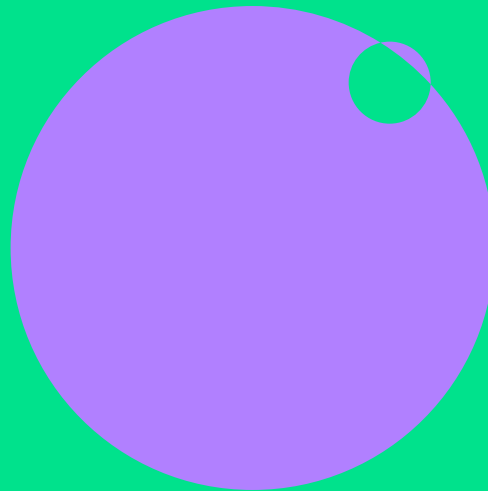


PRÁZDNÉ MÍSTO



EMPTY SPACE

Koncept, text, grafický design: Barbora Haplová

Za českou korekturu esejí děkuji Ivaně Haplové.

Za literární rezidenci děkuji Nadačnímu fondu Pramen Luhačovice.

Vzniklo v Praze na UMPRUM jako postmagisterský projekt v Ateliéru tvorby písma a typografie 2023.

Fotografický dokumentární materiál v části Workshop results vznikl konsenzuálně kolektivní tvorbou v Ateliéru tvorby písma a typografie v říjnu 2023. Převzaté fotografie spadají do volné licence, veškerý zbývajcí obrazový materiál vytvořila Barbora Haplová.

Concept, text, graphic design: Barbora Haplová

For the revision of the English translation of the essays, many thanks to Beau Daquila.

This publication was created in Prague at the UMPRUM as postmag research in the Type design and Typography Studio in 2023. Documentary photos in the section Workshop results were collectively and consentually created during October 2023 in the studio. Unoriginal photographic material is under a free license, all the remaining visual material was created by Barbora Haplová.

Strana 73: Vnitřek Vaucansonovy automatické kachny.

Zdroj: <https://archive.org/details/scientific-american-1899-01-21/page/n9/mode/2up>.

Strany 82–83: Ornamenty vln. Hamonshū v. 3, Mori Yūzan, Yamada Geisōdō, Kyōto-shi, Meiji 36 (1903).

Zdroj: <https://archive.org/details/hamonshuyv3mori>.

Strana 108: Studie polštářů Albrechta Dürerra (1493). Robert Lehman Collection (1975).

Zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459214>.

Strany 118–119: Pine Trees. Hasegawa Tōhaku (1539–1610). Zdroj: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_\(Sh%C5%8Drin-zu_by%C5%8Dbu\)_-_right_hand_screen.jpg#file](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_(Sh%C5%8Drin-zu_by%C5%8Dbu)_-_right_hand_screen.jpg#file).

LEKNÍNY A HOLÍNKY

¹ Studnička, M.;
Riedel, M.: Průvodce
Botanickou zahradou
Liberec a nahlédnutí
do botanických sbírek
Landschloss Pirna
Zuschendorf. 1. vydání.
Liberec: Botanická
zahrada Liberec, 2017.
S. 45–46.

Stojím v oddělení květeny mokřadů a vodních zahrad v liberecké botanické zahradě. „Jako drahý kámen v prstenu je do uvedeného oddělení od r. 2014 začleněn jako velmi zvláštní prvek také skleníkový pavilon L. Na rozdíl od ostatních skleníků je pro publikum otevřen jen v letní sezóně, tj. od 21. června do 30. září. Je totiž určen jen pro obří tropické lekninovitě rostliny, řádně vyvinuté až v létě, patřící mezi nejpopulárnější. Jsou zdaleka největší z celé čeledi lekninovitě (*Nymphaea* ceae) a je jim k dispozici bazén o ploše 128 m² a hloubce 0,9 m. Jde o proslulou, avšak ve skutečnosti jen zřídka pěstovanou Viktorii královskou (*Victoria amazonica*), častěji v botanických zahradách vidanou (a nezřídka za Viktorii královskou vydávanou) Viktorii Cruzovu (*Victoria Cruziana*) a poněkud opomíjenou a méně známou *Euryalé vzdornou* (*Euryale ferox*) (...). Za povšimnutí stojí zdánlivě jednoduchá, od zbytečných příkras oproštěná zahradní architektura uplatněná v pavilonu L: vše je podřízeno efektu a působivosti hlavního objektu, velkých lekninovitých rostlin, jež jsou na hladině poněkud vyvýšené a díky šikmé čelní stěně jako by se přelévající k pozorovateli. Tak nějak asi spatřili tyto rostliny první evropští badatelé, když museli vstoupit do tůní velkých řek, aby tyto rostliny zblízka prozkoumali kvůli přesnému vědeckému popisu.“¹

List *Viktorie královské* má v největším případě okolo 2,5 metrů a unese dokonce i vzrostlejší dítě, nepodařilo se jí tedy uniknout pozornosti dětských fotografů. Pro sledování těchto obrovských nádherných rostlin je v liberecké botanické zahradě stupínek, který mě vynese do nadhledu, a shora se pak tato rostlina jeví ještě větší, pohlcující, možná až monstrózně děsivá. Chytnu se zábradlí a přemítám nad velikostí dítěte, poměřuju velikost svých spolunávštěvníků a umísťuju je náhodně na list leknínu, dokud se nezačne propadat pod hladinu. Čím déle tu stojím, tím více mě listy vsákávají, a já přemýšlím nad tím, proč jsem tady. Potřeba vzduchu, nutkání vzdálit se z Prahy, která mě začala tížit, jakoby mě zavázala šlahounem a stahovala dolů. Nutnost pobýt v klidu chvíli s náhodným

listem rostliny a dát si společně čaj v dešti, protože déšť tlumí ostatní zvuky jako šedý šum, zvuková vata.²

Leknín se rozprostírá tak široce, až se mi zdá, že není věcí samotnou, ale plochou nebo pozadím. Hlavním objektem pozorování Viktorie se pak docela snadno může stát okraj jejího listu, skutečně královský límec. Ten z plochy vystupuje vzhůru a lemují vodní prostory vytlačené do zbytkových plošek jako odřezky těsta po vánočním cukroví. Základní otázky bývají ty, na kterých člověk nejsnáze ztroskotá: co je to pozadí? Rozhodla-li bych se udělat z leknínů ilustraci, z ilustrace obálku na spad, na čem by přesně záleželo, jestli v ní oči jiného člověka spatří leknín, nebo jen zelené kruhy na pozadí vykrajovánek?

Oproti tomu vedlejší *Euryale ferox* jako veliké kapesníčky či disky plují na lesklé ploše. Struktura jejich listů je výraznější, textura vyčnívá, na okrajích její listy nevystupují a díky tomu na sebe hladkost samotné vodní hladiny upozorňuje coby vodní zrcadlo. V jezírku pak třetí zmiňovaná, *Viktorie Cruzová*, funguje spíš jako doprovod významného finále v souboji o pozornost. „Budete k tomu chtít něco zeleného?“ vzpomenu si v souvislosti s tím na rozhovory s květinářkami, které dokončují kytici babičce k narozeninám.

Dočtu se, že jev hry o pozornost bývá v psychologické literatuře označován jako centrace, kdy naše vnímání vyhodnocuje tzv. *figuru a pozadí*. Toto vyhodnocení nezávisí nezbytně na vzdálenosti, ale obecně se vztahuje k tomu, který objekt bude vnímán jako hlavní a který jako vedlejší. Například při pohledu na vzdálený vrcholek hory můžou být vedlejší pohoří považována naším vnímáním za pozadí, zatímco vzdálenější výrazná hora bude v tom případě figurou. Existují i známé jevy reverzibilních figur (např. *Rubínova figura*, *Neckerova krychle*), které pravidelně oscilují mezi prostřídáním figury a pozadí. Centrace přitom není zdaleka jediným z tzv. tvarových zákonů či principů organizace, tedy vědecky odpozorovaných

2 Dále k tomuto tématu CLUITMANS, L.: On the necessity of Gardening. An ABC of art, gardening and cultivation. Amsterdam: Valiz, 2021 nebo LIVELY, P.: Život v zahradě. Brno: Host, 2019.

jevů, jak funguje náš mozek, aby vytvořil smysl z všeho, které přijímá z okolí. Těmi dalšími jsou *zákon pregnant-nosti* (nedokončené či neúplné tvary vnímáme jako dokonalé), *proximity* (blízkosti; jako tvar vnímáme prvky, které se nacházejí blízko u sebe), *kontinuity*, *podobnosti*, *společného osudu* (můj nejoblíbenější) a *zákon uzavřenosti*, *autokinetická iluze*, *indukovaný pohyb*, *fi fenomén*, *stroboskopický pohyb*, *pareidolie*, *paobrazy*, *Reicher-Wheelerův efekt*, *transpozice*, *percepční a fyzikální iluze*; *opticko-geometrické klamy*: *Heringova iluze*, *Ponzova iluze*, *Müller-Lyerova iluze*, *iluze měsíce*, *horizontálně-vertikální iluze*; *hypotéza tesařského světa*. Všechny tyto jevy by bylo možné vzít a vztáhnout je k otázce – co je to v jejich případě *pozadí*, co z něj vyčleňuje jednotlivé *prvky*, tedy co je odlišuje od *prázdného místa*.

Centrace kromě zraku funguje i u jiných všeho (a v důsledku i u množství odlišných uměleckých druhů), např. v hudbě určí hlavní melodii, ránu na ulici versus hluk okolních aut, v případě kurátorské práce se může stát hlavní dominantou místnosti nějaké umělecké dílo, zatímco ostatní budou v rámci celku ustupovat do pozadí. Tato práce přitom může probíhat zcela intuitivně, srozumitelnost významu pro druhého bude ale vysvětlitelná právě skrze jev centrace.

Objekty pracující s oscilací mezi tím, co je figurou a co pozadím, různě ohýbají to, co centrace ještě zvládne. Pokud se tato úvaha, jako v případě hudby, přesune do abstraktnější roviny, ústředním bodem uměleckého díla pak může být přece i cosi, co na něm fyzicky chybí. Možná že mísit umění interpretace s interpretací optického klamu je ve výsledku příliš zjednodušující, ale sledování těchto Vennových diagramů mi přece jen umožňuje sledovat něco podstatného. Pokud jsou uprostřed obrazu prázdné křeslo a rozkopnuté bačkory, směřuje obraz k tomu, že tu někdo byl a teď tu není. Tématem je chybění, možná mizení, možná zachycení rychlého momentu na trvalém betonu, což má v sobě schované větší tenzi, než

kdyby šlo o plátno. Podstatné je, že středem interpretace pak není člověk sám, ale okolnost, že tu není. Není to tedy ani totéž, jakoby tu byl, ale ani jakoby tu nebyl a my vůbec nevěděli, že tu nebyl. Tzn. chybějící člověk je určitá neznámá (x), ke které se odkazuje v druhém plánu. To nicméně není totéž, jakoby nikdo o x nic nevěděl, nikdy o něm neslyšel, nikoho přemýšlet o x ani nenapadlo.

Problém s malými podstatnými detaily je ten, že jakkoli se dají minimalizovat, nedají se vymazat, a nakonec vždycky přijde poručík Colombo a zeptá se po té jedné věci, která mu vrtá hlavou. Se stejnou posedlostí jako Colombo se profesor Jan Císař vracel k jedné konkrétní události. „Snažím se prokázat – zatím se mi to bohužel nedaří... –, že postmoderní divadlo začal u nás režisér Jan Nebeský ve svém absolventském představení v Disku, kde podle Gončarova udělal *Strž*. Odehrává se to v padesátých letech 19. století v carském Rusku. Inscenačně to byla jasná iluze šlechticko-statkářského salónu, ale do toho stála uprostřed scény ještě zablácená zahradnická holinka. Herci i diváci se s tím museli vyrovnat a najednou to byla realita, která se tloukla s iluzí, a bylo to přesně to, co je pro divadlo příznačné dnes. Napětí mezi iluzivností a pravostí.“³ Se stejnou posedlostí, s jakou pan profesor Císař při absolutně každé příležitosti mluví o této holince, jsem se já stala analogicky posedlá profesorem Císařem a svými vzpomínkami na to, jak o této holince mluví. V mé hlavě se neustále zmnožuje, říká to v malé místnosti, v Hellerově sále, na Jiráskově Hronově, v Divadelních novinách, kdesi se skleničkou habánského atd. Čili jsme spolu uvízlí v poměrně typické postmoderní situaci, což by ho jistě pobavilo (pokud by tu ještě byl). Holinka tu není příznakem něčeho, nedá se vzít jako nepodstatná rekvizita či dokonce dekorace. Holinka, což by mohl být jednoduše kousek kostýmu malého významu, je věcí, která donutí celek inscenace profesora Císaře interpretovat ne o maličko jinak, ale naprosto jinak jako celek. Tato podělaná holinka posune celý význam inscenace a to může být poněkud frustrující, nutí ho to ji považovat

3 Souhrn Salónní debaty v Divadle Kámen byl publikována na blogu Divadelních novin 21. 4. 2018 Zdeňka Brychtová: <https://www.divadelni-noviny.cz/postrehy-divadla-kamen-no-23>. Citováno 29. 10. 2023 v Praze.

4 S výjimkou knihy Freda Smeijerse *Counterpunch, making type in the sixteenht century, designing typefaces now*.

za milník českého divadla. Je krizí středu, znamená, že odted' se může stát centrem cokoli, co do něj postavíme, ruší dohodnutá pravidla centrace výstavby dramatické struktury a tím je znejišťující. Nikoho neznejišťuje, že zaniká carské Rusko, frustrující je na tom, že starý způsob čtení nefunguje a je potřeba nalézt jiný, a to jen kvůli jedné blbě zpropadené ještě jednou zmiňované holince. Představuji si, že lidé, kteří museli uznat, že Země není placatá, museli být ještě o mnoho frustrovanější. Stalo se to dávno po Duchampovi, dávno po začátku akčního umění, situacionistické internacionály, což je jen velice náhodný výběr na důkaz, že tu byl určitý čas se smířit se změnou směřování pozornosti v umění, než došlo k incidentu s holinkou.

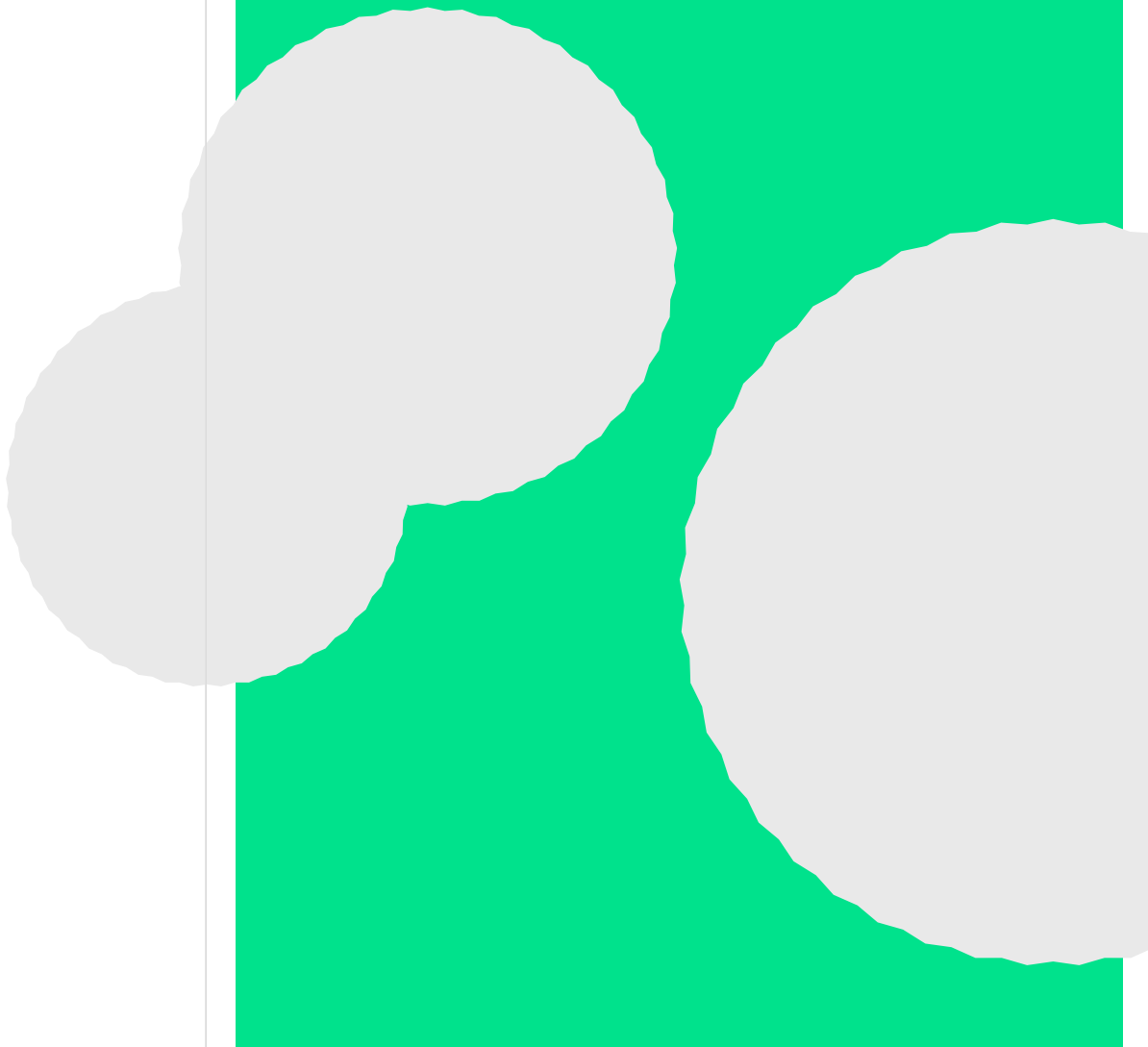
Strukturalisté by tuhle úvahu jednoduše rozmotali systémem znaků a příznaků, výsledkem by byl krásný přehledný pavouk pozorovaného, pozorujícího, hlavního a vedlejšího, beton Pavla Duška by hned vypadal jako větný rozbor, stejně tak *Strž*. Něco by se ztratilo, ale jako celek by to fungovalo. Pak už by stačilo jen přetavit v rhizomatickou síť, z této hierarchické sítě udělat nehierarchickou a dost možná by se to ani nezakývalo. Italo Calvino by na to šel z jiné strany, napsal by třeba povídku, kde by se v čiré abstrakci pokusil napsat o úplném počátku času a o návratu tohoto bodu, dost možná by se to nic jmenovalo *T nula*.

Kdyby totéž psal Jean-Paul Sartre, šlo by třeba o místo, kde nic není, nic tam nemůže vzniknout, ale nedá se z toho ani uniknout, a protože neexistuje ani čas, není možné odejít, protože odchod je umožněný jen díky časoprostoru. Jediný způsob, jak se toho zbavit, je sebevražda. Existenciální nicota. Nebytí, nic, prázdno, negativní prostor, něco co bylo nepodstatné, se stává podstatným pojmenováním nebo kontextem. To jsou jevy v naší současnosti v tvorbě tak strašně běžné, že samy o sobě nestačí. Řešením ale není dělat negaci negace a její negaci⁴, protože naše pozornost nemá kapacitu

pro kontinuum interpretací, aby ji nakonec nezploštila do jedné velké šedé plastelínové hroudy.

Odpočinu si teď na chvíli na méně náročném poli: v případě románu se může stát, že v určitém bodě začne být postava, která se na počátku zdála jako vedlejší, středem pozornosti. V současné době jde už o starý televizní trik, kdy se v detektivce vrah zjeví vždycky na začátku, ať už si kupuje šunku v řeznictví, anebo se dívá na jezírko s lekníny, klasická dramatická výstavba si žádá, abychom v Colombovi zahlédli vraha jakýmkoli způsobem již v prvních pár minutách, ačkoli zatím není středem pozornosti. Možná, kdyby byla vrahem holinka, ještě stále by to někoho překvapilo... Jinak je ale tato struktura tak známá, že funguje spíš jako comfort TV. Žijeme sice ve světě, kde hrdinou může být holinka i prezident zeměkoule, také žijeme ve světě, kde je úplně v pořádku vystavit v galerii cokoli, včetně vystříhaných televizních programů se zakroužkovanou Cestománií. Ale to podle mého názoru neznamená, že jsme schopní rezignovat na interpretaci, protože naše vnímání se neustále snaží vidět králíka nebo kachnu. A můžeme ho nutit to nedělat, ale to není totéž, jako nechat králíka s kachnou být. Pokud jde o umění, nedokážeme nechat být ani jednu blbou holítku.

WATER LILIES AND RUBBER BOOTS



I'm standing in the Department of Wetland Flora and Water Gardens in the Liberec Botanical Garden. "Like a precious stone in a ring, the greenhouse pavilion L was added as a very special element to the department in 2014. It is intended only for giant tropical water lilies, which are among the most popular plants and properly bloom only during the summer. They are by far the largest of the entire waterlily family (*Nymphaea ceae*) and provided with a 128 m² pool with a depth of 0.9 m. These include the famous, but in fact rarely grown, *Royal Victoria* (*Victoria amazonica*), the more commonly seen (and not often passed off as *Victoria royal*) *Victoria cruziana* and the somewhat neglected and less familiar *Euryale ferox* (...). It is worth noticing the seemingly simple garden architecture without unnecessary decorations of pavilion L: everything is subordinated to the effect and impressiveness of the main object, the large waterlily plants, which are somewhat elevated on the water and, thanks to the slanted front wall, seem to flow over to the observer. This is probably how the first European explorers saw these plants when they had to enter the pools of the great rivers to closely examine them for an accurate scientific description."⁵

The leaf of the *Royal Victoria* is around 2.5 metres at its largest and can even carry a larger child, so it has not escaped the attention of child photographers. To view these beautiful enormous plants, there is a step in the Liberec Botanical Garden that takes me up, and from above this flower appears an even bigger one, more absorbing, perhaps even monstrously scary. I grasp the railing and wonder about the size of the child, measuring the size of my fellow visitors and placing them randomly on the water lily leaf until it begins to sink down below the surface. The longer I stand here, the more the leaves draw me in, and I wonder why I am here. My need for air, the urge to move away from Prague, which has begun to weigh me down, as if binding me and pulling me down. The need to be still for a while with a random plant leaf

⁵ Studnička, M.; Riedel, M.: Guide to the Liberec Botanical Garden and insights into the botanical collections of Landschloss Pirna Zuschendorf. 1st edition. Liberec: Botanical Garden Liberec, 2017. S. 45–46.

⁶ More to this topic: CLUITMANS, L.: On the necessity of Gardening. An ABC of art, gardening and cultivation. Amsterdam: Valiz, 2021 or LIVELY, P.: Life in the Garden. London: Penguin Books Ltd, 2018.

and have tea together in the rain, because the rain mutes other sounds like grey noise, sonic cotton wool.⁶

The water lily spreads so wide that it seems to me that it is not the object itself, but a surface or background. The main object of my observation could then quite easily become the edge of *Victoria's* leaf, a truly royal collar. It rises upwards from the surface and frames the water spaces squeezed into the remaining areas like the scraps of dough left over from Christmas cookies. The basic questions tend to be the ones on which one easily fails to answer: what is a background? If I decided to make an illustration of these water lilies, and create a book cover with it, what difference would it make exactly if another person's eyes saw a water lily in it or just green circles as a background for the cut-outs?

In comparison, the neighbouring *Euryale ferox* float like large handkerchiefs or disks on the glossy surface. The texture of their leaves is more noticeable, the texture stands out, their leaves do not pop out at the edges and thus the smoothness of the water surface itself draws attention like a water mirror. The third mentioned in the pond, *Victoria Cruz*, serves more like a companion to the important final in the battle for attention. "Would you like something green to go with that?" I recall conversations with flower girls finishing a bouquet for my grandmother's birthday.

I learned that the phenomenon of attention games is in psychological literature often referred to as centration, when our perception is evaluating the so-called *figure* and *background*. This evaluation does not necessarily depend on the distance, but generally relates to which object will be perceived as the main object and which as the secondary object. For example, when looking at a distant mountain peak, the secondary mountains may be considered by our perception as the background, while the more distant prominent mountain will be the figure

in that case. There are also the well-known phenomena of reversible figures (e.g., *the Rubin figure, the Necker cube*) that regularly oscillate between perceiving the two parts as the figure and the background. Yet centering is by no means the only one of the so-called shape laws or principles of organization, i.e., the scientifically observed phenomena of how our brains work to create meaning from the perceptions they receive from the environment. The others include *the law of transitivity* (we perceive incomplete or imperfect shapes as perfect), *proximity* (we perceive elements that are close together as shapes), *continuity, similarity, common fate* (my most favorite) and *the law of closure, autokinetic illusion, induced motion, the Phi phenomenon, stroboscopic motion, pareidolia, paeob-rasis, the Reicher-Wheeler effect, transposition, perceptual and physical illusions; optical-geometric illusions: Hering illusion, Ponzo illusion, Müller-Lyer illusion, Moon illusion, horizontal-vertical illusion; carpenter's light hypothesis*. All these phenomena could be related to the question what is the *background* in their case, what distinguishes the individual *elements* from it, i.e. what distinguishes them from *empty space*.

Centering, however, works for other sensations besides sight (and consequently for a multitude of different art forms), e.g. in music it will determine the main melody, the bump in the street versus the noise of the surrounding cars, in the case of curatorial work a piece of art may become the main dominant feature of an exhibition room while the others will recede into the background within the whole. This work may be done quite intuitively, but the comprehensibility of the meaning for the other will be explicable precisely through the phenomenon of centering.

