

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tanja Pirnat

Družinska fotografija v postmoderni
Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tanja Pirnat

Mentor: doc. dr. Ilija Tomanić Trivundža

Družinska fotografija v postmoderni
Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

Zahvala

Rada bi se zahvalila mentorju, Iliji Tomaniču Trivundži, za potrpežljivost, prilagodljivost in strokovno vodenje pri nastajanju diplome,

očetu, ki je razlog, da sem študirala,

in mami, ki je razlog, da sem doštudirala.

Družinska fotografija v postmoderni

Tematika diplomske naloge je »snapshot« fotografija: privatna in amaterska fotografija specifičnega posameznika, ki preko fotografiranja svojih bližnjih in samega sebe ustvarja vizualizirano narativo svojega lastnega življenja. Osredotočim se na družinsko fotografijo, se pravi fotografijo, katere subjekti in objekti so člani določene družine, saj jo prepoznam kot eno izmed najpomembnejših oblik snapshot fotografije, predvsem v dobi analognih fotoaparatorov. Definiram najpomembnejše družbene funkcije, ki jih opravlja družinska fotografija, in jih apliciram na zdajšnje obdobje, na obdobje postmoderne. Preko tehnoloških sprememb in transformacije ideološkega ozadja definiram trende fotografiranja v postmoderni in ugotavljam, ali in v kolikšni meri je razvoj fotografiranja vplival na bistvene funkcije, ki jih je opravljal družinska fotografija v prejšnjih stoletjih. Študija je nastala z namenom, da preuči razvoj privatne fotografije in prakse osebnega fotografiranja, in skozi prepletenost tehnologije, ideologije in kulturnega konteksta identificira pomen in namenskost ustvarjanja fotografij o lastnem življenju.

Ključne besede: družinska fotografija, digitalizacija, postmoderna, funkcije družinske fotografije, osebna fotografija.

Family Photography in Postmodern Age

My thesis explores snapshot photography, or photography by an amateur who uses private photography in order to create a visualized narrative of his or her personal life. The focal point of the study is family photography – private photography whose subjects as well as objects are members of a specific family, –one of the most important forms of snapshot photography, especially so in the age of analogue photography. In my thesis, I define the former functions of family photography, as well as the practice of this particular style, and apply them to the age of postmodernism. By studying changes in technology and ideological background, I identify new trends in photography with the goal of determining how and to what extent the progression of photography has influenced the basic functions of family photography over the course of the last two centuries. The intention of the study is to examine the development of private photography as well as the norms of the practice itself. I study intertwinement of technological changes, ideology and cultural context in order to identify the importance and intention of creating photographs of oneself.

Key words: family photography, digitalization, postmodern, personal photography, functions of family photography.

Kazalo

1	UVOD	6
2	O FOTOGRAFIJI	7
3	DRUŽINSKA FOTOGRAFIJA.....	9
3.1	RAZVOJ SNAPSHOT FOTOGRAFIJE	9
3.2	DRUŽINSKI ALBUMI	11
3.3	FUNKCIJE DRUŽINSKE FOTOGRAFIJE	12
3.3.1	Družinska fotografija kot sredstvo integracije	12
3.3.2	Družinska fotografija kot obudnik spominov	14
3.3.3	Družinska fotografija kot nosilec (artikuliranih) zgodb	15
4	FOTOGRAFIJA 2.0.....	17
4.1	DIGITALIZACIJA	17
4.2	MANIPULIRANA PODOBA DRUŽINE	19
4.3	DRUŽINA V PIKSLIH.....	19
4.4	NEOTIPLJIVA FOTOGRAFIJA.....	21
4.5	DIGITALNA FOTOGRAFIJA V DOMISTIČNEM PROSTORU.....	22
4.6	... IN NA SVETOVNEM SPLETU	24
5	PRIVATNA FOTOGRAFIJA V POSTMODERNI	27
5.1	FOTOGRAFIJA IN IDEOLOGIJA.....	27
5.2	OSEBNA FOTOGRAFIJA	29
5.3	FUNKCIJE OSEBNE FOTOGRAFIJE.....	31
6	SKLEP	34
7	LITERATURA.....	37

1 UVOD

Družinska fotografija kot amaterska praksa posameznikov je postala polje družboslovnega preučevanja relativno pozno: čeprav njeni začetki segajo v leto 1888, ko Kodak predstavi svoj prvi fotoaparatus za osebno rabo, se zanimanje za njeno družbeno funkcijo prebudi šele v drugi polovici dvajsetega stoletja. Prepoznana pomembnost vizualizirane narative družine in njenega nastajanja v dvajsetem stoletju se rezultira v mnogih teoretičnih in empiričnih študijah družinske fotografije, družinskih fotografskih albumov in motivov fotografiranja, ki danes predstavljajo temeljni kanon družinske fotografije.

A v enaindvajsetem stoletju se preučevanje družinske fotografije skoraj popolnoma ustavi. Za osrednje teorije družinske fotografije še danes veljajo tiste, ki so nastale v dvajsetem stoletju: v času, ko je bila fotografija analogna, fotografiranje pa manj pogosto in veliko bolj formulirano, kot je danes. Ker je družinska fotografija, tako kot druge prakse reprezentacije, podvržena delovanju mnogih ideoloških sil, ki se, skupaj z družbo, v kateri delujejo, neprestano transformirajo, predvidevam, da se je od njenega nastanka na prelomu devetnajstega stoletja brez dvoma spremenila.

V diplomskem delu bom ugotavljala, *kaj je tisto*, kar se v obdobju postmoderne spremeni na področju amaterske družinske fotografije. V delu se bom osredotočila predvsem na funkcije, ki jih je opravljala in ki jih opravlja družinska fotografija: definiram tiste funkcije, ki jih je opravljala družinska fotografija v dobi analogne fotografije, in jih apliciram na obdobje digitalizacije fotografije, ali širše, na obdobje postmoderne.

Zaradi obsežnosti raziskovalnega vprašanja in vseh različnih aspektov, ki jih zajema, predvidevam, da bi se bilo v lastni empirični raziskavi nemogoče izogniti posploševanju in standardizaciji rezultatov. Odgovore na svoje vprašanje zato iščem v že opravljenih empiričnih študijah različnih avtorjev (Davies 2007; Durrant in drugi 2007 in 2009; Miller in Edwards 2007; Rose 2003; Rantavuo 2008; Van House 2004; 2009 in 2011; Villi 2010), ki se fokusirajo na različne aspekte amaterske družinske fotografije enaindvajsetega stoletja. V pomoč pri iskanju odgovorov mi služi tudi relevantna znanstvena literatura.

2 O FOTOGRAFIJI

Fotografija, vizualizirana podoba določenega subjekta ali objekta, je svoje mesto v družbi našla izjemno hitro. Že nekaj let po tehnološki iznajdbi je spremenila družbo v javnem in privatnem prostoru, dandanes pa si sveta brez fotografij sploh ne moremo zamišljati. Fotografije nas spremljajo na vsakem koraku: portretirajo tržne produkte na jumbo plakatih, ljubljene osebe v denarnicah in na mobilnih telefonih, zvezdnike na naslovnica revij in na koncertnih panojih.

Njena moč leži v tem, da jo družba dojema kot okno v drug svet, v drugo stanje. Barthes (1992, 13) je zapisal, da je fotografija nevidna, nikoli ne vidimo nje. Naš pogled seže preko majhnega objekta, ki ga držimo v rokah, do osebe, ki je na fotografiji portretirana. Čeprav gledamo le posnetek, vidimo osebo, dogodek, situacijo, za vedno ujeto na papir.

Ujeti trenutek, prikazan na fotografiji, je dojeman kot neizpodbitna resnica, zaradi česar je fotografija hitro pridobila status dokaza: Tagg (2005, 104) opozarja, da fotografija funkcionira kot dokaz: ker diskurzivne formacije v kapitalističnih družbah opevajo fotografijo večinoma le v okviru njene »realističnosti«, se uveljavlja predvsem njena funkcija dokazovanja resničnosti. Fotografije so prevzele vlogo pričevanja, neizpodbitnega dokaza, da se je stvar zgodila: kakor da ima njen gledalec direktno povezavo s stvarjo, katero reprezentira« (Sontag 2003, 64). Prav zaradi tega, ker se njen gledalec ne sprašuje o tem, ali je podoba pred njim realen prikaz dogodkov, ima fotografija moč pričevanja, zagovarjanja, dokazovanja.

A Burgin (2003, 137) opozarja, da »fotografije ne moremo zreducirati na njeno »čisto obliko« ali na »okno v svet«. Vsaka fotografska podoba je, tako kot vsakršna druga oblika reprezentacije, rezultat številnih arbitrarnih izbir, ki vplivajo na njeno končno podobo. Produkcija fotografske podobe se zgodi skozi set odločitev posameznika (kaj bo vključeno v posnetek, kako bo uokvirjen, zaradi katerih razlogov, ipd.), ki pa niso toliko odvisne od njega samega, temveč od vnaprej definiranih kulturnih konvencij (Hand 2012, 33). Zaradi tega fotografija nikoli ni realnost, temveč zgolj *aspekt realnosti*, eden izmed številnih mogočih pogledov na izbran objekt/subjekt. Izmed vseh ozirov na objekt, je na fotografiji ohranjen le tisti, ki se zgodi v točno določenem trenutku in v točno določenem aspektu: skozi oči fotografa (Bourdieu 1990, 73).

Glede na to, da sta kultura in družba tisti, ki producirata fotografijo in njen pomen, je razumljivo, da je tudi branje fotografije kulturno pogojeno. Pomen fotografije je zmožen prepoznati le tisti bralec, ki je seznanjen s kulturnimi znaki, ki fotografijo sestavljajo. Sekula (1982, 85) opozarja, da je fotografija *sporočilo*, na voljo za branje le tistemu posamezniku, ki je predhodno seznanjen z matrico predpogojev in predpostavk, ki sestavljajo fotografsko prakso. Bralec, ki teh simbolov zaradi pomanjkanja specifičnega kulturnega ozadja ne pozna, pomena fotografije ne zmore razbrati. Zaradi tega je izvorni pomen fotografije lahko prepoznan le na konotativni ravni: Barthes (2003, 119) poudarja, da podoba v čisti obliki, dojeta le na ravni denotacije, sploh ne obstaja.

Čisti pomen ali prvotni pomen ni nikoli razbran, ker sploh ne obstaja. Pomen se namreč spreminja glede na gledalca in glede na okoliščine. Preteklost, prikazana na fotografiji, je podvržena posameznikovi subjektivni interpretaciji. Ali kot pravi Sontagova (2001, 162): »fotografija ne zgolj reproducira preteklosti – reklira jo. (...) V obliki fotografskih podob so stvari in dogodki podvrženi novim rabam, pripisovanju novih pomenov.« Pomen fotografije zato ni nikoli dokončen, fiksiran, temveč se spreminja skupaj z gledalcem določene fotografije.

Barthes (1992) prepozna dva načina, na katera posameznik dojema fotografijo, ali bolje, dve specifični lastnosti fotografije: *stadium* in *punctum*. *Stadium* fotografija je tista, ki gledalca v prvi vrsti informira – gledalec *stadium* fotografije pokaže zanjo zgolj brezbržno zanimanje, nameni ji vljudnostni pogled, nikakor pa ne dojame fotografije na čustveni ravni. To so fotografije, ki jih zasledi naključno: v knjigi, reviji ali na ulici. *Punctum* fotografijo, po drugi strani, Barthes definira kot fotografijo, ki se gledalca dotakne na osebni ravni. Večinoma gre za privatne fotografije, ki vizualizirajo njemu znane subjekte in objekte, zaradi česar do fotografije pokaže več interesa kot do tiste, ki ga zgolj informira. V takšno fotografijo je njen gledalec vpleten dosti bolj kot v *stadium* fotografijo: *punctum* fotografija ga prevzame na emocionalni ravni, akt gledanja takšne fotografije pa v njem vzbuja čustva, spomine in nostalgijo.

Punctum fotografija, fotografija, ki ima za posameznika globok osebni pomen, je tista, ki jo obravnavam v diplomskem delu.

