

Deník jako východisko a fotografická nevyhnutelnost

BcA. Viola Hubáčková

Diplomová práce
2025



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Fotografie

Akademický rok: 2024/2025

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	BcA. Viola Hubáčková
Osobní číslo:	K22420
Studijní program:	N0212A310007 Multimédia a design
Specializace:	Reklamní fotografie
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Textová část: Vizuální deník jako východisko a fotografická nevyhnutelnost 2. Praktický tvůrčí výstup: a) autorská publikace: Moratorium b) výstavní soubor: Moratorium

Zásady pro vypracování

1. Textová část:

Rozsah práce: minimálně 35 normostran textu + předepsané přílohy. Téma textové části by mělo korespondovat s tématy praktického tvůrčího výstupu. Součástí obhajoby práce je přednáška na téma textové části diplomové práce v rozsahu maximálně 15 minut. Součástí přednášky je obrazová prezentace. Textová část se odevzdává ve třech vyhotoveních, z toho jeden výtisk pro uložení do archivu UTB a dva výtisky v pevných deskách.

2. Praktický tvůrčí výstup:

a) autorská publikace na zvolené téma: min. 25 fotografií, odevzdává se definitivní podoba – 2 ks vázané publikace včetně grafické úpravy titulní strany, řešení jednotlivých stran či kapitol a doprovodného textu. Doporučený formát min. A4 nebo formát odvozený. Současně se odevzdává artist's statement (250 – 300 slov).

b) výstavní soubor: koncipovaný soubor fotografií, vycházející, případně navazující na téma autorské publikace. Odevzdává se ucelený koncipovaný výstavní soubor v nejvyšší úrovni kvality materializace díla, tj. archivní kvalita, adjustace a instalace. Rozsah díla a výsledná prezentace vychází z konkrétní podoby projektu. Součástí je artist's statement (250 ? 300 slov).

c) uložení do digitálního archivu NAS (<https://nas.fmk.utb.cz>): obsahuje kompletní diplomovou práci (textová část i praktický tvůrčí výstup). Textová v .pdf formátu a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech (náhledy JPG 72dpi a plná data TIFF 300dpi, tisková kvalita, v názvu jednotlivých fotografií příjmení autora/autorky), včetně artist's statementu obou částí praktického tvůrčího výstupu diplomové práce.

Rozsah diplomové práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam doporučené literatury:

Světlá komora – Roland Barthes
Postdigitální fotografie – Filip Láb
Role fotografie: rozhovory o různé fotografii – Tomáš Pospěch
O fotografii – Susan Sontag
Deníky – Josef Koudelka

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. art. Ema Gejdoš Lančaričová, ArtD.**
Ateliér Fotografie
Konzultant diplomové práce: **Mgr. art. Ema Gejdoš Lančaričová, ArtD.**
Ateliér Fotografie
Oponent diplomové práce: **MgA. Štěpánka Stein**
Ateliér Fotografie
Datum zadání diplomové práce: **3. listopadu 2024**
Termín odevzdání diplomové práce: **23. května 2025**

L.S.

Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

doc. MgA. Jan Jindra
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 3. března 2025

PROHLÁŠENÍ AUTORA DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění bez ohledu na výsledek obhajoby;
- diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- jedno vyhotovení diplomové práce v listinné podobě bude ponecháno Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně k uložení;
- na moji diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá; neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že

- jsem na diplomové práci pracoval(a) samostatně a použitou literaturu jsem řádně citoval(a); v případě publikace výsledků budu uveden(a) jako spoluautor;
- odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou obsahově totožné.

Ve Zlíně, dne

.....
podpis autora

ABSTRAKT

Diplomová práce zkoumá fenomén vizuálního deníku jako intimního nástroje introspekce výrazového prostředku, který mnozí fotografové přijímají s neodbytnou naléhavostí. Stejně jako pro umělce, kteří vnímání světa zachycují na plátně či v textech, je pro některé fotografy samotný akt zaznamenávání přirozenou nutností, která odráží jejich každodenní bytí.

Klíčová slova: vizuální deník, dokumentární fotografie, intimita, autenticita, každodennost

ABSTRACT

The thesis examines the phenomenon of the visual diary as an intimate tool of introspection and a means of expression that many photographers embrace with compelling urgency. Just as artists capture their perception of the world on canvas or in writing, for some photographers, the very act of recording is a natural necessity that reflects their everyday existence.

Keywords: visual diary, documentary photography, intimacy, authenticity, everyday life

Ráda bych upřímně poděkovala své vedoucí práce Emě Lančaričové za podnětné konzultace, inspirativní debaty a za cenné nasměrování, které mi pomohlo nejen v průběhu psaní této práce, ale i v širším přemýšlení o fotografii.

Velké díky patří také mým nejbližším kamarádkám, se kterými jsme tvořily skvělý studijní tým – za sdílení nervů, motivace a nekonečného povzbuzení.

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD – FOTOGRAFIE JAKO ZVYK A NÁVYK	11
1 HISTORICKO-PSYCHOLOGICKÝ KONTEXT	13
1.1 DENÍK JAKO CESTA K SOBĚ	13
1.2 DENÍKY JAKO KULTURNÍ A HISTORICKÉ ARTEFAKTY	15
2 KONCEPT VIZUÁLNÍHO DENÍKU VE FOTOGRAFII	20
2.1 VYBRANÍ PRŮKOPNÍCI DENÍKOVÉ FOTOGRAFIE	21
2.2 DENÍK JAKO ZRCADLO LIDSTVA	27
2.2.1 <i>V rámci komunity</i>	27
2.2.2 <i>V rámci intimity</i>	36
2.3 TERAPEUTICKÁ FUNKCE DENÍKOVÉ FOTOGRAFIE	42
2.4 DENÍK V OBRAZECH, SLOVECH A FRAGMENTECH	46
	52
	54
2.5 EXISTOVAT SKRZE OBRAZ	60
	70
2.5.1 <i>Moratorium</i>	71
2.6 KONCEPT VIZUÁLNÍHO DENÍKU V DNEŠNÍ DIGITÁLNÍ DOBĚ	74
ZÁVĚR	77
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	79
SEZNAM OBRÁZKŮ A ZDROJE	82

ÚVOD – FOTOGRAFIE JAKO ZVYK A NÁVYK

Fotografování pro některé lidi není jen zájmem nebo koníčkem – je to esenciální součást jejich bytí, stejně jako dýchání nebo přijímání potravy. Tito fotografové zachycují svět kolem sebe, protože cítí, že jedinečně tak mohou přítomně vnímat a reflektovat své prožívání. Pro ně funguje každý snímek, každý zachycený okamžik jako jakýsi vizuální důkaz jejich vlastní existence. Každý snímek přináší potvrzení, že byli přítomni na určitém místě a v určitém čase, že opravdu zažili konkrétní pocit nebo situaci, a že ten zážitek byl natolik silný, že to v nich probudilo touhu ho zakonzervovat skrze fotografii. V tomto smyslu se fotografování stává osobní kronikou jejich života – zápisem do deníku, který je tvořen nikoli psaným slovem, ale obrazy.

Fotografie je ve svém technickém základu pouze přímým záznamem světla. Vychází z fyzikálního principu, kdy světelné paprsky dopadají na citlivý povrch – ať už je to film pokrytý chemickou vrstvou anebo digitální senzor – a vytvářejí tak obraz. Přestože je fotografie založena na těchto vědeckých principech, pro některé fotografy dalece přesahuje rámec této techniky. Není pro ně pouhým fyzikálním experimentem, ale niternou potřebou, jakýmsi dialogem se sebou samotnými, způsobem, jak zachytit nejen svět kolem sebe, ale i své vlastní prožitky a emoce. Fotografie je tedy záznamem světla, který osvětluje jejich život nejen pro ně samotné, ale i pro nás jako diváky, pokud je tento deníkový materiál sdílen se světem.

V současné době, kdy je fotografování dostupné téměř každému, kdo má chytrý telefon, se tento fenomén rozšířil daleko za hranice profesionálních fotografů a umělců. Stal se běžnou součástí života i pro ty, kteří nemají žádné umělecké ambice. Pro mnohé je fotografování způsobem, jak uchovat drobné okamžiky svého života, které by jinak zapadly v každodenním shonu. Fotografie se tak stávají nepsaným deníkem, vizuální mapou minulosti, ke které se lidé vracejí, když chtějí znovu prožít určité vzpomínky. Při zpětném pohledu na konkrétní momenty často sáhnou do svých galerií v telefonu, kde dohledávají data, místa a obrazy, které jim pomáhají připomenout si zážitky, protože si je bez těchto vizuálních záznamů už přesně nepamatují. Tímto způsobem fotografie slouží jako jakýsi diář každodenní existence, i když její autoři nemají snahu tvořit umělecké dílo, ale spíše uchovávat drobné střípky vlastního života. Na archiv v telefonech se lidé spoléhají jako na externí paměť a fotografie se doslova stává našim deníčkem, kam můžeme uložit kdejaké poznámky, které by nám z hlavy za normálních okolností vymizely.

Tato diplomová práce se zaměřuje na pochopení toho, proč někteří fotografové pociťují neodbytnou potřebu vytvářet svůj vlastní vizuální deník a jak se tento osobní akt dokumentace liší od běžného zaznamenávání každodenních momentů. Práce také klade důraz na zkoumání psychologického aspektu fotografování jako prostředku k ukotvení identity s důrazem na role současných technologií v tomto procesu a vztahu mezi fotografií a pamětí.

Téma vizuálního deníku si nevolím náhodou – je to do jisté míry řešerše pro mě samotnou. Fotografuji intuitivně, většinou bez předem připravené idey nebo detailního plánování. Můj přístup k fotografii však během studia často narážel – ve většině školních cvičení se klade důraz na předem vymyšlený koncept, inscenaci nebo konkrétní náčrty a plány scén. Tento způsob práce mi není blízký, často mám pocit, že takto fotím proti své přirozenosti, a výsledky tomu pak odpovídají. Dlouhodobě přemýšlím nad tím, kam vlastně moje fotografická cesta směřuje a jaký význam má způsob práce, který jsem si přirozeně osvojila. Někdy si kladu otázku, zda i intuitivní snímky z každodenního života mohou nést hloubku a výpovědní hodnotu. Zda i tato forma vyjádření – bez jasného konceptu či inscenace – může být vnímána jako smysluplná a autentická cesta v rámci vážně míněné tvorby.

Tato práce je tedy nejen teoretickým zkoumáním fenoménu vizuálního deníku, ale i mojí osobní cestou za pochopením. Zaměřuji se na fotografy, kteří mě oslovují nejen svým vizuálním jazykem, ale také způsobem, jakým tvoří. Chci poznat jejich motivace, přemýšlení i přístup – a zároveň v tom všem hledám určitou validaci pro to, jak přirozeně vznikají i moje vlastní fotografie.

1 HISTORICKO-PSYCHOLOGICKÝ KONTEXT

1.1 Deník jako cesta k sobě

Od nepaměti si lidé zapisují své myšlenky, pocity a každodenní události do deníků. Tento fenomén sahá až do starověkých kultur, kdy se záznamy o vlastním životě objevovaly nejen jako kroniky významných událostí, ale i jako prostor pro sebereflexi. Touha zaznamenávat svůj vnitřní svět odráží hlubší přirozenou lidskou potřebu porozumět sobě samému, konfrontovat své myšlenky a uchopit proměnlivost vlastního bytí.

Jedním z nejstarších dochovaných příkladů introspektivního psaní jsou právě „*Hovory k sobě*“ římského císaře a filozofa Marka Aurelia (121 – 180). Nešlo o deník v dnešním slova smyslu, ale spíše o soukromé zápisky a vnitřní rozhovory, které měly pomoci autorovi vést sebe sama k větší moudrosti a klidu. Jak Aurelius píše: „*Lidé si hledají místa, kam by se uchýlili: venkov, přímoří, hory. Ale v kteroukoli chvíli se ti zachce, můžeš se uchýlit v sebe sama. Nikde nemá člověk klidnějšího ani nerušenějšího útulku než ve své vlastní duši.*“¹

Jeho zápisky ukazují, že potřeba introspekce a sebereflexe existovala už ve starověku. Tato tradice pokračovala i o mnoho staletí později – například u francouzského filozofa Jeana-Jacquesa Rousseaua (1712 – 1778), který se ve svých textech nesoustředil jen na rozum a sebekázeň, ale i na emoce a osobní prožívání. Na rozdíl od stoického Aurelia, který ve svém psaní hledal stabilitu a duševní disciplínu, Rousseau vnímal introspekci jako cestu k pochopení vlastní identity, pocitů a morálních dilemat. Tento přístup měl později významný dopad nejen na filozofii, ale i na psychologii, která se začala zabývat tím, jak sebepoznání ovlivňuje lidskou psychiku a rozvoj osobnosti.

Jedním z klíčových sociálních psychologů, který prozkoumal terapeutický přínos psaní, je Američan James W. Pennebaker (*1950). Jeho výzkumy ukázaly, že lidé, kteří se pravidelně vypisují ze svých emocí, dosahují lepšího psychického i fyzického zdraví. Pennebaker se zabýval fenoménem tzv. expresivního psaní, což znamená psaní o nejhlubších myšlenkách a pocitech v souvislosti s náročnými nebo traumatickými zážitky. Jeho experimenty ukázaly, že lidé, kteří byli vystaveni těžkým životním situacím, jako je třeba ztráta někoho blízkého, nebo významnému stresu, zaznamenali zlepšení psychické pohody poté, co si o těchto zážitcích psali. Výsledky ukazují, že během čtyřdenního expresivního psaní, kdy účastníci psali zhruba 15–20 minut o svých pocitech, došlo u mnohých k posílení

¹ AURELIUS, *Hovory k sobě*, 1999., s. 28

imunitního systému, snížení úzkosti, a dokonce i ke zlepšení akademických a pracovních výkonů. Pennebakerův výzkum předkládá, že pouhé pojmenování emocí na papíře má pozitivní vliv na naše zdraví a dokáže zpracovat i komplexní emocionální zážitky.²

Dalším významným psychologem, který se zaměřil na vliv psaní a deníků, je Ira Progoff, zakladatel tzv. intenzivního deníkového psaní. Progoffova metoda, známá jako „Intensive Journal Method“, vychází z myšlenky, že deník může sloužit jako nástroj pro hlubokou osobní transformaci. Tato metoda povzbuzuje jednotlivce, aby psali o různých aspektech svého života – od denních zážitků po hluboké vnitřní konflikty. Progoff věřil, že deník může sloužit jako zrcadlo vnitřního světa, které pomáhá jedinci pochopit své vlastní motivace, obavy a touhy. V jeho přístupu je psaní prostředkem k vyvolání vnitřního dialogu, který napomáhá řešit vnitřní konflikty a podporuje duchovní růst. Progoffova metoda je dodnes uznávána jako účinný terapeutický nástroj v oblasti psychoterapie a sebepoznání.³

Jedním z důvodů, proč psaní do deníku pomáhá, je jeho schopnost působit jako forma ventilace emocí, což zmiňuje i psychoanalytická teorie.⁴ Sigmund Freud hovořil o katartickém účinku „vypuštění emocí“ – možnost vyjádřit nahromaděné pocity, zejména ty negativní, pomáhá člověku uvolnit psychické napětí. Deník v tomto smyslu může sloužit jako bezpečné místo pro „ventilaci“ emocí. Tato ventilace neprobíhá pouze ve smyslu vylití pocitů na papír, ale také v podobě reflexe a sebereflexe, kdy psaní umožňuje strukturálně a jasněji vidět vlastní prožívání.

Proces zaznamenávání deníku může mít pozitivní vliv na regulaci emocí, což je klíčový aspekt emoční inteligence. Když se člověk dokáže vzdálit od vlastních myšlenek a emocí a podívat se na ně objektivně „seshora“, může dojít k lepšímu pochopení sebe samého a nalezení efektivnějších způsobů zvládání stresu a úzkosti. Kromě toho deník podporuje růst a posiluje dovednosti sebereflexe. Podle humanistické psychologie je sebereflexe zásadní pro proces sebenaplnění a dosažení autentického života. Věří, že každý člověk může naplnit svůj potenciál, pokud získá dostatek prostoru pro sebepoznání. Deník může poskytnout tento prostor pro průzkum vlastní identity a hodnot, což je zvláště důležité v období životních změn nebo krizí.

Deníky tak pomáhají jedinci nejen pochopit své zážitky, ale také je integrovat do smysluplného životního příběhu. Tento proces má terapeutickou hodnotu, protože člověk

² PENNEBAKER, *Expressive Writing: Words that Heal*, 2014, s.14

³ ELLERY LITTLETON, *Life Examined – The Progoff Intensive Journal Process*.

⁴ PASS, *SIGMUND FREUD'S PSYCHOANALYTIC THEORY: A COMPREHENSIVE OVERVIEW*, 2024.

získává nad svými zážitky přehled a aktivně utváří svůj příběh, což posiluje jeho pocit vlastní hodnoty a smyslu. Důležité je také zmínit, že deník nemusí být zaměřen pouze na negativní emoce. Zaznamenávání pozitivních zážitků a úspěchů může podporovat optimismus a zlepšit celkový pohled na život. Výzkumy, které se zabývají konceptem vděčnosti, ukazují, že lidé, kteří si pravidelně zapisují pozitivní momenty a úspěchy, mají tendenci být šťastnější a vděčnější za svůj život.⁵

Psychologický význam deníku tedy tkví ve schopnosti napomáhat zpracování emocí, podpoře sebepoznání a vytváření koherentního životního příběhu. Tyto poznatky poskytují užitečný základ pro pochopení toho, proč se deníky stávají nejen osobní, ale i kulturní hodnotou – dokumentují životy významných osobností a odhalují jejich vnitřní svět.

1.2 Deníky jako kulturní a historické artefakty

Deníky mají zásadní kulturní a historický význam, neboť nabízejí autentický pohled do myšlenek, emocí a každodenních starostí svých autorů. Slouží nejen jako osobní záznamy, ale často jako okna do společnosti, historických událostí a uměleckých hnutí, ve kterých tyto osobnosti žily a tvořily. Záznamy, které po sobě mnohé významné postavy zanechaly, zůstávají neocenitelnými prameny poznání pro následující generace.

