



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

ATELIÉR MALÍŘSTVÍ 2

PAINTING STUDIO 2

TANEC S MILIONY UZLŮ. NÁVRAT K ŘEMESLNÝM TECHNIKÁM A AUTORSKÉ PRÁCI S TEXTILEM V KONTEXTU SOUČASNÉ UMĚLECKÉ PRAXE

DANCE WITH A MILLION KNOTS. A RETURN TO CRAFT TECHNIQUES AND ARTISTIC WORK WITH
TEXTILES IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICE

DIZERTAČNÍ PRÁCE

DOCTORAL THESIS

AUTOR PRÁCE

AUTHOR

MgA. Julia Gryboš

ŠKOLITEL

SUPERVISOR

doc. MgA. Luděk Rathouský

BRNO 2023

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a na základě uvedených zdrojů.

V Brně dne 5. 1. 2023

MgA. Julia Gryboš

Poděkování

Ráda bych poděkovala především Vojtěchovi Cejnkoví za trpělivost a podporu. Velké díky patří Tereze Jindrové za její vstřícnost a cenné poznámky v průběhu psaní tohoto textu. Děkuji také Janu Zálešákovi, Barboře Šedivé a Filipovi Cenkoví za praktickou pomoc a ochotu a Lence Kubelové za její čas.

Obrovské díky patří mé rodině a kamarádům, obzvlášť pak Barboře Zentkové za všechna společně prožitá dobrodružství a neocenitelné přátelství, které je doprovází.

Abstrakt:

Disertační práce s názvem *Tanec s miliony uzlů. Návrat k řemeslným technikám a autorské práci s textilem v kontextu současné umělecké praxe* mapuje tendenci návratu k řemeslným technikám a rukodělnosti na poli současného umění. Tendence je v textu reflektovaná prostřednictvím definice relevantních pojmů, příkladů několika tuzemských a zahraničních výstavních projektů, rukodělně zaměřené praxe současných umělkyň a umělců, a skrze reflexi vlastní umělecké praxe. V návaznosti na předpoklad, že se do středu uměleckého zájmu dnes více dostává výrobní proces a tvorba samotná, se disertační práce ptá po příčinách a důvodech tohoto obratu a současně ho ukotvuje do širších společenských souvislostí. Reflexe tématu je v práci prezentovaná skrze zkušenost formulovanou z pozice dlouholeté kolaborativní umělecké praxe s Barborou Zentkovou a nabízí tak asociativní přemýšlení nad podobou a rozsahem dané tendence v současném umění, jako i nad jejími možnými východisky a příčinami.

Klíčová slova:

návrat řemesla, rukodělnost, manuální práce, myšlení tvořením, pracovní proces, trpělivost, pomalost, uzemnění, hmota, léčení, komunity, reakce, reflexe, umělecká praxe

Abstract:

Dissertation entitled *Dance with a Million Knots. A return to craft techniques and artistic work with textiles in the context of contemporary artistic practice* maps the tendency of the return to craft techniques and handwork in the field of contemporary art. The tendency is reflected in the text through the definition of its relevant terms, examples of several domestic and international exhibition projects, the handwork-oriented practice of contemporary artists, and through a reflection on my own artistic practice. Following the assumption that the process of production and creation itself is now more central to artistic concerns, the dissertation asks for the causes and reasons for this turn, while also anchoring it in a broader social context. The reflection on the topic is presented in the thesis through an experience formulated from the position of a long-standing collaborative artistic practice with Barbora Zentkova, offering an associative reflection on the form and scope of the tendency in contemporary art, as well as on its possible sources and causes.

Key words:

return of craft, handwork, manual work, thinking by creating, working process, patience, slowness, grounding, matter, healing, communities, reaction, reflection, artistic practice

1 Úvod	7
2 Vymezení relevantních pojmů	10
2.1 Řemeslo	10
2.2 Craftivismus	13
2.3 Řemeslo a feminismus	16
3 Zájem o řemeslo a rukodělnost na příkladě vybraných uměleckých a kurátorských přístupů	18
3.1 Návrat textilu	20
3.2 <i>Pocta suknu: Textil v kontextu umění</i> . 8mička, Humpolec, 2018	21
3.3 <i>Making is Thinking</i> . Zoë Gray, Witte de With, Rotterdam, 2011	23
3.4 <i>Against Nature: Mladá česká umělecká scéna</i> . NG, Praha, 2017	25
3.5 <i>Mladí a klidní</i> . MeetFactory, Praha, 2022	28
3.6 <i>And Berlin Will Always Need You. Art, Craft and Concept Made in Berlin</i> . Gropius Bau, Berlín, 2019	31
3.7 <i>Bone Tone Shelf Self</i> . Galerie Kurzor, Praha, 2022	33
4 Umělci a (reaktivní, komunitní i léčivá) hmota	36
4.1 Mimo-lidský aspekt	38
4.1.1 Držet se hmoty – Anetta Mona Chisa	38
4.1.2 Určitý druh vitality – Candice Lin	40
4.1.3 Atmosférický činitel – Adrien Vescovi	43
4.2 Předivo sounáležitosti	45
4.2.1 Vzájemnost tvoří svazek – Marie Tučková	46
4.2.2 Materie složená mnoha rukama – Hana Miletic	49
4.2.3 Režim viditelnosti – Małgorzata Mirga-Tas	52
4.3 Zpomalení a uzdravení	55
4.3.1 Trpělivost – Hana Miletic	57
4.3.2 Zranitelná část projektu – Candice Lin	59
4.3.3 Pachuť nezodpovězených otázek – Moffat Takadiwa	62
5 Hmotná nadstavba	65
5.1 Manifest křehkosti	66
6 Závěr	70
7 Hmotná reakce. Dokumentace výstupů z praktické části disertačního projektu	78

7.1 <i>Shallow Sleep of Emergency Mode</i> , etc. galerie, Praha, 2017	82
7.2 <i>Diagnosis of the Curved Spine</i> , galerie Horizont, Budapešť, 2019	86
7.3 <i>Soya Stream</i> , galerie 35m2, Praha, 2019	92
7.4 <i>Tiredness Quotes</i> , Karlin Studios, Praha, 2019	96
7.5 <i>One Knot After Another</i> , HotDock project space Bratislava / Galerie města Třince / Spoiler zone Berlin / Pragovka Gallery Praha, 2020-2022	103
7.6 <i>Fingertips Dance</i> , Raum für drastische Maßnahmen, Berlin, 2020	108
7.7 <i>One-Legged Pigeon</i> , Galerie Kostka, MeetFactory, Prague, 2021	115
7.8 <i>Tea Bags on Eyelids</i> , Galerie TIC Brno 2021/Neun Kelche, Berlin 2022	122
7.9 <i>Sunset Sonata</i>	138
7.9.1 <i>Bone Tone Shelf Self</i> , Galerie Kurzor, Praha, 2022	138
7.9.2 <i>Sunset Sonata</i> , Centre Pompidou, Paříž 2022	142
7.9.3 <i>Daily Swallowed Dilemma</i> , Galeria sztuki współczesnej, Opole, 2022	149
8 Bibliografie	158
8.1 Použitá literatura	158
8.2 Jiné online zdroje	163

1 Úvod

Svetr. Hrbolatě drsná, rytmická struktura. Tenký a měkký, utkaný z nepředstavitelně dlouhé hedvábné niti. Jemně blyštivý mat, meruňkového odstínu. V čase, kdy nit není zamotaná do stíněných vrstev kulatých špulí, rytmicky putuje skrze oblouky úzkých ok – bezostyšně se k nim tiskne, prudkým pohybem je obkličuje a uzavírá do těsného, absolutního objetí. Uzel. Je to tak správně a podle plánu.

Tanec nitě je vcelku pestrý, kroky složité, ale logické – každý jeden krok je odrazem toho předchozího. Vzájemné sepětí. Na své cestě se nit nesmí splést, zaplést, ztratit pozornost, šlápnout vedle – vždy se soustředěně žene vpřed. Prudké piruety a spleť kotrmelce jí umožňují naplňovat očekávané normy podle předem rozkreslené choreografie.

Nit má nad sebou kurátora, produkčního, manažera a několik dalších asistentů, dohromady je jich téměř vždy deset. Desatero měkkých polštářků, jež vždy dohlíží nad jejím směrem, tempem, rytmikou a tlakem. Tlaku nesmí být ani moc ani málo, tkanina musí být tvárná, měkká a vláčná, tak aby vděčně kopírovala tvary, které bude objímat, nebo jen splývavě asistovat plochám, ke kterým v budoucnu přilne.

Pracovní proces je dlouhý a náročný. Všichni zúčastnění jsou v neustálém střehu, soustředěně vyhlíží cíl. Pod přísným dohledem neoliberálních návyků vykonávají cyklickou sekvenci mechanických gest. Monotónní rytmiku povelů jen zcela příležitostně narušuje krátké zamrznutí – pauza.

Moc jistot v tom není, kromě nevyhnutelné únavy, která se po odvedeném výkonu nutně dostaví. Zasáhne těla všech zúčastněných, pronikne do svalů, buněk a kloubů, pomalu ohne páteř. Zdrží se dlouho, pohodlně se roztáhne v pohovkách, obkličí tělo a mysl. Celou svou tíhu přitiskne k parketám a zbytek světa schovává za těžkou, vlnitou oponou. Chronické vyčerpání.

Cílem této disertační práce je zmapování tendencí návratu k řemeslným technikám a rukodělnosti na poli současného umění. Tato tendence je v textu reflektována na pozadí tvorby současných, zejména zahraničních umělkyň a umělců, prostřednictvím příkladů několika českých a zahraničních výstavních projektů a v neposlední řadě i skrze interpretaci vlastní umělecké praxe, kterou již řadu let rozvíjím v úzké spolupráci s Barborou Zentkovou. Současně se disertační práce ptá po důvodech a možných příčinách v současnosti patrného obratu k rukodělnosti a zasazuje ho tak do širších společenských souvislostí.

Nejedná se o vyčerpávající antologii ani o postihnutí tendence v celé její šíři a komplexnosti, nýbrž o subjektivní zkušenost a empirickou reflexi formulovanou z pozice výtvarné umělkyně. V textu tak zejména interpretuji a reflektuji dění na současné umělecké scéně skrze autorsky vymezenou optiku, která může přinášet určité limity, ale také otevírat přínosné perspektivy. Specifické zájmy a metody, které ve společné umělecké práci s Barborou Zentkovou dlouhodobě uplatňujeme, jsou tedy pro směřování tohoto textu určující a jeho teoretická a praktická část se tím pádem vzájemně doplňují a organicky prolínají. Cílem disertační práce zároveň není formulace definitivních teoretických závěrů, ale spíše vrstevnaté a asociativní přemýšlení nad podobou a rozsahem dané tendence v současném umění a zároveň nad jejími možnými příčinami a východisky. Text disertační práce je ovlivněn jejími praktickými výstupy, a nelze jej tak oddělit od vlastní umělecké praxe. Práce je rozdělena do třech kapitol věnovaných zaprvé definici kontextualizujících pojmů, zadruhé skupinovým výstavám a zatřetí tvorbě současných umělců a umělkyň v kontextu zkoumané tendence. Větší prostor textu pak vyhrazuji praktické části disertace a podrobuji tak vlastní umělecké výstupy subjektivní revizi z pohledu zkoumaného tématu.

Konkrétněji se tato práce se zastřešujícím názvem *Tanec s miliony uzlů. Návrat k řemeslným technikám a autorské práci s textilem v kontextu současné umělecké praxe* snaží především o zachycení rozličných kontextů a různorodosti uměleckých přístupů k manuální práci s hmotou a o uchopení možných příčin návratu zájmů o řemeslné techniky. Akcent na práci s textilem v názvu práce, odráží původní záměr vztahovat se výhradně k textilnímu médiu, nakonec se však úvahy o rukodělnosti v tomto textu rozrostly do širších materiálových souvislostí a překročily tak původně zamýšlený rámec. Nejedná se tedy o striktní vymezení předkládaných uměleckých a

kurátorských přístupů výhradně na toto médium, spíše o poukázání na širokou škálu možností a souvislostí, se kterou je ruční práce s textilem mnohdy spojená.

V centru tohoto textu stojí několik otázek: co je příčinou tohoto stále více přítomného obratu a jaká je motivace současných umělkyň a umělců pro volbu manuální práce jako tvůrčí metody? Jde o manifestaci naší moci nad materiálem? Nebo o snahu přenastavit zavedená schémata na scéně současného umění? Jedná se o návrat k základním výtvarným dovednostem, prostředek emancipace, tedy boření genderových a etnických stereotypů; projev péče, potřeby navazování nových a upevňování již existujících vztahových vazeb nebo předávání vědomostí? A nakonec, jak nás k tomu stimulují sociální, ekonomické a politické okolnosti, potažmo krizové události posledních několika let? Je zájem o rukodělnost intenzivnější v postpandemické době než před rokem 2020?

V textu se k odpovědím na tyto otázky dostávám prostřednictvím několika příkladů uměleckých výstupů, ve kterých zájem o manuální práci a rukodělnost hraje zásadní roli. Klíč k výběru jednotlivých umělkyň, umělců a předložených výstavních projektů je založen na osobních preferencích, rezonujících se zájmy a metodami uplatňovanými ve vlastní umělecké praxi. Časově jsou vybrané umělecké a kurátorské postupy rámovány obdobím počátku druhé dekády našeho století a dobou, ve které se finalizuje tento text, tedy koncem roku 2022. Toto časové rozpětí je dostatečně dlouhé, aby umožnilo jisté mezigenerační srovnání v textu předkládaných výtvarných praxí a kurátorských záměrů a poukázalo tak na jejich postupný vývoj. Období mezi lety 2010 a 2022 je ale zároveň pro mně osobně silně referenční a to zejména proto, že jsem se v jeho průběhu sama na výtvarné scéně pohybovala, jak v roli studentky magisterského a následně doktorského studia, tak jako aktivní umělkyně.

2 Vymezení relevantních pojmů

Abychom mohli rozvíjet úvahu o vzestupné tendenci návratu k řemeslným technikám a manuální práci v kontextu současné umělecké produkce, je třeba nastínit pojmy řemeslo a craftivismus, a v návaznosti na to také vztah řemesla a feminismu.

Všechny tyto tři oblasti úzce souvisí se zpracovávaným tématem a mohou sloužit

jako vstupní pasáže do problematiky z kunsthistorické a současné socio-ekonomické perspektivy. Řemeslo bude v této kapitole zastávat centrální roli, bude představeno z několika různých perspektiv. Na příkladu sociologického výzkumu etnografa Richarda Sennetta vidíme návrat řemesla jako společenskou reakci na odcizený model současné výroby a zároveň návrh pro její možnou alternativu. Kurátorka a kritička Alice Motard společně se spisovatelem a teoretikem Glennem Adamsonem zasazují řemeslo do historických souvislostí a sledují jeho pohyb na trajektorii dějin umění. Nizozemská prognostička trendů Lidewij Edelkoort mluví o „nové materialitě“ jako o důležité tendenci v kulturní produkci na přelomu první a druhé dekady 21. století. K pochopení této expanze zájmu o ruční práci v širším společenském měřítku je zároveň vhodné nahlédnout do sféry občanských angažovaných postupů společně s politickým pozadím, jenž ji formovalo – tendencí craftivismu. Odstavec textu, který je zařazen na konec kapitoly, pojednává o vztahu řemesla a feminismu a slouží k (fragmentárnímu) nahlédnutí do praktik jeho druhé vlny, která na začátku 60. let 20. století v dějinách umění představovala zásadní snahu o přenastavení zavedené hierarchie mezi uměním a řemeslem.

2.1 Řemeslo

V souladu se záměrem tohoto textu může být užitečné nahlédnout do textů několika odborníků, kteří na pojem „řemeslo“ nahlíží z různých perspektiv. Sociolog a etnograf Richard Sennett se ve svých studiích dlouhodobě zaměřuje na povahu samotné práce v moderní společnosti. V rámci projektu nazvaném „Homo Faber“ zkoumá materiální způsoby vytváření kultury. První knihou z této série je *The Craftsman* (Řemeslník), která vyšla v roce 2008. V předkládané publikaci autor zavádí pojem *making is thinking*, aby poukázal na různé současné aspekty výroby. Třeba takové, v rámci kterých se pracovní činnost stává „privatizovanou oblastí, v níž se již neklade důraz na to, aby se práce dělala dobře, ale na to, aby se dělala efektivně.“¹ Protože výroba je automatizovaná, nebo schovaná před zraky konzumentů, společnost k ní ztratila přímý vztah. Jako alternativu pro pracovní režim v pozdním kapitalismu sociolog nabízí pojem *řemeslná práce* a na příkladě výzkumu dokazuje, že

¹ Introduction. In: GRAY, Zoë (ed.), *Making is Thinking* [pdf online]. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2011, s. 7. Dostupné z: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/publications/making_is_thinking. (cit. 2022-11-03).

rukodělnost je v jistém smyslu pojítkem mezi předindustriálním a postindustriálním obdobím, přičemž pojem řemeslo charakterizuje jako „cokoliv, co zahrnuje doslovné spojení mezi rukou a hlavou.”² Autor v publikaci zároveň tvrdí, že touha po tom *dělat práci dobře*, výrazně převažuje nad mnoha omezeními dnešní doby, současně se ale vyhýbá přirovnání manuální zručnosti k morální integritě.³ Na původ tohoto srovnání – morálky a řemeslné zručnosti – upozorňuje francouzská teoretička a kurátorka Alice Motard v článku *When Skills Became a Problem: Theories of Craft since the Dawn of Industry*. Předpoklad, že manuální dovednosti automaticky obsahují zklidňující a uspokojující prvky dohromady s jejich emancipačním potenciálem, tvořil základ pro reformační hnutí Arts and Crafts, vzniklé v roce 1860 jako reakce „na průmyslovou revoluci a úpadek kvalifikované manuální práce.”⁴ Motard dále rozvíjí vznik konceptu řemesla citací Glenna Adamsona: „Řemeslo jako individuální kvalifikovaná ruční práce, která se liší od jiných způsobů výroby věcí – výtvarného umění a průmyslu – nemůže existovat, dokud proti sobě budou stát průmysl a představa strojové výroby na jedné straně a na straně druhé představa výtvarného umění jako něčeho, co stojí nad řemeslnou činností.”⁵

Glenn Adamson ve své úvaze označuje modernu jako první období v dějinách umění, kdy se *řemeslo stává problémem*. V tu dobu totiž do umění z průmyslových způsobů výroby prosákly metody reprodukce a společně s nimi i ready-made. Marcel Duchamp tak mohl v roce 1913 zahájit kapitolu dějin umění, ve které akt tvorby mohl být nahrazen apropriačními strategiemi.⁶

Mohli bychom nadále sledovat pohyb uměleckého řemesla na trajektorii dějin umění s Alicí Motard, která na tomto místě připouští fakt, že řemeslo „přežilo” ready-made a zároveň se ptá, jak ho ovlivnily dematerializační postupy výtvarného umění 60. a 70. let 20. století. Více než o skutečnou dobovou dematerializaci šlo podle autorky o důraz na proces, na což poukazuje pomocí tehdejších emancipačních tendencí: *otevřený společenský nesouhlas a volání po občanské solidaritě spolu s lidskými*

² Ibidem

³ Ibidem

⁴ MOTARD, Alice. When skills became a problem: theories of craft since the dawn of industry. In: GRAY, Zoë (ed.), *Making is Thinking* [pdf online]. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2011, s. 42-47. Dostupné z: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/publications/making_is_thinking (cit. 2022-11-03).

