

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Bakalářská práce**

**2023**

**Alena Harciníková**

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Estetika rodinného alba: přesahy  
momentky do dokumentární fotografie**

Bakalářská práce

Autor práce: Alena Harciníková

Studijní program: Žurnalistika

Vedoucí práce: Mgr. Sandra Lábová

Rok obhajoby: 2023

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 1.5. 2023

Alena Harciníková

## **Bibliografický záznam**

HARCINÍKOVÁ, Alena. *Estetika rodinného alba: přesahy momentky do umělecké fotografie*. Praha, 2023. Bakalářská. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd. Vedoucí práce Mgr. Sandra Lábová.

**Rozsah práce:** 40 045 znaků včetně mezer

## **Abstrakt**

Cílem bakalářské práce bylo zdokumentování autorky vztahu s její matkou ve fotoknize s názvem *Máma*. Vztah mezi matkou a dcerou má vždy mnoho vrstev. Praktická část v podobě fotoknihy se jej snaží dokumentovat pomocí fotografií a zápisků vyňatých z diářů, které si autorky matka vede již přes dvacet let. Teoretická část reflektuje využití fotografické prvky v praktické části a teoreticky je zasazuje do kontextu. Zabývá se rodinnou momentkou a její pravdivostí. Studuje kolektivní paměti rodiny, ptá se a odpovídá na otázku opakujících se narativů v rodinných albech. Také analyzuje dvě sbírky fotografky Marie Tomanové, které se dají zařadit do rodinné umělecké fotografie.

## **Abstract**

The aim of the bachelor's thesis was to document the author's relationship with her mother in a photobook called *Máma*. The relationship between mother and daughter always has many layers. The practical part in the form of a photo book aims to document it through photographs and notes taken from diaries that the mother has kept for over twenty years. The theoretical part reflects on the photographic elements used in the practical part and places them theoretically in context. It explores the family snapshot and its veracity. It studies the collective memory of the family, asking and answering the question of repetitive narratives in family albums. It also analyses two collections of photographer Marie Tomanová that can be classified as family art photography.

## **Klíčová slova**

Rodinná fotografie, momentka, kolektivní paměť, Marie Tomanová, rodinné album, ontologie fotografie

## **Keywords**

Family photo, snapshot photography, collective memory, Marie Tomanová, family photo album, ontology of photography

## **Title/název práce**

The Aesthetics of the Family Album: The Overlap Snapshots into Documentary Photography

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala mojí mamince za trpělivost a důvěru ve mě vloženou. Nebýt jejího otevřeného přístupu, praktická část bakalářské práce by nikdy nevznikla. Dále bych ráda poděkovala vedoucí mé bakalářské práce Sandře Lábové za skvělé vedení, trpělivost a rozšíření obzorů při naší společné práci. Díky Vám jsem objevila lásku k fotografii. A velký dík také patří mým kamarádkám, které byly mou psychickou oporou po celou dobu mého studia.

## Obsah

Úvod.....	2
1. Momentka jako demokratické médium .....	3
2. Amatérská rodinná snapshotová fotografie.....	4
2.1. Rodinná fotografie jako nositel kolektivní paměti.....	4
2.2. Opakující se motivy .....	6
3. Profesionální snapshotová fotografie .....	9
3.1. Live For the Weather.....	11
3.2. It Was Once My Universe .....	12
4. Metodologie praktické bakalářské práce.....	13
5. Závěr.....	16
Summary .....	17

# Úvod

Bakalářská práce, kterou předkládám, se zabývá momentkou a jejím využitím v rodinné fotografii. Práce se skládá z teoretické a praktické části, přičemž obě části se vzájemně doplňují a inspirují.

Výsledkem praktické části je fotokniha dokumentující život mé matky a náš vztah. Vzhledem k tomu, že fotografie použité v praktické části mají charakter rodinných snímků a v mnohém se odkazují na intimitu snapshotové fotografie, věnuje se teoretická část bakalářské práce právě těmto dvěma prvkům ve fotografii.

Momentka se stala velmi populárním žánrem a používá se téměř všude. Ročně vznikají miliony momentek, a právě kvůli jejich množství a různorodému využití je velmi těžko definovatelná. Na jednu stranu momentku využívá většina amatérských fotografů, kdy slouží k zachycení důležitých, soukromých momentů v uzavřeném kruhu (rodiny, přátel apod.). Na druhou stranu tento styl fotografie začali využívat i profesionální fotografové.

Teoretická část předkládané bakalářské práce se dělí na dvě hlavní části. První se věnuje čistě amatérské momentce, popisuje estetiku rodinných alb a pracuje s otázkou opakujících se motivů v nich. Ptá se, proč stále fotíme to samé, jaká jsou pravidla pro amatérskou rodinnou fotografii a popisuje, jak moc nás svazují sociální normy.

Druhá část se zaměřuje na momentku z ruky profesionála. Konkrétně se zabývá prací Marie Tomanové, zejména dvou jejích sbírek *Live For The Weather* a *It Was Once My Universe*, ve kterých se pomocí snapshotové fotografie "vrací ke kořenům". Ačkoli tyto dva projekty od Tomanové by se daly označit jako rodinné snapshotové fotografie, autorka naopak porušuje většinu sociálních norem a představy o rodinné fotografii popsané v první části. Její projekty mají navíc podobný záměr jako praktická část této bakalářské práce – objevují se v nich prvky vyrovnávání se s realitou pomocí fotografie, aktualizace, zakotvení a ujištění.

Součástí teoretické části praktické bakalářské práce je i metodologická část, která reflektuje, jak probíhalo zpracování praktické části bakalářské práce. Popisuje výzvy, se kterými jsem se setkala, důvody, proč jsem si zvolila téma mé praktické bakalářské práce a jaké materiály jsem ke své práci využila.



# 1. Momentka jako demokratické médium

Úvodem lze konstatovat, že žánr momentky je prvním fotografickým útvarem, který se těšil hojnému využívání širokou veřejností (Zuromskis, 2013, s.19-20). Přestože není zcela jasné, zda vznikla nejprve poptávka po jednodušším způsobu fotografování, a na tu reagovali výrobci fotoaparátů, či naopak, tedy zda vznikl fotoaparát, který touhu ve společnosti vyvolal, teoretici, jako například Geoffrey Batchen (2016), Catherine Zuromskis (2013) a Susan Sontagová (2002), souhlasí s tím, že začátek momentky lze připsat firmě Kodak a jejímu prvnímu fotoaparátu pro amatéry z roku 1888.

Slogan „You press the button and we do the rest“// „Zmáčkněte tlačítko a my uděláme zbytek“ (Thompson, 2014) jasně ukazuje, proč se tento fotoaparát, který stál pouhých 25 dolarů, stal hitem napříč společnostmi (ibid). Byla to jednoduchost, co začala prodávat – fotoaparát vám přišel již s nabitým filmem a když jste jej vyfotili, jednoduše jste celý fotoaparát zase poslali zpět do firmy, kde se postarali o vyvolání filmu (ibid).

Po úspěchu následoval další ještě levnější fotoaparát, opět z dílny Kodaku. Fotoaparát Kodak Brownie, který byl poprvé představen v roce 1900, byl navržen tak, aby byl technicky i ekonomicky dostupný. Jeho slogan zdůrazňoval snadnou ovladatelnost a přístupnost, což umožnilo fotografování jakýmkoliv jedincem bez ohledu na jeho vzdělání nebo finanční situaci (Zuromskis, 2013, s. 20).

S nástupem levných a technicky dostupných fotoaparátů přichází opravdový boom fotografie. Fotí mnohem větší množství lidí, kteří si s kompozicí a technickými detaily příliš nelámou hlavu (Zuromskis, 2013, s. 1-7). Podle teoretika fotografie Richarda Chalfena (1987, s. 4) fotoaparáty pro každodenní použití ovlivnily způsoby, jakými lidé mohou dokumentovat a ukazovat, kdo jsou a jak žijí. „Rostoucí dostupnost levných fotoaparátů z nás udělala nejvíce fotografované lidi v historii lidstva.“ (ibid). Tento přístup k fotoaparátům nám poskytl moderní vyjadřovací formu, která podporuje prezentaci informací o nás samých našemu okolí i budoucím generacím a z fotografie se tak podle Chalfena stalo skutečné demokratické médium (ibid).