Deníky Virginie Woolf (1882 – 1941) přinášejí pohled na složité myšlenkové procesy této významné literární postavy, která se neustále potýkala s psychickými problémy a kreativními výzvami. Woolf si vedla deníky mnoho let a systematicky zaznamenávala své úvahy, literární nápady i reakce na aktuální společenské a politické události. Čtení těchto zápisků nám dává možnost sledovat proměnu jejích názorů a pochopit, jak její osobní zkušenosti – včetně problémů s duševním zdravím a napětí ve společenských vztazích – ovlivnily její literární díla. Díky tomuto hlubšímu pohledu můžeme lépe chápat nejen její konkrétní knihy, ale i celkový přístup, který měla k otázkám ženské identity, vztahům a roli jedince v moderním světě.

Manžel Virginie, Leonard Woolf, který publikoval její deníky, ve své předmluvě však poukazuje na to, že jakékoli publikování osobních záznamů je nutně selektivní a může zkreslovat skutečný obraz autora. Podle něj editoři často upravují obsah tak, aby byl

⁵ LUJAYN MOSTAFA, *Deník vděčnosti*, 2024.

přijatelný pro veřejnost a ochránil city i pověst těch, kteří v denících figurují. Tímto procesem ale mohou z deníků mizet syrové a autentické momenty, čímž se ztrácí komplexita autorova života.⁶

Sama Virginie v jednom ze svých zápisků také přiznává, že její deník zachycuje spíše okamžiky mizérie než vyrovnanosti. „*Nejsem schopná psát, když jsem spokojená. Psát do deníku se mi zdá přirozené pouze tehdy, když cítím neklid nebo frustraci. Když jsem šťastná, není tu žádná potřeba něco zaznamenávat.*“⁷

Kromě Woolf nalezneme další inspirativní příklady deníků, které nám přibližují autentické životní zkušenosti autorů a pomáhají nám pochopit kontext, ve kterém tvořili. Například deník Anny Frankové je neodmyslitelnou součástí historického vědomí o druhé světové válce a holocaustu. Mladá Anna zde popisuje své každodenní pocity, radosti a obavy během úkrytu před nacistickým režimem. Nebo také deníky Sylvie Plath jsou dalším příkladem textů, v nichž autorka odhaluje své vnitřní boje, vztahy a kreativní proces. Jsou výjimečné svou hloubkou, introspektivní intenzitou i literární silou. Nejde jen o záznam každodenních událostí, ale o prostor pro reflexi, kde autorka bez příkras odhaluje své ambice, pochybnosti, vztahy i duševní zápasy. Psaní pro ni představovalo hluboce zakořeněnou potřebu vyjádřit vlastní zkušenost a získat nad ní tvůrčí kontrolu – jak sama přiznává: „*Chci psát, protože cítím touhu vyniknout v jednom médiu, kterým překládám a vyjadřuji svůj svět*“.⁸ Její deník se tak stává klíčem k porozumění nejen její tvorbě, ale i hluboce osobnímu prožívání světa.

Tradice psaných deníků nám poskytuje hluboký vhled do psychiky autorů, jejich prožívání i doby, ve které žili. Stejnou introspektivní hodnotu však mohou nést i deníky vizuální – takové, které komunikují prostřednictvím obrazu. Nejde přitom o pouhé doplnění textu ilustrací, ale o svébytný jazyk, skrze který se autor vyjadřuje výtvarnými prostředky. Výrazným příkladem tohoto propojení textového a výtvarného média je deník Fridy Kahlo (1907–1954), který představuje osobitý záznam jejího vnitřního světa.

Frida v něm spojuje slova s kresbami, barvami a symboly, čímž vytváří mnohvrstevnaté dílo na pomezí osobní výpovědi a uměleckého artefaktu. Skrze tyto zápisky odhaluje nejen své myšlenky a emoce, ale také způsob, jakým vnímala realitu – bolest, lásku, samotu i politické přesvědčení. Vzhledem ke svému dlouhodobě špatnému

⁶ WOOLF, Virginia. *Deníky*. 3. 2006, s. 5

⁷ Tamtéž, s. 6

⁸ PLATH a KUKIL, *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, 2007, s. 167

zdravotnímu stavu a časté izolaci se deník stal pro Fridu důležitým prostředkem vnitřního dialogu. Místo verbální komunikace, kterou jí okolnosti mnohdy neumožňovaly, se obracela k papíru, kde mohla vést rozhovor sama se sebou.

Součástí publikace jsou také dopisy adresované přátelům, rodině či milencům. Vzhledem k její omezené pohyblivosti byly právě tyto psané zprávy klíčovým nástrojem pro udržování kontaktu se světem. V kombinaci s deníkovými zápisy a výtvarnými prvky tvoří korespondence další rovinu tohoto intimního materiálu – vzniká tak soubor, který čtenáři nabízí jedinečný pohled na Fridinu emocionalitu, vztahy i umělecký proces. Její deník tak není jen záznamem událostí, ale autentickým svědectvím o životě ženy, která tvořila navzdory bolesti.

Zatímco u Fridy Kahlo dochází k výjimečnému propojení slova a obrazu v rámci jednoho celku, další deníkové záznamy ukazují, že forma deníku může mít mnoho podob. Ne vždy je třeba kombinace textu a vizuality – některé deníky staví výhradně na slově, jiné naopak na obrazu, ale podstata zůstává stejná: osobní reflexe, záznam prožitku, zachycení času a prostoru skrze subjektivní perspektivu.

Vydané deníky nejrozličnějších osobností přinášejí pohled na kulturu a historii, který by jinak zůstal skrytý. Nabízejí osobní roviny, jež nejsou zachyceny v oficiálních dokumentech, a právě v tom tkví jejich jedinečnost. Zatímco kroniky a historické záznamy často sledují veřejné dění, deníky se obracejí k soukromému, niternému prožívání. Díky tomu bývají autentičtější, přímější a mnohem osobnější. Odhalují názory, nálady a emoce, které formovaly nejen tvůrčí proces, ale i každodenní existenci svých autorů.

Zároveň je však třeba mít na paměti, že deníky nikdy neprezentují objektivní obraz života. Autoři zaznamenávají jen vybrané výseky své reality – často pod vlivem momentálního rozpoložení. Psychologické výzkumy ukazují, že lidé mají větší tendenci psát v obdobích smutku, nejistoty nebo úzkosti, kdy jim psaní slouží jako forma ventilace a seberegulace. Naopak šťastné okamžiky bývají méně často reflektovány. Navíc publikované deníky často procházejí redakčními zásahy – texty jsou zkracovány, upravovány a vybírány tak, aby tvořily souvislý a čitelný celek pro čtenáře. Výsledkem je tedy výpověď, která je bezpochyby cenná a výmluvná, ale stále jen částečným odrazem autora života.

Podobně i fotografie představuje pouze výsek reality. Každý snímek je výsledkem rozhodnutí fotografa – co bude zachyceno, co zůstane mimo rám, kdy stisknout spoušť. I když fotografie působí jako přímé zachycení skutečnosti, je vždy ovlivněna subjektivním

pohledem, emocemi i estetickým záměrem. V tomto smyslu se fotografie přibližuje deníku: obě média jsou formou osobní výpovědi, která však nikdy nemůže obsáhnout celek.

Tuto myšlenku ještě silněji podtrhuje publikace *Deníky* českého fotografa Josefa Koudelky (*1938), která se mezi ostatními zmiňovanými příklady vymyká. A přesto ji nelze v této práci opomenout. Vzhledem k tomu, že se zde soustředíme na vztah mezi fotografií a deníkovým zápisem, představuje Koudelkova kniha jedinečný případ, v němž se psané slovo a obraz potkávají zcela jiným způsobem.

Koudelka, známý především jako fotograf, který se soustředí na dokumentování vnějšího světa, v této publikaci odhaluje svou vnitřní krajinu: zápisky z cest, úvahy o samotě, svobodě a životním stylu poutníka. Kniha neobsahuje souvislý děj, ale tvoří ji fragmenty deníkových zápisků, které lze číst i chápat jednotlivě – jako mozaiku vnitřní mapy autora. Autenticitu podtrhují i skeny rukopisných stránek, v nichž se zrcadlí rytmus myšlení, všímavost i ztišený tón pozorování.

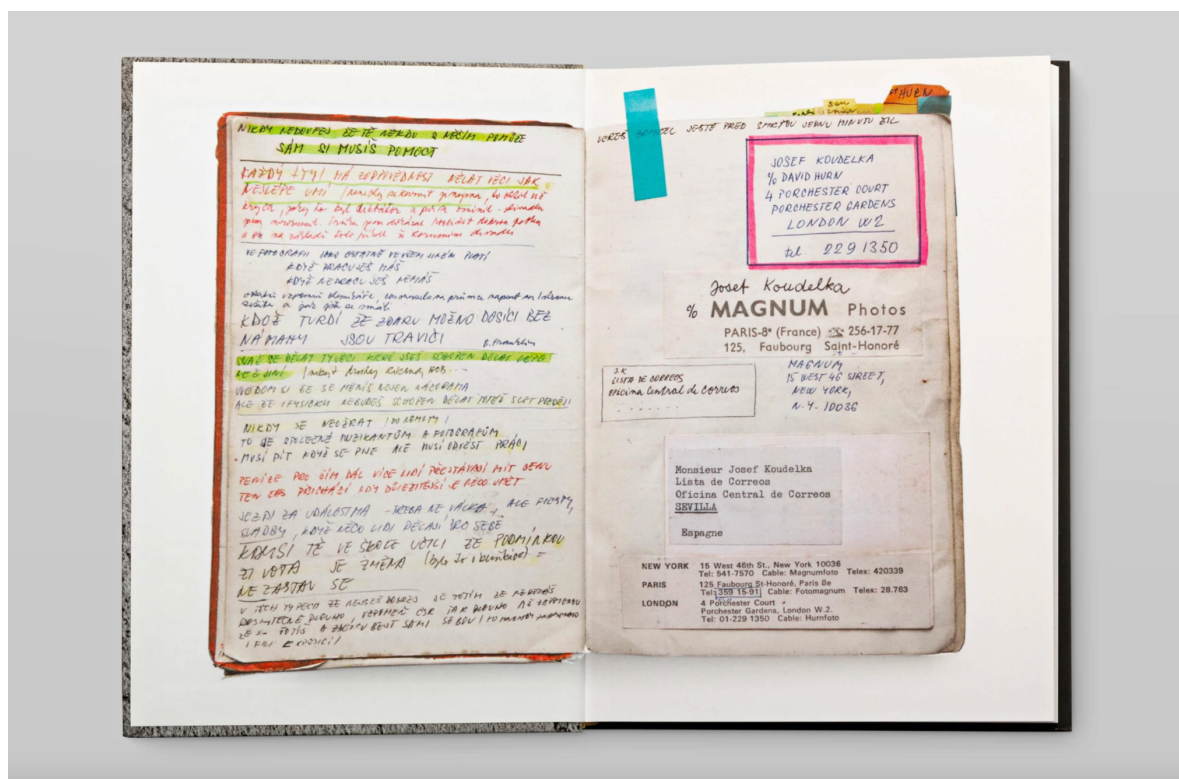
Zajímavý je také výběr fotografií v knize – nejde o ikonické snímky známé z Koudelkových publikací, ale o méně známé, mnohem osobnější obrazy. Jsou promyšleně volené a mají téměř intimní deníkový charakter. Objevují se zde autoportréty, fotografie míst, kde přespával, záběry jeho vlastních bot, stínů, cest nebo hromady nevyvolaných filmů. Mezi snímky najdeme i obraz jeho otevřeného deníku, jako by tím autor symbolicky poodhaloval svůj tvůrčí i lidský prostor. Právě zde se výrazně ukazuje jeho vztah k samotě a vnitřní svobodě, kterou chápe jako zásadní životní volbu – jak sám poznamenává: „*Jednou před několika léty prošla kolem tebe krásná ženská. Líbila se ti, vzal sis ji za ženu. Jmenovala se SVOBODA*“.⁹

Selekce těchto fotografií může sloužit jako výmluvná ukázka toho, co deníková fotografie znamená. Zatímco v projektech jako *Cikáni* nebo *Ruiny* fotograf pracoval s jasným záměrem vytvořit konzistentní tematický soubor, zde šlo často o snímky, které vznikaly pravděpodobně jen pro něj samého – jako osobní záznam místa, kde spal, pocitu, který zažíval, nebo okamžiku, který chtěl uchovat. Nešlo o obraz určený publiku, ale o osobní záznam v duchu vizuálního deníku. Tato forma obrazové introspekce se vymyká jeho známé dokumentární tvorbě a přibližuje se tomu, co lze chápat jako deníkovou fotografii.

⁹ KOUDELKA, *Deníky*, 2021, s. 4



Obrázek 1: Josef Koudelka, Deníky, 2021



Obrázek 2: Josef Koudelka, Deníky, 2021

2 KONCEPT VIZUÁLNÍHO DENÍKU VE FOTOGRAFII

Pojem „vizuální deník“ si můžeme definovat jako osobní výpověď, která reprezentuje životní okamžiky prostřednictvím obrazu – může jít o kresby, malby nebo i fotografie. Na rozdíl od psaného deníku, který zaznamenává myšlenky a zážitky verbálně, využívá vizuální deník média, jež umožňuje vyjádřit momenty bez psaného slova. U fotografického vizuálního deníku jde o zachycení života objektivem, kdy každý snímek přispívá k vyprávění osobního příběhu autora a nese jeho jedinečný pohled na svět. Vizuální deník může vznikat intuitivně, bez předem vymyšlené struktury, a jeho podstata spočívá v zachycování okamžiků, které jsou pro autora v daný moment klíčové, ať už z estetických, emocionálních nebo čistě subjektivních důvodů. Proces je spíše průběžnou reflexí než plánovaným výsledkem.

Deník by měl být především hluboce osobní záležitostí, ve které autor vystupuje jako hlavní hrdina. Je to jeho bezpečný prostor, kde může volně zaznamenávat své myšlenky, emoce, zážitky a vztahy, aniž by byl ovlivněn očekáváním publika. V deníku je autor nejen vypravěčem, ale také protagonistou, který prožívá a reflektuje události z vlastního pohledu. Osobní přístup je velmi zásadní, protože právě autenticita a intimita odlišují deník od jiných forem dokumentární fotografie. Deník poskytuje možnost hlubšího poznání sebe sama a slouží jako zrcadlo, ve kterém autor vidí nejen svůj svět, ale i svoje vnitřní rozpoložení.

Žánrově je možné tento styl dokumentace zařadit do subjektivní dokumentární fotografie, která na rozdíl od klasické dokumentární fotografie klade důraz na osobní pohled autora spíše než na objektivní a co nejvěrnější zachycení reality. Takový typ fotografie často obsahuje silný emocionální nebo estetický prvek. Zobrazená realita může být přetvořena takovým způsobem, který odráží autorův názor nebo filozofii. Může zahrnovat neobvyklé kompozice nebo narušení tradičních pravidel dokumentární fotografie, aby byla zdůrazněna autorova vize. Obecně se dá říct, že tento žánr zkoumá spíše vnitřní psychiku, než aby pravdivě odrazil vnější svět.

V současnosti má vedení vizuálního deníku novou dimenzi díky digitálním technologiím. Smartphony a sociální sítě umožňují jednoduché a okamžité zachycování a sdílení každodenních okamžiků. Otázkou však zůstává, zda se fotografie uložené v telefonu automaticky stávají deníkem, nebo zda je klíčovým faktorem záměr autora. Deníkovost nelze definovat pouze přidáváním snímků v čase, ale spíše vědomým přístupem autora, který své fotografie používá k introspekci a reflexi vlastního života. Čas a pravidelnost hrají

ve vizuálním deníku zásadní roli. Pravidelné zaznamenávání momentů umožňuje sledovat nejen konkrétní události, ale i vývoj autorových emocí, pohledu na svět a životní cesty. Důležitým aspektem vizuálního deníku je jeho časosběrný charakter, který jej odlišuje od jednorázových projektů nebo tematických fotografických sérií. Právě chronologické vrstvení obrazového materiálu vytváří specifickou hodnotu tohoto formátu.

2.1 Vybraní průkopníci deníkové fotografie

Historicky prvním fotografem, který se přiblížil konceptu vizuálního deníku, byl pravděpodobně **Jacques Henri Lartigue** (*1894). Tento francouzský fotograf od malička dokumentoval své zážitky, rodinné chvíle a každodenní scény, což bylo v tehdejší době poměrně neobvyklé. Jeho fotografie mají daleko od technické dokonalosti, ale právě to podtrhuje jistou autenticitu a energii jeho osobnosti. Později začal Lartigue fotit náměty spojené s moderní dobou jako například automobilové závody, módní přehlídky nebo společenské události, což dnes slouží jako cenná dobová výpověď. Jeho práce byla sice dlouho přehlížena, ale v 60. letech 20. století opět získala pozornost a dnes je to uznávaný fotograf.

Nejvíce se Lartigue dotýkal deníkové fotografie v raných letech – během jeho dětství a dospívání. Fotografovat začal už jako malý chlapec díky svému otci, který mu k jeho sedmým narozeninám daroval vlastní fotoaparát. Protože se narodil do poměrně zámožné rodiny, jeho dětství bylo téměř bezstarostné a mohl se tedy věnovat svým koníčkům – fotografii. Unikátně zachycoval svět kolem sebe, což v jeho věku znamenalo jeho milovanou rodinu a chůvu. Okolo osmého roku si začal své fotografické scény dokonce připravovat. Z tohoto období pochází jeho první známý autoportrét, který ho zobrazuje při koupání ve vaně. Fotoaparát byl umístěn na plovoucí desce ve vaně a spoušť stiskla jeho matka v momentě, kdy si to přál.

Fotografoval vše, co mu přinášelo radost, a okamžiky, které si přál uchovat v paměti. Již v roce 1911 začal své snímky organizovat do osobních alb, jichž za svůj dlouhý život vytvořil celkem 126. Snažil se zachytit každý důležitý okamžik, aby jeho vzpomínky nezanikly. Kromě fotografování se věnoval také pravidelnému zapisování deníkových záznamů, přičemž cítil potřebu zaznamenat své dojmy co nejdříve, než vyprchá jejich kouzlo. Když byl chlapcem, dozvěděl se, že jeho deníky psané tužkou by mohly časem vyblednout, a proto je pečlivě přepsal inkoustem, aby zajistil jejich trvalost.