Objects using the oscillation between what is a figure and what is a background bend what centering can still handle in different ways. If, as in the case of music, this reasoning moves to a more abstract level, the central point of the artwork can then be something that is physically

absent from it. Perhaps to blend the art of interpretation with the interpretation of optical illusion is, in the end, too simplistic, but following these Venn diagrams does allow me to observe something essential. If there is an empty chair and kicked-off slippers in the middle of the picture, the picture is pointing towards the fact that someone was here but is not anymore. The theme could be: absence, maybe disappearance, possibly capturing a quick moment on permanent concrete, which has more hidden tension than if it were a canvas. Crucially, then, the centre of interpretation is not the person themselves, but the circumstance of not being there. So it is neither the same as if they were here, nor as if they were not here and we did not know at all. That is to say, the missing person is a certain unknown (x) referred to in the second plan. However, this is not the same as no one knowing anything about x, never having heard of x, never having thought about x.

The problem with small essential details is that no matter how much minimized, they can't be erased, and eventually Lieutenant Colombo always comes along and asks for that one thing that's on his mind. With the same obsession as Colombo, Professor Jan Císař kept returning to one particular incident. "I am trying to prove – unfortunately I have not succeeded so far... – that postmodern theatre started in our country by the director Jan Nebeský in his graduation show at the Disk Theatre, where he directed Goncharov's *Strž*. It is set in the 1850s in Czarist Russia. The staging was a clear illusion of a nobleman's and landlord's salon, but there was also a muddy rubber boot in the middle of the stage. The actors and audience had to deal with that, and suddenly it was reality clashing with illusion, and it was exactly what is characteristic of theatre today. The tension between illusion and authenticity."⁷ With the same obsession that Professor Císař talked about this boot on absolutely every occasion, I have become similarly obsessed with Professor Císař and my memories of him talking about the rubber boot. It has

⁷ A summary of the Salon Debate at the Kámen Theatre was published on the Divadelní noviny blog on 21 April 2018 by Zdeňka Brychtová: : <https://www.divadelni-noviny.cz/postrehy-divadla-kamen-no-23>. Cited on 29th of October 2023 in Prague.

kept multiplying in my head since then: he tells it in a small room, in Heller's Hall, at Jirásek's Hronov Festival, in the Theatre Newspaper, somewhere with a glass of Habanese, etc. So we are stuck together in a rather typical postmodern situation, which would certainly amuse him if he were still around. The boot is not a symptom of anything; it can't be taken as an unimportant prop or even decoration. The boot, which could simply be a piece of costume of little significance, is the thing that forces Professor Císař to interpret the entire production not slightly differently, but completely differently as a whole. This bloody boot shifts the entire meaning of the production and that can be somewhat frustrating, forcing him to consider it a milestone in the Czech theatre. It is a crisis of centre, meaning that from now on anything we put in it can become the centre; it breaks the agreed rules of centering the construction of dramatic structure and is thus disconcerting. It's not upsetting to anyone that Czarist Russia is disappearing. What's frustrating is that the old way of reading doesn't work and another way needs to be found. I imagine the people who had to acknowledge that the Earth is not flat must have been even more frustrated. This happened long after Duchamp, long after the beginning of action art, the Situationist International, which is just a very random selection to prove that there was a certain amount of time to come to terms with the change in the direction of attention in art before the incident with the rubber boot.

The Structuralists would simply untangle this reasoning with a system of signs and symptoms, and the result would be a beautiful clear spider web of the observed, the observing, the main and the secondary, Pavel Dušek's concrete would immediately look like a sentence analysis, and so would *Strž*. Something would be lost, but as a whole it would work. Then it would just have to be transformed into a rhizomatic network, make this hierarchical network non-hierarchical, and quite possibly it wouldn't even get twisted. Italo Calvino would go at it from

8 With the exception of Fred Smeijers' book *Counterpunch*, making type in the sixteenth century, designing typefaces now.

a different side: he would write a short story, for example, where he would try to write in pure abstraction about the very beginning of time and the return of that point, quite possibly nothing called *T zero*.

If Jean-Paul Sartre wrote the same thing, it would be, for example, about a place where nothing exists, from where there is no escape, and since there is no time, there is no way to leave, because leaving is only made possible by space-time. The only way to get rid of it is to commit suicide. Existential nothingness. Non-existence, nothing, emptiness, negative space, something that was insubstantial becomes substantial by naming it or contextualizing it. These are phenomena so terribly common in our present work that they are not enough on their own. The solution, however, is not to make a negation of the negation and its negation⁸, because our attention does not have the capacity for a continuum of interpretations, lest it eventually flatten it into one big grey plasticine lump.

I'll rest for a moment in a less demanding field: in the case of a novel, it may happen that at some point a character who initially seemed to be a minor character becomes the centre of attention. It's an old TV trick nowadays that the killer always appears at the beginning of a crime story, whether he's buying ham at the butcher's or looking at a pond of water lilies; classic dramatic structure demands that we spot the killer in Colombo in some way during the first few minutes, even though he's not yet the centre of attention. Maybe if the killer was a rubber boot, it would still surprise some people... but otherwise, this structure is so familiar that it works more like comfort TV. While we live in a world where the hero can be a rubber boot or the president of the world, we also live in a world where it's perfectly okay to display anything in the gallery, including cut TV programs with TravelMania circled. But that doesn't mean, in my opinion, that we are able to resign ourselves to interpretation, because our perception is always trying to see the rabbit or the duck. And we can

force it not to, but that's not the same as letting go of the rabbit and duck. When it comes to art, we can't let go of one rubber boot.

BEZBARVÝ SVĚT,
DOSTŘEDIVÝ
STÍN A MIZEJÍCÍ
PRÁZDNOTA



Ve snaze po zachycení prázdného místa bych ráda pokračovala ve skleníku. Jako člověk narozený v roce 1992 jsem se o existenci viktoriánských skleníků dozvěděla tím nejpředvídatelnějším z možných způsobů: při sledování filmů o Harrym Potterovi. Nicméně od chvíle, kdy jsem vytáhla svou středoevropskou nohu na ostrovní půdu a objevila reálnou krásu obrovského skleníku, byla to láska.

Tato láska to měla samozřejmě předsjednané a tedy dost zjednodušené, protože ve mně zapustila kořeny díky české zahrádkářské tradici. I pokleslý bratr skleníků a oranžerii, fóliák, by si podle mě zasloužil více pozornosti a já stále trpělivě čekám, až o něm vyjde nějaká publikace. Vždyť když už existuje knížka o nádražkách, o panelácích i o šumperácích, není snad fóliák také hoden? Fóliák mi neustále vnukává myšlenku, jestli přece jen není něčím mezi skleníkem a japonskými papírovými stěnami shoji, a zda na něm není (i přes vědomí proklínání materiálu) cosi krásného.

Vzdušné konstrukce, které neničí prázdné místo a rozehrávají světlo, sestávají z určité mřížky a poskytují prostor pro rostliny, které by jinak nemohly přežít, se (nejenom) v podobě jedné z nejslavnějších impresionistických povídek Virginie Woolfové, *Zahrady v Kew*, dostaly i do literární historie. Tento konkrétní palmový skleník vytvořil v letech 1844–48 britský architekt Decimus Burton spolu s irským slévačem litiny Richardem Turnerem. V téměř totožném období (1843–45) vznikl skleník v moravském Lednicko-valtickém areálu, přičemž šlo o jednu z prvních litinových konstrukcí v našich zemích.

„Světlo dopadlo třeba na hladký šedý povrch oblázku nebo na skořápku hlemýždě s hnědými kruhovými žilkami nebo na krupěj deště a znásobilo její tenké vodní stěny tak pronikavým červeným, modrým nebo žlutým jasem, že člověk čekal, jestli prasknou a zaniknou. Místo toho kapka během vteřiny opět stříbřitě zešedla a světlo nyní

9 Woolf, V.: *Zahrady v Kew*. In: *Strašidelný dům*. Přeložila Zuzana Mayerová. V tomto uspořádání vydání první. Praha: Odeon, 2006. S. 26.

dopadalo na plochu listu a odhalovalo pod jeho povrchem rozvětvenou síť vláknitých žilek a znovu se přesunulo dál a zalilo svou září rozlehlé zelené prostory pod klenbou ze srdčitých a jazykovitých listů. Pak větřík náhle zaviřil rychleji a zaval barevné záblesky vzhůru do povětří, do očí mužů a žen, kteří se v červenci procházeli v zahradách v Kew.“⁹

Krása skleníku i staveb využívajících skleněných tabulek spočívá v prostupnosti mezi vnitřním a vnějším, nehmátnelný princip se dostává do pozice figury. Mraky se míhají anebo skrze tabulky skla prosvítá sytě modrá obloha. Prší, proudy vody rozmlžují obzor, zmatňují vidění, dešť už ani není vidět, zato zvuk si říká o pozornost a prolíná se do vnitřního světa skleníku. Světlo a vzduch uvnitř – vlhký, teplý a proti němu venkovní vzduch plný deště. Nebo ostrý a jasný mráz v zimě proti vnitřnímu parnu. Ať už jsou dva stavy vnitřku a vnějšku jakékoli, vstupují do společné konverzace. Na obecnější rovině jde o princip, kdy se světlo, případně počasí stává středem pozornosti. Osvícenství, Jungiánský stín, mystické interpretace Františka Drtikola, stíny vracející se ze záhrobí, abeceda tvořená světlem... světlo a stín jsou pro lidstvo nekonečným zdrojem obrazivosti, protože na nich zásadně závisí náš život.

O světle se většinou uvažuje v souvislosti s barvou a barevným spektrem, barevný mystický bahasovský guru říká: „Barva je život, protože svět bez barev se nám jeví jako mrtvý. Barvy jsou primární myšlenky, děti původního bezbarvého světla a jeho protějšku, bezbarvé temnoty. Jako plamen plodí světlo, tak světlo plodí barvy. Barvy jsou dětmi světla a světlo je jejich matkou. Světlo, tento první fenomén světa, nám prostřednictvím barev odhaluje ducha a živou duši světa.“¹⁰ Barvy jsou pro Ittena dětmi světla, barvy a učení o nich mají mytický přesah, který dokáže vidět jediné vyvolení (spoiler alert: nikoli vyvolené), navíc je zde zdůrazněna hierarchizace světla a barvy, potvrzovaná stále dokola rozkladem bílého paprsku skrze hranol, Itten vnímá barvu jako vyjevení ducha věcí. Vedle

10 Itten, J.: *Art of Color*. Přeložil Ernst Van Haagen. New York: Van Nostrand Company, 1993. S. 43.

toho můžeme postavit jiný, obdobně radikální postoj, převzatý z učebnice obecné psychologie: „Je třeba si uvědomit, že barva není vlastností materiálu. Vnější svět je nebarevný; skládá se z bezbarvé hmoty a energie. Hmota má pouze schopnost absorbovat, odrážet nebo propouštět elektromagnetické vlny, jak je tomu u průhledných těles. Míra absorpce závisí na molekulární stavbě tělesa.“¹¹ Třeba by se dalo říct, že si tato dvě tvrzení tak docela neodporují, pokud bychom přijali představu, že molekulární stavba tělesa může mít v sobě cosi mimo hmotu, jak ji známe. Není to tak strašně dávno, co atomy začaly jako kuličky s háčky vázícími se k sobě, možná by se tedy dala přijmout i myšlenka, že o molekulách ještě nevíme všechno. Vedle sebe můžou existovat dvě naprosto odlišné vize světa: jedna, kdy je svět v podstatě nebarevný, a druhá, ve které neexistuje nic důležitějšího, než je světlo (jako matka barvy).

11 Plháková, A.: Učebnice obecné psychologie. Praha: Akademia, 2007. S. 114.

V roce 1933 dokončil japonský spisovatel Džunčiró Tanizaki svou esej *Chvála stínů*, kde proti sobě poměrně radikálně staví japonskou a tzv. západní estetickou vnímavost. Do češtiny byla přeložena až v roce 1998, a přestože je vystavěná značně černobíle, pozoruhodně vůbec nezestárla. „Z čeho asi vyrůstal tento rozdílný vkus? Mám dojem, že my lidé z Východu hledáme uspokojení v prostředí, do něhož jsme byli zasazeni, zdáme se být smíření se svou momentální situací. Když je tma, nic nás nepudí proti ní reptat, poddáme se s pocitem, že se nedá nic dělat. Je-li málo světla, pak je málo světla, a my se plně pohřížíme do tmy a sami od sebe v ní hledáme krásu. O pokrok věčně usilující západní člověk se naopak věčně snaží vylepšit svůj úděl. Od svíčky k lucerně, od lucerny k plynovým lampám, od plynových lamp k elektrickému osvětlení – věčně touží po větším jasu a světle a vynakládá nemalé úsilí na odstranění sebenepatrnějšího stínu.“¹² Ač je zřejmá určitá nadsázka, případně silná obrana proti agresivním a překotným inovacím, Tanizaki pojmenovává jeden z klíčů, jak vnímat a ocenit prázdné místo. Pozornost místo toho, aby se zaměřovala na něco, co je

12 Tanizaki, D.: Chvála stínu. Přeložila Vlasta Winkelhöferová. Praha: K-A-V-K-A, 2017. S. 57.

velkolepé, vyprojektované, případně záměrné, může být stejně tak uspokojená tím, do čeho není vložena energie na změnu, co zkrátka jen tak je anebo ještě lépe, co neokázale není. Z této eseje a i ze samotného úryvku jasně vyplývá, jaký postoj Tanizaki zaujímá ve vztahu k prázdnotě, totiž typicky japonský. V detailu popisuje brilantně kvality prostoru, jakými jsou třeba nedořečenost, pomalá proměnlivost světla, citlivost vůči jemnému materiálu, případně špina. Spojnicí mezi jeho pozorováním a prázdným místem pak může být právě vůle věnovat pozornost čemusi, co nenásilně je, případně co si o pozornost neříká hlasitě.

Jim Jarmush v jednom z publikovaných rozhovorů mluví o svém filmu, kde jsou prázdné černé úseky umožňující člověku přemýšlet. „V japonštině existuje pojem *ma*, který se nedá nijak přeložit, ale označuje mezery mezi věcmi, ale v Japonsku je jeho význam v umění dobře patrný, třeba u některých malířů. Nebo u Ozua a Mizogučiho.“¹³ Tvrdit, že není jediným umělcem, který hledá inspiraci v japonském prostředí, by bylo stále zdrženlivým tvrzením, vzhledem k tomu, co se například v grafickém designu odehrálo v době, kdy skončila izolace Japonska v 19. století. Japonský design je stále vysoce a viditelně ceněný, a to přestože soutěží s vizuální agresivitou, jednoduchostí a jemností. Do diskuze o estetické vnímavosti současného člověka tak stále vnáší zajímavá témata, která se ale točí například i okolo transcendence. Minimální prostředky totiž ještě nemusí znamenat jednoduchost, a už vůbec ne srozumitelnost.¹⁴

13 Jim Jarmusch: Rozhovory 1980–2000. Praha: Camera Obscura, 2009. S. 117.

14 Tento fenomén bylo možné sledovat na výstavě Národní galerie Zenga japonských zenových obrazů ze sbírky Kaeru-an, ke které vyšel katalog.

Senzibilita potřebná k ocenění nezáměrného detailu, jakým může být třeba prasklina v kameni, nebo jiných podob prázdného místa ve smyslu děr, prasklin, rýh, svádí v našem vnímání souboj s poutací pozorností, které se ve 30. letech 20. století neobjevovaly, přesto je to souboj principiálně stejný. Figur je v našem světě tolik, že se z nich stává šum věcí a vjemů, potenciální konkurence chybějícímu materiálu. Když se podívám na

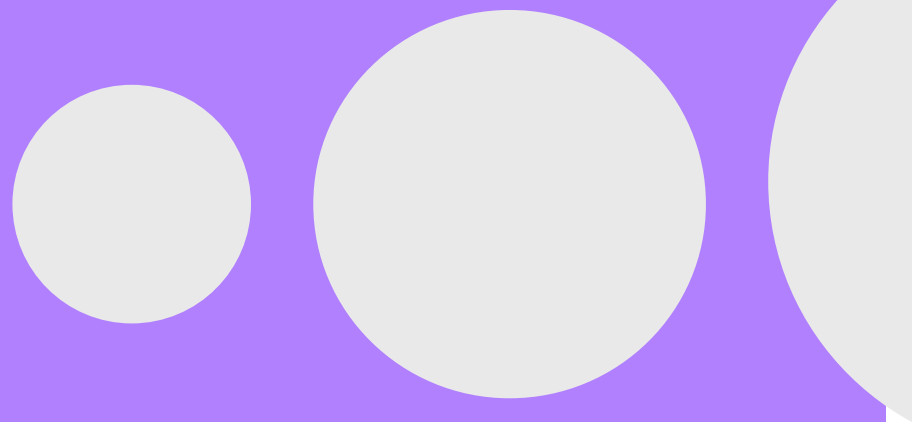
kámen, prázdným místem můžu myslet rýhu ve smyslu figury, můžu jím ale myslet i zbytek pískovce. Ještě více se to zkomplikuje, pokud tuto fotografii umístím na plakát anebo pokud udělám těchto fotografií v adršpašsko-teplickém areálu 300 a vytvořím z nich fotografickou publikaci s tématem rýh, děr a proláklín.

Joseph Albers říká v *Interaction of Color*: „Dokud v hudebních skladbách slyšíme pouze jednotlivé tóny, neslyšíme hudbu. Poslech hudby závisí na rozpoznání prostorů mezi tóny, jejich umístění a rozestupů. (...) Jsme schopni slyšet samostatný tón. Ale téměř nikdy (tedy bez speciálních přístrojů) nevidíme jedinou barvu bez vztahu a spojitosti s jinými barvami. Barvy se nám ukazují v neustálém pohybu, ve vztahu s proměňujícími se sousedy a podmínkami.“¹⁵

Myslím si, že rýhu, díru, tunel či jiné tvarově určené *prázdné místo* samostatně vnímat dokážeme docela snadno podobně jako jednotlivý tón. Jenže to, jestli ji budeme vnímat jako prázdné místo záleží na kontextu, teprve kompozice definuje prázdné místo, a to bez ohledu na to, jestli je filmová, divadelní anebo mimoumělecká. Proto se tedy domnívám, že prázdné místo samo o sobě neexistuje. Stín se může stát středem pozornosti a zmást jazyk ohledně toho, co myslím *prázdným místem*. *Prázdné místo* zjemňuje vnímání, zároveň ho může jitrřit. Měla bych si vybrat jedno konkrétní, to osekát na mikročástice a posvítit si na něj, abych se stala správnou Tanizakiho *západačkou*. Anebo můžu také čekat, až se někde kontextuálně zjeví a poté se ho snažit polapit a uvěznit například literaturou.

15 Albers, J.: *Interaction of Color*. (Překlad úryvku B.H.) New Haven & London: Yale University Press, 2013. S. 5.

COLOURLESS WORLD, CENTRED SHADOW AND VANISHING VOID



In my pursuit of capturing empty space, I would like to continue in the greenhouse. As someone born in 1992, I learned of the existence of Victorian greenhouses in the most predictable way possible: by watching the Harry Potter films. However, from the moment I set my middle-European foot on the island's ground and discovered the real beauty of a giant greenhouse, it was love.

This love, of course, was pre-arranged and therefore quite accelerated as it was rooted in me thanks to the Czech gardening tradition. Even the fallen brother of greenhouses and orangeries, the plastic greenhouse, deserves more attention in my opinion, and I am still waiting patiently for a publication about it. After all, if there is already a book about railway stations, blocks of flats and train station pubs, aren't plastic greenhouses also worthy? The plastic greenhouse keeps me wondering if it isn't after all something between a glass greenhouse and Japanese paper shoji walls, and if there isn't something beautiful about it (despite the awareness of the cursed material).

The airy constructions that do not destroy empty space and diffuse light consist of a certain grid and provide space for plants that otherwise could not survive and that have (not only) made their way into literary history in the form of one of Virginia Woolf's most famous impressionist short stories, *The Gardens at Kew*. This particular palm greenhouse was created in 1844–48 by British architect Decimus Burton, together with Irish cast iron foundryman Richard Turner. In an almost identical period (1843–45), a greenhouse was built in the Moravian Lednice-Valtice area, and it was one of the first cast-iron structures in the Czech lands.

"The light fell either upon the smooth, grey back of a pebble, or, the shell of a snail with its brown, circular veins, or falling into a raindrop, it expanded with such intensity of red, blue and yellow the thin walls of water that

16 WOOLF, V.: *Gardens of Kew*. In: *A Haunted House and Other Short Stories*. Online: <https://gutenberg.net.au/ebooks12/1203821h.html>.

one expected them to burst and disappear. Instead, the drop was left in a second silver grey once more, and the light now settled upon the flesh of a leaf, revealing the branching thread of fibre beneath the surface, and again it moved on and spread its illumination in the vast green spaces beneath the dome of the heart-shaped and tongue-shaped leaves. Then the breeze stirred rather more briskly overhead and the colour was flashed into the air above, into the eyes of the men and women who walk in Kew Gardens in July."¹⁶

The beauty of a greenhouse and of buildings using glass panels lies in the permeability between the inside and the outside, the intangible principle becomes a figure. Clouds pass by or a deep blue sky flashes through the panels of glass. It is raining, streams of water blur the horizon, blurring vision, the rain is no longer visible, but the sound demands attention and blends into the inner world of the greenhouse. The light and the air inside, humid and warm, and the outside air full of rain against it. Or the crisp and clear frost in winter against the indoor steam. Whatever the two states of inside and outside, they enter into a mutual conversation. On a more general level, it is a principle where light or weather becomes the focus of attention. The Enlightenment, the Jungian shadow, the mystical interpretations of František Drtikol, shadow figures returning from beyond the grave, the alphabet made of light... light and shadow are an infinite source of images for humanity because our lives depend fundamentally on them.

Light is usually discussed in terms of colour and the colour spectrum, the colourful mystical guru of the Bauhaus says: "Colour is life, for a world without colours appears to us as dead. Colours are primordial ideas, children of the aboriginal colourless light and its counterpart, colourless darkness. As flame begets light, so light engenders colours. Colours are the children of light, and light is their mother. Light, that first phenomenon of the

world, reveals to us the spirit and living soul of the world through colour.”¹⁷

To Itten, colours are the children of light. Colours and the teaching about them have a mythical overlay that only the chosen he (spoiler alert: not the chosen she) can see; moreover, the hierarchy of light and colour is emphasised here, confirmed over and over again by the decomposition of the white ray through the prism. Itten sees colour as the revelation of the spirit of things. Alongside this we can place another, similarly radical position, taken from *The Textbook of General Psychology*: ‘It must be remembered that colour is not a property of a material. The external world is colourless; it consists of colourless matter and energy. Matter has only the ability to absorb, reflect or transmit electromagnetic waves, as in transparent bodies. The degree of absorption depends on the molecular structure of the body.’¹⁸ Perhaps it could be argued that these two statements are not quite contradictory, if we accept the idea that the molecular structure of a body can have something in it beyond matter as we know it. It’s not terribly long ago that atoms started out as balls with hooks binding together, so perhaps one could accept the idea that we don’t know everything about molecules yet. Two completely different visions of the world can exist side by side: one in which the world is essentially colourless, and one in which there is nothing more important than light (as the mother of colour).

In 1933, the Japanese writer Junichiro Tanizaki completed his essay *The Praise of Shadows*, in which he contrasted Japanese and so-called Western aesthetic sensibilities in a rather radical way. It wasn’t translated into Czech until 1998, and although it presents a rather black-and-white picture, it has remarkably not aged at all. ‘But what produces such differences in taste? In my opinion it is this: we Orientals tend to seek our satisfactions in whatever surroundings we happen to find ourselves, to content ourselves with things as they are; and so

17 Itten, J.: *Art of Color*. Translated by Ernst Van Haagen. New York: Van Nostrand Company, 1993. P. 43.

18 Plháková, A.: *The Textbook of General Psychology*. (Excerpt translated by B.H.) Prague: Akademia, 2007. P. 114.

19 Tanizaki, J.: *In the Praise of Shadows*. Translated by Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker. Maine: Leete’s Island Books, 1977. P. 31.

20 Jim Jarmusch: *Interviews 1980–2000*. (Excerpt translated by B.H.) Prague: Camera Obscura, 2009. P. 117.

darkness causes us no discontent, we resign ourselves to it as inevitable. If light is scarce, then light is scarce; we will immerse ourselves in the darkness and there discover its own particular beauty. But the progressive Westerner is determined always to better his lot. From candle to oil lamp, oil lamp to gaslight, gaslight to electric light—his quest for a brighter light never ceases, he spares no pains to eradicate even the minutest shadow.” While some hyperbole is evident, or possibly a strong defence against aggressive and hasty innovation, Tanizaki names one of the keys to perceiving and appreciating empty space. Instead of focusing on something that is spectacular, designed, or intentional, attention can be equally satisfied with what is free of the energy for change, what simply is or, better yet, what effortlessly is not. What is clear from this essay, and from the passage itself, is the position Tanizaki takes in relation to emptiness, which is typically Japanese. In detail, he describes brilliantly the qualities of space, such as its incompleteness, the slow changeability of light, its sensitivity to delicate materials, and possibly its filth. The link between his observation and empty space may then be precisely the will to pay attention to something that is unforced, or that does not loudly demand attention.

In one of his published interviews, Jim Jarmusch talks about his film where blank black sections allow one to think. ‘There’s a term in Japanese, *ma*, which can’t be translated in any way, but it refers to the gaps between things, in Japan its meaning is very clear in art, for example in some painters. Or in Ozu and Mizoguchi.’²⁰ To say that he is not the only artist who looks to the Japanese environment for inspiration would be an understatement, given for example what has happened in graphic design since the end of Japanese isolation. Japanese design is still highly and remarkably valued, even though it competes with visual aggressiveness by simplicity and subtlety. Thus, it continues to bring interesting topics to the discussion of contemporary aesthetic sensibility,

also revolving around transcendence, for example. Minimal does not necessarily mean simple, and certainly not easily explicable.²¹

The sensibility needed to appreciate an unintended detail, such as a crack in a stone or other forms of empty space in the sense of holes, cracks, furrows, for example, is a duel in our perception with attention grabbers that did not appear in the 1930s, yet the battle is fundamentally the same. There are so many figures in our world that they turn into a noise of things and perceptions, a potential competition to the absent material. When I look at a stone, by empty space I might understand a furrow in the sense of a figure, but I might also use it to refer to the rest of the sandstone. It gets even more complicated if I put this photograph on a poster, or if I take 300 of these pictures in the Adršpach–Teplice area and make them into a photographic publication with the theme of grooves, holes and hollows.