3 DRUŽINSKA FOTOGRAFIJA

3.1 RAZVOJ SNAPSHOT FOTOGRAFIJE

Leto 1888, ko Eastman predstavi fotoaparatus Kodak, fotografija postane tehnologija množične uporabe. Eastman fotoaparatus predstavi kot sredstvo, ki brez kakršnegakoli napora ali predhodnega znanja uporabe, ujame najpomembnejše trenutke v življenju posameznika. Z znamenitim sloganom "Vi pritisnete gumb, mi naredimo ostalo" ("*You push the button, we do the rest*"), fotoaparatus postane enostavno sredstvo dokumentiranja posameznikovega življenja. Sedaj fotografija ni več vezana na javne studije profesionalnih fotografov, temveč vstopi v privaten prostor posameznikovega življenja, v dom (Sarvas in Frohlich, 2012). Tako Eastman ni ustvaril le novega fotoaparata, temveč je sprožil spremembe v samem pojmovanju fotografske prakse – njenih meja, načina proizvodnje, spremenil je celoten industrijski sistem produkcije fotografij (Tagg 2005, 54).

S Kodakom se razvije snapshot fotografija – priložnostna, hitra fotografija, na voljo interpretaciji individualista in njegovega privatnega življenja. A čeprav bi morda pričakovali, da je ta fotografija podvržena improvizaciji posameznika, Bourdieu v njej prepozna izredno strukturirano rabo: »priložnosti fotografiranja, kot tudi objekti, prostori in ljudje, kompozicija fotografije sama, prav vse je podrejeno določenim kanonom« (Bourdieu 1990, 7).

Snapshot fotografija je amaterska fotografija neizučeni posameznikov, ki s svojimi fotoaparati fotografirajo večinoma svojo primarno skupino, prav tako so sami občinstvo svojih fotografij (Zuromskis 2009, Sarvas in Frohlich 2012). Snapshot fotografija je fotografija brez kakršnekoli estetske vrednosti (Bourdieu 1990): postavitve je večinoma enostavna in nekomplcirana: po tem, ko centrira osrednji subjekt fotografije, fotograf prepusti fotoaparatu nadzor nad preostankom fotografije (Green v Chalfen 1987, 33).

Že od začetka njenega razvoja ima snapshot fotografija dve glavni karakteristiki: fokusira se primarno na družinsko življenje, odraža pa jo neformalen, vsakdanji stil, ki ga omogoča uporaba fotoaparata znotraj domestičnega prostora (Halpern v Villi 2010, 73).

Snapshot ima namreč en sam namen: prikaz določenega, fotografu pomembnega posameznika ali skupine, in prikaz dejstva, da sta si fotograf in subjekt fotografije blizu. »Snapshot fotografija je konstruirana kot privatna metoda interakcije med posamezniki: poziranje za fotografije, poziranje z nekom, za nekoga, so vse (...) zavestne geste intimnosti« (Zuromskis 2009, 60). Konvencijam so podrejene tudi oblike poziranja: na fotografijah dominirajo

demonstrativne geste medsebojne naklonjenosti in seveda, nasmeški. Fotografija dvajsetega stoletja se osredotoča na srečne trenutke in srečne ljudi (Holland 1997, 133). Prav zaradi te izkazane naklonjenosti in intimnosti fotografiranih subjektov ima »snapshot fotografija ogromno sentimentalno vrednost« (Chalfen 1987).

Tako kot so regulirane fotografirane poze, so regulirane tudi priložnosti fotografiranja. Fotoaparat v domestični rabi se uporablja predvsem na skupnih praznovanjih, in na posebnih dogodkih, kot so obletnice, prazniki ali poroke (Holland 1997).

Družine s fotografiranjem ovekovečijo predvsem dogodke, ki so zunaj navadnega, vsakdanjega življenja. Bourdieu ugotavlja, da kar dve tretjini fotografov uporablja fotoaparat le za pomembna družinska srečanja ali na počitnicah. Večina dogodkov je tako iz fotografiranja izključena – jasen je vzorec, ki poudarja posebne priložnosti in priložnostne aktivnosti, zanemarja pa vse aktivnosti, povezane z delom (Chalfen 1987, 93). Ali z drugimi besedami: fotoaparat deluje kot pripomoček, ki “ovekoveči in proslavlja vrhunec družinskega življenja” (Haldrup in Larsen 2003, 26). Družinsko fotografijo karakterizirajo uspeh, napredek in sreča (Chalfen 1987, 99). V konstrukciji podob lahko torej prepoznamo prikaz določenih kulturnih idealov, kot so udobno življenje, rast srečne družine in življenje v kontekstu, v katerem posamezni člani družine dobro shajajo drug z drugim.

Glede na to, da je uporaba fotoaparata, način fotografiranja in priložnost fotografiranja selekcionirana, je jasno, da družinske fotografije ne prikazujejo realnega družinskega stanja. Fotografirana podoba je namreč vedno bolj rožnata kot tista, ki se je dejansko zgodila (in se dogaja): “fotografija je interpretacija realnosti, ne njena refleksija” (Chalfen 1987, 135). Rečemo lahko celo, da fotografija ustvari novo realnost: “fotografije so že posnete s predhodnimi pričakovanji in željami idealiziranih družinskih odnosov, zaradi česar so posnete fotografije prej kot prikaz dejanskih prostorov in ljudi, prikaz imaginarne idealizirane družine” (Haldrup in Larsen 2003, 28).

Fotografije so kulturno strukturirani artefakti, konstrukcije realnosti, preko katerih ljudje skušajo osmisliti lastno eksistenco (Chalfen 1987, 10).

Fotografije družinskih obredov ne označujejo le zadovoljnih ljudi v družbeno zadovoljivih odnosih, temveč tudi spremembo, rast posameznikov in minevanje časa (Sarvas in Frohlich 2012). Reflektirajo posameznika v določenem časovnem obdobju (Van Dijck 2005), preko česar dokumentirajo posameznikovo življenjsko narativo (Chalfen 1987, 70). Četudi je ta

sestavljena iz skrbno izbranih in skrbno strukturiranih dogodkov, jo posamezniki dojemajo kot svojo realno preteklost, še več, kot svojo realnost. Čeprav so fotografije posredniki realnosti in ne njen neposredni prikaz, je večina ljudi fotografije pripravljena sprejeti kot dokaz nedvomno resnične sledi preteklosti (Zuromskis 2009, Chalfen 1987).

3.2 DRUŽINSKI ALBUMI

Standardizacija družinskega albuma kot zbirka srečnih družinskih trenutkov se uveljavi na sredini dvajsetega stoletja (Hand 2012, 152). Zbirka vrhuncev družinskega življenja v kronološkem redu v družinskem albumu je materializirana življenjska zgodba družine in posameznega člana znotraj nje. Motivacija za organiziranje družinskih fotografij ni le želja po ohranjanju preteklosti: bistvo praks urejanja fotografij je ohranjanje družinske identitete v prihodnosti (Drazin in Frohlich 2007, 68). Organizacija, razkazovanje in gledanje fotografij je namreč tesno povezano z družinsko predstavo o lastni identiteti in ohranjanju le-te (Taylor in drugi 2007, 82).

Nujno je, da so v albumu predstavljeni vsi člani ožje družine, pojavljajo pa se tudi širši sorodniki ali bližnji prijatelji. V enem albumu se pojavlja več generacij iste družine (Chalfen 1987, 95). Albumi proizvedejo nekakšen zemljevid socialne mreže posameznika in njegovega mesta v družini in sorodstvu. Služijo zato, da ohranijo spomin na osebo in njegovo povezanost z družinskimi člani tudi po tem, ko določen družinski član umre.

Pomen fotografije se močno poveča, kadar subjekt, ki ga fotografija reprezentira, umre. Fotografija namreč da prisotnost tistemu, kar je odsotno. Takrat je fotografija uporabljena za to, da signalizira subjektov obstoj tudi po njegovi smrti (Sturken 1998, 189) in da signalizira, da odnos med subjektom in lastnikom njegove fotografije ni umrl skupaj z njim.

V albumih, kolekcijah najpomembnejših fotografij družinskega življenja, leži faktor enotnosti družine in spomin na njeno preteklo povezanost, ki jo album prenaša in ohranja v sedanjosti (Bourdieu 1990, 31). Preko albumov se subjekt poveže s svojo primarno skupino. Čeprav gledanje albumov ne predstavlja pogoste aktivnosti, je v opravljanju te funkcije pomembno predvsem to, da družinski člani vedo, da njihovi foto albumi obstajajo (Villi 2010, 159).

Kot opozarja Roseova (2002), je urejanje družinskih albumov izrazito feminizirana dejavnost. Skrb za selekcijo fotografij in njihovo urejenost sovпада s skrbjo za ohranjanje domestičnega reda, kar je v dvajsetem stoletju v domeni ženske. Ženska je zadolžena za pisanje družinske narative.

Ko so albumi urejeni in prezentirani, postane kolekcija fotografij narativa določene družine, katero družinski člani dojemajo kot objektivno in resnicoljubno (Sarver in Frohlich 2012). A vendar je, tako kot fotografiranje samo, tudi organizacija fotografij stvar selekcije. Urejanje družinskih fotografskih albumov je proces produciranja spominov, ki je opravljen na relativno zavedni ravni (Hand 2012, 152), kar pomeni, da je družinska narativa lahko manipulirana v svojo najbolj idealizirano obliko.

Albumi niso naključno zbrane fotografije, temveč skrbno sestavljeni in producirani artefakti, ki tvorijo družinsko narativo skozi čas. V procesu uporabe fotografij – produkcije, selekcije, načrtovanju in razkazovanju – se procesira podoba družine (Kuhn 2003, 399), zato so vse faze opravljene izjemno skrbno. Tudi že natisnjene fotografije so pri shranjevanju in urejanju podvržene reinterpetaciji in manipulaciji.

Chalfen (1987) ugotavlja, da je manipulacija fotografij v družinskem albumu povsem običajen postopek urejanja fotografij. Fotografije imajo rezane robove, popisane sprednje in zadnje strani fotografije, izrezane ali počečkane obraze neželenih fotografiranih, in podobno. Ugotavlja, da je urejanje fotografij opravljeno zato, da albumi ustvarjajo preferirano verzijo preteklosti, oziroma realnosti (Chalfen 1987, 25).

3.3 FUNKCIJE DRUŽINSKE FOTOGRAFIJE

3.3.1 Družinska fotografija kot sredstvo integracije

Družinske fotografije so posnete, da dokumentirajo posameznika in skupino, kateri pripada – na tak način, na katerega so si izbrali prikazati se drug drugemu in kakor bi se sami želeli videti (Holland 1997, 107). Kar je fotografirano in kar gledalec fotografije dojema kot fotografirano, niso individualisti, temveč njegove družbene vloge (Bourdieu 1990, 24). Na fotografiji niso prikazani posamezniki, temveč posamezniki v relaciji do drugih posameznikov. Ko si družinski član ogleduje lastno fotografijo, na njej ne vidi starejšega moškega in mlajšega dečka, temveč ljubečega očeta in njegovega sina. Družinski člani definirajo sami sebe v odnosu do drugih družinskih članov in do vlog, ki jih zavzemajo znotraj družine” (Hirsch 1998, xvi).

Fotografija je ritual domestičnega kulta, v katerem je družina tako objekt kot subjekt – izraža slavnostni občutek, ki ga družina podeli sama sebi, in ki ga ojača prav s tem izražanjem (Bourdieu 1990, 19). Družinska fotografija razkazuje kohezijo družine, in preko tega akta

postane pripomoček v grajenju dejanske družinske kohezije. Tako preko fotografije družina sama sebi podeli skupno identiteto srečne, zadovoljne in uspešne družine. »Ko družina imobilizira družinsko življenje v serijo snapshot fotografij, ovekoveči družinski mit, ne le beleži dejanskih dogodkov družinske zgodovine« (Hirsch v Noble 2009, 72). Fotografija preko dokumentacije ključnih dogodkov aktivno ustvarja družinsko življenje.

Fotografija je performans, ki razkazuje enotnost in ljubezen družine, in ki obenem producira njeno kohezijo in intimnost (Larsen in Haldrup 2003, 25).

“Fotografija neke skupine ni nič drugega kot dokaz integracije te iste skupine” (Bourdieu 1990, 26). Fotografija je dokaz, da določena skupina obstaja, in da obstaja srečna, ljubeča in povezana. Namreč, fotografije podpirajo in reprezentirajo občutek skupne zgodovine določene skupine in njene skupne, deljene identitete. Preko fotografije posameznik sam sebe umesti v družino, in preko nje, v družbo samo. Zato je fotografija pomembno orodje in hkrati nepogrešljiv vir posameznikovega osmišljanja samega sebe in svojega življenja. »Fotografija je medij, skozi katerega posameznik neprestano potrjuje in raziskuje svojo identiteto« (Holland 1997, 108).