Pozoruhodnou stránkou jeho tvorby je právě hluboká potřeba zaznamenávat – ať už prostřednictvím fotografie, nebo každodenních deníkových zápisků. Tato touha po zachycení okamžiků může pramenit z jeho obdivu k pomíjivosti života a snahy uchovat kouzlo každodenní existence. Tento přístup naznačuje nejen silnou potřebu ukotvení vlastních zážitků, ale také intuitivní pochopení toho, jak důležité je uchovat krásu okamžiku, než se nám vypaří z paměti. Možná právě díky tomuto chápání dočasnosti a jeho přirozené zvědavosti dokázal Lartigue zaznamenat svět s takovou hravostí, která přináší inspiraci dodnes.



Obrázek 3: Jacques Henri Lartigue, Autoportrét ve vaně, 1904



Obrázek 4: Jacques Henri Lartigue, Sbírka mých závodních autíček v mém pokoji, 1905



Obrázek 5: Jacques Henri Larigue, Moje chůva Dudu, 1904

Jednou z prvních ženských autorek, která v oblasti fotografie rozvinula koncept vizuálního deníku, byla **Vivian Maier** (*1926). Ačkoli nebyla za svého života veřejnosti známá, po její smrti byly objeveny tisíce jejích negativů, a Maier je dnes uznávána jako významná postava dokumentární fotografie. Americká pouliční fotografka, která se živila hlídáním dětí, dokumentovala život na ulicích New Yorku a Chicaga, ale tvořila i autoportréty a intimní snímky ze svého vlastního života. Její díla jsou upřímná, zachycují každodenní život s melancholií a syrovou pravdivostí a tvoří fascinující vizuální deník jejího světa.

Filmové materiály Vivian Maier objevil a zkompletoval amatérský historik John Maloof, který na aukci v roce 2007 zakoupil krabici s jejími negativy v naději, že najde materiály pro svou knihu o čtvrti Portage Park v Chicagu. Maloofa snímky natolik zaujaly, že se rozhodl pátrat po samotné autorce a po dalších jejích fotografických materiálech. V roce 2013 se dokonce rozhodl publikovat dokument s názvem *Finding Vivian Maier*, ve kterém můžeme sledovat jeho pátrání po stopách talentované, avšak velmi tajemné fotografky.

Dokumentární film odkrývá spoustu zajímavých informací – například to, že autorka žila sama bez rodiny a přátel. Byla velmi uzavřená a tajnůstkářská, často si také měnila své jméno a své fotografie nikdy neukázala veřejnosti, což nasvědčuje tomu, že fotografovala z ryzí vášně, nikoli kvůli uznání zvenčí. Vivian Maier navíc trpěla až obsesivní potřebou zachytit své okolí – za svůj život nafotila více než 150 000 snímků a zanechala po sobě přes 100 000 negativů, tisíce kinofilmů a množství dosud nevyvolaného materiálu. Tento extrémní objem naznačuje, že fotografování bylo nedílnou součástí její existence – způsobem, jak se orientovala ve světě a reflektovala ho.

V dokumentu také mnohokrát padlo, že Vivian byla velmi uzavřená a kladla na sebe vysoké nároky, takže mohla mít strach z případné kritiky a nepochopení ze strany svého okolí. Navíc si velmi cenila svého soukromí. Dalším možným důvodem, proč své fotografie nikdy nezveřejnila, mohl být i nedostatek finančních prostředků k realizaci výstav a vyvolání filmů – vzhledem k tomu, že pracovala jako chůva. Tím, že své dílo nikdy nikomu neukázala, ani nemohla tušit, že by se pomocí fotografie mohla třeba i uživit. To, že si ale umělkyně své negativy pečlivě uchovávala, minimálně znamená, že si své práce vážila – a že fotografii pravděpodobně vnímala jako nástroj k uchování svých vzpomínek nebo jako prostředek pro vyjádření myšlenek, které nechtěla nebo nemohla sdílet s ostatními. Koneckonců žila osamoceně, a fotografie pro ni mohla představovat celoživotního společníka.

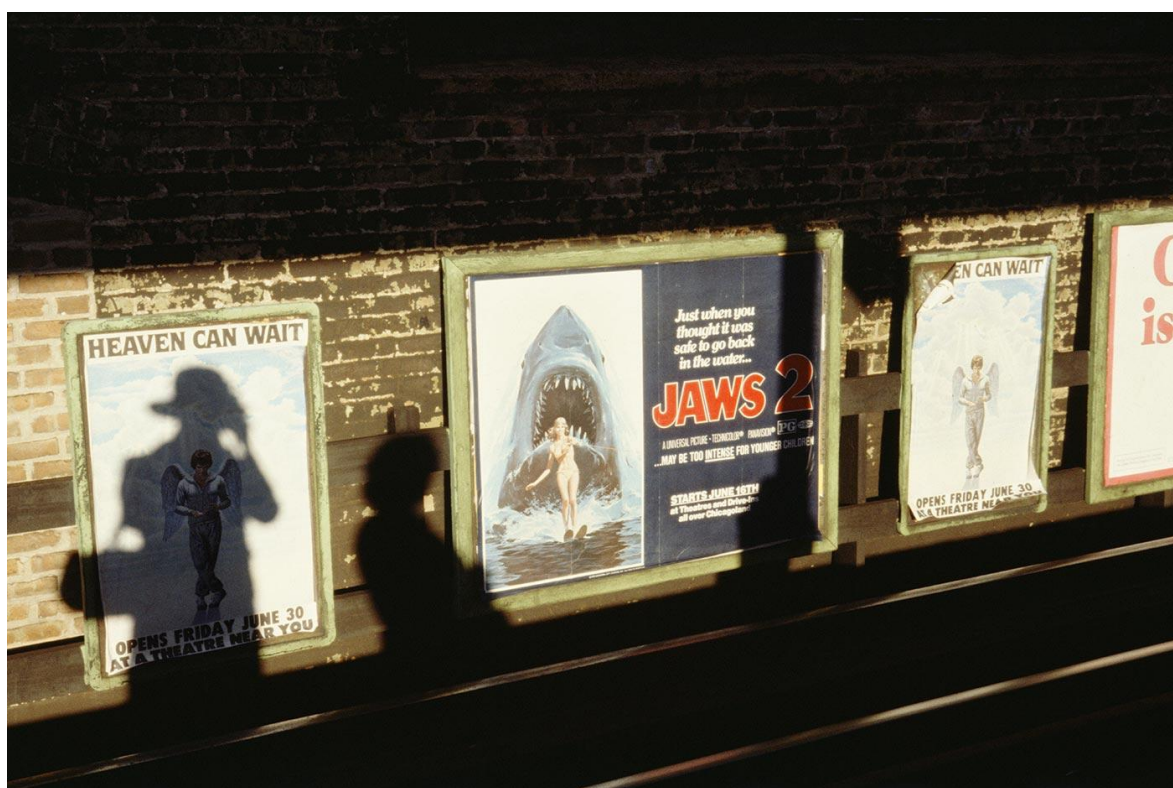
Její fotografický styl je charakteristický svou intimní a spontánní povahou, která výborně zachycuje každodenní okamžiky života. Její práce kombinuje prvky pouliční fotografie a osobního vizuálního deníku, přičemž klade důraz na lidské emoce, detaily městského prostředí a neformální momenty. Portréty, které fotila, naznačují, že byla společenská a uměla dobře komunikovat s lidmi, přesto ze snímků můžeme cítit jakýsi odstup a chlad, který evokuje, že autorka používala fotoaparát jako něco, za co se mohla schovat a co vytvářelo pomyslnou bariéru mezi ní a okolním světem. Typické jsou pro její tvorbu také autoportréty, odrazy a kompozice plné kontrastů. Autoportréty dodávají její práci silný osobní podtext. Pravděpodobně kolem sebe nikdy neměla nikoho, kdo by ji fotograficky zachytil, a proto tuto roli musela převzít do svých rukou. To však nutně nemusí být projevem marnivosti, ale spíše může jít o snahu vytvořit vizuální stopu své existence. Odrazy jí umožnily být přítomná ve vlastním díle a zároveň zachovat svůj typický odstup a anonymitu.



Obrázek 6: Vivian Maier, Autoportrét, 1954



Obrázek 7: Vivian Maier, Autoportrét, 1961



Obrázek 8: Vivian Maier, Autoportrét, 1978

2.2 Deník jako zrcadlo lidstva

Od nepaměti lidé zaznamenávají svůj život s cílem porozumět sobě samým i světu kolem. Deníky, ať už psané nebo vizuální, nejsou jen nástrojem introspekce, ale také prostředkem k uchopení vztahů a událostí, které formují naši identitu. Skrze osobní záznamy se odhalují nejen individuální příběhy, ale i širší kulturní, společenské a politické kontexty.

Vizuální deníky nabízejí jedinečný pohled na to, jak se každodennost jednotlivce propojuje s dobovými proudy. Intimní portréty partnerů, přátel nebo sebe sama nesou nejen otisk citů, ale často i ducha doby – v postoji k tělu, sexualitě, autoritě, genderu či společenským normám. Zatímco někteří autoři zůstávají v rovině hluboce osobní, jiní skrze svůj deník reflektují širší komunitu, do které patří – a tím i dobu, která tuto komunitu utvářela.

V této kapitole se zaměřím na dvě roviny vizuálních deníků: deníky vznikající v rámci komunity, které zachycují skupinovou identitu a kulturní prostředí a deníky vznikající v rámci intimity, které se soustředí na vztah mezi fotografem a blízkou osobou, často partnerem či partnerkou.

2.2.1 V rámci komunity

Jednou z nejvýznamnějších osobností, která použila fotografii k vytvoření vizuálního deníku svého kruhu přátel, je americká fotografka **Nan Goldin** (*1953). Svými syrovými, intimními a často šokujícími snímky zmapovala život v umělecké underground scéně New Yorku v 70. a 80. letech. Goldin zachytila nejen sebe, ale i své přátele, kteří žili na okraji společnosti, včetně členů LGBTQ+ komunity, umělců a lidí závislých na drogách. Nejznámější je její projekt „*The Ballad of Sexual Dependency*“, který vznikl v průběhu let a zaznamenává milostné vztahy, oslavy, chvíle samoty i zoufalství. Tento cyklus fotografií funguje jako hluboce osobní vizuální autobiografie, která dokumentuje nejen události, ale také vnitřní prožívání samotné autorky.

Její práce se vymyká běžným dokumentárním postupům – namísto odstupu si vytváří intimní vztah k objektu svého zájmu, čímž divákovi umožňuje nahlédnout do jejího soukromí. Tato metoda vytváří autentický obraz života, který přiznává i negativní a bolestivé stránky života. Autorka fotí z pohledu účastníka dění, nikoli pozorovatele. Sama byla součástí komunity, kterou fotografovala, což přidává snímkům osobní hloubku. Jak sama

popisuje ve své fotografické publikaci, která nese stejný název jako celý projekt: „*Existuje rozšířená představa, že fotograf je ze své podstaty voyeur, ten poslední, koho by na večírek pozvali. Ale já se nevnučuji; tohle je můj večírek. Tohle je moje rodina, moji přátelé.*“¹⁰ Tento přístup zdůrazňuje, že její fotografie nejsou pouhým výsledkem pozorování z dálky, ale součástí jejího každodenního života. To odpovídá deníkové formě, která je vždy subjektivní a reflektuje autorovu osobní zkušenost.

Goldin fotila převážně na barevný 35mm film pomocí point and shoot fotoaparátů s bleskem, který jí umožňoval zachytit intimní momenty i v potměšlých interiérech newyorských bytů, barů a klubů. V počátcích své kariéry své fotografie nepublikovala v galerijním kontextu, ale promítala je ve formě slideshows na večírcích, v barech a hospodách pro své přátele a komunitu, kterou dokumentovala. Tyto neformální prezentace, doprovázené hudbou, vytvořily silné emocionální prostředí a umožnily divákům stát se součástí příběhu. Její tvorba tak byla především sdíleným zážitkem – upřímným, někdy bolestivým, ale vždy lidským.



Obrázek 9: Nan Goldin, Tancování na mé narozeninové oslavě, New York City, 1980

¹⁰ GOLDIN, Nan Goldin: *The Ballad of Sexual Dependency*, 2023.



Obrázek 10: Nan Goldin, Modřina ve tvaru srdce, 1980



Obrázek 11: Nan Goldin, Autoportrét v modré koupelně, Londýn, 1980



Obrázek 12: Nan Goldin, Svatební fotka mých rodičů, Massachusetts, 1985



Obrázek 13: Nan Goldin, Nan a Bryan v posteli, New York, 1983

Zatímco Nan Goldin zachycovala surovost svého nespoutaného života v New Yorku, japonská fotografa **Hiromix** (*1976) dokumentovala komunitu mladých dívek v Tokiu. Její fotografický přístup je hravější a méně drastický, ale přesto stejně intimní a osobní. Obě autorky propojuje schopnost vtáhnout diváky do svého života prostřednictvím deníkové formy vyprávění, přestože každá pochází z jiného kulturního a společenského backgroundu.

Hiromix (vlastním jménem Hiromi Toshikawa), se stala ikonou díky svému inovátorskému přístupu k fotografii. Její práce poskytovala vhled do životů mladých žen v Tokiu, čímž narušila tehdejší dominantní mužský pohled v japonské fotografii. Do povědomí se dostala v roce 1995, když vyhrála ocenění v soutěži New Cosmos of Photography za svou sérii „*Seventeen Girl Days*“, který zachycoval její prožívání středoškolského života.¹¹

O rok později fotografa publikovala fotografickou knihu s názvem „*Girls Blue*“, která je jedním z nejvýznamnějších děl její tvorby. Obsahově se stále držela podobných témat jako například dospívání, ženskost, intimita, ale i hledání vlastní identity. Publikace zachycuje každodenní život z pohledu japonské ženy, ať už jde o momenty strávené s přáteli nebo introspektivní okamžiky samoty. Odráží atmosféru tehdejšího Tokia, včetně kulturních vlivů jako je popkultura nebo městský život a otevírá prostor pro sebevědomé ženské sebevyjádření. Vizuálně kniha působí kompaktně a svými rozměry připomíná běžný diář, což jí dodává intimní a osobní charakter. Layout je jednoduchý a minimalistický – většina stran obsahuje pouze jednu fotografii, což divákovi umožňuje soustředit se na každý snímek zvlášť. Fotografie jsou tištěny na lesklém papíře, který evokuje estetiku magazínu a zároveň podtrhuje živost a výraznost barev. Celkový design publikace dokonale odpovídá povaze knihy jako vizuálního deníku.

Autorka celkově přispěla ke vzniku a rozvoji nového žánru, kterému se někdy říká „girly photo“. Tento žánr byl reakcí na tradiční mužský pohled na fotografii, který byl do té doby společností uznávaný. Hiromix, jako jedna z průkopnic tohoto stylu, inspirovala mladé umělkyně k zachycování světa ze svého jedinečného ženského pohledu, plného emocí a upřímnosti. Fotografováním zdánlivě obyčejných okamžiků zbořila bariéry mezi profesionální a amatérskou fotografií. Svou tvorbu realizovala pomocí běžných point-and-shoot fotoaparátů, čímž publiku ukázala, že k vytvoření kvalitních fotografických sérií není nezbytné mít tu nejšpičkovější techniku.

¹¹ MARTÍNEZ, HIROMIX: SHAPING THE IDENTITY OF 90'S JAPANESE FEMALE YOUTH



Obrázek 14 A, B, C: Hiromix, Girls Blue, 1996

Libuše Jarcovjaková (*1952), která se narodila o rok dříve než Nan Goldin, fotografovala podobně drsným, zároveň ale také intimním stylem, avšak v odlišných podmínkách socialistického Československa. Stejně jako Goldin, i Jarcovjaková dokumentovala svůj soukromý život a její blízké prostředí, ve kterém se často pohybovala – noční kluby, bary a hospody, přátele a milence – přičemž se nebála zachytit syrovou realitu mezilidských vztahů, včetně jejich temných a bolestivých stránek. Její tvorba působí jako vizuální deník, který autenticky reflektuje její vnitřní svět a zároveň společenskou atmosféru tehdejší doby. Přestože obě fotografky pracovaly ve stejné době, Jarcovjaková svou tvorbou zprostředkovává specifickou zkušenost života v totalitním režimu, což dodává jejím snímkům jedinečný kontext. Díky tomu se stává zajímavým protipólem k Nan Goldin, která působila v liberálnějších podmínkách undergroundové komunity New Yorku. Pro Libuši bylo dokumentování okrajových komunit obzvlášť složité kvůli represivnímu režimu tehdejšího Československa. Ve svém projektu „T-Club“ Libuše Jarcovjaková zachytila atmosféru stejnojmenného pražského klubu, který se stal útočištěm LGBTQ+ komunity. T-Club byl jedním z mála míst v tehdejší Praze, kde se mohli lidé různého původu, orientace a identity scházet bez strachu z předsudků. Přestože homosexualita byla od roku 1962 dekriminována, státní bezpečnost stále aktivně sledovala členy této komunity a společenská diskriminace zůstávala hluboce zakořeněná.

Fotografie z tohoto prostředí jsou divoké a plné energie, což věrně odráží atmosféru T-Clubu. Tato divokost je důkazem toho, že mnoho z těchto lidí se v běžném životě muselo skrývat a potlačovat svou přirozenost. T-Club pro ně představoval útočiště – místo, kde mohli odložit všechny masky a být sami sebou. Kombinace pocitu svobody, alkoholu a touhy po autentickém prožitku vytvářela intenzivní, téměř až chaotickou atmosféru, kterou fotografa Libuše Jarcovjaková mistrně zachytila svým objektivem. Fotografovala však pouze při oslavách, kdy panovala uvolněnější nálada a lidé se cítili bezpečněji. Mnoho z nich přesto odmítalo být fotografováno – obávali se, že snímky by mohly být použity jako důkaz jejich „jiného“ způsobu života, což mohlo mít za tehdejších podmínek vážné důsledky. Její fotografie tak nejen dokumentují specifickou komunitu, ale zároveň přinášejí hlubší pochopení jejich touhy po svobodě, přijetí a sebevyjádření. Tento obraz může zároveň fungovat jako symbolická paralela k tehdejšímu totalitnímu režimu, kdy lidé žili pod útlakem a ve strachu, a jen výjimečně si mohli dovolit odhalit svou skutečnou tvář.