⁵ Ibidem. s. 44

⁶ Ibidem. s. 45

právy. Popisuje umění 60. a 70. let jako dobu, kdy se různé marginalizované sociální skupiny začaly organizovat za cílem veřejně manifestovat a vyjadřovat svoje obavy. Právě v tomto kontextu emancipačních hnutí začalo být umělecké řemeslo znovu využíváno jako strategický prostředek k osvobození se od útlaku. Feministické praktiky šesté dekády minulého století vnesly do dějin nový pohled na řemeslnou manuální práci, a to skrze jejich uchopení jako kritického nástroje pro sebepoznání a *podkopávání genderových kódů*.⁷ Podle autorky se tento proces v postmoderně již nenávratně završil, když se *bezvýhradně stvrdila materiálnost uměleckého díla jako komodity a zároveň se tím zavrhlá utopická myšlenka o cíli, který by byl hoden všeobecného sdílení*.⁸

Dnes, kdy se řemeslné techniky a manuální práce zdají být na vzestupu, a to nejen v kontextu výtvarného umění, s nimi můžeme zacházet zcela volně. Stejně jako se Richard Sennett při psaní své knihy *The Craftsman* místy nechával vést intuicí, (anglicky *to be guided by intuition*), nechávají současní umělci při manuální práci na povrch čím dál tím častěji vystupovat emocionalitu, intuici a imaginaci. Soustředí se přitom na možné současné podoby řemesla, jeho materialitu a hmatatelnost. Jako příklad pro stvrzení relevance současné tendence návratu k práci s materiály nám může třeba sloužit „nová materialita“, tedy trend pro následující desetiletí, jež v roce 2016 vyhlásila renomovaná nizozemská prognostička Lidewij Edelkoort slovy: „*Jsme ve věku nového materialismu, kdy je výroba materiálů na prvním místě před formou, barvou a funkcí.*“ V centru pozornosti tohoto interdisciplinárního přístupu je *hmota*, ve které se všichni zúčastnění aktéři (včetně lidí) stávají směsicí minerálních, rostlinných a syntetických materiálů. Materialita se tak vztahuje nejen na materiály, ale i na lidské tělo, svět výroby a spotřeby. *Materiálový obrat* je patrný nejen v diskurzích zabývajících se produktovým designem, ale také módou a architekturou.⁹

⁷ MOTARD, Alice. When skills became a problem: theories of craft since the dawn of industry. In: GRAY, Zoë (ed.), *Making is Thinking* [pdf online]. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2011, s. 42-47. Dostupné z:

https://www.fkwdw.nl/en/our_program/publications/making_is_thinking (cit. 2022-11-03).

⁸ Ibidem. s. 45

⁹ ŠKOPOVÁ, Jitka a Andrea BŘEZINOVÁ. Omlazení vazeb textilního a sklářského řemesla. In: *TEXTIL V MUZEU: odborné recenzované periodikum vydávané Technickým muzeem v Brně ve spolupráci s odbornými komisemi Asociace muzeí a galerií ČR*. [pdf online]. Brno: Technické muzeum v Brně, 2021, s. 4. Dostupné z:

<https://www.umprum.cz/cs/web/o-umprum/veda-a-vyzkum/omlazení-vazeb-textilního-a-sklářského-řemesla>. (cit. 2022-11-03).

Svět výroby a spotřeby, o kterém se autorka zmiňuje, stejně tak jako vztahy mezi materiály a lidskými těly, nás zavádí k bližšímu pohledu na tendenci návratu k manuální práci také v širším měřítku, než je současné výtvarné umění.

2.2 Craftivismus

Věnujeme-li se tendenci zájmu a směřování k rukodělnosti v širším společenském měřítku, tedy nikoliv pouze v rámci výtvarného umění, měli bychom se zastavit u tendence craftivismu. K dispozici máme hned několik sociálních studií, které se tématice dopodrobna věnují.

Kritička a teoretička umění Julii Bryan-Wilson spojuje ve své knize *Fray: The Politics of Textile* historii s výtvarnou kritikou a textilním řemeslem v sociálním a politickém kontextu. Aby přiblížila podstatu dnešní řemeslné praxe, formuluje v textu termín „hands-on” a označuje jím aktivitu prováděnou v zájmu o jistý druh fyzického dialogu s okolním světem: „V současné kultuře se termínem hands-on (...) označuje aktivita, při níž se člověk nějakým způsobem tělesně zapojuje. Spojuje práci rukou se širším zkušenostním procesem interakce se světem, a tím zapojuje ruční práci do širšího tělesného sociálního těla nebo těla politického.”¹⁰

Kdybychom však měli pátrat po definici pojmu společně s jeho počátky a s důvody pro formování se tendencí ke craftivismu v širší společnosti, odpovědi bychom mohli hledat ve formulacích, jež přináší text s názvem „The Object of Therapy”, publikovaný v dvaadvacátém čísle sborníku *Utopian Studies* v roce 2011. Podle kritiček a kurátorek Marie Eleny Buszek a Kirsty Robertson byl termín „craftivismus” vytvořen umělci a kolektivem v návaznosti na tragické události spojené s útokem na World Trade Center 11. září roku 2001. Buszek termín craftivismus popisuje jako „tradiční ruční práci (často podpořenou high-tech prostředky pro budování komunity, sdílení dovedností a aktivním lokálním jednáním) se zaměřením na politické a sociální cíle.”¹¹ Craftivistická gesta tedy v jejím pojetí často představují „mikroutopie”

¹⁰ BRYAN-WILSON, Julia. In: *Fray: art and textile politics* [pdf online]. Chicago: The University of Chicago Press, 2017, s. 33. Dostupné z: doi:10.7208 / chicago / 9780226369822.001.0001, (cit. 2022-11-06)

¹¹ BUSZEK, Maria Elena a Kirsty ROBERTSON. The Object of Therapy: Mary E. Black and the Progressive Possibilities of Weaving. *Utopian Studies* [pdf online]. The Pennsylvania State University, University Park, PA, 2011, 2011, (22), 197. Dostupné z:

a vytvářejí společenství aktérů, kteří „pracují na společném cíli a pomocí tradičních rukodělných technik odpovídají na aktuální politickou situaci nebo k ní promlouvají.”

¹² Přičemž samotný proces je často důležitější než vzniklý výrobek.¹³

Profesor Jack Bratich a akademická badatelka Heidi Brush situují v článku „Fabricating Activism: Craft-Work, Popular Culture, Gender“ oproti tvrzení profesorky Marie Eleny Buszek, citované v úvodu, prudký nárůst popularity zájmu o řemeslné techniky a řemeslnou kulturu dokonce dříve – do 90. let 20. století. V tomto čase totiž můžeme zaznamenat začátky medializování informací o nelidských pracovních podmínkách zaměstnanců oděvního průmyslu v tzv. sweatshopech, vesměs v zemích globálního Jihu. Podle autorů „*aktivismus proti sweatshopům (..) nejenže zvýšil povědomí o podobě pracovního vykořisťování, ale stanovil také vstupní bod do alterglobalizačního aktivismu obecněji (Klein 2002)*“¹⁴ a jak dále v textu konstatují, návrat kultury řemesla může být považovaný jako přímá reakce utlačující a opresivní praktiky, které s problematikou souvisejí.

Jak jsme už obecně naznačili v předchozí kapitole, s nástupem kapitalismu se transformovalo řemeslo samotné. Textilní průmysl byl jedním z prvních, kde řemeslná práce prošla významnou transformací z cechovní činnosti na industrializovanou a zároveň se tímto také znatelně proměnila její hodnota: z užitné na výměnnou a komodifikovatelnou. Nebyla to však podle autorů samotná řemeslná práce, která prošla procesy přivlastňování kapitalistickými strukturami. Také jeho komunitní aspekt a schopnost vytvářet vazby, které vznikají prostřednictvím aktu manuální výroby, prošly aktem odcizení a komodifikace. Proto je dnes podle autorů výše citovaného článku tento návrat ke kultuře řemesla a řemeslné práce zároveň jakýmsi návratem k tomuto původnímu transformačnímu momentu.¹⁵

Z určité perspektivy je tedy možné tento návrat také chápat jako kontrast nebo protipól, tedy jako tendenci vzniklou v reakci na masovou výrobu, a způsob jak tuto zrychlenou dynamiku nahradit přivlastky: pomalý, osobní a jedinečný. Důraz je zde

https://www.academia.edu/28154005/The_Object_of_Therapy_Mary_E_Black_and_the_Progressive_Possibilities_of_Weaving (cit. 2022-11-06).

¹² Ibidem

¹³ Ibidem

¹⁴ BRATICH, Jack Z. Bratich a Heidi M. BRUSH. The Object of Therapy: Fabricating Activism: Craft-Work, Popular Culture, Gender. *Utopian Studies* [pdf online]. The Pennsylvania State University, University Park, PA, 2011, 2011, 2(22), 235. Dostupné z: Project MUSE muse.jhu.edu/article/451893. (cit. 2022-11-06).

¹⁵ Ibidem. s 234

také kladen na kolaborativní aspekty řemeslné kultury, která si „znovu přivlastňuje kolektivní vlastnosti sweatshopové práce, ale bez vykořisťovatelské disciplíny a hierarchických forem. Řemeslná praxe v současné kultuře nabízí kritiku režimu technologie a kultury rychlosti.“¹⁶ A současně vytváří prostor, kde je pomalost „v rozporu s imperativem hyperprodukce (...) a narušuje bezproblémovost technologické současnosti.“¹⁷

Závěrem bychom mohli konstatovat, že tendence craftivismu je motivovaná snahou o znovu uvedení řemeslných technik do (politického) života. Co zůstává neméně důležité je skutečnost, že se jeho návrat odehrává na pozadí přetrvávajících krizí a stává se tak pro některé sice utopistickou, ale nezbytnou formou společenského jednání. „Přetrvávající řemeslná výroba navzdory katastrofickému rozkladu zvanému kapitalismus nám připomíná ontologickou akumulaci, jejíž síla vytváří základnu pro utopické projekty(...).“¹⁸ Probíhající krize je tedy možné chápat jako otevřený prostor k obnově a jistým experimentům ve sféře ekonomiky, společenství a vytváření nebo obnovování ztracených hodnot. Metaforicky řečeno, uprostřed ruin pozdního kapitalismu nachází někteří z nás trhliny, do kterých situují svou tvůrčí nebo vzdornou energii. „Manuální práce s materiálem a řemeslné techniky se vracejí. V minulosti sice prošly rozdvojením, to se ale nikdy nemohlo stát plnohodnotným oddělením (...), které se následně otevřelo další budoucnosti. Tento akt opětovného propojování se složitě proplétá mezi nás a funguje jako výzva a příslib pro lepší zítřky.“¹⁹

2.3 Řemeslo a feminismus

Z předchozích dvou kapitol jsme se dozvěděli, jak se řemeslo ve světě umění formovalo, jak se z něj místy vytrácelo a jak se do něj opět vracelo a skrze tento jeho pohyb můžeme také vysledovat společenské události, které stály na pozadí těchto „zániků“ a „návratů“. Kurátorka a kritička Alice Motard, kterou citujeme v úvodu této kapitoly, popisovala šestou a sedmou dekádu dvacátého století jako čas, ve kterém

¹⁶ Ibidem. s. 235

¹⁷ Ibidem. s. 236

¹⁸ BRATICH, Jack Z. Bratich a Heidi M. BRUSH. The Object of Therapy: Fabricating Activism: Craft-Work, Popular Culture, Gender. *Utopian Studies* [pdf online]. The Pennsylvania State University, University Park, PA, 2011, 2011, 2(22), s. 255. Dostupné z: Project MUSE muse.jhu.edu/article/451893. (cit. 2022-11-06).

¹⁹ Ibidem. s. 256

se dlouhodobě marginalizované skupiny začaly shromažďovat a veřejně manifestovat problémy, se kterými se v rámci sociálního a politického dění potýkaly. Právě v čase zrodu občanských emancipačních hnutí se řemeslné praktiky staly znovu viditelnými a potřebnými – sloužily totiž jako kritický nástroj ve feministickém boji proti (mimo jiné) systematickému útlaku a genderové diskriminaci.

Řemeslu se před nástupem feministických uskupení druhé poloviny dvacátého století v dějinách umění dostalo nálepky „dekorativního“ a „nízkého“ a příslušelo hlavně tzv. ženám v domácnosti. Skrze tuto skutečnost byly řemeslné práce považovány za amatérské, nikoli výtvarné dílo, a vstup do institucí licencovaných k „vysokému“ profesionálnímu umění pro ně většinou zůstal nedostupný. Vyšívání, háčkování, patchwork a pletení, dohromady s výtvarnými technikami keramiky a porcelánu, neměly v tehdejší uměleckém kánonu stejnou důležitost jako klasická výtvarná média – malířství nebo sochařství. V eseji s názvem *Women's Work*, přístupném na webových stránkách Newyorského Center of Feminist Arts, se mimo jiné dozvíme o silné dobové hierarchizaci, ve které byly určité formy umění upřednostňovány před jinými a to vesměs kvůli jejich genderovým asociacím. Některé řemeslné techniky se tak výrazně znehodnotily pouze na základě jejich dvou vágních přívlastků: „domácí“ a „ženský“.²⁰

Feministická a emancipační hnutí šedesátých let dvacátého století nastoupily na scénu s jasným cílem – radikálně rozvrátit hierarchii patriarchálního systému a institucionálního sexismu. Pro příklad uveďme hnutí druhé vlny feminismu *The Women's Liberation Movement*, jež se formovalo zejména v zemích tzv. „západního světa“ mezi lety 1960–1980. V jeho rámci se zejména feministicky orientované umělkyně intenzivně zasazovaly o vzkříšení dekorativní a „ženské“ rukodělné práce, jako nosného uměleckého nástroje k vyjádření ženské zkušenosti, čímž zároveň doložily jeho politický a subverzivní potenciál.²¹ Feministická hnutí 70. let se zasazovala mimo jiné o to, aby se tzv. „ženské umění“ zbavilo hanlivých nálepek kýčovitosti a ametérismu. Cílem bylo pozvednout status domácích řemeslných prací na úroveň rovnocennou výtvarnému umění a otevřít tak jeho dveře rovnoprávnosti, a to nejen do galerií, ale i do rozdělení genderových rolí v celé společnosti.

²⁰ *Women's Work: Center for feminist art* [online]. New York: Brooklyn Museum. Dostupné z: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/womens_work (cit. 2023-11-13).

²¹ *Ibidem*

V eseji s názvem *Household Images in Art* z roku 1973 feministická kritička a filozofka Lucy Lippard konstatuje, že v čase před vznikem emancipačních hnutí se umělkyně v obavě z označení jejich práce za „ženské umění“ raději vyhýbaly „ženským technikám“, jako je tkání, šití, pletení atd., a dokonce ve své práci preferovaly absenci „ženských“ odstínů barev a jemných linií. „The Women's Liberation Movement“ to podle kritičky změnilo: „zvedalo umělkyním sebevědomí a ty se začaly zbavovat okovů, hrdě rozvazovat šňůry od zástěry – a v některých případech si zástěru ponechaly, chlubilily se jí a měnily ji v umění“.²²

Filozofka a kritička Nina Trivedi si ve své disertační práci všímá jistého paradoxu, který měl boj emancipačních hnutí za výsledek: V druhé polovině sedmdesátých let byl již podle ní specifický historický diskurz ohledně hierarchie řemesla a výtvarného umění překonán, o čemž svědčí jedno z čísel feministického filosofického časopisu *Heresies* z roce 1978, zaměřené na „zpochybnění esencialistických tendencí ve feministické filozofii.“ V souvislosti s tím Trivedi uvádí citaci kurátorky a kritičky Elissy Auther, která v publikaci *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art* z roku 2010 vyjadřuje jisté obavy z následků, které sebou přinesla snaha feministek o vyrovnání statusu řemesel a výtvarných umění když si v textu uvědomuje skutečnost, že tyto přivlastňovací praktiky nakonec „spíše posilují předpokládané přirozené rovnítko mezi ženami a řemeslem, než aby je rozbíjely“.²³ Netransparentní svět výtvarného umění se zda být rezistentním k externím návrhům na jeho inkluzivnější podobu a často přijímá pouze to, co sám uzná za legitimní. Dodnes jsou mechanismy stojící za jeho chodem nepřehledné a v mnohém nepříznivé marginalizovaným skupinám. Stále často se řídí pravidly, která nejsou v celé své šíři nikomu známa a to paradoxně ani těm, kteří tímto světem zásadně hýbou a určují jeho výslednou podobu.

