určit, jaký způsob pohledu na svět je nejlepší. Digitální perspektiva se také velmi liší od tradiční perspektivy. Tradiční perspektiva vychází z fyzického světa a často se používá k zobrazení reálného světa. Digitální perspektiva je založena na virtuální podobě světa. Často se používá k zobrazení světa, který můžeme vidět a zažít pouze prostřednictvím počítače. Je bezpochyby novým způsobem pohledu na svět a to nejen na ten digitální, ale i na ten skutečný. Přestože má prostor, kde se může pohybovat a rozvíjet není ještě připravena stát se samostatnou perspektivou, protože jí chybí pevný základ na kterém by mohla stát. Každá inovace v digitálním věku má tak proměnlivý charakter, který lze považovat i za nahodilý. Musí se tedy opírat o jiná stabilní média, aby mohla růst, plně se rozvíjet a nakonec se emancipovat, jako je to možné i u fotoknihy.

Tento vztah samozřejmě není pouze jednosměrným. Vzhledem k tomu, že fotokniha bude jednou z mnoha součástí, které budou tvořit základ digitální perspektivy, může samotná digitální perspektiva fotoknize něco vrátit, jednak ve způsobu jejího tvoření (viz. kapitola 3.1.), ale i ve formě jejího publikování (viz. kapitola 3.3.).





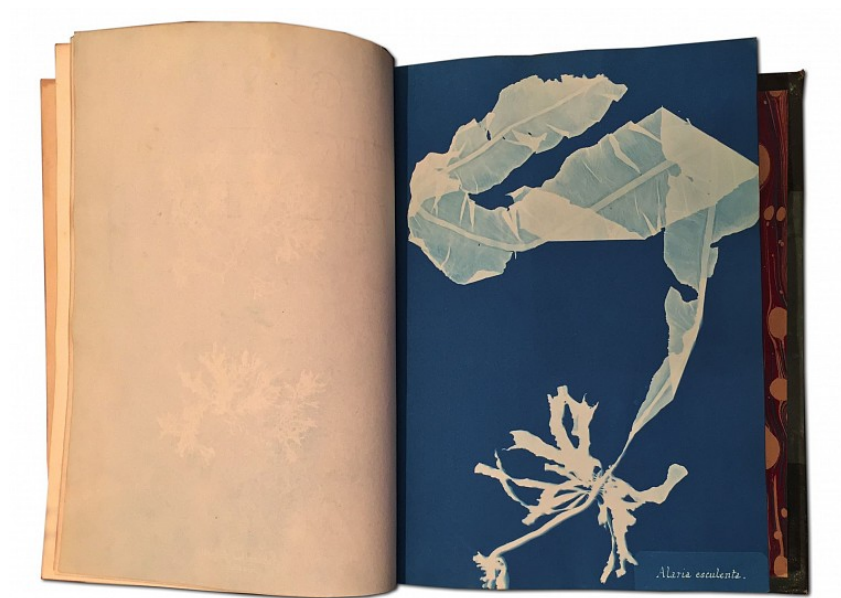
1. Obálka knihy Henri Cartiera Bressona s názvem Images à la Sauvette, 1952.



2. Kniha Walkera Evanse s názvem Let Us Now Praise Famous Men, 1941.



3. Obálka knihy Dorothee Lange s názvem An American Exodus: A Record of Human Erosion, 1939.



4. Kniha Anna Atkins s názvem Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, 1843.



5. Kniha H.F.Talbota s názvem The Pencil of Nature, 1844.



6. Kniha H. F. Talbota s názvem The Pencil of Nature, 1844.



Even  
BRIGHT ANGEL  
TRAIL  
leads to a soda  
fountain and  
*the pause that refreshes*

▲

A BIGHORN sheep might venture within easy sight. A drouth can bring a herd of deer into the open for food. Bold hunters win bounties for mountain lions. Far away, vast, untamable—the Grand Canyon of Arizona. Yet Bright Angel Trail, mountain-side path into the heart of this wild beauty, like the busy, paved streets of cities and towns, leads to a soda fountain and ice-cold Coca-Cola. Many thousands of tourists recall the day they climbed this trail on a pony or a mule. Then at El Tovar fountain learned what the pause that refreshes really means—and learned why Coca-Cola, with its tingling, delicious taste and cool after-sense of refreshment, is ready around the corner from anywhere.