Jednou z dalších marginalizovaných komunit, na které se Libuše Jarcovjaková ve své tvorbě zaměřila, byla vietnamská komunita v Československu během 80. let. Díky práci

učitelky češtiny pro vietnamské a kubánské dělníky získala jedinečnou příležitost navázat blízké vztahy a proniknout do jejich každodenního života.¹² Její fotografie z tohoto období autenticky zachycují prostředí, které zůstávalo jinak skryté pohledům širší společnosti. Zájem o asijskou kulturu u Jarcovjákové přetrvával i v dalších letech. Na konci 70. let podnikla svou první fotografickou cestu do Japonska, kterou později zopakovala v letech 1986 a 1999.¹³ Tyto výpravy jí umožnily nahlédnout hlouběji do asijské kultury, která zřejmě rezonovala s jejími uměleckými zájmy a ovlivnila její přístup k fotografii. Tato fascinace a osobní propojení s asijským prostředím tvoří zajímavou paralelu s tvorbou Hiromix, která ve svých dílech reflektovala každodenní život v Japonsku z ženské a intimní perspektivy.

Je pozoruhodné vnímat autorčin zřejmý zájem o lidi na okraji společnosti – pravděpodobně z důvodu toho, že sama často prožívala pocity izolace a vybočení ze společenských norem. Právě její vlastní zkušenost s odlišností jí umožnily vcítit se do lidí, kteří zažívali podobné pocity stigmatizace.



Obrázek 15: Libuše Jarcovjáková, T-club, 1983–1985

¹² TOMKOVÁ, *Byli jsme tady také. Vietnamská komunita nejen ve fotografii od 90. let.*

¹³ LEVÁNSZKÝ, *Libuše Jarcovjáková.*



Obrázek 16 A, B: Libuše Jarcovjáková, T-Club druhá edice, 2024

2.2.2 V rámci intimacy

Zatímco deníková fotografie v rámci různých komunit zachycuje dynamiku a vztahy mezi vícero lidmi, intimní fotografie zaměřená pouze na jednoho jedince nebo partnerský vztah jde mnohem hlouběji pod povrch. Veškeré dění se odehrává pouze mezi fotografem a jeho subjektem, což umožňuje divákovi nahlédnout do světa, který je velmi osobní a nedostupný pro ostatní.

Švédská fotografka **Lina Scheynius** (*1981) ve svém projektu „*Love*“, nabízí divákovi syrový a neidealizovaný vhled do jejího partnerství. Ve fotografickém souboru můžeme zaznamenat nejen kouzelné a romantické momenty, ale i zranitelnost a bolest, kterou s sebou partnerské vztahy nesou.

Fotografka explicitně zobrazuje nahotu, což i v dnešní době může některé diváky překvapit. Její snímky však nepůsobí sprostě nebo nepřírozeně – naopak zachycují momenty z intimních situací, které mnozí zažíváme ve vlastních vztazích. To, co její práci činí tak výjimečnou, je schopnost vytáhnout fotoaparát právě v těchto chvílích a zachytit bezprostřední a přirozenou intimitu. Je očividné, že fotoaparát je pro ni neustále přítomným nástrojem, a zároveň, že mezi partnery musí existovat hluboká důvěra, když se její partner nechává takto zranitelně fotografovat.

Její styl spojuje zdánlivě protichůdné prvky – na jedné straně zobrazuje šokující nebo tabuizované motivy, jako je explicitní nahota, na straně druhé je zachycuje s jemností a estetickou vytríbeností. Tato kombinace dodává jejím snímkům jedinečnou poetiku, která připomíná malby. Jemné přirozené světlo, tlumené barvy a precizní kompozice vytvářejí vizuální harmonii, která transformuje i ty nejosobnější momenty v umělecké dílo. Díky tomu její fotografie působí zároveň nepřikrášleně a zranitelně, ale také nadčasově a krásně, čímž rozostřují hranici mezi dokumentem a uměním. Scheynius tak nejen posouvá hranice intimní fotografie, ale také znovu ukazuje, že estetika a realita mohou koexistovat v jednom obraze.



Obrázek 17 A, B, C: Lina Scheynius, Love, 2002–2006



Obrázek 18: Lina Scheynius, Love, 2002 – 2006

Po citlivých a introspektivních snímcích Liny Scheynius, které zkoumají intimitu v partnerských vztazích, je zajímavé přesunout pozornost k fotografovi **Nobuyoshi Arakimu** (*1940). Přestože je známý především svou provokativní a kontroverzní tvorbou, ve které často zobrazuje ženské tělo v inscenovaných a erotických pózách, jeho série „*Sentimental Journey*“ představuje zcela jinou stránku jeho práce – láskyplnou, upřímnou a hluboce intimní. Podobně jako Lina dokumentuje svůj vztah s manželkou Yoko. Tato série, začínající na jejich líbáncích, zobrazuje Yoko přirozeně, bez inscenace nebo stylizace, což kontrastuje s jeho pozdějšími díly, která jsou často inscenovaná a zaměřená na ženskou tělesnost. Je pozoruhodné, že zatímco cizí ženy často zobrazuje s dominancí jako objekty svých fantazií, svou manželku zachytil s něhou a obdivem, jako rovnocennou partnerku.

Arakiho fotografie Yoko v sobě mají deníkovou kvalitu, podobně jako snímky předchozí autorky, které zachycují každodenní okamžiky plné radosti, klidu a přirozenosti. Nicméně, zatímco Lina ve své tvorbě zdůrazňuje jemnost a introspekci, Arakiho pohled je více emocionálně intenzivní a přímočarý, což se odráží i v jeho estetickém zpracování. Jeho snímky kombinují neokázalou jednoduchost s japonskou estetikou pomíjivosti (*wabi-sabi*), čímž vytváří výpověď, která je hluboce osobní a zároveň univerzálně pochopitelná.

Pokračování série, nazvané „*Sentimental Journey/Winter Journey*“, přináší ještě větší emocionální hloubku, ve které se fotograf vyrovnává s bolestivou ztrátou své ženy. Název =odráží dvě zásadní fáze jejich života – „*Sentimental Journey*“ označuje jejich společnou cestu lásky, radosti a každodenní intimity, zatímco „*Winter Journey*“ symbolizuje období ztráty, smutku a vyrovnávání se se smrtí Yoko. Tato část projektu zobrazuje nejen její poslední dny, ale také Arakiho samotu a smutek po její smrti. Prázdné interiéry, vadnoucí květiny a tlumené světlo se stávají vizuálními metaforami ztráty a pomíjivosti. Série tak představuje vizuální deník, který nejen dokumentuje realitu, ale také slouží jako terapeutický nástroj pro zpracování těžkých emocí. Projekt byl v roce 1991 publikován jako kniha, která kombinuje archivní fotky z rané fáze jejich manželství a snímky zobrazující její odchod.¹⁴

¹⁴ *Sentimental Journey, Winter Journey – Araki (1st edition).*



Obrázek 19 A. B, C: Nobuyoshi Araki, Kniha Sentimental Journey/Winter Journey, 1991



Obrázek 20: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey, 1971



Obrázek 21: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey/Winter Journey, 1990

2.3 Terapeutická funkce deníkové fotografie

Podobně jako psaní deníku může působit terapeuticky i vedení vizuálního deníku, například prostřednictvím fotografie. Zatímco při psaní člověk ventiluje své emoce na papír, ve vizuálním deníku dochází k transformaci vnitřních prožitků do obrazů. Tento proces může být stejně efektivní v poskytování úlevy, zpracování bolestivých zážitků a hledání vnitřní rovnováhy. Fotografie nám umožňuje zachytit okamžiky, které slova někdy nedokážou plně vyjádřit, a tím otevírá prostor pro hlubší introspekci – jak už jsme mohli povšimnout na konci předchozí kapitoly.

Někdy ani nevíme, proč co fotíme, a skutečný význam snímků si uvědomíme až retrospektivně, když se nad nimi zpětně zamýšlíme. V přítomnosti je mnohdy obtížné přesně zhodnotit a pojmenovat své pocity, ale s odstupem času a větším nadhledem se tyto skryté významy mohou odhalit. Vizuální deníky tak nejen dokumentují naše prožitky, ale také odkrývají skryté vrstvy emocí a poskytují příležitost pochopit a integrovat je do širšího kontextu našeho života.

Česká umělkyně **Marie Tomanová** (*1984), patřící mezi výrazné současné fotografky, svou tvorbou překračuje hranice deníkové fotografie a jde do mnohem větší hloubky než při běžné dokumentaci svého každodenního života. Její práce se pohybuje na pomezí několika žánrů – dokumentace komunity, rodiny, intimních vztahů, ale také hledání vlastní identity a zpracovávání vlastních emocí. Přestože se Tomanová proslavila zejména svými projekty z USA, kam se v roce 2010 přestěhovala¹⁵, jedna z jejích nejosobnějších a nejhlubších prací vznikla v rodném Mikulově po osmi letech strávených v USA. Série nese název „*It Was Once My Universe*“ a zachycuje její vztah k místu, které, jak už samotný název naznačuje, kdysi tvořilo středobod jejího života.

Návrat do prostředí, ve kterém vyrůstala a ke kterému má silnou emocionální vazbu, muselo autorce přinést intenzivní směs emocí – nostalgii, dojetí, ale i bolest. Dům a jeho okolí jsou stejné, ale zároveň jiné – změnily se v průběhu času, stejně jako ona sama. Tento projekt zachycuje okamžiky, kdy ji místo, které kdysi vnímala jako bezpečné a známé, konfrontuje s realitou, že minulost už nelze vrátit. Tento pocit je podtržen množstvím autoportrétů, které propůjčují sérii výjimečně osobní charakter. Tomanová tímto způsobem nejen zobrazuje svou fyzickou přítomnost v rodném domě, ale také své psychologické zkoumání sebe samé. Návrat domů je navíc pro mnohé spojován s otevíráním starých ran,

¹⁵ KOPELINTOVÁ, MARIE TOMANOVÁ: *NEW YORK JE ZLATÁ BUBLINA, TO SI UVĚDOMUJU*, 2020

zvláště pokud se do zahraničí vydali s nadějí uniknout svým problémům nebo „démonům“. Autorka tento proces nepřehlíží ani neskrývá – naopak, skrze fotografii se s těmito emocemi vyrovnává. Každý autoportrét je jakýmsi rozhovorem se sebou samou, reflexí toho, kým byla, kým je nyní a jaký vztah má k místu, které hrálo zásadní roli v jejím životě.

Sama autorka popisuje své pocity při návratu následovně: „*Trochu jsem si Čechy vysnila. Vždycky, když jsem byla v Americe a ještě jsem nemohla odjet, říkala jsem si, že přinejhorším můžu odletět do Česka, byl to pro mě záchytný bod. Uchovávala jsem si v paměti, jaké to tady bylo, než jsem se odstěhovala. Hodně se však mezitím změnilo, a hodně jsem se změnila i já. Takže přiletět zpátky bylo vnitřně matoucí; uvědomila jsem vzdálenosti místa a času, kdy jsem tu nebyla.*“¹⁶ Tento pocit odcizení a zároveň nostalgie je klíčovým motivem celé série.

Tomanová navíc potvrzuje, že fotografování se pro ni stalo prostředkem, jak se vyrovnat s náročností tohoto návratu: „*Mnohokrát jsem si v Americe říkala, jestli jsem udělala správně. A teď jsem najednou měla reflexi a konfrontaci blízko a surově před očima a musela jsem se s tím vyrovnat. S tím mi pomohla právě fotka. Vzala jsem si z Ameriky foťáky s sebou a bylo mi jasné, že se za ně můžu schovat, a že mi zároveň nabídnou druhý pohled na věc, pomůžou mi s vlastním vyrovnáním se s návratem domů.*“¹⁷

Její upřímná výpověď podtrhuje terapeutickou rovinu celé série. Skrze fotografii se fotograafka nejen vyrovnává s proměnou svého domova a vlastní identity, ale také otevírá prostor pro diváky, aby se zamysleli nad vlastními pocity spojenými s návratem nebo odcizením.

Tento důraz na samotný proces fotografování jako formu vnitřní práce a sebereflexe potvrzuje i teoretik umění Thomas Beachdell, manžel Marie Tomanové, v dokumentu *World Between Us* (2025). Všimá si, že pro fotografskou spočívá skutečná hodnota právě v aktu fotografování – v tom, co se děje při něm, nikoli nutně v tom, co z něj vznikne. Její tvorba tak není jen o vizuálním sdělení, ale především o bytostném prožívání, které je s tvůrčím procesem spojené.

¹⁶ KOPELINTOVÁ, MARIE TOMANOVÁ: *NEW YORK JE ZLATÁ BUBLINA, TO SI UVĚDOMUJU*, 2020

¹⁷ Tamtéž



My Old Clothes, My Old Room, 2019

182



Mom and Grandma (Marie and Marie), 2019

183



Self Portrait (Shadow), 2018

38



Gagarinova, My Street, 2018

39



Pecky, 2018

46



Schnitzel, 2018

47

Obrázek 22 A, B, C: Marie Tomanová, *It Was Once My Universe*, 2022

Dalším hluboce osobní projekt, který nese stejný název jako dokument, „*World Between Us*“, pojednává o svém vztahu s matkou. Název odkazuje na doslovný i metaforický význam „světa“, který autorku a její matku odděluje. Na jednu stranu jde i o fyzickou vzdálenost – Tomanová strávila mnoho let v USA, daleko od své rodiny v České republice. Na druhou stranu je tento svět i symbolem rozdílných zkušeností, emocí a způsobů, jakými každá z nich vnímá život, minulost a jejich vztah.

Fotografka pravděpodobně vnímala své dětství a dospívání v Česku, a možná i ve své rodině, jako období, kdy se cítila nepochopená a do určité míry odcizená. To mohlo být jedním z důvodů, proč se rozhodla odejít do USA – země, která je často vnímána jako místo neomezených možností a nových začátků.

Jedním z klíčových momentů v projektu je fotografie obsahující zápisek z deníku Marie Tomanové z roku 1998, kde píše o své lásce k matce, zároveň ji prosí o odpuštění a vyjadřuje přání, aby ji matka milovala stejně. Tento detail naznačuje, že jejich vztah mohl být komplikovaný ještě před tím, než Tomanová odešla do zahraničí. Deníkový zápis odráží hlubokou touhu po přijetí a lásce, ale také vnitřní konflikt, který mohl formovat nejen její vztah k matce, ale i k sobě samé.

Dalším pozoruhodným aspektem je samotná existence tohoto deníku, která potvrzuje její potřebu zpracovávat své emoce prostřednictvím kreativních činností. Deníkové psaní a později fotografování jí sloužilo jako prostředek ke zkoumání a ventilaci vlastních pocitů. Tento přístup se zřetelně odráží i v jejím projektu, který prostřednictvím autoportrétů a snímků matky vytváří dialog nejen mezi nimi dvěma, ale také mezi minulostí a přítomností, láskou a vzdáleností.

Proces fotografování nebyl jen dokumentací vztahu mezi autorkou a její matkou, ale také prostředkem, jak si k sobě znovu najít cestu. Fotografování se stalo aktivitou, která je sbližovala, protože bylo založeno na spolupráci, důvěře a vzájemném respektu. Tomanová každý den pořizovala snímky své matky na Polaroid i na kinofilm, a společně pak vybíraly fotografie, které měly být součástí finální instalace. Tento proces vytvářel prostor pro dialog, sdílení a posilování jejich vztahu. Výsledkem byla série fotografií, které nejen zachycují jejich vzájemné propojení, ale také odrážejí jejich pohledy na to, co je pro ně obě důležité. Tento projekt byl vytvořen specificky pro výstavu v jejich rodném Mikulově, což přidává dílu další vrstvu významu. Prezentace této série právě v místě, které má pro obě ženy zásadní osobní a emocionální význam, dodává fotografiím intimitu a autentičnost. Mikulov se tak stal nejen místem návratu, ale také prostorem pro společné sdílení jejich příběhu s místní

komunitou, čímž se jejich osobní výpověď stala zároveň univerzální výpovědí o rodinných vazbách a hledání porozumění.¹⁸



Obrázek 23: Marie Tomanová, Co Dál?, 2021



Obrázek 24: Marie Tomanová, Naše Nohy, 2021

¹⁸ *World Between Us*, 2021.



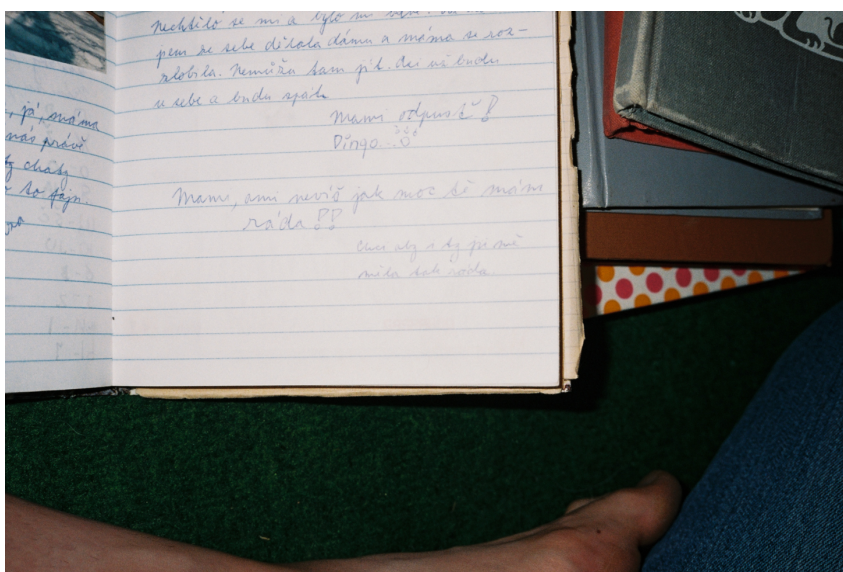
Obrázek 25 A, B: Marie Tomanová, World Between Us, 2021



Obrázek 28: Marie Tomanová, Čekání, 2021



Obrázek 27: Marie Tomanová, Marie Ve Svém Starém Pokoji, 2021



Obrázek 26: Marie Tomanová, Deník 1998, 2021

Podobně jako Tomanová se s pocity osamocení a bolesti vyrovnává dánská fotografka Frida **Lisa Carstensen Jersø** (*1997). Projekt s názvem „*Frida Forever*“ slouží jako vizuální deník, zachycující období, kdy kvůli své nemoci strávila více než rok v nemocnici. Zatímco její vrstevníci prožívali první lásky, studium a hledání svého místa ve světě, ona se musela konfrontovat s otázkami života a smrti – tématy, která obvykle přicházejí až v poslední fázi života.