²² Ibidem

²³ TRIVEDI, Nina. *The Externalisation of the Object: A critical study of object categories in the work of Mike Kelley, Paul McCarthy, Tony Oursler, Jason Rhoades and Ryan Trecartin from 1974 to 2010* [pdf online]. Londýn, 2020. Dostupné z: <https://researchonline.rca.ac.uk/id/eprint/4818>. Disertace. Royal College of Art. s.135, (cit. 2022-11-20).

3 Zájem o řemeslo a rukodělnost na příkladě vybraných uměleckých a kurátorských přístupů

„Za poslední dva roky se tvorba (...) proměnila téměř k nepoznání. Podobně jako celé současné umění, které přešlo od postinternetového okouzlení technologickým, nelidsky dokonalým povrchem k osobní citové investici vtělené do rukodělného, lopotného obrábění a škrabání.”²⁴

Na začátku kapitoly se pokusím o stručný souhrn vybraných přehlídek a skupinových výstav, ve kterých byl kladen zvláštní důraz na práci s textilními materiály, a které proběhly zejména v průběhu druhé dekády 21. století. Jejich stručný výčet je zde představen v podkapitole s názvem „Návrat textilu” a spíše než komplexní přehled představuje užší výběr několika z nich. Jedním z výrazných projektů v rámci této tendence na tuzemské scéně byla skupinová výstava *Pocta suknu: Textil v kontextu umění*, která se uskutečnila na jaře roku 2018 v humpolecké galerii 8smička a která si všímala změny přístupu mladé generace umělců a umělkyně směrem k manuální výrobě objektů v kontextu práce s textilem. Výstava představila práci několika desítek umělců pod kuratelou Emmy Hanzlíkové a Markéty Vinglerové.

Dále se v této kapitole zaměřím na přehlídky a kurátorské projekty, ve kterých se textilní médium vyskytuje spíše okrajově a není tedy tolik zásadní. Pokusím se zde spíše poukázat na vzestupnou tendenci zájmu o rukodělnost a práci s různými formami řemeslnosti v kontextu české a zahraniční umělecké produkce. Zajímá mě, kdy a kde tento „řemeslný obrat” můžeme v tuzemsku a zahraničí zaznamenat a také které výstavy a autorské přístupy mohly tuto tendenci předznamenávat, formovat, tematizovat a ilustrovat. Potvrzují vybrané přístupy aktuálnost tendencí návratu k řemeslu a rukodělnosti?

Pro tento účel jsem vybrala pět výstavních projektů, které se konaly v různých časových odstupech, s menším nebo větším institucionálním zázemím a s rozdílnými kurátorskými a autorskými přístupy. Tento výběr má zcela subjektivní charakter a je volen na základě osobních preferencí, potažmo vlastních zkušeností.

²⁴NOVOTNÝ, Michal. JAKUB HÁJEK A FRANTIŠEK HANOUSEK: Portfolio. *Art & Antiques* [online]. prosinec 2021. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/jakub-hajek-a-frantisek-hanousek> (cit. 2022-28-11).

Jejich časový rámec se rozpíná na ose druhé dekády našeho století a končí v první polovině letošního roku. Toto období volím z prostého důvodu, je pro mne v mnohem referenční. V tomto čase jsem se již na umělecké scéně sama aktivně pohybovala – a to nejen jako studentka magisterského a dále doktorského studia, jako pozorovatelka současného dění, ale i v rámci profesních výstupů ve spolupráci s Barborou Zentkovou. Pět výstavních projektů je zde představených z perspektivy pozorovatelky, návštěvnice nebo čtenářky doprovodných a kurátorských textů a jeden, poslední z předkládaných výstupů, je v textu přiblížen z pozice zúčastněné autorky.

Prvním ze zde představených projektem bude skupinová výstava Pocta suknu: Textil v kontextu umění z roku 2018, která proběhla v humpolecké galerii 8smička. Druhá a zároveň nejstarší z předložených bude výstava Making is Thinking v rotterdamské galerii Witte de With v roce 2011. Třetím výstupem, který zde představím, bude skupinová výstava kurátorovaná dvojicí Edith Jeřábková a Chris Sharp s názvem Against Nature: Mladá česká umělecká scéna. Ta proběhla na přelomu let 2016 a 2017 v Národní galerii v Praze a je pro tento text v mnohém inspirativní, protože předkládá a formuluje zásadní myšlenky, v duchu kterým se text dále rozvíjí. Další projekt, který svým zaměřením tentokrát pojednával o aktuální tendenci návratu k řemeslným technikám na poli současného umění, bude výstavní projekt Mladí a klidní, prezentovaný v roce 2022 v pražské MeetFactory. I tady zastává ruční práce s materiály klíčovou pozici. Následně navážu skupinovou výstavou And Berlin Will Always Need You, jež proběhla začátkem roku 2019 a představila tvorbu dvaceti umělců, žijících v Berlíně, kteří se ve své praxi orientují na práci s hmotou. V souvislosti s projektem Against Nature navážu ze zúčastněné pozice umělkyně, na jeho volné pokračování a sice výstavou Bone Stone Shelf Self, která se konala v průběhu postpandemického roku 2022 v pražském Centru pro současné umění, Galerii Kurzor, ve které svou roční rezidenci absolvoval teoretik a kurátor výstavy Jan Zálešák.

3.1 Návrat textilu

Kdybychom měli mluvit o přítomnosti textilního materiálu jako nosného média na velkých mezinárodních přehlídkách, určitě bychom neměli zapomenout na čtyři

poslední bienále v Benátkách, tedy počínaje padesátým sedmým ročníkem přehlídky v roce 2017 a letošním padesátým devátým ročníkem konče. Mohli bychom také zmínit dvě předchozí přehlídky Documenta v německém Kasselu, ve kterém díla s využitím textilu figurovala několikrát. Obsáhlejší přehlídky věnované fenoménu textilu v širším kontextu výtvarného umění probíhaly v Německu s největší intenzitou kolem roku 2013: *To Open Eyes. Kunst und Textil von Bauhaus bis heute* v Kunsthalle Bielefeld právě v roce 2013, *Textiles: Open Letter. Abstraktionen, Textilien, Kunst* v Kunstmuseum Abteiberg také v roce 2013, nebo *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, která se konala na přelomu let 2013 a 2014 v Kunstmuseum Wolfsburg. Ve stejném roce proběhla v polské Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki Współczesnej ve Varšavě přehlídka *Splendor Tkaniny*,²⁵ jejímž záměrem bylo vrátit textilu jeho právoplatné místo v rámci výtvarného umění.²⁶ Celou dekádu na to, tedy v roce 2022, se v Centralnym Muzeum Włókiennictwa v polské Lodži konalo sedmnácté Triennale tkaniny s názvem *Spletený stav*, skrze které kurátoři akcentovali zejména funkčnost textilie v reakci na nouzový stav současnosti: „Základní funkce tkaniny, jako je pokrývání těla, výroba obzavů, budování infrastruktury a forem přístřeší, jsou zvláště důležité v době planetární ekologické a hospodářské krize nebo probíhající války.”²⁷

V kontextu české výtvarné scény jsme spíše svědky přehlídek středních a menších rozměrů, jako byly třeba výstava *Vlákna, klubka, tkaniny* v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě v roce 2017 nebo letošní projekt v pražské Pragovka Gallery *Lidé jsou křehké bytosti, ale měkké cíle*. Ucelenějším a rozsáhlejším výstavním projektem, který konfrontoval nejmladší generaci českých umělců s prací textilních výtvarníků druhé poloviny dvacátého století, byla výstava *Pocta suknu: Textil v kontextu umění*, která proběhla v roce 2018 v humpolecké galerii 8smička a které bych se chtěla krátce věnovat v následující kapitole.

²⁵ HANZLÍKOVÁ, Emma a Markéta VINGLEROVÁ, ed. *Pocta suknu: textil v kontextu umění*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2018. ISBN 978-80-907185-0-0. s.9

²⁶ JACHUŁA, Michał. *Splendor tkaniny* [online]. Dostupné z: <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/splendor- tkaniny> (cit. 2023-11-29).

²⁷ KOWALEWSKA, Marta. *Splendor tkaniny: 17. Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Łódź 2022* [online]. 2022. Dostupné z: <https://www.cmwl.pl/public/informacje/17-miedzynarodowe-triennale-tkaniny,226> (cit. 2022-11-29).

3.2 *Pocta suknu: Textil v kontextu umění*. 8mička, Humpolec, 2018

Humpolecká výstava *Pocta suknu* představovala na české scéně ojedinělý projekt snažící se zmapovat textilní tvorbu nejen nejmladší generace, ale i tvůrců aktivních v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století. Přestože se zaměřovala téměř výhradně na textilní médium, zájem o rukodělnost se v ní objevoval jen zřídka. V mnoha případech nestála práce umělců a umělkyně na manuální práci s materiály, ale spíše představovala jeho v různé míře zpracovanou průmyslovou podobu jako jsou vlajky, oblečení, způsoby použití textilu v performancích, textilní výjevy ve fotografii, atd. Rukodělně zpracovaná objekty najdeme na výstavě jen v případě několika málo výtvarných děl. Za současnou generaci je tomu tak třeba v prezentovaných dílech Johany Pošové, Pavly Scerankové nebo Karímy Al-Mukhtarové. Proto je kromě zmapování této tendence nepochybným přínosem projektu několik teoretických textů vydaných v rozsáhlém sborníku, který vyšel u příležitosti humpolecké výstavy. V jednom z nich zaznívají tvrzení, které výrazně rezonují se záměrem tohoto textu.

Jedná se o text kunsthistoričky Markéty Vinglerové s názvem *Měkké médium*. Autorka si v něm všímá situace, ve které se na výstavách současného umění na přelomu posledních několika let stále častěji setkáváme právě s oním *měkkým médiem*. Pojmenování *měkké* autorka vnímá zejména skrze taktilní a haptické vlastnosti, kterými se látkové materiály pochopitelně vyznačují. Vinglerová v poslední době pozoruje změnu v přístupu k tvorbě, jež se otáčí směrem k manuálnímu vytváření objektů, široce uplatňovanou mezi představiteli nejmladší generace umělců. Současně se snaží najít možné důvody a východiska pro tento obrat, když ho staví do protikladů s masovou produkcí a novými technologiemi.

“Pozorujeme tendenci, že sami umělci přistupují k procesu tvorby s potřebou vytvářet umění vlastníma rukama, určitou zálibou v rukodělnosti, v absolutní přítomnosti při tvůrčím procesu, jde možná o pozici vymezující se proti počítačově generované tvorbě, vůči novým technologiím nebo chladným a tvrdým materiálům

průmyslově vyrobených objektů. Paradoxně ale není textilní projev v přímém rozporu s postinternetovým uměním.”²⁸

Dále mluví o možnostech, které práce s textilem nabízí a které jí slouží jako opodstatnění pro jejich široké využití v současné výtvarné produkci: „(...) textil táhne tím, že v sobě zahrnuje mnoho významových vrstev a také že snad jako žádný jiný materiál vyvolává tolik asociací spojených s osobní historií, obecnými tématy genderu či skrytými politicko-sociálními a historickými souvislostmi. Přitom zůstává měkkým, delikátním a všem důvěrně známým materiálem.”²⁹

V závěru textu zaznívá: „Textil s příchodem nových technologií v posledních desetiletích dvacátého století pomalu ztrácel svou silnou pozici, aby pak k němu našla opět cestu generace nejmladších umělců přibližně od druhé dekády století jednadvacátého. Ti k němu přistupují skrze ryze formální zaujetí až po složité vztahy zahrnující historické a socio-politické souvislosti.”³⁰

3.3 *Making is Thinking*. Witte de With, Rotterdam, 2011

„V posledních letech se řemeslo znovu objevilo jako způsob tvorby, který nabízí alternativní hodnoty k hodnotám průmyslové výroby, globálního kapitalismu a masového konzumerismu.”³¹

Začátky návratu zájmu výtvarných umělců o práci s materiály by se daly ukázat na příkladě výstavy *Making is Thinking*, která se uskutečnila před více než deseti lety v rotterdamské galerii Witte de With. Její název *Making is Thinking* je zároveň pojem, který pochází z již zmiňované knihy *The Craftsman* (2008) sociologa a etnografa Richarda Senetta, o kterém byla řeč v první kapitole tohoto textu.

Kurátorka a teoretička Zoë Gray ve snaze o formulaci základních východisek, pátrá po příčinách tohoto „nového“ zaměření na evropské umělecké scéně. V textu k

²⁸ VINGLEROVÁ, Markéta. Měkké médium. In: Markéta, VINGLEROVÁ, Emma, HANZLÍKOVÁ, (eds.) *Počta suknu: Textil v kontextu umění*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2018, s. 13.

²⁹ Ibidem. s.15

³⁰ Ibidem. s.19

³¹ Introduction. In: GRAY, Zoë (ed.), *Making is Thinking* [pdf online]. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2011, s. 7. Dostupné z: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/publications/making_is_thinking. (cit. 2022-11-03).

výstavě, podpořeném o výsledky Senettových analýz, poukazuje Gray na skutečnosti spojené s rozpadem vztahu mezi výrobou a myšlením (*making and thinking*), jehož začátky spojuje s evropskou průmyslovou revolucí. Příčinu obratu k rukodělnosti spatřuje tedy mimo jiné uvnitř konzumní společnosti, kdy výroba probíhá mimo zrak jejích spotřebitelů, ve skrytém a téměř vždy pro ně nedostupném režimu. Krátká životnost předmětů a jednorázovost, která je do nich téměř vždy vepsaná, přispívá k zrychlenému tepu sezónních obměn a náhrad, týkajících se prakticky všeho, co jako konzumní společnost spotřebováváme. Nejvíce symbolická entita, kterou představovaly peníze, se dokonce skoro úplně digitalizovala, a putuje už takřka výhradně virtuálními kanály, jejichž globální trajektorie nejsme schopni sledovat. V současném světě jsme, podle autorky, tedy schopni vypozařovat několik občanských hnutí, která usilují o znovupřevzetí kontroly nad výrobním procesem a to tak, že se do něj zkrátka znovu zapojí. „Oživení soběstačnosti je podpořeno jak rostoucími debatami o udržitelnosti, tak hospodářskou recesí a s ní spojeným konzervatismem.“³²

Gray začíná proces výstavby svojí výstavy na místech, kde sociologické výzkumy končí. Propojuje v něm dva zdánlivě protikladné termíny – *konceptuální řemeslo a intuitivní průmysl*, aby poukázala na *nové paradigma* umělecké tvorby. Společný zájem zastoupených umělců spočívá i přes jejich rozdílný společenský a institucionální background v pátrání po zástupných modelech a možných náhradách produktů digitální, racionální a postindustriální společnosti.

Společným charakteristickým znakem zúčastněných umělců je podle autorky jejich blízký vztah k práci s materiály a živé vědomí samotného procesu. Zdá se, že vystavená díla předkládají jistou míru hmatatelnosti a materiálnosti, a to nejen prostřednictvím médií tradičně spojených s haptičností, které bychom si v této souvislosti mohli představovat. Materiální povaha hmoty společně s její hmatatelností zde byla představena také skrze médium fotografie, nebo formát video projekce. Pomyslné pojítka vystavených autorských realizací tak stanovil spíše jejich

³² Introduction. In: GRAY, Zoë (ed.), *Making is Thinking* [pdf online]. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2011, s. 6. ISBN 978-90-73362-96-3. Dostupné z: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/publications/making_is_thinking. (cit. 2022-11-03).

předpoklad pro „zabývání se vlastními podmínkami výroby v postkonceptuálním pojetí“³³ než jejich mediální podoba.

Gray kategorizuje patrné rozdíly v tvůrčích přístupech do několika zájmových skupin: první, „amatérsko-nadšenecký“, ve kterém „je patrná fascinace rolí amatéra či dokonce nadšence, který se zabývá absurdně časově náročnými činnostmi hraničícími s meditací“, druhé, „analyticko-transformační“, v níž „dochází k analýze procesu tvorby a jeho transformaci“, třetí, „podvědomé“, které se „vyhýbá vědomému myšlení a klade důraz na intuici a instinkt“ a poslední, kde „zkoumá vztah sochařství k užitému umění a rozkvět dekorace při přehodnocování některých modernistických principů.“³⁴

Popisovaná výstava by tak mohla naznačit místo, od kterého se zájem umělců a umělkyň na evropské scéně obrací směrem k rukodělnosti, přičemž podmínkou zde není výhradně vztah k manuální práci s hmotou ale také důraz na samotný proces výroby. Důležitým poznáním v kontextu zájmu o rukodělnost je poukázání na možné příčiny „obratu“ a jeho zasazení do širšího kontextu společenského dění. I přesto, že je výstava časově vzdálena o více než jednu dekádu, v mnohém zůstávají její motivace a východiska minimálně nadále aktuální. Zatímco však se projekt *Making is Thinking* při formulaci důvodů pro obrat k řemeslnosti soustředí na vztah práce a výroby v kontextu na konzum orientované společnosti, další předložený projekt hledí spíše do sféry smyslového prožívání a zmiňované živé povědomí o procesu posouvá, zda se o kousek dál.

3.4 *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna.*

NG, Praha, 2017

Ráda bych zde věnovala větší část textu výstavě *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna*, která proběhla v prostorách Národní galerie Praha na přelomu let 2016 a 2017. Kurátorky Edith Jeřábková a Chris Sharp ve svém projektu mapují obrat mladé české generace umělců a umělkyň směrem od kritického myšlení, tolik

³³ Introduction. In: GRAY, Zoë (ed.), *Making is Thinking* [pdf online]. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2011, s. 7. ISBN 978-90-73362-96-3. Dostupné z: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/publications/making_is_thinking. (cit. 2022-11-03).

