

# DOKUMENTACE ZÁVĚREČNÉ PRÁCE



# VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

## FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

## ATELIÉR GRAFICKÉHO DESIGNU 2

GRAPHIC DESIGN STUDIO 2

## BEHIND THE PAPER

BEHIND THE PAPER

### DIPLOMOVÁ PRÁCE

MASTER'S THESIS

### AUTOR PRÁCE

AUTHOR

BcA. Kristýna Krejčová

### VEDOUCÍ PRÁCE

SUPERVISOR

M.Sc. Denisa Kollarová

BRNO 2022

Projekt *Behind the Paper* v podobě instalace a tiskoviny pomáhá pohlédnout „za papír“ – na to, co je skryto v jeho nepopsaném listu. Nabízí exkurzi do způsobů, jakými na tento materiál pohlížet a pokouší se narušit mýty a stereotypy formující pohled na něj v době globalizace, jež pod maskou samozřejmosti žene naši společnost k odcizení a nevědomosti. Otrást lhostejností nad věcmi, které nás obklopují – lhostejností, s jakou (ne)hledíme například na papír – může být první krůček k nekončícím otázkám „jak to funguje“.

Kulturní mýty, které se v našich očích staly realitou, zahalily i toto médium a vymazaly ho z našeho zorného pole. To, že má arch A4 rozměry 210 na 297 mm, čistě bílý povrch a jeho základem je smrkové dřevo, vnímáme jako fakt. Zmíněné papírové rysy jsou však skutečností až posledního století, což je v porovnání s jeho dvou tisíci letou existencí opravdu krátká doba.

Papír vnímáme jako samozřejmost. Je dobré si uvědomit, že i na mnoho dalších „věcí“ hledíme se stejnou nevědomostí, a přitom mají zásadní vliv na fungování naší společnosti.

## TEXTOVÁ ČÁST

### A. Behind the paper

Úvod: Papírový hladomor	5
Informace „za“	5
Sémiotika jako klíč	6
Práce “from within”	8
Forma komunikace	8

### B. Katalog

1. Jak koukat na papír?	9
2. Papír je hranatý.	10
3. Papír je ze dřeva.	14
4. Papír je bílý	14
5. She is black/papír a Tao	16

### C. Instalace 17

Vizualizace instalace	18
-----------------------	----

### Závěr 21

---

## OBRAZOVÁ ČÁST\*

ÚVOD: PAPIROVÝ HLADOMOR

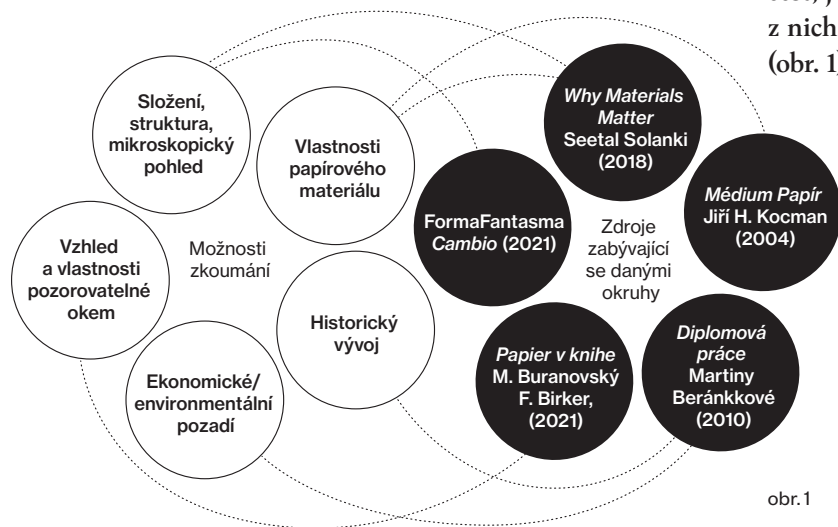
Píše se duben roku 2022 a papír je už přes sedm měsíců pod drobnohledem novinových deníků. Intenzita zájmu je nejvyšší od konce druhé světové války, kdy dal kritický nedostatek této komodity vzniknout technologii pro výrobu recyklovaného papíru a potažmo i recyklaci jako takové (tehdy organizovaný sběr papírového odpadu). Náš zájem se upíná na problém jeho nedostatku, respektive nedostatku nepřeborného množství druhů, na který si designéři a nakladatelé v posledním desetiletí zvykli. Titulky jako „papírový hladomor“<sup>2</sup> se mísí se zprávami o nemoci Covid-19 a válce na Ukrajině, událostmi, které jsou spouštěčem a boostrem této krize. Nestálá doba nutí studenta diplomujícího v oboru grafický design k zamyšlení – v důsledku světového dění ztrácíme naivní představy o samozřejmosti tohoto materiálu. Rostoucí cena a nedostupnost (zapříčiněná omezením dopravy, uzavíráním hranic, zdražováním nafty a měnicemi se politickými vztahy<sup>3</sup>) odkrývá kapitalistické pozadí a ukazuje, že papír jako nenápadná, téměř neviditelná entita kopíruje v podobě produktu neudržitelný globální konzumní trh. V době, jako je ta dnešní, je třeba posunout debatu o samotném materiálu, jímž papír (také) je, do popředí.

INFORMACE „ZA“

Proč papír? Již jsem nastínila okolnosti, které mě donutily na papír zaostřit. S vědomím, že jde o téma aktuální a současně úzce spjaté s grafickým designem, se začala formovat zastřešující otázka, jejíž znění se dostalo až do názvu mé diplomové práce, a sice: „*Co je za listem papíru?*“. Fascinovalo mě propojení prázdného archu s enormním množstvím faktů, zajímavostí i aktuálních problematik. Moment, kdy křehký a zranitelný materiál zatíží tištěný obsah, je momentem zmizení papíru v očích „západně“ smýšlejícího čtenáře.

Tím se vytyčil cíl mé práce: *Změnit vztah mezi prázdným archem a divákem, který je naučen papír nevidět – nechat papír vystoupit do popředí.* Umožnit divákům stanout „tvář v tvář“ skutečnému a hmatatelnému médiu s vědomím jeho hloubky<sup>4</sup>. Uvědomit si papír a klást si základní otázky našeho vztahu k němu a jeho vlivu na nás může být prvním zastavením na cestě ke změně. V postupu mé práce to znamenalo dané pozadí artikulovat a dát mu formu.

Dalším logickým krokem tedy bylo shromáždění informací o tom, co se opravdu za papírem skrývá. Výsledkem byla rozsáhlá rešerše polí možných pod-témat, které dle mého stály za pozornost. Rozsah témat se ukázal být opravdu široký. Povšechný „výzkum“ (hledání odpovědí na veškeré mé otázky) povolna naplňoval potřebu zorientovat se v současné papírové situaci a vymezit vlastní postoj k tomuto materiálu. Nezbytnost užší editorské selekce a vymezení *informací „za“* se ale ukázalo jako nevyhnutelné. Mnou vytyčená možná pole zkoumání poskytla několik cest, jimiž bylo možné se ubírat. Níže nastíním některé z nich, jejichž odraz se promítl i do konečného zpracování. (obr. 1)



obr. 1

- 1 Martina BERÁNKOVÁ, *Environmentální souvislosti průmyslového hospodaření s papírem*, diplomová práce, Masarykova univerzita – Fakulta sociálních studií, vedoucí práce Ing. Zbyněk Ulčák, Ph.D., Brno 2010, dostupné z: <https://theses.cz/id/0541st/>.
- 2 iDNES.cz – ČTK, „Trh zasáhl papírový hladomor. Odkládá se tisk knih, na Vánoce jich má být méně“, deník *iDnes*, 8. září 2021, dostupné z: [https://www.idnes.cz/ekonomika/domaci/nakladatelstvi-papir-vanoce-knihy-nedostatek-surovin.A210908\\_161421\\_domaci\\_kzem](https://www.idnes.cz/ekonomika/domaci/nakladatelstvi-papir-vanoce-knihy-nedostatek-surovin.A210908_161421_domaci_kzem) (cit. 8. 4. 2022).
- 3 Mnoho evropských výrobců papíru využívají dováženou buničinu z Ruska, Číny, dnes už i Ameriky a dalších destinací.
- 4 viz Roland Barthes, *Mytologie*, Práci prášky a detergenty, Praha: Dokořán s.r.o., 2004.

Kolem papíru dnes bzučí *buzzwords*, jako je „ekologie“ nebo „environmentally-friendly“ a nemohu popřít, že zájem o environmentální problematiku spojenou s produkcí a užíváním papíru nebyl jednou z prvotních motivací. Velmi mě v tomto ohledu oslovila diplomová práce Martiny Beránkové<sup>5</sup>, ve které autorka chytlavě a srozumitelně přibližuje potenciál jiných surovin (především konopí), nastiňuje jeho historický vývoj a nabízí exkurzi do způsobů výroby. Zaujalo mě téma materiality papíru z historického hlediska, které bylo osvěžujícím protikladem běžně dohledatelných informací<sup>6</sup>. Martina Beránková mi vyprávěním o způsobu produkce v historii zbořila jednu z naučených představ o tom, že je papír dřevěný.

Druhým inspiračním zdrojem, který se o environmentalitu opírá a současně pracuje s mě blízkým ne-lidským pohledem, je výstava *Cambio*<sup>7</sup> realizovaná Studiem FormaFantasma<sup>8</sup>. Jako současní produktivní designéři řešili (bez většího údivu publika) podoby a původ dřeva jako jednoho z hlavních materiálů své tvorby. Zájem o původ a složení materiálu, s nímž se v mé praxi pracuje na denním pořádku, je něco, co dle mého názoru v grafickém designu chybí. Na papíru nás zajímají jeho vizuální a haptické kvality, ti zainteresovanější a pečlivější hledí na jeho vlastnosti v tisku či v knihařském zpracování. Grafičtí designéři si uvědomují důležitost volby papíru pro tzv. vyznění publikace, tím ale kritéria většinou končí (takový přístup je vidět například i v nedávno vydané oslavné publikaci *Papier v kniže*<sup>9</sup>).

Netvrdím, že se „eko přístup“ k papíru mého oboru nedotýká, je ale zaobalen do marketingu jednotlivých značek papírových produktů. Jako příklad můžeme uvést neopomenutelný Munken, jehož produkty „vznikají u říčky, kam chodili mniši chytat ryby“<sup>10</sup>.