## 2. Amatérská rodinná snapshotová fotografie

Jak již bylo nastíněno v úvodu, definice snapshotové fotografie se ukazuje jako složitá vzhledem k různorodosti jejího využití. Následující kapitola se proto zaměřuje výhradně na amatérské fotografování, kdy se momentky využívají zejména k uchování pro jednotlivce důležitých vzpomínek a rodinných událostí (Chalfen, 1987; Zuromskis, 2013).

Tato práce přebírá definici "amatérského fotografa" od Chalfena, podle které je amatérský fotograf taková osoba, která usiluje o pořízení kvalitních snímků, avšak tuto snahu projevuje pouze v okamžiku, kdy drží fotoaparát. To znamená, že se nezaměřuje na získávání pokročilých technických dovedností a nemá rozsáhlé znalosti ani v jiných oblastech vizuální tvorby (Chalfen, 1987, s. 12). Takový fotograf nevěnuje pozornost kompozici ani novým trendům. Fotí "podle oka" s cílem uchovat vzpomínky, nebo spíše dokázat, že se daná situace opravdu stala (ibid).

Podle Chalfena tedy rodinná fotografie z rukou amatéra není určena pro masy. Je focena pouze v „domácím módu“; fotograf zná fotografovaného a naopak. Fotograf také předpokládá, že na snímky se budou dívat pouze známí, kteří již znají potřebný kontext (ibid., s. 5). „Důležité na rodinné fotografii je, že v sobě má ukrýt příběh – naraci, která je známá jen velmi úzkému rodinnému kruhu. Funguje jako vzpomínka na příběh, který se za fotografií odehrál.“ (Sellnerová, 2014, s. 5).

### 2.1. Rodinná fotografie jako nositel kolektivní paměti

Dalo by se tak říci, že rodinná fotografie je nositelem paměti – ať už celé rodiny (Bourdieu, 1990), nebo i jednotlivých členů (Halbwachs, 1992). Svým nástupem způsobilo fotografické médium revoluční změnu v uchování paměti, umožňující dosáhnout úrovně přesnosti, na kterou vizuální paměť nedosáhne (Tichá, 2016, s.89). “Snad nejširší oblasti využívající dokumentačního potenciálu fotografie jsou rodinné amatérské snímky.” (ibid.). Jako lidé máme “touhu zaznamenávat naše blízké, uchovávat jejich podobu navzdory toku času. To činí fotografování jednou z nejrozšířenějších sociálních aktivit.” (ibid).

Zmíněnou touhu zaznamenávat potvrzuje i Roland Barthes (1994, s. 123) ve své knize *Světlá komora*, ve které uvádí, že fotografie slouží jako médium, které ukazuje to, co bylo. Fotografie je tak podle něj odkazem minulosti, nesoucí strach z katastrofy, která ještě nenastala (Barthes, 1994). Fotografové jsou pak v jeho pohledu posly smrti. S tímto tvrzením se ztotožňuje i Sontagová (2002), která uvádí, že „všechny fotografie jsou mementem mori. Fotografovat znamená účastnit se na smrtelnosti, zranitelnosti, nestálosti někoho (či něčeho) jiného. Právě vyjmutím tohoto momentu a jeho znehybněním vypovídají všechny fotografie o neúprosném plynutí času.” (Sontagová, 2002, s. 20-21). “Fotografie umožnila návrat již povšimnuvšího – čímž přinesla proroctví budoucích návratů.” (Batchen, 2004, s. 344). Bez ohledu na to, co bylo předmětem fotografie, umožnila vizuální zaznamenání průběhu času a ukázala také na nevyhnutelnost zániku každého diváka. Fotografie tedy přináší nejen estetický zážitek, ale také reflektuje lidskou zkušenost s časem a jeho nevyhnutelným uplynutím (ibid).

Zmínění teoretici se tedy shodují na tom, že fotografie je nositelem minulosti. V této souvislosti se však objevují i úvahy nad objektivní pravdivostí fotografií. Je totiž otázkou, zda je fotografie nositelem minulosti jako objektivní pravdy, či minulosti jako součásti naší paměti a očekávání. „Sám Barthes označuje fotografii přímo jako ‚bizarní médium‘, jako ‚novou formu halucinace‘, která je nepravdivá na rovině percepce, ale pravdivá na rovině času.” (Tichá, 2016, s. 91). Svým známým výrokem tak naopak symbolizuje svou rezignaci na pravdivý přepis skutečnosti a upozorňuje na svázanost fotografie s referentem (ibid).

Myšlenky Rolanda Barthesa o kolektivní paměti rozvíjí Annette Kuhn (2002), která nahrazuje jeho frázi "toto bylo" svým výrazem "takoví jsme byli". Podle Kuhn (2002) se rodinné fotografie nezaměřují pouze na to, že jsme byli někde přítomni, ale spíše na to, jak jsme v daném okamžiku vypadali a jaké jsme měli emoce. Tyto fotografie v nás probouzejí vzpomínky, které mohou být odlišné od toho, co je ve skutečnosti na fotografiích zachyceno. Kuhn také poukazuje na to, že rodinné fotografie v albech často prezentují idealizovanou verzi rodinné historie. Manipulace s vlastní rodinnou pamětí je možná právě díky rozporu mezi tím, co se skutečně odehrálo před objektivem fotoaparátu, a tím, co je na zachyceném obrazu vidět. Díky mechanické povaze fotografického záznamu a využití fotografie jako nástroje paměti se může míra vizuální podobnosti fotografie se skutečností lišit (Kuhn 2002, s.13).

Na tento fakt naráží i Jo Spence, která se zmiňuje o tzv. foto-terapii. Říká, že bychom měli vytvořit fotoalbum založené na reflexi našeho vlastního alba rodinných fotografií. Protože rodinná alba, jak vyplývá z výše popsaných skutečností, jsou pouze idealizovanou skutečností

(Spence, 2005). „Proto Spence nabádá v rámci své terapie nejprve hovořit o našich stávajících rodinných fotografiích, abychom odkryli vzpomínky, které vyvolávají, a poté se soustředila na vytvoření nového rodinného alba, v němž budou zaznamenány i okamžiky, které jsou zpravidla vynechávány, jako jsou například nemoci, úmrtí, ale třeba také rozvod.“ (Tichá, 2016, s. 93).

## 2.2. Opakující se motivy

Popsaná potřeba zdokumentovat a uchovat může sloužit i jako vysvětlení stále se opakujících motivů v rodinných albech. Součástí mé praktické bakalářské práce je i dvoustrana, která zobrazuje fotografie pořízené v mém dětství, nebo i před mým narozením, a poté fotografie pořízené mnou. Ačkoli tento jev nebyl nikterak plánovaný, při procházení našich rodinných fotoalb jsem narazila na velké množství opakujících se momentů, jen s jinou generací členů rodiny. (Většina ze mnou zachycených osob v době pořízení starších fotografií ještě nebyla na světě).

Tímto jevem se ve své knize *Snapshot Version of Life* zabývá Richard Chalfen. Během svého výzkumu si pokládá několik otázek – jaká je příčina stále se opakujících narativů? Jak to, že se v tak čistě soukromé zpovědi, jako jsou rodinná alba, globálně opakují stále jedny a ty samé motivy? Jak si vybíráme, co je a co není vhodné fotografovat? (Chalfen, 1987, s. 9).

Na okraj je důležité si uvědomit, že fotografování se stalo téměř nepostradatelnou součástí našich životů. Podle průzkumu společnosti Kingston, který se zaměřil na zhotovování snímků a videozáznamů, a byl proveden v březnu 2019 na reprezentativním vzorku 505 internetových uživatelů, fotografuje 82 % Čechů alespoň jednou měsíčně. Ti nejaktivnější (7 % z celkového vzorku) dokonce pořídí více než 100 snímků za měsíc. Většina z nás používá pro zhotovování fotografií telefon (92 %) a pouze třetina (34 %) využívá také samostatný fotoaparát (Vacovský, 2019).