Zajímavé je, že projekt *Frida Forever* nevznikl jako promyšlený koncept, ale jako přirozená součást jejího bytí – nebyl to záměr, ale prostě realita, kterou zachycovala. Jak sama říká: „*Frida Forever* nevznikla z tradičního nápadu – kdy nejdřív vymyslíte projekt a pak ho realizujete. Bylo to spíš o stavu bytí: jsem tady, jsem nemocná a jsem fotografka, takže fotím. V nemocnici jsem byla tak hluboce ponořená do svého nemocného, postiženého a mladého těla – jak fyzicky, tak psychicky – že tvorba se stala nutností. Projekt začal, když jsem byla hospitalizovaná během bakalářského studia výtvarného umění, a pokračovat ve focení mi přišlo naprosto přirozené. Brzy jsem věděla, že to vyústí v fotografickou knihu, protože moje umělecká praxe se dlouhodobě zaměřuje na nemocné a postižené mladé tělo.“¹⁹

Z jejího vyprávění je patrné, že fotografování pro ni nebylo jen záznamem reality, ale způsob, jak si uchovat kontrolu nad svým tělem a identitou v situaci, kdy byla odkázaná na nemocniční prostředí. Její přístup tak připomíná práci Fridy Kahlo, nejen kvůli shodě jejich křestních jmen, ale i kvůli tematice jejich tvorby. Obě umělkyně reflektují vlastní tělesné omezení, bolest a osamění skrze umění, čímž dávají svému prožívání hlubší smysl.

¹⁹ *Frida Forever and Ever*, 2025



Obrázek 29 A, B, C: Frida Lisa Carstensen Jersø, Frida Forever, 2025



Obrázek 30: Frida Lisa Carstensen Jersø, Frida Forever, 2025

2.4 Deník v obrazech, slovech a fragmentech

Vizuální deník bývá chápán jako médium pro zachycení běžných momentů – archiv každodennosti, který uchovává pomíjivé okamžiky a osobní vzpomínky. Přesto se někteří autoři nespokojují s fotografií jako jediným médiem a rozšiřují ji o další vrstvy – text, kresbu, objekty či nalezené materiály. Pro ně není fotografie izolovanou technikou, ale součástí širšího vyprávění, ve kterém se snímek stává jen jednou z mnoha stop existence.

Tento přístup má kořeny už v avantgardních hnutích 20. století. Dadaismus a surrealismus narušily klasické pojetí obrazu i textu a přinesly do umění principy koláže, asociativního skládání fragmentů a kombinování různých médií. Podobné principy najdeme i v již zmíněných denících Fridy Kahlo, kde se prolínají kresby, texty, obrazy i osobní korespondence. Její deník fungoval jako introspektivní prostor, kde jednotlivé prvky dohromady vytvářely více vrstevnatý obraz jejího vnitřního světa.

Stejně tak dnes někteří fotografové nevnímají fotografii jako uzavřenou entitu, ale jako médium, které se přirozeně prolíná s jinými formami vyjádření. Zatímco klasická deníková fotografie často zachycuje prehlivé momenty, tito autoři přistupují k deníku experimentálně a subjektivně, rozšiřují jeho hranice a hledají nové způsoby vizuálního vyjádření.

Fotografický deník bývá spojován s vizuální pamětí – s ukládáním jednotlivých střípků života do obrazů, které můžeme vnímat jako otisky času. Přesto i v této tradiční podobě mnohdy vyvstává otázka: co se stane, když fotografie sama o sobě nestačí? **Sohrab Hura** (*1981), indický fotograf a člen agentury Magnum, tuto potřebu překlenul prostým, ale zásadním krokem – doplnil své snímky ručně psanými poznámkami, které zachycují jeho vnitřní svět. Jeho projekt „*Life is Elsewhere*“ je syrovým deníkem, ve kterém se mísí dvě vrstvy vyprávění: fotografická realita a osobní introspektivní texty. Série vznikala po dobu deseti let a odráží Hurovu zkušenost s duševní nemocí jeho matky, ale také jeho vlastní emocionální proměny. Fotografie zde nejsou jen svědectvím vnějších událostí, ale spíše záznamem jeho vnitřní nejistoty, úzkosti, vzdoru i hluboké křehkosti.

Hura volí zdánlivě jednoduché prostředky: černobílé kontrastní fotografie a neformální rukopis. Právě ručně psané texty dodávají fotografiím další vrstvu významu – působí přirozeně, neuhlazeně, jako rychlé deníkové zápisky, které nebyly určeny nikomu jinému než jemu samotnému. Slova se stávají emocionálním mostem mezi obrazem a jeho osobním vnímáním reality. Fotografie tak nefunguje jen jako dokument, ale jako médium, které

zachycuje i to neviděné a nehmatatelné – emoci, kterou obraz sám o sobě možná nedokáže vždy plně sdělit.

V jeho práci tak vidíme první přesah fotografického deníku: propojení obrazu a ručně psaného slova, které dohromady tvoří vrstevnatou výpověď o autorově cítění. Tím otevírá prostor pro další umělce, kteří posouvají hranice ještě dál a taktéž zapojují kresbu, koláž či manipulaci s fotografiemi, aby vyjádřili něco, co ani kombinace obrazu a textu nedokáže plně vystihnout.



Obrázek 31: Sohrab Hura, Life is Elsewhere, 2015



Obrázek 32 A, B: Sohrab Hura, *Life is Elsewhere*, 2015

Zatímco Sohrab Hura pracuje s těsným propojením fotografie a ručně psaného textu jako dvou rovnocenných rovin výpovědi, **Sara Skorgan Teigen** (*1984) překračuje hranice mezi médii ještě výrazněji. Ve svém projektu *Fractal State of Being* využívá různé fotografické formáty jako jsou polaroidy, fotogramy i klasické snímky a kombinuje je s kresbami, kolážemi, otisky těla a rukopisnými poznámkami. Výsledné uspořádání nepředstavuje ani lineární vizuální deník, ani autonomní sérii obrazů, ale flexibilní vizuální pole, v němž se střetávají introspektivní záznamy, emocionální asociace a inspirační impulzy.

Specifickou roli v její práci hrají vizuální struktury inspirované přírodními formami. Autorka záměrně pracuje s motivy, které oscilují mezi známým a neznámým – mikrosvěty, vodními strukturami, texturou kůže či vlasů – a sleduje jejich fyzické i psychologické vyznění. Tyto organické tvary nejsou pouze dekorativními prvky, ale slouží jako nástroje introspektivního zkoumání. Abstraktní povaha těchto forem otevírá prostor pro individuální interpretaci a zároveň odráží autorčinu snahu zachytit emoce, které nemají přesný vizuální tvar. Příroda zde není předmětem zobrazení, ale médiem pro zkoumání svých vnitřních procesů.

Tato otevřená struktura se promítá i do způsobu práce s médii. Umělkyně chápe skicák spíše jako dynamický prostor, nikoli jako hotový artefakt, ale jako nástroj opakovaného návratu, revize a interpretace. Zaznamenané prvky nejsou konečným vyjádřením, ale výchozím bodem k dalšímu zkoumání. Postupné vrstvení nových vizuálních i textových vstupů umožňuje zpětnou aktualizaci významů. Původně intuitivní záznamy tak mohou v průběhu času nabývat nových kontextů v návaznosti na aktuální zkušenost nebo posun vnitřního vnímání. Tento přístup lze chápat jako vědomou práci s pamětí, která se neřídí chronologickou logikou, ale procesem neustálé reinterpretační.

Sebereflexe zde není statickým aktem, ale kontinuálním procesem, jehož podoba se v čase proměňuje. Deník v pojetí Sary Skorgan Teigen nefixuje identitu, ale reflektuje její nestálost a otevřenost. Místo lineárního vyprávění vzniká síť vztahů mezi fragmenty, které odrážejí časově proměnlivý vztah autorky k sobě samé i ke světu. Záznam zde nefunguje jako dokumentace minulosti, ale jako prostředek aktivní subjektivní konstrukce, ve které se osobní zkušenost neustále reorganizuje v přítomném čase.



Obrázek 33 A, B: Sara Skorgan Teigen, Fractal State of Being (Journal), 2014



Obrázek 34: Sara Skorgan Teigen, Fractal State of Being (Journal), 2014

S tímto rozšířeným pojetím deníku se dostáváme k dalším autorům, kteří se nebojí vnímat fotografie jako materiál – tak jako **Viktor Kopasz** (*1973), jehož přístup k fotografii jako k objektu posouvá deník do roviny fyzického zásahu, vrstvení a manipulace se samotným obrazem. Jeho deník není jen vizuální nebo textový, ale hmatatelný, fyzický, často v podobě fotoknih, které se stávají samostatnými uměleckými artefakty.

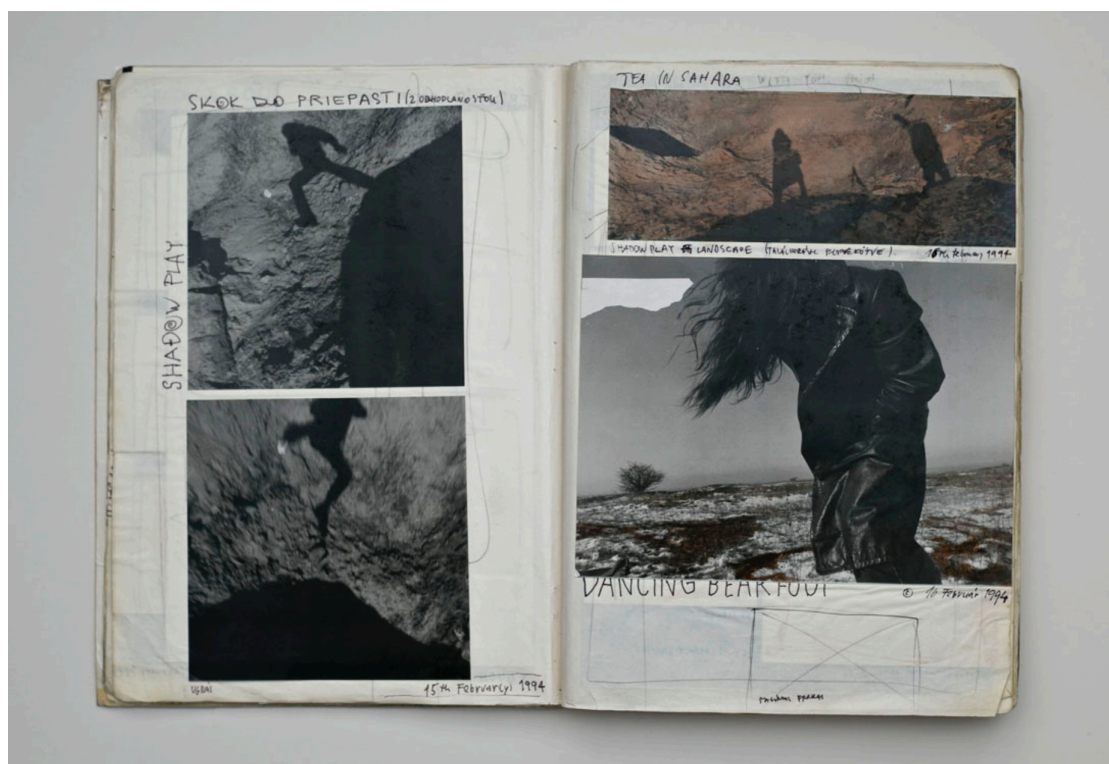
Kopasz nevnímá fotografii jako jednotné médium. Jeho snímky nejsou čisté dokumenty reality, ale spíše materiály k dalšímu zpracování, které mohou být roztrhány, překresleny, přelepeny jinými vrstvami obrazu nebo textu. V jeho tvorbě se setkává fotografie, koláž, textura a kresba, čímž vznikají mnohvrstevnaté deníkové záznamy, které nejsou jen pamětí okamžiku, ale procesem neustálé proměny, reinterpretace a fyzického zásahu.

Součástí jeho vizuálních deníků jsou často i nalezené předměty, které vepisují do deníkového formátu další vrstvu jako například květiny, mrtvé mouchy, žáby nebo jiné organické fragmenty, které dodávají jeho knihám surovost a jedinečnou materiální strukturu. Některé z jeho deníků tak svou formou připomínají herbáře, kde se vizuální záznam prolíná s hmatatelnými stopami reálného světa.

Tento přístup je blízký dadaistickým technikám koláže, kde jednotlivé prvky existují nejen vedle sebe, ale vzájemně se narušují, překrývají a vytvářejí nové souvislosti. Stejně jako dadaisté dekonstruovali klasické médium malby a textu, Kopasz dekonstruuje fotografii jako záznam reality a přetváří ji v objekty, které lze jak číst, tak i vnímat skrze dotek.

Jeho nejstarší deníkové knihy působí nejvíce syrově, jako by byly tvořeny instinktivně, bez filtru a cenzury. Později však jeho tvorba tíhne k čistotě a promyšlenější grafické úpravě. To souvisí i s jeho působením v oblasti grafického designu, který formuje jeho cit pro kompozici a strukturu prostoru. Přestože jeho stránky mohou na první pohled působit chaoticky, je v nich záměrná harmonie – pečlivě promyšlená organizace textů, fotografií a nalezených předmětů vytváří vizuální rovnováhu mezi chaosem a řádem.

Fotografie se v jeho rukou mění v živý organismus. Rozpadá se, znovu se skládá, dýchá v nových souvislostech a roste jako vizuální poezie vtisknutá do jednotlivých papírových stránek.



Obrázek 35: Viktor Kopasz, Shadow Play, 1994



Obrázek 36: Viktor Kopasz, In the Jungle, 1995

2.5 Existovat skrze obraz

Deníková fotografie je aktem sebevyjádření, v němž se autor skrze fotografický záznam snaží uchopit vlastní existenci. Nejde pouze o dokumentaci každodenní reality, ale často o hlubší reflexi lidské identity, subjektivity a vztahu k času. V tomto smyslu se fotografický deník přirozeně prolíná s existencialistickým myšlením, které se zabývá otázkami smyslu života, autenticity a pomíjivosti.

Filozofie existencialismu, jak ji formulovali Jean-Paul Sartre (1905–1980) a Albert Camus (1913–1960), zdůrazňuje individuální prožitek a nutnost člověka utvářet svůj vlastní smysl v absenci objektivní pravdy. Sartre tvrdí, že „člověk je odsouzen ke svobodě“²⁰, (čímž naráží na skutečnost, že bez jakéhokoliv předem daného účelu si člověk musí sám zvolit, kým chce být – a tuto volbu neustále potvrzovat. V kontextu deníkové fotografie lze tuto „odsouzenost“ chápat jako vědomé rozhodnutí zaznamenávat svůj život a skrze tento akt reflektovat vlastní bytí.

Camusova teorie absurdity pak říká, že svět sám o sobě nenabízí žádný inherentní význam – člověk je postaven do světa, který je lhostejný vůči jeho potřebě smyslu. A přesto (nebo právě proto) může být fotografování denních momentů aktem odporu vůči absurditě. Camus píše: „Absurdní člověk chápe, že boj s horou stačí k naplnění srdce“²¹, čímž naznačuje, že hodnota života může spočívat právě v samotném aktu jehožití – nebo v našem případě: jeho zachycování.

Fotografování může být způsobem, jak si člověk udržuje kontakt s vlastním životem, jak si „zarámuje“ běžné dny a dá jim trvání. Tento typ obrazového záznamu často neslouží jen k dokumentaci, ale především k reflexi pomíjivosti – k zachycení okamžiku, který se nikdy nevrátí. Může tak plnit roli existenciální kotvy, jež umožňuje jednotlivci alespoň symbolicky vzdorovat prchavosti času. Roland Barthes (1915–1980) ve své *Světélkové komoře* zdůrazňuje, že každá fotografie v sobě nese nevyhnutelnou stopu konečnosti. I když na snímku vidíme živou bytost nebo okamžik naplněný přítomností, pod povrchem se vždy skrývá vědomí, že to, co bylo zachyceno, je už minulostí – a tedy i krokem směrem ke smrti. V tomto smyslu je pro něj fotografie tichým svědectvím o katastrofě, která již nastala, a

²⁰ SARTRE, *Bytí a nicota*, 2007, s. 632

²¹ CAMUS, *Mýtus o Sisypovi*, 1995, s. 135

každé zachycení se stává připomínkou nevratného plynutí času.²² Fotografický deník tak neslouží jen k uchování vzpomínek, ale i k vytváření smyslu a struktury v životě.

V digitální době, kdy je svět zahlcen obrazem, může být osobní deníková fotografie formou existenciální kotvy – pokusem o zachování autenticity v době povrchnosti a přetlaku vizuálního materiálu. Susan Sontag ve své eseji upozorňuje, že fotografie má v očích moderního člověka funkci potvrzující realitu: „Něco, o čem víme z doslechu a o čem pochybujeme, se zdá být potvrzeno, vidíme-li to na fotografii“.²³ Tento výrok dobře ilustruje schopnost fotografie fungovat nejen jako dokument, ale jako existenční důkaz – „bylo to, prožil jsem to“.