Joseph Albers claims in *Interaction of Colour*: “In musical compositions, so long as we hear merely single tones, we do not hear music. Hearing music depends on the recognition of the in-between of the tones, of their placing and of their spacing. (...) We are able to hear a single tone. But we almost never (that is, without special devices) see a single colour unconnected and unrelated to other colours. Colours present themselves in continuous flux, constantly related to changing neighbours and changing conditions.”

I think we can perceive a furrow, a hole, a tunnel, or other shape-specific empty space separately quite easily, just like a single note. It's just that whether we perceive it as a void depends on the context. Only the composition defines the emptiness, regardless of whether it is cinematic, theatrical or non-artistic. Therefore, I believe that *empty space* itself does not exist. The shadow can become the focus and confuse the language as to what I mean by

21 This phenomenon could be observed at the National Gallery's Zenga exhibition of Japanese Zen paintings from the Kaeruan collection, for which a catalogue was published as well.

22 Albers, J.: *Interaction of Color*. New Haven & London: Yale University Press, 2013. P. 5.

empty space. *Empty space* softens perception, but at the same time it can sharpen it. I should pick one in particular, chop it into micro-particles and shed light on it to become a proper Tanizaki's *Westerner*. Or I can also wait for it to emerge contextually somewhere and then try to trap and imprison it with words, for example.

SAMURAJOVÉ A JINÉ POHŘEŠOVANÉ OSOBY



Není slyšet nic. Je tu takové ticho (veškeré zvuky snad pohlcují vycpané kachny – pozn. čím jsou vycpané?), že světem otřese, když okolo projede vlak. Zvuky zde mají diskrétní povahu, mají kolem sebe tolik prostoru, že se můžou roztahovat a předvádět.

Vytvářet něco o ničem. Baruško, ty musíš mít vždycky něco extra, plácla by se babička v kuchyni do stehén a její vlasy byly v tu chvíli středně šedé.

Proto jsem taky nic vytvářet nechtěla, sednu si na zámecký parapet a udělám pár dalších oček, než dojdou k chybě a musím vstát pro háček se sytější zelenou rukojetí. Snažím se jenom přežít a žít. Vydechnu si, jako bych pořád ještě kouřila. Když byla moje babička naživu a její vlasy byly tou dobou ještě tmavě šedé, naučila mě plést. Jo, to by byl příběh, kdybychom od té doby pletly spolu, ale ne. Upletla jsem díky ní třetinu jedné šály, zbytek musela dokončit ona a pak jsem ji ani nenosila, protože byla moc tvrdá a kousala. Dál jsem se ale ráda dívala do strašlivě těžkého šuplíku plného barevných lesklých jehlic, v šupletí nad nimi byly nitě a ještě nad nimi ostatní galanterie. Po levé straně váha, kapesníčky a později tablet, kterým si volala s australskou sestřenicí Květou, a na kterém mi ukazovala fotky mého nevlastního synovce.

Babiččiny věci i fotky z přítomného času mizí, přesouvají se do minulosti, místo nich košíček pro ošetřovatelku a otázky na to, jestli naši babičku bijeme. Děsím se, když jí přikládám nůžky na krk a chci ustříhnout ty nejjemnější vlasy na úplně vyschlé pouštní kůži. V tu chvíli jsou vlasy bílé jako chmýří i na zemi z nich posbírám jen titěrný chomáček. Jakmile udělám zub, zůstane babičce na hlavě mezera, ne jako ve vlasech dalšího pohřešovaného, mého milého, co má vlasů, že by zacpaly babičce odpad. Stříhat mizejícího člověka je jako stříhat maličké dítě, uniká člověku pod rukama a je přesnějším ukazatelem času než hodinky. Děsím mě, že už babičce vlasy zpátky nenarostou, milého se stříhat nebojím, strachuju se naopak, že zuby, které jsem stříhala já, se ztratí někde v minulosti,

zarovnají se cizím holicím strojkem a budou pryč. Jakoby každé z těch prázdných míst mělo jinou fatálnost.

Babička mizí. Rozkopnuté bačkory, rozjedené rýžové chlebíčky, třetina minerálky.

To je miminko? Ukáže na televizi z nemocniční postele, pak se prohne bolestí. Je tohle miminko? Miminko, protože jeho lebka je holá, ve skutečnosti jde o českého politika. Já už se v životě nepostavím. Pro vás to musí být hrozný. Řeknu: jsme rádi, že jsme tu s tebou, babi, ona ví, že říkám, je to strašně těžký, babičko. Prázdné betonové parkoviště na mě křičí. *Velice lehká smrt.*

Zmizí. Zatímco tančím na koncertu romské hudby, umírá a v tom samém časovém okně mi říká můj milý, já tě miluju a chtěl bych tě políbit. Ona zmizí i on, aby se znovu objevili v okně luhačovické zámecké zahrady, ne, dávno jsem to pletení zapomněla, musela mě to naučit nějaká cizí Irka na youtube, moje ruce si na ten chvat ale rozpomněly rychle. Podívám se na Dámu mincí na nočním stolku, pastýřku na křesle, technický koberec a znovu si lehnu. Jsem v Luhačovicích. Je o tolik později, o několik měsíců, o spoustu týdnů plných prázdného místa. Žáda se mi na pár sekund uvolní, než si vzpomenu, či jsou. Co potřebuju psát a co bych měla psát, jsou dvě úplně odlišné věci, mezi nimi mezera, přes kterou se pokouším postavit most. Alespoň z lehké ocelové konstrukce. Jenže na ni prší, prší na beton, na kterém neustále slyším kola tátovy sanitky, vidím černé igelitky s urnami, vidím stíny, které jsou v kalužích, a když se podívám na mřížku kanálu plní se vzpomínkami na společnou návštěvu *Edenu*, který už nestojí.

Náhodou se klubko problémů znovu setkává na sousloví *svět dunícího a bučícího zmatku*. Chci-li zkoumat prázdné místo, musím zkoumat vnímání, čili začneme na počátku psychologie a vůbec tyhlety králičí nory... Sama sebe přistihuju s ukradeným akademickým pamlskem v tlamičce. Pustím ho na koberec a jdu studovat k věci, ale moje

vnímání se mísí a kolísá, zamlžené časové trhliny, vrací se mi časová okna a probouzím se se zpocenými zádamy na gauči před prázdným rámem, je noc, je léto, všichni už odešli, na chvíli mi chybí rámec, ale pak se objeví. Svět dunícího a bučícího zmatku si vystavím na zeď. Nemohla by sis to prázdné místo alespoň trochu zúžit? Nějak ho minimalizovat a odosobnit. Tunelem se provrtám daleko, tedy do Japonska, vždyť co je lepším lékem na horror vacui než láska k prázdnotě.

Emeritní profesor The University of Tokyo, Robert Campbell, mluví ve videopřednáškách o obrazech samurajů a třikrát za sebou se zadrhne, aby neřekl slovo smrt. Místo knoflíčků má uprostřed košile plošinku, je to asi japonské prázdné místo, které ještě neznám. Pohladím ho v duchu po košilové plosce na hrudníku, tam, kde rozřezali mého tátu, aby se zjistilo, jestli jsme ho náhodou nezabili my. Zjistit příčinu úmrtí, pojmenovat téma inscenace, dopátrat se příčiny, proč mají Japonci všude tolik prázdného místa. Zatímco pořád ještě fyzicky pletu nekonečně dlouhou šálu, nacházím se virtuálně v přednáškovém cyklu *Words Spun Out of Images: Visual and Literary Culture of Nineteenth Century Japan*. Sato Issai (ve věku 50 let) na portrétu Watanabe Kazana nápadně mlčí. I všichni další samurajové, portrétované krásky mlčí. Není co říct, nad hlavami se jim vznášejí někdy strohé informativní, jindy manifestové texty a díky prázdnému místu mezi nimi a textem vzniká prostor pro dialog, který není ničím přehlušený. Čist mezi řádky lze jediné, pokud meziřádkový proklad existuje (obrazně řečeno).

Sató Issai, kachny, geishi i Vincent van Gogh mlčí, a snad proto mě mí tři pohřešovaní nikdy neopouští, vmačkávají se do mezer, které se mi nabízejí, a využívají vzpomínky, prostory a hudební pomlky k tomu, aby se do nich v nestřežený okamžik schovali a zůstali se mnou. Je tu hrozně moc místa, na kolonádě. Jenže když se snažím interpretovat prázdnotu, je to pro mě příliš těžké, skočí do ní okamžitě jeden z nich, někdy dva, jindy všichni tři, často

o nich mlčím, jen aby mě už nechali být, což je ostatně taky k tématu. Nenacházím způsob, jak s těmi trhlínami, průrvami, tunely a dunami vzpomínek žít, přesto ale pokračuju.

Japonský profesor má holou lesklou lebku, rozčílí mě pokaždé, když se zakoktá při slově sort-of-sort-of-death. Začala jsem svoje úvahy o prázdném místě, bez toho aniž bych věděla, co bude následovat. Na lesklé lebce je spousta prostoru pro imaginaci, vzpomenu si, že nejlepším zvířetem pro filmové ztělesnění ticha je podle Alaina Corbina kočka. Ta se pohybuje ve vysoké trávě zahrady luhačovického zámku. Koukáme na sebe tak dlouho, že by to možná zaujalo i Bélu Tarra. Pak jako nic kočka odejde, jako bychom spolu deset minut nestály, já v okně, ona v zahradě, a nezíraly na sebe. Je skutečně tichá, protože daleko a také mě opouští, jí to ale nemám za zlé, protože to čekám.

Tanizaki popisuje stavbu japonských interiérových výklenků *tokonoma*: „Při stavbě této oddělené prohlubně v prostoru mají k dispozici jen holé dřevo a holé stěny a vše záleží jen na tom, jak a kde světelné paprsky, vpuštěné do výklenku, vrhnou do jeho nitra tmavý stín. Je to jen pouhý stín a my to víme. A přece pokaždé, když pohlédneme na tmou, do níž se noří prostor za dřevěným nadpražím *tokonomy*, prostor v okolí vázy s květinami či prostor pod poličkou, vždy znovu podlehneme dojmu, že zde panuje dokonalá tišina, že v těchto stinných zákoutích vládne neskonalý, ničím nerušený klid a mír. (...) Co je klíčem k této záhadě? Rozluštění je prosté: je jím kouzlení se stíny. Kdybychom stíny z koutů výklenku vypudili, *tokonoma* by se rázem stala zase jen holou prázdnotou.“²³

Rýha, díra, trhlina a jejich příbuzné mají dar ukazovat na akci, která k nim vedla. Jsou ideálním materiálem pro detektivku. V divadelním prostředí existuje jedna z nejznámějších činoherních čechovovských pouček, že když se na jevišti objeví revolver, musí se z něj do konce

23 Tanizaki, D.: Chvála stínů. Tradice japonské estetiky. Praha: K-A-V-K-A, 2017. S. 39–40.

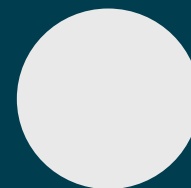
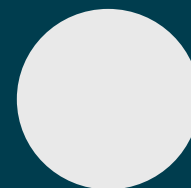
představení vystřelit. Z této poučky nečerpají jen všechny díly detektivek, ale obecněji se dá vztáhnout pravidlo na záměrnost v umění. Někdo na jeviště či do televizní obrazovky věc umístil a lze tedy pravděpodobně vysledovat důvod proč, pokud se nejedná o rovinu naschválu. Stín ale neschovává totéž, snad jen pokud jde o stín v Hitchcockově filmu. Stín poskytuje prostoru šanci uchovat si něco, co je nevyřčené, nebo co není potřeba dořikávat do konce. Nejde přitom jen o pole pro představivost, ale i o pole pro mlčení. Záleží na tom, čeho jsme v danou chvíli schopní a k čemu jsme ochotní. Jakoby v současné době bylo čím dál tím těžší mlčet a nic tím nemyslet, proto se musí ve filmu objevit kočka, aby k tomu dopomohla.

Pokud revolver zařadím do stejné kategorie jako další divadelní rekvizity, bude znamenat něco jiného, než když ho umístím do skupiny společného osudu spolu s děrovačkou. Pokud má mlčící samuraj po boku svůj meč, není to náhodná dekorace. Pokud na tom meči dokonce drží ruku, říká mezi řádky víc než Čechov. V obou případech ale podpoří tvrzení, že rýhy, díry, trhliny, škrábance a další analogické podoby *prázdného místa* odkazují k nějaké akci, jeví se mi tedy většinou plné významu. Půjde-li o zlom v kameni, bude odkazovat k obrovské tektonické síle, která může stále existovat, ale působí v tak širokém časovém pásmu, že její sílu nezaznamenáme, ačkoli stojíme právě uprostřed ní. Půjde-li o díru v břiše postavy filmu *Smrt jí sluší*, bude odkazovat ke zbrani držené Madeline Ashtonovou (Meryl Streep), k nesmrtelnosti Heleny Sharpové (Goldie Hawn), může odkazovat k mé vzpomínce na pohřešovaného třetího, který se schoulí do klubíčka a vyplní Goldie Hawn břicho.

Díra sama o sobě vypráví ten nejmenší z možných příběhů. Nebyla tu a nyní tu je. Buď tu zůstane, anebo zmizí. Pokud je opodál i samurajský meč anebo bazuka, pak je detektivní příběh u konce, díra v příběhu se vyplní. Pokud jsou opodál urna nebo zapomenuté ponožky, pak se příběh začíná komplikovat, rozvíjet a hýbat a může

vést třeba do rohu špatně osvětlené místnosti směrem k prázdnotě. Stín je daleko komplikovanějším prázdným místem, protože se na rozdíl od díry do úplného výčtu interpretovat nedá, možná právě proto je útěšný pro všechny, kdo truchlí.

SAMURAI AND OTHER MISSING PEOPLE



There's no sound. It's so quiet (all sounds are perhaps absorbed by the stuffed ducks – note: what are they stuffed with?) that the world is shaken when a train passes by. The sounds here are discreet, with enough space around them to stretch out and show off.

To create something about nothing. Barbs, you must always have something special, Grandma would slap her thighs in the kitchen, her hair medium grey at that moment.

That's why I didn't want to create anything anyway, I sit on the castle windowsill and make a few more loops before I make a mistake and have to get up to get the hook with the deep green handle. I'm just trying to survive and live. I exhale like I'm still smoking. When my grandmother was alive and her hair was still dark gray at the time, she taught me to knit. Yeah, that would be a story if we'd knitted together since then, but no. Thanks to her, I knitted a third of one shawl. She had to finish the rest, and then I didn't even wear it because it was too hard and scratched. Still, I enjoyed looking at the terribly heavy drawer full of colourful shiny needles, with the yarn in the drawer above them and the other haberdashery still above that. On the left was a scale, tissues, and later a tablet, which she used to call her Australian cousin, Kveta, and showed me pictures of my step-nephew.

My grandmother's things and photos disappear from the present, moving into the past, replaced by a basket for the nurse and questions about whether we beat her. I cringe as I put the scissors to her neck, wanting to cut the finest hairs on her completely dried desert skin. At that moment her hair is white as fluff and I can only pick up a tiny tuft of it on the ground. Once I cut it uneven, a gap is left on my grandmother's head, not like the hair of another missing person, my beloved, who has hair that would clog my grandmother's drain. Cutting a disappearing man's hair is like cutting a tiny child's hair, it escapes under one's hands and is a more accurate indicator of time than a watch.

It scares me that my grandmother's hair won't grow back, I'm not afraid to cut my beloved's hair, I'm worried instead that the teeth I cut will be lost somewhere in the past, aligned by someone else's razor and gone. It's as if each of those empty spaces has a different fatality.

Grandma's disappearing. The kicked-up slippers, the eaten rice cakes, a third of her mineral water.

Is that a baby? She points at the TV from the hospital bed, then sags in pain. Is this the baby? A baby because his skull is bare, he's actually a Czech politician. I'll never stand up again. It must be terrible for you. I'll say, we're glad we're here with you, Grandma, she knows I say, it's terribly hard, Grandma. The empty concrete parking lot screams at me. *A Very Easy Death*.

She's gone. While I'm dancing at a Roma music concert she dies and in the same time frame he tells me my dear I love you and I would like to kiss you. She disappears and so does he, only to reappear in the window of the Luhačovice castle garden, no, I had long forgotten the knitting, some foreign Irish girl on YouTube must have taught me again, but my hands quickly remembered the move. I look at the Lady of Coins on the bedside table, the shepherdess on the chair, the technical rug and lie down again. I'm in Luhačovice. It is so many months later, a number of weeks full of empty space. My back relaxes for a few seconds before it remembers whose it is. What I need to write and what I should write are two completely different things, a gap between them that I'm trying to bridge. At least with lightweight steel construction. Except it's raining on it, pouring on the concrete where I can hear the wheels of my dad's ambulance constantly, see the black plastic bags of urns, see the shadows that are in the puddles, and when I look at the grid of the canal it fills with memories of visiting Eden together, which is no longer standing.

Coincidentally, the ball of problems meets again at the phrase *a blooming buzzing world of confusion*. If I intend to explore the empty space, I must explore perception, so let's start at the dawn of psychology and these rabbit holes in general... I catch myself with a stolen academic treat in my mouth. I drop it on the carpet and go study to the point, but my perceptions shuffle and fluctuate, time cracks blur, time windows return and I wake up with a sweaty back on the couch in front of an empty frame, it's night, it's summer, everyone has left, I miss the frame for a while, but then it appears. I put the world of rumbling and buzzing confusion on my wall. Couldn't you at least narrow the empty space a little? Somehow minimize it and de-personalize it. I shall tunnel far away, to Japan that is, for what better cure for horror vacui than the love of emptiness.

Emeritus Professor at The University of Tokyo, Robert Campbell, speaks in video lectures about the images of samurai and stutters three times in a row not to say the word death. Instead There are no buttons in the middle of his shirt, just fabric; it's probably Japanese empty space I'm not familiar with yet. I mentally pat the shirt on his chest, where they cut my dad open to see if we accidentally killed him. To find out the cause of death, to name the theme of the production, to find out why the Japanese have so much empty space everywhere. While I am still physically knitting an infinitely long scarf, I find myself virtually in the lecture series *Words Spun Out of Images: Visual and Literary Culture of Nineteenth Century Japan*. Sato Issai (aged 50) is conspicuously silent in his portrait of Watanabe Kazan. All the other Samurai, the portrayed beauties, are also silent. There is nothing to say; sometimes informative, sometimes manifesto texts float above their heads, and the empty space between them and the text makes room for a dialogue that is not overridden by anything. The only way to read between the lines is if there is a spacing between the lines (figuratively speaking).

Sato Issai, the ducks, the geishas and Vincent van Gogh are silent, and perhaps that is why my three Missing Ones never leave me, squeezing themselves into the gaps that offer themselves to me, using memories, spaces and musical dashes to hide in them and stay with me at unguarded moments. There's an awful lot of space here, on the colonnade. It's just that when I try to interpret the emptiness, it's too hard for me, one of them jumps in immediately, sometimes two, sometimes all three, and I often keep quiet about them, just to let them leave me alone, which is also on the point. I don't find a way to live with the cracks, fissures, tunnels and dunes of memories, but I go on anyway.

The Japanese professor has a bare, shiny skull. He makes me mad every time he stammers at the word sort-of-sort-of-death. I began my contemplation of the empty space not knowing what would follow. There's plenty of room for imagination on a shiny skull; I recall that the best animal for the cinematic embodiment of silence, according to Alain Corbin, is a cat. It moves in the tall grass of the garden of the chateau of Luhačovice. We stare at each other for so long that it might have intrigued Béla Tarr. Then, as if nothing had happened, the cat leaves, as if we hadn't been standing together for ten minutes. I in the window, it in the garden, staring at each other. It is really quiet because it is far away and it also leaves me, but I don't blame it because I expect it.

Tanizaki describes building Japanese alcoves in the following manner: "An empty space is marked off with plain wood and plain walls, so that the light drawn into it forms dim shadows within emptiness. There is nothing more. And yet, when we gaze into the darkness that gathers behind the crossbeam, around the flower vase, beneath the shelves, though we know perfectly well it is mere shadow, we are overcome with the feeling that it is mere shadow, we are overcome with the feeling that in this small corner of the atmosphere there reigns complete and utter silen-

ce, that here in the darkness immutable tranquillity holds sway. *The mysterious Orient* of which Westerners speak probably refers to the uncanny silence of these dark places. And even we as children would feel an inexpressible chill as we peered into the depths of an alcove to which the sunlight had never penetrated. Where lies the key to this mystery? Ultimately it is the magic of shadows. Were the shadows to be banished from its corners, the alcove would in that instant revert to a mere void.”²⁴

The furrow, the hole, the crack and their relatives have the gift of pointing to the action that led to them. They're perfect material for a crime story. There is a famous Chekhovian maxim in the theatre that when a revolver appears on the stage, it must be fired by the end of the performance. Someone has placed the thing on stage or on the television screen, and one can probably trace the reason why, unless it is on the level of mockery. Shadow, however, does not hide the same thing, except perhaps in the case of the shadow in Hitchcock's film. The shadow gives the space a chance to preserve something that is unspoken, or that doesn't need to be said until the end. It is not only a field for the imagination, but also a field for silence. It depends on what we are capable of and willing to do in the moment. As if it is getting increasingly difficult to keep silent and not think anything at the moment, that is why the cat must appear in the film to help this.

If I place the gun in the same category as other theatrical props, it will mean something different than if I place it in the group of common fate along with the punch. If the silent samurai has his sword by his side, it's not a random decoration. If he even has his hand on that sword, he's saying more between the lines than Chekhov. In both cases, however, he supports the claim that the furrows, holes, cracks, scratches and other analogous forms of *empty space* refer to an action, so they seem to me mostly full of meaning. If it's a fracture in a rock. It will refer to a huge tectonic force that may still exist, but operates

over such a wide time span that we don't detect its force, even though we're standing right in the middle of it. If it's a hole in the belly of a character in *Death Becomes Her*, it will refer to the gun held by Madeline Ashton (Meryl Streep), to the immortality of Helen Sharp (Goldie Hawn), it may refer to my memory of the missing third who curls up into a ball and fills Goldie Hawn's belly.

The hole itself tells the tiniest of possible stories. It wasn't here and now it is. It's either here to stay or disappear. If there is a samurai sword or a bazooka nearby, then the detective story is over; the hole in the story is filled. If the urn or the forgotten socks are left behind, then the story begins to complicate, to unfold and move, and may lead, for example, into a corner of a poorly lit room heading towards emptiness. The shadow is a far more complicated empty space because, unlike the hole, it cannot be interpreted into a complete enumeration; perhaps that is why it is comforting to all who mourn.

VYPLŇOVACÍ POTENCIÁL

25 Géryk, J.:
Společnost úzkosti.
Brno: Host, 2023.

Svátky trávím v Maroku, v zemi, kde Vánoce neexistují. Plnost, kterou tu zpřítomňují arabesky a jiné bohaté ornamenty objevující se na keramice, kobercích, dlaždicích i jiných předmětech profánního původu, tu nápadně vyčnívá z kamenných kopců, na kterých není žádná stavba, jen sem tam se ukáže v nížině pole nebo látkový přístřešek a pak jako rána z čistého nebe surfařské vesničky a o několik desítek metrů zas jen oslík, látkový přístřešek, kamení a cesta. Na pobřeží regionu Sús-Mássa je patrný dávný portugalský vliv. Jediné, čeho jsem se tu děsila, bylo, že sehraju partii Lukáše Pánka v *Lásce v době globálních klimatických změn*, který se ocitne ve slumu, jen aby od své milenky následně zjistil, že to ve skutečnosti byla normální indická čtvrť. Tady mě poprvé doběhla myšlenka, že moje představa o tom, co je prázdný prostor, se může převrátit vzhůru nohama. Od místních jsme se dozvěděli, že tamější zákony neumožňují vlastnit k domu zahradu, veškerá nezastavěná půda patří králi. Prázdné místo není nějaký typ luxusu, ale pravidlo určené zákonem.

Tereza Bonaventurová ve své diplomové práci *Luxus prázdnoty* o vizuálním smogu v českých městech častěji navazuje na podobně zaměřenou práci z našeho prostředí Veroniky Rút Fullerové z roku 2015. Mimo jiné zde skrze fotografickou dokumentaci tematizuje problém agresivních velkoformátových reklam a prostřednictvím juxtapozice obrazů ukazuje na rozdíl, který pro vnímavost tvoří fasády bez reklam a s reklamami. Případně uvádí různé velkoformátové billboardy a humorné obrazové situace, které lze také vztáhnout k množícím se problémům s kolonizací lidské pozornosti, a to jak ve veřejném, tak soukromém prostoru prostřednictvím rozrůstajících se funkcí chytrých telefonů a dalších technologií. Na obecně společenské úrovni se mluví o ztrátě nudy, tékavosti pozornosti, úzkostné společnosti²⁵, tlaku na efektivnější využívání volného času, o světelném smogu... V prostředí grafického designu se periodicky zmiňuje nutnost vizuální kultivace prostředí, a to i v případě např. dětských

školních pomůcek. Co tedy zbývá dál jako řešení? Topos procházky v přírodě? Nebo v té exotičtější variantě: vánoční útky do Maroka a zírání na haldu kamení?

Pokud je stále těžší nalézt ticho nebo tmou, útek do stínu pozornosti se nabízí.²⁶ Být neustále k dispozici bez jakékoli regulace může jednoduše vést člověka k tomu, že nikdy nezažívá pocit koncentrované samoty, která nemusí být osamělá. Také je možné vystavět celou šnečí ulitu z toho, že pokud není člověk konfrontovaný s nutností být sám případně v klidu, začne se bránit samotě (případně klidu), aby vůbec nemohly přijít, čím méně je s nimi ve styku, tím více se jich bojí a tím méně je proti nim odolný. Snaha tento problém řešit pak nabývá podoby vytloukání klínu klínem na více úrovních, nejlegračnější z nich můžou být třeba aplikace, které mě upozorňují, abych strávila nějaký čas v klidu sama se sebou.