Družinska fotografija je ključno orodje v kreaciji družinske identitete, njene zgodovine in njene zgodbe. Zato je družinska snapshot fotografija pridobila status pričakovanih in celo zahtevanih artefaktov (Chalfen 1987, 80). Starši dojemajo fotografiranje družine kot nujno opravilo, celo kot dokaz dobrega starševanja (Martin in Spence 2003, 405). Družinski član vidi reprezentacijo sebe v družbi drugih družinskih članov kot simbolno umestitev v institucijo družine. Fotografija je nujna za to, da se lahko umesti v to skupino. Chalfen (1987, 80) opozarja, da se posamezniki, ki so iz fotografij (zaradi kakršnihkoli razlogov) odstranjeni ali reprezentirani manj kot ostali, v družini počutijo nezaželeno. Brez fotografij, dokaza pripadnosti družini, se družinski član ne more identificirati z družino, zato je vsakršna izključitev družinskega člana iz reprezentacije družine obravnavana kot oblika nezvestobe do družinskega člana (Taylor in drugi 2007, 87). Nujno je ne le to, da so na družinski fotografiji reprezentirani vsi družinski člani, temveč tudi, da so vsi reprezentirani v enaki meri.

3.3.2 Družinska fotografija kot obudnik¹ spominov

Čeprav fotografijo dojemamo kot sled preteklosti, so fotografije vedno vezane na sedanost (Haldrup in Larsen 2003, Kuhn 2003). Že z aktom fotografiranja si, čeprav morda nezavedno, ustvarjamo podobe in spomine za prihodnost (Ritchin 2009, 42). Fotografiranje je performans ustvarjanja spominov za prihodnjo podoživljanje sedanosti.

Fotografija za gledalca nikoli ne predstavlja samo tega, kar je na njej dejansko prikazano, temveč celotno situacijo, v kateri je bila posneta. Gledalec fotografije na asociativni ravni preko posnetka povezuje določene dogodke: "morda se ne zavedamo, kako ena podoba vodi k drugi, povezava se zgodi svojevoljno in trenutno" (Burgin 1982, 195), a gledanje družinske fotografije nikoli ne pomeni gledanje dejanske prikazane podobe. Naš spomin seže preko robov fotografije in gledalec podoživi celoten dogodek, v katerem je bila fotografija posneta, morebitne anekdote ali situacije, ki so se takrat pripetile, zato fotografije sega preko njene vizualne podobe. Fotografija je zgolj medij med preteklostjo in prihodnjim podoživljanjem te preteklosti. Je ohranjena preteklost, ustvarjena zato, da lahko to preteklost ohranimo (Sturken 1998, 178). Preko fotografije posameznik potuje nazaj v čas: skozi imaginarno potovanje oživljanja spominov na določene dogodke, prostore in ljudi (Haldrup in Larsen 2003, 39), gledalec fotografije podoživi izkušnjo, ki se je zgodila v preteklosti.

Pogled na fotografijo spodbudi spominjanje dogodkov, ki jih misli brez tega spodbudnika že pozabijo – fotografije priključijo v spomin že pozabljene dogodke. So sredstvo za ohranjanje preteklosti, in kot tako predstavljajo kompenzacijo za nepopolnost človekovega spomina (Chalfen 1987). Fotografija tako postane sodobna oblika spomina, preko katere dobivamo informacije, pridobivamo emocije in razvijemo občutke nostalgije (Hardt 2010, 430).

Fotografija torej ne vsebuje spomina: producira ga. Je zgolj mehanizem, skozi katerega je preteklost konstituirana in situirana (Sturken 1998, 178), skozi katerega posameznik osmisli svojo preteklost v prihodnosti. Tako fotografija ni le prikaz preteklega dogodka, temveč sprožilec spominov, vezanih na ta dogodek. Je zgolj sled, namig, nujen, a ne zadosten, za osmišljanje pomena fotografije (Kuhn 2003, 379).

Niti ni nujno, da imajo spomini povezavo z dejansko reprezentacijo dogodka na fotografiji: fotografija prebudi spomine, ki niso vedno povezani s tem, kar se je dejansko zgodilo. (Kuhn 2003, 395-396). Spominjanje preteklih dogodkov preko fotografij je nejasen vmesni prostor

¹ »Obudnik« spominov je besedna zveza, ki jo uporabljam zaradi pomanjkanja ekvivalentne slovenske različice angleški besedni zvezi »memory trigger«. Z besedno zvezo se nanašam na objekt, ki ima, preko akta gledanja, sposobnost prebuditve osebnih spominov.

med realnostjo in fantazijo. So sledi naših preteklih življenj, ki pa skozi neprestan proces spreminjanja dejanskega pomena, osmišljajo družine in družinske identitete v sedanjosti (Kuhn 2003). Ne uporabljamo jih zato, da bi 'popravili' spomin, temveč zato, da lahko neprestano reflektiramo svojo preteklost v sedanjosti in na prihodnost" (Van Dijck 2008, 63).

Posameznik namreč remodelira lastno podobo tako, da ta ustreza posnetkom njegove preteklosti. Fotografija ne le priključuje spomina na dogodek; ustvarja ga. Naši spomini na preteklost nikoli niso fiksirani, kljub temu, da fotografija vedno prikaže enako reprezentacijo preteklosti (Van Dijck 2008, 63). Skozi akt gledanja fotografij in spominjanja se ustvarja družinska identiteta, in identiteta posameznika znotraj nje.

3.3.3 Družinska fotografija kot nosilec (artikuliranih) zgodb

Organizacija družinskih fotografij je končna faza produkcije fotografije, nič manj pomembna kot vse predhodne, in nič manj skrbno premišljena. Okolje, v katero bo fotografija postavljena, določa njene socialne dimenzije - ali je fotografija postavljena na vidno mesto, skrbno shranjena v družinski foto album ali pospravljena v prazno škatlo, shranjeno v kot, določa njeno vlogo (Drazin in Frohlich 2007, 54). Od tega, na kako vidnem mestu je fotografija postavljena, je odvisno, kako široko občinstvo sprejema.

Chalfen (1987, 28) ugotavlja, da je proces obešanja družinskih fotografij na stene doma opravljen na nezavedni ravni: ljudje se preko postavitve fotografij nezavedno odločajo, katera fotografija je primerna za čigav pogled. Razmejitev se pojavlja tudi znotraj določenih prostorov v gospodinjstvu (Chalfen 1987, 29) – fotografije, ki so dojemane kot bolj privatne, so postavljene v privatnejše prostore gospodinjstva, spalnice, medtem, ko so najbolj idealizirane fotografije v skupnih prostorih ponujene na ogled tudi javnemu očesu. Družina se preko fotografij, ki jih v prostorih doma razkazuje tujim obiskovalcem, izkazuje svojo najbolj idealizirano verzijo. Gallopova (1998, 73) trdi, da družinska fotografija gradi na bahanju in ponosu – ne le v privatnosti družine, temveč v razkazovanju fotografij javnemu pogledu. Družina preko razkazovanja fotografij upa na potrditev lastne identitete v tujih očeh. Družbena praksa fotografiranja tako prinaša tudi neizogibno redefiniranje javnega in privatnega prostora in briše prej jasno začrtano ločnico med sferama: ko se urejevalec fotografij odloča, kam bo postavil določeno fotografijo, nezavedno odloča, ali je primerna za javno ali privatno občinstvo.

Določene fotografije in določeni spomini so primerni za določene ljudi (Drazin in Frohlich 2007, 54), in to, katere fotografije so določenemu posamezniku na voljo na ogled, nam pove ogromno o naravi veze med njim in subjektu (subjektih) fotografije. Tako Chalfen (1987) kot Bourdieu (1990) ugotavljata, da je razkazovanje najbolj privatnih fotografij javnosti dojemano kot nespodobno. V kolikor določeni posameznik ni z družino v ožjem sorodstvu ali v bližnjih prijateljskih stikih, določene fotografije ostajajo njegovemu očesu skrite.

V prvi vrsti je sicer občinstvo družinske fotografije družina sama: družina fotografsko narativo ustvarja zato, da si vizualizira lastno družinsko identiteto. Zato fotografije po večini niso mišljene za tiste, ki v eventuelnem nastanku niso tudi sami sodelovali (Haldrup in Larsen 2003, 38). Le tisti, ki so pri dogodku sodelovali, namreč posedujejo potrebno znanje, da fotografijo lahko osmislijo na tak način, kot je bila posneta. Privatne fotografije so, kot rečeno, del kompleksnega sistema pomenov in spominov, ki jih posamezniki vnesejo v gledanje fotografije. "Zunaj tega ozkega kroga participantov fotografija izgubi ta pomen" (Hirsch 1998, xiii). Izpostavljena javnemu očesu, ki tega pomena ne more prepoznati, je fotografija podvržena različnim interpretacijam.

Družinske fotografije, ponujene na ogled, so pogosto priložnost za pogovor, spominjanje in komentiranje (Lister 2003, 222). Chalfen (1987, 8) ugotavlja, da so fotografije pomemben del družinske komunikacije, vzorca interpersonalne komunikacije in komunikacije manjših skupin, ki je centrirana okoli doma.

Fotografije niso objektivni artefakti, temveč so obogatene s spomini, spremljajo jih pogovori in anekdote (Holland 1997). Spomini, ki jih fotografije prikličejo, so namreč skupni spomini vseh, ki so v aktu fotografiranja sodelovali, zato se družinski člani in redni obiskovalci njihovega gospodinjstva o fotografijah radi pogovarjajo. Fotografij nikoli ne gledamo v tišem opazovanju – pogovarjamo se o njih in pogovarjamo se z njimi. Emocionalen vpliv, ki ga fotografije posedujejo, je realiziran v artikulaciji pomena fotografije med ljudmi (Edwards 2009, 38). Fotografije so vir zgodb in spominov, ki jih posameznik deli z najbližjimi.

Van Housova trdi (2009), da prav preko tega korpusa povezanih, deljenih zgodb, ki se neprestano vokalizirajo znotraj določene skupine, posameznik osmisli samopodobo in podobo skupine, v kateri obstaja. Prek deljenja skupnih zgodb o fotografijah se vizualne podobe realizirajo v skupno preteklost, ki se pretvori v skupno sedanjost. Kuhnova (2003, 401) meni, da družinska identiteta nastaja prav v trenutku skupnega debatiranja o preteklosti preko gledanja fotografij. Ko se pomeni in zgodbe, prepletene in inkorporirane v fotografije, delijo

znotraj določene skupine, se med posamezniki te skupine namreč ustvari določen občutek povezanosti. "Artikuliranje naših življenjskih zgodb je priložnost, da posameznik osmisli svoje življenje" (Van House 2009, 1082). Še posebej interpersonalna komunikacija gledanja in deljenja fotografij je tista, ki ojača odnos med lastnikom in gledalcem fotografije.

4 FOTOGRAFIJA 2.0

4.1 DIGITALIZACIJA

Konec dvajsetega stoletja temeljni pripomoček družinske fotografije, fotoaparati, doživi veliko transformacijo. Analogne fotoaparate, ki delujejo na osnovi svetlobe, ki spodbudi kemično reakcijo na film, zamenjajo digitalni fotoaparati. Ti sicer delujejo na podoben princip, še vedno namreč uporabljajo leče in zaklopke, a svetloba se sedaj pretvori v digitalne podatke, shranjene na mobilni trdi disk oziroma na spominsko kartico (Hand 2012). Digitalna fotografija spremeni podobo v mozaik milijonov nestanovitnih pikselov, in ne v sovisni vtis vizualne realnosti, kakor to naredi analogna fotografija (Ritchin 2009, 18). Digitalne podobe se posamejno z zaporednim skeniranjem, obstajajo pa le v obliki matematičnih podatkov, ki jih je mogoče prikazati v različnih oblikah, pri čemer izgubijo barvno, prostorsko ali časovno resolucijo (Manovich 2003, 240).