Oblíbenost fotoaparátu vysvětluje teoretik Pierre Bourdieu. Učinil tak sice mnohem dříve, před vznikem smartphonů, přesto jsou jeho poznatky, dle mého názoru, stále aplikovatelné. Takovou míru oblíbenosti fotografie totiž Bourdieu připisuje nenáročnosti osvojení si základních postupů (Bourdieu, 1990, s. 13), což nástup smartphonů a digitálních fotoaparátů pouze umocňuje. Bourdieu tvrdí, že díky tomu, že fotoaparát jednoduše, rychle a celkem přesně (v porovnání například s malbou, textem apod.) zaznamenává události, začala se fotografie využívat jako způsob dokumentace rodinných událostí (ibid). “Účelem snímku

tedy není estetizace fotografovaného tématu, ale jeho co možná pro budoucnost nejzřetelnější zaznamenání.” (Tichá, 2016, s. 93).

Odpověď na Chalfenovy otázky týkající se opakujících narativů se tedy částečně skrývá v účelu rodinné fotografie. Rodinné fotografie dokazují, že se určité momenty staly, jsou ztělesněním vzpomínek a slouží jako základ kolektivní paměti rodiny (Bourdieu, 1990). “Bourdieu při svém uvažování o rodinné fotografii zohledňuje její roli jako prostředku zaznamenávání: jako sociálně podmíněné entity. Vychází přitom z přesvědčení, že tyto amatérští fotografové nemají estetické ambice, že motivace k fotografování vychází primárně z potřeby dokumentování života rodiny. Nezřídka vedeni přáním okolí po vyfotografování určitých okamžiků, hromadí v rodinném albu snímky, jejichž produkci vnímají podobně nevyhnutelně jako rodinné rituály, které zobrazují.” (Tichá, 2016, s. 95).

Ve fotografii tak můžeme pozorovat stále opakující se trendy. Například není náhodou, že si rodina obvykle pořídí fotoaparát ve chvíli, kdy se jim narodí první dítě a že rodiče častěji fotografují své děti, když jsou malé, než když jsou starší (Chalfen, 1987, s. 10). Svůj důvod má i fakt, že se „v rodinných albech častěji objevují snímky spojené s narozením než s úmrtím, s úspěchy spíše než s porážkami nebo zklamáním, s časem dovolených spíše než s profesními aktivitami.” (ibid).

Chalfen uvádí, že než se amatérská fotografie objeví v rodinném albu, předchází tomu několik fází, kterými každý, kdo se takového focení účastní, projde. Z jeho pozorování vychází, že jde o tzv. rituály, které se objevují ve většině zkoumaných rodin. Dané rituály se postupem času stávají sociální normou, která určuje, co je „vhodné chování“ pro pořízení „dobrých snímků“ (Chalfen, 1987, s. 14–47). Tyto přípravy rozděluje do dvou kategorií. První kategorií jsou tzv. „komunikační události“, během kterých probíhá plánování fotografování, samotné fotografování (z pohledu před a za fotoaparátem), editování a vystavování; podle Chalfena jsou všechny tyto činnosti produktem lidského rozhodnutí a na základě tohoto tvrzení zkoumá vědomé a nevědomé záměry při pořizování fotografie. Druhou kategorií jsou „komponenty“, které fotografování přímo ovlivňují – mezi ty Chalfen zařazuje účastníky, téma, prostředí, formu sdělení a kód (ibid).

Na základě tohoto zkoumání vyvozuje, že podobnost snímků často vychází z již zmiňovaných lidových zvyklostí a vyvinutých sociálních norem. Na rozdíl od fotografie žurnalistické či dokumentární totiž amatérská fotografie nemá žádný kodex a zákony ji

omezují pouze okrajově. Mnohem víc ji omezují právě převzaté normy (ibid). „Je zřejmé, že neexistuje žádný národní, státní, městský nebo okresní zákon, který by nutil rodiče fotografovat nově narozené děti nebo dětské narozeninové oslavy; je však ‚zvláštní‘ a neobvyklé najít rodiny, které se tomuto nepsanému očekávání nepodřizují. Bude zřejmější, že zvyky fotografování a ukazování obrázků se řídí nevyslovenými a nerealizovanými společenskými konvencemi.” (ibid, s. 32).

„To potvrzuje i teoretik Pierre Bourdieu, který přisuzuje zásadní roli v rámci rodinného života významným událostem, jako jsou svatby, prázdniny, narození dítěte, oslavy narozenin, Vánoce a podobně. Tyto nazývá tzv. upevňovacími mechanismy, skrze které si její příslušníci uvědomují svou příslušnost ke skupině a stvrzují vazby se vzdálenějšími příbuznými. Zaznamenávání těchto událostí má sloužit k posílení sociální soudržnosti.” (Tichá, 2016, s. 95).

Zároveň podle studie Thotsteina Veblena máme potřebu nejen zaznamenávat důležité události, ale i ty, které dokumentují, jak trávíme náš volný čas. Říká, že zaznamenávání volného času (který on označuje jako „zahálku“), symbolizuje úspěch a prestiž. Takové fotky naznačují, že jsme ve společnosti natolik úspěšní, že si můžeme dovolit okázale plýtvat naším časem. Zároveň takové fotografie stále slouží jako vzpomínka na krásné společné chvíle (Veblen, 1999, s. 34-57). „Výsledkem je však dosti idealizovaný obraz rodiny, jejíž historie se při zpětném pohledu sestává povětšinou z rodinných oslav, výletů na hory či dovolených strávených u moře.” (Tichá, 2016, s. 93).

Opakujících se narativy ve fotoalbech tedy zapřičiňují dva na sebe navázané důvody. První nám říká, co je záhodno fotografovat – je dobré uchovávat hezké vzpomínky, momenty, kterými se chceme pochlubit, kterými chceme dokázat své sociální postavení, zpečetit přijetí nového člena do rodiny a podobně. A druhá nám naopak říká, co není dobré fotografovat – částečně tedy vychází ze skupiny první. Například není normou fotografování při nemoci, když pláčeme, když umíráme a podobně.

Jako důkaz, že se zmíněné normy v čase proměňují, může sloužit například fotografování mrtvých. V minulosti bylo například standardem pořizování fotografií se zesnulým členem rodiny. Zemřelí byli na posmrtných fotografiích aranžováni a samotné fotografie byly editovány tak, aby působily co nejvíce jako živí (Ruby, 1995). Dnes nám taková věc připadá zvláštní. Naopak nyní normy, co je vhodné fotografovat často určují tzv. „rodinní influenceři“ na sociálních sítích. Častým se tak stalo například fotografování se

v těhotenství ve volné přírodě v teplých barvách. A vyzorovat by se dalo mnoho dalších trendů. To však není předmětem této práce.

### 3. Profesionální snapshotová fotografie

Předchozí kapitola se věnovala amatérské rodinné fotografii a jejím specifikům. Následující kapitola naopak analyzuje fotografii profesionální, která ale přesto nabývá podob rodinných snapshotů. Definice profesionálního fotografa opět vychází od Chalfena, který říká, že profesionální fotograf je ten, kdo se fotografií zabývá hloubkově a většinou jej i živí, či tvoří část jeho příjmů (Chalfen, 1987).

Na propojení profesionální a rodinné fotografie je zajímavá hlavně ona představa, že rodinná fotografie, jak Chalfen upozorňuje, snadno získává nálepku „naivních“ snímků, které plní pouze účel uchování vzpomínek kvůli svým technickým nedokonalostem (Chalfen, 1987, s. 50). Tento problém však v „profesionální“ či umělecké fotografii mizí. Zároveň se mění i dokumentované narativy; jak vysvětlují předchozí kapitoly, sociální normy a rodinné rituály nás navádějí fotografovat pouze hezké věci, ale za zmínku stojí, že fotografie umělecká přistupuje k rodinné fotografii naprosto odlišně. „Tyto snímky založené na principu fotografování vlastní rodiny zobrazují převážně právě okamžiky nelichotivé, v touze po podání pravdivého obrazu rodiny.“ (Tichá, 2016, s. 93). Příkladem může být soubor fotografií Richarda Bilinghama, který na svých fotografiích zachycuje otce alkoholika (ibid), nebo série *Máma* od Libuše Jarcovjácové, která zachycuje nelehké období Jarcovjácové matky a končí její smrtí.