Již zmíněná česká fotografka **Libuše Jarcovjáková** (*1952) je známá především dokumentováním komunit na kraji společnosti, ale také pro své hluboce intimní autoportréty a existenciální snímky, u nichž je možné vnímat hlubší symboliku. Její tvorba je výrazně introspektivní a pohybuje se na hraně dokumentu a osobní zpovědi. V projektu s názvem „*Ziellos*“ fotografka zachycuje existenciální mezistavy – okamžiky vytržené z běžných souvislostí každodenního života, které by jinak utvářely identitu a dávaly směr. Její fotografie nejsou jen dokumentací, ale přímou účastí na těchto mezistavech, reflektují její vlastní pocity neukotvenosti a života bez jasného plánu.²⁴ Sama tento stav popisuje slovy: „jako bych žila naprosto bez plánu a cíle.“²⁵

Tento soubor se skládá z fotografií z několika míst (Berlín, Tokio a Praha) a z různých let (1985–1998), což divákovi prozrazuje, že autorka pracovala retrospektivně – zpětně tedy vybírala snímky podle pocitu, který se snažila vyjádřit. Nebylo pro ni důležité kde nebo kdy jednotlivé fotografie vznikly. Součástí výběru je také jedna strana z jejího deníku z roku 1990 z Berlína, kde se vypisuje ze svých emocí, popisuje pocity odcizení a zmatenosti a snaží se najít záchytný bod uprostřed nejistoty. V textu reflektuje svou snahu

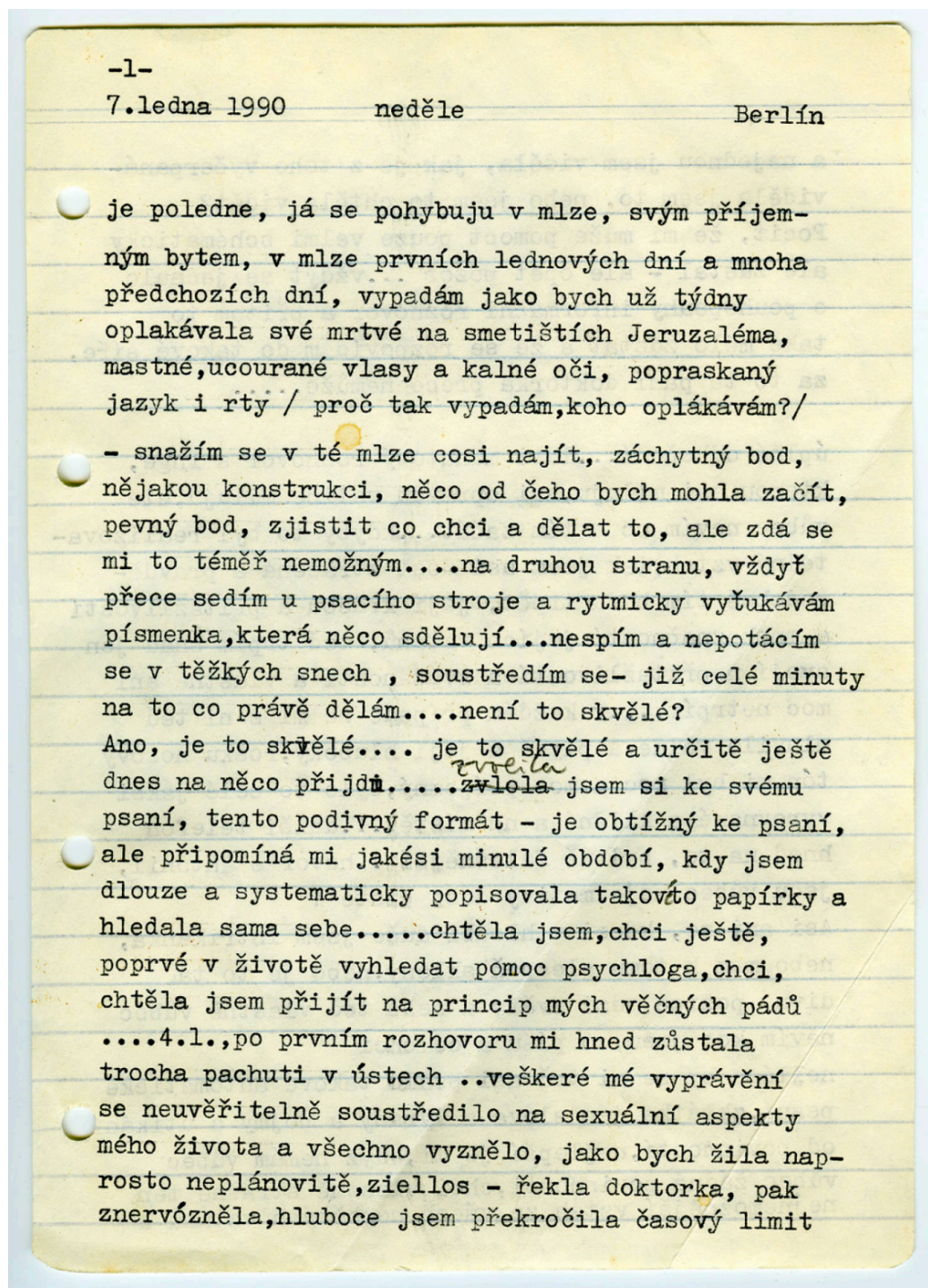
²² BARTHES, *Světlá komora (Poznámka k fotografii)*, 2005, s. 99

²³ SONTAG, *O Fotografii*, 2002, s. 13

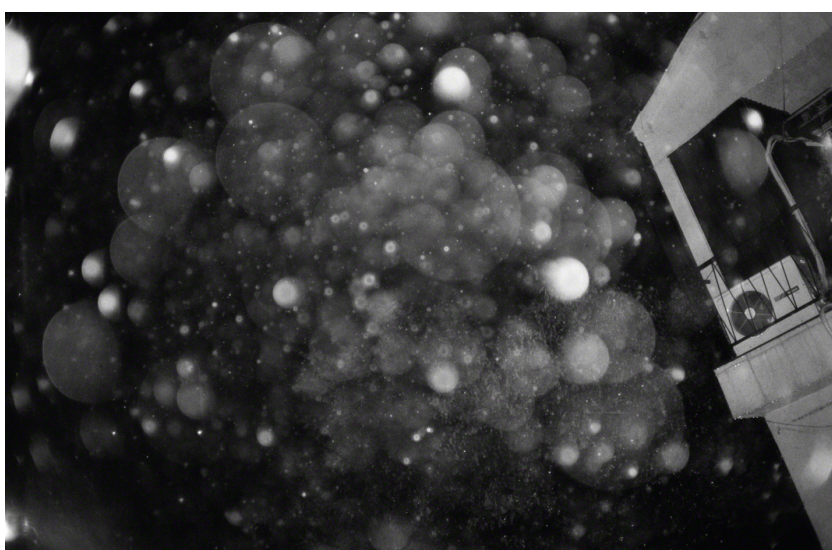
²⁴ NANORU, *Ateliér Josefa Sudka*, 2014.

²⁵ JARCOVJÁKOVÁ, *Ziellos*, 2014.

o sebepoznání skrze psaní i své rozhodnutí vyhledat psychoterapeutickou pomoc. Během první návštěvy terapeutka označila její život za „ziellos“ (německy „bezcílný“).



Obrázek 37: Libuše Jarcovjáková, Zápisek z deníku 1990, Zielloos, 2014



Obrázek 38 A, B, C: Libuše Jarcovjáková, Ziello, 2014

Další fotografka, která se pohybuje na rozmezí několika žánrů, je **Lina Scheynius** (*1981). Dokumentuje své partnery, sebe a každodenní okamžiky s vysokou autenticitou, bez jakékoliv stylizace či umělého zkrášlení. Jejím klíčovým tématem je tělo a nahota, přičemž tělo neprezentuje jako objekt, ale jako součást procesu bytí. Je zachyceno v různých momentech a situacích, v jejich přirozenosti, s důrazem na kůži a její proměny v čase.

Její fotografie jsou intimní, někdy až zranitelné, odhalující nejen tělo, ale i jeho propojení s láskou, bolestí a pomíjivostí okamžiků. Tělesnost se v její tvorbě stává důkazem existence, ale zároveň je neustále v proměně. Tělo stárne, vztahy se mění, okamžiky mizí. Existenciální filozofie vnímá tělo jako hraniční prostor mezi bytím a nebytím – jsme jím omezováni, ale zároveň ho stále překračujeme.

Pozoruhodné je, že Scheynius byla původně modelkou, a právě v tomto prostředí jsou modelky často vnímány jako vizuální objekty. Práce s jejich tělem bývá odosobněná, někdy až necitlivá, přičemž v její autorské fotografii je přístup zcela opačný. Tělo je zde bytostně osobní, svobodné a přítomné. Jeho krása nespočívá v ideálu, ale právě v nedokonalosti, křehkosti a intimitě. Tento kontrast mezi zkušeností z komerčního modelingu a jejím současným uměleckým přístupem je fascinující. Zatímco módní fotografie často redukuje subjekt na estetický produkt, Scheynius přistupuje ke svému tělu jako k neustále se proměňujícímu subjektu.

Zvlášť silná je v tomto ohledu práce s autoportrétem, který u ní neslouží jako nástroj kontroly, ale spíše jako prostředek vnitřní explorační. Skutečnost, že se před fotoaparátem dlouhodobě pohybovala jako modelka, jí zjevně umožnila rozvinout jedinečný vztah k vlastnímu zobrazení. Oproti tomu, co popisuje Roland Barthes – tedy že portrét je polem napětí mezi tím, kým jsme, kým chceme být, jak nás vidí druzí a co z nás udělá samotná fotografie – se Scheynius snaží tyto vrstvy narušit, nebo přinejmenším vědomě reflektovat. V Barthesově pojetí je fotografování spojeno s pocitem ztráty autenticity, s tím, že se fotografovaný člověk stává objektem a jeho obraz je vystaven možným dezinterpretacím.²⁶ Scheynius však využívá fotografii k opaku – ke zpětnému přiblížení se sobě samé, k obraně subjektivity i zpochybnění tradičních vizuálních režimů.

Dalším zajímavým aspektem její tvorby je způsob prezentace. Na svém webu nečlení fotografie do jednotlivých tematických souborů, ale označuje je jednoduše jako „deník“ a rok vzniku. Tento způsob reflektuje introspektivní charakter jejího procesu – retrospektivní

²⁶ BARTHES, *Světla komora (Poznámka k fotografii)*, 2005, s. 20, 21, 22

výběr snímků provádí až na konci každého roku, kdy prochází celý archiv a sestavuje kolekci založenou na vlastních vzpomínkách a emocích. K těmto výběrům neposkytuje žádný doprovodný text, což může naznačovat, že tento proces je buď primárně osobní anebo možná nechává interpretaci plně na divákovi.



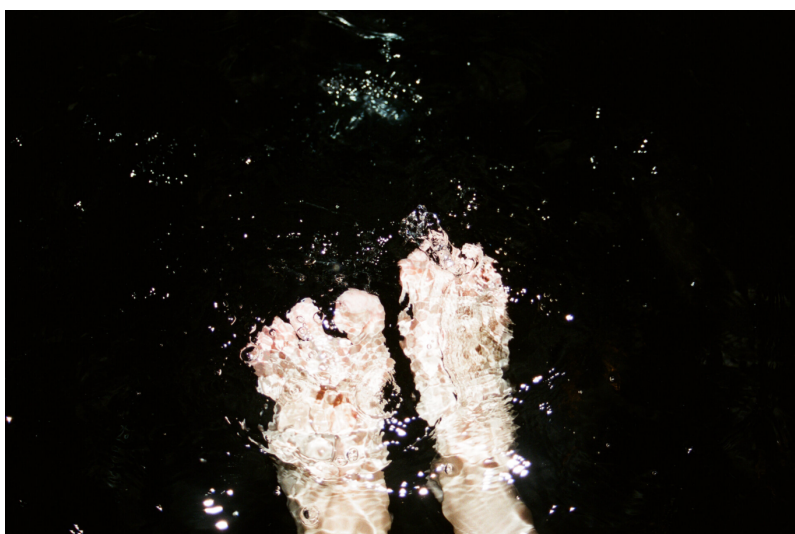
Obrázek 39: Lina Scheynius, Diary, 2020



Obrázek 42: Lina Scheynius, Diary, 2016



Obrázek 41: Lina Scheynius, Diary, 2018



Obrázek 40: Lina Scheynius, Diary, 2013

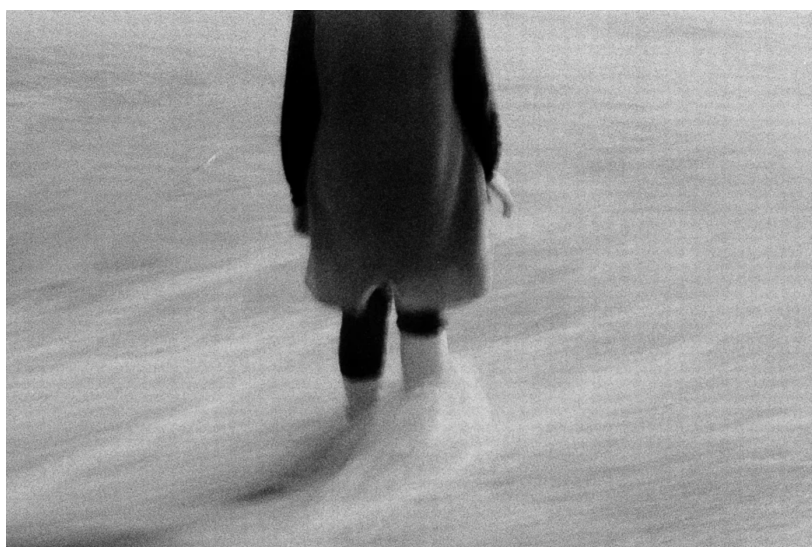
Ruská umělkyně **Mariia Ermolenko** (*1995) patří mezi fotografy, kteří balancují mezi deníkovou fotografií, introspekci a existenciálním vizuálním jazykem. Její tvorba se vyznačuje snovou atmosférou, fragmentárností a subjektivním vnímáním reality, což ji propojuje s myšlenkami existencialismu. Její fotografie působí jako fragmenty vzpomínek, nejasné obrazy, které není snadné interpretovat na první pohled. Odráží tak myšlenku, že náš život není lineární příběh, ale spíše mozaika okamžiků, které si zpětně skládáme dohromady.

Pro její projekt „*Flow*“ je charakteristická hranice mezi snem a realitou. Některé snímky působí abstraktně, rozostřeně nebo surrealisticky, jako by se odehrávaly ve stavu mezi bděním a snem. Změněné vnímání reality v její práci reflektuje subjektivitu našeho vědomí a neuchopitelnost existence. Fotografa pracuje intuitivně, její fotografie nejsou dokumentem, ale vizuálním deníkem, který zachycuje vnitřní pocit spíše než konkrétní událost. Ve svých snímcích často kombinuje stíny, textury, záběry přes sklo, odrazy nebo silnou zrnitost. Tento přístup může odrážet lidskou tendenci zkreslovat vzpomínky, nevědomě je upravovat nebo propojovat s jinými zážitky. Autorka o svém projektu napsala:

„Moje série je o dojmu, o okamžiku, o životě a smrti. Často, když mám zavřené oči, vynořují se mi v hlavě vzpomínky. Člověk se stává bytostí bez paměti. Vzpomínky jsou jako mozaika, která utváří člověka. Dokud si pamatuji, jsem tím, kým jsem. Bojím se ztratit vzpomínek. Zapomenout znamená zemřít.“²⁷

Pracuje také s autoportrétem a tělesností, ale ne v konvenčním smyslu estetiky. Její tělo ve fotografiích není objektem, ale důkazem existence a fyzického zakotvení ve světě. Tělo v její práci působí blízko, jindy vzdáleně a odcizeně, což reflektuje existenciální myšlenku těla jako hranice mezi bytím a nebytím. Vzhledem k její abstraktní estetice a neostrému podání se lidská postava v jejích snímcích mnohdy jen mihne, téměř jako prchavá přítomnost, spíše nehmotná entita než konkrétní člověk. Tento efekt zdůrazňuje její hraní si s nejasností identity a samotného bytí. Navíc nikdy neukazuje svůj obličej, což naznačuje, že nejde o zpodobení těla nebo fyzické identity, ale spíše o zachycení vnitřní podstaty, její duše, jak se promítá do prostoru a času.

²⁷ ERMOLENKO, *Burn Magazine*, 2019.



Obrázek 43 A, B, C: Mariia Ermolenko: Flow, 2019

Pozoruhodným faktem je, že všechny tři autorky mají společný motiv fotografování: vlastní ruce, které v jejich dílech nabývají univerzální existenciální symboliky. Ruka představuje část těla, kterou lze aktivně pozorovat, kontrolovat a v její fyzické přítomnosti nalézt potvrzení vlastní existence.

Tento vizuální motiv se opakovaně objevuje i v různých kinematografických dílech, kde je subjektivní vnímání reality prezentováno z pohledu hlavní postavy. Právě v těchto záběrech bývá výrazně akcentována ruka protagonisty, jež funguje jako stabilizační prvek v narušeném vnímání reality. Tento způsob zobrazování se často objevuje ve filmech pracujících s motivy změněného vědomí, halucinací nebo lucidního snění.

Jednou z technik ověřování vědomí, běžně používanou v kontextu lucidního snění, je právě zkoumání vlastních rukou. Při snovém prožitku dochází ke zkreslení tělesné percepce – prsty se mohou protahovat, deformovat nebo jich může být nadpočetné množství. Tento akt sebepoznání skrze ruce slouží jako potvrzení ukotvení v realitě.

Lidské tělo je neustále vědomě vnímáno, avšak nikdy v plném vizuálním rozsahu. Fyzické hranice se primárně uvědomují skrze dotek, bolest nebo interakci s okolím. Pohled na vlastní ruce se tak může stát symbolem existenciálního zakotvení, vizuálním potvrzením bytí. Tento motiv, opakovaně se objevující v různých vizuálních médiích, propojuje individuální introspekci s univerzálním prožitkem existence.