Ve snaze dopátrat se co nejkonkrétnějšího procesu vnímání a způsobu, jakým organizujeme informace a vjemy, jsem se dostala až Williamu Jamesovi, jednomu z amerických zakladatelů vědecké a empirické psychologie, který píše, že kdybychom ztratili schopnost interpretovat informace, vnímali bychom svět jako *dunící a bzučící zmatek*. W. James zemřel v roce 1910 a tak již nedostaneme šanci prožít sdílený vtip a položit mu otázku, jestli už podle něj svět duní a bzučí dostatečně, abychom se konečně mohli na interpretaci vykašlat, nebo jsme jen uříznutí a máme to dál zkoušet. Naštěstí ale žijeme v zemi turistických značek, chatových osad, luhačovických lázní a jihočeských rybníků, horských skryšů, které unikly Instagramu a jsou tu tedy ještě určité koutky, kde lze nepřemýšlet nad reklamou k pronájmu.

Asi tak před osmi lety jsem se zúčastnila začátečnického podnikatelského kurzu, který obsahoval celou sekci na téma jak vytvářet inovace. Ústředním tématem přednášky byla myšlenka, že není třeba vymýšlet něco úplně nového – v mnoha případech to dokonce ani není dobrý

26 Ivanov, N.:
Odpocinek v neklidu:
Biopolitika spánku
a bdění. Brno: Host, 2022.

nápad, protože lidé reagují na změny konzervativně a vyberou si v překvapivé většině případů známější variantu, i když je prokazatelně horší. Z toho vyplývá, že seznamovat lidi s něčím radikálně novým nemusí být úspěšnou obchodní strategií, na rozdíl od menších promyšlených vylepšení.

Ačkoli se ani tomuto kurzu nepodařilo mě nadchnout pro byznys, přemýšlela jsem díky němu od té doby o věcech, kterým se říká díry na trhu, a díky škole je i začala blíže sledovat. Jestli si něco skutečně pro svou tvorbu přeju, tak je to místo, ze kterého se mě nebude nikdo pokoušet vytlačit, najít prostor, který bude neohroženě můj. Myslím si, že takové místo ve vnějším světě nemůže udržitelně existovat, zvláště ne v době, kdy je celý svět propojený a posedlý hledáním nových věcí. Toto bezpečné prázdné místo si ale držím v hlavě a snažím se ho uchovávat.

Jako grafičtí designéři jsme posedlí vyplňováním nebo naopak nevyplňováním prostoru.²⁷ Písmo, mřížka, okraje, formát, sloupce, políčka, pole, pravidla, proklady, pravidla řádků, pravidla odstavců, pravidla objektů i opakování tvarů, ze kterých se skládají litery. Když už jsou pravidla nastavená, tak porušování pravidel. Jeden z prvních vtipů o grafických designérech, který jsem slyšela, zněl, že grafikova ideální práce je taková, při které nenavrhuje nic. „Já bych tu fasádu nechal prázdnou, proč na ní musíme mít polep, vždyť je to hnusný. Kouknu se do výlohy a přečtu vidím, že je tam řezník.“ Nemusí jít přitom o vyznávání hesla, že méně je více, ke kterému má navíc každý několik připomínek a poznámek pod čarou, protože jde o heslo podobně frustrující jako Císařova holinka. Přemýšlím nad tím tak, že jde o nechuť k tomu navrhovat další objekt do místa, kde už objekt existuje, jen mu není věnována dostatečná pozornost (např. neopravená fasáda). Jde v mnoha případech o nechuť brát pozornost něčemu, co už o ni beztak přichází, co je opomíjené. V tomto směru odvádějí botanici mnohem lepší práci, protože rostliny potřebují k životu prostor, stejně jako lidé, možná je tedy

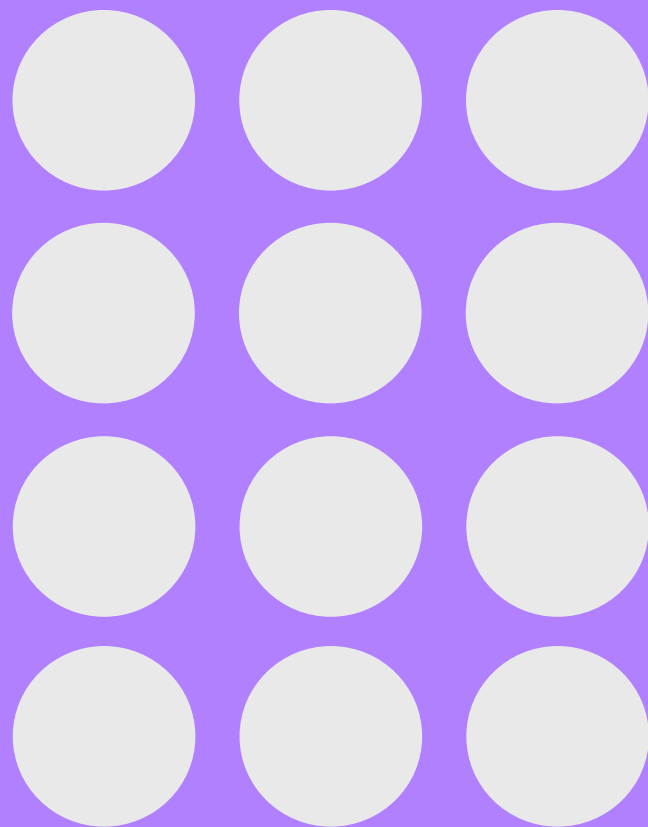
27 Müller-Brockmann, J.:
Grid systems in graphic
design: A visual
communication manual
for graphic designers,
typographers and three
dimensional designers.
Salenstein: Niggli Verlag,
2010.

jediný problém přehlčení veřejného prostoru v tom, že plakát nebo výtrč nejde udusit...

Prázdné místo může být plné, a přesto se bude jednat o pozadí. Je to velice prosté a fascinující zároveň, může se to stát náplní celé umělecké dráhy a ještě ke všemu se náš vztah k tomu, co vyhodnocujeme jako prázdné a jako plné, může podle okolností měnit do kontinua variant. Pozadím je potom zkrátka šum, ať už zvukový nebo vizuální, a jeho pozorování se může odehrávat v botanické zahradě i uprostřed experimentálního románu.

Šumem se můžou stát i informace, které jsou velice důležité, největší vážnou výzvou tedy není přístup k informacím, ale srozumitelné podání a strukturování těch, které jsou podstatné, důvěryhodné a politicky nezmanipulované. To už je poměrně ambiciózní plán pro designérskou práci s významem a zároveň nekonečné volné pole. Jako designéři pak máme obrovský prostor působnosti otevírající se v uživatelském rozhraní. Přeskupování, práce s pozorností a členění informací zdá se mi být našim uměním kresby na klasické akademii předmoderní doby.

FILLING POTENTIAL



I spend the holidays in Morocco, a country where Christmas doesn't exist. Here, the fullness of arabesques and other rich ornaments appearing on ceramics, carpets, tiles and other objects of prolific origin stand out prominently from the rocky hills, where there are no buildings, only a field or a cloth shelter here and there in the valley, and then, like a strike from the clear sky, a surfing village, and a few dozen metres later, only a donkey, a cloth shelter, stones and a road. The coastline of the Sús-Mássa region shows an earlier Portuguese influence. My only fear here was of playing the part of Lukas Panek in *Love in the Age of Global Climate Change*, who finds himself in a slum, only to find out later from his lover that it was in fact a normal Indian neighbourhood. This is where the thought first hit me that my idea of what empty space is could be turned on its head. We learned from the locals that the laws there don't allow you to own a garden by your house, all unbuilt land belongs to the king. Empty space is not some kind of luxury, but a rule set by law.

Tereza Bonaventurová's diploma thesis *Luxury of Emptiness* on visual pollution in Czech cities is partly based on a similarly focused work by Veronika Rút Fullerová from 2015. Among other things, through photographic documentation she addresses the problem of aggressive large-format advertisements and highlights through juxtaposition of images the difference that facades with and without advertisements make for our perception. Alternatively, she presents various large-format billboards and humorous image situations that can also be related to the multiplying problems of the colonization of human attention, both in public and private space, through the expanding functions of smartphones and other electronic technologies. On a more general level, we speak of boredom, the volatility of attention, an anxious society²⁸, pressure to use leisure time more efficiently, light pollution... In the graphic design environment, the need for visual cultivation of the environment gets mentioned periodically, even in the case of e.g. children's school supplies. So what is

28 Géryk, J.: *Anxious Society*. Brno: Host, 2023.

29 Ivanov, N.: *Rest in restlessness: The biopolitics of sleep and vigil*. Brno: Host, 2022.

left as a solution? The topos of a walk in nature? Or in the more exotic version: Christmas escapes to Morocco and gazing at a pile of stones?

If silence or darkness is getting harder to find²⁹, escaping into the shadows of the spotlight seems to offer itself. Being constantly available without any regulation can simply lead one to never experience a sense of concentrated solitude that in the end doesn't have to be lonely at all. It is also possible to construct an entire snail's shell out of the observation that if one is not confronted with the need to be alone or quiet, they begin to resist solitude (or quiet) so that it cannot come at all; the less one is in contact with it, the more one fears it and the less resistant one is to it. Trying to solve this problem then takes the form of digging one's grave on multiple levels, the most elegant of which may be the apps that remind me to spend some quiet time alone with myself.

In an attempt to get as specific as possible about the process of perception and the way we organise information and sensations, I came across William James, one of the American founders of scientific and empirical psychology, who wrote that if we lost the ability to interpret information, we would perceive the world as *a blooming, buzzing confusion*. W. James died in 1910, and so we no longer get the chance to experience the joke he shared and ask him whether he thinks the world is already humming and buzzing enough for us to finally give up on interpretation, or whether we are just whiny and should keep trying. But fortunately, we live in a land of tourist signs, cottage villages, Luhačovice spas and South Bohemian ponds, mountain hideaways that have escaped Instagram, and so there are still certain corners where one can think outside the advertising opportunities.

About eight years ago, I attended a beginner's entrepreneurship course that included a whole section on how to innovate. The central theme of the lecture was the idea

that there is no need to invent something completely new — in many cases it's not even a good idea, because people react conservatively to change and will choose the more familiar option in a surprising majority of cases, even if it is demonstrably worse. This suggests that introducing people to something radically new, as opposed to smaller, thoughtful improvements, may not be a successful business strategy.

Even though even this course failed to get me excited about business, it has made me think about market gaps ever since and thanks to the school I started to observe them more closely. If there's one thing I really want for my work, it's a place that no one will try to push me out of, to find a place that is fearlessly mine. I don't think such a place can exist sustainably in the outside world, especially not in a time when the whole world is connected and obsessed with finding new things. But I keep this safe empty space in my head and try to preserve it.

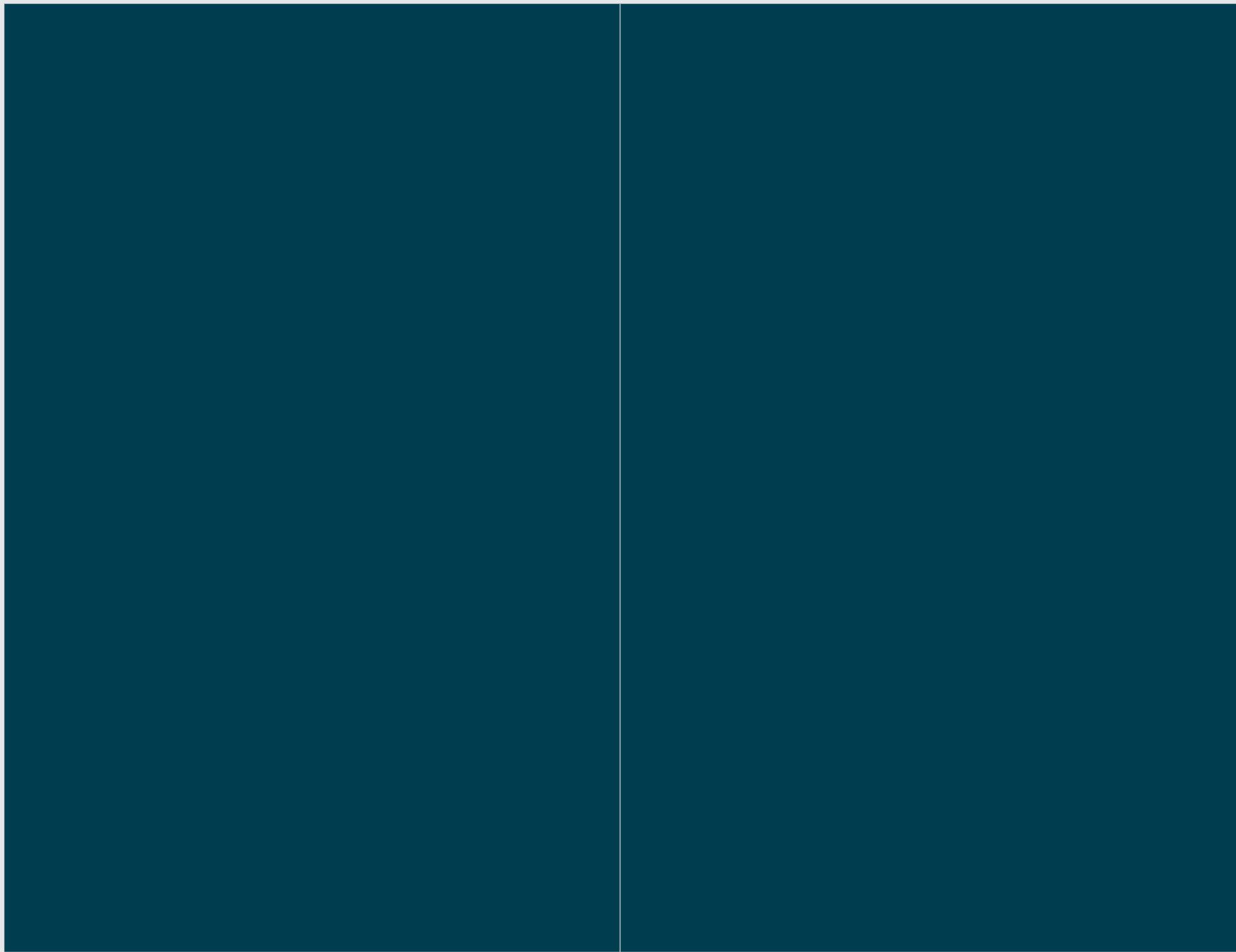
As graphic designers, we are obsessed with filling or not filling space.³⁰ Font, grid, margins, format, columns, boxes, fields, rules, spacing, paragraph rules, column rules, object rules, and the repetition of shapes that make up letters. Once the rules are set, the rules can get violated. One of the first jokes I ever heard about graphic designers was that a graphic designer's ideal job is one in which he designs nothing. "I'd leave the facade blank, why do you have to have a covering on it, it's ugly. I look in the shop window and I can see the butcher's shop." This does not have to be a case of less is more, to which everyone has several comments and footnotes, because it is a phrase that is as frustrating as Jan Cisar's rubber boot. The way I think of it is that it is about a resistance to designing another object in a place where an object already exists, but is just not given enough attention (e.g. an unrepaired facade). It is, in many cases, a refusal to take attention away from something that is already being neglected anyway. Botanists do a much better job in this

30 Müller-Brockmann, J.: Grid systems in graphic design: A visual communication manual for graphic designers, typographers and three dimensional designers. Salenstein: Niggli Verlag, 2010.

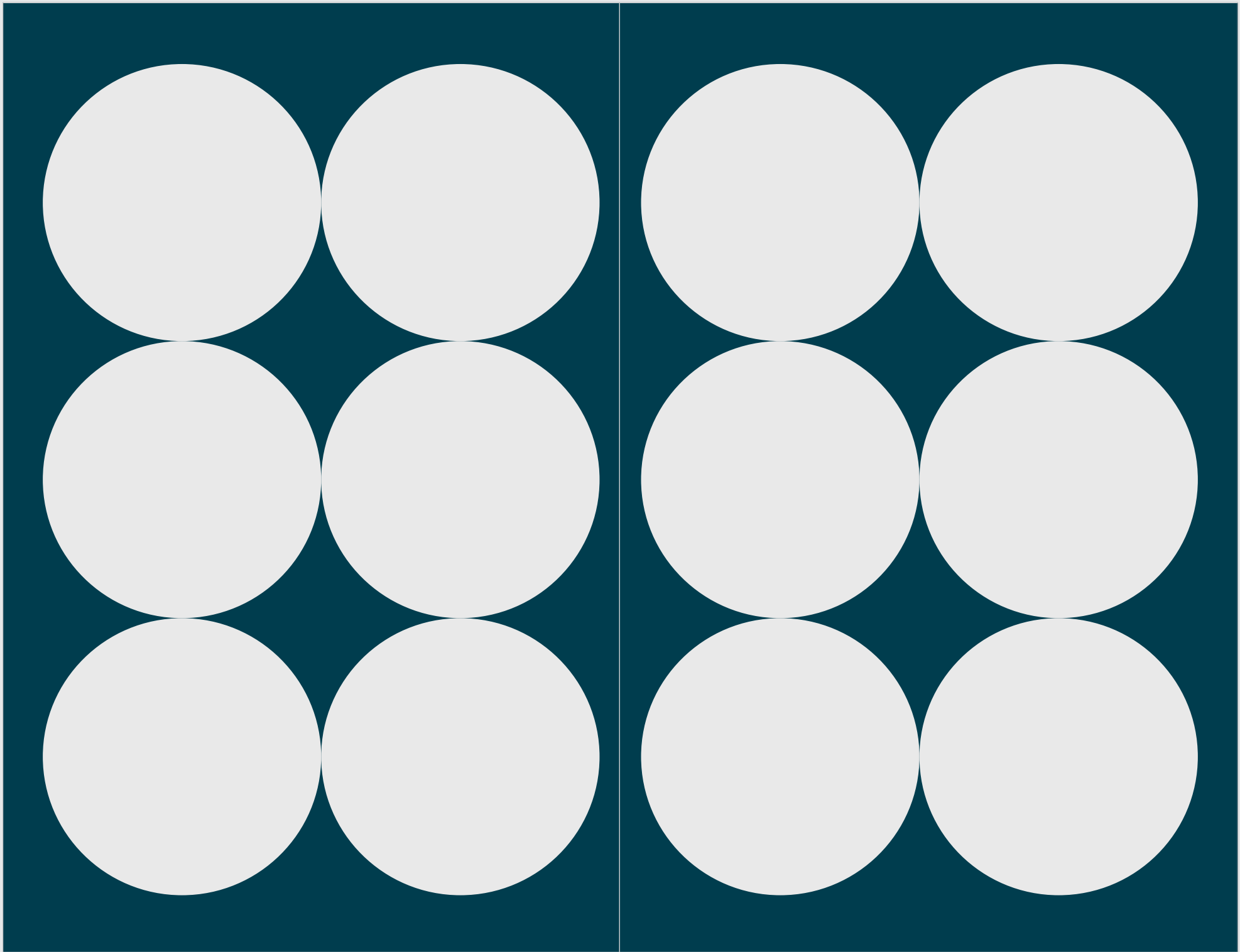
regard, because plants need space to live, just like people, so maybe the only problem with cluttered public space is that a poster or a billboard can't be suffocated...

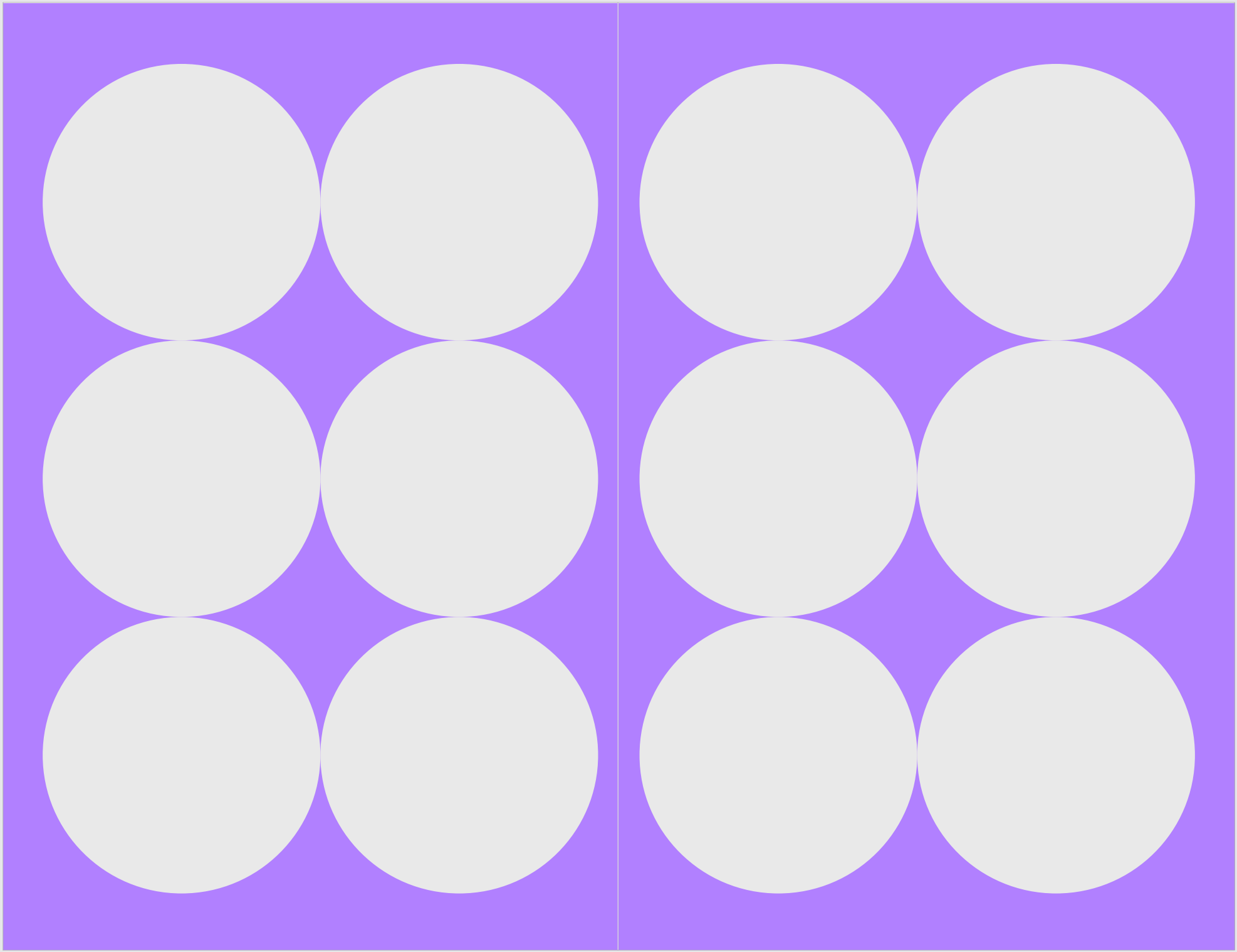
An empty space can be full and still be considered background. It's very simple and fascinating at the same time, it can become the focus of an entire artistic career, and on top of that our relationship to what we evaluate as empty and full can change into a continuum of variations depending on the circumstances. The background is then, in short, noise, whether auditory or visual, and its observation can take place in a botanical garden or in the middle of an experimental novel.

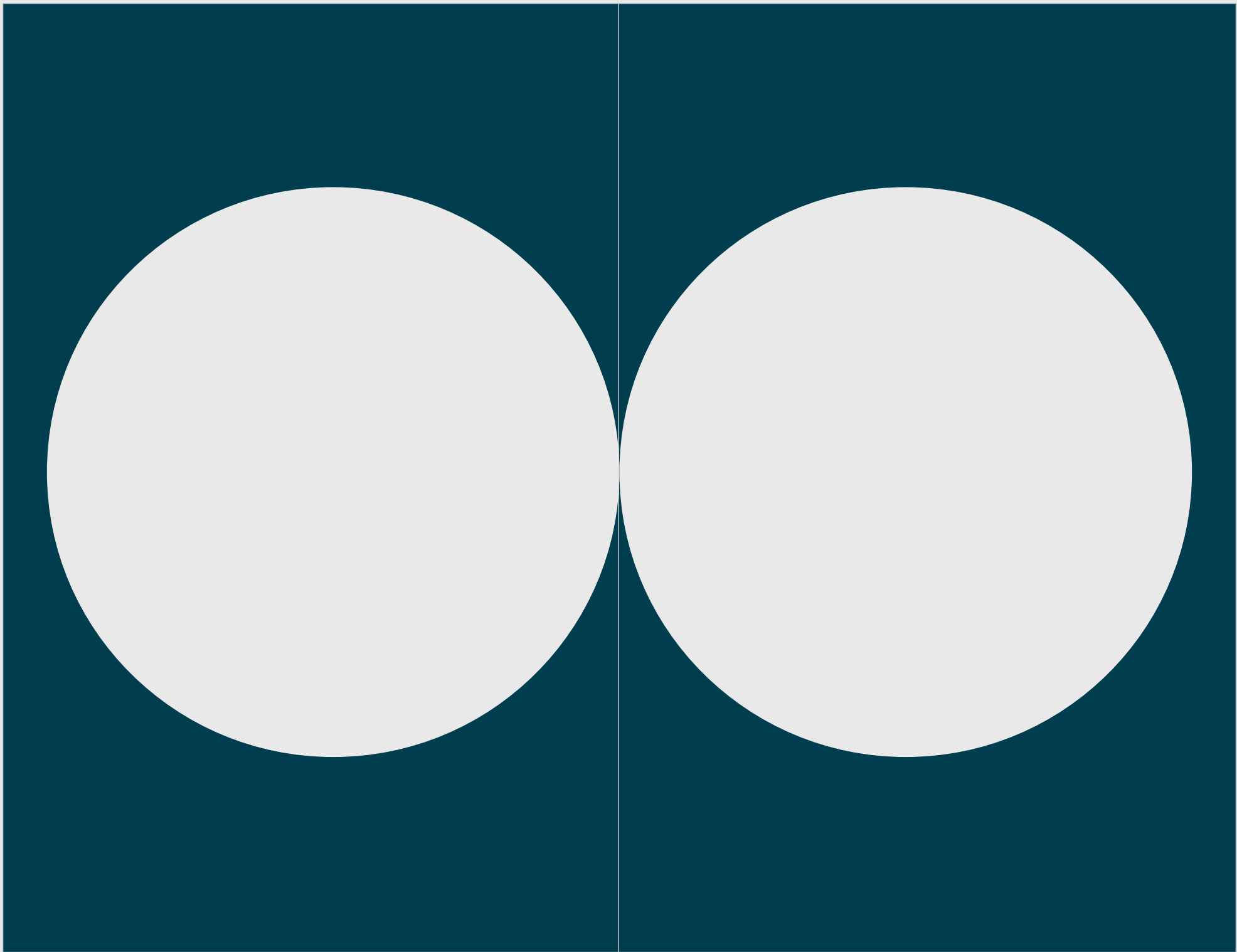
Even information that is very important can become redundant, so the most serious challenge is not access to information, but the intelligible presentation and structuring of information that is relevant, credible and politically unmanipulated. That's already a pretty ambitious plan for design work with meaning and at the same time an infinite open field. As designers, we then have a huge scope of action opening up in the user interface. Rearranging, working with attention and structuring information seems to me to be our art of drawing in the classical academy of pre-modern times.