**THE BEST SERVED DRINK IN THE WORLD**  
Served in its own thin, crystal-like glass. This glass insures the right proportions of Coca-Cola syrup and ice-cold carbonated water. The final touches are to add a little finely chipped ice and stir with a spoon until the sparkling bubbles bead at the brim. The Coca-Cola Co., Atlanta, Ga.

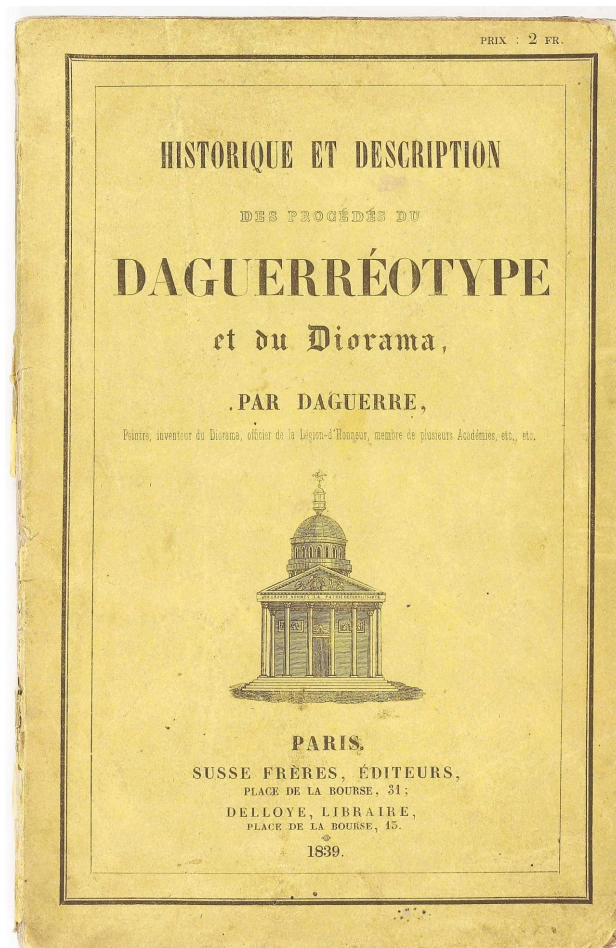
On the rim of the Grand Canyon, in a wing of El Tovar hotel, the little red Coca-Cola sign flashes the invitation to a cool and cheerful fountain—telling you how, when and where to pause and refresh yourself.

*It had to be good to get where it is*

▲



7. Reklama na Coca-Colu v magazínu, 1929.



8. První fotografická příručka Louise J. M. Daguerra s názvem Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama, 1839.



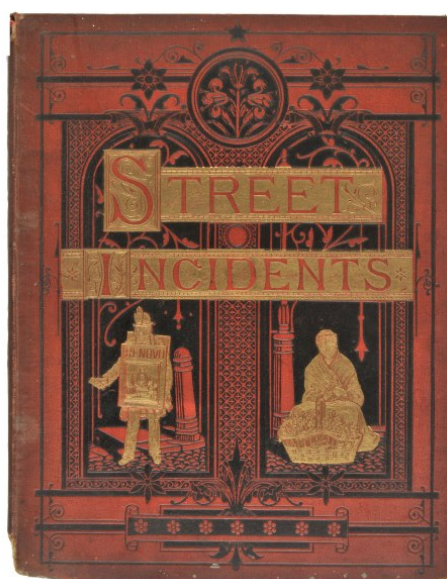
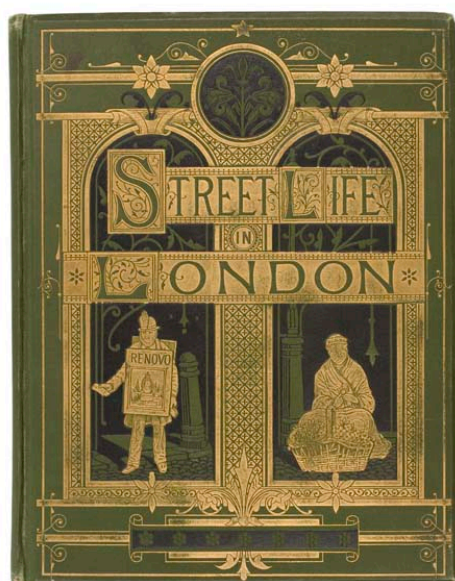