Jako další příklad lze uvést práci Marie Tomanové, konkrétně dvě její sbírky *Live for The Weather* a *It Was Once My Universe*, které budou v následujících kapitolách rozebrány podrobněji. Tomanová, ačkoli v obou sbírkách fotí snapshotově své nejbližší okolí, opět, jakožto i předešní autoři, porušuje dané rituály a normy. Svým fotoaparátem zvětňuje i momenty velmi intimní – jedna její fotografie tak například zachycuje moment hned po sexuálním styku s ochablým mužským pohlavím a spermatem na břicho, na jiné zase Tomanová pláče. Takové fotografie, ačkoliv by se pravděpodobně v typickém rodinném albu neobjevily, stále splňují onu potřebu uchování určitých situací – již několikrát zmiňované „toto bylo“ (Barthes, 2005).

Ačkoli je Marie Tomanová nyní uznávanou fotografkou, fotografie nebyla její prvotní zájem. Nejprve absolvovala studium malby na FaVU VUT v Brně v roce 2010 a rok po dokončení odjela do Ameriky jako au-pair. Po přestěhování se ale zcela od malby odvrátila a začala se více zajímat o fotografii (Tomanová, 2023). Zlomovou pro ni byla výstava Francesky Woodmanové, kterou navštívila v New Yorku (Gregor, 2021). „Zaujalo mě, jak prezentovali i Francesčiny deníky a osobní záznamy, až mi došlo, že je škoda, že jsem nikdy nezačala fotit.“ (ibid). Proto se přihlásila na večerní hodiny fotografie na newyorskou School of Visual Arts a začala fotografovat sebe sama. Tento proces pro ni byl skvělým způsobem, jak zlepšit své schopnosti práce s fotoaparátem, protože být jak před, tak za objektivem jí umožnilo mít kontrolu nad celým procesem. (ibid). „Když se na to podívám s odstupem, možná mi to dalo víc než celá studia v Brně.“ (ibid).

Během tohoto procesu vznikla série Self-portraits (2016), která byla zároveň první, kterou Tomanová představila veřejnosti (nikoli však první, kterou Tomanová nafotila). Série zachycuje Tomanové proces vnímání sebe sama jako součásti americké krajiny. Je o víře a přijetí toho, že se stává součástí této krajiny, aniž by ztratila své kořeny, spojené s místem, kde vyrůstala, tedy s českým venkovem. „Součástí tohoto projektu, nebo možná právě tam, kde to vlastně začalo, je snaha obnovit v mém životě onu uklidňující přítomnost přírody, která byla tolik součástí mého dětství a od níž jsem se ve Spojených státech vzdálila, a přesto jsem se jí zoufale potřebovala pevně držet, abych na novém místě emocionálně přežila“ (Gregor, 2021). Její práce tak od začátku nabývá velmi osobních, až fototerapeutických kontur.

Bakalářská práce analyzuje dvě série od Marie Tomanové – *Live For the Weather a It Was Once My Universe*. Obě série vznikly během jejího pobytu v Mikulově, přičemž první z nich byla pořízena ještě v době studia malby a druhá až po osmi letech od návratu do tohoto města.

Výběr těchto sérií je ze dvou hlavních důvodů. Zaprvé, obdobně jako praktická část bakalářské práce, se obě série Tomanové vrací k základům, především k tématu původu, domova a hledání vlastní identity. Otázky, jako kam člověk patří, co znamená být doma a jak důležité je mít tuto informaci, jsou v obou sériích klíčové. Zadruhé, série *Live For the Weather a It Was Once My Universe* prakticky ilustrují teoretické poznatky, které jsou v první části bakalářské práce popsány. Marie Tomanová se svými sbírkami fotografií snaží poukázat nejenom na memento mori a terapeutickou aktualizaci rodinných alb, ale také na to, jakým způsobem dokáže fotografie pomoci jednotlivci utvářet vlastní místo ve společnosti.



### 3.1. Live For the Weather

Tomanové první sbírka *Live For the Weather* vznikla ještě během studia malby v Brně, ale vystavena byla mnohem později (2017). „Na osmačtyřiceti snímcích v nízkém rozlišení, které mohou být nainstalovány nebo promítány na zeď, Tomanová zachytila na fotoaparát svého mobilního telefonu každodenní život v Mikulově, kde vyrůstala (...) V *Live for the Weather* Tomanová sebejistě pózuje před objektivem v různých stádiích odění. Její milenci, přátelé a členové rodiny, kteří se mísí v tomto asynchronním narativu, jsou občas doprovázeni snímkem nalezeného předmětu, zatoulaného psa či venkovské krajiny“ (Nouril, 2017).

V té době dle svých slov na fotku vůbec nemyslela. Myslela si, že bude malířkou a fotila jen pro zábavu (Tomanová, 2023). „Až později mi došlo, že i během studia malby jsem stejně většinu času fotila.“ (ibid).

Sbírka znázorňuje přerod Tomanové z amatérské fotografky v tu profesionální a zároveň ukazuje, jak tenká hranice mezi těmito dvěma světy může být. Sérii Tomanová nafotila na starý telefon s bleskem a nikdy nepočítala s tím, že by se někde objevila (ibid). „Já prostě fotila úplně všechno. Fotila jsem to sama pro sebe a myslela jsem si, že to nikdy nikdo neuvidí. A vtom si myslím, že je ta síla.“ (ibid). K publikování těchto fotek ji přesvědčil až kurátor a dnes i její manžel Thomas Beachdel (ibid).

Tomanová popisuje, že důvodem, proč začala fotit, byla potřeba úniku. Se studiem malby v Brně se pojilo hodně frustrace (Dinsdale, 2022). „Je to série fotek z doby, kdy jsem byla zamilovaná a nezamilovaná. Kdy jsem se snažila patřit do svého vlastního domova a kdy jsem prožívala své vlastní mládí velmi reálně a bez příkras. Koukat se na to zpětně bolí.“ (ibid).

Série tak odpovídá teorii Sontagové (2002) i Barthese (2005), kteří shodně tvrdí, že fotografie je pouze důkazem, že vyfotografováním, tedy vyjmutím momentu a jeho znehybněním, vypovídají všechny fotografie o neúprosném plynutí času a jsou mementem mori. To mi potvrdila i Tomanová v našem rozhovoru. „Když jsem se k fotografiím po několika letech vrátila, tak pro mě bylo úžasné je znovu vidět a nahlédnout do toho světa, který jsem už opustila.“ (Tomanová, 2023).

## 3.2. It Was Once My Universe

Druhá sbírka, jíž se tato bakalářská práce věnuje, je *It Was Once My Universe* (2018), z níž v roce 2022 vzešla stejnojmenná kniha. Fotografie obsažené v této sbírce se zabývají tématem návratu domů a vyjadřují pocit ztracenosti (Tomanová, 2023). "Série je svědectvím o nemožnosti navázat na dětství a hledání porozumění dospělému já." (ibid).

Sbírka začala vznikat během prvního návratu Tomanové do rodného Mikulova. Když po osmi letech přijela domů za rodinou, uvědomila si, že si během let ve Státech svůj domov idealizovala a věci nejsou přesně takové, jaké si je představovala (Tomanová, 2023).

Podle mého názoru se zde projevuje paměť z fotografií popsaná výše v této bakalářské práci. Jak již bylo popsáno v předchozích kapitolách, fotografie v nás často probouzejí vzpomínky, které ale mohou být odlišné od toho, co je ve skutečnosti na fotografiích zachyceno. Rodinné fotografie tak často prezentují idealizovanou verzi rodinné historie (Kuhn, 2002).

Po návratu a uvědomění, že věci již nejsou takové, jaké si je pamatuje, pocítila Tomanová potřebu tyto vzpomínky aktualizovat (Tomanová, 2023). Následovala tak (ačkoli nevědomě) fototerapii, kterou popisuje Jo Spence (2003) a aktualizovala své „rodinné album“. Tuto teorii mi opět Tomanová potvrdila v našem rozhovoru. „Byl to emotivní proces. Celé dva a půl týdne, které jsem strávila doma o Vánocích 2018, jsem byla docela zdrcená. Bylo to hodně času s rodinou, po kterém jsem toužila, moje máma se také vdávala (čekali, až budu doma kvůli tomu), a pak vánoční svátky se všemi tradicemi a jídlem, které pro mě tak silně představují domov.“ (Tomanová, 2023).