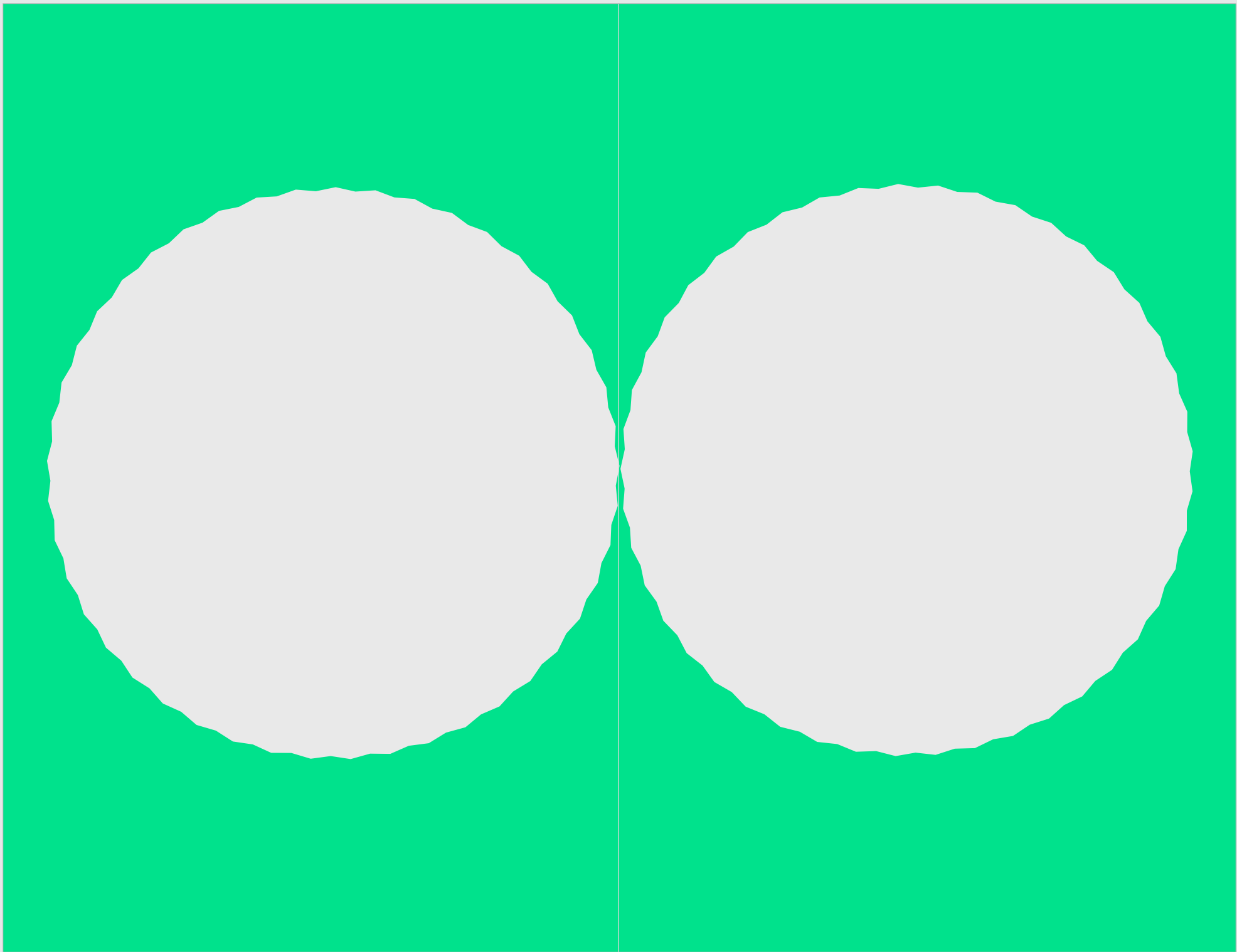




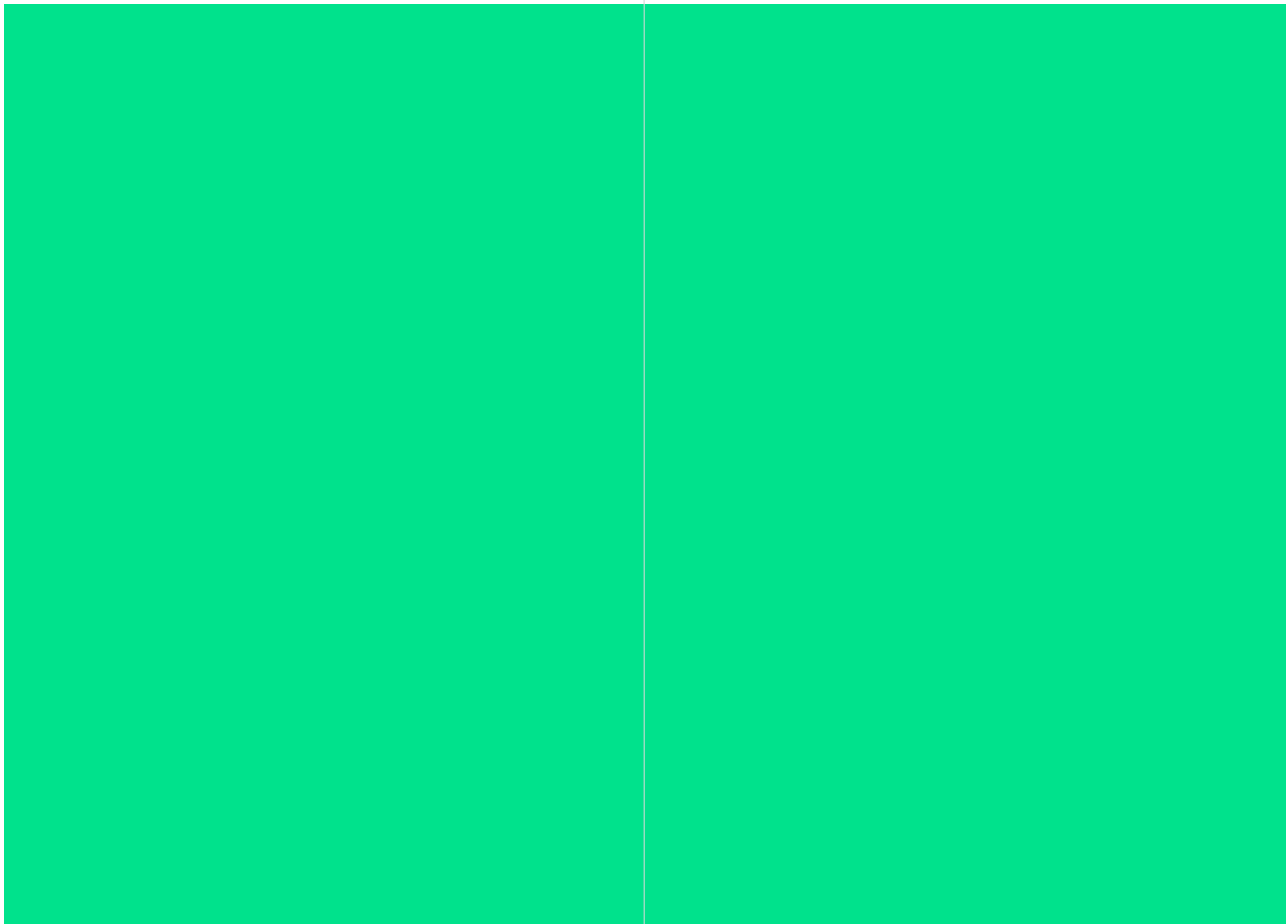


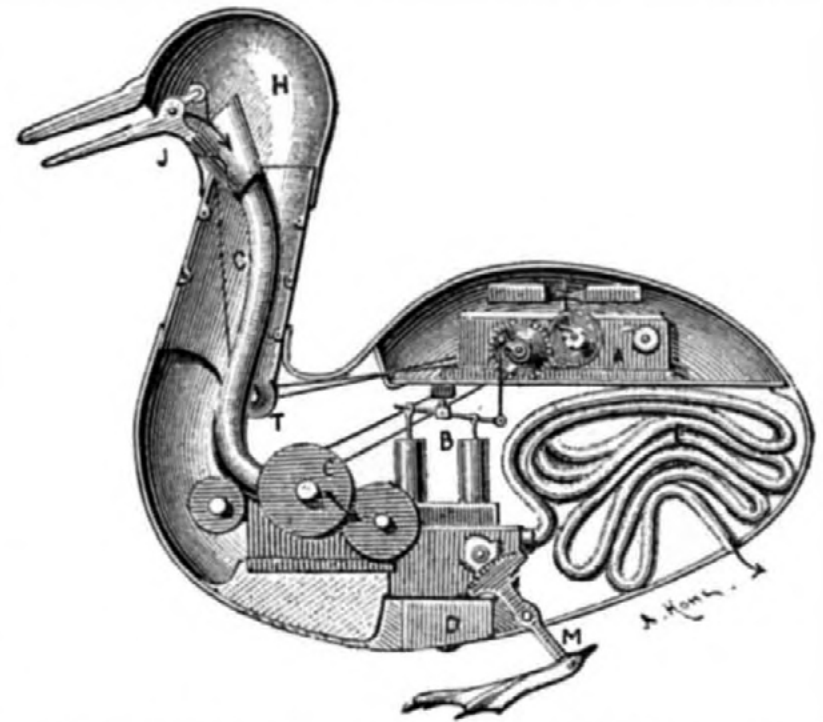








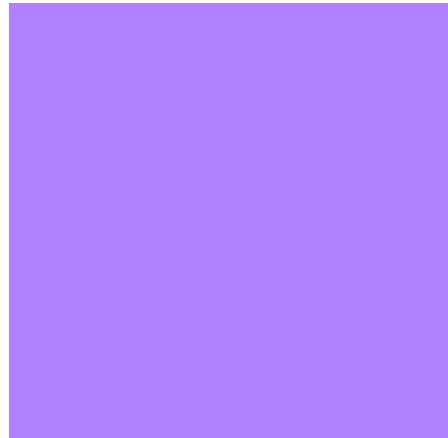
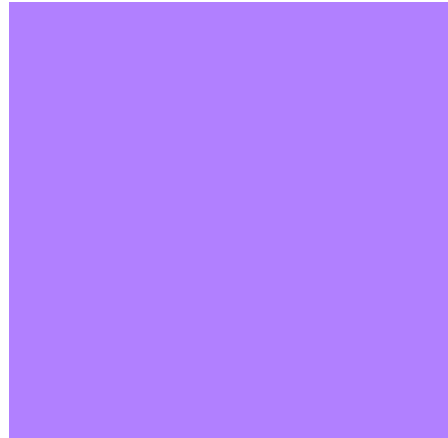
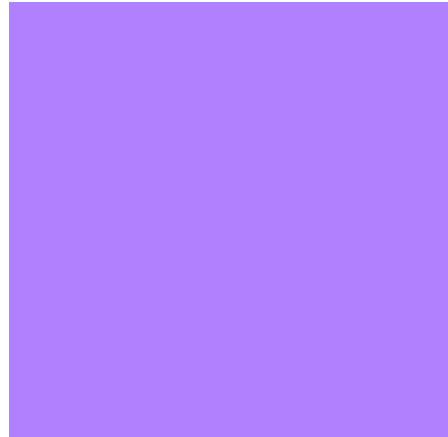


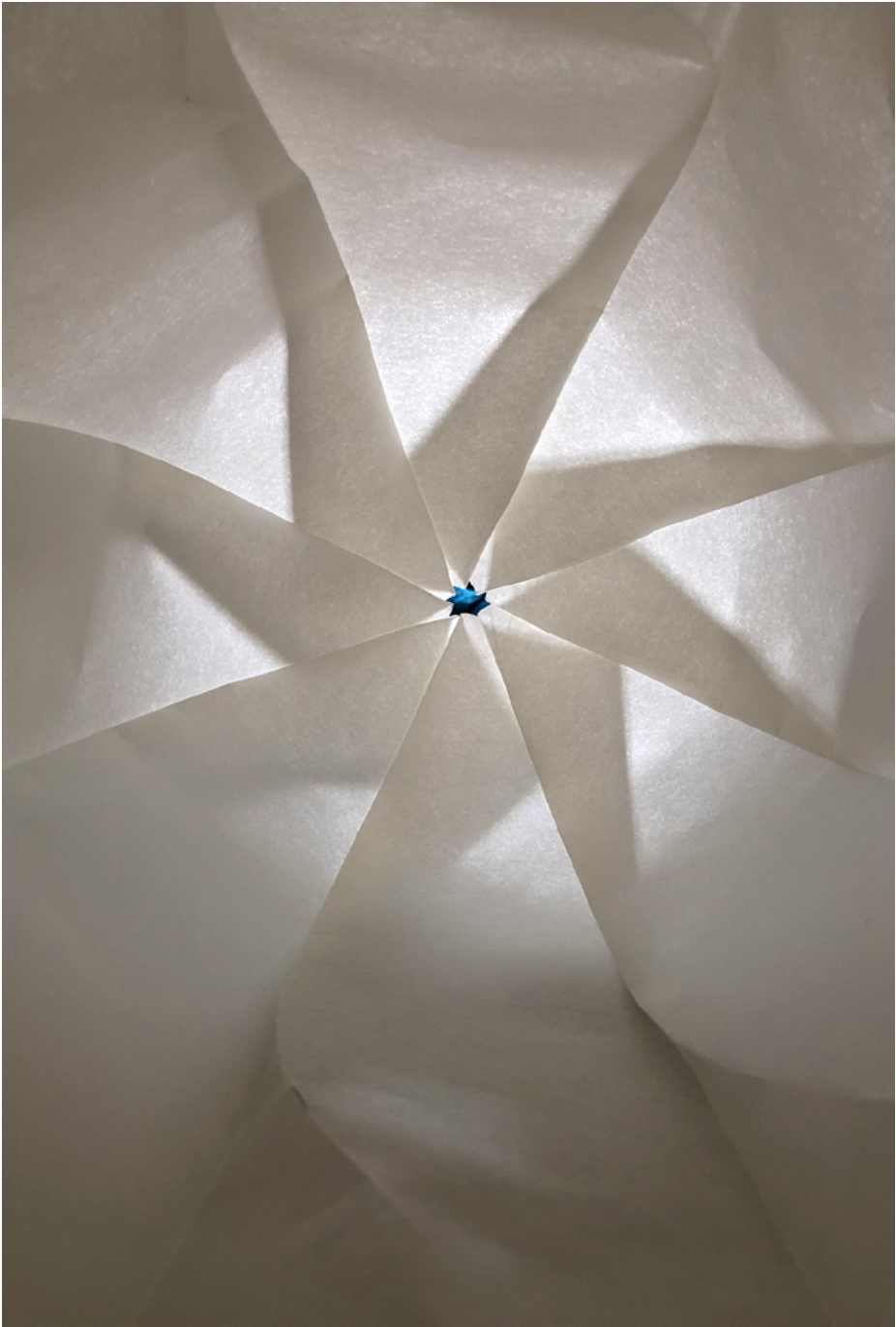
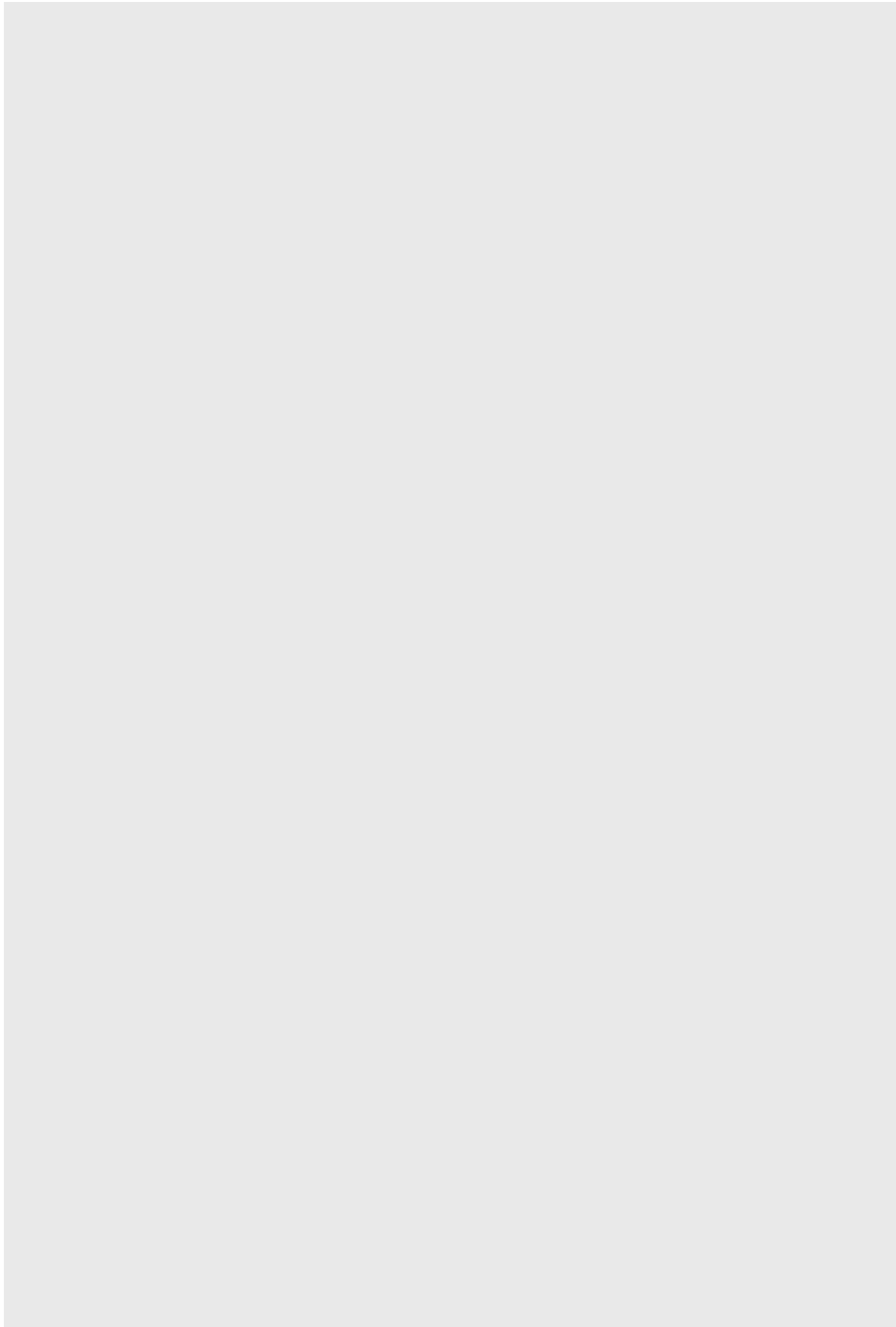


INTERIOR OF VAUCANSON'S AUTOMATIC DUCK.

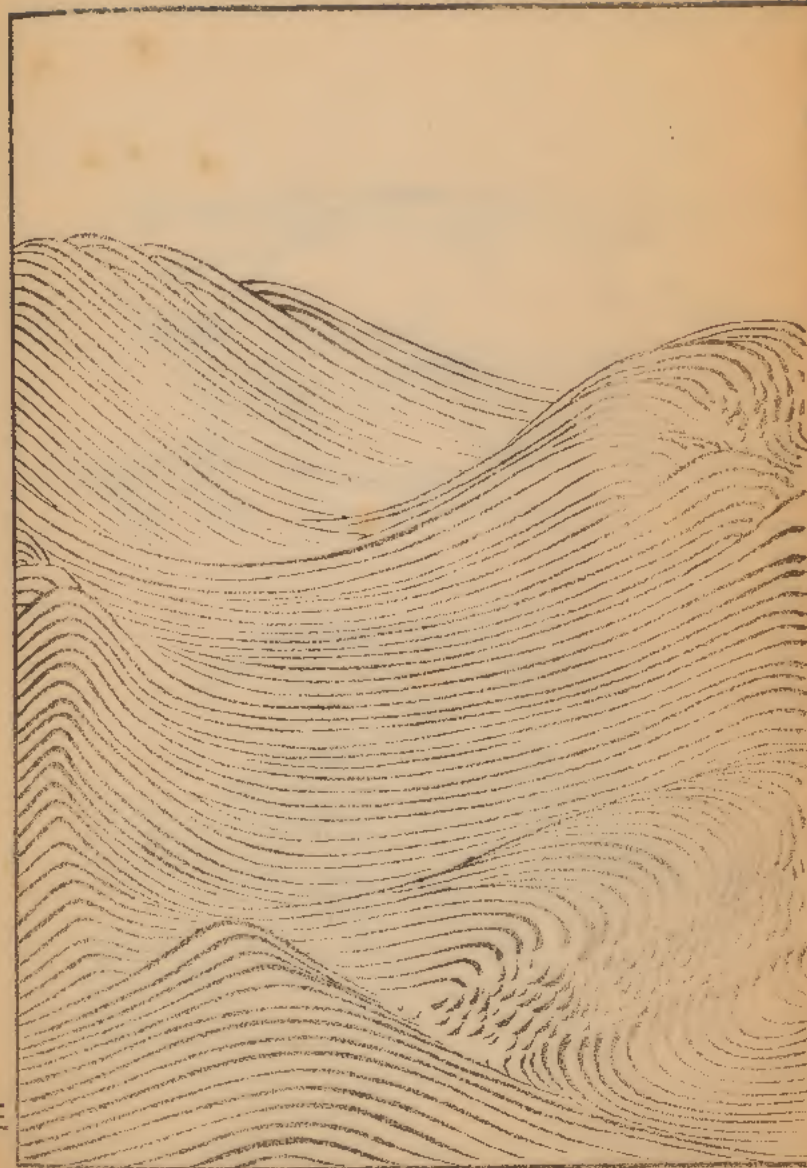
A, clockwork; *B*, pump; *C*, mill for grinding grain; *F*, intestinal tube;
J, bill; *H*, head; *M*, feet.