Zároveň si nemyslím, že je designérům environmentální dopad papíru lhostejný. Design už dávno není (a snad ani nikdy být neměl) jen o tom, co je „hezké“. Zájem o původ materiálu by měl dnes patřit k profesní samozřejmosti. Rozporuplný postoj grafického designu (ne)závislého na papírovém podkladu je ale do jisté míry pochopitelný. Je to možné ukázat na rozdíl mezi produktovým a grafickým designem, který je v tomto ohledu dvojitý. Za prvé, přítomnost silné virtualizace společnosti posouvá

grafický design na obrazovky našich devices a do jisté míry tak odvrací pozornost od hmotných médií, jakým papír je. Za druhé, jako hmotný „offline“ nosič vizuální komunikace silně podléhá globálnímu konzumnímu systému. Dostává se do rukou designérů jako produkt a stejným způsobem je i propagován. Globalizováním trhu s papírem se tak mimo jiné snižují možnosti k dohledání původu buničiny a dalších složek. Zde ztroskotal i jeden z mých cílů zmapovat situaci papíru na českém trhu. Při pokusu dohledat celistvé pozadí za papírem, který mi leží na stole, vyšlo velmi rychle najevo, jak moc je papír závislý na exportu a importu buničiny. Ta se převáží přes půl světa, aby byla proměněna v papír s například italskou značkou *Fedrigoni*. V mém případě trasování *multifunkčního kancelářského papíru TEAM* zkončilo u jednoho z největších kolosů v distribuci papíru na světě: Kokusai Pulp & Paper Group sídlící v Japonsku. (obr. 2)

Propojení nadnárodních distributorů a výrobců papíru je zamlženou sítí. Má prvotní environmentální motivace se rozpustila v nedohledatelnosti potřebných informací a vrátila mě zpět k původnímu cíli: *vztah mezi bílým papírem a tím, co mění můj pohled na něj*. Zde začíná teoretické uchopení papíru jako mýtu<sup>11</sup>.

#### SÉMIOTIKA JAKO KLÍČ

Co vidíte, stojíte-li před archem bílého papíru? Můžete si myslet, že hledíte na nic. Chybí zde jakýkoli racionální záznam – vidíte jen bílý plochý tvar, který je tak familiární, že se málokdo vůbec zastaví, aby si pomyslel, že nic nevidí.

Proč tomu tak je? Z jakého důvodu je nám lhostejný materiál, který stojí za vzestupem novodobých civilizací včetně té naší? Materiál, který byl po dlouhá staletí monopolním nosičem kultury – církevních a filosofických textů, knih a divadelních her, stojí na něm kontinuita vědy, jsou na něm ukládány úcty, zákony, je základním médiem institucí státu a byrokracie a v neposlední řadě stavebním kamenem vizuální komunikace a reklamního průmyslu. Lavina, která se dala do chodu po standardizaci papíru, je velkolepá. Kulturní historie, jejíž zlomek je výše nastíněný, je dechberoucí. O to více zarazí lhostejný postoj, který k papíru zaujímáme dnes. Jak se stalo, že společnost ztratila zájem o něco, co zaručuje soudržnost naší kultury? Kdo nebo co nás naučilo takovému nezájmu?

5 Martina BERÁNKOVÁ, *Environmentální souvislosti průmyslového hospodaření s papírem*, diplomová práce, Masarykova univerzita – Fakulta sociálních studií, vedoucí práce Ing. Zbyněk Ulčák, Ph.D., Brno 2010, dostupné z: <https://theses.cz/id/0541st/> (cit. 8. 4. 2022).

6 Ve spojení s Fakultou výtvarných umění můžeme zmínit například praktickou brožuru o vlastnostech papíru s názvem *Médium papír* od Jiřího H. Kocmana.

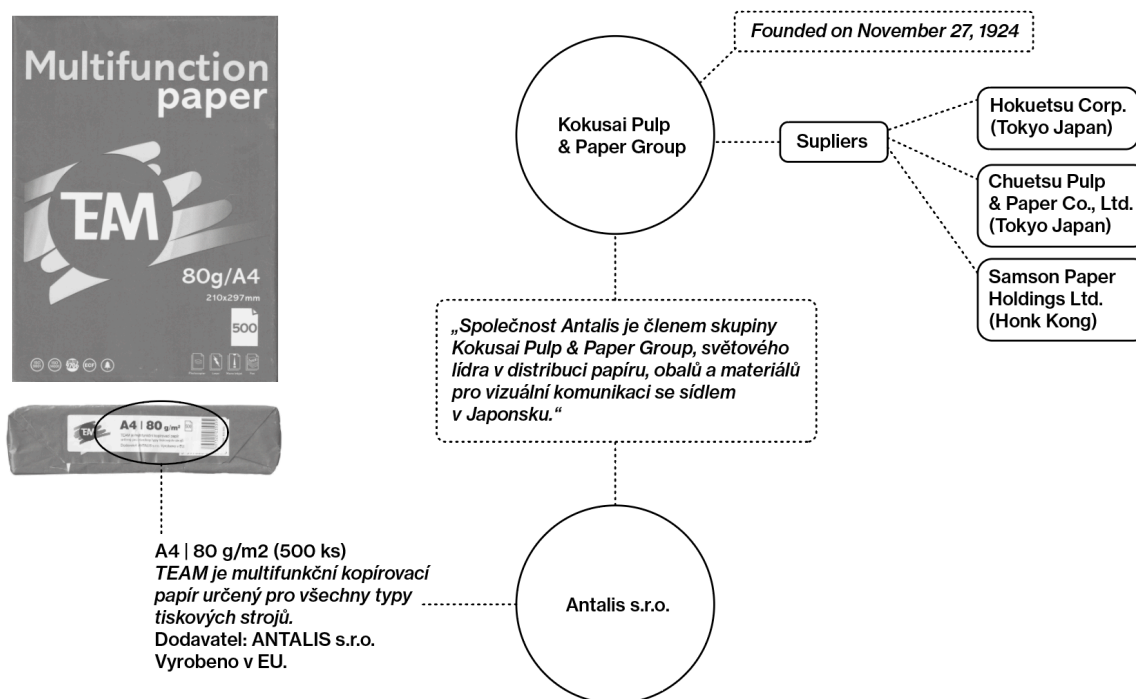
7 *Cambio*, Studio FormaFantasma, Currych: Museum für Gestaltung 2021, dostupné z: <http://www.cambio.website/>.

8 Dostupné z: <https://formafantasma.com/>.

9 Filip Birker–Matuš Buranovský, *Papier v kniže*, 2021.

10 Arctic Paper, *Arctic Paper Munkedals*, dostupné z: <https://www.arcticpaper.com/arctic-paper-mills/arctic-paper-munkedals/> (cit. 8. 4. 2022).

11 Téma je zpracované v seminární práci, která vznikla ke státní magisterské zkoušce.

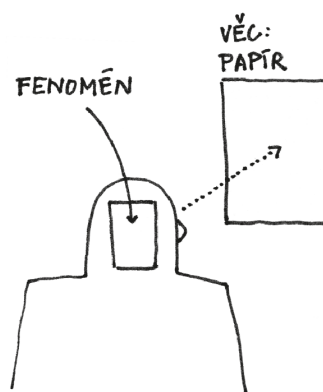


Roku 1957 vyšlo první vydání knihy *Mytologie* od Rolanda Barthesa<sup>12</sup>. Ve sbírce esejů určených původně čtenářům nedělních novin poukazuje na kulturní jev západního světa, který nazývá „mýtus“. Nemluví o mýtu v duchu vyprávění, jež odkazuje na symbolický řád světa, např. řecké mytologie. V jeho podání je mýtem skutečnost, kterou díky zaběhlým konvencím vnímáme jako běžnou samozřejmost. Jinak řečeno je podle něj mýtus to, co považujeme za „normální“, přestože jde ve skutečnosti o novotu.

„Mýtem může být vše? Ano, jsem o tom přesvědčen, neboť univerzum skýtá neomezený počet možností. Každý předmět na světě může přejít z uzavřené, němé existence do orálního stavu, otevřeného přisvojení ze strany společnosti, protože žádný zákon, ať už přirozený či jiný, nezakazuje mluvit o věcech. Strom je strom. Ano, nepochybně. Avšak strom, o kterém mluví Minou Drouetová, již není tak úplně stromem; je to strom přizdobený, přizpůsobený určité konzumaci, ověšený literárními příkrasami, revolty, obrazy, zkrátka obsazený sociálním užitím, které se přidává k čisté materii.“<sup>13</sup>

Směr myšlení, ve kterém *informace „za“* neukazují fakta, ale mění pozici, ze které se koukáme, se mi zdál správný. Zastřešujícím tématem na pozadí papíru se tak stal on sám v roli mýtu. Co tím myslím, tvrdím-li, že je papír mýtem? Při pohledu současnosti by se jeho postavení i vzhled dal charakterizovat slovem *samozřejmý*. Už v té chvíli bychom podle Rolanda Barthesa měli zbystřit. Je to právě jeho samozřejmá podoba, determinována objevy (a omyly) „moderní“ společnosti, která okolo sebe dává vzniknout mýtům. Počátek průmyslové revoluce odstartoval velkovýrobu archů a ukotvil naší představu o papíru standardizovaném, hranatém a běloskvoucím.

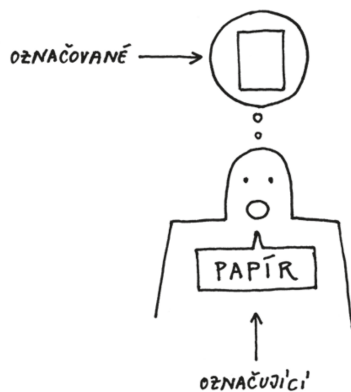
Kvality, charakteristické pro papír v moderní společnosti, mi dovolily upozornit na kulturní pozadí, které za sebou papír (tak, jak ho dnes známe) skrývá. Startovním bodem byl fenomenologický přístup. Pojem fenomenon používal Immanuel Kant pro označení toho, jak se nám realita jeví. Jde o prozkoumání naší zkušenosti vnějšího světa, která není pouhým odrazem toho, co vidím, ale i toho, s čím si danou věc mé vědomí spojuje. Přestože sémiotika, tvořící teoretické podloží Rolanda Barthesovi, se původně vůči fenomenologii vymezovala, v jistém bodě se tyto dva názory protínají. V obou případech je náš pohled na věc, či znak, ovlivněn kulturním pozadím, ve kterém jsme vyrostli. Pohled na papír je naučený, jak se mi tedy na první pohled papír jeví? (obr. 3) *“Papír je (1) samozřejmý, (2) hranatý, (3) bílý obdélník a vím, že (4) je vyrobený ze dřeva.”* Tyto čtyři (naučené) body vytvořily základní strukturu informací za papírem.