³⁴ Ibidem. s.7

přítomném v první dekádě 21. století, k poměrně opomíjené „*oblasti intuice, instinktu a imaginace*“³⁵.

Domnívám se, že v tomto rozsáhlém a z mého pohledu zásadním projektu, se podařilo docela přesně vystihnout něco, co souzní se záměrem tohoto textu. Hned v úvodu výstavního katalogu poukazuje Edith Jeřábková na jednu z možných příčin toho, proč v současné tvůrčí praxi pozorujeme tendenci obratu od „*naplňování apriorních koncepcí směrem k myšlení tvořením.*“ Argument zní poměrně přímočaře: „(...) nedostatečnost konceptuální metody pro pojmenování našeho současného vztahování se ke světu.“³⁶ I přesto, že kurátorka sama označuje jeho znění za poněkud zobecňující, vidím v něm nosnou myšlenku. Autorka ji dále rozvíjí v argumentaci o všeobecné přítomnosti krizí, v sociologických, politických, filozofických a dokonce i uměleckých diskurzích, což v důsledku způsobuje jistou změnu v uměleckém směřování. Autorkám a autorům totiž už nezbývá prostor (a možná ani chuť?) na to, aby se k problémům světa vyjadřovali konceptuálním způsobem.³⁷

Výstava *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna* v NGP ve svém jádru obrátila pozornost k nejmladší české generaci umělců a umělkyně se záměrem formulovat pojmový aparát, jehož prostřednictvím by bylo možné kriticky nahlédnout na nejaktuálnější produkci české umělecké scény. Vznikla tak svého druhu ojedinelá generační výpověď, ve které se kurátorská dvojice Edith Jeřábková a Chris Sharp pokoušeli mimo jiné vyhnout stereotypnímu pojmání tematicky podobně stavěných přehlídek, ve kterých podle vystavujících autorů dominují otázky na formování budoucnosti, uchopování přítomného okamžiku a vztahu k minulosti a místo toho nabídli specifickou perspektivu, ze které bylo možné vyčíst jakousi předpověď na to, jak nejmladší generace umělců a umělkyně může v blízké budoucnosti přispět k obecnému vnímání otázky identit, nových narativů a definování současného světa.

³⁵ JEŘÁBKOVÁ, Edith a Chris SHARP. *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna*. In: *Ngprague.cz* [online]. Národní galerie Praha, 2016. Dostupné z: <https://www.ngprague.cz/udalosti/115/oproti-prirode-mlada-ceska-umelecka-scena>. (cit. 2022-11-11).

³⁶ JEŘÁBKOVÁ, Edith. Jak můžu říct, co si myslím, dokud neuvidím, co říkám?. In: JEŘÁBKOVÁ, Edith a Chris SHARP. *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna*. Praha: Národní galerie v Praze, 2016, s. 22.

³⁷ *Ibidem*. s. 22

Jako podstatné se zde jeví znovu-akcentování, na poli současné produkce dlouho opomíjené, definice *empirického vnímání*, ke kterému se v přehlídce zastoupení autoři a autorky ve své praxi obrací. Tato tendence odklonu tvůrců k *subjektivním postupům*³⁸ otevírá nové možnosti jiného poznání a zároveň znovu prověřuje způsob a směr uměleckého uvažování. V souvislosti s obratem k smyslovému chápání světa, který byl ve výstavě silně akcentován, mluví kurátoři také o takzvané *ontologické promiskuitě*³⁹, která je podle nich ve tvorbě vystavujících umělců a umělkyně opakovaně zastoupena. Takzvané *přírodní* zde nabírá spíše *podivný* charakter a všechna přítomná materiálová spojení se k němu dostávají jaksi samovolně a nevyhnutelně.

Jeřábková a Sharp si v textu všímají jistého odklonu současné produkce směrem od konceptualizovaného vnímání uměleckých artefaktů a od funkce umělecké výpovědi jako nástroje kritiky, tedy metody, která byla na tuzemské scéně dominantně zastoupená na začátku 21. století. „V druhém desetiletí dochází k procesu deobjektifikace a hledání nového subjektivismu nezatíženého tolik antropocentrismem.“⁴⁰ Oproti *konceptuální metodologii*⁴¹ se na scénu podle autorů opět vrací postoje opřené o metody vjemového zkoumání světa, v němž intuice a imaginativní představivost zastávají klíčovou roli. Tento razantní, ačkoliv nepříliš manifestovaný odklon od konceptuálních postupů je v kurátorském textu akcentován proklamací, opět odkazující na myšlenky Richarda Sennetta, že současní umělci a umělkyně *myslí tvořením*. Skrze pokusy o znovupropojení ještě donedávna rozdělovaných polarit jako je *práce/myšlení*, *subjekt/objekt*, *příroda/kultura* umělci přehodnocují a tím zároveň znovu formulují postoj k řemeslnosti a materiálům a skrze ně artikuluji svůj vztah k přírodě a přírodnímu.

Umělkyně a umělci zastoupení na přehlídce *Against Nature* ve svých pracích uplatňují specifický přístup k materiálům. Ten se projevuje už při jejich volbě a nadále se při zpracování rozvíjí posunem do jiných než materiálu vlastních podob.

³⁸ JEŘÁBKOVÁ, Edith a Chris SHARP. *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna*. In: *Ngprague.cz* [online]. Národní galerie Praha, 2016. Dostupné z: <https://www.ngprague.cz/udalost/115/oproti-prirode-mlada-ceska-umelecka-scena> (cit. 2022-11-02).

³⁹ Ibidem

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Ibidem

Příznačným se zde opět stává samotný proces, dynamika aktu tvoření, uplatnění ne-uměleckých technologií, jistá expresivita (ta se zde, podle kurátorů, vyhýbá personalizaci vlastního já a směřuje spíše k podstatě materiálů jako média samotného), určitá *pomalost* a také i jistá vnímavost vůči výrobnímu procesu a použitým materiálům. Vedle těchto rozličných podob umělecké praxe se v tomto případě jedná také o jakýsi druh silného přesvědčení o propojení formy s uměleckou výpovědí, kde centrální roli vedle zvolených materiálů zastává samotný průběh aktu tvoření a také víra ve *veřejné zodpovídání soukromých otázek skrze formu*.⁴²

Výstava *Against Nature* tak představuje zásadní počín v kontextu zkoumaného tématu. Snaha o pochopení obratu k řemeslným technikám na tuzemské výtvarné scéně v ní byla analyzovaná zevnitř, tedy z perspektivy jejích samotných aktérů. Důraz na materiálnost a nutnou souvztažnost mezi formální stránkou díla a procesy jeho vzniku se zde stal ústředním. Nešlo už ale tolik o vztahování se k otázkám ekonomickým, sociologickým, politickým, filozofickým, nebo dokonce těm z diskurzu výtvarného umění, ale spíše o jakousi vnitřní revizi umělecké tvorby samotné, zbavování se nechtěných nánosů z minulostí a přehodnocování ustálených norem. Projekt si všímal generačních proměn v tvůrčím přístupu nastupující generace: jistého odklonu od kritického myšlení směrem k subjektivnímu vnímání a empirickému uvažování, změně ve způsobu kladení otázek a v něčem, co by se dalo popsat jako instinktivní formování emotivních odpovědí.

3.5 *Mladí a klidní*. MeetFactory, Praha, 2022

Máme-li jít nadále po stopách skupinových výstav organizovaných se záměrem pochopit tendenci obratu k řemeslným technikám v uměleckém prostředí, neměli bychom zapomenout na rozsáhlý projekt kurátorky Evy B. Riebové, který proběhl v prostorách galerie MeetFactory v první polovině roku 2022. Zde však na tuto tendenci nahlédneme s více než pětiletým časovým odstupem od projektu předchozího, v průběhu kterého jsme čelili propadu do mnoha krizí a ocitli se tak na okraji společenského kolapsu.

⁴²JEŘÁBKOVÁ, Edith a Chris SHARP. *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna*. In: *ngprague.cz* [online]. Národní galerie Praha, 2016. Dostupné z: <https://www.ngprague.cz/udalost/115/oproti-prirode-mlada-ceska-umelecka-scena>. (cit. 2022-11-02).

V rámci dlouhodobého výstavního cyklu *Jiné poznání* zde Eva B. Riebová společně s kurátorkou Terezou Jindrovou sledují „formáty předávání vědění, jež se vymykají racionalistickému principu dominujícímu v západním a středoevropském prostředí“⁴³.

V procesu výběru děl kurátorka postupovala podle klíče, v němž se mimo jiné zaměřila na autory a autorky spadající do generace, která „se během studií před bezmála deseti lety na školách a v galeriích setkávala s tehdy dominujícím konceptuálním minimalismem.“⁴⁴ Projekt ve svém jádru vypovídal o tendenci návratu k rukodělnosti a řemeslným technikám, který se odehrává na poli současného umění. Důraz byl zde kladen na stav úplného soustředění, který přichází mimo jiné prostřednictvím nutné gestické repetice a haptických prožitků.⁴⁵

Jak sama autorka projektu uvádí, prováděla ve snaze o pochopení osobních motivací *rozhovory s umělci v duchu pomalosti*, ve kterých následně identifikovala dva protichůdné přístupy. První představoval pozici autora či autorky, pro kterou/ho se motivací stala touha po „kolektivní tvůrčí činnosti jako formy mezilidského kontaktu usnadňujícího sdílení“⁴⁶. Tu druhou pak zařazuje do protichůdného modelu, předpokládajícího spíše záměrnou izolaci. V projektu se také kladl důraz na poněkud podvrtný charakter řemeslných činností. Blahodárny účinek rukodělných prací, o kterém se mluví v úvodu textu, byl následně postaven do protikladu s očekávatelným pocitem uspokojení a je prezentován ze zcela opačné strany: ze strany jeho fyzických dopadů. Eva B. Riebová naznačila a následně i prostřednictvím rozhovorů s autory zdokumentovala pocity, jež může vyvolávat monotónní zdlouhavá práce: stres, únavu a fyzickou bolest. Kromě možných důsledků ruční práce se v projektu pátralo po příčinách rozhodnutí pracovat s materiály fyzickým způsobem. Jako možné varianty východisek zmiňuje „*frustraci z digitálních a konceptuálních přístupů*,

⁴³ RIEBOVÁ B, Eva. Mladí a klidní. *Galleryreader.com* [online]. Praha: MeetFactory, 2021. Dostupné z: <https://galleryreader.com/exhibition/mladi-a-klidni/> (cit. 2022-16-11).

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ Ibidem

*společenskou marginalizaci nebo novou životní situaci (společenskou izolaci spojenou s raným mateřstvím, zhoršeným zdravotním stavem nebo pandemií)*⁴⁷.

V textu čteme o potřebě návratu. Potřebě poháněné vyhořením a frustrací, změnou směrem k jistému rozvolnění uměleckého vyjadřování. Návrat zde je ale představen ve světle nostalgie, tedy cesty zpět k začátkům do časů „před digitalizací“ a „před profesionalizací“. V tomto případě tedy šlo o jakýsi návrat k základním manuálním schopnostem a archetypům spojených s prací, které jak je obecně známo, mohou přinášet sebeakceptační a uspokojivé pocity a zároveň v „vykonavatelích“ vzbuzovat dojem jejich patřičnosti, nebo jinými slovy jejich „znovuukotvení“.

Ze zpětného pohledu je dokonce možné tvrdit, že se prostřednictvím výstavy dostala současná expanze zájmu o řemeslnou práci výrazně do popředí a získala tak na svoji aktuálnosti. Bude tomu tak kvůli naléhavosti naší žité reality, skládající se z překrývajících se a neutuchajících krizí, příznačně nazvané dobou *permakrize*⁴⁸? Únik z trpké zkušenosti izolace si našel svojí cestu skrze zaměstnání obou rukou. Plné soustředění a haptický prožitek přinesly úlevu od všudypřítomných frustrací, ať už těch osobních, nebo celospolečenských, aby zároveň odhalil mnohdy drsný požadavek na jejich fyzickou náročnost. Nezačali jsme s digitalizací a automatizací právě proto, že nás fyzická práce unavovala? Možná že ano, pouze se nám cestou jaksí proměnily perspektivy. Projekt *Mladí a klidní* pojímal oproti dříve uvedeným výstavám v textu proces rozvolňování zažitých mantinelů jaksí organicky a přesvědčivě, s dávkou jisté samozřejmosti mapoval emancipační tendence mladé generace umělců a přitom jasně formuloval společná místa pro tato rozhodnutí. Potřeba zpomalení a vyvolávání stavu plného soustředění, jenž nabízí mimo jiné manuální tvorba, je už dnes totiž stěží vyvrátitelná. Ve světle emočního vyhoření,

⁴⁷ RIEBOVÁ B, Eva. *Mladí a klidní*. *Galleryreader.com* [online]. Praha: MeetFactory, 2021. Dostupné z: <https://galleryreader.com/exhibition/mladi-a-klidni/>. (cit. 2022-16-11).

⁴⁸ Pojem „permakrize“ je označením pro dlouhodobou krizi současného světa přetrvávající na mnoha úrovních současně – klimatická krize, Brexit, pandemie Covid-19, Invaze Ruska na Ukrajinu atd. Zároveň oproti pojmu „polykrize“, termín „permakrize“ znamená, že nyní vnímáme existující krizi jako situace, které lze pouze zvládnout, nikoli vyřešit. „Permakrize“ totiž naznačuje, že každé pokus o změnu obtížné situaci znamená riziko něčeho mnohem horšího. Dostupné z: <https://theconversation.com/permacrisis-what-it-means-and-why-its-word-of-the-year-for-2022-194306> (cit. 2022-11-18).

osobních frustrací a globálních katastrof je návrat k základním manuálním dovednostem zcela přirozeným rozhodnutím.

3.6 *And Berlin Will Always Need You. Art, Craft and Concept Made in Berlin.* Gropius Bau, Berlín, 2019

Nejenom na tuzemské umělecké scéně zažívají řemeslné techniky svůj velký comeback. Snaha o utváření pravidelných tematických přehlídek, v jejichž centru by se nacházela právě rukodělnost, motivovala také v Berlíně působící kurátorskou dvojici Natashu Ginwala and Julienne Lorz k sestavení výstavy s názvem *And Berlin Will Always Need You, Art, Craft and Concept Made in Berlin*. Jak se můžeme dočíst na webu galerie, tento poněkud zvláštní název je odvozen z písně umělkyně Dorothy Iannone, kterou v roce 1977 věnovala své přítelkyni Mary Hardingové. Zpívala v ní o svých prožitcích spojených s Berlínem – městem, kam se umělkyně přestěhovala o rok dříve v rámci uměleckého programu DAAD a kde žije dodnes. Není také náhodou, že výstava probíhala právě na půdě Gropius Bau – v budově, která v minulosti sloužila jako muzeum umění a řemesel a výuková instituce. Prezentovala sedmnáct berlínských umělců, pro které jsou charakteristické manuální přístupy k práci, důraz na materialitu a estetiku v širokém rámci současného pojetí řemesla, a v jejichž pracích se mísí tradiční výrobní postupy s historickými artefakty a uměleckými objekty.

Z doprovodného textu k výstavě se toho mnoho nedozvíme. Jeho internetová verze zveřejněna na webu Martin-Gropius-Bau poněkud zkratkovitě popisuje fyzickou podobu představených děl: „K vidění jsou rozměrné abstraktní textilie Olafa Holzapfela z ručně spřádaných přírodních vláken, ručně vyráběné sochy z provazových závěsů, dřeva a kůže autorky Leonor Antunes, tkalcovské práce Willema de Rooije, které si pohrávají s perspektivami a barevnými přechody, paraván z kolážovaných vzorovaných koberců umělce Nevina Aladağa, dvanáctikanálový video snímek od Theo Eshetu a nová site-specific instalace, kterou pro atrium přepracoval Chiharu Shiota.”⁴⁹ Inspirační zdroje pro vystavená díla jsou

⁴⁹ GINWALA, Natasha a Julienne LORZ. *And Berlin Will Always Need You Art: Craft and Concept Made in Berlin*. *Gropius Bau* [online]. Berlín: Gropius Bau, 2019. Dostupné z: https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_274526.html (cit. 2022-11-12).

různorodé. Čerpají z dekoračních forem rituálních předmětů, ornamentálních motivů připomínající ikonografii východních náboženství přes byzantské mozaiky a konče u designu nábytku z konce dvacátého století. Uplatňuje se zde bohatá škála řemeslných technik, a skrze jejich vzájemné proplétání a porovnávání jsou jim přisuzovány odlišné pozice. Formát komplexní instalace objektům dodává „vypravěčského“ charakteru, díla tak rozvíjí osobní příběhy o svém původu, občas artikulují složitost svého vzniku nebo od něj naopak zcela abstrahují. Rukodělně zpracovaná díla skrze svoji příběhovost tak, podle doprovodného textu, „inspirují návštěvníky i umělce k asociativnímu zapojení ke každodenním a kulturním předmětům.“⁵⁰

Z poněkud malé dávky informací o záměru projektu a skromné obrazové dokumentace snad můžeme vyčíst alespoň základní principy, na nichž výstava stavěla. Podle všeho i zde, podobně jako tomu bylo u ostatních zde rozebíraných projektů, nebyly jejími stavebními kameny samotné řemeslné techniky, ale daleko rozsáhlejší aspekty umělecké produkce. Projekt se tak vztahoval k oblastem jako jsou pracovní proces, autorství, suverenita díla a mocenské struktury.⁵¹

Výstava *And Berlin Will Always Need You* se v ledasčem potkává s výstavou *Against Nature*, a to i přes jejich značný časový odstup. Berlínská výstava, podobně jako ta pražská, vyjádřila ambici ve formátu přehlídky pravidelně pokračovat, když v textu předkládala „příslib“ kontinuity: „*Art, Craft and Concept Made in Berlin* ukazuje uměleckou rozmanitost Berlína a je počátečním závazkem Gropius Bau, který chce být více otevřenou platformou nejen pro široké publikum ale i pro berlínské umělce.“⁵² Další shoda by se snad dala najít také ve formátu obou výstav, tedy institucionálně zastřešené přehlídky v réžii státní sbírkotvorné instituce a v neposlední řadě i v jejich zaměření na lokální uměleckou scénu.