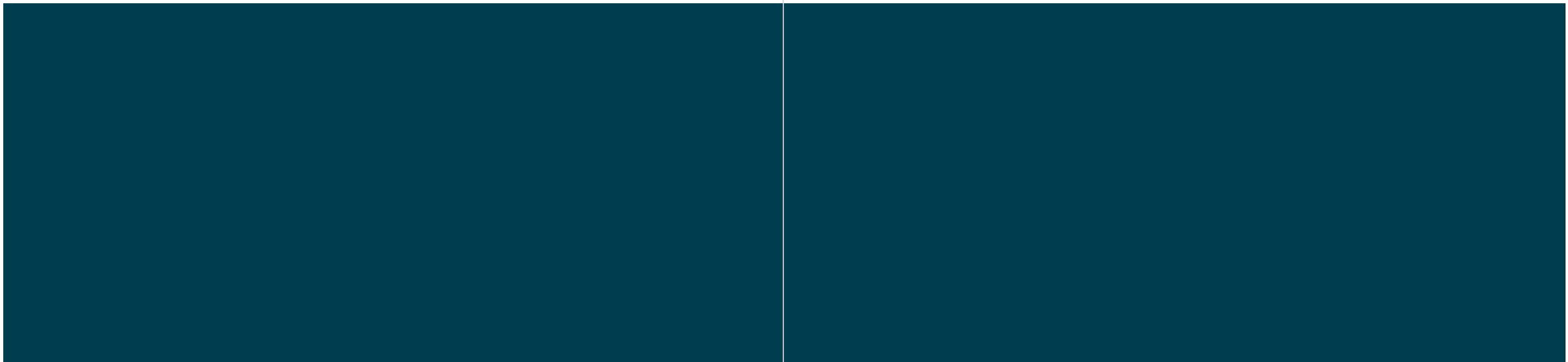


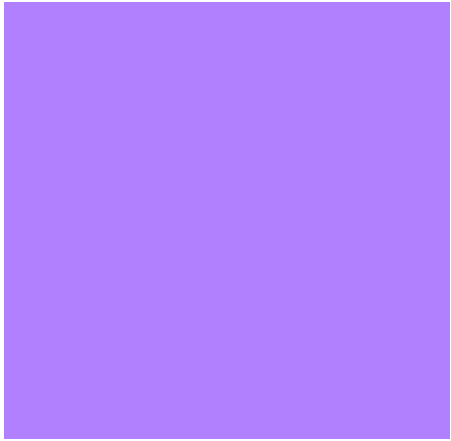


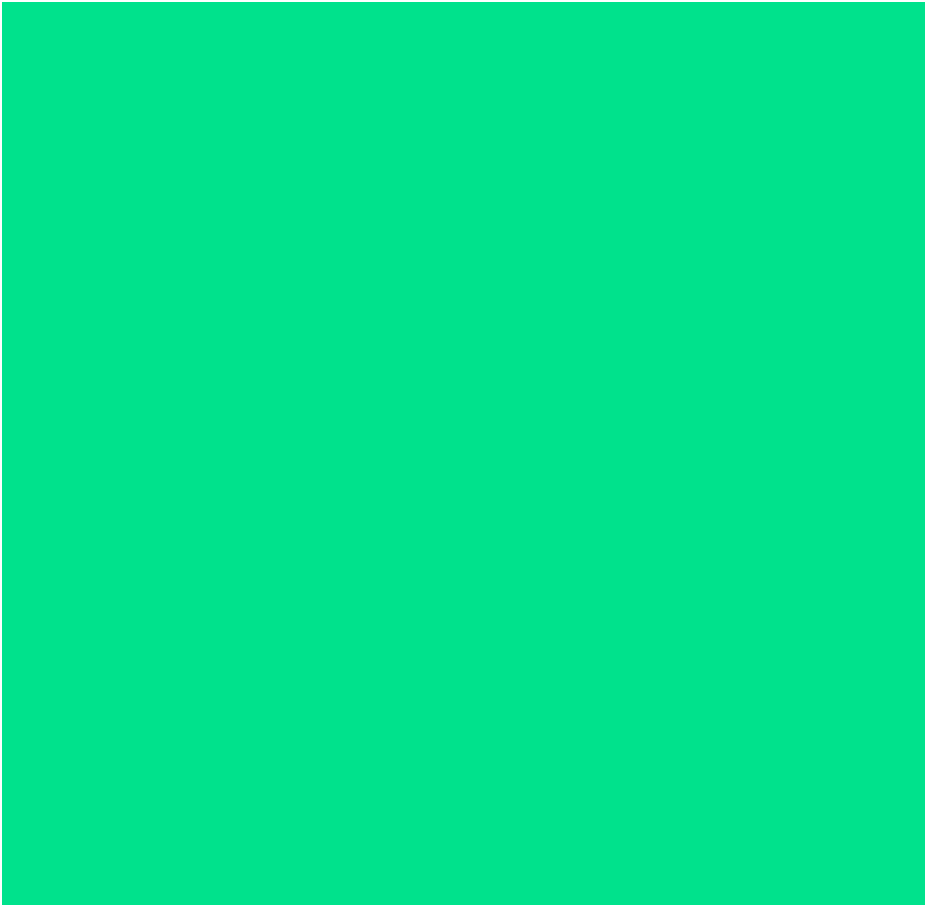


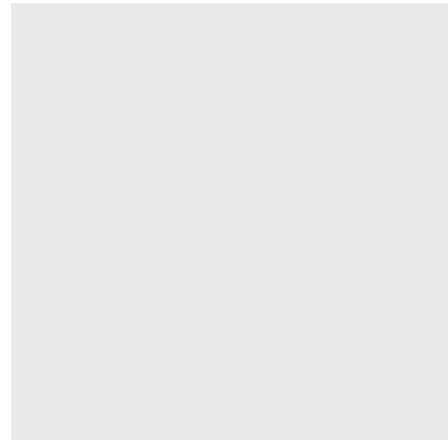
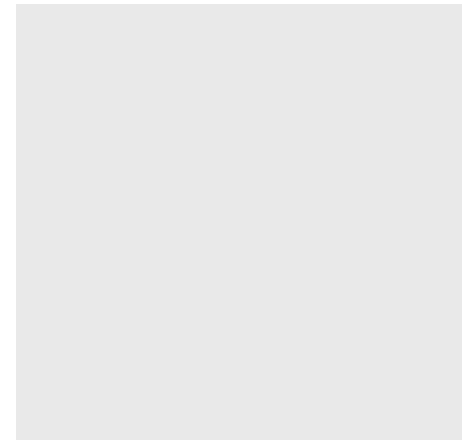
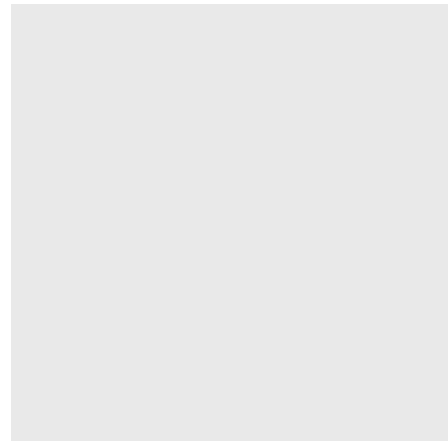






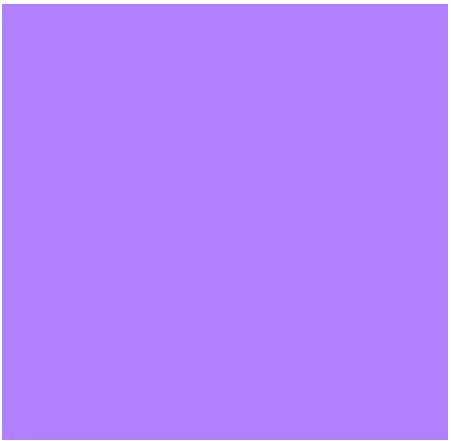
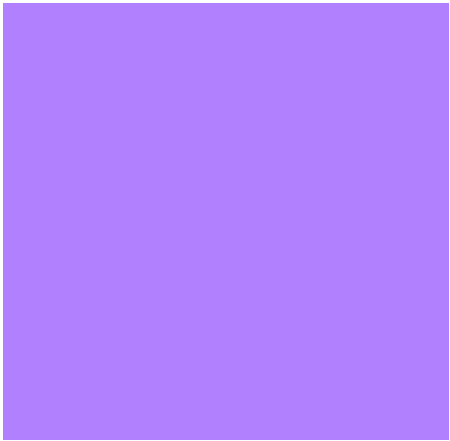
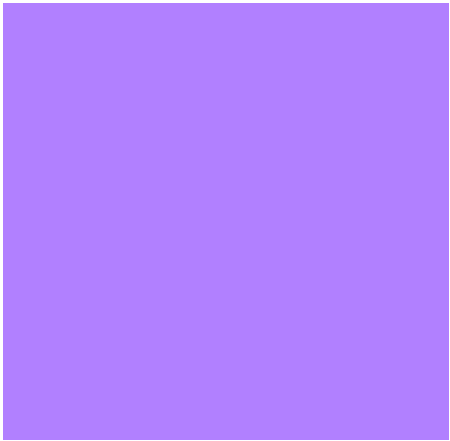
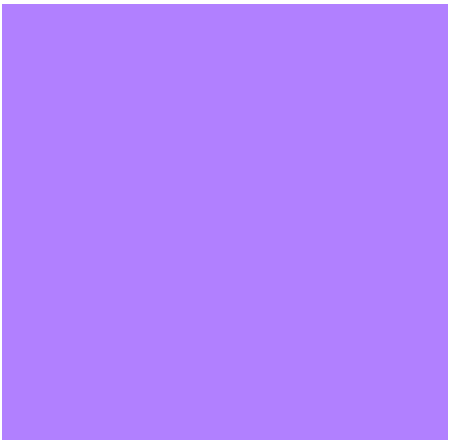
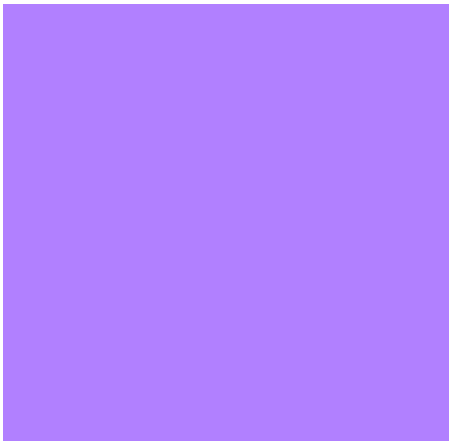
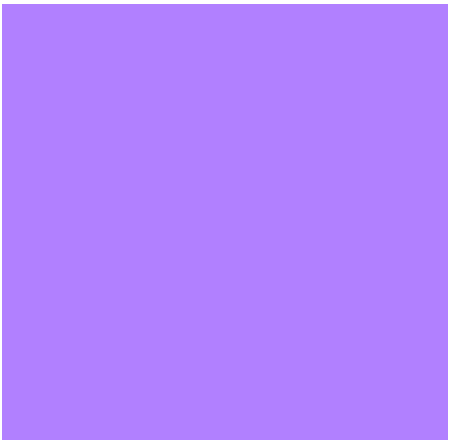
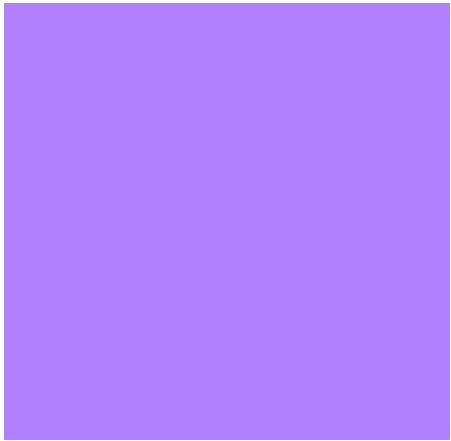
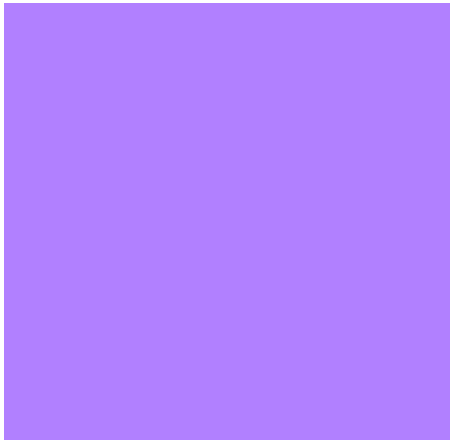
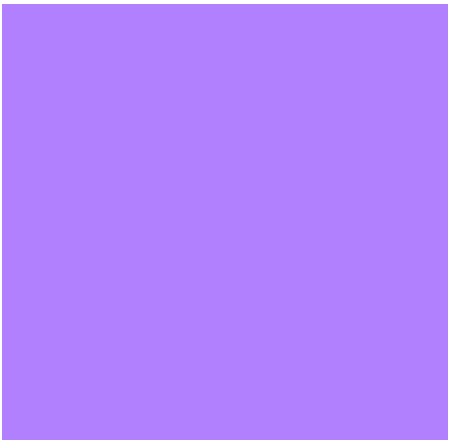
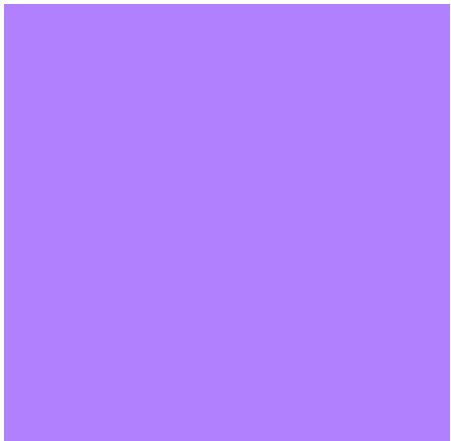




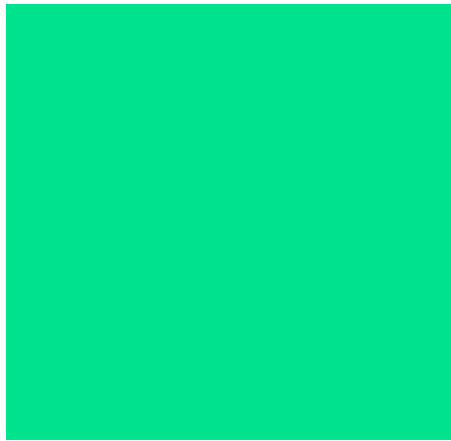
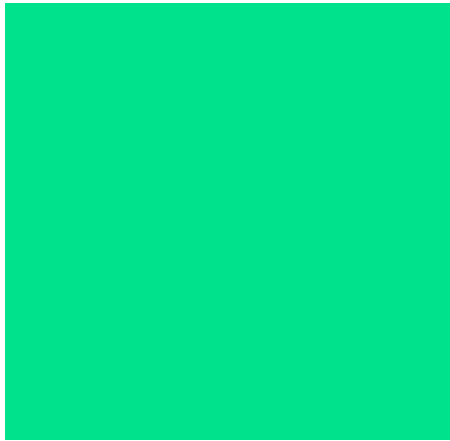
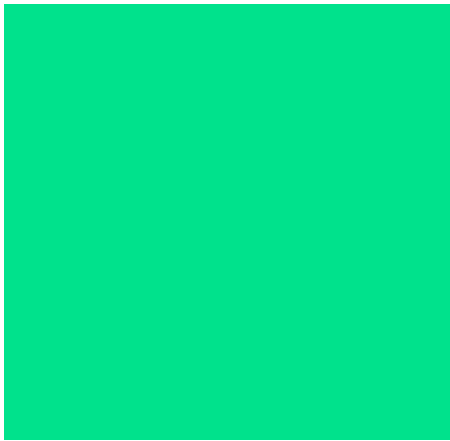
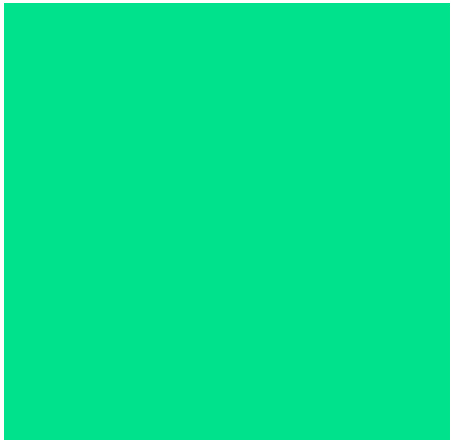
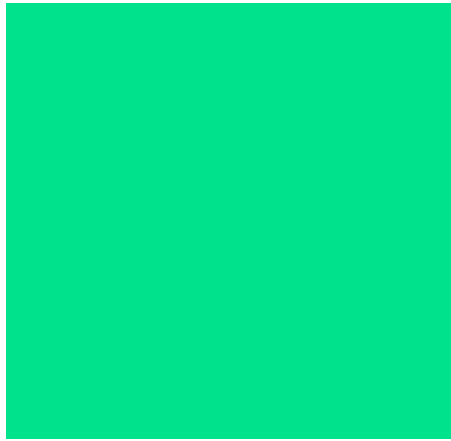
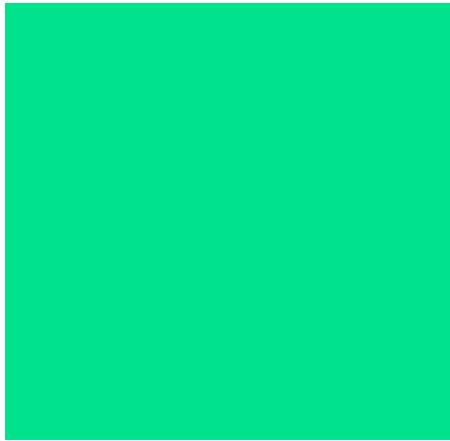
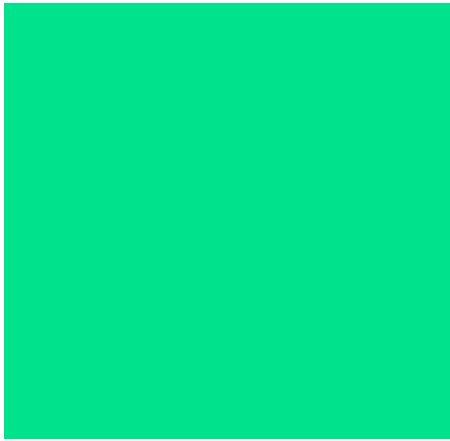
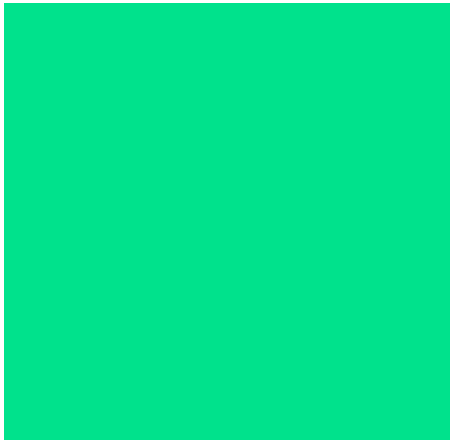
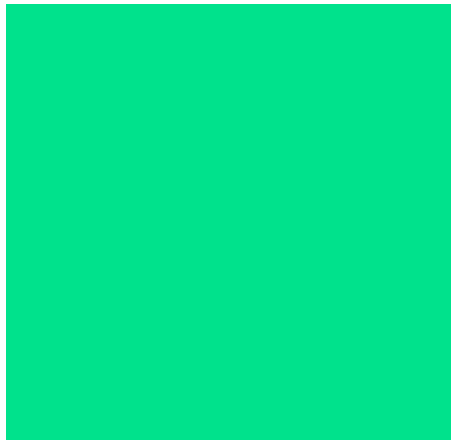
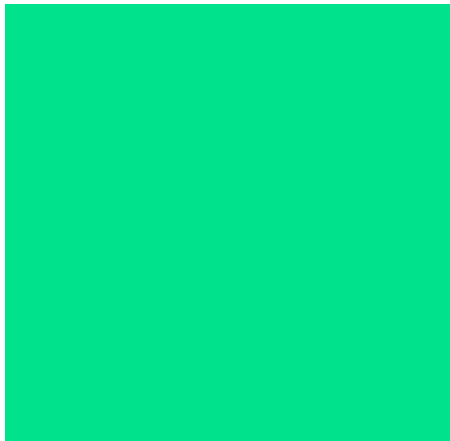
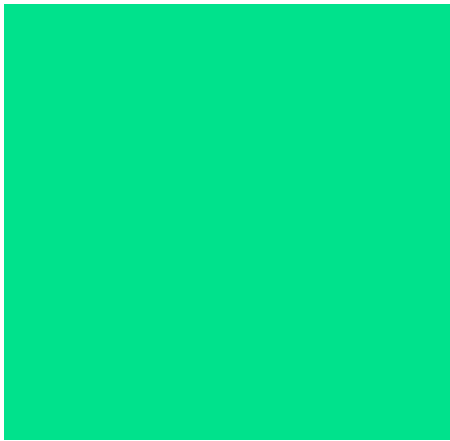
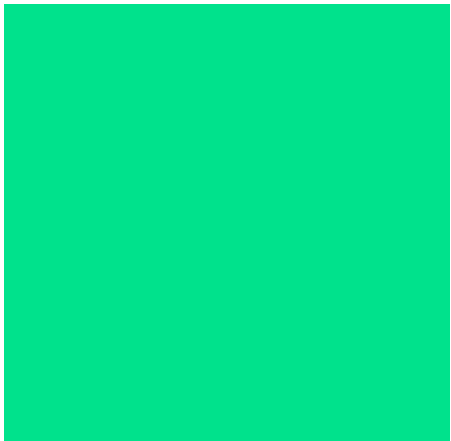


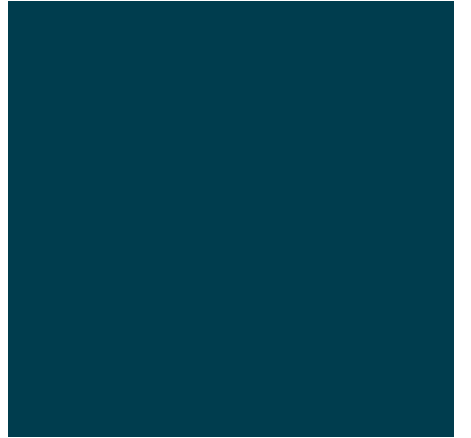
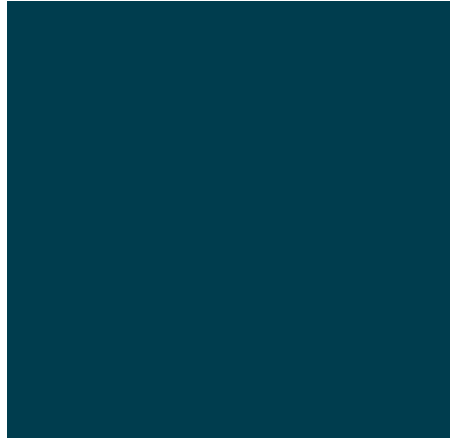
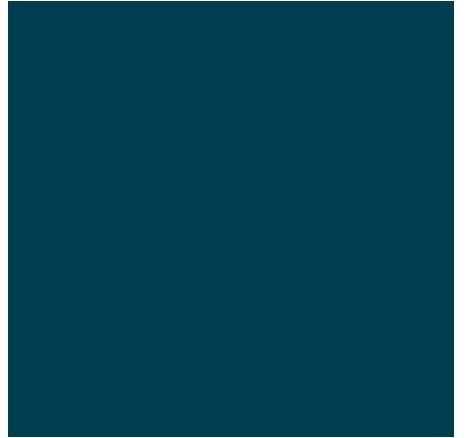
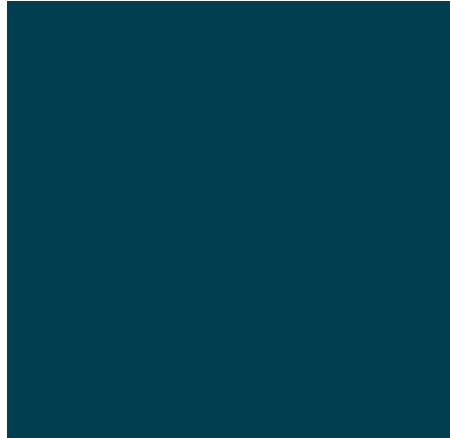