12 Roland BARTHES, *Mytologie*, Praha: Dokořán s.r.o., 2004.

13 Tamtéž, s. 107-108.

Práce se zaměřuje především na papír v roli grafického potiskovaného či popisovaného materiálu, tedy papír v podobě listů v nejčastěji dostupném formátu A4. Zaostření na papír ve formě standardizovaných archů má kromě souvislosti s graficko-designérskou praxí i další důvody. Jde například o dominantní podobu papíru, která v našich představách tento materiál zastupuje. Pohledem Ferdinanda de Saussura (zakládajícího otce tzv. sémiologie – vědy, zkoumající znakové systémy) bychom tuto přidruženou představu hranatého archu mohli označit za obecnou (kolektivní) ideu. Saussure rozdělil znak na dvě od sebe neoddelitelné části: označující (napsané slovo *papír*) a označované (skutečný papír). Vyslovíme-li *papír*, označovaným není konkrétní list, ale obecný zástupce – idea papíru. Zajímavé to začne být ve chvíli, kdy si uvědomíme, že většina z nás si představí bílý arch formátu A4 (obr. 4).



obr. 4

Moje pozice pozorovatele tak dostala obsah a bylo třeba zamyslet se nad vhodnou formou realizace a komunikování těchto myšlenek. Snaha posunout papír směrem k nám, vytvořit z něho *figuru na pozadí* a zprostředkovat ji širší skupině pozorovatelů mě postavila do role jakéhosi multidisciplinárního designéra, balancujícího mezi několika profesemi. Nejsem v této pozici poprvé. Do velmi podobné situace jsem sama sebe uvedla při realizaci bakalářské práce, kdy jsem jako autor komiksu *Kvakev*<sup>14</sup> naplnila pozici ilustrátora, scénáristy, dramaturga i spisovatele. Jednostranný monolog se ukázal být vyhovujícím odrazovým můstkem pro srozumitelné vyslovení vlastního postoje, díky kterému je možné v případě pokračujícího projektu zapojit širší spektrum účastníků.

#### PRÁCE "FROM WITHIN"

Úhel pohledu komunikovaný nástroji grafického jazyka může být zajímavý právě pro nejasné hranice designerské role a jejich neustálé rozšiřování a natahování. Pro porozumění dynamiky a proměnlivosti designerské bubliny se už nějakou dobu opírám o myšlenky teoretičky Ramii Mazé, která na jedné ze svých přednášek<sup>15</sup> vytyčila záchytné body kritického postoje designéra (1. – reflexivní/kritický přístup vůči sám sobě a své práci; 2. – kritická praxe jako vystavění meta-levelu či nového diskurzu, tedy být kritický zevnitř grafického designu; 3. – kritika vnějšího světa). Vlastní pozici vidím ve druhém bodě, který zahrnuje i otázku *Kdo je designer? a Jaká je jeho role?:*

"To some extent, we might position conceptual and critical design tendencies in similar terms [that original conceptions of criticality in architecture depended on clear, even categorical, distinctions of the insides/outside of the discipline] – as querying and contesting the borders around design. Testing – and stretching the boundaries of – what design is and what it might be about, such tendencies operate from the fringes to question design foundations, and, vice versa, challenge wider socio-economic issues from a basis in design techniques and form."<sup>16</sup>

#### FORMA KOMUNIKACE

Mé diplomová práce představuje dualitu (1) racionálních vědomostí – toho, co je za papírem – v kontrastu s (2) bílým archem papíru. První část je zpracována do podoby tiskoviny/katalogu, který tvoří protiváhu druhé, iracionální/pocitové části – instalaci. Jinými slovy, nejedná se o instalaci s doprovodným katalogem ani o knihu, kterou ilustruje instalace. Vycházím zde ze svých zkušeností s autorskou výstavou *100 let Cholíňanů*<sup>17</sup>, jejíž polovina měla formu tzv. *spatial book* (tento termín jsem později našla v textu *The Manifesto of the Book*<sup>18</sup>), knihy instalované v prostoru. Ukázalo se, že kniha instalovaná v jedné ploše usnadňuje vypravěčství – pohyb diváka a přímý kontakt s informací ovlivňuje lehkost a intenzitu jejich přijetí.

14 Dostupné z: <https://tynakrejcova.wixsite.com/portfolio/kvakev>.

15 Ramia MAZÉ, *Critical of What?*, přepis přednášky na "Iapis Forum on Design and Critical Practice" Seminar, Stockholm 2008.

16 Ramia MAZÉ – Johan REDSTRÖM, *Difficult Forms: Critical Practices of Design and Research*, Kista: Interactive Institute, 2007.

17 *100 let Cholíňanů*, Kristýna Krejčová, Cholíň: projekt byl podpořen Fakultou výtvarných umění VUT v Brně 2021, dostupné z: <https://tynakrejcova.wixsite.com/portfolio/100-let-chol%C3%AD%C5%88an%C5%AF>.

18 Sarah Bodman – Tom Sowden, *The Manifesto of the Book*, Bristol: University of the West of England, 2010.



Rozhodnutí neinstalovat potištěné archy přímo do prostoru, ale svázat je do kompaktní podoby katalogu má několik důvodů. 1) Bylo třeba zachovat kontakt s čistým papírem v instalaci, neovlivněnou racionální informací; 2) zkniháření obsahu je možné uchovat i po zániku instalace, která má omezený čas trvání, myslím tak i na praktičnost diplomové práce a její udržitelnost pro pozdější užití; 3) charakter *spatial book* se tímto řešením díky místně-specifickému vztahu zcela nevytrácí.

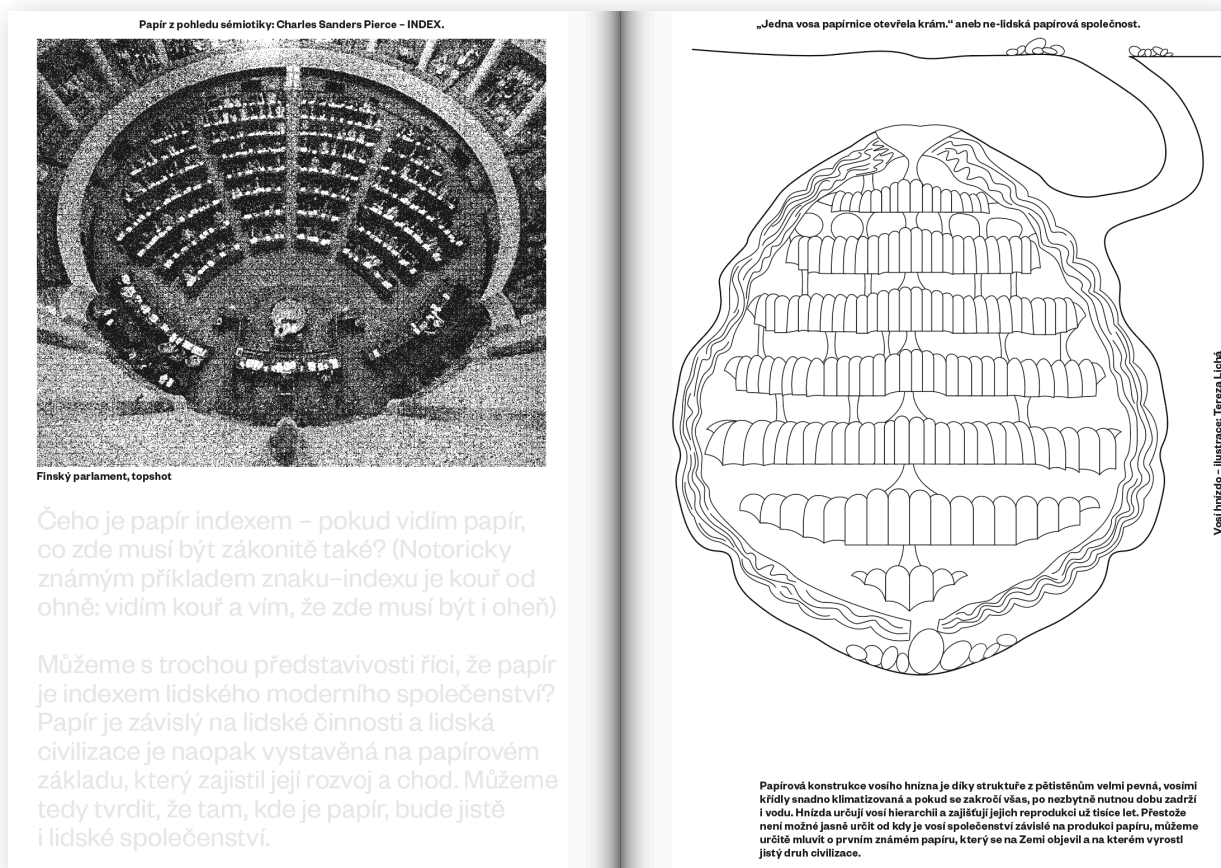
Formální zpracování katalogu je asociativní, fragmentální, ale také informativní. Zahrnuje čtyři okruhy nastiňující informace za papírem. Myšlenku sdělovaných faktů „za“ kopíruje i design tiskoviny. Využívá vlastností jako je průsvitnost a podporuje tak dojem mnohvrstevnatosti materiálu. Stránky v lepené vazbě jsou zdvojené s ohybem v ořízce. Tisk uvnitř stránkové kapsy je tak vždy za papírem. Tento princip pomáhá zdůraznit potřebné informace, dotvářet kompozici a podpořit téma, kterým se práce zabývá. Také ale umožňují lepší vyznění barevného obrazového materiálu, který díky tomu neprosvítá tam, kde nemá.

Kritický, spekulativní či konceptuální přístup v designu, který je zde cítit, umožňuje vytvářet souvislosti, jež by v jiných oborech nebyly možné. Obsah katalogu je postavený na výnaticích textů a obrazů, které jsou skládány do vzájemných souvztažností tak, aby podpořily chápání papíru jako mýtu.

#### 1. ÚVODNÍ ČÁST: JAK KOUKAT NA PAPIR?

Začneme prvním krokem ke zviditelnění papíru – samotnou otázkou jak se na papír dívat. Jedná se o krátké texty a ilustrace, které přibližují teoretický diskurz fenomenologie a sémiotiky (obr 5).