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ GINWALA, Natasha a Julienne LORZ. *And Berlin Will Always Need You Art: Craft and Concept Made in Berlin*. *Gropius Bau* [online]. Berlín: Gropius Bau, 2019. Dostupné z: https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_274526.html (cit. 2022-11-12).

⁵² Ibidem.

3.7 *Bone Tone Shelf Self*. Galerie Kurzor, Praha, 2022

Výstava *Bone Tone Shelf Self* v kontextu celé kapitoly představuje jistou výjimku. Nenahlížím na ni z perspektivy čtenářky nebo pozorovatelky, ale z pozice zúčastněné umělkyně. Rozhodla jsem se projekt do tohoto textu zařadit kvůli jeho návaznosti na již zmiňovanou pražskou výstavu *Against Nature* a potažmo i kvůli osobní zkušenosti, která umožňuje vhled do problematiky ze zcela jiné perspektivy.

Volné pokračování pražské skupinové výstavy *Against Nature* proběhlo v kurátorské režii Jana Zálešáka na jaře tohoto roku a v jistém ohledu představovalo snahu o její volnou revizi a znovu-vztahování se k jejím základním paradigmátům a ideovým východiskům. K jeho druhé epizodě, která probíhala v pražské Galerii Kurzor, jsme byly spolu s Barborou Zentkovou přizvané ještě společně s umělcem Nicolasem Lamasem.

Přestože série čtyř výstav probíhala slovy kurátora jako jistý druh *bádání bez předem definované metodologie*⁵³, dalo se v jeho záměru vyzorovat několik odkazů k výstavě v NGP. Jeden z mnoha způsobů, kterými kurátor navazoval na výstavu *Against Nature*, je výběr přizvaných umělců. Ty zvolil podle určitých specifik, do kterých řadí „ozvuky, rozvíjení a další posouvání témat a problémů, které výstava *Against Nature* otevřela: téma práce a jejího statusu v kontextu umělecké tvorby a mimo ni; téma řemeslnosti; zájem o přírodní materiály a objekty a jejich agenci; oslabování karteziánského oddělování přírodního a kulturního, lidí a věcí; možnosti kritiky mimo humanistický rámeček vyprávění...“⁵⁴

Mohu zde proto mluvit z pozice spoluautorky, přesněji řečeno, z pozice poloviny umělecké dvojice, kterou společně s Barborou Zentkovou tvoříme od roku 2010. Ve výstavě s názvem *Bone Tone Shelf Self* jsme se v rámci společné praxe s Barborou Zentkovou zaměřily na téma odpočinku. Uvolnění napětí, zpomalení a relaxace jsou témata, ke kterým v průběhu posledních dvou let směřovalo několik našich posledních výstupů a často nabíraly podobu mnohvrstevnatých environmentů. Tento tematický okruh není náhodný. Je výsledkem dlouhodobého pozorování nálad

⁵³ Kurátorský záměr Jana Zálešáka pro Galerii Kurzor [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2022 Dostupné z: <https://cca.fcca.cz/galerie/galerie-kurzor/5/>. (cit. 2022-11-15).

⁵⁴ Ibidem

ve společnosti, která zcela jednoznačně poukazuje na všudypřítomnou únavu. Odpočinek a jeho možné varianty jsou tedy nutnou odpovědí na akutní tlak, způsobený komplikovanými, paralelně vzájemně působícími faktory, pramenícími v osobních a globálních krizích. Skupina objektů, která vznikla přímo pro prostor galerie, svým tvaroslovím odkazovala k morfologii odpočinkových zón. Prostřednictvím sedacích ploch zakomponovaných do kovových objektů, umožňovala návštěvníkům dočasné zastavení. To bylo ale možné pouze za předpokladu, že se dotyčný odhodlal najít svojí vlastní cestu k objektům, která vedla skrze precizně seřazené bavlněné trásně, rozprostírající se na podlaze kolem jednotlivých objektů. Divák proto mohl (ale nemusel) překročit ustálenou *hranici nedotknutelnosti* uměleckých děl.

Právě dotek, skrze kterým se vztahujeme k materiálům, rukodělnost, haptičnost, s ní spojená cykličnost a jistá pozvolnost celého procesu, zde sehrály důležitou roli. Dotek zde ovšem také plnil stmelující funkci. Pomyslně propojil původně odcizená díla a stal se pojítkem pro naše umělecké přístupy, které jsou od sebe v mnohem odlišné.

Nicolas Lamas, se kterým jsme výstavu připravovaly, se ve své tvorbě inspiroje postupy a estetikou muzejních institucí. S naléhavostí etnografického vědce zkoumá a přivlastňuje si archeologické nálezy, které následně skládá do celistvých instalačních celků. Asambláž, jako tvůrčí metoda, se kterou nakládá ryze autorským způsobem, mu umožňuje nahlížet do složitých vztahů: člověka s nelidskými entitami, kultury s přírodou, bytí s poznáním.⁵⁵ Nejenom estetické aspekty sousoší, které po dobu příprav v prostorech galerie sestavoval, byly pro výstavu stěžejní. Právě v různých formách doteků, které jsou Lamasovým asamblážím vlastní, a v povaze našich prací, do kterých se právě ony opakované doteky dostávají zcela přirozeně, spatřuji moment, který naši instalaci pomyslně propojil. Množství doteků věnovaných předmětům z druhé ruky, které umělec do pražské galerie převezl z jiné části Evropy, ale i *hmatová paměť*, kterou tyto zapomenuté předměty mají neodmyslitelně vepsanou ve svém DNA. Mám na mysli doteky v širokém slova smyslu a vlastně i ty, které nejsou lidské – *místa doteku*, kde napnuté šňůry objímaly konce stehenní kosti

⁵⁵ *Bone Tone Shelf Self* [online]. Centrum pro současné umění Praha, 2022. Dostupné z: <https://cca.fcca.cz/galerie/galerie-kurzor/5/bone-tone-shelf-self/> (cit. 2022-11-14).

natažené v centru výstavní místnosti, lebku v úchytu kovových stojanů, tenkou papírovou koláž obtěžkanou povrchem skleněné tabule a styčnou plochu keramické hlíny, jež v Lamasově díle přilnula k pěnové matraci.

Myslím také na potenciální možnost *doteku očima*, skrze který se divák mohl vztáhnout k finální instalaci. Pojmu *optický hmat* se v knize *Pocta suknu: Textil v kontextu umění* věnuje Vojtěch Märc v eseji *Vzorník*. „Haptické se spojuje – spíše než s taktilním – s taktním. Derrida chápe takt nikoliv v běžném smyslu taktilního, ale jako schopnost *dotýkat se, aniž bychom se dotýkali a aniž bychom se dotýkali příliš tehdy, kdy dotýkání je vždy příliš*”⁵⁶. Märc však v tomto kontextu navrhuje *dívání se zblízka*, ale nemyslí tím prostorovou vzdálenost, spíše dotek skrze „vidění zblízka, vidění blízkého, vidění blízkosti, blízkost vidění a blízkost doteků či blízkost vidění doteků”.⁵⁷

Dříve zmíněná témata uvolňování napětí a odpočinku se do vystavených artefaktů propisovala skrze volbu materiálů a způsob jejich zpracování. Navržené kovové konstrukce kruhových tvarů postupně prorůstaly množstvím bavlněných přízí. Přírodní materiál napnutý na kovové tyče, opět, napřed prošel několika etapami fyzických doteků – rozmotávání a namáčení do bylinných směsí (zvolených podle blahodárného vlivu na lidský organismus), sušení, odměření, ustřížení, vypnutí a uvázání do uzlů. Nespočet těsných uzlů, které jsme v galerii společně s Barborou vázaly, se v čase vrstvil do jakési gestické choreografie, doteky se zhmotnily v uzly, a ty se pak staly jejich dokladem a přetrvávajícím symbolem.

“Dotýkáme se věcí, abychom se ujistili o skutečnosti. Dotýkáme se předmětů naší lásky. Dotýkáme se věcí, kterým dáváme tvar.”⁵⁸

“V každém doteku se dotýkáme a jsme dotýkání”.⁵⁹

“Každý dotek je zároveň dotekem sebe sama a dotekem světa”.⁶⁰

⁵⁶ MÄRC, Vojtěch. Vzorník. In: VINGLEROVÁ, Markéta a Emma HANZLÍKOVÁ. *Pocta suknu: Textil v kontextu umění*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2018, s. 237.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ Ibidem

⁶⁰ Ibidem

4 Umělci a (reaktivní, komunitní i léčivá) hmota

Z několika příkladů uvedených v předchozí kapitole jsme mohli vyčíst způsob, jakým se ve výstavách uvažovalo o rukodělnosti a návratu řemeslných technik do umělecké praxe. Dokonce jsme mezi nimi mohli spatřit společná místa, nebo propojující linie: silné povědomí o výrobním procesu, pátrání po alternativách k digitálním, racionálním a konzumním vzorcům, potřeba návratu k základním dovednostem nebo hledání nových podob subjektivismu.

V kapitole nazvané *Umělci a (reaktivní, komunitní i léčivá) hmota* se pokusím nahlédnout na zpracovávané téma rukodělností a řemeslné tvůrčí práce na příkladu praxe jednotlivých současných umělců a umělkyně – které v ledasčem souvisí s našimi vlastními uměleckými přístupy. Věřím, že tak bude možné ještě nuancovaněji ukázat, jak se dá na poli současné tvůrčí produkce přistupovat k materiálům. Pokusím se odpovědět na otázky, jak současní umělci s hmotou zacházejí, jakým způsobem s ní komunikují, co je k tomu vede a jak by se tyto specifické přístupy mohly popsat a charakterizovat?

Výběr umělkyně a umělců předložený v této kapitole je sestaven na základě subjektivních preferencí. Příklady vybírám mezi tvůrci a tvůrkyněmi, jejichž práci osobně znám, nebo dlouhodobě sleduji. Nejedná se tedy o snahu zmapovat tendenci v celé své šíři a komplexnosti, nýbrž o subjektivní reflexi a uměleckou interpretaci z pohledu výtvarné umělkyně. Zvolenou sestavu autorek a autorů rozdělují na základě jejich tvůrčích postupů a pracovních metod do tří kategorií. V první podkapitole představuji výběr umělkyně a umělců, kteří nahlíží na hmotu jako na specifickou mimo-lidskou entitu a pomocí rozličných praktik navazují s materiálem jistý dialogický vztah. Prvním vybraným přístupem je umělecký statement Anetty Mony Chisy. Autorka v něm mluví o obsesivní fascinaci materiálem. Druhým předkládaným příkladem je americká umělkyně Candice Lin, která zkoumá vztah mezi lidskými a mimo-lidskými aktéry, jenž následně promítá do svých mnohohrstevnatých instalačních celků. Poslední zmiňovaný umělec v této podkapitole je Adrien Vescovi, který hledá činitele svých tvůrčích procesů přímo na místech, na kterých tvoří, a nechává tak do svých děl vstupovat vlivy jiné než lidské a umožňuje jim vsakovat vlastnosti okolního prostředí.

Umělkyně představené v druhé podkapitole spojuje silný zájem o společenské vazby a práci s komunitami, přičemž jako prostředek pro tento druh spolupráce mnohdy používají textil. Marie Tučková ve svých realizacích spolupracuje s rodinnými příslušníky. Skrze tento specifický způsob péče o své blízké hledá cestu pro předávání rodinné orální historie a tradičních dovedností. Chorvatská umělkyně žijící v Bruselu Hana Miletić nachází tvůrčí metodu pro spolubytí s druhými skrze sdílenou praxi psaní a společné formování netkaných plstěných textilií. Poslední z příkladů uvedených v této části textu je dílo umělkyně Małgorzaty Mirga-Tas, Romky polského původu. Ta do svých promyšlených velkoformátových patchworků vplétá komplexní historii dlouhodobě marginalizovaných skupin, přičemž nosnou strukturu pro její práce tvoří právě komunita, ve které žije a se kterou tvoří.

Třetí podkapitolu tvoří výběr umělkyň a umělců, pro jejichž tvorbu je příznačná reflexe krizového stavu ve společnosti. Charakteristická je pro ně místy až terapeutická snaha o uzdravování často nenávratně poškozených sfér v současném dění, které provází volání po zpomalení a znovu promyšlení kulturní produkce. V této části textu zazní jména některých autorek podruhé, a to ve snaze o komplexnější uchopení jejich praxe a potažmo i rozšíření úhlu pohledu o další interpretační možnosti. Snaha o uzdravování a opravování zanedbaných míst, která mohou mít jak urbánní tak komunitní podobu, je stěžejním momentem tvorby Hany Miletić. V případě Candice Lin jsme svědky jistého odklonu od exaktně badatelského pracovního postupu směrem k více emotivním a intuitivním tvůrčím polohám, zapříčiněným pandemickou izolací. Posledním ze zde představených tvůrčích přístupů je praxe zimbabwského umělce Moffata Takadiwy, který do svých prací vplétává materiály, které jsou přímým odkazem na scénáře environmentálních katastrof.

4.1 Mimo-lidský aspekt

“Při hlubším zaměření se na materialitu, její povahu či reaktivnost, se nám (...) ukazuje, že samotná hmota je aktivní – stejně jako my, i ona produkuje svět a mění jeho podobu. Její mimolidská kreativita, vytvářející planety, útesy nebo zrnka prachu, se ale organizuje v radikálně odlišných časech a rozměrech, než jsou ty lidské. Materiály tak na jednu stranu unikají možnostem našeho chápání, současně nám

ovšem mohou říci mnohé o nás samotných, o našich vztazích s druhými a s okolím. Hmota totiž v sobě nese také stopy lidských aktivit, vsakuje, inhaluje, hromadí a šíří odpady společnosti a otáčí je proti živým i neživým obyvatelům planety.⁶¹

“Proudy, minerály, molekuly a kořeny jsou aktivními činiteli, kteří vyvíjejí síly utvářející kulturní formy, dějiny a politiku – a jak říká politická teoretička Jane Bennettová v knize *Vibrant Matter, samy o sobě jsou mocnými materiálními asamblážemi s mocí klást odpor.*”⁶²

V této kapitole se budu ptát na to, jaké vlastnosti hmoty jsou pro zvolené umělce a umělkyně relevantní, jak s nimi reagují, jak o nich přemýšlí a jakým způsobem je zapojují do svých tvůrčích praktik. Jak se pro ně samotná materie stává tvůrčím materiálem? Poukážu také na to, kdy je dialogický orientovaný přístup k práci s ne-lidskými entitami a jejich metabolismy tvůrčí metodou, jež situuje hmotu do rovnocenných a horizontálně orientovaných vztahů a nabízí tak mnohdy pohled z odlišné perspektivy, než je naše lidská – typicky antropocentrická.

4.1.1 Držet se hmoty – Anetta Mona Chisa

Příkladem toho, jakou podobu může mít vztah umělce k materiálu je výpověď autorky Anetty Mony Chisy na platformě Artyčok.TV: „Vášeň k materiálům je základem toho co dělám, vždy v tom najdu nějaké zvláštní propojení nebo i lásku, a jak jsme v neustálém kontaktu a interakci, jakoby to pak byla součást mě.“⁶³

Umělkyně Anetta Mona Chisa mluví o své fascinaci prachem. Ten vnímá jako mimolidský materiál, zajímá se o jeho původ, životnost, aktivitu a možnosti jeho tvarování. V textu Jiřího Sirůčka doprovázejícím profil umělkyně na Artyčok.TV stojí:

„Nelidské materiály, jako třeba částice prachu, znesnadňují samotnou svojí povahou běžné chápání světa, či dokonce celého vesmíru. Prach je současně malý i veliký,

⁶¹ SIRŮČEK, Jiří. Anetta Mona Chisa: Profily. *Artyčok.tv* [online]. 2022. Dostupné z: <https://artycok.tv/cs/post/anetta-mona-chisa> (cit. 2022-11-11).

⁶² SANTOMAURO, Anna a Laura CLARKE. Ja ako mikrób, prach, kamene, ktoré vibrujú. *Tranzit.sk* [online]. Bratislava, 2022. Dostupné z: <https://sk.tranzit.org/sk/vystava/0/2022-09-21/ja-ako-mikrob-prach-kamene-ktore-vibruju> (cit. 2022-11-12).