Prvotno so bili digitalni fotoaparati namenjeni za profesionalno in industrijsko uporabo, a že v poznih osemdesetih letih dvajsetega stoletja se začnejo pojavljati lažje verzije, namenjene množični konsumpciji (Mitchell 1992, 18). Ti fotoaparati so še zelo dragi in slabo kvalitetni, a od leta 1995, ko se pojavljajo večje spominske kartice in naprave za prenašanje podob na osebne računalnike, postanejo digitalni fotoaparati zanimivi tudi za domači² trg.

Čeprav na prvi pogled digitalna fotografija izgleda popolnoma isto kot analogna, Mitchell (1992, 4) trdi, da se fotografiji razlikujeta tako močno, kot se tradicionalna fotografija razlikuje od naslikane slike. Mitchell trdi, da je od nastanka digitalnega fotoaparata leta 1989 fotografija mrtva, ali vsaj radikalno in trajno izpodrinjena, kot je bila 150 let pred njo izpodrinjena slika (Mitchell 1992, 20). Mitchell analogno fotografijo označi za 'čisto', medtem ko digitalna podoba³ izgubi 'realnost', ki jo poseduje tradicionalna fotografija. Mitchell vztraja, da je "fotografija podoba resnične zgodovine, podoba resničnih bitij in njihovih

²Izraz »domestično« definiram kot prostor, v katerem obstaja družina: zajema ne samo fizično gospodinjstvo, v katerem biva, temveč imaginarni prostor v katerem se producirajo in reproducirajo družinski odnosi.

³ Mitchell se na digitalno fotografijo nanaša kot na »digitalno podobo«, medtem ko izraz »fotografija« zanj označuje tradicionalno, analogno fotografijo.

materialnih okoliščin, medtem ko digitalna podoba dislocira tradicionalno "avro"⁴ okoli figure« (Mitchell 1992, 54).

Procesu digitalizacije se pripisujejo spremembe ogromnih kulturnih in ideoloških razsežnosti: Mitchell (1992) dobo digitalne fotografije označi za post-fotografsko ero, Ritchin (2009) digitalno fotografijo označi za fotografijo 2.0: oba torej predvidevata, da nova tehnologija v osnovi spreminja celoten proces dojemanja vizualnih podob in fotografiranja samega.

Glavne značilnosti fotografije, ki spremljajo njen proces digitalizacije, se ne kažejo le v fotografiji sami, temveč tudi v njeni produkciji, distribuciji in shranjevanju. Mitchell (1992, 68-85) kot glavne spremembe digitalne podobe v primerjavi s fotografijo našteje naslednje: digitalna podoba zavzame manj fizičnega prostora, saj se shranjuje na trdih diskih in spominskih karticah. Fizična oblika podobe ni več nujna. Možnosti reprodukcije in distribucije digitalne podobe se zdijo neskončne, zato se podobe pojavljajo izven svojega prvotnega konteksta. Lažja in poceni uporaba pomeni tudi vedno večjo produkcijo fotografij. Digitalizacija vpliva tudi na kvaliteto podobe: manjša je paleta barv, saj podoba lahko vsebuje zgolj toliko barv, kolikor ima pikslov. Prav zaradi omejenosti s piksli vsebuje digitalna podoba le določeno število informacij, medtem ko ima fotografija neskončno število informacij, saj povečanje analogne fotografije razkrije več detajlov⁵ (Mitchell 1992, 6).

Za Mitchella je najpomembnejša novost, ki jo prinaša digitalna podoba, neskončne možnosti manipulacije digitalne podobe. Sicer priznava, da je določena stopnja manipulacije obstajala že v dobi analogne fotografije, a vendar meni, da je bila ta praksa izven množične uporabe fotografije (Mitchell 1992, 7). Kar se spremeni pri digitalizirani podobi, je to, da lahko vsak posameznik znotraj zavetja svojega doma, na osebem računalniku, manipulira posneto podobo.

Kratek korak je, meni Mitchell (1992, 16), od neškodljivega retuširanja fotografij do potencialnega ali celo načrtne alternacije vsebine podobe. Opozarja tudi, da v dobi digitalnih podob posameznik ne bo mogel več zaupati v resničnost vizualne podobe: vsaka podoba je potencialno manipulirana verzija resničnosti.

⁴ Mitchell se nanaša na besede Benjamina, ki pravi, da v dobi mehanične reprodukcije umetnina izgubi svojo avro, tj. »čudno prepletanje časa in prostora: unikaten prikaz distance, neodvisne od tega, kako blizu je dejansko objekt« (Benjamin 1980, 209).

⁵ V času nastanka knjige *The Reconfigured Eye* Williama Mitchella je bilo število milijonov pikslov povprečnega digitalnega fotoaparata občutno manjše kot danes, zato je bila razlika med kakovostjo analogne in digitalne fotografije precej bolj očitna. Čeprav še vedno zaznavamo razlike med kvaliteto digitalne in analogne fotografije, je dandanes ta občutno manjša.

4.2 MANIPULIRANA PODOBA DRUŽINE

Ritchin (2009, 34) opozarja, da se tudi družine poslužujejo manipulacije fotografij s pomočjo računalniških programov. Družine lahko enostavno preurejajo njihove fotografske zgodovine: retuširajo fotografije in preprosto odstranijo določene subjekte iz podob. Ritchin meni, da je kredibilnost fotografije omajana do te mere, da gledalec fotografije ve, da iz fotografij ne more razbrati resničnosti dogodka.

A kot smo videli v prvem poglavju, fotografija nikoli ne more biti preprosta odslikava realnosti. Ne le, da so bile fotografije vedno na nek način manipulirane v vseh fazah njenega nastanka: manipulirano je celo gledanje fotografije in spominjanje reprezentiranega dogodka. Kot opozarja Winkler (2002, 103), človeški spomin selektira, preoblikuje in načrtno pozablja določene vsebine. Zato lahko tako računalniško ponarejene kot ne-manipulirane fotografije kultivirajo lažne spomine (Garry in Gerrie 2005, 323).

Resničnost ali lažnost fotografije ni lastnost, ki jo fotografija poseduje: skriva se v njeni uporabi. Kot pravi fotograf Pedro Meyer: "Fotografija ni verodostojna zaradi tega, ker je fotografija. Verodostojna je takrat, če jo posname kdo, ki mu zaupamo" (v Garry in Gerrie 2005, 323). V primeru družinske fotografije je fotograf in občinstvo fotografije ista skupina ljudi, ki obstaja in biva v medsebojnem zaupanju, zato je malo verjetno, da družinski člani, primarno občinstvo fotografije, dvomijo v resničnost digitalne podobe bolj, kot so vanjo dvomili v dobi analogne fotografije. Družinska fotografija za družino še vedno predstavlja reprezentacijo "objektivnih" dogodkov in dejstev.

Računalniška manipulacija družinske fotografije ni običajna praksa: kot ugotavlja Van Housova (2011, 129) se Photoshopa, Lightrooma in drugih programov za računalniško manipulacijo fotografij poslužujejo predvsem fotografski navdušenci in amaterski fotografi. Družinska fotografija kljub novim možnostim ni tako manipulirana nič bolj (in nič manj) kot je bila v dobi analognih fotoaparatorov.

4.3 DRUŽINA V PIKSLIH

Digitalne kamere so lažje, priročnejše, takojšnje, lažje za uporabo, na dolgi rok tudi cenejše, zato hitro nadomestili analogne fotoaparate. Prvih deset let po vstopu digitalnega fotoaparata na množični trg, analogni in digitalni fotoaparati še soobstajata na tržišču, nato analogni počasi začnejo izginjati. Van Housova (2011, 127) ugotavlja, da je do danes digitalni fotoaparati v funkcionalne namene povsem nadomestil analognega – tega uporabljajo predvsem amaterski

navdušenci za fotografijo v estetske namene. Priložnostna fotografska aktivnost pa je skoraj popolnoma digitalna.

V praksi družinske fotografije to pomeni, da se število posnetih fotografij občutno poveča (Drazin in Frohlich 2007; Van House 2011; Sarvas in Frohlich 2012). Ker je po nakupu digitalnega fotoaparata fotografska aktivnost praktično zastoj, začnejo ljudje uporabljati fotoaparate vse pogosteje. Amatersko eksperimentiranje s fotografijami je novost, ki jo omogoči šele digitalna fotografija. Ker je fotografija na voljo na ogled takoj po posnetju le-te, jo lahko posameznik, če z njo ni zadovoljen, izbriše in posname drugo, zato družine fotografirajo vse več priložnosti in dogodkov, obenem pa proizvajajo občutno večjo vizualno dokumentacijo določenega dogodka.

Cenovna ugodnost in lahka dostopnost digitalnih fotoaparatorov je povzročila, da v enem gospodinjstvu obstaja več digitalnih aparatov, in ne le eden, kakor je bilo to običajno v dobi analognih fotoaparatorov. Zato mnogi (Durrant in drugi 2009; Hand 2012; Sarvas in Frohlich 2012) opozarjajo, da ustvarjanje družinske narative ni več delo le enega družinskega člana temveč korporativno delo vseh članov družine.

Hand (2012, 163) opozarja, da dandanes vsak družinski član ustvarja svoj, individualen arhiv fotografij, s čimer ustvari tudi lastno verzijo domestičnega življenja. Zato v eni družini v dobi digitalizacije obstajajo multiple verzije vizualne dokumentacije istega gospodinjstva. Ker dobijo tudi mlajši člani družine priložnost prispevati k ustvarjanju družinske reprezentacije, se, meni Hand, ustvarjanje družinskega spomina demokratizira.

Družina sedaj sama nadzoruje proces razvijanja fotografij. Ker se slike shranjujejo na osebnih računalnikih, za iskanje, procesiranje in arhiviranje fotografij ni več zadolžen foto studio, temveč družina sama. A ob neskončni množici fotografij postane organizacija fotografij, kakor ugotavlja Van Housova (2011), zahtevna dejavnost. Ljudje so pogosto zaskrbljeni nad tem, da ne morejo dovolj dobro organizirati, klasificirati ali najti fotografij, shranjenih na računalniškem disku.

Dejstvo, da so fotografije na voljo v digitalni obliki pomeni, da se potencialno lahko spremeni tudi praksa gledanja fotografij. Zdaj praksa gledanja družinske fotografske narative ni več nujno vezana na družinski album v fizični obliki, temveč je na voljo tudi na računalniškem ekranu (Hand 2012, 157).

To pa še ne pomeni, da je ta potencial tudi izkoriščen. Van Housova ugotavlja, da gledanje družinskih fotografij na računalniku ni običajna praksa družin (2009). Ker fotografije na računalniku pogosto niso organizirane v albume ali v kakršnekoli druge smiselne sisteme (Sarvas in Frohlich 2012), fotografije, shranjene na računalniku, ne ponujajo ene same, kronološko organizirane narative družine, zaradi česar se družine še vedno poslužujejo urejanja materialnih družinskih albumov. Praksa gledanja kolekcij družinskih fotografij je tako še vedno v veliki meri vezana na foto albume materialne oblike.

4.4 NEOTIPLJIVA FOTOGRAFIJA

Edwardsova (2009, 31) ugotavlja, da čeprav se v digitalni dobi shranjevanje fotografij večinsko preusmeri iz praznih škatel na trdi disk, še vedno obstaja prepričanje, da le materialni objekt izpolni svojo družbeno funkcijo. Fotografija v materialni obliki, pravi Edwardsova, deluje ne le na človeški vid, temveč tudi na ostala čutila in pomen, ki ga ima fotografija za gledalca, je rezultat otipa fotografije, njenega vonja, njene reprezentacije, skratka, celotne izkušnje zaznavanja (Edwards 2009, 46). Prav otip fotografije daje intenzivnost dojetanju preostalih čutov – dotik poveže ljudi s stvarmi. Prav dotik je tisti, ki reprezentacijo stvari za trenutek naredi resnično in oživi spomin (Edwards 2009, 43).

Morda je prav to razlog, da imajo fotografije v materialni obliki v očeh družine veliko večjo vrednost kot digitalne (Van House 2009). Razvita ali natisnjena fotografija se večini zdi bolj »resnična«, bolj pomembna (Van House 2011, 129). Drazin in Frohlich (2007, 73) namreč ugotavljata, da razvite fotografije zahtevajo, da z njimi ravnamo, kot se spodobi: fotografij kot potencialnih prihodnjih spominov se ne sme metati proč, ne sme se jih uničiti. Družine zato z razvitimi fotografijami ravnajo bolj spoštljivo in previdno. Villi (2010, 91) opozarja še na dejstvo, da eliminacija materializirane fotografije zahteva večji napor (fizično in psihično) kot odstranitev fotografije v digitalni obliki. Posledično je zelo verjetno, da bo digitalna podoba imela krajšo življenjsko dobo kot fotografija v materialni obliki (Van House 2011, 129).