I tyto fotografie, jako většina Tomanové snímků, jsou snapshoty pořízené analogovým fotoaparátem. Většina fotografií je fotografována s použitím blesku. Fotografie ze sbírky *It Was Once My Universe* nesou dataci, která uvádí, kdy byly pořízeny – v jaký den, měsíc a čas. "Tyto údaje na fotografiích jsou stále nastaveny podle newyorského času a symbolizují můj konflikt ohledně toho, kam patřím, kde je můj domov a má identita." (Tomanová, 2023).

## 4. Metodologie praktické bakalářské práce

Vztah mezi dcerou a matkou je vždy hluboký a složitý. Na jedné straně se s maminkou vídám několikrát týdně, vyměňujeme si recepty a knižní tipy, ale na druhé straně ji téměř vůbec neznám. Co dělala moje matka, než jsem se narodila? Nebo když jsem byla malá? A co dělá, když je sama? Jak se jí vlastně daří?

To jsou otázky, které jsem si kladla při tvorbě praktické části bakalářské práce. Výsledkem této práce je fotokniha složená z fotografií a přepsaných částí z matčiných deníků, které jsem k práci využívala.

Pro téma této práce jsem se rozhodla po několikaměsíčních rešerši. Od začátku jsem věděla, že se chci věnovat dlouhodobějšímu motivu a pozorovat a zachycovat vývoj do větší hloubky. Ve většině svých témat jsem se nakonec vždy obloukem vrátila k problematice a složitosti našeho vztahu s matkou. Po několika konzultacích jsme se tak s mojí vedoucí bakalářské práce pro dané téma rozhodly.

V rámci pochopení tématu jsem se musela začít mé maminky ptát i na nepříjemné věci, které jsem do té doby odkládala. Cítila jsem, že proto, abych opravdu dobře zdokumentovala její život, musím jít do hloubky. Vedly jsme proto velké množství rozhovorů o jejím životě před tím, než jsem se narodila, o rozvodu, o smrti jejích rodičů. V rámci rešerše jsem si také přečetla většinu jejích deníků, které mi poskytla. Deníky si psala každý den od roku 2003, tedy od mých tří let. Jejich přečtení mi napomohlo pochopit spoustu věcí. Poskytly mi také možnost dozvědět se o určitých událostech v jasném světle – tím, že událost v denících byla popsána čerstvě po prožití a nemusela jsem se tak spoléhat pouze na matky paměť.

Fotografie v knize obsažené mají charakter rodinných snímků a v mnohém se odkazují na intimitu snapshotové fotografie. Ve většině případů jde o analogové fotografie pořízené poloautomatickým fotoaparátem značky Minolta Dynax 7xi, AF Zoom Xi 28-80mm. Menší část je pak pořízena digitálním fotoaparátem Olympus OM-D E-M10 Mark III S a mobilním telefonem – často jde o fotografie méně plánované a nahodilé, když jsem u sebe zrovna neměla svůj analogový fotoaparát.

Fotografovala jsem v období od června 2022 do dubna 2023 a během této doby jsem nafotila přibližně 13 negativů na film od firmy Kodak, ISO 400. Fotografie prošly základní

editací – ořez, jas, kontrast a podobně.

Analogové a digitální fotografie v knize také propojují s historickými prameny a archivními fotografiemi z rodinného alba. Tuto taktiku jsem zvolila z důvodu, že jsem chtěla co nejlépe popsat celý příběh – a k němu byly potřeba i další fotografie.

Fotografie také v mnohém vychází z teorie, kterou jsem popsala v teoretické části této bakalářské práce. Jedním z takových příkladů uvědomění si teorie je například dvojstrana obsahující na jedné polovině staré rodinné fotografie a na druhé polovině fotografie, které jsem pořídila v rámci focení této práce. Ačkoli jsem to neplánovala, nalézáme na nich opakující se narativy (o kterých píšu v teoretické části této práce), a dokonce i opakující se místa a věci.

Dalším z příkladů je fotografie mojí matky se svojí maminkou. Na fotce jsou obě ještě mladé a vybrala jsem si ji proto, že dle mého názoru nejlépe popisuje jejich vztah i osobnost. Taková fotka by, i podle tvrzení teoretika Barthes, mohla sloužit jako důkaz, že fotografové jsou poslové smrti a fotografie znázorňují strach z katastrofy, která na nich ještě nenastala. Text přidaný k fotografii jasně naznačuje, že babička je již po smrti, přesto se na fotografii zdá plná života. Odkazuje tedy na ontologii fotografie, které jsem se ve své teoretické práci také krátce věnovala.

Na fotografiích jsem se snažila také dokázat ono vyjmutí momentu z děje ztělesněním své nepřítomnosti na fotografii. Pomocí prázdné židle, odrazu, nedopitého hrnečku s kávou, rozevřenou knihou a podobně ukazují, že v oné situaci se nacházel ještě někdo jiný – ten někdo však nyní stojí za fotoaparátem a ve fotografii tak očividně chybí. Avšak poté, co bude fotka vyfocena, znovu usedne ke své knize, či nedopité kávě a ona situace bude pokračovat dál.

Jde-li o knihu samotnou, snažila jsem se na ni otestovat možnosti její multimedialnosti. V knize tak můžete např. ucítit parfém, který moje matka používá od mého dětství a stal se pro mne symbolickou vůní domova.

I zvolení švýcarské vázané vazby má svůj důvod. Vazba je z venku uhlazená, odkryjete-li však první vrstvu a knihu otevřete, uvidíte lepenou vazbu. Vidíte tedy, jak byla složena. To podle mě poeticky symbolizuje i samotný vztah dítěte s matkou – musíte odkrýt několik vrstev, abyste mohli nahlédnout, proč se věci mají tak, jak se mají.

Práce samotná mi přinesla mnohé – nejen jsem se pod vedením vedoucí mé bakalářské práce Sandry Lábové, měla možnost zdokonalit v práci s fotografií, ale dostala jsem i šanci pochopit mnoho skutečností z mého vztahu s matkou. Celá práce se tak odkazuje na teorii Jo Spencové a její fototerapii; aktualizovala jsem své rodinné album, prošla staré fotografie a odhalila některé příběhy za nimi. Zajímavým momentem bylo matky zvykání si na fotoaparát. Nejprve byla vůči němu velmi skeptická – i já se ji snažila vyobrazovat v co nejlepším světle. Později si na něj však zvykla a stal se na téměř celý rok součástí naší domácnosti. Naučila jsem se matku pozorovat, měla jsem možnost od některých událostí podstoupit a podívat se na ně zpoza hledáčku mojí Minolty. Zajímavé také bylo číst si všechny deníky a vzpomínat na moje vyrůstání. I díky těmto záznamům jsem si uvědomila, jak hlubokou lásku k nám (ke svým dětem) moje matka chová – v jediném záznamu se o nás nezmiňovala špatně, i když psala, že jsme ji našťvaly.

Největší výzvou tak asi bylo získat dostatečnou hloubku a zároveň odstup. S tím mi našťěstí velmi pomohl můj půlroční pobyt v zahraničí, který se odehrál těsně před začátkem mé práce. Když jsem se tak po šesti měsících vrátila domů, měla jsem jedinečnou šanci vidět věci úplně nově, přesto, že jsem je již dávno znala.

Druhou výzvou byla technika fotografie – té jsem se začala věnovat pořádně právě až s bakalářskou prací. Velké spousta věcí tak pro mne byla úplně nová a musela jsem hodně pracovat na technice, kompozici a podobně. Přestože ne všechny fotografie jsou úplně technicky správně, přijde mi, že i v tom může být jejich síla.

I přes limity této práce, jako je například její technická nepřesnost, bych v ní chtěla pokračovat i po odevzdání. Společně s matkou uvažujeme o přetransformování knihy v multimediální výstavu doplněnou o nahrávky našich rozhovorů.