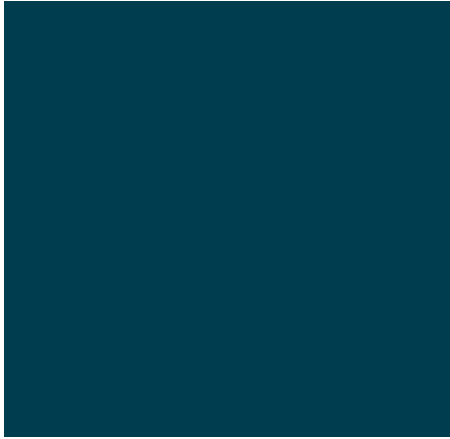


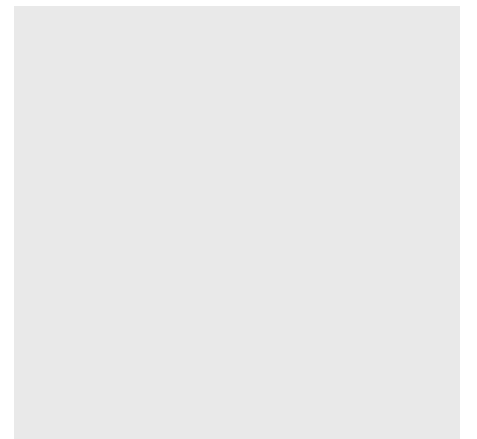
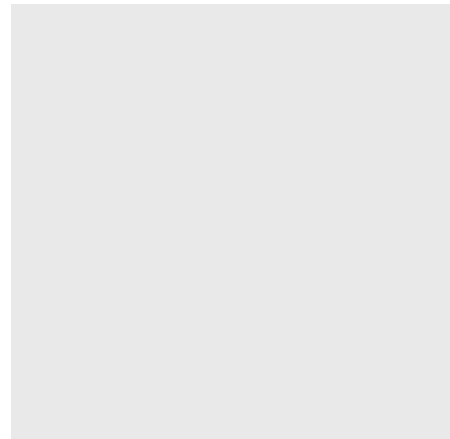
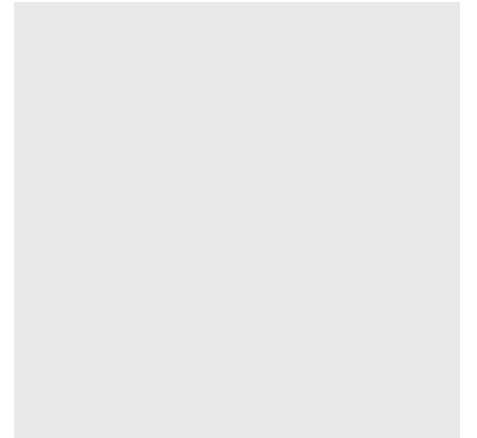
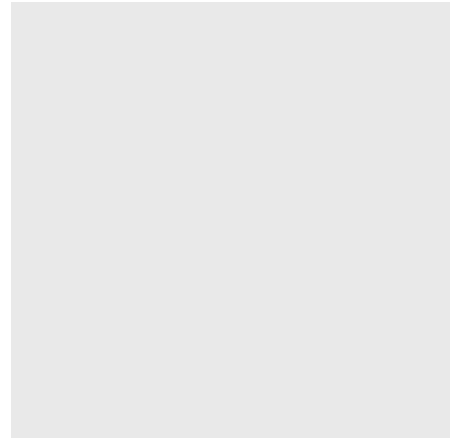
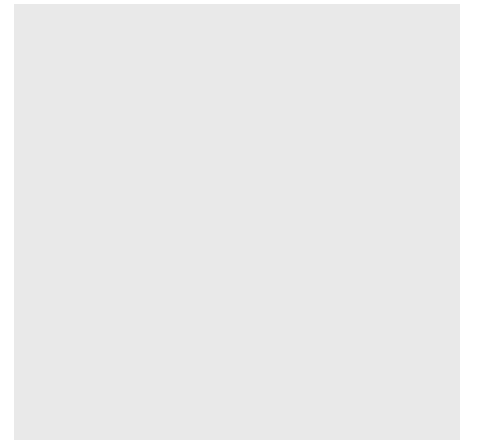
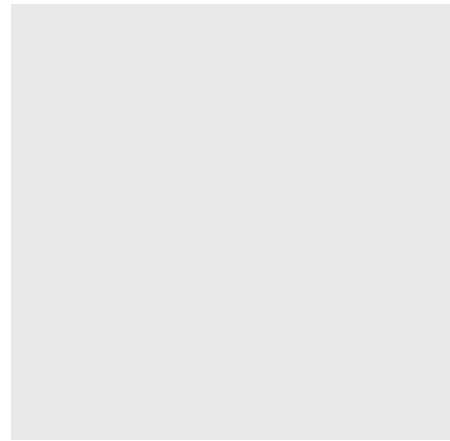
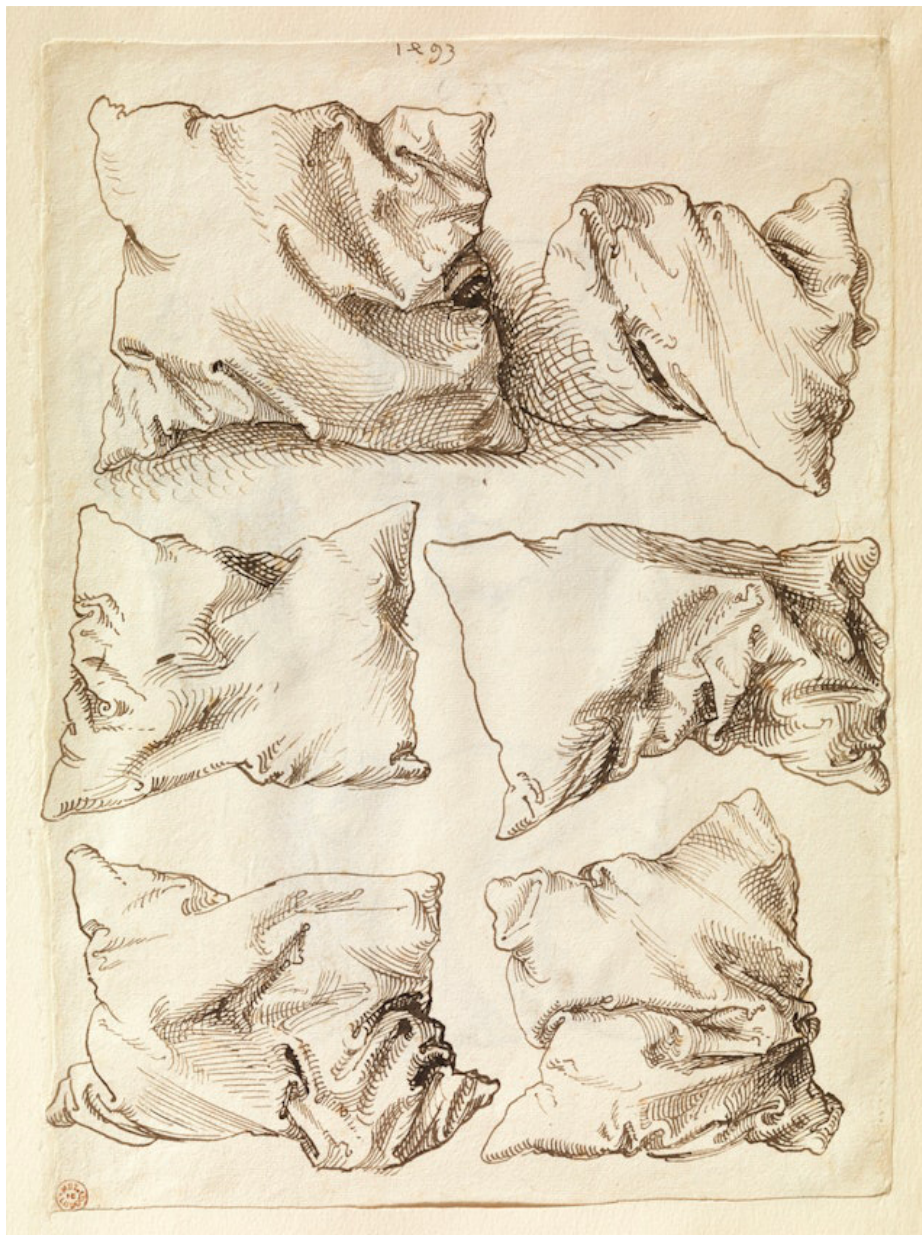








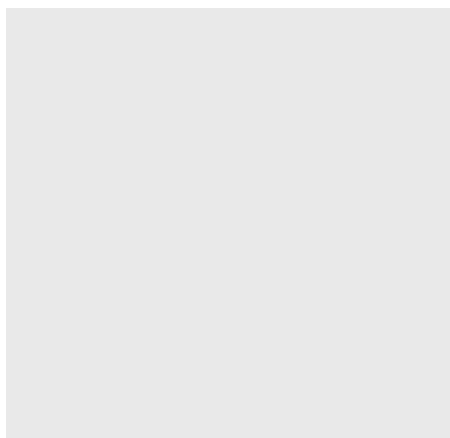




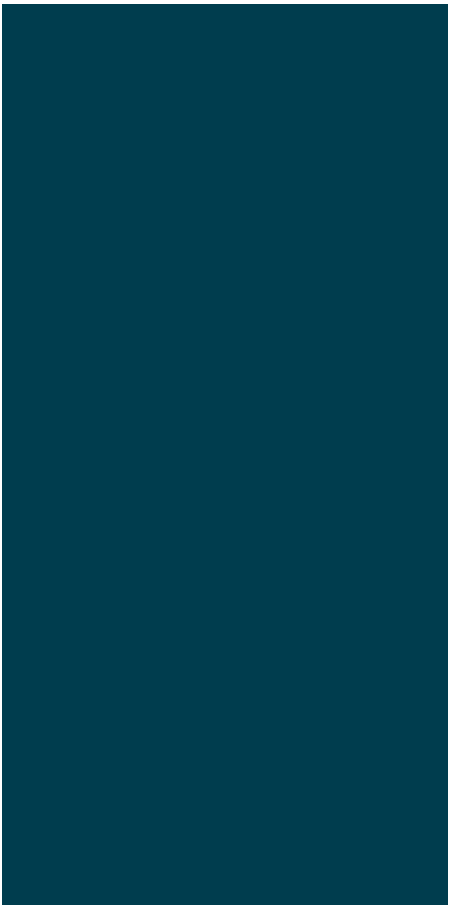
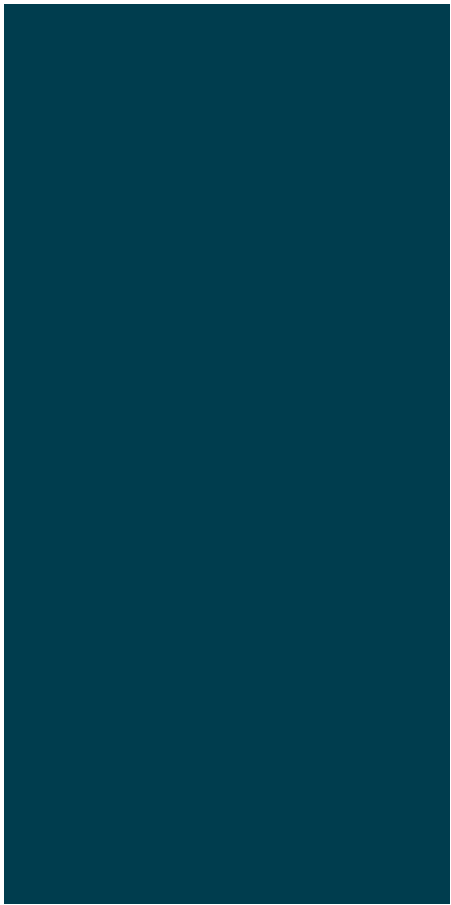


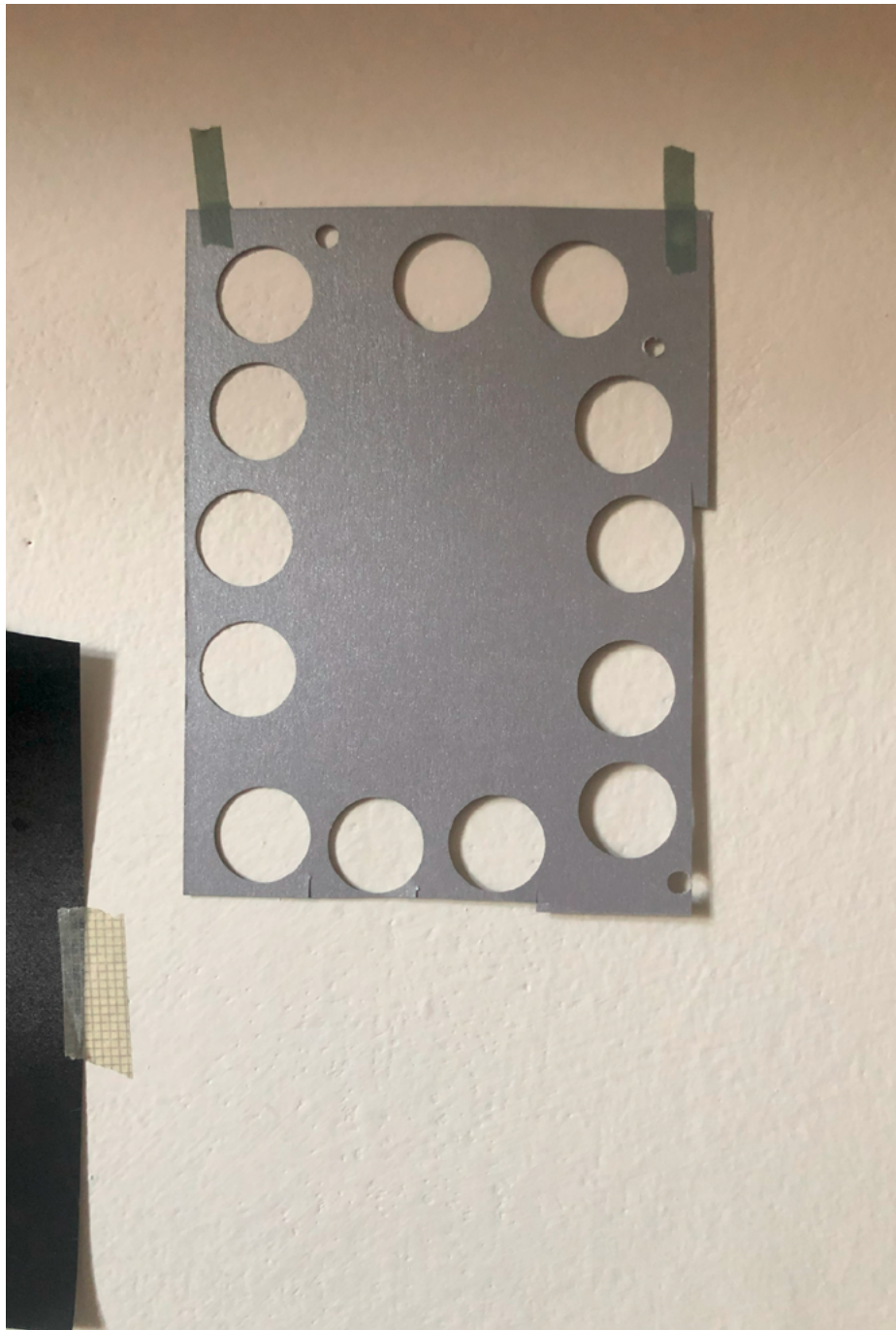


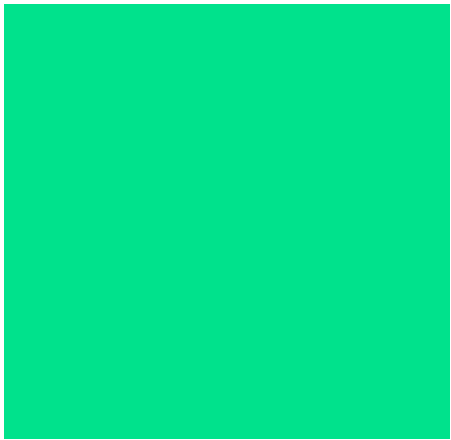
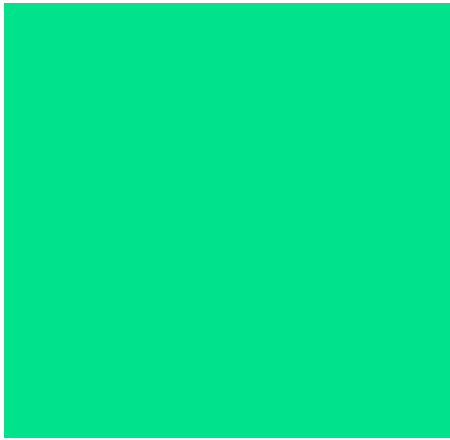
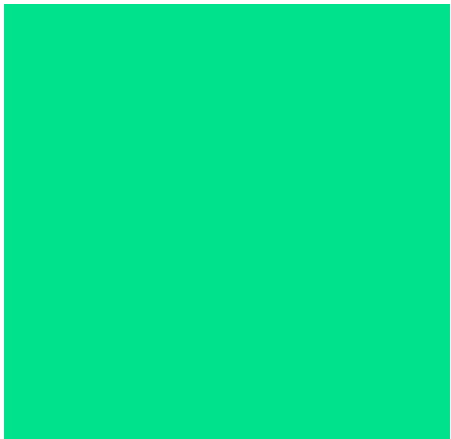


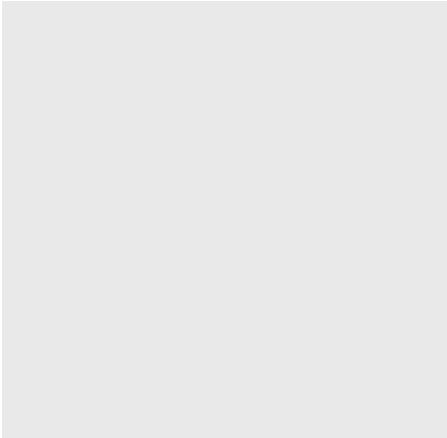
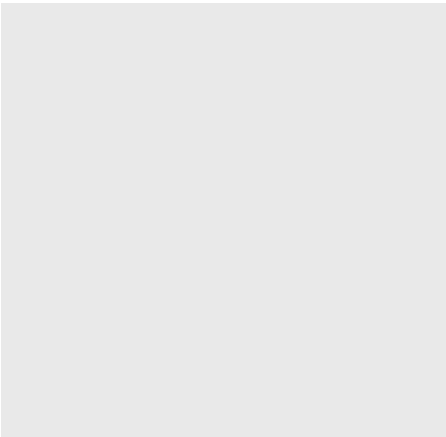


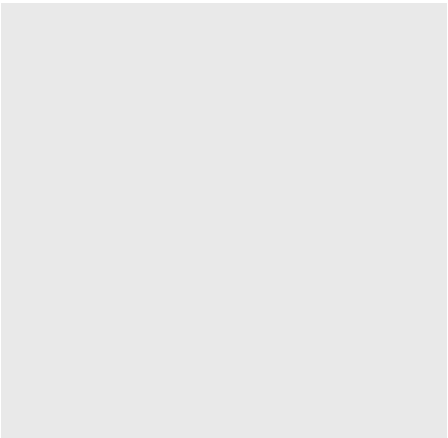
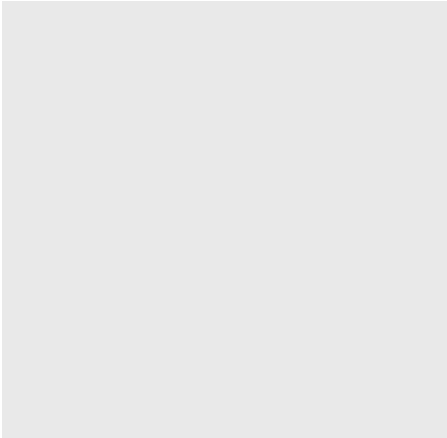
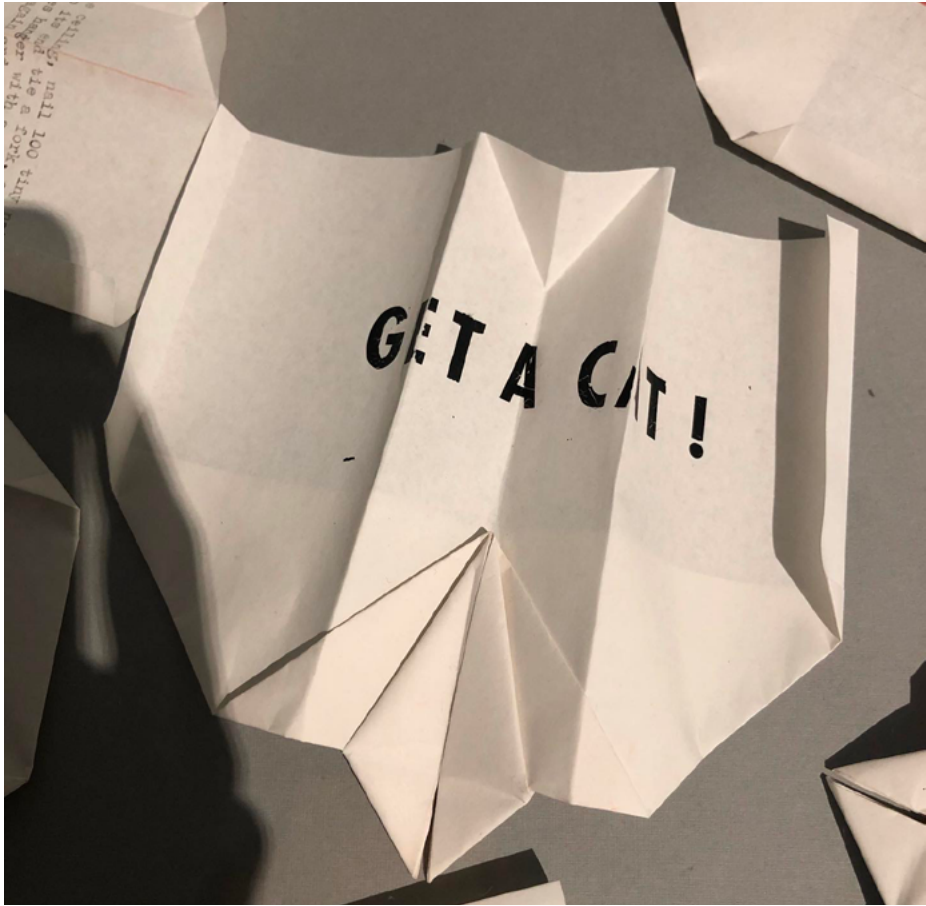


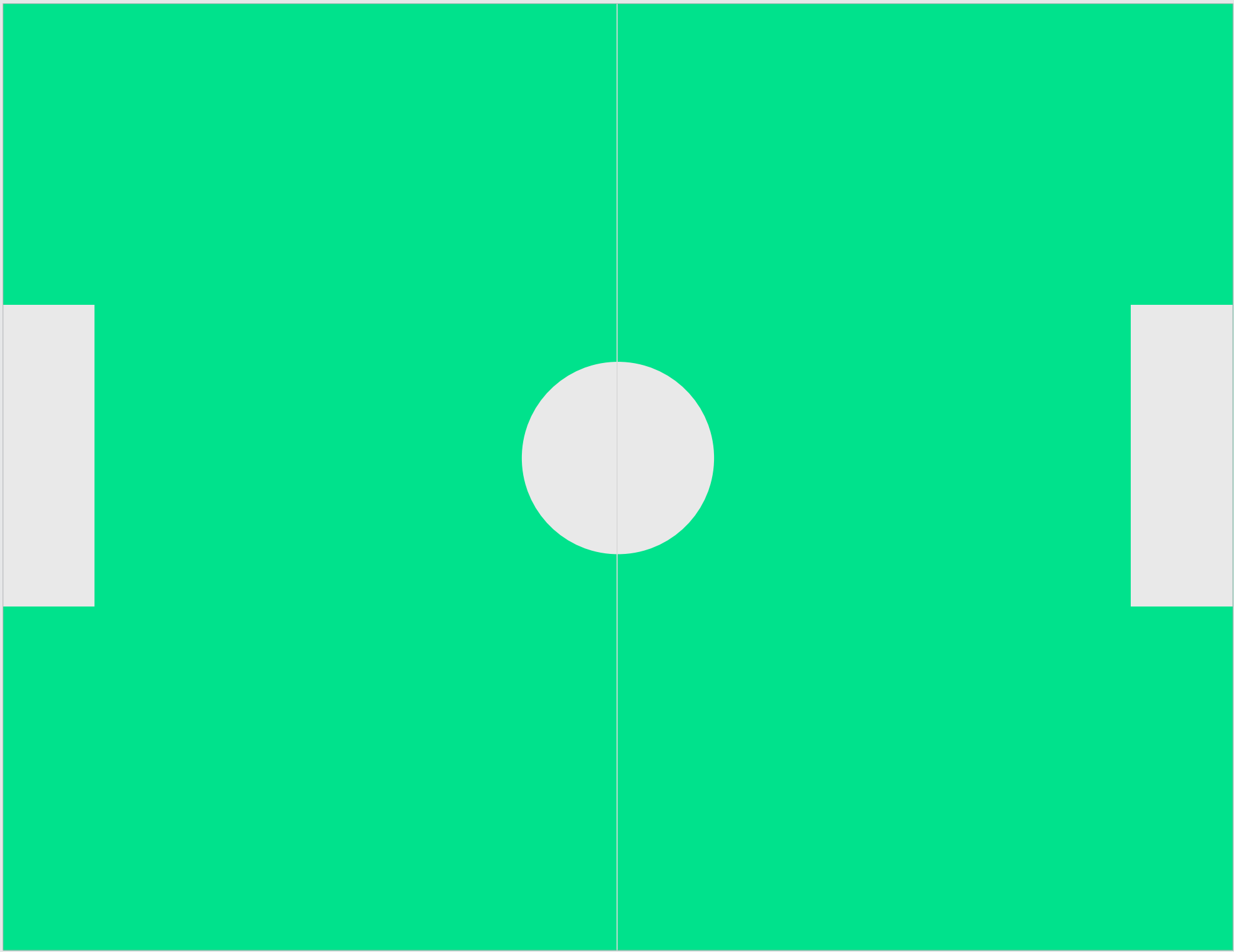












A

Ve skupině najděte 3 a více prázdných míst. Udělejte z nich střed pozornosti tím, že k nim vytvoříte galerijní popisek. Zdokumentujte.



A

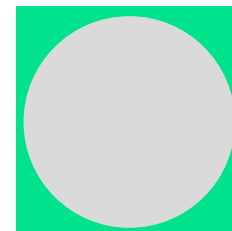
In a group find 3 or more empty spaces. Make a focus of attention out of them by creating gallery labels to it.



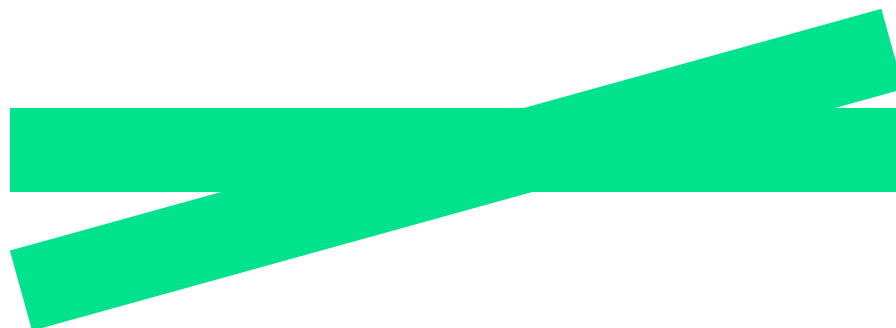
Ve skupině si vyberte jednu obálku obsahující prázdné místo. Najděte co nejvíce možných způsobů jak ho využít. Zdokumentujte.



B



In a group choose one of the envelopes containing empty spaces. Find as many different ways to use it as possible. Document it.



slova

C

mapu

Vystřihněte z konce
této knížky. Vytvořte
z nich mapu.
Zdokumentujte. Vytvořte
jinou myšlenkovou,
zdokumentujte, opakujte.
Pokud vás karty zajímají,
vytvořte podle nich vlastní
prázdného místa.

atlas

myšlenkovou

C

Cut out **words** from the
end of this book. Make
a **mindmap** of them.
Document it. Create
a **different** mindmap of
them. Document it, repeat
again. If you are inspired by
the cards create your own
empty space **atlas** and use
them as a starting point.

D

Přineste fotografie svých předků, výstřižky z časopisů, pohledy nebo staré knihy. Vytvořte kroniku společné rodiny, která nikdy neexistovala. Přemýšlejte o společných zájmech, rodových zálibách, počtech potomků, výběrech partnerů.