9. Obálka knihy Noël M. P. Lerebourse s názvem Excursions Daguerriennes, 1842.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



10. Kniha Peter Emerson s názvem Wild Life in Tidal Water, 1890.

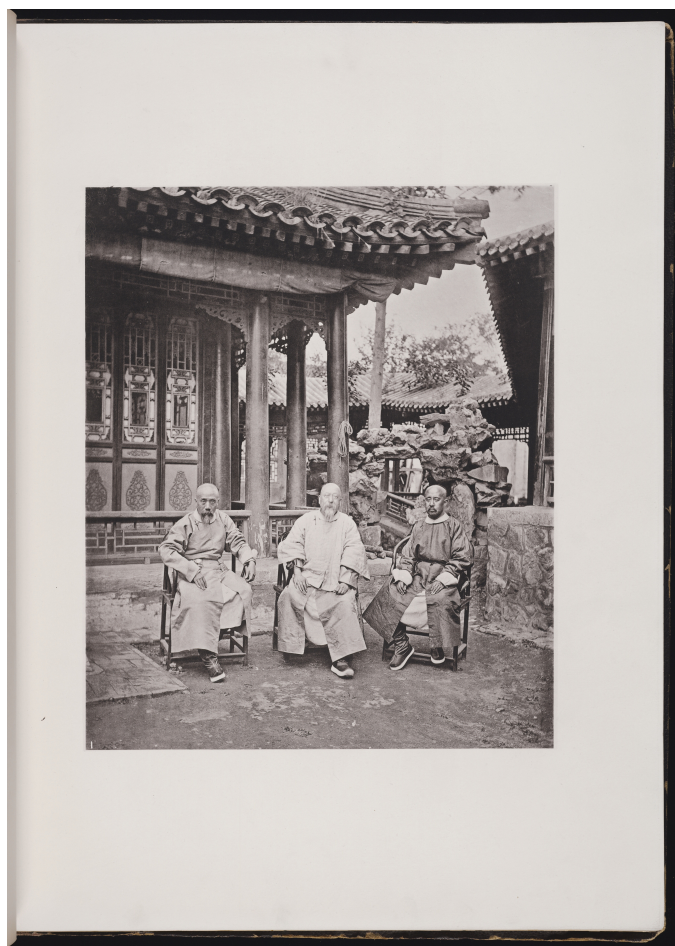


11. Knihy s názvem Street Life in London(1887) a Street Incidents(1881) autorů Johna Thomsona a Adolpha Smitha.

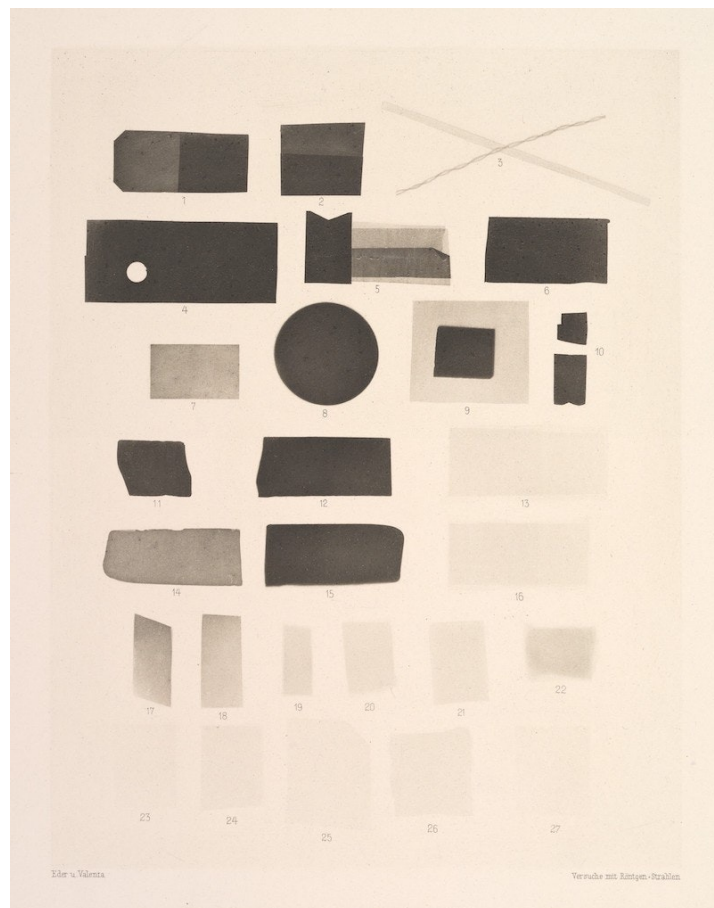




12. Fotografie z knihy *Street Incidents* z roku 1881 Johna Thomsona.



13. Kniha s názvem *China and It's People* od Johna Thomsona, 1873.



14. Snímek z knihy J.M.Edera a Eduarda Valenty s názvem Experiments in Photography by means of X-Rays, 1896.

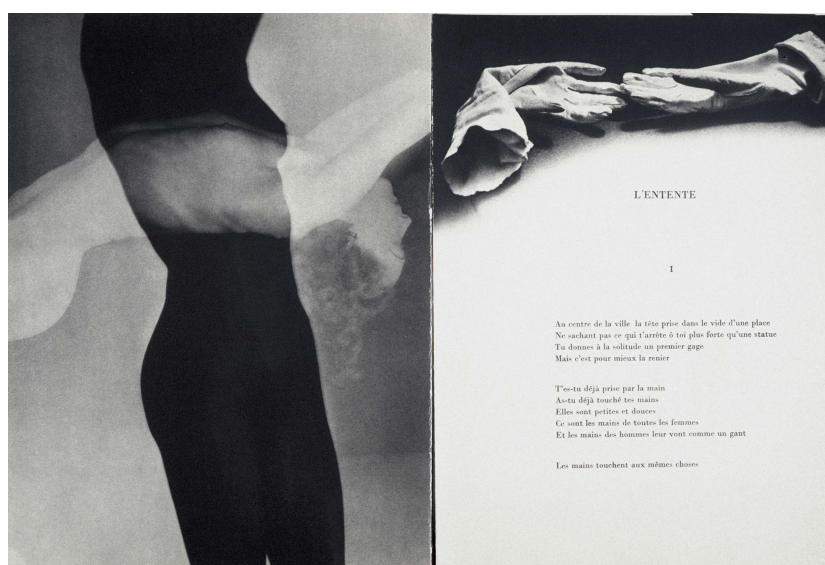