## 5. Závěr

Předkládaná teoretická část bakalářské práce se zabývá dvěma hlavními body – nejprve pojmenovává snapshotovou rodinnou fotografii, popisuje její postavení ve společnosti, možné nástrahy v jejím interpretování a důvody, proč se v ní objevují opakující se narativy. Poté se věnuje práci profesionální fotografky, věnující se snapshotové fotografii, Marii Tomanové; konkrétně jejím dvěma sbírkám (*Live For the Weather* a *It Was Once My Universe*), které by se daly označit za určitou formu rodinné fotografie.

První část popisuje, že fotografování rodinných fotografií má pro mnoho lidí zvláštní význam. Fotografie jsou často propojeny s emocemi a vzpomínkami na důležité okamžiky a události v životě rodiny. Umožňují nám zachytit a zhmotnit takové okamžiky, ke kterým se pak můžeme kdykoli vrátit a připomenout si je. Podle některých teoretiků fotografování rodinných fotografií také pomáhá posilovat rodinné vazby. Dalším důvodem pro fotografování může být i touha po uchování rodinné historie; na fotografiích můžeme sledovat změny v rodině, jako je například růst dětí. Fotografie tak umožňuje sdílet rodinnou historii s dalšími generacemi a uchovat památku na předky a jejich život. Fotografie se tak stává nositelem kolektivní paměti.

Jak však má práce upozorňuje, je důležité mít na paměti, že fotografie nezobrazuje objektivní pravdu, ale pouze její fragment. Pokud tak bude jediným zdrojem uchování vzpomínek, může pozměnit kolektivní paměť naší rodiny.

Práce se dále zabývá opakujícími se narativy ve fotografiích. Ty vyplývají právě z potřeby uchování hezkých vzpomínek a důležitých mezníků v rodině. Zároveň nás ovlivňují sociální normy, které určují nejen to, co není vhodné fotit, ale i to, co vhodné fotit je. Neznamená to, že tyto normy jsou špatné, je však dobré, jako fotografové (ať už amatérští, či profesionální), o nich vědět, a například se pokusit je do určité míry porušovat.

Do budoucna by bylo zajímavé zabývat se aktuálními vlivy sociálních sítí a tzv. „rodinných influencerů“ na popsanou problematiku. Jak moc sociální sítě ovlivňují naše vnímání rodinné fotografie? Fotografuje vůbec ještě někdo v „home mode“, nebo už všichni počítáme s tím, že naše fotografie uvidí masy? Určují influenceri trend opakujících se narativů ve fotografii? To jsou otázky, které by bylo dobré v budoucnu zodpovědět.

Druhá část mé práce analyzuje tvorbu Marie Tomanové, u které se právě ono porušování sociálních norem a zvyklostí u rodinné fotografie objevuje. Zajímavé je také sledovat Tomanové přerod z amatérské do profesionální fotografky. Zrovna její příklad ukazuje, jak je hranice mezi těmito dvěma póly tenká. Tato část bakalářské práce vychází hlavně z analýzy její práce, porovnáním ji s teorií popsanou v prvních kapitolách a následném rozhovoru přímo s autorkou.

Rozhovor s ní mi pomohl i ve vypracování mé praktické části bakalářské práce a studium její práce bylo velmi inspirativní. V praktické části bakalářské práce jsem se zabývala ontologií fotografie, rodinnou pamětí a opakujícími se narativy. Závěry, které jsem získala z teorie, jsem se snažila převést do předkládané fotoknihy. V praxi jsem tak například využila teorie Rolanda Barthes, ve které fotografii popisuje jako předzvěst něčeho špatného (Barthes, 2005). V našich rodinných albech jsem zase našla důkaz opakujících se narativů, kterým taktéž věnuji jednu stranu fotoknihy. Celkově mi vypracování teoretické části pomohlo se posouvat i v té praktické, přinášet nová témata a otázky.

## Summary

The theoretical part of the bachelor thesis deals with two main points - first, it defines snapshot family photography, describes its place in society, possible difficulties in its interpretation and the reasons why repetitive narratives appear in it. It then examines the work of a professional snapshot photographer, Marie Tomanová; specifically, her two collections (*Live For the Weather* and *It Was Once My Universe*), which could be described as a form of family photography.

The first part describes how taking family photographs has a special meaning for many people. The photographs are often linked to emotions and memories of important moments and events in the family's life. They allow us to capture and materialise moments that we can then return to and recall at any time. According to some theorists, taking family photographs also helps to strengthen family bonds. Another reason for taking photographs may be the desire to preserve family history; we can use photographs to track changes in the family, such as the growth of children. Photography thus allows us to share family history with the next generation and preserve the memory of our ancestors and their lives. Photography becomes a carrier of collective memory.

However, as the thesis points out, it is important to remember that a photograph does not portray an objective truth, but only a fragment of it. Thus, if it is the only source of preserving memories, it may alter the collective memory of our family.

The thesis further explores the repetitive narratives in photographs. These arise precisely from the need to preserve fond memories and important milestones in the family. At the same time, we are influenced by social norms that determine not only what is inappropriate to photograph, but also what is appropriate to photograph. This doesn't mean that these norms are wrong, but it is good for us as photographers (amateur or professional) to know about them and, for example, to try to break them to some extent.

In the future, it would be interesting to look at the current influences of social media and so-called "family influencers" on the issues described above. How much do social networks influence our perception of family photography? Does anyone still take photos in a participant-only (or "home mode") or are we all already counting on the masses to see our photos? Are influencers setting the trend for repetitive narratives in photography? These are questions that would be good to answer in the future.

The second part of my thesis, on the other hand, analyses the work of Marie Tomanová, whose family photography precisely shows this violation of social norms and traditions. It is also interesting to follow Tomanová's transformation from an amateur to a professional photographer. Her example shows how thin the line between these two poles is. This part of the bachelor thesis is mainly based on an analysis of her work, comparing it with the theory described in the first chapters and then interviewing the author directly.

The interview with her also helped me in the development of the practical part of my bachelor thesis and studying her work was very inspiring. In the practical part of my bachelor thesis, I explored the ontology of photography, family memory and repetitive narratives. I have tried to transfer the conclusions I have drawn from the theory into the photobook submitted. In practice, for example, I used Roland Barthes' theory in which he describes photography as a precursor of something bad (Barthes, 2005). In our family albums, I in turn found evidence of repetitive narratives, to which I also devote a page of the photobook. Overall, working out the theoretical part helped me to move on to the practical part, bringing in new themes and questions.



## Použitá literatura

BARTHES, Roland (2005). *Světlá komora: poznámka k fotografii*. 2. vyd., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, Vizuální teorie. ISBN 80-86603-28-8.

BATCHEN, Geoffrey (2004). Ektoplasma. In Císař K. *Co je to fotografie?* 1. vyd. Praha: Hermann & synové, ISBN 80-239-5169-6.

BATCHEN, Geoffrey (2016). *Obraz a diseminace: za novou historii pro fotografii*. Přeložil Michal ŠIMŮNEK. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-409-5.

BERGSON, Henri (2003). *Základní aspekty a problémy*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-7298-071-8.

BORDIEU, Pierre (1990). *Photography: A Middle-brow Art*. Stanford: Stanford University Press, ISBN 0-879723883

DINSDALE, Emily (2022). Marie Tomanova's 'raw' photos of youth coming of age. *Dazed* [online] 9.6, 2022. Dostupné z: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/56273/1/marie-tomanova-photographer-nothing-compares-to-you-exhibition-interview>

GREGOR, Marek (2021). Hvězda české fotografie Marie Tomanová o New Yorku: Najednou žiju v prostředí, kde mít názor se cení. *Reflex* [online]. 16.9. 2021 15:00. Dostupné z: <https://www.reflex.cz/clanek/profil/108643/hvezda-ceske-fotografie-marie-tomanova-o-new-yorku-najednou-ziju-v-prostredi-kde-mit-nazor-se-ceni.html#subscription-box>

HALBWACHS, Maurice (1992). *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, ISBN 0-226115968

CHALFEN, Richard (1987). *Snapshot Versions of Life* [online]. Madison: The University of Wisconsin Press. ISBN: 0879723882

JARCOVJÁKOVÁ, Libuše (2017). *The Black Years*. Praha: wo-men, ISBN 978-80-905239-6-8

KUHN, Annette (2002). *Family secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso, ISBN 978-1859844069.