Materializirana fotografija ima torej povsem drugačno vrednost kot fotografija, shranjena na računalniškem disku – družine jih dojemajo kot bolj pomembne, večvredne in celo bolj resnične kot digitalne, kar je razlog, da natisnjene fotografije v dobi digitalizacije niso izgubile na popularnosti (Rantavuo 2008, 135): digitalne fotografije v gospodinjstvu soobstajajo s tradicionalnimi metodami razkazovanja in shranjevanja fotografij, niso pa jih nadomestile.

Materialnost fotografije vpliva tudi na akt spominjanja dogodkov. Trachtenberg (2008, 114) ugotavlja, da je v analogni fotografiji fotoaparatus instrument spomina, medtem ko digitalni aparat ustvari nekakšno skladišče spomina, iz katerega je lahko priklicana preteklost. Ker, kot rečeno, digitalne podobe večinoma niso urejene ali organizirane v kakršnokoli logično sosledje, niti niso tako pogosto gledane ali komunicirane, je dejavnost spominjanja v veliki meri vezana na fotografije v fizični obliki. Van Housova (2011, 133) meni, da so fotografije kot objekti spominjanja in vzdrževanja v veliki meri vezani na svojo materialnost. Zato proces shranjevanja materializiranih fotografij v albume ali prazne škatle, ki igra ključno vlogo pri ustvarjanju spominov, ni izgubil na popularnosti.

4.5 DIGITALNA FOTOGRAFIJA V DOMESTIČNEM PROSTORU...

Van Housova (2004, 5) poroča, da posamezniki še vedno čutijo obvezo urejanja družinskih foto albumov: ko pridejo v zaostanek z urejanjem albumov, se počutijo krive, saj menijo, da z urejanjem albumov koristijo družini, prijateljem, pa tudi njim samim. Ker so fotografije, shranjene na računalniškem disku, pogosto neorganizirane, in nezmožne reprezentacije družinske narative, to vlogo še vedno prevzema družinski foto album. Pomembno je namreč, v kakšnem redu so fotografije spravljene - kronološko zaporedje materializiranih fotografij v albumih je še vedno nujno za pripovedovanje družinske narative.

Sarvas in Frohlich (2012) opozarjata, da so razvite fotografije in albumi še vedno cenjeni kot pripovedovalci družinskih zgodb in predstavniki družinske identitete, zato so tudi v dobi digitalizacije fotografije še vedno razstavljene znotraj domestičnega prostora. Kot ugotavlja Van Housova (2009, 1079), pa sedaj fotografije, razstavljene v gospodinjstvu, niso nujno le posnetki družine in bližnjih prijateljev, temveč tudi fotografije, ki jih družinski člani posnamejo v estetske namene. Ker digitalni fotoaparati večajo in razširjajo fotografsko aktivnost, ne moremo biti presenečeni, da svoje mesto znotraj doma najdejo tudi fotografije, ki slonijo na samo-izražanju individualista znotraj družine. A čeprav so zdaj določene fotografije razstavljene z namenom reprezentacije posameznega družinskega člana, se večina fotografij še vedno osredotoča na reprezentacijo družine same.

Tudi digitalne fotografije, postavljene na ogled znotraj doma, predstavljajo artefakte, ki odpirajo debate med subjektom fotografije in njenim občinstvom (Van House 2009, 1080), zato je postavitvev fotografij vezana na potencialno občinstvo: bolj privatne fotografije so postavljene v spalnice, medtem ko so fotografije, postavljene v skupne prostore doma in na voljo tudi naključnim obiskovalcem doma, manj privatne narave.

Čeprav določene raziskave predvidevajo demokratizacijo pisanja družinske vizualne narative, novejša raziskava (Drazin in Frohlich 2007, Taylor in drugi 2007) ugotavlja, da nadzor nad fotografsko reprezentacijo družine v osnovi prevzame le en družinski član, ki je zadolžen za ustvarjanje podobe vseh družinskih članov, vključno s sabo, znotraj družine.

Durrant s sodelavci je leta 2008 opravil obširno raziskavo organizacije fotografij v domačem prostoru, v kateri ugotavlja, da je vloga skrbnika fotografij in prezentacije doma tesno povezana z ustvarjanjem moralnega in družbenega reda znotraj gospodinjstva (Durrant in drugi 2009, 1011). Ker je ohranjanje družinskega reda tradicionalno v ženski domeni, ni presenetljivo, da ugotavljata, da je skrbnik in urejevalec fotografske dokumentacije družine v večini primerov še vedno ženska – žena oziroma mati (isto ugotavljata tudi Drazin in Frohlich (2007, 61)). Ona je tista, ki odloča, kje bodo določene fotografije shranjene, koliko denarja bodo zanje zapravili, kako bo urejen družinski album, in katero občinstvo je primerno za katere fotografije. Čeprav je število posnetih fotografij zdaj, ko v praksi sodelujejo tudi otroci, veliko večje, so še vedno matere tiste, ki odločajo, kako bodo te fotografije urejene v domačem prostoru. Matere torej tudi v dobi digitalizacije ohranjajo svoje že obstoječe prakse urejanja fotografij.

Skrbnik fotografske reprezentacije družine določa, kako bo portretiral družino znotraj doma: fotografije skrbno razporedi v domačem prostoru tako, da ustvari enotno podobo gospodinjstva (Durrant in drugi 2009, 1011–1013). Skrbnik prevzame vso kontrolo nad fotografsko prezentacijo družine znotraj skupnih prostorov gospodinjstva in sam odloča o organizaciji fotografij, tudi kadar mu ostali družinski člani nasprotujejo. Skrbniki se namreč čutijo obvezani konstruirati določene, družbeno sprejemljive, reprezentacije družine, četudi se te ne ujemajo z interesi posameznih članov družine. Drugi družinski člani, po navadi otroci, tako ne morejo nadzorovati načina, kako so reprezentirani v skupnih prostorih gospodinjstva in so se prisiljeni podrediti skrbnikovi volji.

A Durrant (2009, 1014) ugotavlja, da mlajši člani gospodinjstva v osnovi cenijo delo reprezentiranja družine, ki ga opravi skrbnik družinskih fotografij, saj sprejemajo vlogo, ki jim jih fotografske reprezentacije namenja in radi prevzamejo svoje mesto znotraj družinske reprezentacije.

Razlog za to je morda ta, da imajo mlajši člani gospodinjstva na voljo svoj prostor, v katerem je organizacija fotografskega arhiva povsem njihova odločitev. Spalnice otrok in najstnikov so področja, kjer skrbnik nima nobenega vpliva (Durrant in drugi 2009, 1014), in kjer otroci

lahko prosto izražajo lastne aspiracije urejanja fotografij. Spalnica predstavlja mesto, kjer otrok oziroma najstnik lahko prek fotografij ustvarja lastno narativo. Znotraj doma torej obstajajo multiple reprezentacije družine in družinskih članov (Durrant in drugi 2009, 1018).

V spalnica otrok so na vidnem mestu postavljene fotografije njegovih prijateljev, pa tudi družinskih članov, večinoma pa se na njih pojavljajo oni sami (prav tam, 1014). Fotografije na stenah so redno posodobljene, z namenom, da reflektirajo njegovo dinamično socialno mrežo. Glavni razlog urejanja posameznikovih fotografij v spalnica je samo-representacija individualista znotraj širšega domestičnega prostora, zato je glavna tematika fotografij on sam, in ne njegova družina (prav tam, 1017).

V digitalni dobi tako obstajata dve verziji fotografske ureditve znotraj doma - prva, ki v skupnih prostorih reprezentira družinsko identiteto in druga, ki v spalnica otrok reprezentira individualistovo identiteto. Ne le, da v domu soobstajajo multiple reprezentacije družine, znotraj doma tako ločeno obstaja tudi reprezentacija posameznega družinskega člana, ki se družinske sfere dotika le delno.

4.6 ... IN NA SVETOVNEM SPLETU

Še ena stvar, ki spremlja digitalno podobo, je njena zmožnost obstajati neodvisno od časa in prostora – fotografija, objavljena na svetovnem spletu, je sedaj na voljo različnim občinstvom v različnih situacijah hkrati (Lister 1997, 267). Fotografska podoba, ki preko spleta vstopi v globalen tok informacij, naenkrat postane na voljo uporabnikom, ki z njo niso neposredno povezani.

Ko se izboljša povezava domestičnega interneta, deljenje fotografij preko spleta kmalu postane vse bolj integrirano v prakse domestične rabe fotografije. Rantavuo (2008, 11) opozarja, da internet doda novo dimenzijo praksam družinske fotografije, saj omogoča objavljanje in shranjevanje fotografij neodvisno od fizičnega domestičnega prostora.

Medtem ko je fizična fotografija vedno pod nadzorom tistega, ki jo je posnel, je digitalna fotografija na spletu na voljo uporabi kateremukoli posamezniku. Rabe materializirane fotografije so odvisne od odločitev njenega avtorja, medtem ko fotografija na spletu postane nikogaršnja last in hkrati last vseh. Avtor spletne fotografije izgubi lastništvo nad njo: fotografija na spletu lahko pridobi novo življenje, neodvisno od njenega originalnega pomena in on njenega avtorja (Van House 2011, 128).

Ko je družinska fotografija, ta privaten dokument, vstavljena v javno domeno svetovnega spleta, vstopi v povsem drugačen kontekst uporabe. Ko enkrat vstopi v spletne distribucijske sisteme, so načini, na katere lahko fotografija migrira iz enega konteksta v drugega, brezmejni (Hand 2012, 143). Vstavljena v javno domeno, fotografija deluje kot prost, od konteksta ločen označevalec, katerega pomen je odvisen od posameznikove interpretacije (Sturken 1998, 193). Prvoten pomen fotografije je v očeh javnosti tako zagotovo izgubljen: fotografija, odstranjena iz prvotnega konteksta, postane kulturno determiniran tekst, odprt za prisvojitve, prilagoditve, interpretacije in uporabo kateregakoli posameznika. Ker posamezniki izven tesno povezane skupine ljudi, ki je producent in občinstvo družinske fotografije, ne posedujejo potrebnega znanja ali informacij, ne morejo razbrati originalnega pomena fotografije (Chalfen 1997, 123).

A Bourdieu (1990, 87) opozarja, da družinska fotografija, privaten proizvod namenjen privatni rabi, zunaj ozkega kroga participantov v aktu fotografiranja, nima nikakršnega pomena, vrednosti ali šarma. Ko so odstranjene iz originalnega konteksta, so družinske fotografije kratkotrajne in ničvredne, saj ne zadovoljujejo estetskih standardov, niti niso historična dokumentacija (Holland 1997, 107): privatna družinska fotografija, vstavljena v javno domeno in podvržena javnemu pogledu, poleg svojega pomena tako izgubi tudi svojo funkcijo. Za posameznike, ki niso del njene produkcije, je fotografija družinska fotografija artefakt brez kakršnekoli vrednosti.

A študije ugotavljajo (Miller in Edwards 2007; Van House 2011), da je družinska fotografija, vstavljena v javno domeno svetovnega spleta, namenjena povsem enakemu občinstvu, kot je bila njena analogna predhodnica: fotografija je objavljena na spletu zato, da se družina lahko poveže z že obstoječimi prijatelji in družino, ki so fizično oddaljeni. V dobi digitalizacije je gledanje fotografij tako razširjeno preko limit časa in prostora, družinski albumi se lahko postavijo na ogled prijateljem in družini, ki niso fizično prisotni in tako ustvarjajo občutek »bližine na daljavo« (Hand 2012, 160). Isto ugotavlja tudi Van Housova (2011, 131): »razlog, da uporabniki objavljajo in si ogledujejo podobe na spletu, je ta, da ohranjajo stike z družino in prijatelji, da jih informirajo o poteku lastnega življenja, in da se sami informirajo o njih«. Družine se torej lahko poslužijo socialnih omrežij kot pripomočka za ohranjanje stikov z bližnjimi, ki so fizično oddaljeni. Sarvas in Frohlich (2012) ugotavljata, da deljenje fotografske vsebine preko socialnih omrežij pridobiva na popularnosti zato, ker izpolnjuje glavni namen družinske fotografije: jača in konkretizira družbene vezi in demonstrirajo članstvo posameznika znotraj določene kulture in skupine – družine.