⁶³ Anetta Mona Chisa: Profily. *Artyčok.tv* [video online]. 2022. Dostupné z: <https://artycok.tv/cs/post/anetta-mona-chisa>. (cit. 2022-11-11).

všudypřítomný i prchavý, viditelný i nepolapitelný, konečný i neohraničený, prehistorický i okamžitý a lidský i kosmický.“⁶⁴

Hned v úvodu videoprezentace, představující autorčinu tvorbu v rámci hostující pedagožky na AVU v roce 2020/2021, umělkyně tematizuje svůj silný vztah k materiálům. Svůj zájem o hmotu dokládá otázkou: proč bychom se v současném silně zdigitalizovaném světě měli vůbec zabývat materiály? Proč pokračovat ve vytváření hmotných věcí a hmotných uměleckých děl? Odpověď je stručná ale výstižná: „Jsme skutečná těla, která jsou ve světě propojena s ostatními skutečnými těly a dohromady tvoří jedno skutečné tělo. Matérie jsou důležitá proto, že k nám promlouvají, informují nás o tom, kdo jsme. Materiálnost je procesem toků a propojování.“⁶⁵

Dlouhodobý a hluboký zájem umělkyně o svět materiálů a hmoty je také akcentován v její další výpovědi a to na několika úrovních. Zprvu v rovině její autorské tvorby, následně také na příkladu autorčin pedagogické činnosti. Zkušenost s vyučováním a formulací studentských zadání a cviků ohmatavajících tematikou prací s hmotou, umělkyně přivádí k výpovědi, kterou můžeme vnímat v kategoriích autorského statementu, v němž mluví o složitosti odkazování se k symbolům a metaforám v umělecké praxi, materialitě a nutnosti konfrontace s ní. „Je to mozková gymnastika, umět se udržet a dokázat nemluvit v umění jen prostřednictvím symbolů a nějakých vzdálených metafor, ale opravdu se držet hmoty a vést s ní reálný dialog a z toho pak vyvodit nějaké výsledky, bez toho abychom stále symbolizovali nebo poukazovali na nějaké vzdálené reference.“⁶⁶ Celou výpověď uzavírá větou, která nám může pomoci v pochopení toho, co práce s materiály umělci přináší, nebo lépe řečeno, co od umělce vyžaduje: „*Grounding*, kotvení a uzemnění je velmi důležité při přemýšlení o materialitě.“ Tato, dalo by se říci, centrální role materiálu, jak ji ve svých výpovědích uchopila Mona Chisa, se zdá být na poli současné tvůrčí praxe poměrně

⁶⁴ SIRŮČEK, Jiří. Anetta Mona Chisa: Profily. *Artyčok.tv* [online]. 2022. Dostupné z: <https://artycok.tv/cs/post/anetta-mona-chisa> (cit. 2022-11-11).

⁶⁵ Anetta Mona Chisa - Visiting Artist at AVU 2020/2021. [video online]. 1:06:30, *Youtube*, nahráno uživatelem AVU Stream 16.února.2021, Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WbNoeVm67ZI>. (cit. 2022-11-11).

⁶⁶ Anetta Mona Chisa: Profily. *Artyčok.tv* [video online]. 2022. Dostupné z: <https://artycok.tv/cs/post/anetta-mona-chisa> (cit. 2022-11-11).

rozšířená a její rozličné podoby se dají vyzorovat na příkladech tuzemské a zahraniční umělecké produkce.

Autorský statement Anetty Mony Chisy na jednu stranu pojímá hmotu jako dynamický proces toků a spojů, na druhou vyžaduje přímou konfrontaci s materiály a naznačuje požadavek na absolutní přítomnost v tomto procesu. „Uzemnění“ bychom mohli chápat jako příklad umělčina přemýšlení v samotném materiálu, fascinaci (mimo)lidskou hmotou, její životností a vztahování se k ní vesměs haptickými způsoby.

Plodný dialog s (mimo)lidskými materiály a *reaktivními vlastnostmi* hmot, které se následně stávají objekty historického a geopolitického výzkumu, vede ve svých pracích americká intermediální umělkyně Candice Lin.

4.1.2 Určitý druh vitality – Candice Lin

Candice Lin je autorka orientovaná na práci s různými materiály většinou organického a nelidského původu, jejichž výběru zpravidla předchází výzkum. Používá netradiční materiály jako je plíseň, tabák, čaj, moč nebo živý hmyz a vytváří imerzivní, propracované sochařské instalace, které zkoumají příběhy obsažené v nich samotných. Ve svých pracích se zamýšlí nad kvašením, procesem hniloby, rozkladem, jejich souvislostmi se životem a *živelností* ale také nad jejich dalšími kontexty – toxicitou a možným spouštěním nemocí. V nejnovějších realizacích se soustředí zejména na dějiny přírodního barvení textilních materiálů a také na historický kontext samotných aktérů, kteří tento proces umožňují. Kromě toho, že zkoumá původ indiga a košenily (košenilového karmínu), subtropické rostliny a polokřídleho hmyzu, sleduje také jejich pohyb a vývoj v kontextu kolonialismu, otroctví a migrace.

Pokud chceme pochopit vztah a způsob, jakým Lin přistupuje k materiálům, měli bychom se blíže podívat na jeden z jejích posledních postpandemických výstavních projektů, který prezentovala začátkem roku 2022 v Carpenter Center for the Visual Arts v americkém Cambridge. Pomalé fermentační procesy, specifické pro postupy barvení indigo listy, přenesla umělkyně do samotného názvu, který z velké míry odkazuje k nově nalezené praktické povaze její praxe. Název *Seeping, Rotting, Resting, Weeping* (česky: prosakující, nahnívající, vzdouvající se, slzící) odkazuje k

procesům, které autorka pozorovala během pozvolných barvířských aktivit v průběhu téměř dvou let covidových lockdownů. O posunech a změnách způsobu uvažování v autorčině tvůrčí metodě, které způsobila pandemie Covid-19 a které se následně přenesly do postpandemické reality, bude ještě zvlášť věnován prostor v dalších kapitolách tohoto textu. Zde se zaměříme spíše na její specifický postoj k zacházení s hmotou.

V jedné ze svých výpovědí umělkyně promlouvá o svých motivacích a pohnutkách, které ji přivedly k posunu ve vnímání reality do více ucelené, holistické perspektivy. Skrze osobitou touhu po komplexním poznání světa se všemi jeho entitami a vztahy mezi nimi, prozkoumává bakterie, plísně, rostliny a hmyz, které podle jejích slov „vyzařují určitý druh vitality.”⁶⁷ Změna optiky z typicky antropocentrického na ne-lidský, nebo obrazně řečeno na pohled z *odlidštěného hlediska*, jí umožňuje vidět věci jinak. Mezidruhové souvislosti a jejich vzájemné působení se tak často v jejích instalacích stávají vypravěči a hlavními činiteli. To můžeme pozorovat třeba v případě zmiňované cambridgeské výstavy, kde při výrobě své instalace navázala vztah s ne-lidským a přesto živým subjektem: „Když pracuji s indigem, uvědomuji si, že je živé. Barva vzniká fermentací rostlinné hmoty a bakterií, musíte ji krmit vývarem, rýžovými otrubami a popelem, pokud hmota nebude vyživená, odumře a barva bude matnější nebo prostě nebude fungovat vůbec.”⁶⁸

Vraťme se na chvíli k podobě samotné instalace. Soubory vjemů a zážitků, jež diváka výstavou provázely, zastřešoval centrální objekt připomínající stan – dočasný přístřešek nebo posvátné místo setkávání. Všechny plachty tohoto dočasného obydlí byly obarveny pomocí přírodních indigo pigmentů a zároveň potištěny tradiční japonskou technikou. Jemné kresby připomínaly vzory nigerijských látek z počátku dvacátého století, tedy z doby kdy byly západní části Afriky pod britskou koloniální nadvládou. Vyskytovala se tam tato kombinace motivů: vyobrazení přírodních symbolů se setkávalo s obrazy evropských králů a královen, čínskými vyobrazeními draků a koček, několika nádobami a folklorními evropskými motivy. Po všech

⁶⁷ Candice LIN: *Seeping, Rotting, Resting, Weeping* [online]. The Carpenter Center for the Visual Arts. Dostupné z: <https://www.moussemagazine.it/magazine/candice-lin-seeping-rotting-resting-weeping-at-carpenter-center-for-the-visual-arts-cambridge/>. (cit. 2022-11-21).

⁶⁸ *Artists at Work: Candice Lin by Silvi Naçi* [online]. The Carpenter Center for the Visual Arts, 2020. Dostupné z: <https://eastofborneo.org/articles/artists-at-work-candice-lin/>. (cit. 2022-11-21).

stranách přístřešku visely měkké textilní masky a podlahu pokrývala kresebně pojatá mozaika koberců, na nichž se nacházelo několik drobných soch keramických koček. I vstup do textilem vyhrazeného prostoru byl hlídán totemy keramických strážců, z jejichž těl se skrze mnoho drobných otvorů odpařovaly bylinné silice. Dalším z prvků instalace byly také dva hladké sádrové objekty zhruba do výšky kolen, které zřejmě byly navrženy přímo pro lidský dotek. Dokonale vyleštěné miniaturní krajiny zhotovené technikou umělého mramoru (*scagliola*) ve své morfologii skrývají fragmenty lidského těla a zdá se, že jediný smysl, kterým mohou být „spatřeny“, je dotek.

V autorčině tvůrčí praxi je hmota situována do rovnocenných a horizontálně orientovaných vztahů. Suverénně zastává téměř partnerské postavení s umělkyní samotnou. Candice Lin používá specifické postupy, ve kterých spojuje organické procesy s historickými a etnografickými odkazy na původ a genezi materiálů se kterými pracuje. Charakterizuje ji silná touha pro zkoumání světa v jeho celé komplexnosti, v němž také pátrá po mnohosti a nejednoznačnosti mezidruhových vztahů. S tím souvisí i autorčina snaha o přehodnocení souvislostí mezi člověkem a hmotou: pomocí svých instalací nám jako divákům nabízí změnu pohledu z typicky antropocentrického na perspektivu ne-lidských, přesto živých subjektů.



Candice Lin, *Seeping, Rotting, Resting, Weeping*, Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, 2022

4.1.3 Atmosférický činitel – Adrien Vescovi

Se stejnou důležitostí a citlivostí, s jakou se k materiálům vztahuje Candice Lin, se skutečně ne-lidskými materiály zabývá také francouzský umělec Adrien Vescovi.

Nepracuje tolik s původem a historií materiálů, ale směřuje spíše k experimentálním procesům, ve kterých využívá atmosférické jevy a rostlinné a minerální složky jako hlavní činitele. Pigmenty pro svoji práci sbírá zpravidla tam, kde působí.

Když bydlel ve francouzských Alpách, namáčel velkoformátové recyklované plachty ze lnu a bavlny do bylinných koupelí připravených z lokálních rostlin, a následně je záměrně nechával schnout venku tak, aby se do nich mohly propsat místní atmosférické jevy: vlhký horský vzduch, déšť, sníh, vítr, sluneční a měsíční paprsky. Po přesunu do města se jeho technický postup změnil – přešel od rostlinných pigmentů k minerálním a k barvení používá místní hlínu a barevné písky.

Vescovi je ve své praxi vědomě ekologický a pokud s sebou dnes ekologický přístup nese mimo jiné přívlastek *pomalost*, tak jeho pracovní postupy jsou jejím ztělesněním. Umělcův přístup k procesům spojeným s barvením textilu je komplexní a v něčem i radikální. Vodu, ve které namáčí svoje látky, trpělivě sbírá v období dešťů, následně pomalu zahřívá a pak jemně ochlazuje na teploty neinvazivní vůči látkám. Zdlouhavý proces namáčení bavlněných plachet je promyšlen a realizován tak, aby horské byliny nebo minerální pigmenty prosáky dovnitř textilních vláken. Tekutinu pak umělec ještě několikrát znovu používá, recykluje.

Zdá se, že se vrstvené textilní materiály pod Vescoviho rukou řídí principy kyanotypie a to s celou pomalostí této technice vlastní, pouze s tím rozdílem, že se v plochách neodráží, ale naopak se do nich vpíjí. Textilní materiály vstřebávají do svých vláken okolní svět, jeho krajinu a atmosféru. Dalo by se dokonce i říci, že se tyto objekty nachází na opačném konci místní specifčnosti? Dostávají se tam skrze formu atmosférické malby, jež do sebe absorbovala kontext, který ji v době jejího vzniku obklopoval.⁶⁹ Sám autor o sobě říká: „Jsem velmi formální typ člověka – forma je to, co vytváří samotný diskurz.“⁷⁰

⁶⁹ FRANCESCHINI, Silvia. Solar Poetics, On Adrien Vescovi's Ecology of Practice. *Adrien Vescovi* [online]. Dostupné z: <https://adrienvescovi.com/en/textes/> (cit. 2022-11-21).

⁷⁰Ibidem

Vrstevnaté a soustředěné zkoumání mimo-lidské hmoty, pozorování její povahy, metabolismu a vůle přivádí umělce a umělkyně k odklonu od typicky antropocentrické perspektivy. Taková tvůrčí praxe nabízí nekonečné příběhy o propojenosti a komplexním „zasítování“ všeho se vším a dokládá o vzájemných vztazích člověka s nelidským.



Adrien Vescovi Studio view, Les Gets, January 2017 © Adrien Vescovi

4.2 Předivo sounáležitosti

„Pojem lásky jakožto možnosti najít jednotu skrze rozdílnost je náročnou prací, která se jeví jako třetí cesta tam, kde se na rozcestí otáčíme jen k sobě zády. Taková práce je prožitkem kolektivního těla a aktivním nasloucháním, je způsobem napojení se jeden na druhého ve snaze o překlenutí propasti mezi já a druhým – odlišnosti ve všech jejích podobách.“⁷¹

⁷¹ SKOPALOVÁ, Eva. MARIE TUČKOVÁ: Portfolio. *Art & Antiques* [online]. říjen 2021. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/marie-tuckova>. (cit. 2022-11-22).

V této části textu chceme prozkoumat vztah mezi manuální řemeslnou prací a jejím potenciálem pro stmelování vztahů mezi generacemi a napříč komunitou a potažmo i pro formování nových společenství. Proto bychom se mohli ptát, zda řemeslné techniky v rukou současných umělců a umělkyně mohou sloužit jako nástroj k rozpuštění bariér mezi lidmi nebo dokonce jako prostředek k boření zažitých představ a stereotypů? Může být řemeslná činnost metodou pro získávání ztraceného společenského hlasu? Prostorem k vyjádření sociální odpovědnosti? Mohou být ruce zapojené do řemeslné činnosti cestou k navazování dialogu s okolím?

4.2.1 Vzájemnost tvoří svazek – Marie Tučková

U skupiny doposud zmíněných autorů a autorek jsme mohli ve větší či menší míře sledovat fascinaci mimo-lidskými aktéry, navazování s nimi vztahu, vzdávání se nebo naopak přebírání kontroly nad materiálem. V případě praxe Marie Tučkové můžeme mluvit o manuální práci s hmotou coby prostředkem k ožívování nebo navazování sociálních nebo rodinných vztahů.

Tučková se ve své práci věnuje především emocím a hledáním způsobů pro jejich vyjádření pomocí širokého spektra médií. Pro zjednodušení můžeme její práce rozdělit do třech vzájemně se protínajících oblastí: performance, zpěv a ruční práce. Mne zde ovšem kromě její výrazné intermediality zajímá způsob, s jakým přistupuje ke svým textilním pracím a jak proces jejich vzniku formuje jejich výslednou podobu.

Jak popisuje kritička a teoretička Eva Skopalová: „Její umělecká praxe, se kterou začala v období toxického individualismu, citlivě pracuje s problémy hlubokého nedorozumění. Citlivost je důležitou složkou její práce a to nejen ve vztahu k nejbližšímu okolí, ale také k obecným sociálně-politickým otázkám. Emocionální bytí ve světě je tím, co dělá člověka člověkem: sounáležitost prožitku s ostatními stejně jako afektivní prožívání materiálu i vlastní minulostí.“⁷²

Umělkyně se v posledních letech ve své praxi odklání od vystudovaného oboru fotografie a svobodně přechází k více efemérním formám vyjadřování: zvukové

⁷² SKOPALOVÁ, Eva. MARIE TUČKOVÁ: Portfolio. *Art & Antiques* [online]. říjen 2021. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/marie-tuckova> (cit. 2022-11-22).

performance, psaní textů a háčkování. Možná je také na místě zde zmínit skutečnost, že Tučková patří do generace umělců, která se narodila do doby, ve které již existoval internet, což tuto generaci zřejmě výrazným způsobem formovalo. Rozhodnutí se v určitém momentu své praxe odpoutat od předchozích narativů, třeba svého virtuálního alter-ega (pojmenovaného Ursula Uwe), které ji poskytovalo určitou svobodu vyjadřování v online prostředí, vyústilo v přesun těžiště zájmu směrem k řemeslu a rukodělnosti. To ovšem neznamená, že by autorka od technologií odešla úplně. Ty jsou v její tvorbě nadále přítomné, pouze už tolik nedominují, spíše se zdají být rovnocenným partnerem pro její propracované textilní objekty.

V současné praxi se Tučková věnuje mimo jiné pletení a háčkování, často v kolektivu lidí pro něž je háčkování samozřejmou dovedností, nebo s přáteli z jiných okruhů než těch uměleckých. Tato mnohahodinová pletací sezení, které autorka iniciuje, nabízejí kromě pocitu sdílení a komunitní sounáležitosti možnost úniku a dočasného odpoutání od online prostředí.⁷³ U příležitosti samostatné výstavy koncem roku 2018 v brněnské Galerii mladých s názvem *Episode One: Bunny's Departure* se umělkyně prezentovala instalací, která pozůstává mimo jiné ze zvukové stopy: svobodná narace pohybující se mezi mluveným slovem a písní, genderově neutrální hlas vyprávějící sci-fi příběh odehrávající se v časově neurčité době. Ústředním motivem instalace byl háčkovaný objekt monumentálních rozměrů. Ten svým tvaroslovím připomínal jeskynní úkryt nebo přístřešek v podobě vzdušného stanu. Vznikal ve spolupráci s autorčinou babičkou v rituálním aktu předávání rodinných tradic a orální historie. Sama autorka v jedné ze svých výpovědí zdůrazňuje, jak je pro ni háčkování hmotným dokladem uplynulého času: „Háčkování mi otevírá nové možnosti, jak vnímat věci, kde můžete pozorovat různé barvy a motivy. Také vnímání času, když dávám věci dohromady během mnoha měsíců a během nich ty věci rostou a rostou, takže na konci se můžete dotknout reálného objektu, který je ve výsledku často monumentální.“⁷⁴

⁷³ Episode One: Bunny's Departure: Reportáž. *Artyčok.tv* [video online]. 2018. Dostupné z: <https://artycok.tv/cs/post/episode-one-bunnys-departure> (cit. 2022-11-23).