NOURIL, Ksenia (2017). [online]. In: OSMOS Magazine (NYC), Dostupné z: <https://marietomanova.com/Artist-Statement-LFTW>

PAGTER, Søren (2018). *The Essential Image*. Aarhus: Forlaget Ajour, ISBN: 9788793453326

RUBY, Jay (1999). *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. Cambridge: The MIT Press, ISBN 9780262681094.

SELLNEROVÁ, Veronika (2014). *Proměna rodinné fotografie vlivem digitálních médií a charakteristika jejích hlavních rysů* [online]. Brno. Dostupné z: [https://www.academia.edu/14816029/Proměna\\_rodinné\\_fotografie\\_vlivem\\_digitálních\\_médií\\_a\\_charakteristika\\_jejích\\_hlavních\\_rysů](https://www.academia.edu/14816029/Proměna_rodinné_fotografie_vlivem_digitálních_médií_a_charakteristika_jejích_hlavních_rysů)F. Seminární práce. Masarykova Univerzita.

SPENCE, Jo (2005). *Beyond the Perfect Image*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. ISBN 8489771170.

SONTAG, Susan (2002). *O fotografii*. 1. vyd. Praha: Paseka, ISBN 80-718-5471-9

THOMPSON, Clive (2014). The Invention of the “Snapshot” Changed the Way We Viewed the World. *Smithsonian magazine* [online]. ISSN 0037-7333. Dostupné z: <https://www.smithsonianmag.com/innovation/invention-snapshot-changed-way-we-viewed-world-180952435/>

TICHÁ, Jindra (2016). V odrazu našich vzpomínek. Rodinná amatérská fotografie jako nástroj paměti. *Sociální studia* [online] 1(100) ISSN 1803-6104. Dostupné z: [https://journals.muni.cz/socialni\\_studia/article/view/5818](https://journals.muni.cz/socialni_studia/article/view/5818)

TOMANOVÁ, Marie, (2023) fotografka [ústní sdělení]. Praha 10.3. (viz. příloha 1)

VEBLEN, Thorstein (1999). *Teorie zahálčivé třídy*. Praha: Sociologické nakladatelství.

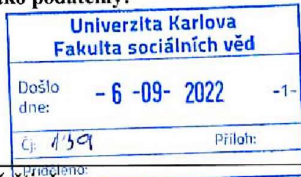
ISBN

80-85850-71-0.

ZUROMSKIS, Catherine (2013). *Snapshot photography: the lives of images*. Cambridge: The MIT Press. ISBN 9780262019293

# Teze bakalářské práce

**SCHVÁLENO**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze praktické BAKALÁŘSKÉ diplomové práce	
<b>TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:</b>	
<b>Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:</b> Alena Harciníková	<b>Razítko podatelny:</b>  <p>Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd Došlo dne: - 6 -09- 2022 -1- Čj: 1309 Příloh:</p>
<b>Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:</b> 2020	
<b>Studijní obor/forma studia:</b> komunikační studia a žurnalistika, prezenční	
<b>Název praktické a teoretické části bakalářské práce v češtině:</b> <b>teoretická:</b> Estetika rodinného alba: přesahy momentky do dokumentární fotografie <b>praktická:</b> máma	
<b>Název praktické a teoretické části bakalářské práce v angličtině:</b> <b>Theoretical:</b> The Aesthetics of the Family Album: The Overlap Snapshots into Documentary Photography <b>Practical:</b> mum	
<b>Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013):</b> (diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2022/2023	
<b>Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků):</b> (fotokniha, televizní/rozhlasový dokument, esej, soubor textů etc.)  Fotokniha se zabývá vztahem matky a samotné fotografky. Popisuje nelehké období, kterým si obě ženy společně prošly – ztráta (pra)rodíčů a matky onemocnění a tím zapříčiněná zhoršená pohyblivost. Kniha ukazuje hloubku a složitost těchto vztahů, pod jejichž povrch se autorka společně s její matkou snaží v průběhu knihy nahlédnout.  Cílem je prostřednictvím fotek, textů, obrazů, SMS zpráv, rozhovorů a dalších médií, přiblížit čtenáři složitá zákoutí vztahů autorky s její matkou. A to za pomoci uplatnění technik dokumentární rodinné fotografie a participativní dokumentární fotografie v praxi. V teoretické části autorka představí žánr dokumentární rodinné fotografie a participativní dokumentární fotografie s důrazem na zobrazování fotografiím vztahově blízké fotografické objekty.	

**Předpokládaná struktura teoretické práce** (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

1. Úvod – autorka seznámí čtenáře s motivací, která ji vedla k volbě tématu, nastíní strukturu práce a přiblíží způsob, jakým byla praktická bakalářská práce zpracována
2. Teoretická část
  - 2.1. Estetika rodinných fotografií
  - 2.2. Ontologie fotografie
  - 2.3. Momentka ve fotografii
    - 2.3.1. Její přesah do dokumentární a výtvarné fotografie
    - 2.3.2. Fotografické deníčky
  - 2.4. Příklady fotografií zabývající se snapshotovou fotografií
    - 2.4.1. Z Česka
    - 2.4.2. Ze světa
3. Metodologie zpracování praktické části bakalářské práce
4. Praktická část – soubor dokumentárních fotografií
5. Závěr – reflexe teoretické i praktické části. Krátký popis toho, jak fotografování změnilo autorčiny vztahy s matkou.

<p><b>Druh praktické práce/předpokládaná podoba:</b> Fotokniha</p>
<p><b>Vymezení zpracovávaného materiálu:</b> Fotografovanou osobou bude autorčina matka. Autorka využije všechny dostupný materiál, který následně zpracuje do fotoknihy.</p>
<p><b>Postup (metodologie v teoretické části a technika v praktické části práce) při zpracování materiálu:</b>  <b>Teoretická část:</b> literární rešerše  <b>Praktická část:</b> Výsledkem zpracovaného materiálu má být fotokniha detailně dokumentující vztah autorky s matkou. Ke kžženému výsledku autorka využije materiál všech druhů médií, které bude mít k dispozici – hlavní roli bude hrát fotka, ale využije i texty (rukopis), obrázky, staré fotky, SMSky, či audio vložené skrze QR kód.</p>

**Základní literatura** (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. Vizuální teorie. ISBN 80-86603-28-8.

Kniha patří k základním pracím teorie fotografie. Autor se zabývá hlubší filosofií fotografie, řeší, její ontologii, čím se například liší od obrazů a jestli má vůbec vlastního "genia".

BATCHEN, Geoffrey. *Obraz a diseminace: za novou historii pro fotografii*. Přeložil Michal ŠIMŮNEK. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2016. Rozhraní. ISBN 978-80-7331-409-5.

Kniha se zabývá hraničními momenty fotografie - pomíjivý a trvalý, dynamický a statický, monumentu a dokumentu, či pravdy a fikce. Autor se soustředí na proměnu užívání fotografie v různých historických kontextech s důrazem na fotografie, se kterými se setkáváme v každodenní praxi (momentky, fotografie z dovolené atd.)

HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. 2012. ISBN 1470007487. Kniha pojednává o rodinných fotografiích – snapshotech i portrétech, které vystavujeme na lednici či můžeme nalézt v rodinných albech. Autorka se v knize zabývá otázkou, co tyto fotografie vyjadřují a jestli to, co na nich vidíme je pravdivé. Vychází z předpokladu, že když zachycujeme vlastní rodinu, často tvoříme idealizovaný obraz. Zkoumá fotografické konvence pro konstrukce rodinných vztahů a diskutuje o uměleckých strategiích, jak tyto konstrukce zpochybnit.

JARCOVJÁKOVÁ, Libuše. *The Black Years. wo-men*, 2017 ISBN 978-80-905239-6-8

Kniha představuje sbírku fotografií a deníků české fotografky Libuše Jarcovjácové. Knihu tvoří hlavně snapshotové fotografie posbírané za několik let autorčina působení.

SPENCER-WOOD, Sophia. *Family: Photographers photograph their families*. Phaidon Press, 2005. ISBN 0714844020.