Obrázek 44: Libuše Jarcovjácová, Bez názvu, 2018



Obrázek 45: Lina Scheynius, Diary, 2014



Obrázek 46: Mariia Ermolenko, Flow, 2019

2.5.1 Moratorium

Ve svém vlastním projektu *Moratorium* se opírám o koncepty identity z vývojové psychologie. Název vychází z teorie Erika Eriksona, jež popisuje psychosociální moratorium jako přechodné období, v němž jedinec aktivně hledá vlastní identitu, avšak dosud neučinil definitivní rozhodnutí. Tento stav se vyznačuje introspekci, zkoumáním různých možností a jistou mírou nejistoty, která je však zároveň klíčová pro formování osobnosti. Erikson jej definuje jako období: „během něhož je jedinci dovoleno experimentovat s různými rolemi a ideologiemi, aniž by musel učinit závazné rozhodnutí“.²⁸

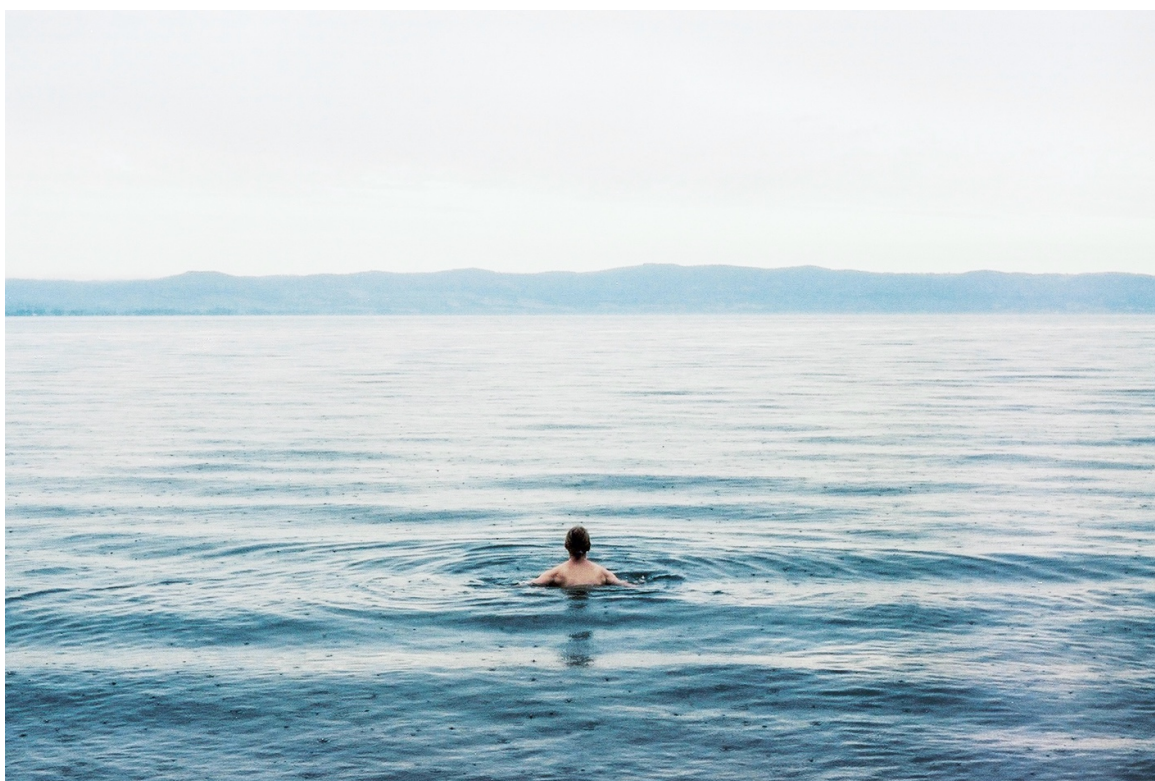
Projekt reflektuje tuto fázi nejen v tematické rovině, ale i skrze samotný tvůrčí proces. Vzniká jako intuitivní vizuální deník, jehož snímky jsou pořizovány analogovou technikou, která umožňuje časový odstup mezi momentem zachycení a jeho pozdější interpretací. Retrospektivní práce s fotografiemi zde nabývá klíčového významu a umožňuje tak analyzovat proměnu vnímání vlastních prožitků a zpětně konstruovat význam jednotlivých obrazů. Tento přístup odpovídá samotné podstatě identitního moratoria, kdy je budoucnost stále ještě otevřená a její směřování se vyjasňuje až zpětně.

Téma souboru souvisí s osobním prožíváním této fáze – završení vysokoškolského studia a vstup do další životní etapy, který přináší mnoho otázek spojených s vlastní identitou, směřováním a ukotvením ve světě. Součástí tohoto procesu je také cestování, které v kontextu moratoria hraje specifickou roli. Cestování bývá spojováno s touhou po svobodě a odmítáním závazků, což odráží charakteristickou dynamiku tohoto období hledání. Fotografie v projektu vznikaly na různých místech, často i v zahraničí, avšak geografická lokalita zde není primárním tématem. Nejde o dokumentaci cest, ale o subjektivní záznam prožitků a vnitřního dialogu s proměnlivou realitou.

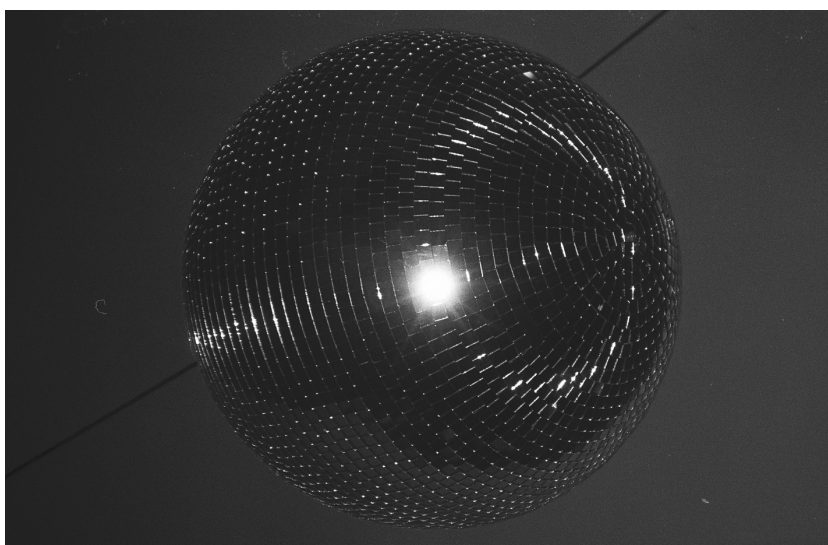
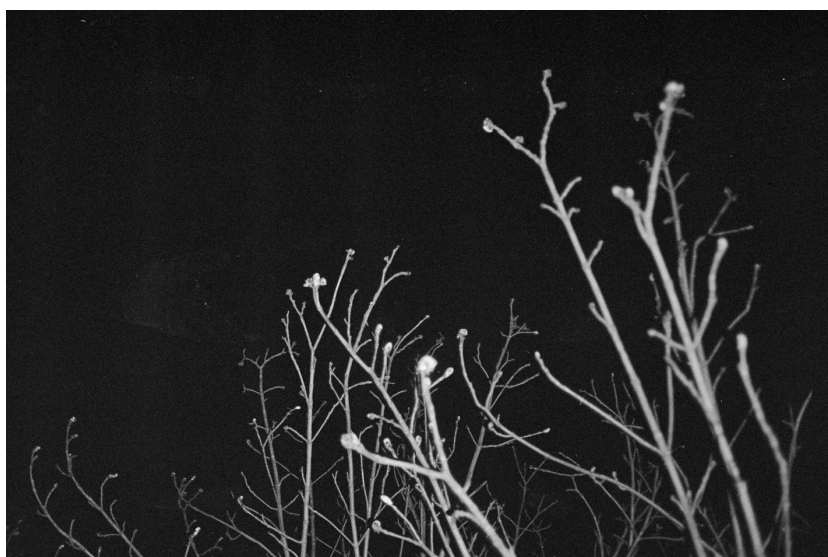
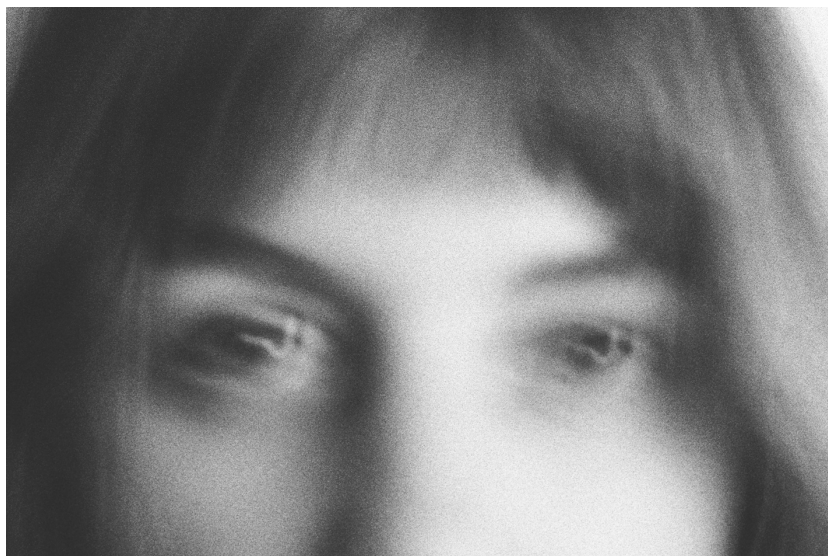
V sérii se objevují také kontrastní motivy přírody a městského nočního života. Přírodní scény často odrážejí samotu, klid a introspekci, zatímco snímky z prostředí večírků reflektují druhou stranu tohoto období – hledání intenzivních prožitků, únik od zodpovědnosti k experimentování. Konzumace alkoholu a užívání omamných látek jsou v tomto kontextu vnímány jako součást explorační identity, což je pro dané životní období klíčové. Projekt se však nesoustředí na jejich glorifikaci, ale na zobrazení procesu hledání rovnováhy mezi těmito dvěma protipóly.

²⁸ ERIKSON, *Identity: Youth and Crisis*, 1994, s. 143

Na fotografiích vidíme fragmenty reality, vytržené ze svého původního kontextu a zasazené do nových souvislostí, čímž získávají nejednoznačný význam. Obrazy působí jako vizuální stopy, momenty zastavení, které balancují mezi dokumentem a subjektivní interpretací. Práce s kompozicí je intuitivní, často redukována na detaily nebo výřezy scén, které zbavené svých původních narativních vazeb nabývají existenciálního podtextu. Světlo a stín hrají zásadní roli. Někdy působí tlumeně a melancholicky, jindy ostře odřezávají části obrazu a vytvářejí napětí mezi přítomným a skrytým. Opakující se motivy jako voda, tělesné fragmenty, opuštěné prostory nebo zdánlivě banální objekty fungují jako symboly přechodu, introspekce a nejistoty. Fotografie neříkají příběh přímo, spíše kladou otázky a nechávají prostor pro divákovu vlastní interpretaci. Vizuální jazyk je surový, ale zároveň poetický, oscilující mezi intimitou a odstupem, realitou a snem.



Obrázek 47: Viola Hubáčková, Moratorium, 2025



Obrázek 48 A, B, C: Viola Hubáčková, Moratorium, 2025

2.6 Koncept vizuálního deníku v dnešní digitální době

Funkce deníku vždy spočívala v uchovávání vzpomínek, třídění myšlenek a zpracovávání emocí. V minulosti to byly především ručně psané zápisky doplněné kresbami, výstřižky či vlepovanými fotografiemi. Dnes tuto roli postupně přebírají digitální technologie – především chytré telefony. Uchovávají naše vzpomínky automaticky ve formě fotografií, videí, hlasových poznámek nebo geolokačních údajů. Každý snímek je opatřen časovou i prostorovou značkou, čímž vzniká téměř nepřetržitá vizuální mapa našeho každodenního života a to často bez vědomé reflexe, že jde o novodobou formu deníku.

Zatímco klasické deníky byly převážně soukromé, digitální záznamy dnes žijí především ve sdíleném prostoru. Už se vznikem Facebooku v roce 2004 se začal zásadně proměňovat způsob, jakým lidé komunikují své prožitky – obrazem. S nástupem Instagramu v roce 2010 se tato proměna dále prohloubila. Platforma zaměřená výhradně na vizuální obsah otevřela cestu k tomu, aby se téměř každý stal tvůrcem vlastního veřejného obrazu. Fotografie se tak postupně přesunula z oblasti intimního záznamu do sféry reprezentace a z nástroje paměti se tak stala nástrojem sebe prezentace.

Dnes většina fotografií vzniká s vědomím budoucího sdílení. Lidé často fotí nikoli proto, aby si uchovali vzpomínku, ale aby vytvořili obraz určený publiku – vizuální důkaz o tom, že jejich život je smysluplný, estetický nebo výjimečný. Snímek pak nefunguje jako zachycení reality, ale jako pečlivě komponovaná zpráva o sobě samém. Jak píše Nathan Jurgenson - „před vznikem sociálních sítí se fotografie musely mnohem více snažit o pozornost; musely být důležité, výjimečné nebo hodnotné, aby si zasloužily být viděny.“

²⁹ Dnes je díky internetu a sociálním sítím nesrovnatelně snazší dostat své fotografie mezi ostatní. Snímky najednou nemusí být speciální, aby si našly publikum, a často se tak ocitají v jakémsi meziprostoru mezi běžnými výjevy každodennosti. Tato změna má za následek nejen proměnu funkcí fotografie, ale i nárůst tzv. fotografického odpadu – snímků, které existují pouze kvůli svému publikačnímu potenciálu.

Fotíme s ohledem na to, jaký dojem obraz vyvolá. Fotografie je inscenovaná, upravovaná, filtrovaná. Vizuální deník vedený v digitálním prostředí se tak stává obrazem toho, co chceme ukázat ostatním, nikoliv odrazem autenticky prožitého. Český filozof a teoretik Karel Císař v této souvislosti upozorňuje, že fotografie ve veřejném prostoru podléhá určité míře „standardizace vizuálního jazyka“, která vzniká pod tlakem estetických

²⁹ JURGENSON, *Sociální fotografie*, 2022, s. 23

očekávání a kulturních kódů.³⁰ To, co má vypadat „přirozeně“, bývá často výsledkem pečlivě kurátorované prezentace, která odpovídá spíše představě o tom, jak má obraz „fungovat“ na publikum než skutečné životní zkušenosti.

Tato kurátorská funkce se ovšem v digitální době neomezuje jen na nás samotné. S nástupem umělé inteligence a algoritmického třídění obrazu se stále častěji objevuje fenomén automatizovaného vyprávění. Například funkce „Vzpomínky“ na Facebooku nebo galerie iPhone, které automaticky vytvářejí sestřihy z našich fotografií a doplňují je hudbou či přechody, přebírají roli editorů. V knize *Postdigitální fotografie* hovoří Filip Láb o současné fotografii jako o fenoménu, ve kterém technologie zásadním způsobem ovlivňují náš vztah k vizuálnímu obrazu. Podle něj algoritmy nejen vybírají, co bude zobrazeno, ale často i jak to bude interpretováno – bez ohledu na kontext nebo emocionální význam pro samotného uživatele.³¹

Vzniká tak paradox: čím více dokumentujeme, tím méně se potřebujeme vědomě rozpomenout. Paměť přenecháváme strojům – ony třídí, vybírají, sestavují a určují, co je důležité. Z těchto automatizovaných procesů pak vzniká nový typ vizuálního deníku: deník bez autora, který přesto zanechává obraz o nás. Ačkoliv jsme fyzicky přítomní na fotografiích, samotný akt výběru, strukturování a vyprávění se přesouvá mimo naši kontrolu. Tento typ záznamu tak klade nové otázky o tom, co dnes znamená paměť, identita a autenticita.

S tím, jak technologie přebírají funkci paměti, dochází k zásadní proměně v tom, kde a jak si uchováváme minulost. Zatímco lidská paměť byla po staletí vnitřní, subjektivní a často zkreslená emocemi, dnešní digitální paměť se nachází mimo tělo – v telefonu, na serveru, v aplikacích. Fotografie je opatřena přesným datem, časem a místem pořízení. Nepotřebujeme si nic pamatovat, stačí jen otevřít galerii, najít složku, prolistovat historii. Ať už jde o návštěvu galerie, místo v přírodě nebo konkrétní den, ke kterému se chceme vrátit, stačí jediný klik.

Z tohoto pohledu je moderní vizuální deník přesný, automatický a efektivní, ale zároveň znepokojivě odosobněný. Emocionální paměť, která dříve vycházela z mlhavých, ale hluboce zakořeněných obrazů, je nahrazena objektivní stopou bez citového obsahu. Lidská vzpomínka bývá nepřesná, selektivní a silně ovlivněná naším aktuálním psychickým

³⁰ CÍSAŘ, *Co je to fotografie*, 2004, s. 301

³¹ LÁB, *Postdigitální fotografie*, 2021, s. 106

rozpoložením – a právě v tom spočívá její lidskost. V kontrastu k tomu působí algoritmem seřazené galerie jako jakýsi chladný archiv, který přesně ví, kde a kdy jsme byli, ale nic neví o tom, co jsme cítili.

Zároveň dochází k určitému oslabování kognitivní schopnosti pamatovat si. Ve chvíli, kdy každý snímek nese přesné údaje, mizí potřeba trénovat mozek. Tento posun může být vnímán jako praktické zjednodušení, ale zároveň v sobě nese smutek z pomalu mizející lidské schopnosti aktivně pracovat s vlastní pamětí. Vzniká tak tichá změna ve způsobu, jak uchopit sama sebe v čase. My sami přestáváme být vypravěči svého života a stáváme se jeho archivovanými objekty.

ZÁVĚR

Tato práce si kladla za cíl porozumět, proč někteří fotografové pocítují neodbytnou potřebu vytvářet vizuální deník – a jak se tento osobní akt liší od běžného zaznamenávání každodenních momentů. Vycházela z přesvědčení, že pro některé jedince není fotografování pouhým technickým procesem, ale hluboce zakořeněnou potřebou – způsobem, jak se vztahovat k vlastnímu životu, emocím i vzpomínkám.

V průběhu práce se ukázalo, že vizuální deník může mít silný existenciální rozměr. Je to nástroj sebepoznání, introspekce i sebepotvrzení. Skrze fotografii mohou její autoři reflektovat svůj vnitřní svět, zakotvovat fragmenty paměti a hledat kontinuitu ve svém životním příběhu. Tento přístup se zásadně odlišuje od běžného fotografování, které často slouží spíše jako rychlý zápis okamžiku nebo prostředek ke sdílení na sociálních sítích.

Zásadní roli zde hraje i záměr. Je rozdíl mezi fotografií sdílenou s cílem vyvolat reakci a obrazem, který vzniká z potřeby porozumět sobě samému. Vizuální deníky autorů jako Libuše Jarcovjaková, Nan Goldin nebo Vivian Maier pravděpodobně nevznikaly pro publikum – ale zrodily se z vnitřní nutnosti. A právě díky této autenticitě a schopnosti reflexe mají jejich snímky hloubku, která překračuje dokumentaci života.