Isto ugotavljata Miller in Edwards (2007), ki sta leta 2006 opravila raziskavo o objavljanju amaterskih snapshot fotografij na svetovni splet, natančneje na priljubljeno družbeno omrežje Flickr.

Med uporabniki družbenega omrežja prepoznata dve različni skupini. Prva skupina, ki jo poimenujeta »Kodak kultura«, uporablja Flickr skoraj izključno za komuniciranje z že obstoječo socialno mrežo. Socialno omrežje je med temi uporabniki rabljeno za to, da posamezniki arhivirajo fotografije pomembnih dogodkov in jih hkrati delijo znotraj svoje obstoječe skupnosti. Fotografije, ki jih objavijo na splet, so predhodno skrbno selekcionirane, saj je skrb za javno rabo njihovih fotografij ene izmed temeljnih skrbi uporabnikov Kodak kulture. Fotografije so namreč objavljene z namenom, da si jih ogleda le peščica ljudi. Razlog za njihovo zaskrbljenost je ta, da so te fotografije izseki njihovih lastnih življenj, reprezentirajo njihove aktivnosti, perspektive in življenjske zgodbe (Miller in Edwards 2007).

Ta skupina, ki sta jo že avtorja poimenovala »Kodak kultura« se zelo očitno sklada s fotografskimi praksami, ki so bile aktualne že v času nastanka družinske fotografije kot družbene prakse. Vsi znameniti aspekti družinske snapshot komunikacije se v digitalni dobi še vedno skladajo s Chalfenovim (1987) opisom snapshot fotografije. Uporabniki iz te skupine so svoje prakse deljenja družinskih fotografij prilagodili spletnemu okolju, pri čemer še vedno ohranjajo iste cilje in ista občinstva kot njihovi predhodniki, katerih fotografska praksa je bila bazirana na analogni fotografiji (Miller in Edwards 2007).

Kodak kultura je torej več kot očitno še vedno živa. A sedaj, v digitalni dobi, obstaja vzporedno z drugačno družbeno prakso fotografije. Miller in Edwards (2007) sta med uporabniki družbenega omrežja Flickr identificirala še eno skupino uporabnikov.⁶

Druga skupina, poimenovana »Snapr-ji«, uporablja Flickr na povsem drugačen način, zaradi povsem drugačnih razlogov. Snapr uporabniki se zavedajo, da so fotografije, ki jih objavijo, na voljo komurkoli. Še več, njihovo ciljno občinstvo so tujci, in ne že obstoječa socialna skupina. Fotografije, ki jih objavljajo, namreč niso njihove osebne zgodbe, temveč amaterski poskusi estetske fotografije. Za deljenje fotografij, v katerih so glavni subjekt oni sami ali njihova lastna življenja, se Snapr uporabniki poslužujejo drugačnih komunikacijskih kanalov; te fotografije pošiljajo večinoma preko elektronske pošte, se pravi, vnaprej izbranemu

⁶ Potrebno je poudariti, da med skupinama ne obstaja izrazitih demografskih razlik – vsi participanti so stari med dvajset in trideset let, polovica je moških in polovica žensk. Razlikuje se le motiv za uporabljanje družbenega omrežja Flickr.

občinstvu (Edwards in Miller 2007). Fotografije domestičnega prostora, ki jih objavljajo na socialno omrežje Flickr, so zavestno dramtizirane podobe doma, še vedno namenjene izpolnjevanju estetske funkcije (Davies 2007, 557).

5 PRIVATNA FOTOGRAFIJA V POSTMODERNI

5.1 FOTOGRAFIJA IN IDEOLOGIJA

Fotografija ima, kakor je razvidno iz prejšnjih poglavij, ogromen pomen za posameznika, ki je objekt in subjekt dane fotografije, ima pa tudi znatno družbeno vlogo. V (osebnih) fotografijah je namreč reflektirana ideologija danega obdobja, v katerem fotografija nastane. Hollandova (1997, 108) opozarja, da so privatne fotografije prikaz javne ideologije – so zgodbe in ideje o tem, kako stvari (dogodki, razmerja, položaji) obstajajo in kako morajo obstajati. Podoba prikazane situacije se razteza preko nje same; v fotografiji se skrivajo vrednote določene družbe v določenem časovnem obdobju. Nobleova (2009, 73) opozarja, da je tudi »gledanje družin« oziroma vsebina posnete fotografije vpletena v širše strukture moči, Sontagova pa poudarja, da je ideologija tudi tista, ki določa, kaj je in kaj ni dogodek, vreden fotografiranja (2001, 22). Ideologija časovnega obdobja torej vpliva na vse aspekte in vse faze v praksi fotografiranja – na njen nastanek, na njeno uokvirjanje, in ne nazadnje, na končno postavitev. Fotografija je, tudi in predvsem na osebni ravni, tako rezultat sil in aspektov, ki so ideološko pogojeni in neodvisni od posameznika.

Chalfen opozarja (1997, 89), da ti utrinki življenja, ki so privatne fotografije, ustvarjajo določen vzorec, ki demonstrira, kaj je v določenem časovnem obdobju pozitivno vrednoteno, kaj je pravilno in kaj je »normalno«: to pa počenljajo na izjemno subtilen in nezaveden način. Posameznik, ki ustvarja privatno fotografijo, se niti ne zaveda, da je njegovo počenjanje kulturno pogojeno in od njegovih preferenc dokaj neodvisno, a vendar se v aktu privatnega fotografiranja vedno znova realizira ideologija družbe, kateri pripada.

Dvajseto stoletje, v katerem je družinska fotografija dokončno definirana in utemeljena, je stoletje, v katerem se dokončno redefinira tudi družina sama. Ko industrializacija in množična selitev v mesta razbije širše družine na manjše skupnosti nuklearne družine⁷, nastane (med drugim) potreba po ohranjanju nove podobe družine v družbi. Družinska fotografija je tista, ki prevzame to nalogo: Hirscheva (1998, xiv) opozarja, da fotografije ne le ohranjajo ideologije,

⁷ Nuklearna družina je družina, katere člani so mati, oče in vsaj en otrok in je temeljna enota pojma družine v 20. stoletju. Drugače sestavljene družinske skupnosti (družine z enim staršem samohranilcem, homoseksualne družine ali skupna gospodinjstva para) se pojavljajo pod pojmom družine šele v 21. stoletju.

imajo tudi moč, da vsilijo dominantno ideologijo. Preko privatnih fotografij je skonstruirana nova družinska realnost dvajsetega stoletja.

Tako Chafen (1987) kot Bourdieu (1990) ugotavljata, da se privatna fotografija 20. stoletja fokusira primarno na družinsko življenje zato, ker je le-to izredno družbeno favorizirano. Chalfen (1987) opozarja, da fotografije v tem času ne gradijo toliko na reprezentiranju posameznika per se, temveč bolj na portretiranju njegovega mesta znotraj nuklearne družinske skupnosti (prav tam, 134) in širše socialne mreže, ki pa jo še vedno sestavljajo le širše sorodstvo in bližji družinski prijatelji (prav tam, 95). Bourdieu (1990, 83) je prepričan, da je to dejstvo posledica tega, da družba striktno favorizira dom in družino pred posameznikom samim: posameznik je definiran le preko njegovega mesta v domu in družini. Družbena ideologija 20. stoletja favorizira (nuklearno) družino, zaradi česar je tudi vizualizirana realnost, fotografija, v 20. stoletju reprezentacija primarno nuklearne družinske skupnosti, oziroma prikaz posameznika skoraj striktno le znotraj družinske skupnosti.

V 21. stoletju se temeljne vrednote družbe spremenijo. Poleg nešteti drugih sprememb, ki jih povzroči prosti trg, komodifikacija in potrošnja, se fokus družbe preusmeri iz družine na njeno posamezno enoto: na posameznika. Hall (1992, 281) opozarja, da je v obdobju moderne očiten individualizem, v središču katerega stojita posameznik in identiteta. Spremembe v moderni so posameznika osvobodile spon tradicije in strukture: po eni strani ga osvobajajo, po drugi strani pa posameznik na prelomu enaindvajsetega stoletja izgubi prej fiksirano mesto v družbi. Individualizacija dislocira posameznika iz predolgo fiksiiranega položaja znotraj družbe in mu, vsaj navidezno, omogoči večjo svobodo izbire in mu odira nove možnosti samorealizacije.

A vendar individualizacija ne pomeni avtomatsko emancipacije posameznikov od različnih avtoritet, socialnih definicij in socialnih pritiskov. Posamezniki se sicer osvobajajo tradicionalnih vezi in pritiskov, toda po drugi strani postajajo čedalje bolj odvisni od pritiskov drugih socialnih institucij, na katere imajo le malo vpliva (Ule 2002, 84). Zato to obdobje mnogi teoretiki označijo za »krizo identitete«: posameznik je dislociran tako iz svojega mesta v družbenem in kulturnem okolju kot tudi od samega sebe.

Posameznik na prelomu stoletja tako več nima bistvene, esencialne, fiksirane identitete; le-ta je neprestano formirana in transformirana glede na to, kako smo reprezentirani ali naslovljeni v kulturnem kontekstu. Imamo mnogo nasprotujočih si identitet; multiple identitete, odvisne od konteksta. Identificiramo se vedno le temporalno (Hall 1992, 277).

Postmoderna je torej obdobje posameznika: to sicer ne pomeni, da družina ni več prostor njegove identifikacije, temveč le to, da je družina ena izmed skupin, preko katere se posameznik identificira in samorealizira. Niti ni nujno, da družina izgubi na pomenu, gre le za to, da fokus pridobi posameznik znotraj družine, in ne družina sama.

5.2 OSEBNA FOTOGRAFIJA

Glede na to, da smo že v prvem poglavju izpostavili neizogibno povezavo med privatno fotografijo in identifikacijo posameznika, lahko sklepamo, da je obdobje novih vrednot vplivalo tudi na fotografsko prakso.

Družinska fotografija, ki je imela ključno vlogo pri zavestni formaciji identitete posameznika v 20. stoletju (Hand 2012, 152), v 21. stoletju, predstavlja le del posameznikove samoidentifikacije. Tako kot identiteta sama, fotografija postane nefiksirana in začasna. V zadnjih 150 letih fotografija – v skladu s tehnološkimi, družbeno-ekonomskimi in kulturnimi premiki v osebem življenju – postane mnogo bolj raznolika in razširjena (Hand 2012, 5).

Sarvas in Frohlich (2012) govorita o novem fotografskem ekosistemu, ki se razteza preko meja doma. Fotografska praksa se namreč v 21. stoletju razširila izven striktno družinskega življenja na personalno raven – fotografirani dogodki niso le dogodki v življenju družine, temveč dogodki v življenju posameznika. Družina je le ena izmed skupin, v kateri nastajajo fotografije, zato privatna praksa fotografiranja ne pomeni več nujno ustvarjanje družinske fotografije, temveč *osebne* fotografije⁸.

Poleg očitnih ideoloških sprememb, personalizacijo fotografije podpira tudi razvoj tehnologij: medtem ko je v obdobju analogne fotografije običajno, da si celotno gospodinjstvo lasti le en fotoaparatus, se v obdobju digitalizacije število digitalnih fotoaparatusov znotraj gospodinjstva znatno poveča (Hand 2012, 123): ni neobičajno, da ima vsak družinski član, vključno z otroci, v lasti svoj fotoaparatus.

⁸V tujem prostoru pojma družinska in osebna nista nujno ločena: večina avtorjev, ki govorijo o osebni fotografiji, se nanaša na teoretike družinske fotografije – večina avtorjev (Van House 2004, 2009, 2012, Hand 2012, idr.) torej enači pojma družinska in osebna fotografija.

Uporaba pojma je lahko tudi geografsko specifična – Skandinavske države uporabljajo pojem »domestična fotografija«, ki pa ne zajema le družinske, temveč tudi osebno fotografijo (Rantauvo 2008, 27).