15. Snímek z knihy J.M.Edera a Eduarda Valenty s názvem Experiments in Photography by means of X-Rays, 1896.





16. Kniha Karla Teigeho s názvem Abeceda, 1926.



17. Kniha Paula Éluarda a Man Raye s názvem Facile, 1935.



18. Kniha Alexeje Brodovitche s názvem Ballet, 1945.



19. Kniha Kena Domona a dalších s názvem Nippon: The Nation in Panorama, 1938.



20. Návrh katalogu Herbert Bayer pro Das Wunder des Lebens, 1935

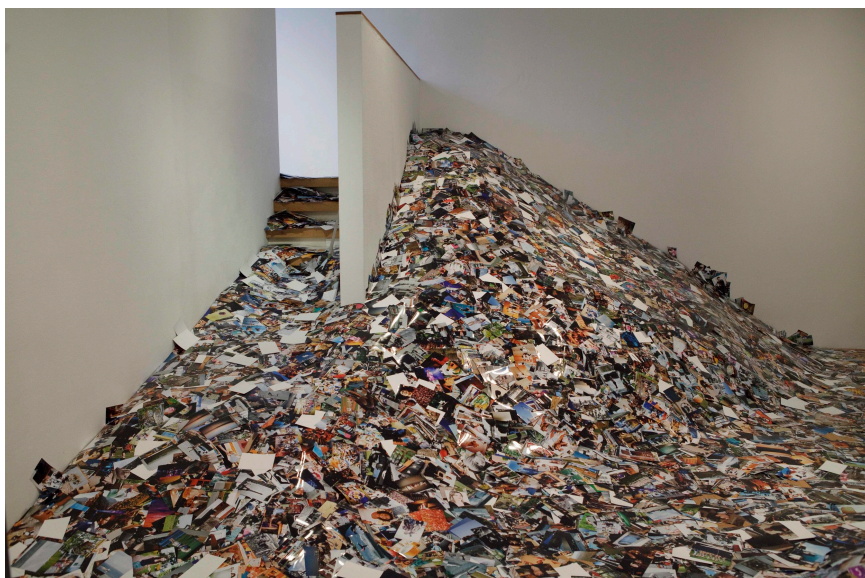




21. Kniha Kim Kardashian s názvem Selfish, 2015.



22. Katalog z výstavy Photobook Phenomenon, CCCB and at Fundació Foto Colectania, 2017.



23. Snímek z výstavy Erika Kesselse, 24 hrs in Photos, Foam:Amsterdam, 2012.

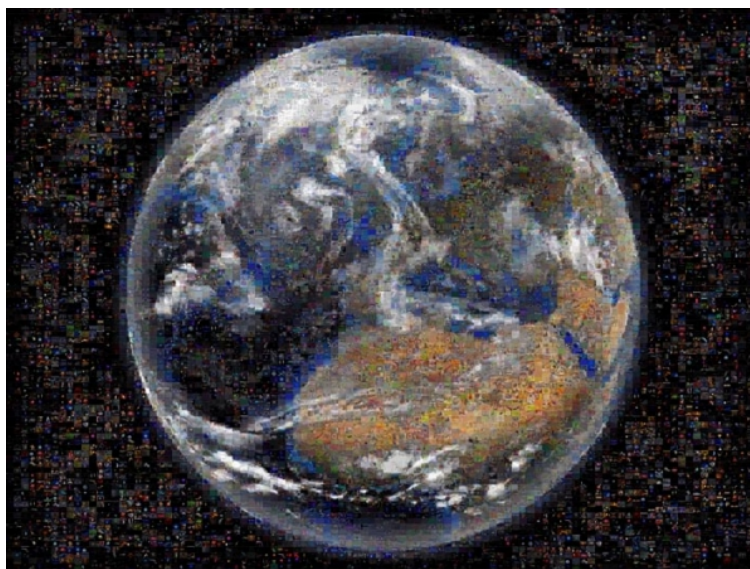


24. Ze série fotografií Penelope Umbrico s názvem TVs from Craigslist, 2009-2011.



25. Snímek obrazovky z reklamy na telefon Nokia 6600, 2003.





26. Ze série snímku Googlegrams od Joana Fontcuberty s názvem Země z vesmíru, 2008.



27. Snímek ze série Self portrait from surveillance camera od Irene Fenara, 2018.



28. Snímek ze série No Man's Land od Mishky Hennera, 2011.



29. Snímek ze série The Arab Revolt od Giorgia Di Nota, 2012.



30. Snímek z knihy West of Here od Leonarda Magrelliho, 2021.



31. Snímek z knihy Spirit is a Bone od Adama Broomberga a Olivera Chanarina, 2016.

## Seznam použité literatury a pramenů

AA.VV. The Photobook in Art and Society. Jovis, 2020.