Současné technologie rozšiřují možnosti tvorby, ale zároveň vedou k zahlcení obrazem. Fotografie se stává univerzálním jazykem, a přesto je čím dál těžší rozlišit, kdy opravdu mluví. V tomto zahlceném prostoru je vizuální deník tichým, ale vytrvalým hlasem – osobní mapou, která pomáhá člověku neztratit se v dnešním chaotickém světě.

Tato práce byla svým způsobem i osobní cestou. Dlouho jsem pochybovala, jestli má intuitivní tvorba nějakou váhu, zda není příliš nahodilá, příliš obyčejná. Při zkoumání tvorby jiných autorů, kteří pracují podobně, jsem si uvědomila, že síla nemusí spočívat v předem sepsaném konceptu, ale v prožitku. V okamžiku, kdy člověk nevymýšlí – ale prostě je. A tehdy vznikají ty nejpravdivější obrazy.

Psaní této práce mi tedy nepřinesla jen teoretické poznatky, ale i větší důvěru v sebe samu a v přístup, který si ve fotografii volím. A pokud je fotografie skutečně způsobem bytí – co jiného bychom v ní měli hledat než pravdivost, citlivost a přirozenost?

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Tištěné zdroje:

AURELIUS, Marcus. *Hovory k sobě*. 8. vydání. Praha: Mladá Fronta, 1999. ISBN 80-204-0799-5.

BARTHES, Roland. *Světlá komora (Poznámka k fotografii)*. Praha: Fra, 2005. ISBN 978-80-86603-28-5.

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. (v edici Světová Knihovna). Praha: ODEON, 1995. ISBN 80-207-0504-6.

CÍSAŘ, Karel. *Co je to fotografie*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 9788023951691.

ERIKSON, Erik H. *Identity: Youth and Crisis*. New York City: W. W. Norton & Company, 1994. ISBN 0-393-31144-9.

JURGENSON, Nathan. *Sociální fotografie*. Praha: Univerzita Karlova: Karolinum, 2022. ISBN 978-80-246-4909-2.

KOUDELKA, Josef. *Deníky*. Praha: Torst, 2021. ISBN 978-80-7215-690-0.

LÁB, Filip. *Postdigitální fotografie*. Praha: Karolinum, 2021. ISBN 978-80-246-4760-9.

PENNEBAKER, James W. *Expressive Writing: Words that Heal*. Washington, D.C.: Idyll Arbor, 2014. ISBN 9781611580464.

PLATH, Sylvia a KUKIL, Karen V. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. Anchor Books, 2007. ISBN 978-0-307-42950-6.

SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota*. OIKOYMENH. Praha, 2007. ISBN 978-80-7298-188-3.

SONTAG, Susan. *O Fotografii*. FRA ve spolupráci s Open Society Fund Praha, 2002. ISBN 80-7185-471-9.

WOOLF, Virginia. *Deníky*. 3. Praha: Odeon, 2006. ISBN 80-207-1220-8.

Webové zdroje:

ELLERY LITTLETON, Ellery. Life Examined – The Progoff Intensive Journal Process. Online. Dostupné z: <https://haven.ca/life-examined-progoff-intensive-journal-process/>.

GOLDIN, Nan. *Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency*. Online. 2023. Dostupné z: <https://thecurioseye.com/2023/03/23/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency/>.

GYR, Jennifer. *THE EYE OF THE ARTIST: JACQUES HENRI LARTIGUE*. Online. Par Excellence NY. Dostupné z: <https://www.parexcellenceny.com/news/the-eye-of-the-artist-jacques-henri-lartigue/>.

JARCOVJÁKOVÁ, Libuše. *Ziellos*. Online. 2014. Dostupné z: <http://jarcovjakova.com/pages/about/>.

KOPELENTOVÁ, MARIE TOMANOVÁ: *NEW YORK JE ZLATÁ BUBLINA, TO SI UVĚDOMUJU*. Online. ČT Art. 2020. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/marie-tomanova-new-york-je-zlata-bublina-to-si-uvedomuju-syzVK>.

LEVÁNSZKÝ, Jakub. *Libuše Jarcovjaková*. Online. Ostrava Kamera Oko. Dostupné z: <https://ostravakameraoko.com/libuse-jarcovjakova/>.

LUJAYN MOSTAFA, Lujayn. Deník vděčnosti. Online. *Anahana*. 2024. Dostupné z: <https://www.anahana.com/cs/wellbeing-blog/mental-health/gratitude-journal>.

MARTÍNEZ, Leonel. *HIROMIX: SHAPING THE IDENTITY OF 90'S JAPANESE FEMALE YOUTH*. Online. Sabukaru. Dostupné z: <https://sabukaru.online/articles/hiromix-shaping-the-identity-of-90s-japanese-female-youth>.

PASS, JC. *SIGMUND FREUD'S PSYCHOANALYTIC THEORY: A COMPREHENSIVE OVERVIEW*. Online. Simply put psych. 2024. Dostupné z: https://simplyputpsych.co.uk/psych-101-1/sigmund-freuds-psychoanalytic-theory#google_vignette.

TOMKOVÁ, Denisa. *Byli jsme tady také. Vietnamská komunita nejen ve fotografii od 90. let*. Online. Dostupné z: <https://www.ngprague.cz/udalost/4235/byli-jsme-tady-take-vietnamska-komunita-nejen-ve-fotografii-od-90-let>.

Frida Forever and Ever. Online. *I-D*. 2025. Dostupné z: <https://i-d.co/article/frida-lisa-carstensen-jerso-forever-photography-chronic-hospital/>.

Sentimental Journey, Winter Journey – Araki (1st edition). Online. Dostupné z: <https://www.micamera.com/en/prodotto/sentimental-journey-winter-journey-araki/>.

World Between Us. Online. 2021. Dostupné z: <https://marietomanova.com/World-Between-Us-2>.

SEZNAM OBRÁZKŮ A ZDROJE

Obrázek 1: Josef Koudelka, Deníky, 2021	19
Obrázek 2: Josef Koudelka, Deníky, 2021	19
Obrázek 3: Jacques Henri Lartigue, autoportrét ve vaně, 1904	22
Obrázek 4: Jacques Henri Lartigue, Sběrka mých závodních autíček v mém pokoji, 1905	23
Obrázek 5: Jacques Henri Larigue, Moje chuťva Dudu, 1904	23
Obrázek 6: Vivian Maier, Autoportrét, 1954	25
Obrázek 7: Vivian Maier, Autoportrét, 1961	26
Obrázek 8: Vivian Maier, Autoportrét, 1978	26
Obrázek 9: Nan Goldin, Tancování na mé narozeninové oslavě, New York City, 1980	28
Obrázek 11: Nan Goldin, Autoportrét v modré koupelně, Londýn, 1980	29
Obrázek 10: Nan Goldin, Modřina ve tvaru srdce, 1980	29
Obrázek 12: Nan Goldin, Svatební fotka mých rodičů, Massachuetts, 1985	30
Obrázek 13: Nan Goldin, Nan a Bryan v posteli, New York, 1983	30
Obrázek 14 A, B, C: Hiromix, Girls Blue, 1996	32
Obrázek 15: Libuše Jarcovjáková, T-club, 1983–1985	34
Obrázek 16 A, B: Libuše Jarcovjáková, T-Club druhá edice, 2024	35
Obrázek 17 A, B, C: Lina Scheynius, Love, 2002 – 2006	37
Obrázek 18: Lina Scheynius, Love, 2002 – 2006	38
Obrázek 19 A, B, C: Nobuyoshi Araki, Kniha Sentimental Journey/Winter Journey, 1991	40
Obrázek 20: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey, 1971	41
Obrázek 21: Nobuyoshi Araki, Sentimental Journey/Winter Journey, 1990	41
Obrázek 22 A, B, C: Marie Tomanová, It Was Once My Universe, 2022	44
Obrázek 23: Marie Tomanová, Co Dál?, 2021	46
Obrázek 24: Marie Tomanová, Naše Nohy, 2021	46
Obrázek 25 A, B: Marie Tomanová, World Between Us, 2021	47
Obrázek 26: Marie Tomanová, Deník 1998, 2021	48
Obrázek 27: Marie Tomanová, Marie Ve Svém Starém Pokoji, 2021	48
Obrázek 28: Marie Tomanová, Čekání, 2021	48
Obrázek 29 A, B, C: Frida Lisa Carstensen Jersø, Frida Forever, 2025	50
Obrázek 30: Frida Lisa Carstensen Jersø, Frida Forever, 2025	51
Obrázek 31: Sohrab Hura, Life is Elsewhere, 2015	53
Obrázek 32 A, B: Sohrab Hura, Life is Elsewhere, 2015	54
Obrázek 33 A, B: Sara Skorgan Teigen, Fractal State of Being (Journal), 2014	56

Obrázek 34: Sara Skorgan Teigen, Fractal State of Being (Journal), 2014	57
Obrázek 35: Viktor Kopasz, Shadow Play, 1994	59
Obrázek 36: Viktor Kopasz, In the Jungle, 1995	59
Obrázek 37: Libuše Jarcovjáková, Zápisek z deníku 1990, Ziellos, 2014	62
Obrázek 38 A, B, C: Libuše Jarcovjáková, Ziellos, 2014	63
Obrázek 39: Lina Scheynius, Diary, 2020	65
Obrázek 40: Lina Scheynius, Diary, 2013	66
Obrázek 41: Lina Scheynius, Diary, 2018	66
Obrázek 42: Lina Scheynius, Diary, 2016	66
Obrázek 43 A, B, C: Mariia Ermolenko: Flow, 2019	68
Obrázek 44: Libuše Jarcovjáková, Bez názvu, 2018	69
Obrázek 45: Lina Scheynius, Diary, 2014	70
Obrázek 46: Mariia Ermolenko, Flow, 2019	70
Obrázek 47: Lina Scheynius, Diary, 20	70
Obrázek 48: Viola Hubáčková, Moratorium, 2025	72
Obrázek 49 A, B, C: Viola Hubáčková, Moratorium, 2025	73

Obrázek 1: KOUDELKA, Josef. *Deníky*. Online. In: . 2021. Dostupné z: <https://www.najbrt.cz/prace/josef-koudelka-deniky>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 2: KOUDELKA, Josef. *Deníky*. Online. In: . 2021. Dostupné z: <https://www.najbrt.cz/prace/josef-koudelka-deniky>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 3: LARTIGUE, Jacques Henri. *Autoportrét ve vaně*. Online. In: . 1904. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/mar/29/jacques-henri-lartigue-portrait-of-the-photographer-as-a-young-man>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 4: LARTIGUE, Jacques Henri. *Sbírka mých závodních autíček*. Online. In: . 1905. Dostupné z: https://www.artnet.com/artists/jacques-henri-lartigue/in-my-room-my-collection-of-model-racing-cars-vgpER6y5TzTx0ZKy7_EHfA2. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 5: LARTIGUE, Jacques Henri. *Moje chůva Dudu*. Online. In: . 1905. Dostupné z: <https://www.mutualart.com/Artwork/Ma-cousine-Bichonnade--40-rue-Cortambert/894DEA6CB6219E78886EE0615CF12F48>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 6: MAIER, Vivian. *Autoportrét*. Online. In: . 1954. Dostupné z: <https://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 7: MAIER, Vivian. *Autoportrét*. Online. In: . 1961. Dostupné z: <https://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 8: MAIER, Vivian. *Autoportrét*. Online. In: . 1978. Dostupné z: <https://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 9: GOLDIN, Nan. *Autoportrét: Tancování na mé narozeninové oslavě*. Online. In: . 1980. Dostupné z: <https://www.moca.org/collection/work/twisting-at-my-birthday-party-new-york-city>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 10: GOLDIN, Nan. *Modřina ve tvaru srdce*. Online. In: . 1980. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/204436>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 11: GOLDIN, Nan. *Autoportrét v modré koupelně*. Online. In: . 1980. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/204437>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 12: GOLDIN, Nan. *Svatební fotka mých rodičů*. Online. In: . 1985. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/102272>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 13: GOLDIN, Nan. *Nan a Brian v posteli*. Online. In: . 1983. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/101659>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 14 A, B, C: HIROMIX. *Girls Blue*. Online. In: . 1996. Dostupné z: <https://www.climaxbooks.com/products/hiromix-girls-blue>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 15: JARCOVJÁKOVÁ, Libuše. *T-Club*. Online. In: . 1984. Dostupné z: <https://berlin.czechcentres.cz/program/libuse-jarcovjakova-t-club-just-like-in-paradise>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 16: JARCOVJÁKOVÁ, Libuše. *T-Club - 2. vydání*. Online. In: . 2024. Dostupné z: <https://americansuburbx.com/2024/11/libuse-jarcovjakova-t-club.html>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 17 A, B, C: SCHEYNIUS, Lina. *Love*. Online. In: . 2002 - 2006. Dostupné z: <https://www.linascheynius.com/lust>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 18: SCHEYNIUS, Lina. *Love*. Online. In: . 2002 - 2006. Dostupné z: <https://www.linascheynius.com/lust>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 19 A, B, C: ARAKI, Nobuyoshi. *Sentimental Journey, Winter Journey*. Online. In: . 1991. Dostupné z: <https://ascenseurvegetal.com/en/photobook/1603-sentimental-journey-1971-2017.html>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 20: ARAKI, Nobuyoshi. *Sentimental Journey*. Online. In: . 1971. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/may/28/the-big-picture-nobuyoshi-araki-sentimental-journey>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 21: ARAKI, Nobuyoshi. *Sentimental Journey, Winter Journey*. Online. In: . 1990. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/128431>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 22 A, B, C: TOMANOVÁ, Marie. *It was once my universe*. Online. In: . 2022. Dostupné z: <https://marietomanova.com/It-Was-Once-My-Universe>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 23: TOMANOVÁ, Marie. *Co dál?* Online. In: . 2021. Dostupné z: <https://marietomanova.com/World-Between-Us>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 24: TOMANOVÁ, Marie. *Naše nohy*. Online. In: . 2021. Dostupné z: <https://marietomanova.com/World-Between-Us>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 25 A, B: TOMANOVÁ, Marie. *World between us*. Online. In: . 2021. Dostupné z: <https://marietomanova.com/World-Between-Us>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 26: TOMANOVÁ, Marie. *Deník 1998*. Online. In: . 2021. Dostupné z: <https://marietomanova.com/World-Between-Us>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 27: TOMANOVÁ, Marie. *Marie Ve Svém Starém Pokoji*. Online. In: . 2021. Dostupné z: <https://marietomanova.com/World-Between-Us>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 28: TOMANOVÁ, Marie. *Čekání*. Online. In: . 2021. Dostupné z: <https://marietomanova.com/World-Between-Us>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 29 A, B, C: JERSØ, Frida Lisa Carstensen. *Frida Forever and Ever*. Online. In: . 2024. Dostupné z: <https://www.diskobay.org/books/frida-forever/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 30: JERSØ, Frida Lisa Carstensen. *Frida Forever and Ever*. Online. In: . 2024. Dostupné z: <https://www.diskobay.org/books/frida-forever/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 31 A, B: HURA, Sohrab. *Life is elsewhere*. Online. In: . 2015. Dostupné z: <https://collectordaily.com/sohrab-hura-life-is-elsewhere/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 32: HURA, Sohrab. *Life is elsewhere*. Online. In: . 2015. Dostupné z: <https://collectordaily.com/sohrab-hura-life-is-elsewhere/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 33 A, B: TEIGEN, Sara Skorgan. *Fractal State of Being (Journal)*. Online. In: . 2014. Dostupné z: <https://saraskorganteigen.com/Fractal-State-of-Being>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 34: TEIGEN, Sara Skorgan. *Fractal State of Being (Journal)*. Online. In: . 2014. Dostupné z: <https://saraskorganteigen.com/Fractal-State-of-Being>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 35: KOPASZ, Viktor. *Shadow Play*. Online. In: . 1994. Dostupné z: <https://www.kopasz.cz/diaries-authors-book/shadow-play/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 36: KOPASZ, Viktor. *In the Jungle*. Online. In: . 1995. Dostupné z: <https://www.kopasz.cz/diaries-authors-book/in-the-jungle/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 37: JARCOVJÁKOVÁ, Libuše. *Ziellos*. Online. In: . 1990. Dostupné z: <http://jarcovjakova.com/albums/ziellos/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 38 A, B, C: JARCOVJÁKOVÁ, Libuše. *Ziellos*. Online. In: . 2011. Dostupné z: <http://jarcovjakova.com/albums/ziellos/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 39: SCHEYNIUS, Lina. *Diary*. Online. In: . 2020. Dostupné z: <https://www.linascheynius.com/diary-2020>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 40: SCHEYNIUS, Lina. *Diary*. Online. In: . 2013. Dostupné z: <https://www.linascheynius.com/diary-2013>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 41: SCHEYNIUS, Lina. *Diary*. Online. In: . 2018. Dostupné z: <https://www.linascheynius.com/birth>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 42: SCHEYNIUS, Lina. *Diary*. Online. In: . 2016. Dostupné z: <https://www.linascheynius.com/diary-2016>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 43 A, B, C: ERMOLENKO, Mariia. *Flow*. Online. In: . 2019. Dostupné z: <https://www.burnmagazine.org/essays/2019/12/mariia-flow/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 44: JARCOVJÁKOVÁ, Libuše. *Bez názvu*. Online. In: . 2018. Dostupné z: <http://jarcovjakova.com/content/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 45: SCHEYNIUS, Lina. *Diary*. Online. In: . 2014. Dostupné z: <https://www.linascheynius.com/diary-2014>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 46: ERMOLENKO, Mariia. *Flow*. Online. In: . 2019. Dostupné z: <https://www.burnmagazine.org/essays/2019/12/mariia-flow/>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 47: HUBÁČKOVÁ, Viola. *Moratorium*. Online. In: . 2025. Dostupné z: <https://www.violahubackova.com/krasa-samoty>. [cit. 2025-04-19].

Obrázek 48 A, B, C: HUBÁČKOVÁ, Viola. *Moratorium*. Online. In: . 2025. Dostupné z: <https://www.violahubackova.com/krasa-samoty>. [cit. 2025-04-19].