A v slovenskem prostoru pojma družinska in osebna fotografija pomenita dve različni stvari: družinska fotografija se nanaša na fotografsko prakso, v kateri sodelujejo in so prezentirani vsi družinski člani, medtem ko je osebna fotografija tista fotografija, v kateri je glavni akter kolekcije personalnih fotografij le en posameznik. To je razmejitev, ki jo uporabljam tudi sama.

Korak dlje so naredili fotoaparati, vkorporirani v mobilne telefone. Mobilni telefon kot izrazito personalizirana naprava namreč omogoča prav tako fotografiranje – fotografiranje dogodkov, ki so odvisni zgolj od prisotnosti posameznika, in ne celotne družine. Mobilni telefoni spodbujajo prakso fotografiranja osebnih situacij.

Seveda pa samo tehnologija ne more biti povod za tako drastično spremembo v praksi fotografiranja: Van Dijckova (2008, 58-59) opozarja, da je sprememba prakse fotografiranja rezultat kompleksne tehnološke, družbene in kulturne transformacije, ki jo je deležna postmoderna družba. Izraz tehnologija ne zajema le fotoaparatorov, katere proizvajajo, temveč širše polje razvoja, ki vpliva na, in ki je tudi samo tarča vpliva, širšega kulturnega in ideološkega polja. Nova orodja se skladajo z našo trenutno (postmoderno) mentalno fleksibilnostjo ponovnega izumljanja samoidentitete in spreminjajoče se telesnosti (Van Dijck 2008, 68).

Kot smo videli v primeru študije Durranta in drugih (2009), lahko osebna fotografija obstaja tudi znotraj domestičnega prostora. Tudi Sarvas in Frohlich (2012) poudarjata, da se z večanjem števila fotoaparatorov v gospodinjstvu večja tudi število dokumentiranih in pripovedovanih narativ. Praksa postaja personalizirana in individualizirana, zaradi česar Durrant in drugi (2008, 1006) celo zatrjujejo, da osebna fotografija celo izpodrinja prej najbolj razširjeno obliko privatne fotografije, družinsko fotografijo.

A vendar je to prehitro sklepanje. Četudi se praksa na najrazličnejše načine res individualizira, je jasno, da (različno) velik del fotografiranih dogodkov še vedno predstavljajo fotografije družine, celo v delu populacije, kjer bi to najmanj pričakovali, pri najstnikih.

Družinska fotografija in osebna fotografija si ne nasprotujeta, temveč gresta z roko v roki. Osebna fotografija je le nadgradnja družinske fotografije – še vedno gre namreč za fotografiranje poznanih obrazov in poznanih motivov, le da se to dogaja na veliko širšem in veliko manj omejenem aspektu.

Van Houseova (2011, 126) definira osebno fotografijo kot fotografijo, ki jo ustvarjajo ne-profesionalci zase, za prijatelje in za svoje bližnje. Poudarja, da vsebuje, a ni omejena na družinsko ali turistično fotografijo. Hand (2012, 5) še dodaja, da je tako subjekt kot objekt osebne fotografije prav tisti individualist, čigar življenjska zgodba je na fotografijah vizualizirana.

Osebna fotografija je dosti manj fiksirana in strukturirana kot je bila družinska fotografija v času analogne fotografije. Digitalni fotoaparati, še posebej pa mobilni telefoni zaradi svoje priročnosti in konstantne prisotnosti spodbujajo spontano, oportunistično prakso fotografiranja in fotografskega eksperimentiranja (Van House 2011, 127). Dogodki, ki so fotografirani, v postmoderini niso več omejeni na posebne dogodke in praznovanja: področje fotografiranega se razteza preko neobičajnega. Rantavuo (2008, 62) meni, da gre tudi to pripisati vseprisotnosti fotoaparata v mobilnih telefonih. Ugotavlja namreč (prav tam, 55), da so fotografije, posnete z mobilni telefoni, večinoma igrive, neformalne in vsakdanje, medtem ko se za fotografiranje »posebnejših« dogodkov, prav tako umetniških fotografij, večinoma uporabljajo digitalni fotoaparati. Razmejitev med uporabljenimi tehnologijami fotografiranja seveda ni striktno določena in je marsikdaj odvisna od okoliščin situacije.

Fotografije, posnete z mobilnim telefonom, ustvarjajo skupno vizualizacijo dokaj osebnih situacij in tako konstruirajo nekakšen vizualni dnevnik posameznika (Villi 2010, 73). Posledično so albumi, shranjeni na mobilnih telefonih, veliko bolj osebne narave – popolnoma pod nadzorom svojega lastnika so, v primerjavi z družinskimi foto albumi, ustvarjalci individualne, ne kolektivne narative. Najbolj osebne fotografije na mobilnem telefonu so namenjene celo ožjemu občinstvu kot družinski foto albumi.

5.3 FUNKCIJE OSEBNE FOTOGRAFIJE

Van Housova (2004, 1) prepozna tri motive oziroma funkcije osebnih fotografij: konstruiranje osebnega in kolektivnega spomina, ustvarjanje in ohranjanje družbenih vezi, samo-izražanje in samo-identifikacija. Vlogo oz. vloge, ki jo po Van Houseovi opravlja osebna fotografija lahko prepoznamo kot vloge, ki jih je v analogni dobi opravljal družinska fotografija. Ali to pomeni, da so funkcije, ki jih je prej opravljal družinska fotografija, v postmoderini v službi osebne fotografije? Je edina sprememba fotografske prakse v postmoderini personalizacija in individualizacija fotografirane narative? Van Husova meni, da se fotografija novi tehnologiji ni prilagodila, temveč vse bolj tudi izkorišča nove možnosti, ki jih razvoj tehnologije ponuja (Van House 2009, 1082).

Medtem ko so analogne fotografije predstavljale »statične« podobe posameznika, je digitalna fotografija življenjski projekt vsakega posameznika: le-ta proizvaja vizualne vire, ki ustvarjajo, in vedno znova pre-ustvarjajo njegovo samopodobo (Van Dijck 2008, 67). Fotografija je še vedno, in morda še bolj, orodje, preko katere posameznik osmisli svoje

mesto znotraj širšega družbenega območja in je kot taka še vedno gradnik posameznikove identitete.

A vendar večina posameznikov v postmoderni preko osebnih fotografij ustvarja poleg privatne identitete tudi javno identiteto. Van Houseova (2011, 128) ugotavlja, da je eden izmed pomembnejših preskokov na področju osebne fotografije v zadnjih letih, njen preskok iz privatnega v javni prostor: fotografije so vedno pogosteje objavljane in deljene na spletnih straneh, blogih in fotoblogih. Na najbolj popularno socialno omrežje, Facebook, je vsak mesec prenesenih bilijon fotografij: to je 5000 prenosov na minuto. Van Dijckova (2008, 62-63) meni, da je pomemben del artikuliranja posameznikove identitete ne samo fotografiranje in shranjevanje fotografij, temveč tudi njihovo deljenje: posameznik vzpostavlja svojo identiteto preko participacije v izmenjavanju fotografij med sovrstniki. Med njimi se tako vzpostavi specifična skupna identiteta (Davies 2007, 554), ki pa je le ena izmed identitet, ki določajo posameznika.

Ker so objavljene na svetovnem spletu, postajajo privatne podobe vedno bolj javne, kar pomeni, da se v postmoderni meja med privatnim in javnim še bolj zabrisana. Posamezniki prostovoljno ali neprostovoljno (predvsem s t.i. »tagganjem⁹«) vzpostavljajo spletno, javno identiteto. Hand (2012, 180) opozarja, da to prinaša tudi novo nalogo neprestanega nadzorovanja portretiranja javnega jaz-a: posamezniki morajo konstantno skrbeti za to, da se njihova javna identiteta ujema z lastnimi predstavami o sebi, in, še pomembneje, da se ujema z željami in pričakovanji posameznika o tem, kakšna bi njegova podoba morala biti. Javna vizualizirana narativa je manipulirana še bolj kot privatna. Sploh v digitalni dobi, opozarja Van Dijckova (2008, 70), imajo subjekti na voljo različne načine, kako nadzorovati svoj izgled, zato lahko nemoteno preoblikujejo lastno, tako privatno kot javno, identiteto. Ritchin (2009, 81) opozarja, da podoba subjekta in subjekt sam nista vedno ista oseba: vsakdo je lahko preoblikovan skozi fotografijo.

Ker je fotografiranje postalo tako običajno in vsakdanje, fotografije niso več vedno dojete kot poseben artefakt: so instantne. Van Houseova (2011, 130) opozarja, da je čas med zajetjem fotografije in njenim deljenjem, vse manjši. Fotografija, posneta z mobilnim telefonom, je takoj na voljo tudi za to, da jo fotograf deli – preko sporočila, preko socialnega omrežja ali preko elektronske pošte.

⁹ »Tagganje« oziroma označevanje oseb na fotografiji naredi osebno fotografijo vidno tudi nepoznanim drugim in jo tako razširi preko kroga prijateljev na socialnem omrežju.

Večina fotografij, sploh tistih, zajetih z mobilnim telefonom, je interesantna samo v trenutku, ko se zgodi. Savas in Frohlich (2012) opozarjata, da ko je taka fotografija ali album deljen in komentiran, izgine v pozabo. Ne delijo se več objekti, ki zbujejo spomine, temveč življenjske izkušnje posameznika, ki se dogajajo *v tem trenutku* ali v nedavni preteklosti. Fotoaparat, še posebej tisti, ki je vikorporiran v mobilne telefone, tako postane orodje komuniciranja, in ne več orodje ustvarjanja spominov. Fotografije so zdaj lahko uporabljene za to, da komunicirajo sedanost, ne le zato, da ohranjajo preteklost (Villi 2010, 55). Te fotografije ne ciljajo na dolgoročno uporabnost, temveč na trenutno prisotnost. Primarno je fotografija orodje komunikacije, ne ohranjanja spominov na preteklost. A Villi (2010, 94) še opozarja, da kljub temu, da so te fotografije v prvi vrsti orodje komunikacije, to ne pomeni, da avtomatsko izgubijo svojo funkcijo obudnika spomina – fotografije, ki imajo večjo sentimentalno vrednost in ki jih subjekti dojemajo kot pomembnejše kot druge, so preservirane, in še vedno služijo kot orodje, preko katerega posameznik vedno znova osmišlja svojo preteklost in odnose z bližnjimi.

Privatna fotografija je bila vedno orodje komunikacije, a sedaj osebna fotografija ni več le medij sporočila, temveč sporočilo samo. Van Dijckova (2008, 62) meni, da fotografije, podobno kot besede, krožijo med posamezniki in skupinami z namenom vzpostavljanja in ohranjanja vezi med njimi. Skozi fotografije in zgodbe, ki so jim pripete, ljudje še vedno iščejo občutek pripadnosti določeni skupini: te skupine so, v skladu z novim fotografskim ekosistemom, zelo variabilne in ne zajemajo le družine, njenih članov, in njihovih skupnih prijateljev. Bolj kot v krogu družine, so fotografije komunicirane in deljene v krogu sovrstnikov (Van Dijck 2008, 61).

6 SKLEP

S pojavom Kodaka se pojavi povsem nova družbena praksa fotografiranja, družinska fotografija, ki izjemno hitro zavzame svoje mesto dokumentiranja posameznikovega in predvsem družinskega življenja. Price in Wells (1997, 20) opozarjata, da se določene tehnologije pojavijo v družbi prav zato, da izpolnijo funkcije, ki brez te tehnologije ostajajo neizpolnjene. Fotografska praksa je bila v družinske namene sprejeta tako hitro (med 1905 in 1914) prav zato, ker opravlja funkcije, ki so obstajale že pred pojavom fotografije – proslavljanje in ovekovečenje kolektivnega življenja (Bourdieu 1990, 20). Fotoaparati ni bil sprejet tako hitro zaradi fotografij, ki jih posname, temveč zaradi pomenov fotografij, ki jih ujame.

Kljub temu, da zavestno fotografira le izbrane dogodke, le izbrane ljudi v izbranih položajih, fotografija za družino pomeni dokaz medsebojne povezanosti. Funkcionira lahko zato, ker družina verjame, da fotografija dokumentira »stvari, kakršne so bile« (Chalfen 1987, 133).