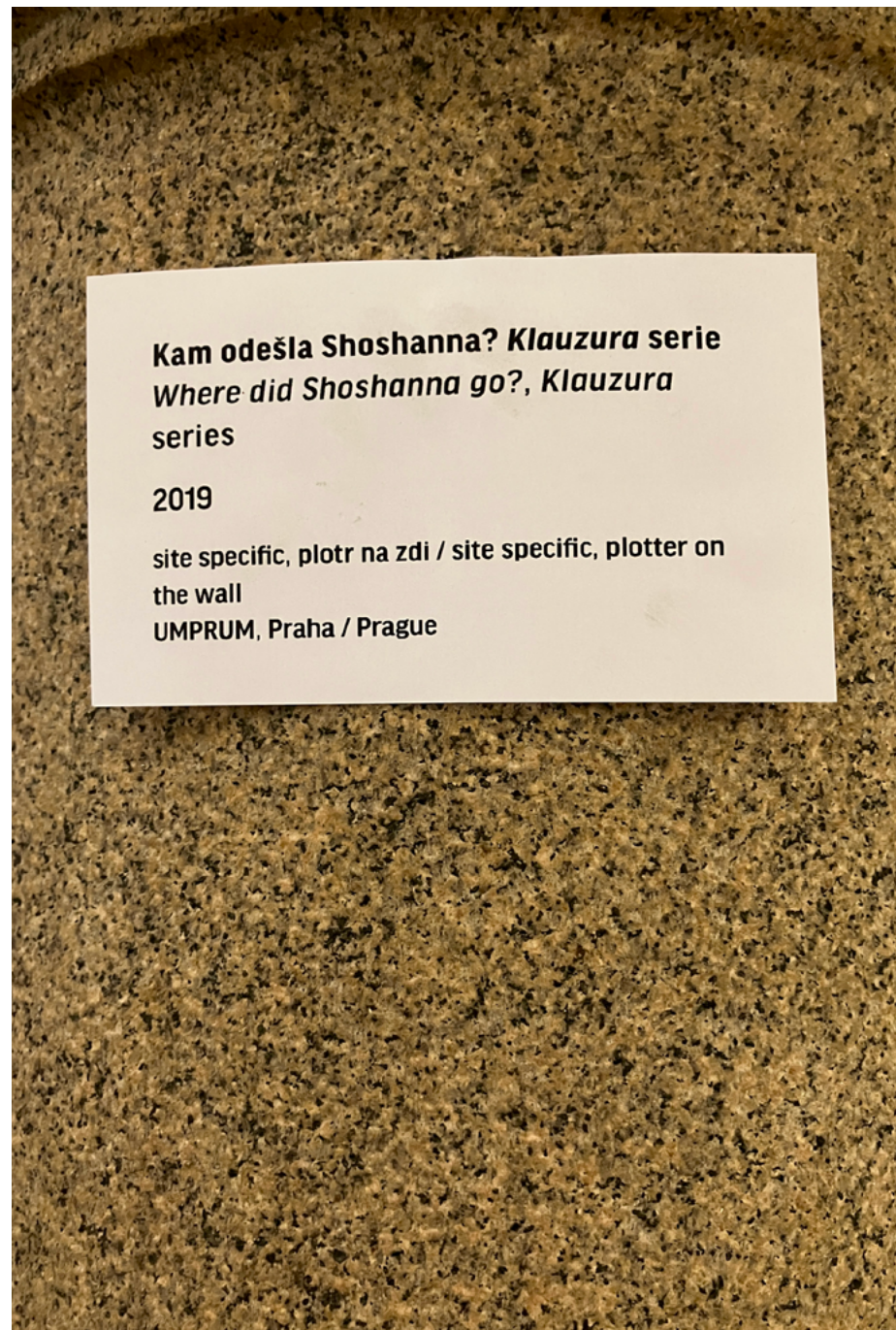
D

Bring photos of your ancestors, magazine cut-outs, postcards, or old books. Create a chronicle of your common family that never existed. Think about their interests, family hobbies, numbers of descendants, choices of partners or mysteries.

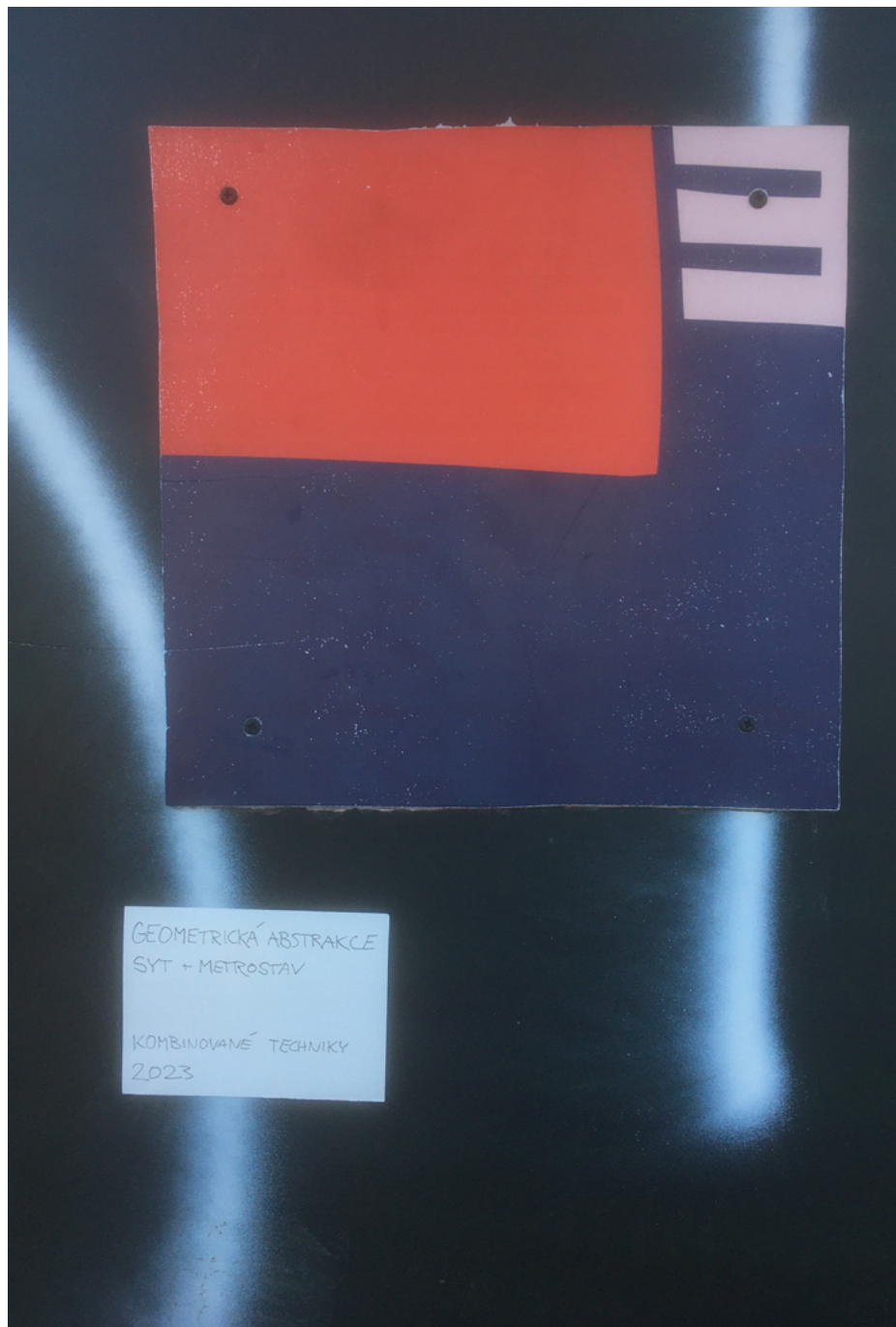




EMPTY SPACE



WORKSHOP RESULTS



EMPTY SPACE



WORKSHOP RESULTS



EMPTY SPACE



WORKSHOP RESULTS



EMPTY SPACE



WORKSHOP RESULTS



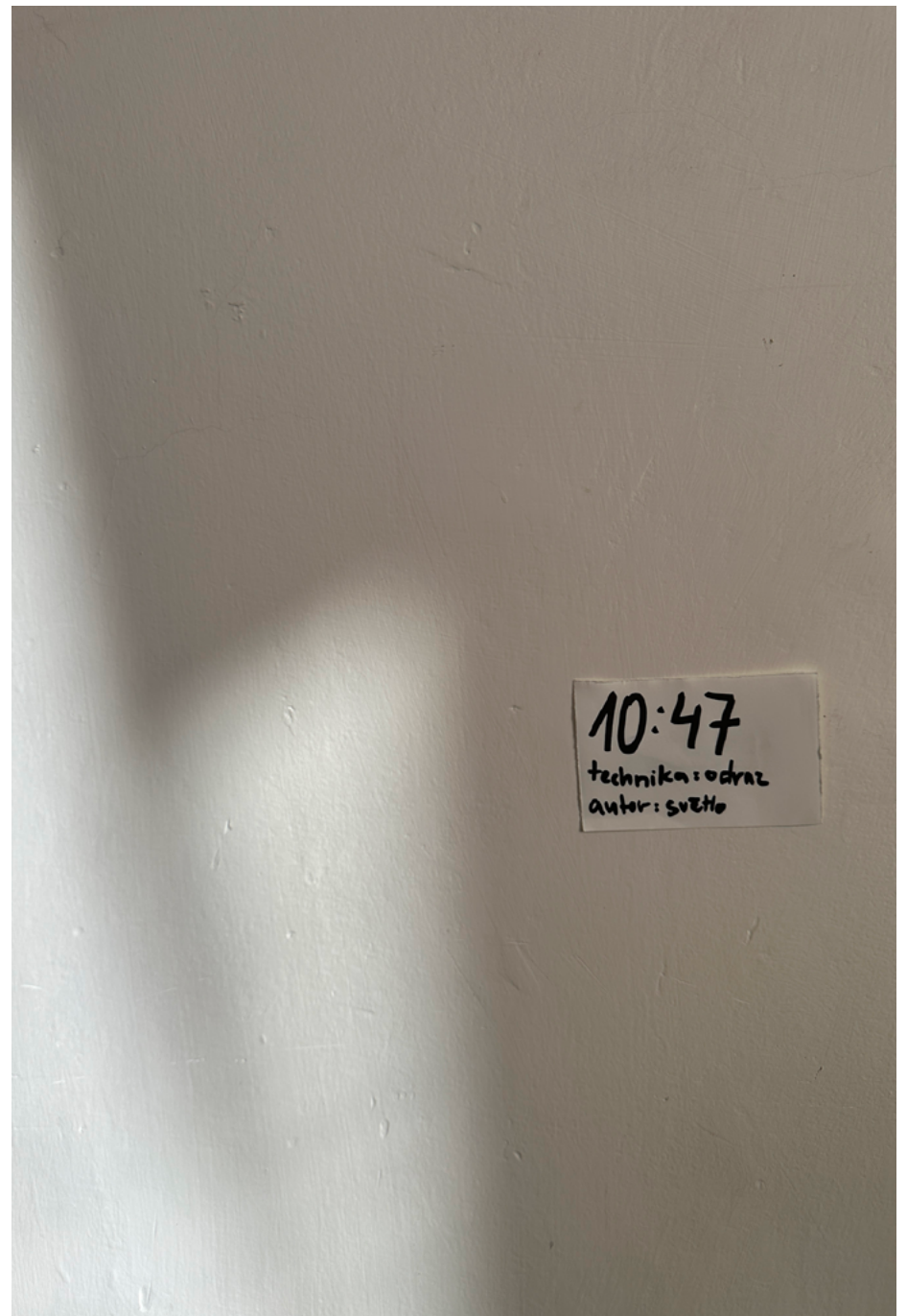
EMPTY SPACE



WORKSHOP RESULTS



EMPTY SPACE



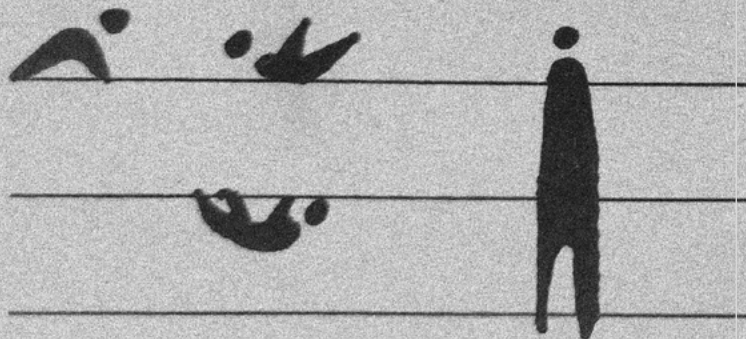
WORKSHOP RESULTS

DODEJKA

Orámovanou část vyplní pošta

	Poštovní zásilka
	Poštovní poukázka
	Podací číslo
	Podací pošta
	Datum podání

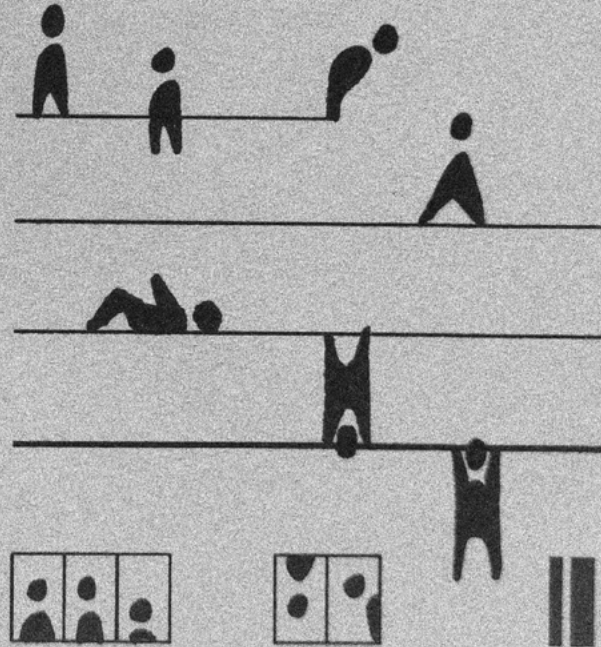
Adresát zásilky:



11-061 (03-13)



Věc poštovní služby



EMPTY SPACE

WORKSHOP RESULTS



EMPTY SPACE



WORKSHOP RESULTS



REJSTŘÍK

0–1 9

bezbarvý 20

bylo 114, 117

bytosná prázdnota 20

díra 122–123

diskrétní 122–123

dráha 80–83

duna 82–83

dutina 76, 79, 108

forma 118

grid 49, 92–107

horror vacui 35

houba 122

jeskyně 79

kapsa 108

lineatura 58–59

linka 83, 107

luxus prázdnoty 47

meditace 76, 82, 104

mizení 7, 90

mlčení 82, 104

– mlčení orgánů 72–73

mlha paměti 90

moment 7, 33

mřížka 92–107

nahota 110

nebytí 9

nedostatek vzduchu 5

negativ 9, 122–123

nejistota 10

– materiální nejistota 88

neviditelné 23

nicota 9

nula 9

nuda 9

odcházení 33–38, 88

odpad 88

ohraničení 5

okno 90

pasivita 23

pole 46

polička 126

pomíjení 117

pozadí 6–10, 68–69

prasklina 24

prázdnost 9

– prázdný vztah 72–73

rýha 24

síť 107

shoji 20, 23

skladba ticha 82–83

sklizeň nicoty 33–38

smrt 33–34, 87

stín 21–22, 87

šablona 92–107

tabula rasa 110

ticho 24

tma 56–57

trhlina v argumentaci 8

trpné 126

tunel 24

útržek 123

vanitas 87

vata 6

vedlejší sdělení 6, 128

vpředu je vzadu 5

vyhynulé druhy 20

vzduch 5, 20

vzor 24

zapomnění 35

zastavení 5

zbaveno 110

– zbaveno kulis 88

zhroucení 90

zlom 128

zmizelé světy 88–90, 118–119

ztráta 117

INDEX

0–1 17

air 12, 26

background 13

blank 110

boundaries 12

break 128

collapse 90

colourless 28

cave 79

crack 30

darkness 27, 29, 56–57

death 41–42, 87

disappearing 90

discreet 122–123

dune 82–83

edge 12

empty 12

– empty relationship 72–73

excerpt 123

extinct species 26

existential void 17

field 51

form 118

gap in the argumentation 15–17

grid 54, 92–107

harvest of nothingness 40–45

hole 122–123

hollow 76, 79, 108

horror vacui 42

invisible 29

lack of air 12

leaving 40–45

line 83, 107

lineature 58–59

loss 117

luxury of emptiness 52

material uncertainty 88

meditation 76, 82, 104

memory fog 90

moment 12, 40

mute 82, 104

negative 17

network 107

non-being 17

nothingness 17

orbit 80, 83

outlet 123

passive 126

pattern 30

pit 122–123

pocket 108

secondary information 16, 128

shadow 87

shelf 126

silence 82, 104

– silence of the organs 72–73

– composition of silence 30

shoji 26, 29

sponge 122

stripped 110

tabula rasa 110

template 92–107

tunnel 30

vanished worlds 89–90, 118–119

vanitas 87

was 114, 117

waste 88

window 40

zero 17

MLČENÍ TEXTŮ

ALBERS, Josef. *Interaction of Color. 50th Anniversary Edition*. New Haven: Yale University Press, 2013.

BARTLOVÁ, Milena; ILYIN, Natalia; PACHMANOVÁ, Martina; PÉČOVÁ, Kristýna a VYBÍRAL, Jindřich. *Postup jako výstup: umělecko-výzkumné strategie na UMPRUM*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2022.

BECKMAN, Milo. *Matematika bez čísel*. Praha: Práh, 2023.

BONAVENTUROVÁ, Tereza. *Luxus prázdnoty*. Ústí nad Labem, 2018. Diplomová práce. Fakulta umění a designu Univerzity J.E. Purkyně v Ústí nad Labem. Ateliér fotografie Lukáše Jasanského.

BLANCHOT, Maurice. *Literární prostor*. Praha: Herrmann & synové, 1999.

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988.

CALVINO, Italo. T Nula. In: *T Nula*. Praha: Dokořán, 2022.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *Human Space*. London: Hyphen Press, 2011.

CORBIN, Alain. *Dějiny ticha*. Praha: Argo, 2022.

DIFFRIENT, Niels; TILLEY Alvin R.; BARDAGJY Joan C. *Humanscale Manual*. Chicago: IA Collaborative Ventures, LLC, 2017. Collaborative Reissue of Henry Dreyfuss Associates.

GRÖGEROVÁ, Bohumila; HIRŠAL, Josef (eds.). *Experimentální poezie*. Praha: Památník národního písemnictví, 2021. Reprint původního vydání z roku 1967.

HEIJEN, Emiel; BREMMER, Melissa (eds.). *Wicked Arts Assignments*. Amsterdam: Valiz, 2020.

HERTZBERG, Ludvig (ed.). *Jim Jarmusch. Rozhovory 1980–2000*. Příbram: Camera Obsura, 2009.

HILSKÝ, Martin. Moderní časoprostor. In: *Modernisté*. Praha: Argo, 2017.

CHORÝ, Ondřej. *Not OK. Tvaroslovi ošklivého písma*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2022.

ITTEN, Johannes; BIRREN, Faber (ed.). *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten Based on His Book the Art of Color*. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1970.

MAKEEVA, Maria. *Kontrastní leporelo vzory a tvary*. Brno: Moravská galerie, 2022.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. *Grid systems in graphic design*. Salenstein: Niggli, 2015.

KALLIS, Giorgos. *Na obranu nerůstu*. Praha: Neklid, 2022.

KINROSS, Robin. *Moderní typografie*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2020.

Klee, Paul. *Pedagogický náčrtník*. Praha: Triáda, 2013.

LEVÉ, Édouard. *Díla*. Praha: Rubato, 2016.

LIVELY, Penelope. *Život v zahradě*. Brno: Host, 2019.

NOORDZIJ, Gerrit. *The Stroke*. London, Hyphen Press, 2019.

PLHÁKOVÁ, Alena. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia, 2021.

PLICKOVÁ, Karolína. *Pozorovat prázdný prostor: tři současné podoby autorského neinterpretančního divadla*. Praha: NAMU, 2022.

SMEIJERS, Fred. *Protirazník: tvorba písma v 16. století a dnes*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2023.

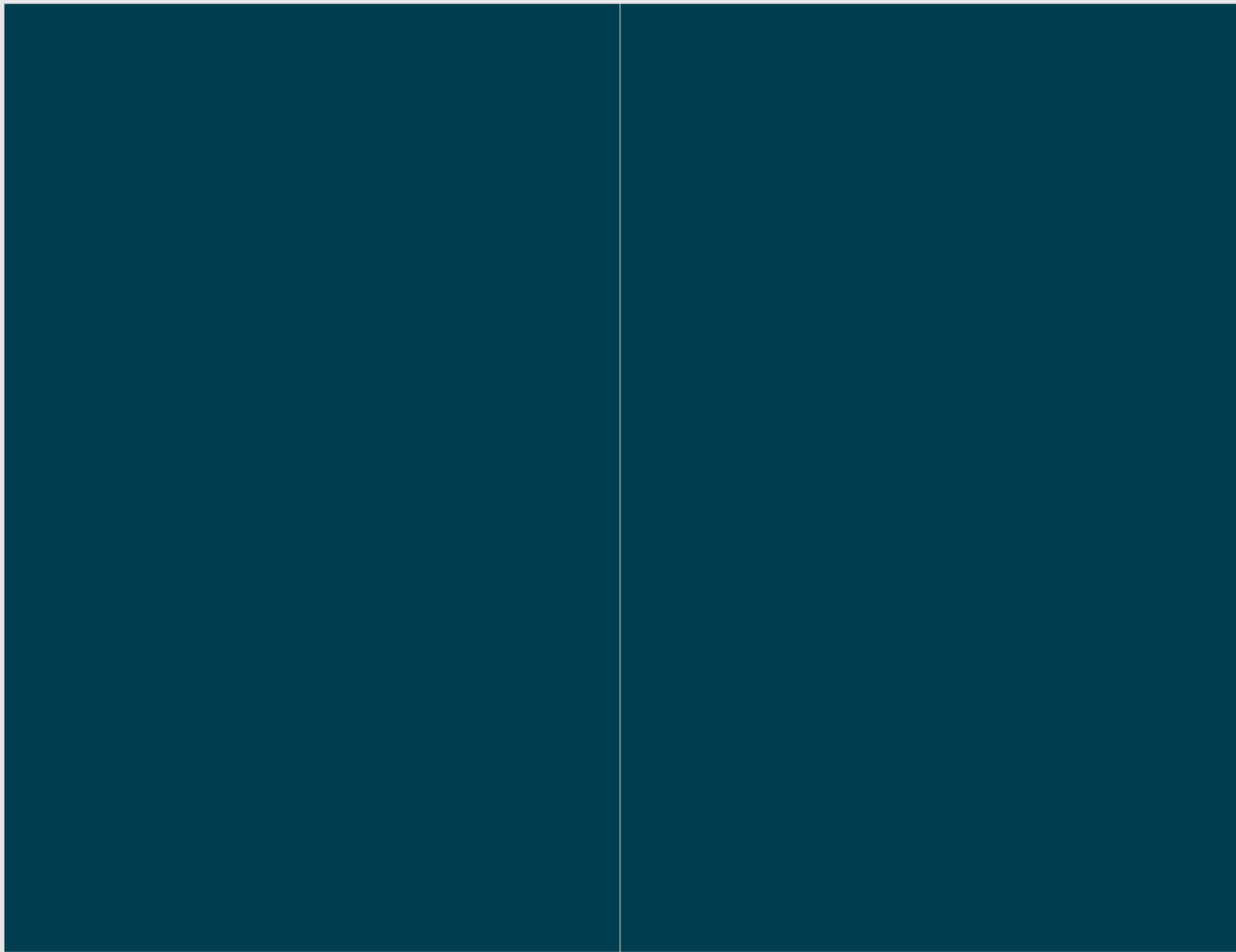
STUDNIČKA, Miloslav. *Botanická zahrada Liberec: expozice, sbírky, zajímavosti*. Liberec: Botanická zahrada Liberec, 2017.

TANIZAKI, Džundžiro. *Chvála stínů. Tradice japonské estetiky*. Praha: K-A-V-K-A, 2017.

VALENTA, Martin. Uměleckoprůmyslová škola Bauhaus jako součást reformně-pedagogického hnutí. *Pedagogika*. 2009, č. 1, s. 24–37. Dostupné z: <https://pages.pedf.cuni.cz/pedagogika/?p=1058> (přístup 31. 10. 2023).

WOOLF, Virginia. Zahrady v Kew. In: *Strašidelný dům*. Praha: Odeon, 2006, s. 26–32.

Rozpravy s geometrií: Discourses on geometry: Kolíbal, Diviš, Písařík, Štědrý. Praha: Památník národního písemnictví ve spolupráci s Galerií 1. patro, 2014.



When entrepreneurs are looking for a hole in the market to establish their next startup, they try to find an unoccupied space to apply their innovations. When someone dies, they leave kicked-up slippers, the eaten rice cakes, a third of mineral water in their apartment. Proof that they're not only not here, they're missing. People can be dead physically and metaphorically, the empty space in a single-celled organism is identical to the one in the universe, as long as we draw both in Illustrator. John Cage uses silence to draw attention to a sound other than the one deliberately constructed, and Virginia Woolf observes snails in a greenhouse. Alain Corbin distances himself from this, declaring that the animal symbol of silence is clearly the cat. The horror of vacui terrifies Europeans, but fortunately the Japanese love of emptiness also silences them. Wouldn't it be better to take a break?

Four essays, a visual essay and four exercises were created with a desire to develop divergent thinking about empty space. The publication is bilingual and was created as a post-master's artistic research project by Barbora Haplová on Umprum in 2023.

UM
PR
UM

Pokud podnikatelé hledají díru na trhu pro založení dalšího startupu, snaží se nalézt volný nezabraný prostor pro vylepšení stávajícího. Když někdo zemře, zůstanou po něm v jeho bytě rozkopnuté bačkory nebo půlka nevypité minerálky. Důkaz o tom, že tu nejen není, ale že tu chybí. Lidé můžou být mrtví fyzicky i metaforicky, prázdné místo v jednobuněčném organismu je totožné s tím ve vesmíru, pokud to ovšem obojí kreslíme v Illustratoru. John Cage využívá ticha, aby upozornil na zvuk jiný než ten záměrně konstruovaný a Virginie Woolfová přitom pozoruje hlemýžďe ve skleníku. Alain Corbin s ní nesouhlasí, prohlašuje za zvířecí symbol ticha jednoznačně kočku. Horror vacui děsí Evropany, naštěstí je ale zároveň tiší japonská láska k prázdnotě. Nebylo by lepší dát si radši pauzu?

Čtyři eseje, vizuální esej a čtyři cvičení vznikly se snahou rozvíjet divergentní přemýšlení o prázdém místě. Publikace je bilingvní a byla vytvořena jako postmagisterský umělecko-výzkumný projekt Barbory Haplové na Umprum v roce 2023.