AA.VV. Shock Workers, 1931.

AA.VV. Statistika. Web. statistics.com. Dostupné z: <https://www.statista.com/statistics/195140/new-user-generated-content-uploaded-by-users-per-minute/>

ABENAVOLI, Valentina. Swaying Time on a Flatland. V knize How We See: Photobooks by Women, Russet Lederman, Olga Yatskevich, Michael Lang. 10x10 Photobooks, 2019. s.28

ATKINS, Anna. Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, 1843. Dostupné z: [https://www.zuckerartbooks.com/exhibition/46/exhibition\\_works/3190](https://www.zuckerartbooks.com/exhibition/46/exhibition_works/3190)

AVEDON, Richard. Observations. Simon and Schuster, 1959.

BASAR, Shumon et al. The extreme Self: Age of You. Walther König, 2021. s.248-249

BAUDRILLARD, Jean. The Ecstasy of Communication. Semiotext, New York, 1988. s.63

BAUDRILLARD, Jean. The System of Objects (Radical Thinkers). Verso Books, 2005. s.91

BAYER, Herbert. Das Wunder des Lebens. Ausstellung, Berlin, 1935. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/7509>

BOLTER, Jay, David a GRUSIN, Richard. Remediation: Understanding New Media. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000. s.58

BRESSON, Cartier, Henri. Images à la Sauvette. Éditions Verve, 1952. Dostupné z: <http://www.linflux.com/art/focale/images-a-sauvette-henri-cartier-bresson-couverture-dhenri-matisse/>

BRINK, Martin. Blog. The Digital Photobook. Dostupné z: [www.thedigitalphotobook.blogspot.com](http://www.thedigitalphotobook.blogspot.com)

BRODOVITCH, Alexej. Ballet. Augustin, 1945. Dostupné z: <https://www.barnesandnoble.com/w/alexey-brodovitch-edwin-denby/1125880648>

BROOMBERG, Adam a CHANARIN, Oliver. Spirit is a Bone. Mack Books, 2016. Dostupné z: <https://www.membrana.org/review/the-bone-algorithm-spirit-is-a-bone-by-adam-broomberg-oliver-chanarin/>

CCCB, Moritz Neumüller a Fundació Foti Colectania, eds.2017. Photobook Phenomenon, Barcelona. Dostupné z: <https://www.cccb.org/en/exhibitions/file/photobook-phenomenon/225004>

COBURN, Langdon, Alvin. London. Edmund Brooks, Minneapolis 1914.

COCA-COLA. Reklama v magazínu. Bright Angel Trail Grand Canyon, 1929. Dostupné z: <https://www.atticpaper.com/proddetail.php?prod=1929-coca-cola-coke-ad-bright-angel-trail>

CRAGER, Jack. Welcome to the Golden Age of DIY Photo Books, 2016. Dostupné z: [www.americanphotomag.com/welcome-golden-age-diy-photo-books](http://www.americanphotomag.com/welcome-golden-age-diy-photo-books)

CRESSWELL, Joanna a WHITEHEAD, Oliver. The Photobook: Some Thoughts. Loose Associations, 2015, první vydání. s.26-7

CURRY, Manfred. Flug und Wolken. 1934.

DAGUERRE, Mandé, Jacques, Louis. Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama. Paris: Béthune and Plon for Susse frères and Delloye, 1839. Dostupné z: <https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Historique-description-procedés-daguerréotype-diorama-DAGUERRE/30194317868/bd>

DEAN, Jodi. Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Other Left Politics. Durham, Duke University Press, 2009. s.26-7

DI BELLO, Patrizia et al. The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond. Routledge, 2012.

DI NOTO, Giorgio. The Arab Revolt, 2012. Dostupné z: <https://www.giorgiodinoto.com/the-arab-revolt>

DOMON, Ken et al. Nippon: The Nation in Panorama. Bunka Shinkokai, 1938. Dostupné z: <https://ibashogallery.com/store/publications/107-nippon-various-photographers-japan-the-nation-in-motion/>

DUMMIES. Web. NFTs For Dummies Cheat Sheet. Dostupné z: <https://www.dummies.com/article/business-careers-money/personal-finance/cryptocurrency/nfts-for-dummies-cheat-sheet-289345/>.