Nechat papír vystoupit do popředí znamená přestat hodnotit tisk a zahledět se na potiskovaný arch – velmi jednoduchý koncept: celistvý, tenký, hladký a hranatý tvar umožňuje snadné pūlení, bílá/světlá barva nechává vyniknout inkoustu a barvám. Nejčastější formát A4 umožňuje standardizovat vše, co jen trochu s papírem souvisí: tiskárny, scannery, velkovýroba kancelářských potřeb, pouzder, desek, stolů, šuplíků a dalších produktů.



obr. 5 – hledání papíru v roli indexu a porovnání s ne-lidskou papírovou společností

## 2. PAPIR JE HRANATÝ.

Tvar papíru je z pohledu grafického designu tím nejzajímavějším. Přestože je i tato část fenoménu-papíru samozřejmostí, je naprosto fundamentální pro naše vnímání reality, způsob uvažování i vytváření vizuálního obsahu a kompozice. Proč je papír hranatý? Bez většího snažení dohledat relevantní zdroje, je možné pokrčit rameny a říci, že „lidé zkrátka vyrábí hranaté věci“. Porovnáme-li lidské prostředí s projevy živé přírody, najdeme hranatý tvar (až na unikátní výjimky) pouze u nás – lidí –, a to v obdivuhodném měřítku. I papír se během svého vývoje několikrát diametrálně proměnil (co se týče například jeho složení). Už od počátků však nese základní znak lidské činnosti – hranatý tvar. *Co v nás potřebuje pravý úhel?*

Významnou roli ve volbě tvaru hrálo jistě písmo – materiál jako papír a před ním papyrus, hedvábí, hliněné a voskové destičky atd. vznikly z důvodu potřeby uchovat psaný záznam (obr. 6). Text je uspořádán do řádků či sloupců už od počátku. Ctí tak lineární (časově chronologické) vnímání světa. *Změnil by se tvar popisovaného podkladu, pokud bychom zažívali čas cyklicky?*

Způsob psaní může jít ruku v ruce se způsobem výroby předchůdců papíru. Některé z nich bylo jednodušší vyrobit hranaté. Po papyru zdědil papír etymologický základ slova i tvar. Papyrus se vyráběl z plátů nasekaných kmínků, které se skládaly přes sebe v mřížce. Vytvořit kruh by bylo velmi nesnadné. „První psací materiál již papíru podobný, zhotovovali původní obyvatelé Mexika. Používali k němu lýko z místních palm.“<sup>19</sup> Postup výroby materiálu zvaného *amate* nebyl nikterak náročný, sestával se z kladení rozvlákněného lýka vedle sebe a křížem přes sebe, které se následně roztlouklo plochým kamenem. I v Číně byl předchůdce papíru hranatý díky způsobu výroby – hedvábí je na rozdíl od papíru tkaný materiál vytvářený na tkalcovských stavech (obr. 7). Na hedvábném obdélníku zde vykvetla kultura včetně vytříbeného vkusu pro kompozici. Roku 105 n. l. Cchaj Lun standardizoval výrobu pomocí čerpací formy a v této podobě se papír rozšířil do celého světa. Můžeme se jen dohadovat, jak by náš svět vypadal, sáhl-li by tehdy Cchaj Lun po kruhovém sítu (obr. 8, 9). Hranatost podkladu na psaní bez ohledu na způsob jeho zpracování se objevuje po celém světě během dlouhé (před-papírové) historie.

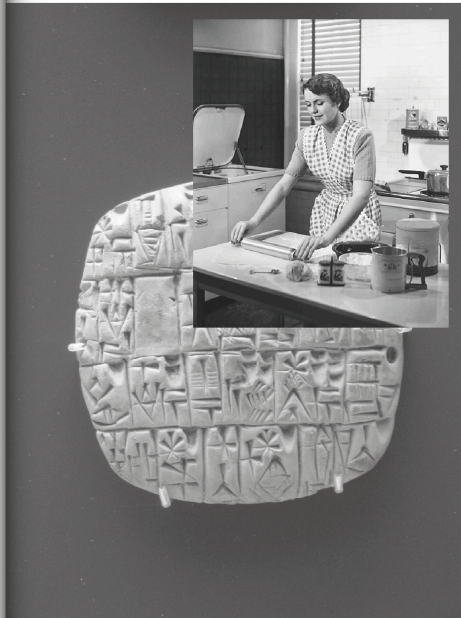
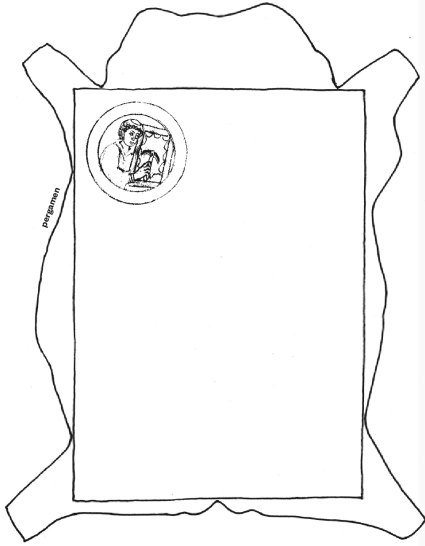
Poměry stran všudypřítomné A4 mají kořeny již ve starých kulturách které ctily poměry zlatého řezu. Tzv. *zlatý obdélník* (1:φ) se objevuje v proporcích řeckých staveb i římské kapitále. Obdélníku papíru, tak jak ho známe, se někdy říká stříbrný, ne ale z pohledu Evropana („náš“ *stříbrný obdélník* má poměr stran  $1:\sqrt{2} + 1$ ). Arch papíru má strany v poměru pouze  $\sqrt{2}$ . Tento vztah se nejvíce objevuje ve staré architektuře Japonska. Proto se mu u nás přezdívá také *japonský obdélník*. Číslo  $\sqrt{2}$  (1,414...) je iracionální. Iracionální proto, že pro Pythagorejce, podivínskou skupinu myslitelů starověkého Řecka, byl koncept nikdy nekončících čísel nepochopitelný. Matematicky iracionální číslo znamená, že se řada za desetinnou čárkou nikdy nezačne opakovat. V praxi to znamená, že delší stranu A4 můžeme donekonečna překládat napůl a vždy dostaneme o polovinu menší obdélník se stejnými poměry stran. Stejně tak se můžeme pohybovat směrem ven (obr. 10).

Rozměry papíru A4 jsou 210 × 297 mm. „Áčtyřka“ je čtyřikrát přeložený papír A0 (841 × 1189 mm), jejíž plocha má přesně 1 m<sup>2</sup>. *Jeden metr* je oficiální jednotka délky, hodnota používaná většinou zemí na světě. Jeho délka ve skutečnosti vychází (lépe řečeno *měla* vycházet) z rozměrů planety Země. V 18. století Francouzská akademie věd prohlásila, že metr má být jedna miliontina vzdálenosti mezi rovníkem a Severním pólem, tedy polovina poledníku procházejícího Paříží. Pomocí triangulace změřili zeměměřiči vzdálenost pouze mezi Dunkerkem a Barcelonou s plánem spočítat zbytek pomocí geometrie. Neznali však správné zakřivení Země, a tak má délka metru drobnou odchylku. Přestože byla definice metru několikrát přeformulovaná<sup>20</sup>, všechny tyto změny ve výkladu stojí stále na délce platinové tyče z konce 18. století. Je však pravdou, že metr jako standardizovaná měrná jednotka může sloužit v jakémkoliv délce, dokud je všude stejná.

Přesné rozměry papíru spolu s ustanovením poměrů stran  $1:\sqrt{2}$  byly definovány standardem ISO 216 (původně známý jako DIN 476, přijatý v Německu roku 1922), který se během následujícího století rozšířil do celého světa (až na USA, Kanadu, Mexiko a několik jihoamerických států, kde zjednodušeně řečeno standardizovali velikost papíru slovy „asi tolik“). Všudypřítomná A4 tak není příliš starou záležitostí.

19 Martina BERÁNKOVÁ, *Environmentální souvislosti průmyslového hospodaření s papírem*, diplomová práce, Masarykova univerzita – Fakulta sociálních studií, vedoucí práce Ing. Zbyněk Ulčák, Ph.D., Brno 2010, dostupné z: <https://theses.cz/id/O541st/>, s. 8.

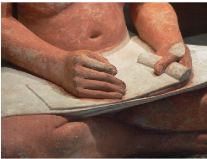
20 V roce 1983 byl metr redefinován jako vzdálenost, kterou světlo ve vakuu překoná za 1/299,792,485 sekundy.



obr. 6



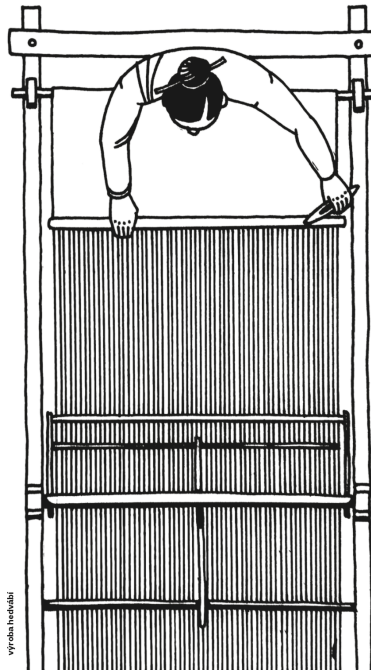
Detail: Gudea a pílný zlikuratu na hranatém podkladu (cca 2100 př. n. l.)



Detail: Sedící písař (Egypt, 2450-2325 př. n. l. nebo 2620-2500 př. n. l., Louvre Museum v Paříži)

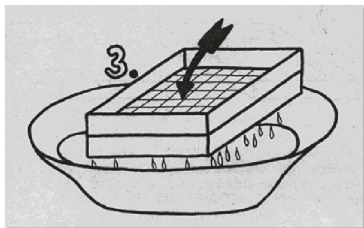


Detail: Tondo of Woman with wax tablets and stylus (so-called "Sappho"), National Archaeological Museum of Naples (inventory no. 9084). Roman fresco of about 50, from Pompeii (VI, Insula Occidentalis) - Discovered in 1760, is one of the most famous and beloved paintings, commonly called Sappho.



výrobě hřebčích

obr. 7



„Tzv. zlatý obdélník vychází ze zlatého řezu, tedy hodnoty  $\phi$ . Vezmete obdélník, jehož strany mají poměr zlatého řezu. To znamená, že jestliže je jedna strana dlouhá „1“, druhá strana bude mít délku  $\phi$ . Pokud odstraním největší čtverec, zbyde další zlatý obdélník. Nejznámější manifestací zlatého poměru je fibonacciho posloupnost (0 1 1 2 3 5 8 12...).“

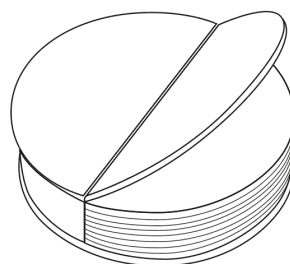
Ochaj Lun ne vynalezl papír jako takový, ale zdokonalil proces jeho výroby za pomoci tzv. čerpačí formy. Tato pomůcka slouží k nabírání papíroviny z kádě a odčerpání přebytečné vody. (Podobná síta se používají do dnes i v Česku. Poslední ruční papírna se nachází ve Velkých Losinách.)

Standardizoval se tak jeho hranatý tvar, jehož poměr stran vycházel ze zlatého řezu (3:5, 5:8, 8:13, 13:21 atd.).

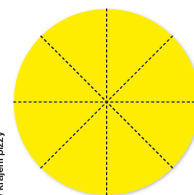
?