⁷⁴ Ibidem

Kdybychom však chtěli najít jistý posun v zacházení s výrazovými prostředky, kterými Tučková operuje, měli bychom zmínit autorčin nejnovější imerzivní projekt *The Polyphonic Womb*, prezentovaný během roku 2022 hned v několika podobách. Způsob, jakým autorka snoubí různé protiklady, je přítomen nejen v materiálové, ale i ve významové podobě. Tučková vědomě zachází s archetypálním vnímáním základních symbolů: lůno, ruka, vejce. Skrývá se za tím touha po konečném a nutném odstranění patriarchálních struktur ve společnosti. Umělkyně skrze svá díla citlivými a poeticky laděnými způsoby apeluje k rozpuštění hranic mezi druhy, lidmi, předměty a hmotou.⁷⁵ Materiálová pojetí imerzivních instalací jsou opět postavená na protikladech. Drobné skleněné odlitky korespondují s měkkostí vzdušných tapiserií a koberců a ve studeném světle velkoformátové videoprojekce vypadají, že nabírají i další vlastnosti, než je jejich přirozená taktilní strukturálnost.

Z určité perspektivy se přístup Marie Tučkové k pohyblivému obrazu a vyplétání velkoformátových ploch zdá být tímtéž. Stejně jako plochy závěsných háčkovaných textilií, které svojí přítomností v instalaci vyhrazují prostor pro soustředěné sledování, přede Tučková hypnotické videosnímky.

Obě média, projekce i textilie, často doprovází mnohvrstevnatý vícehlasý zpěv, který autorka do svých realizací zapojuje. Dochází k tomu na třech různých rovinách: v působivých performancích, kde společně s pěveckým sborem zpívají tradiční folklorní písně, skrze zvukový doprovod vpletený do video snímků, ale také v průběhu kolektivního aktu pletení a háčkování, který autorka iniciuje jako gesto sounáležitosti.

„[...] monumentální háčkované útočiště, jímž tematizovala vzpomínky vlastního dětství a vůbec (lidovou) tradici, předávanou z matky na dceru. Háčkování, splétání vlny do komplikovaných objektů je banální, a přece teoretickou činností: v abstrakci se stává hlasem, jenž nabývá formy. Vzájemnost ručních prací a zpěvu tvoří svazek, který Tučková ve svém díle postupně rozvíjí.“⁷⁶

⁷⁵ SEDLÁČEK ROUBALOVÁ, Anna. Zranitelnost šípku. *Artalk.cz* [online]. 19. říjen. 2022. Dostupné z: <https://artalk.cz/2022/10/19/sila-sipku/>. (cit. 2022-11-24).

⁷⁶ SKOPALOVÁ, Eva. MARIE TUČKOVÁ: Portfolio. *Art & Antiques* [online]. říjen 2021. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/marie-tuckova>. (cit. 2022-11-22).

Ve způsobu autorčiny tvůrčí praxe se stává manuální uchopení vláken zámkou k předávání rodinných historií a dovedností a způsobem společného trávení času v mezigeneračních skupinách či mezi-subkulturních kolektivech.



Marie Tučková, Episode One: Bunny's Departure, Colloredo-Mansfeldský palác, kočárovna,
2018 © Tomáš Souček

4.2.2 Materie složená mnoha rukama – Hana Miletić

Podobně jako tomu bylo v případě Marie Tučkové, tvorbu Hany Miletić bychom mohli rozdělit do dvou základních okruhů. První, intimní, tedy to, kdy při procházkách městem zkoumá jeho drobné proměny, a druhý, založený na *spolutovoření* v komunitách. Obě polohy se však na některých místech výrazně prolínají.

Při osamělých procházkách do chátrajících čtvrtí měst, ve kterých umělkyně zrovna pobývá, pátrá po jeho nedotažených detailech, trhlinách a neuralgických bodech, které jejich obyvatelé zkouší svépomocně opravit. Jsou to místa, v nichž dochází k otřesům a procesům změny a která promlouvají svou neúplností. Pomocí fotografie autorka zachycuje tyto svépomocné pokusy o úpravu – fóliové kryty, husté rastry různých druhů lepicích pásek, voděodolné plastové fólie. Tyto snímky následně selektuje a důkladně převádí do kolážovitých tkaných obrazů spíše drobných rozměrů. Dává jim tak hmatatelnou formu, nikoliv však pouze v haptickém a vizuálním smyslu, nýbrž v jistém smyslu něčeho, co je potřeba uchopit a čemu je potřeba porozumět. Příznačnou, pro praxi autorky myšlenkovou dynamikou, by mohl být pohyb na trajektorii od rukou k hlavě a zpátky k rukám, skrze který autorka promlouvá o mnoha komplikovaných vztazích v současné společnosti.⁷⁷

Kdybychom však chtěli více nahlédnout do autorčiny druhé, komunitní polohy, měli bychom se vrátit na začátek jejího zájmu o pletení, který autorka popisuje v jednom z rozhovorů.

Původní vzdělání v oboru fotografie, posléze propojené se zájmem o publikační činnost a vytvářením performativních událostí ve spojení s aktivisty a muzikanty, doprovázela snaha po „hledání praxe, v níž by materiální gesta převážila nad konceptuálním myšlením, které je provází.“⁷⁸ Toto spojení manuální práce s materiály a konceptuálními postupy autorka našla ve spoluúčasti v amatérském kroužku společného pletení, ve kterém se seznámila a navázala dlouhodobý dialog s ženami různého věku a kulturního původu, jenž postupně vyústil do pravidelné

⁷⁷ Hana Miletić — *Pieces* [online]. Dostupné z: <https://www.kunsthalle-mainz.de/en/> (cit. 2022-11-26).

⁷⁸ Hana Miletić in conversation with Vincent van Velsen. *Mousse magazine* [online]. 13.07.2018. Dostupné z: <https://www.moussemagazine.it/magazine/hana-miletic-vincent-van-velsen-wiels-2018/>. (cit. 2022-11-26).

sdílené tvůrčí praxe.⁷⁹ Velkoformátové netkané textilie, které vytváří společně se skupinou žen z bruselského komunitního centra Globe Aroma během pravidelných workshopů, ve kterých probíhá výměna zkušeností přesahujících několik generací, jsou důkazem autorčina hlubokého zájmu a péče o komunitu. Instalace s názvem *txt, Is Not Written Plain* představovala ucelený soubor plstěných látek a audio nahrávek básnických textů, které skupina společně vytvořila coby kompaktní, byť otevřená komunita. Protínající se plstěné plachty a lyrické básně vyjadřují závazek k mezilidským vazbám v podobě sociální odpovědnosti.⁸⁰

„Na jedné straně se během těchto dílen text stal materií složenou mnoha rukama, záplatovanou a rozplétanou s něhou a péčí. Na druhé straně práce s textilem poskytla skupině potřebný čas k pozornému a citlivému přemýšlení o jeho metaforickém významu ve společnosti.“⁸¹



Hana Miletić, *txt, Is Not Written Plain (draft III)*, with Globe Aroma, 2017. Installation view Hana Miletić_ Dependencies, WIELS, Brussels, 2018 © Kristien Daem.

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ *TXT, IS NOT WRITTEN PLAIN (DRAFT I)*. *Globe Aroma* [online]. Dostupné z: <https://www.globearoma.be/evenement/txt-is-not-written-plain-draft-i/> (cit. 2022-11-26).

⁸¹ Ibidem.

4.2.3 Režim viditelnosti – Małgorzata Mirga-Tas

U autorky Małgorzaty Mirga-Tas bychom mohli začít od jehly. Jehla jako základní pracovní nástroj totiž v její praxi zastává specifické postavení. Jak o jehle prohlásila Louise Bourgeois: „Není nástrojem který zanechává rány, nýbrž objektem, který má magickou moc opravovat a umožňuje odpuštění.“

Teoretička a kurátorka Joanna Warsza charakterizuje tvorbu Mirgy-Tas takto: „ve svých patchworkcích často symbolicky napravuje narušené představy většinové společnosti o marginalizovaných romských komunitách. Její praxe se shoduje s výzkumy akademiků a umělců, kteří ukázali, že kultura této největší (dvanáctimilionové) evropské menšiny může mít vliv na společnost a není jí jen vydána napospas. Vytváří obraz Romů jako proto-Evropanů, jako mnohojazyčné, transkulturní a nenásilné skupiny, která přetváří konvence a dekolonizuje imaginární světy.“⁸² Zajímavý je i způsob, kterým tvorba Mirgy-Tas skrze propracovanou formu a kontextuální zasazení balancuje mezi profesionálním uměním a jeho lidovými zdroji. V návaznosti na úvahy kritičky Lucy Lippard o řemeslech a feminismu autorka vnímá všechny formy umění, tedy jak ty amatérské, tak i ty profesionální, jako produkty tvůrčího impulzu, který je „stejně tak společensky podmíněný jako osobně potřebný.“⁸³

Vrátíme se na chvíli ke komunitnímu aspektu její praxe. To, jakými způsoby Małgorzata Mirga-Tas promítá představu o romských komunitách do svých monumentálních textilních ploch, probíhá na vícero významových rovinách. Podívejme se tedy blíže na její poslední, mnohvrstevnatý projekt z roku 2022, *Znowu okouzlit svět*, kterým se představila jako první umělkyně s romskými kořeny na Benátském bienále za dobu jeho 127leté historie, a sice v polském národním pavilonu.⁸⁴

⁸²WARSA, Joanna. MAŁGORZATA MIRGA-TAS [online]. Dostupné z: <https://www.berliner-kuentstlerprogramm.de/de/artist/malgorzata-mirga-tas/> (cit. 2022-11-30).

⁸³ Thuc Linh NGUYEN VU. Intersekcjonalny patchwork. „Przeczarowując świat” Małgorzaty Mirgi-Tas w Pawilonie Polonia na Biennale Sztuki w Wenecji. *Magazyn SZUM* [online]. 25.11.2022. Dostupné z: <https://magazynszum.pl/intersekcjonalny-patchwork-przeczarowujac-swiat-malgorzaty-mirgi-tas-w-pawilonie-polonia-na-biennale-sztuki-w-wenecji/>. (cit. 2022-11-30).

⁸⁴ Umělkyně v úvodní řeči zdůraznila, že reprezentuje romskou společnost v polském pavilonu.

V realistickém provedení velkoformátových patchworků, které překryly všechny zdi pavilonu, autorka vyobrazila civilní výjevy romských společností: životní příběhy žen z jejího blízkého okolí, někdy dětí nebo zvířat, vzácněji mužů. Zde je myslím na místě také zmínit, že autorkou žitá a artikulovaná praxe sesterství společně s jejími kořeny v romské identitě se v její práci projevuje zpravidla nejprve ve formě myšlenky specifické pro danou lokalitu a teprve poté se z ní stávají teoretické koncepty.

V textilích vyobrazené narativy svým kompozičním uspořádáním a strukturou výrazně odkazovaly na fresky v *Palazzo Schifanoia*. Obrazový cyklus je tedy shodně s dělením proslulé fresky uspořádán do dvanácti jednotlivých celků, které odpovídají kalendářním měsícům a každá z nich je následně rozdělena do třech scén. Ty z velké části záměrně mixují více odlišných symbolů dohromady: mimo jiné výjevy z každodenního života polských Romek a Romů s astrologickými motivy horoskopů. Mirga-Tas v díle používá toto poněkud podvratné gesto, aby diváky odkázala na stereotypní obraz do sebe uzavřené romské komunity, jejíž členové v představách většinové společnosti aktivně praktikují astrologii a věštění.⁸⁵

Imerzivní charakter díla je možné stejně jako u proslulé fresky vnímat jako svého druhu *procházecký kalendář*, do kterého se divák noří a skrze který prochází jednotlivými měsíci. Koncept *života po životě obrazů* (*life after life of images*), přítomný v inspirační fresce, autorka rozšiřuje o další významový aspekt, jímž je materiál – v autorčině podání tato premisa nově zní *život po životě materiálů* (*life after life of materials*).

Pro znázornění tohoto principu si můžeme jako příklad uvést jeden z „měsíců“ umístěný ve spodní části nástěnné látky. Díváme se na civilní situaci, několik málo domácích zvířat a pár osob zobrazených v lidském měřítku. V úrovni divákova těla se rozpíná obraz několika pracujících a asistujících lidí, autorčiných příbuzných a spřátelených žen, ponořených do aktu šití, střihání a upravování. V patchworku je zobrazený obraz komunity, která po dobu několika měsíců toto dílo kolektivně zhotovovala. Motivací pro mezigenerační spolupráci na tomto monumentálním

⁸⁵ Thuc Linh NGUYEN VU. Intersekcjonalny patchwork. „Przeczarowując świat” Małgorzaty Mirgi-Tas w Pawilonie Polonia na Biennale Sztuki w Wenecji. *Magazyn SZUM* [online]. 25.11.2022. Dostupné z: <https://magazynszum.pl/intersekcjonalny-patchwork-przeczarowujac-swiat-malgorzaty-mirgi-tas-w-pawilonie-polonia-na-biennale-sztuki-w-wenecji/> (cit. 2022-11-30).

obraze nebyla pouze sesterská pouta stvrzená komunitními zvyky, ale vědomé znovuzískání společenského hlasu, který je marginalizovaným (intersekcionalně v tomto případě ženám romského původu ze střední Evropy) odpírán a nyní může suverénně zaznít v rámci prestižní celosvětové umělecké přehlídky. Tento „pracovní výjev“ lokální společnosti se následně propisuje i do dalších vrstev monumentální textilní koláže.

To, na čem ženy společně v obraze pracují, je dvojportrét předků autorky a zároveň členů místní komunity, umístěný v těsné blízkosti „pracovní situace“ a propojený s dalšími astrálními motivy. Celý koloběh hravých přesunů významů, symbolů a znaků pomyslně uzavírá i příběh původu látky, tedy kousků, z nichž je patchwork zhotoven.

Textilie, ze kterých jsou postavy z výjevů ztvárněné, často pocházejí přímo ze skříní vyobrazených osob a automaticky si s sebou nesou kousky příběhů jejich majitelek, vykazují známky opotřebení a tím vytvářejí mozaiku, která vypráví mimo jiné o současné transformaci romských komunit. Způsob provedení přivádí ještě další obsahovou rovinu, kritický komentář směrem ke globální dynamice cirkulace textilního zboží, hlavně oděvům vzniklým pod diktátem tzv. fast fashion.

Mirga-Tas ve svém díle používá „globální strategie feminismu v lokálním měřítku.“⁸⁶ Poukazuje na bohatou, ač marginalizovanou historii polských Romek a jejich každodenních zvyků a v působivě detailním provedení, společně s velkoformátovou propracovanou kompozicí, přináší novou formu poznání o zkušenostech této menšinové komunity. Dílo je tak možná nakonec snahou o znovuzískání hlasu a převzetí kontroly nad společenskou viditelností a dotazováním se, kdo a co v dnešním světě tuto viditelnost podmiňuje. Zdá se, že umělkyně tento režim *viditelnosti* pojímá jako materiál samotný, z něhož následně vytváří jakousi novou, komplexní textilní gramatiku. Kromě zřejmého důrazu na nezbytnost komunitních sítí a vzájemných vazeb, které dílo předkládá, je v neposlední řadě také důkazem obrovské síly, která je do autorčina mezigenerační ženské komunity nastálo vepsaná, a která je, jak se zdá, podmínkou pro její existenci.

⁸⁶ Thuc Linh NGUYEN VU. Intersekcjonalny patchwork. „Przeczarowując świat” Małgorzaty Mirgi-Tas w Pawilonie Polonia na Biennale Sztuki w Wenecji. *Magazyn SZUM* [online]. 25.11.2022. Dostupné z: <https://magazynszum.pl/intersekcjonalny-patchwork-przeczarowujac-swiat-malgorzaty-mirgi-tas-w-pawilonie-polonia-na-biennale-sztuki-w-wenecji/> (cit. 2022-11-30).

Jak ovlivňuje současné společenské dění uměleckou produkci v čase přetrvávajících a násobících se krizí? Je možné, že tragické události posledních několika let odhalily skutečnost, jak křehcí a zranitelní doopravdy jsme? Jak se různé společenské dysfunkce, postupující globální klimatická krize, téměř dvouleté celosvětové „zamrznutí“ způsobené pandemií Covid-19 s jejími dalšími mnohdy tragickými následky, promítly do praxe konkrétních současných umělkyň?

Na příkladu několika konkrétních umělkyň a umělců se pokusím poukázat na tendenci vztahování se k jednotlivým současným krizím. Tato tendence se projevuje ve výtvarné praxi někdy po drobných a nepatrných krůčcích, někdy po větších až zásadních skocích a děje se pomocí transformace tvůrčích procesů, prostřednictvím změny uměleckých strategií, volby výrazových prostředků nebo nepatrných významových posunů. Koneckonců, současná umělecká praxe je jedním z míst, kde bychom jako společnost i jednotlivci žijící na pokraji osobních a globálních kolapsů mohli pátrat po jejich následcích a dopadech.

Protože bych ráda rozšířila optiku, kterou na autorky nahlížíme, uvádím v této disertační práci některá jména vícekrát, pokaždé však v trochu jiné souvislosti. Intermediální umělkyni Hanu Miletic zmiňuji již v kontextu předchozí kapitoly, jež pojednává o tvorbě v kolektivech. V následující kapitole však na její praxi bude nahlíženo z hlediska dalších několika rysů pro umělkyni charakteristických. Oproti intenzivnímu zájmu o pletení, jež Miletic dlouhodobě rozvíjí v reakci na různé podoby rozpadů, se tvorba kanadské umělkyně Candice Lin proměňuje vlivem pandemické zkušenosti z lockdownů. Některé postupy, které byly pro Lin doposud typické, se v době izolace začaly mírně otáčet k intuici a imaginaci, tedy do sfér v její tvorbě dosud opomíjených. Umělec Moffat Takadiwa jako materiál pro vznik svých propracovaných objektů volí umělohmotné součástky, které pro něj představují neutišitelný zdroj úzkostných pocitů. Ve svých velkoformátových tapisériích tak nastiňuje symboly katastrofických scénářů.