EDER, Maria, Josef a VALENTA, Eduard. Experiments in Photography by means of X-Rays, 1896. Dostupné z: <https://publicdomainreview.org/collection/early-experiments-with-x-rays-1896>

EGGLESTON, William. Election Eve. Caldecot Chubb, 1977.

EMERSON, Peter. Wild Life in Tidal Water. Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, London, 1890. Dostupné z: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6098345>

EVANS, Walker. Let Us Now Praise Famous Men. Boston: Houghton Mifflin Company, Cambridge: The Riverside Press, 1941. Dostupné z: <https://www.thecobbs.com/auction-2016-04-30-lot-192.html>

ÉLUARD, Paul a MAN RAY. Facile. Editions G.L.M., Paris, 1935. Dostupné: <https://www.dia.org/art/collection/object/facile-poems-paul-éluard-photographs-man-ray-58053>

FENARA, Irene. Self portrait from surveillance camera, 2018. Dostupné z: <https://www.irenefenara.com/self-portrait-from-surveillance-camera>

Fontcuberta, Joan. La furia delle immagini, note sulla postfotografia, Ed. Einaudi, 2011. s.3

Fontcuberta, Joan. Googlegrams. Země z vesmíru, 2008. Dostupné z: <https://www.juanmagonzalez.com/fontcuberta/googlegrams.html>

FERNÁNDEZ, Horacio. Introduction. In the Latin American Photobook. Aperture, 2011. s.9-28

GOSSAGE, John. Citováno v knize Martina Parra & Gerryho Badgera. The Photobook: A History, Volume I. The Phaidon Press Ltd., 2004. s.7.

GUILLOT, Albin, Laure. Preludia. 1948.

HENNER, Mishka. No Man's Land, 2011. Dostupné z: <https://mishkahenner.com/No-Man-s-Land>

HIRSCH, Robert. Photographic Possibilities: The Expressive Use of Equipment, Ideas, Materials and Processes. Focal Press, 3. vydání, 2008. s.105

HIRTH, Paul. Die Schönheit der Frauen. Schmidt, 1905.

ISHIMOTO, Yasuhiro. Someday, Somewhere. Geibi Shuppan, 1958.

JOHNSTON, Matt. Photobooks & A critical companion to contemporary medium. Onomatopoe, 2021. s.19-131

KARDASHIAN, Kim. Selfish. Universe Publishing, 2015. Dostupné z: <https://luxegifts.co/products/selfish-by-kim-kardashian-west>

KEMPER, Jakko. Glitch, the post-digital aesthetic of failure and 21st-century media. Online článek, University of Amsterdam, 2022. s.4-10

KESSELS, Erik. 24 Hrs In Photos. Photography and sculpture. Foam, Amsterdam, 2012. Dostupné z: [www.kesselskramer.com/exhibition/24-hrs-of-photos](http://www.kesselskramer.com/exhibition/24-hrs-of-photos)

LANGE, Dorothea. *An American Exodus: A Record of Human Erosion*. New York: Reynald Hitchcock, 1939. Dostupné z: <https://dorothealange.museumca.org/image/cover-of-an-american-exodus-a-record-of-human-erosion/A97.0.7/>

LEREBOURS, Paymal-Marie-Nöel. *Excursions Daguerriennes. Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe*. Paris, 1842. Dostupné z: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84583748.item>

MAGRELLI, Leonardo. *West of Here*, 2021. Dostupné z: <https://phroomplatform.com/leonardo-magrelli-4/>

MALLARMÉ, Stéphane. *Le Livre, instrument spirituel, Quant au livre, Divagations. Oeuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 2003. s.224

MCLUHAN, Marshall a FIORE, Quentin. *The Medium is the Massage*. Penguin books, 2008. s.8-72.