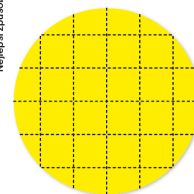
Kodex Rotundus, Bruges, 1480 (Hildesheim Cathedral Library, Germany)



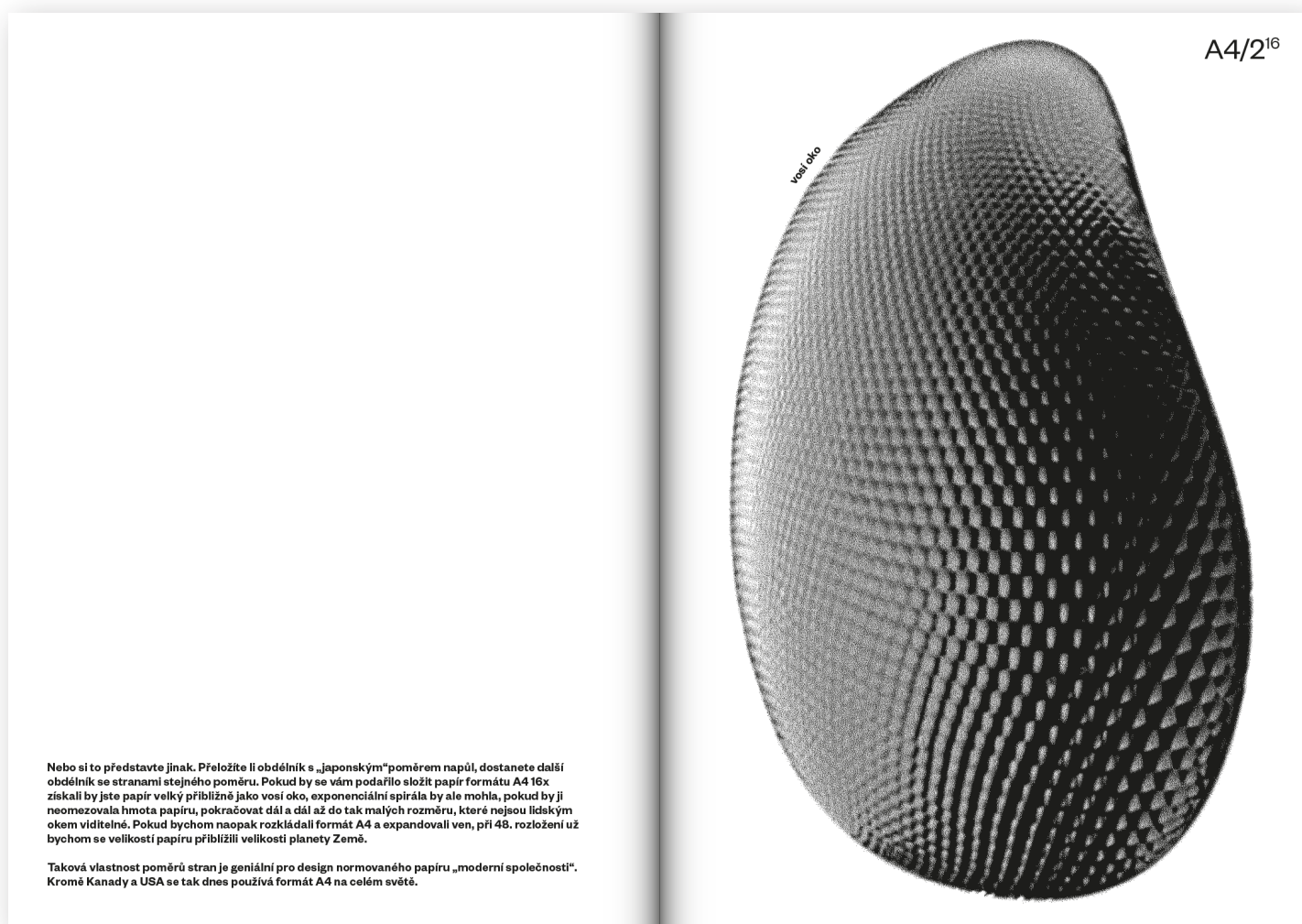
Dar prince a biskupa Julia Echterera von Mespelbrunn (1545-1617), Würzburg, Německo.



Nejlipsší způsob krájení píszy



Designu kruhového papíru nemůžeme upřít originalitu. Hlavním problémem by bylo zřejmě dělení kruhu, což je jistě i hlavní důvod, proč je hranatý tvar papíru nejužitečnější. Stránku papíru by mělo být možné zmenšovat a zvětšovat bez ztráty materiálu. I když kulaté knihy zůstaly slepou uličkou z dobrého důvodu, k uvedení takové kuriozity je důvod. Je dobré vyloučit všechny možné varianty, abychom se dobraly té správné.



obr. 10

## 3. PAPIR JE ZE DŘEVA.

Po delším zvážení jsem se rozhodla poukázat i na samozřejmost výroby papíru ze dřeva. Tento stereotyp ale nezasazuje do současné ekologické situace, kdy se objevují pokusy o náhražku v podobě banánových, či trávových papírů. V následování kulturně pokřiveného pohledu na materialitu papíru se obracím na historická fakta. Kapitola *Papír je ze dřeva* je vizuálně textovou esejí cesty od ne-lidského dřevěného papíru přes papír z rostlinného vlákna až k vítězství dřeva.

Papír ve své vlastní definici není omezený na dřevěný základ: *Je to netkaný materiál většinou vyráběný z mechanicky nebo chemicky zpracovaného dřeva, celulózy, textilu nebo jiných rostlinných vláken rozmělněných ve vodě, která jsou následně rovnoměrně rozprostřena na síta, lisována a sušena.* A co víc, naše představa o „dřevěném papíru“ se formuje až od poloviny 19. století (obr. 11). Do té doby bylo hlavní surovinou k jeho výrobě konopí, len a bavlna (staré textilie). Potřeba hledat novou surovinu byla zapříčiněna nedostatkem hadrů kvůli zvýšené poptávce a zapojení strojů do výroby, díky kterým bylo možné trh uspokojit. Zaváděla se různá opatření v podobě zákazu vývozu hadrů za hranice zemí a podobně.

Překlenutí na velkovýrobu papíru ze dřeva bylo spojeno (jak jinak než) s mocí. Boj mezi konopím (technologicky i ekologicky vhodnějším<sup>21</sup>) a dřevem byl rozseknutý roku 1937, kdy byla prosazena daň na pěstování konopí. Významní průmyslníci v čele s mediálním magnátem, vlastníkem většiny lesů a papíren na území USA, W. R. Hearstem, uvalili na slibnou surovinu dezinformační kampaň, která vedla až k ilegalizaci marihuany.

*„V současnosti je přinejmenším podivuhodné, že tato bezpochyby vysoce environmentálně příznivá rostlina nemá dnes ve světovém hospodářství své pevné místo a neustále trpí na následky prohibice počínající v USA minulého století.“<sup>22</sup>*

## 4. PAPIR JE BÍLÝ.

Sekce o bělosti nejvíce navazuje na instalaci, jelikož rozdíly v nuancích nejde jiným způsobem důvěryhodně předat. Mnohost bílých papírů ukazuje i různost pojmenování bílé barvy, potažmo i značek samotných papírů.

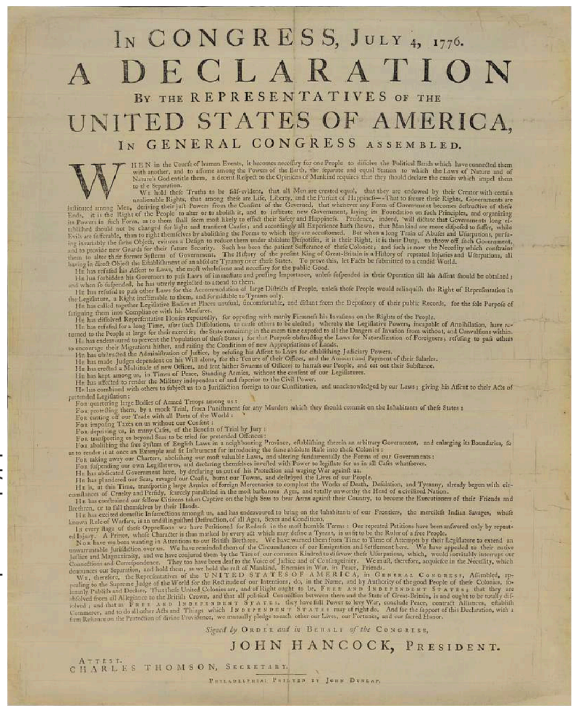
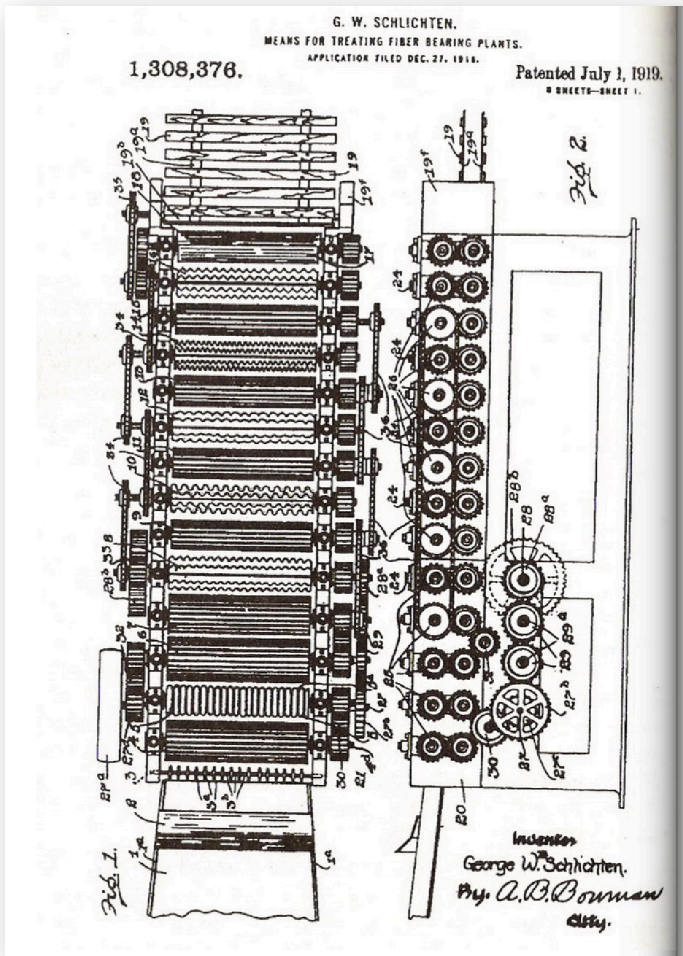
*Kapitalistické a konzumní myšlení, kterému byl papír tichým přihlížejícím společníkem, v průběhu 20. století rozvíjí a zdokonaluje umění marketingu a branding. Bylo otázkou času, kdy se nabyté dovednosti a strategie přenesou i na výrobu samotného papíru, který už je v dané době jednou z nejrozšířenějších a nadužívaných komodit. Kruh se uzavírá – papír byl obrandován.*

Munken Lynx, Munken Pure, Munken Polar, Munken Print White, Munken Print Cream, Niveus FIT+, GardaPat, Pergraphica Natural, Multidesign Natural, Multioffset, BioTop 3, Rusticus Neve, Rives Tradition, Tiepolo, Keaykolour, Conqueror, Chagal, Palatina, Tiziano, Chagall Candido, Schkolyaryk, Conqueror Bamboo Natural White, Conqueror Connoisseur 100% Cotton Soft White, Conqueror CX22 25% Recycled Fresh White, Inuit Tactile High White, Inuit Ultra Smooth High White, Creative Labels Wove Extra White, Keaykolour Pure White, Keaykolour China White, Geltex Línea Blanco Nieve, Geltex LS Blanco Nieve, Geltex CN Blanco Nieve, Curious Matter Goya White, Curious Skin Digital extra white, Polyart LASER, Dalí Candido, Modigliani Candido, Plika White, Olin Origins for HP Indigo Chalk, Olin Regular Natural White, Flora FSC Gardenia, SENDme Wove Natural White, SENDme Wove High White, SENDme Laid Natural White, SENDme Laid High White, Conqueror CX 22 diamond White, Conqueror CX 22 brilliant White, Rives Tradition Bright White, Rives Tradition Natural White, Arctic Ice...