Tato kniha se zabývá se zcela jedinečnou reakcí fotografů na jejich rodinu a významem této práce v širším kontextu jejich fotografování. Kniha je sbírkou zhruba 175 fotografií široké škály fotografů, kteří vědomě reflektují zkušenost rodiny. Představuje práce některých z prvních fotografů, kteří se tímto tématem zabývali, spolu s těmi, kteří svou rodinu fotografují dnes.

ZUROMSKIS, Catherine. *Snapshot Photography: The Lives of Images*. The MIT Press, 2013. ISBN 978-0262019293.

Kniha se zabývá tzv. snapshotovou fotografií a diskusí okolo tohoto žánru fotografie. Autorka pomocí řady případových studií zkoumá společenský život snapshotové fotografie ve Spojených státech v druhé polovině dvacátého století.

PAGTER, Søren. *The Essential Image*. Forlaget Ajour, 2018.

Kniha představuje základy fotografie. Zabývá se technikou nastavení fotoaparátu, výběrem správných objektivů a těl pro různé příležitosti. Věnuje se ale i teorii kompozice a různým fotografickým žánrům.

**Diplomové práce k tématu** (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

PACOVSKÝ, Tomáš. Dokumentární fotografie: „banánová generace“ [online]. Praha, 2021. Dostupné také z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/126694/130303106.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Bakalářská. Univerzita Karlova. Vedoucí práce doc. Mgr. MgA. Filip Láb, Ph.D.

KOPELTOVÁ, Tereza. *Fotografka Libuše Jarcovjáčková*. Praha, 2018. 18 s. Bakalářská práce práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Doc., Mgr. et MgA. Filip Láb, Ph.D.

Datum / Podpis studenta/ky

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce. 12.9.2021

SANDRA ČÁBOVÁ

Přijetí a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTIŠKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE SCHVÁLÍ GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO OBORU.



## Seznam příloh

Příloha č. 1: rozhovor s Marií Tomanovou

**Za jakým záměrem fotíš snapshotovou fotografií? Je za tím vůbec nějaký záměr, nebo se to jenom stalo?**

Já vůbec nejsem fotografka, původně jsem malířka a fotit jsem začala dělat proto, že jsem chtěla co nejlépe zachytit realitu. Takže moji fotku jsem původně vůbec nevnímala jako snapshot, až vlastně od jiných lidí jsem se dozvěděla, že se dá do této kategorie zařadit. Já tedy ani nevěděla, že taková kategorie je. (smích) Asi jsem vlastně nikdy neřešila klasické fotografické otázky, které asi řeší lidé, kteří fotografii studují. Moje fotografie jsou hodně intuitivní a vycházejí z momentu – takže pokud to je definice snapshotu, pak asi fotím snapshot. (smích)

**Jaký vlastně používáš fotoaparát?**

Ze začátku jsem zkoušela spoustu různých foťáků. Začínala jsem s digitálem, pak jsem fotila nějaké polaroidy, potom jsem fotila na medium formát. Pak jsem taky fotila na analog 36 mm, na ten jsem nedokázala ani pořádně zaostřit, ani udělat dobrou expozici. Zkoušela jsem všemožné foťáky, které se mi dostali pod ruku – když mi ho někdo půjčil nebo dal... A nakonec jsem skončila u Yashici T4. Často jsem fotila uvnitř, a tak jsem začala fotit s bleskem a nějak z toho všeho vyšel můj look fotografie.

**Budu teď vycházet z teorie, kterou v mojí práci popisují. Chalfen, jeden z teoretiků fotografie, popisuje, že rodině fotografie vznikají v tzv. „home mode“ a jsou určeny jen pro určitou skupinu lidí. A v obou tvých sbírkách, které zkoumám (It Was Once My Universe a Life For The Weather) bereš „home mode“ fotku a dáváš ji veřejnosti. Nebojíš se, že se ztrácí kontext?**

Myslím si, že tyhle dvě sbírky dobře popisují tu proměnu. Když vezmu Live For The Weather – to jsou fotky nafoceny na starý mobil. A nikdy jsem nepočítala s tím, že je někdo krom mě uvidí. Byly to takový moje deníky; fotila jsem všechno, aniž bych nad tím nějak hluboce přemýšlela. Tenkrát nebyly ani sociální sítě, takže jsem fakt fotila jenom pro sebe. A v tom si

myslím, že je velká síla té práce.

Naopak sbírka *It Was Once My Universe* je v tomhle úplně jiná. V porovnání, jak normálně pracuju byla celkem dost konceptuální. Měla jsem jasnou představu, co chci, aby z toho focení vzešlo – je tedy celkem jasně ohraničená.

### **Jak se tedy potom stalo, že jsme sbírku *Live For The Weather* mohli vidět?**

Když jsem v roce 2017 v New Yorku kurátorovala výstavu s Thomasem Beachdelem, nyní už mým manželem, tak jsem mu tyhle fotky ukázala. A on z nich byl úplně nadšený. Říkal, že je to skvělý a že se to musí vydat. Začal fotky editovat, vybírat a potom jsme udělali výstavu.

### **Mohla bys mi ještě popsat, jak vznikala sbírka *It Was Once My Universe*?**

Sbírka *It Was Once My Universe* je pro mě hrozně důležitá. Vrátila jsem se domů po osmi letech, což pro mě bylo strašně dlouhé období, nikdy předtím jsem na tak dlouho ani neodjela. Žila jsem celou dobu v Americe, neměla jsem tady žádnou rodinu, byla jsem sama. Těch osm let bylo docela dost náročný období a já často vzpomínala na domov a asi jsem si ho dost idealizovala. Byl to takový ten případ, když se na něco hrozně moc těšíš a máš od toho velké očekávání a pak se vrátíš a jsi zklamaná. A to se mi přesně stalo.

Najednou se prostě stalo, že jsme já a můj americký manžel stáli na nádraží v Břeclavi a realita mi dala facku. Hlavou a srdcem jsem ale pořád byla někde mezi Amerikou a Moravou – to symbolizuje i datace na všech fotkách. Ty údaje jsou stále nastaveny podle newyorského času a symbolizují můj konflikt ohledně toho, kam patřím, kde je můj domov a má identita.

Pro mě tedy bylo hodně důležitý fotit – mohla jsem se za fotoaparát schovat a mohla jsem se focením i zabavit. Takže ten projekt se pro mě stal i emocionální záchranou.

### **Teoretička Jo Spence píše o fototerapii a říká, že rodinné fotografie nesou idealizované vzpomínky a sama radí, že ve snaze vyrovnat se s minulostí bychom měli přefotit své rodinné album, aktualizovat ho. Myslíš si, že si něco takového nevědomky udělala?**

Ano, myslím si, že v tomhle máš pravdu. Do knihy jsem nefotila, jak všichni šťastně sedíme vedle sebe u stolu a máma se na mě usmívá. Moje máma se třeba hrozně nerada fotí a já ji

nedokázala donutit – a tak na fotkách skoro vůbec není, i když byla tím nejdůležitějším důvodem, proč jsem se vracela domů. V *It Was Once My Universe* se snažím ukázat i samotou, vykořenění. Proto jsem se do knihy zakomponovala zátiší a krajiny.

A měla jsem pocit, že musím aktualizovat představu sebe v onom místě. Protože když jsem odjela, neměla jsem před sebou žádnou budoucnost, a i když jsem se vrátila, měla jsem pocit, že mě pořád vidí jako tu malou Marušku, protože takhle oni mě znají, když jsem odjela. A s tím vším jsem se musela vyrovnat a udělat si nové místo sama pro sebe. To si myslím, že jsem tou fotografií určitě také dělala.

### **Jak moc pak u takových projektů řešíš kompozici, edit a závěrečný výběr?**

Kompozici řeším hodně – tu řeším ať fotím cokoli, a protože fotím na film, tak řeším každý snímek. Na editování používám jenom Lightroom a většinou jen trochu upravím kontrast, nebo jas a expozici, jinak vlastně žádnou postprodukcí příliš nedělám. A hlavně nikdy fotografii neořezávám, vždy přemýšlím nad tím, jak chci, aby to vypadalo a už neořezávám.

Naopak v *Live For The Weather* jsem kompozici neřešila vůbec. Tam to bylo všechno hodně intuitivní, ale mám pocit, že i přes tu malbu kompozici celkem vidím, takže i v téhle sbírce to vlastně docela jde.