MUYBRIDGE, Eadweard. *Animal in Motion*. W.M.Clowes and Sons, London, 1899.

NOKIA. Reklama Nokia 6600 Mobile Phone TV Commercial, 2003. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=K-f3SI7iMc4>.

PAGE, Tim. Nam. Thames & Hudson, 1983.

P-DPA. Blog. Post-digital Publishing Archive. Dostupné z: [www.p-dpa.net](http://www.p-dpa.net).

PRINS, Ralph. V rozhovoru s Casem Oorthuysem, 1969, citováno Mattie a Rikem Suermondtem v knize *Photography between Covers: The Dutch Documentary Photobook After 1945*, Fragment Uitgeverij, Amsterdam, 1989. s.12.

RULE, Dan. Editor's Note. *Photofile*, spring/summer vol.97, 2015.

ITCHIN, Fred. *After Photography*. W. W. Norton & Company, 2010. s.20

SACHS, Joe. *Aristotle's Metaphysics, a New Translation by Joe Sachs*. Santa Fe, NM: Green Lion Books, 1999.

SHANNON, Elizabeth. *The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century*. *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, vydání 14, 2010. s.55–62

SHAW, Tate. *Blurred Library: Essays on Artist's Books*. Cuneiform Press, 2016. s.140

SIEVEKING, Lance a BRUGUIERE, Francis. *Beyond This Point*. Duckworth, 1929.

SMITH, Keith. *Structure of the Visual Book*. Keith Smith Books, 1994. s.105

SPINATSCH, Jules. *Evolution*, 2004. *Snowden Habitat*, 2013. *Semiautomatic Photography*, 2019.

STEICHEN, Edward. *The Family of Man*. The Museum of Modern Art, 1955.

STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work. A Photographic Quarterly*. No. 1. New York: Alfred Stieglitz, 1903–17.

SWEETMAN, Alex. *Photobookworks: The Critical Realist Tradition v knize Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Visual studies Workshop Press, 1985. s.187-207

TALBOT, Fox, Henry. *The Pencil of Nature*, 1844. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>

TANNENBAUM, Barbara. *DIY: Photographers & Books*. Cleveland Museum of Art, 2012.

TATE. *Photobook – Art Term*, 2017. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/photobook>

TEIGE, Karel. *Abeceda. J. Otto*, Praha, 1926. Dostupné z: <https://fotografmagazine.cz/en/magazine/image-and-text/profiles/alphabet/>

THOMSON, John. China and It's People. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London, 1873. Dostupné z: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2035631>

THOMSON, John a SMITH, Adolphe. Street Life in London. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London, 1887. Dostupné: [http://www.luminous-lint.com/\\_\\_phv\\_app.php?v/\\_PHOTOGRAPHER\\_John\\_\\_Thomson\\_Street\\_Life\\_In\\_London\\_01/](http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?v/_PHOTOGRAPHER_John__Thomson_Street_Life_In_London_01/)

THOMSON, John a SMITH, Adolphe. Street Incidents. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London, 1881. Dostupné z: [http://www.luminous-lint.com/\\_\\_phv\\_app.php?v/\\_PHOTOGRAPHER\\_John\\_\\_Thomson\\_Street\\_Life\\_In\\_London\\_01/](http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?v/_PHOTOGRAPHER_John__Thomson_Street_Life_In_London_01/)

THOMSON, John. Foochow and the River Min. Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, London, 1873.

UMBRICO, Penelope. TVs from Craigslist, 2009-2011. Dostupné z: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/tvs-from-craigslist/>

VANTHUYNE, Stefan. Blog. Photobooks. Dostupné z: [www.belphotobooks.org](http://www.belphotobooks.org)

WILKIE, Theresa a PENDLEBURY, Jane. Photography and the Artist's Book, 2012. s.62-68

WITTGENSTEIN, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. Routledge, 2001. text 5.6,5.62

ZWART, Piet. NKF: N.V. Nederlandsche Kabelfabriek Delft, 1928.

ZSCHIEGNER, Hermann. +walker evans +sherrie levine, 2008.