Papír byl obrandován spolu s bílou barvou, jejíž odstín můžeme dnes díky technologiím určit přesněji než kdy dříve. Je také možné přenést přesný odstín bílé do virtuálního prostředí pomocí číselného kódu. Na základě čehož vzniká i osobitě pojmenování jako *White White*, *Brilliant White* aj. Lidské oko vidí bílou mnohem subjektivněji než stroj a rozdílu si všimá až ve chvíli, je-li v kontrastu s jinou bílou. Kolik tedy dokážeme rozlišit bílých odstínů?

21 Martina BERÁNKOVÁ, *Environmentální souvislosti průmyslového hospodaření s papírem*, diplomová práce, Masarykova univerzita – Fakulta sociálních studií, vedoucí práce Ing. Zbyněk Ulčák, Ph.D., Brno 2010, dostupné z: <https://theses.cz/id/O541st/>, s. 21–22.

22 Tamtéž.



Deklarace nezávislosti psaná na konopný papír.

George W. Schlichten vynalezl tzv. dekortikátor (vytirač pazderí), jež se dal použít na oddělení vláknů od dřevě téměř každé rostliny. Dekortikátor sliboval možnost výroby papíru z konopí ve světovém měřítku.

obr. 11

## 5. She is black/papír a Tao

Katalog končí úvahou nad důvody neviditelnosti papíru, která se opírá o taoistické myšlenky (obr. 12). Jak se změní náš pohled na papír, budeme-li zčistajasna hledět na *tu* papír?

„Je černá. Inu, ona‘ – především žena – reprezentuje to, čemu filosoficky říkáme negativní princip. [...] Jak byste mohli vědět, že jste vynikající, jestliže by proti vám nebylo to za-nikající? Nemůžete ocenit konvexní bez konkávního, pevné bez poddajného. [...] Žijeme ale v kultuře, která si toho není vědoma. Můžete spatřit malbu či kresbu ptáčka, ale už si nevšimnete papíru pod ním. Vidíte vytištěnou knihu a myslíte si, že to důležité je tisk a na stránce nezáleží. Ale přesto, pokud se nad tím zamyslíte – jak by jste mohli vidět tisk bez papíru pod ním?“

To, čemu se říká podstata (substance), je to, co stojí pod (sub = pod; stance = stata/ stát). Být podstatný znamená být podloží, oporou, základem světa. A to je velká funkce ženského: být podstatou. A proto je ženství reprezentováno vesmírným prostorem, který je v noci samozřejmě černý. Ale nebýt černého a prázdného prostoru, nebylo by za žádných okolností možné vidět hvězdy.“<sup>23</sup>

Myšlenka důležitosti papírové substance se přenesla i na design obálky, který spájí podstatu černé s bílým archem. (obr. 13)



Vypráví se příběh o astronautovi, kterému byla po návratu z kosmu položena otázka, zda viděl boha. „Ano.“ odpověděl a po krátké pomlce dodal: „Je černá.“

Kali – ilustrace: Jana Hradkova

„Měli bychom v první řadě myslet v opačných zobrazeních. Tímto převráceným pohledem je tvrzení: je černá. Představte si namísto „Boha otce“, „Bohyni Matku“. A představte si, že to není zářící, světlém planoucí bytost, ale nevyzpytatelná temnota. Taková, jakou je v hindu mytologii Kálí – velká matka – kterou ukazují v těch nejprůšernějších obrazech.“ (Allan Watts, *Tao of Philosophy*)

Projekt *Behind the Paper* je diplomovou prací, která vznikla v Ateliéru grafického designu 2 na Fakultě výtvarných umění VUT Brně roku 2022.

obr. 13 – obálka brožury inspirovaná myšlenkou „she is black“

obr. 12

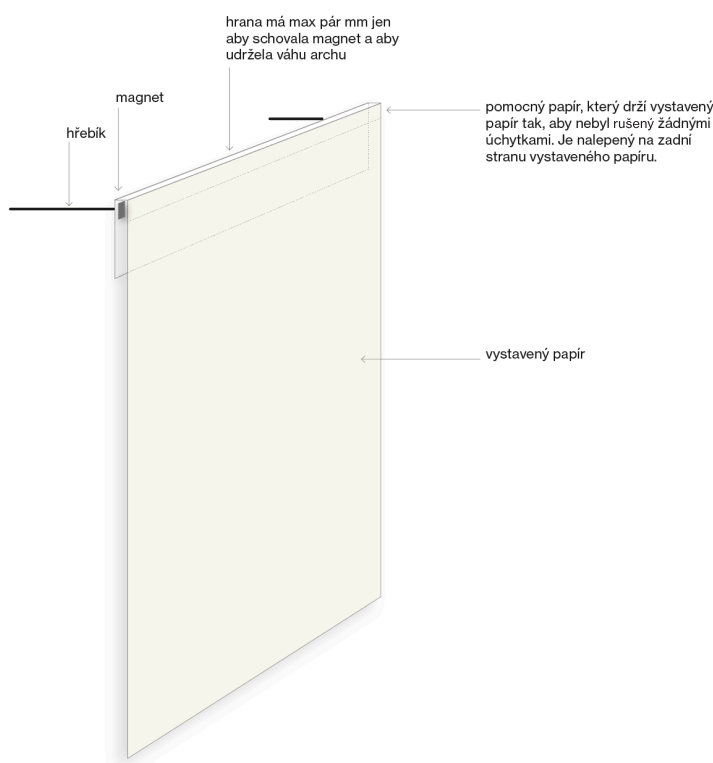


Na představu o bílém papíru nejlépe navazuje pohled do instalace, ve které je na první pohled vystavené nic: prázdné archy. Stěna s papíry A4 nainstalovanými do předem daného gridu je zprostředkovatelem přímého kontaktu s jednotlivými druhy papírů, které jsou označené jako „bílé“. V mnohosti vystavených druhů je ale zřejmé, že je bělost různá. Způsob instalace vychází také z oficiálních názvů bělosti, které rozřazují archy do různorodé mozaiky. Jediné texty ve výstavě – malé popisy názvů druhů papírových archů s označením typu a barvy – navíc ukazují papír v roli produktu s vlastní značkou.

Prezence skutečného hmatatelného papíru je od počátku jasně opodstatněná – zkušenost diváka s papírem by měla probíhat v reálném čase. Přístup grafického designéra k instalaci je věc druhá. Myslím si, že dobrým zdrojem inspirace (a určitě i viditelný vliv v mém přístupu) je stále činné grafické studio Experimental Jetset se sídlem v Amsterdamu. Jeho členové (Marieke Stolk, Erwin Brinkers a Danny van den Dungen) se zaměřují na tištěné materiály a site-specific instalace a popisují vlastní metodologii jako „přeměnu jazyka na objekty“. V inspirativní výstavě *Modular Meaning*<sup>24</sup> z roku 1999 (obr. 14) zaujímají výše popisovanou kritickou roli, ke které využívají prostředky grafického jazyka. Jejich práce je zajímavá právě přístupem k papíru, kterému přisuzují různé významy. Ve zmiňované výstavě se papír stává artefaktem.

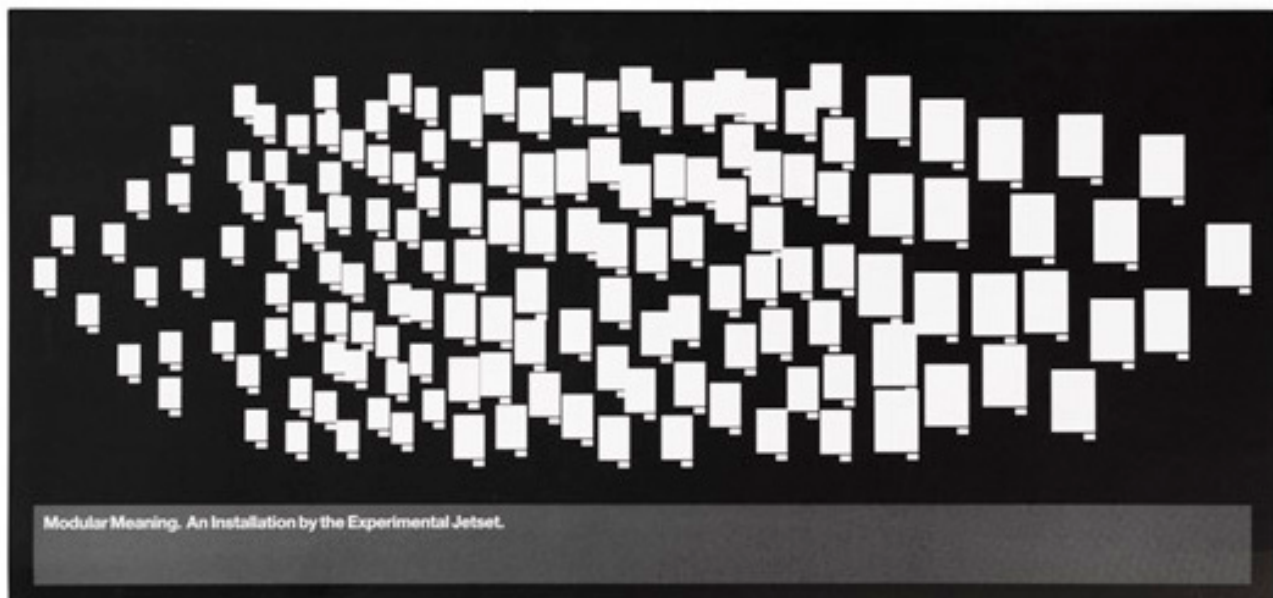
Kromě setkání s jednotlivými archy umožňuje instalace „čist“ nelineárně, v celku, či na přeskáčku. Tomu pomáhá i fragmentárnost tiskoviny, kde převládají obrazy nad obsáhlými texty, a zrychlují tak čtení.

U technického zpracování bylo třeba se zamyslet nad způsobem upevnění, které by nemělo narušovat archy. Současně s tím jsem se chtěla vyhnout tapetování, které znemožňuje pozdější archivaci papíru. Konečný návrh úchytu (obr. 15) by měl tato kritéria splnit.