Z razvojem družinske prakse fotografije postane fotografija samo(spo)znanje in samoreprezentacija. Družinska fotografija je namenjena temu, da »oživlja spomine, ohranja kontinuiteto skozi čas in vzbuja občutek pripadnosti« (Chalfen 1987, 130). Zbirka družinskih fotografij je interpretacija družinskega življenja. Potrjuje skupne izkušnje določene družine, prikazuje njihove medosebne odnose, in je nekakšno potrdilo družinskih dosežkov. Družinsko fotografiranje opravlja pomembne funkcije integracije posameznika v skupino, ohranjanje spomina in komunikacije skupnih zgodb.

Teorije družinske fotografije se nanašajo in opisujejo prakse družinske fotografije v času njenega nastanka in se raztezajo le skozi dobo analognega fotografiranja. A že konec dvajsetega stoletja množični trg preplavijo digitalni fotoaparati, ki, skupaj z razvojem osebnih računalnikov in svetovnega spleta, ponujajo in omogočajo povsem drugačne prakse produkcije, distribucije in konsumpcije fotografije.

Nova fotografija je hitro označena za revolucionarno: post-fotografijo ali fotografijo 2.0. A vendarle so te oznake prenašane: v okviru družinske prakse fotografija še vedno ostaja fotografija 1.0: tehnologija ni spremenila praks družinske fotografije, temveč je družina našla način, da je digitalne podobe prilagodila svojim že obstoječim praksam. Ko fotografske aktivnosti postanejo bazirane na personalnem računalniku, že obstoječe prakse uporabe ne

izginejo: skupine prilagodijo prakse novim paradigmam (Miller in Edwards 2007). Van Housova (2011, 132) meni, da je bila digitalna fotografija sprejeta v množično uporabo prav zato, ker ni imela moči spodkopati temeljnih pomenov fotografije; digitalizacija je le olajšala določene aspekte uporabe. Če se osredotočimo le na uporabo obeh tehnologij, razlika med analogno in digitalno fotografijo izgine (Manovich 2003, 242).

Tehnologija torej ni spremenila praks družinske fotografije: družina si je tehnologijo podredila in jo inkorporirala v svoje že obstoječe prakse. Funkcije, zaradi katerih je fotografija postala domestificirana, so se zato ohranile do danes (Sarvas in Frohlich, 2012): fotografija še vedno služi kot sprožilec spominov, sredstvo komunikacije znotraj že obstoječe družbene skupine in predvsem kot gradnik kolektivne družinske identitete.

A kot smo lahko opazili preko študij Edwardsove in Millerja (2007) ter Durranta s sodelavci (2009), se v dobi digitalizacije pojavljajo nove družbene prakse fotografije, ki bazirajo ravni posameznika, ne na ravni družine in ustvarjajo individualno narativo, ne kolektivne.

Razlog za sprememb ni tehnologija, niso novi trendi fotografiranja in ni fotografska praksa, temveč družba. Ko nov sistem v postmoderni prinese nove vrednote in fokus prebazira na posameznika, je fotografija le še ena izmed mikrosfer, v katero poseže obdobje postmoderne. Hand (2012, 9) opozarja, da lahko fotografirane stvari v družinski fotografiji, ki jih posamezniki vidijo kot samoumevne – stabilnost družinskega življenja, zaposlitev, družinske počitnice – sedaj vidimo kot ideale devetnajstega in dvajsetega stoletja. Kar je fotografirano sedaj – izkoriščen prosti čas, vsakdanje radosti, sposobnost živeti v trenutku – pa lahko prepoznamo kot vrednote, ki so vstopile na prizorišče šele v zadnjih nekaj letih.

Ti ideali vključujejo družinsko življenje posameznika, a zdaj več niso zreducirani zgolj in samo na njegovo družinsko življenje. Posameznik posledično ustvarja lastno vizualizirano življenjsko narativo preko osebne fotografije, ki poleg družinskih članov zajema še druge skupine, katerim pripada – sovrstnike, sodelavce, znance. Družinska fotografija ostaja pomemben del osebne narative, a predstavlja zgolj en del posameznikove kolekcije fotografij: družinska fotografija je zgolj podsfera osebne fotografije.

Tako osebna kot družinska fotografija, tako kot v dobi analogne fotografije, služita posamezniku kot sredstvo integracije sebstva v družbo, prav tako tudi identifikacije z njo. Snapshot fotografija je še vedno obudnik spominov, vedno bolj pa se izpostavlja tudi njena vloga sredstva komunikacije. Osebna fotografija opravlja funkcije, ki jih opravlja družinska

fotografija, a to ne pomeni, da se v postmoderni funkcije družinske fotografije prenesejo na raven osebne fotografije. Gre bolj za to, da obstajata dve zgodbi, ali bolje rečeno, dva aspekta zgodbe posameznika, ki potekata vzporedno druga ob drugi.

Funkcije družinske fotografije niso izginile, saj so prav te funkcije razlog da privatna fotografija obstaja. Delno je prenesejo na raven osebne fotografije, delno pa še vedno ostajajo v domeni družinske fotografije. V skladu z individualizacijo posameznika dobi tudi družinska fotografija večji poudarek na posamezniku: fotografija ni vedno več last družine, temveč posameznika znotraj nje. Vizualizirana narativa posameznika se morda razširi in premakne izven meja domestičnega prostora, še vedno pa ohranja in spodbuja identifikacijo, komunikacijo in obuja osebne spomine.

7 LITERATURA

Barthes, Roland. 1992. *Camera Lucida, Zapiski o fotografiji*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

--- 2003. Rhetoric of the image. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 114–125. London: Routledge.

Benjamin. 1980. A Short History of Photography. V *Classic Essays on Photography*, ur. Alan Trachtenberg, 199–217. New Haven: Leete's Island Books, Inc.

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

Burgin, Victor. 1982. Photography, Phantasy, Function. V *Thinking Photography*, ur. Victor Burgin, 177–216. London: MacMillian Press LTD.

--- 2003. Looking at Photographs. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 130–137. London: Routledge.

Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot Versions of Life*. Ohio: Bowling Green State University Press.

Davies, Julia. 2007. Display, Identity, and the Everyday: Self-presentation through On-line Image Sharing. *Discourse* 28 (4): 549–564.

Drazin, Adam in David Frohlich. 2007. Good Intentions: Remembering through Framing Photographs in English Homes. *Ethnos: Journal of Anthropology* 72 (1): 51–76.

Durrant, Abigail, David Frohlich, Abigail Sellen in Evanthia Lyons. 2009. Home Curation Versus Teenage Photography: Photo Displays in the Family Home. *International Journal of Human-Computer Studies* 67 (12): 1005–1023.

Edwards, Elizabeth. 2009. Thinking photography beyond the visual? V *Photography: Theoretical Snapshots*, ur. J.J. Long, Andrea Noble in Edward Welch, 31–48. New York: Routledge.

Gallop, Jane. 1999. Observations of a Mother. V *The Familial Gaze*, ur. Marriane Hirsch, 67–84. London: University Press of New England.

- Garry, Maryanne in Matthew P. Gerrie. 2005. When Photographs Create False Memories. *Current Directions in Psychological Science* 14 (6): 321–325.
- Hall, Stuart. The Question of Cultural Identity. V *Modernity and its Features*, ur. Stuart Hall, David Held in Tony McGrew, 274–323. Cambridge, Polity Press.
- Haldrup, Michael in Jonas Larsen. 2003. The family gaze. *Tourist studies* 3 (1): 23–45.
- Hand, Martin. 2012. *Ubiquitous Photography, Digital Media and Society Series*. Cambridge: Polity Press.
- Hardt, Hanno. 2010. A Face in the Market: Photography, Memory, Nostalgia. V *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, ur. Breda Luthar in Maruša Pušnik, 408–429. Ljubljana: New Academia Publishing.
- Hirsch, Marianne. 1999. Introduction: Familial Looking. V *The Familial Gaze*, ur. Marianne Hirsch, xi–xxv. London: University Press of New England.
- Holland, Patricia. 1997. 'Sweet it is to scan...', Personal Photographs and Popular Photography. V *Photography, A Critical Introduction*, ur. Liz Wells, 103–150. New York: Routledge.
- Kuhn, Anette. 2003. Remembrance: The child I never was. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 395–401. London: Routledge.
- Lister, Martin. 1997. Photography in the age of electronic imaging. V *Photography, A Critical Introduction*, ur. Liz Wells, 249–291. New York: Routledge.
- 2003. Extracts from Introduction to the photographic image in digital culture. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 218–227. London: Routledge.
- Manovich, Lev. 2003. The paradoxes of digital photography. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 240–251. London: Routledge.
- Martin, Rosie in Jo Spence. 2003. Photo-therapy: Psychic realism as a healing art? V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 402–409. London: Routledge.
- Miller, Andrew D. in Keith W. Edwards. 2007. *Give and Take: A Study of Consumer Photo-Sharing Practice*. Dostopno prek: <http://www.cc.gatech.edu/~keith/pubs/chi2007-photosharing.pdf> (17. junij 2013).

- Mitchell, W.J. 1992. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Cambridge: The MIT Press.
- 2003. Benjamin and the political economy of the photograph. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 53–58. London: Routledge.
- Noble, Andrea. 2009. Family photography and the global drama of human rights. V *Photography: Theoretical Snapshots*, ur. J.J. Long, Andrea Noble in Edward Welch, 63–79. New York: Routledge.
- Price, Derrick in Patricia Wells. 1997. Thinking about photography: Debates, historically and now. V *Photography, A Critical Introduction*, ur. Liz Wells, 11–54. New York: Routledge.
- Rantanvuo, Heli. 2008. *Connecting Photos: A Qualitative Study Of Cameraphone Photo Use*. Jyväskylä: Gummerus Printing.
- Ritchin, Fred. 2009. *After Photography*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Rose, Gillian. 2003. Family Photographs and Domestic Spacings: A Case Study. *Transactions of the Institute of British Geographers*. 28 (1): 5–18.
- Sarvas, Risto in David M. Frohlich. 2012. *From Snapshots to Social Media, The Changing Picture of Domestic Photography*. London: Springer.
- Sekula, Alan. 1982. On the Invention of Photographic Meaning. V *Thinking Photography*, ur. Victor Burgin, 84–109. London: MacMillian Press LTD.
- Sturken, Marita. 1999. The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory. V *The Familial Gaze*, ur. Marriane Hirsch, 178–195. London: University Press of New England.
- Sontag, Susan. 2001. *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- 2003. Photography within the humanities. V *The Photography Reader*, ur. Liz Wells, 59–66. London: Routledge.
- Tagg, John. 2005. *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Taylor, Alex S., Louren Swan in Abigail Durrant. 2007. *Designing Family Photo Displays*. Dostopno prek: http://link.springer.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/pdf/10.1007%2F978-1-84800-031-5_5.pdf (18. junij 2013).

Van Dijck, Jose. 2005. From Shoebox to Performative Agent: the Computer as Personal Memory Machine. *New Media and Society* 7 (3): 311–332.

--- 2008. Digital Photography: Communication, Identity, Memory. *Visual Communication* 7 (1): 57–76.

Van House, Nancy A. 2009. Collocated Photo Sharing, Story-Telling and the Performance of Self. *International Journal of Human-Computer Studies* 67 (12): 1073–1086.

--- 2011. Personal Photography, Digital Technologies and the Uses of the Visual. *Visual studies* 26 (2): 125–134.

Van House, Nancy A., Marc Davis, Yuri Takhteyev, Morgan Amis in Megan Finn. 2004. *The Social Uses of Personal Photography: Methods for Projecting Future Imaging Applications*. Dostopno prek: http://people.ischool.berkeley.edu/~vanhouse/van_house_et_al_2004b.pdf (17. junij 2013).

Villi, Mikko. 2010. *Visual Mobile Communication, Camera phone photo messages as ritual communication and mediated presence*. Jyväskylä: Bookwell Ltd.

Ule, Mirjana. 2002. Razlike, ki delajo razlike: življenjski stili, individualizacija in spremembe identitetnih struktur. *Družboslovne razprave* XVIII (39): 75–86.

Winkler, Hartmut. 2002. Discourses, Schemata, technology, monuments: Outline for a theory of cultural continuity. *Configurations* 10: 91–109.

Zuromskis, Catherine. 2009. On snapshot photography: rethinking photographic power in public and private spheres. V *Photography: Theoretical Snapshots*, ur. J.J. Long, Andrea Noble in Edward Welch, 49-62. New York: Routledge.