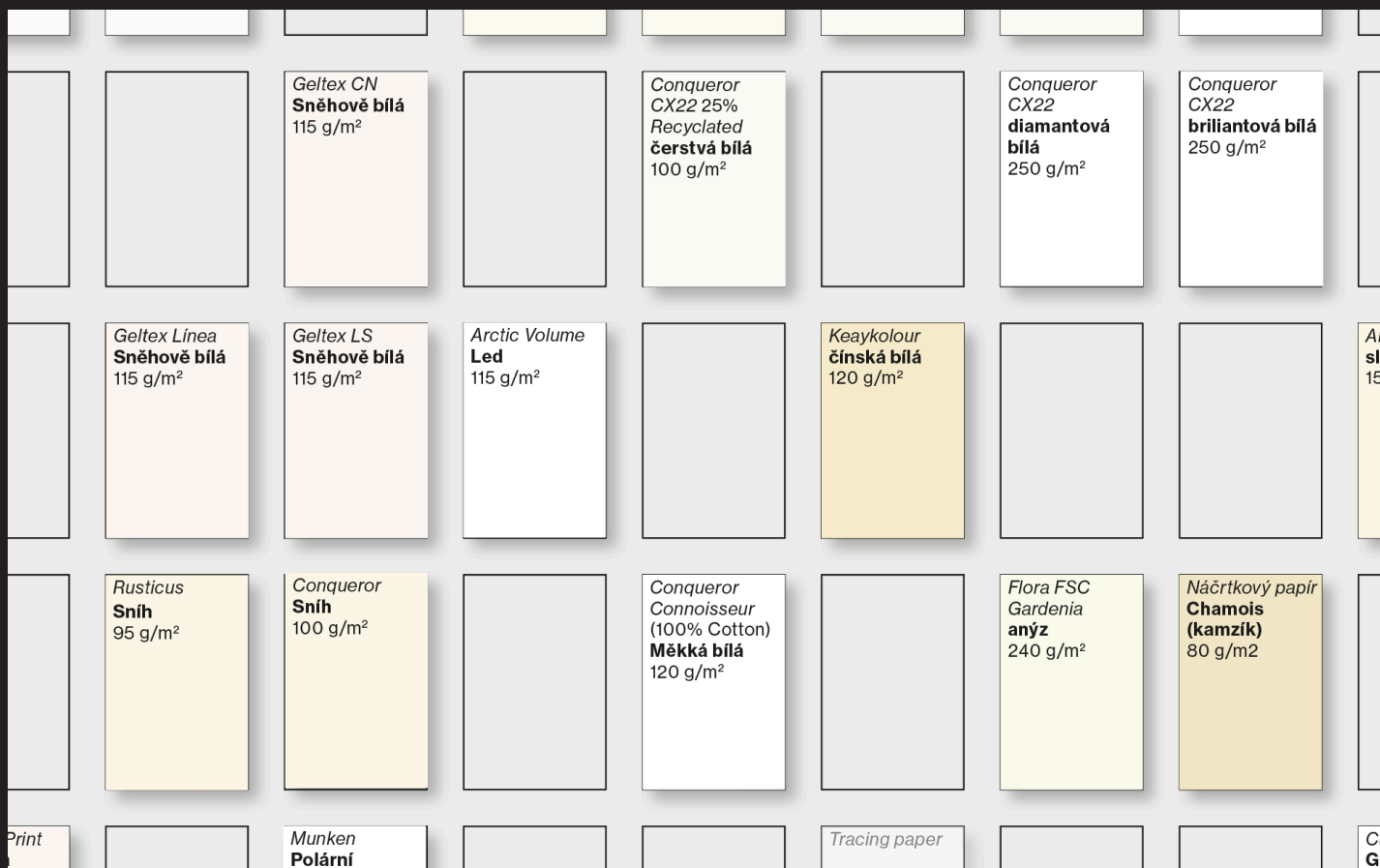


↓ obr. 14 – inspirace: instalace *Modular Meaning*

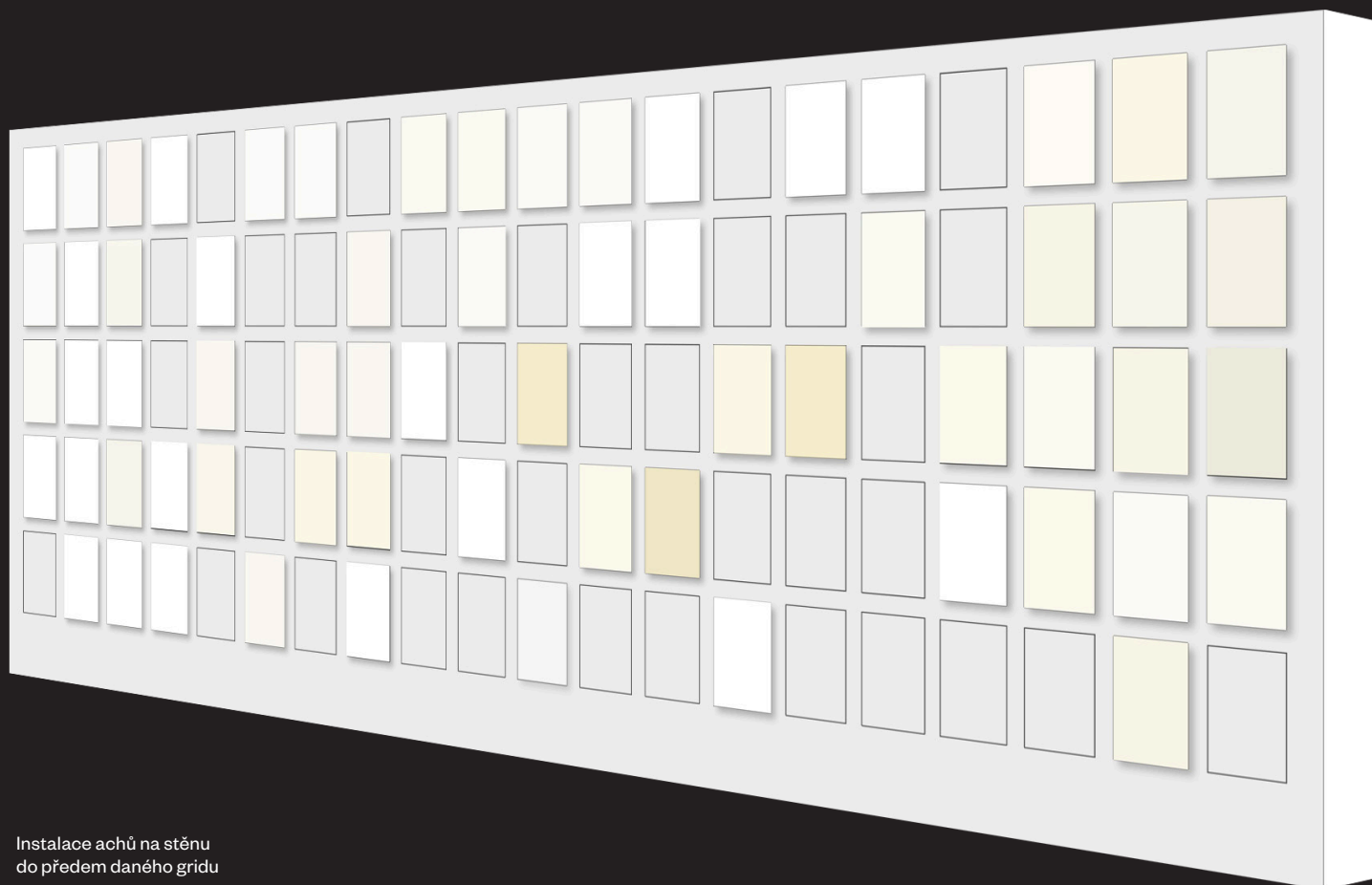
↑ obr. 15 – způsob úchytu papíru v instalaci



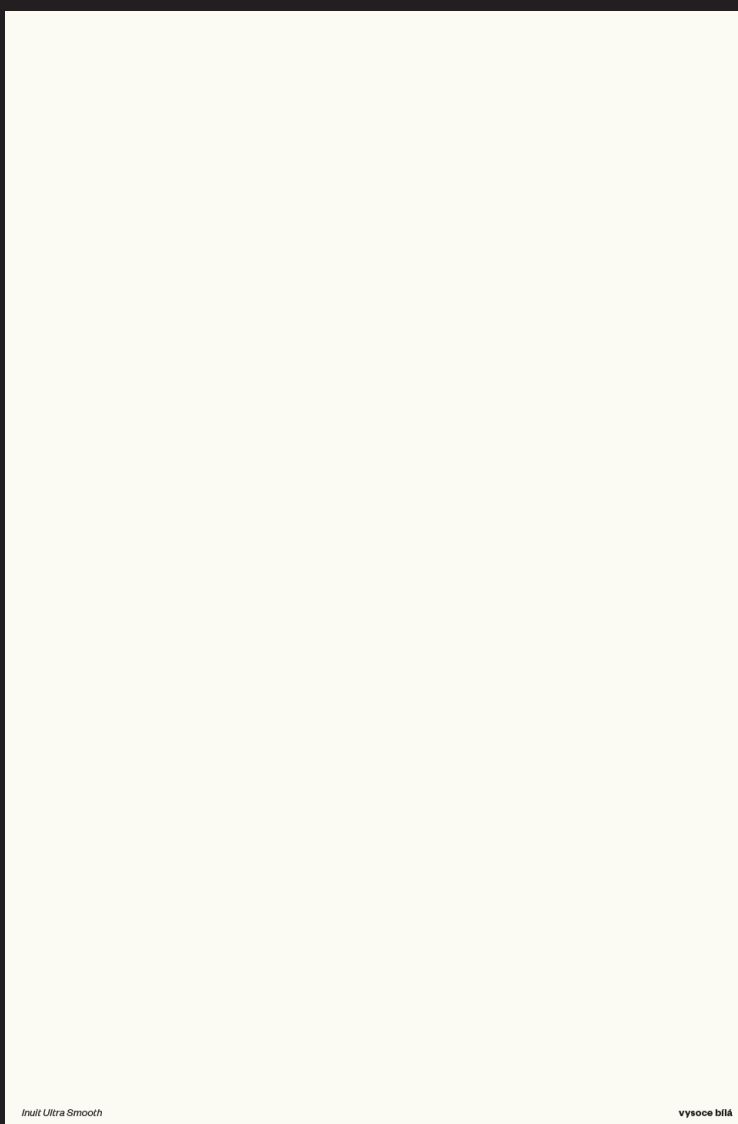
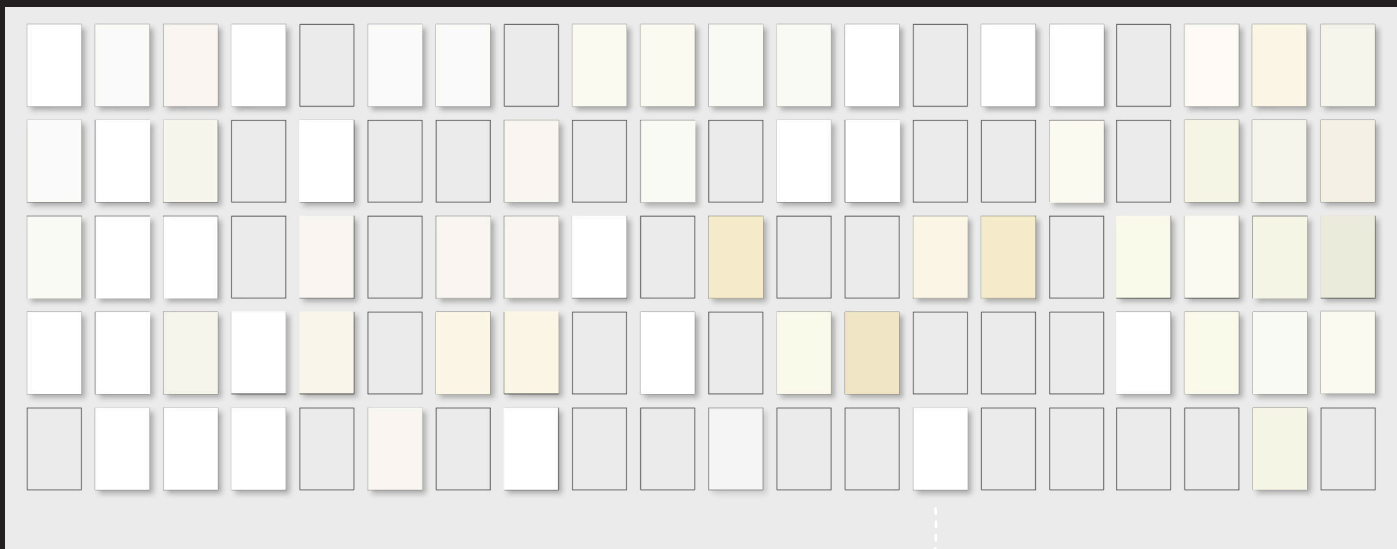
# vizualizace instalace



Klíč k instalaci je v oficiálních kategoriích běloti



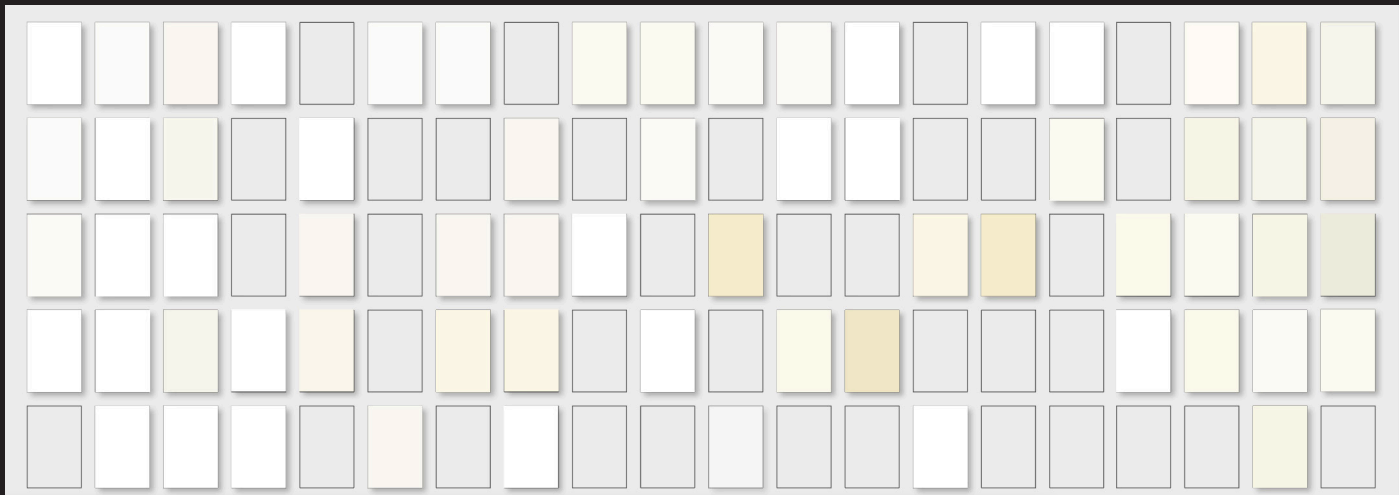
Instalace achů na stěnu  
do předem daného gridu



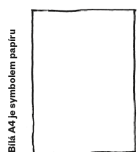
způsob popisu vystavených papírů (název, přeložený popis bílé)

#### SEZNAM VYSTAVENÝCH PAPÍRŮ

režné hedvábí; ruční grafický papír, (přírodní bílá); Korejský ruční papír (přírodní bílá); Kancelářský papír (bílá); Kopírovací papír recyklovaný (bílá); Náčrtkový papír (Chamois č. 2101); Niveus FIT+ (bílá); Multioffset, (bílá); Shkolyaryk (přírodně bílá); Munken Lynx (přírodně bílá); Munken Munken Print (krémová); Munken Pure (čistě bílá); Pergraphica Natural (přírodní bílá); Pergraphica Smooth (vysoce bílá); Conqueror Bamboo (přírodní bílá); Tiepolo – 100% bavlna (bílá); Natural Line – 60% konopí, 40% bavlna (bílá); GardaPat 11 (bílá); Multidesign Natural (přírodní bílá); BioTop 3 next (špinavá bílá); Rusticus Neve (sníh); Rusticus Bianco (bílá); Chagall Candido (bílá); Palatina (slonovina); Tiziano (bílá); Paperado (bílá); Conqueror Connoisseur 100% Cotton (měkká bílá); Conqueror CX22 25% Recycled (čerstvá bílá); Conqueror Laid (vysoce bílá); Inuit Tactile (vysoce bílá); Inuit Ultra Smooth (vysoce bílá); Creative Labels Wove (extra bílá); Keaykolour (čistě bílá); Keaykolour (čínská bílá); Keaykolour Particles Snow 100% Recycled (přírodní bílá); Geltex Línea (sněhově bílá); Geltex LS (sněhově bílá); Geltex ON (sněhově bílá); Curious Matter (goyova bílá); Curious Skin Digital (extra bílá); Polyart LASER (bílá); Dalí (bílá); Modigliani (bílá); Plíke (bílá); Olin Origins for HP Indigo (křídová); Olin Regular (přírodní bílá); Flora FSC Gardenia (Anýz); SENDme Wove (přírodní bílá); SENDme Wove (vysoce bílá); SENDme Laid (přírodní bílá); SENDme Laid (vysoce bílá); Conqueror CX 22 (diamantově bílá); Conqueror CX 22 (brilliantová bílá); Rives Tradition (zářivě bílá); Rives Tradition (přírodní bílá); Rives Tradition (zářivě bílá); Arctic volume (led); Arctic volume (slonovina); Arena Smooth (přírodní); Křídový papír (bílá); Tracing paper; Arches Aquarelle (přírodní bílá)



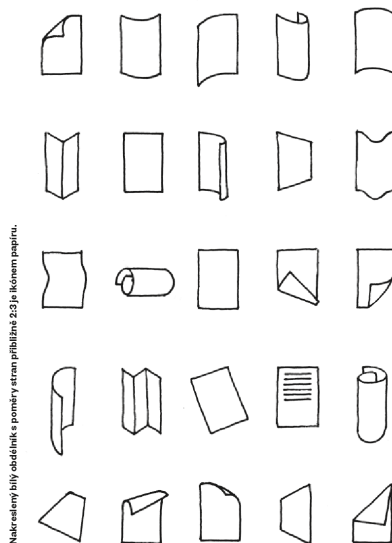
Papír z pohledu sémiotiky: Charles Sanders Pierce – SYMBOL.



Americkým protějškem v oboru sémiotiky byl filosof Charles Sanders Pierce. Pro Pierce byl důležitý vztah mezi znakem a věcí, kterou označuje. Podle těchto vztahů rozdělil znaky do tří skupin: *ikón*, *index* a *symbol*.

**Symbol** je znak, který je s předmětem ve vztahu daném konvencí. Jelikož je formát, bělost i tvar papíru na takové konvenci postavený, můžeme říci, že bílá A4 je symbolem papíru (i proto, že si ji většina z nás již představila jako zastupce v představě o papíru).

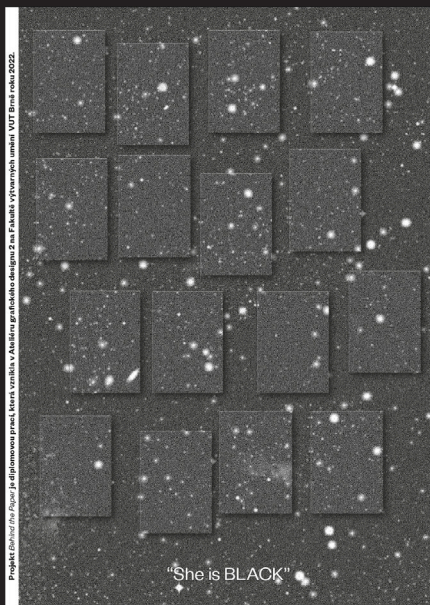
Papír z pohledu sémiotiky: Charles Sanders Pierce – IKÓN



Nakresleny byly odlišně s poměry stran přibližně 2:3 je ikónem papíru.

**Ikón** je znak, jež je s předmětem spjatý na základě podobnosti – všechny nákresy papíru na této stránce – obrys bílého obdélníku se stranami v poměru přibližně stejném jako má A4 – jsou ikóny papíru.

racionální a iracionální zážitek,  
naplňování papíru významem



"She is BLACK"



V instalaci má divák volbu mezi informací (tiskem) a zážitkem z čistého papíru.

Čas strávený dohledáváním nepřehledných faktů o papíru, které se tématu dotýkaly (byť okrajově), mi umožnil vymezit vlastní postoj k materiálu, na kterém je postavena má praxe. Pokusila jsem se vystoupit ze své komfortní zóny obsáhlým teoretickým tématem, které bylo třeba uchopit pro mě novým způsobem. Snažila jsem se komunikovat nově nabytý postoj dál a uceleně ukončit (možná až příliš dlouhou) honbu za informacemi o papíru. Výstup je v kontrastu s obsáhlou faktickou research vizuální a soustředěný na vztah mezi člověkem a papírem spíše než na encyklopedické vědomosti. Přezkoumání osobního názoru na papír mě inspiruje k dalším cílům, jako je například tematizovaná volba materiálu v rámci grafického řemesla. Je správný čas být kritický „from within“ nejen vůči postoji k práci, ale i vůči *substanci*, kterou se tento obor živí.