4.3.1 Trpělivost – Hana Miletic

V autorčině tvůrčí praxi můžeme vysledovat dvě navzájem se ovlivňující a prolínající linie. Její upřímný důraz na tvůrčí práci v komunitě jsme mohli sledovat v předchozí kapitole. Druhou linií, nebo přesněji požadavkem který autorka silně tematizuje a který také vychází z její tvůrčí metody je trpělivost. Jak už bylo zmíněno, oba aspekty, tedy zájem o komunitu a nárok na trpělivost jsou si velmi blízké a zdá se, že v případě autorky, jedno nemůže existovat bez druhého.

Vraťme se na chvíli k jedné její tvůrčí metodě – pletení. Když se díváme na praxi Hany Miletic, je z ní zřejmé silné zaujetí textilním materiálem a tradičními metodami jeho zpracování. Například zájem o tradiční tkalcovské a pletací procesy zde rezonuje s tématem práce samotné i související otázkou ohledně efektivity. „Jemné pletené práce Hany Miletic vyprávějí příběhy o expanzi a rozpadu, o zranění a uzdravení, o spojeních napříč časem a prostorem. Vytvářejí alternativní modely produkce v kontextu efektivity a neustaleho spěchu, které charakterizují naši společnost.“⁸⁸

Trpělivost a pomalost pracovních procesů, obojí se v dnešním světě zdá být podivně nemístné. Ruční a zdlouhavá práce vyžaduje kromě manuálních dovedností určitou dávku trpělivosti, klidného soustředění, dočasného pozastavení všech potenciálních ruchů okolí jisté „uzemnění“ a ono „napojení“ se na materiál a specifika jemu vlastní tak, jak o tom mohla svědčit výpověď Anetty Mony Chisy. Mluvíme tedy o vlastnostech, které jsou z pohledu výkonnostně zaměřené společnosti poněkud nepatřičné, nemístné a neefektivní, nebo efektivní příliš málo na to, aby zapadly do růstových struktur, tabulek zisků a ztrát, tržní logiky výdělečných aktivit.

Miletic vnímá navzdory nárokům současného světa proces pletení jako ozdravnou činnost, kterou předkládá na několika rovinách zároveň. Svoje činy směřuje paralelně k dysfunkcím ve společnosti a zároveň k zanedbaným místům v městském veřejném prostoru. Metaforická poškození, jejichž stopy hledá současně pomocí fotografii (což je médium, jež má schopnost zaznamenávat obrazy v mikrovteřině – záblesku clony objektivu), autorka následně transformuje do pracných, velmi

⁸⁸ Hana Miletic — *Pieces* [online]. Dostupné z: <https://www.kunsthalle-mainz.de/en/>. (cit. 2022-11-26).

pozvolných procesů tkaní, kde jakoby každému pixelu digitální fotografie vracela dříve odepřený nárok na pomalost trvání.

K poškození v symptomatické podobě neustaleho spěchu a současné touze po uspokojivých výkonech Miletić přistupuje jako k ráně, na jejíž hojení je třeba čas. V terapeutickém aktu pochopení druhého, pochopení městských škod a trhlin nachází neuralgická místa společnosti a „uzdravuje“ je. Činí tak pomocí pletení a háčkování: ať už v podobě přepisu fotografie do více haptického média textilu, nebo pomocí vytváření prostoru pro pozvolnou soustředěnou tvorbu ve výkonnostně orientovaném společenském systému.

„Pletení vnímám jako praxi péče a opravy, proces, který mi umožňuje vědomě se vypořádat s podmínkami poškození a zanedbání, které stále ovlivňují mé pouliční fotografie. Při práci s textilem vytváříte vazby a při vytváření těchto vazeb je třeba neustále vyjednávat o poloze nebo nadřazenosti jednotlivých přízí. Myslím, že bychom se zde měli vyhnout zjevnějším asociacím jako je tkaní sociálních vazeb, ale věřím, že praxe tkaní a pletení může skutečně ukázat způsoby, jak být spolu, a že toto vědomí tento akt doprovází.“⁸⁹



Hana Miletić, *Materials*, 2016-2019

⁸⁹ Hana Miletić in conversation with Vincent van Velsen. *Mousse magazine* [online]. 13.07.2018. Dostupné z: <https://www.moussemagazine.it/magazine/hana-miletic-vincent-van-velsen-wiels-2018/> (cit. 2022-11-26).

4.3.2 Zranitelná část projektu – Candice Lin

Výstavu, kterou Lin otevřela začátkem roku 2022, jsme mohli v kapitole věnované mezidruhovým tvůrčím přístupům uchopit jen zčásti. Skrze připomenutí výstavy bychom mohli, v kontextu následků pandemie Covid-19 a jejích dopadů na praxi výtvarných umělců a umělkyně, použít jako příklad pro autorku poněkud průlomové výstavy. Ne však ani tak ve spektakulárním smyslu tohoto slova. Spíše naopak, a sice v domněnce, že zkušenost pandemické izolace vnesla do její praxe nový pohled, který z části ovlivnil její tvůrčí postupy. V *artist talku* k výstavě *Seeping, Rotting, Resting, Weeping* umělkyně popisuje, jaký vliv měly na její tvorbu pandemické roky. Zjednodušeně řečeno, se její dříve exaktně prováděné výzkumy z důvodu celosvětového zamrznutí pozastavily a umělecké přístupy postupně rozvolnily: „Velká část mé dřívější práce se týkala explicitního přemýšlení o historii hygieny a racionalizaci nemocí. [...] Pandemie toho změnila hodně. Mám pocit, že tohle je první projekt, který jsem dělala intuitivně, a že je osobnější a mám k němu přímější vztah, než obvykle mívám k tématům, která zkoumám, a to je pro mě docela zvláštní.“⁹⁰

A dále pokračuje slovy: „Obvykle mám nějaké povědomí o tom, proč a jak se rozhoduji, co dělám, ale to v tomto případě zcela chybělo. Takže mi to celé připadá jako jakási zranitelná část projektu a doteď jsi nejsem jistá, jak ho prezentovat.“⁹¹

Právě výše zmiňovaný projekt *Seeping, Rotting, Resting, Weeping* je první, ve kterém Lin buduje jistou nadstavbu pro v její tvorbě typická mezidruhová bádání: paralelně s nabytými fakty a informacemi, se do popředí nově dostává haptičnost, emocionalita a imaginace. Souvisí to se zkušeností izolace?

„Dílo je také o kočkách, protože je o útěše a pohodlí vetknutém do života v troskách. Indigové vzory jsou vizuálním dědictvím globálního kolonialismu, ale jsou také svědectvím řemeslných tradic, které vstřebávají obrazy spojené s obchodem a dobýváním a mění je v obrazy krásy, vzdoru a synkretismu. Hodně jsem přemýšlela

⁹⁰ Working from intuition Candice Lin Artist Talk. Youtube [video online] 44:49, Walker Art Center, 8.říjen 2021. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xlKtdLfxQmk&t=1010s>. (cit. 2022-11-28).

⁹¹ Ibidem

o možnosti života v kapitalistických ruinách a o záplatách, které tento život umožňují.⁹²

V dříve precizně formulovaných instalačních celcích, kde byl každý vystavený element výsledkem uměleckého bádání a ztělesňoval tak mimo jiné řadu exaktních argumentů, se na povrch dostává zcela jiný druh myšlení. Dokonce bychom v autorčině proklamaci o útěše a pohodlí vetknutých do života v troskách a možnost života v kapitalistických ruinách⁹³ mohli spatřit jistou shodu s hodnotami, jenž nabízí termín Glena Albrechta – *Solastalgia* v němž se do sebe kloubí komfort a bolest. Není pochyb o tom, že jsou všechny vědomosti, které umělkyně nabyla ve svém předchozím „striktně badatelském“ přístupu do výstavy propsané. Z haptických východisek a výrazových vlastností instalace můžeme odvodit, že je zkušenost pandemie a izolace přetavila do imerzně snových, potažmo i emočně orientovaných podob. Zajímavý se však jeví moment, kdy umělkyně nachází spojitost mezi „zapojením intuice“ a následky tohoto aktu spojuje s „zranitelností projektu“.

Zdůraznila bych zájem o diváka a jeho přítomnost na výstavě v podobě interaktivních prvků. Každý z mnoha textilních panelů, ze kterých se stan skládá, má zároveň další funkci: díra velikosti lidské hlavy uprostřed každé textilie s ní dělá nositelný prvek – může být z nosné konstrukce sejmuto a být použito jako oděv. Funkce stanu se tímto stává dočasnou a jedná se spíše o jakýsi nomádský přístřešek než o permanentní architekturu. V izolačních realitách pandemické doby, kdy byl dotek až skoro dogmaticky zakázán, Lin do své instalace situovala několik haptických objektů s intencí vrátit zpět ztracenou možnost vztahování se k věcem pomocí doteku. Už samotná forma stanu je přece místem setkání a vyhrazeným prostorem pro spolubytí. Umělkyně do něj situuje měkké koberce a hladké keramické polštáře v biomorfním tvaru koček, zvířat, která jí byla v čase striktních lockdownů jako jedině dokazatelně živá entita vždy nablízku. Stejně tak autorská kniha, pandemický deník s recepty fermentačních postupů, obarvených textilních vzorků a tesklivých osobních zápisků, nabádá ke kontaktu skrze listování. Jako další podstatnou součást instalace bychom mohli zmínit „haptické divadlo“, výrazně inspirované díly Jana Švankmajera, v podobě dokonale vyleštěných hmatových

⁹² *Artists at Work: Candice Lin by Silvi Naçi* [online]. The Carpenter Center for the Visual Arts, 2020. Dostupné z: <https://eastofborneo.org/articles/artists-at-work-candice-lin/>. (cit. 2022-12-12).

⁹³ *Ibidem*

krajin, vyrobených technikou umělého mramoru. Skrze tuto pasivní a nenásilnou výzvu k interakci umělkyně vytváří ucelené soubory zážitků, které diváka provázejí krajinou pohybu lidských těl a všemi jejich hypotetickými doteky. Zdá se, že Lin volá po návratu doby, ve které bylo fyzické setkání čistou samozřejmostí. Setkání a společenství nám bylo po tak dlouhém čase odosobnění a izolace nesmírně zapotřebí, není proto náhoda, že v závěru kurátorského textu k výstavě čteme o interaktivní podobě instalace, současně s rozpouštěním hranic mezi druhy, jako o metodě k nalezení způsobu, jak můžeme být po izolační zkušenosti pandemie znovu spolu, a to nejen spolu s lidmi ale také s věcmi, rostlinami, plísní a neživými objekty.

„Zmírnění a často i úplné vymazání mezidruhových hranic v kombinaci s Lininým použitím materiálů, jako jsou barvené látky, koberce a sádrové sochy určené k dotýkání, znovu představuje a přetváří způsoby, jakými můžeme být spolu po téměř dvou letech izolace a ztráty. V konečném důsledku nás výstava vybízí ke kolektivnímu zpochybnění naší nejisté přítomnosti a budoucnosti a k přijetí nových způsobů chápání světa.“⁹⁴

4.3.3 Pachuť nezodpovězených otázek – Moffat Takadiwa

„Antropocén je kostlivcem ve skříni představivosti 21. století. Důsledky hyperkonzumerismu jsou všudypřítomné a neodstranitelné, jsou neoddělitelnou součástí životního prostředí a vzduchu, který dýcháme. Vedlejší produkty lidského života a jeho pozůstatky – průmyslové i domácí – se přetvářejí v kaskády, řeky, hory, údolí a pole odpadů. Jak konkrétní tak meritorická všudypřítomnost a nezničitelnost odpadků je zdrojem úzkosti, kterou nelze utišit ani zahnat.“⁹⁵

Abstraktní tapiserie Moffata Takadiwy jsou zpracovány tradičními metodami tkaní zimbabwských textilií s jedním podstatným rozdílem: autor totiž k jejich vzniku nepoužívá textilní vlákna. Výrobní materiál těží na zimbabwských skládkách. Velkoformátové asambláže jsou složeny z drobného plastového odpadu, který autor sbírá, čistí a třídí a jsou to převážně lahvová plastová víčka, klávesy z klávesnic,

⁹⁴ Candice Lin: *Seeping, Rotting, Resting, Weeping* [online]. The Carpenter Center for the Visual Arts Dostupné z: <https://www.moussemagazine.it/magazine/candice-lin-seeping-rotting-resting-weeping-at-carpenter-center-for-the-visual-arts-cambridge/>. (cit. 2022-11-21).

⁹⁵ WHITNEY, Kay. Moffat Takadiwa. *Sculpture | A publication of the International Sculpture Center: Craft Contemporary* [online]. Los Angeles, 18. leden. 2022. (cit. 2022-12-12).

štětiny zubních kartáčků, fragmenty tub od zubních past, průhledná víčka od parfémů, rybářské vlasce a stahovací pásky – vše v mnoha barevných podobách. Z této široké materiálové škály sestavuje závěsné objekty vytvořené metodou pečlivého propojování tisíců těchto drobných umělohmotných kusů. Takadiwova výsledná díla pracují výhradně s domácími a průmyslovými odpadními materiály a tímto se pomyslně ptají na vztah kulturní identity a životního prostředí. Sám autor tvrdí, že prostřednictvím této metody „chce zahájit dialog o koloniálních pozůstatcích v Africe a o tom, že v současné Africe a zejména v Zimbabwe je postkolonialismus podstatným zdrojem mnoha problémů.“⁹⁶

„Lidstvo za sebou zanechává krutou stopu. Když zrovna neválčíme mezi sebou, válčíme s planetou a plníme její oceány, vzduch a půdu plasty a toxiny. Nejhuře se daří zemím, které jsou na přírodní bohatství nejbohatší [...] Na (zimbabwské) rodné půdě se neustále těží kovy ze vzácných zemin, pokrytých kilometry a kilometry „recyklátů“, které tam odhodili současní a bývalí kolonizátoři.“⁹⁷

Skrze hypnotický zvládnuté povrchy Takadiwovy „tapiserie“ poukazují zejména na již zmíněnou problematiku tzv. odpadkové krize. Kdybychom však chtěli odhlédnout od zjevné krásy estetického prožitku, kterou „odpadní“ objekty divákům předkládají, zůstane v nás pravděpodobně jen pachůl mnoha nezodpovězených otázek ohledně ekonomické, sociální a historické nespravedlnosti. Je to materiál, drobný plastový „pixel“, který před námi otevírá toxickou realitu zimbabwských skládek dohromady s paralyzujícím obrazem dopadů na tamní životní prostředí. Při pohledu na dílo by se snad mohl dostavit pocit obdivu a zvláštního překvapení z množství a intenzity manuální práce, která byla vynaložena při výrobním procesu. Možná právě tento moment je schopný divákovi zprostředkovat rozsah a škálu problému, jakým je zahlcující množství odpadů, které denně jako konzumní společnost vytváříme. Lehkost a lhostejnost s jakou je v západní společnosti takový „plastový pixel“ nabyt, zkonsumován, vyhozen a přepraven na jiný kontinent vzdálený očím konzumentů, k nám snad v detailně vypracované závěsné mozaice může promlouvat o systematizovaném násilí a ubíjející absurditě globalizačních praktik. Sám Takadiwa vysvětluje: „Domnívám se, že vyrobené tapiserie nám zprostředkovávají paradox a

⁹⁶ ZELLEN, Jody. Moffat Takadiwa: Nicodim Gallery. *Artillery Magazine* [online]. 2, říjen. 2019. Dostupné z: <https://artillerymag.com/nicodim-gallery-moffat-takadiwa/>. (cit. 2022-12-12).

⁹⁷ MOFFAT TAKADIWA: Brutalised Language. *Neue Luxury* [online]. 27, leden. 2022. Dostupné z: <https://www.neueluxury.com/feature/moffat-takadiwa-brutalized-language/>. (cit. 2022-12-12).

kontrast mezi tím, co je opravdu nezbytné a v celku zbytečné [...] a zdůrazňují tenkou, nepřehlednou hranici mezi neomezeným konzumem a strukturální chudobou.“⁹⁸

Umělecké artefakty, jejichž materie má v sobě vepsaný silný politický význam, se v dílech autora může stát symbolem katastrofického scénáře, kterému v současné době globálních klimatických změn jako společnost čelíme. Formálně však tapiserie ve svých zapletených zákrutách, monochromních plochách a splývavých pásmech evokuje jakousi topografii – jako kdybychom se na ni dívali očima pilota a spatřili v ní pozemky, pole a rytmické mřížky silnic, cest, parkovišť. Tato optika je totiž vepsána do umělcova záměru, v jehož centru stojí snaha o propojení jazyka, půdy, politiky a toxicity. Zdá se, že práce Moffata Takadiwa se může číst dvěma způsoby: skrze recyklační a environmentální kritiku orientovanou na otázky péče o ohrožené oblasti životního prostředí a druhou, v jejímž jádru stojí přímá kritika kolonialismu dohromady s pokusem o rekonstrukci kulturní identity.⁹⁹



Moffat Takadiwa: Son of the Soil, Los Angeles, Nicodim gallery, 2019

⁹⁸ WHITNEY, Kay. Moffat Takadiwa. *Sculpture* | A publication of the International Sculpture Center: *Craft Contemporary* [online]. Los Angeles, 18. leden. 2022 (cit. 2022-12-12).

⁹⁹ Ibidem.

5 Hmotná nadstavba

Abychom poukázali na to, že se dnes tvůrčí zájem často orientuje na manuální práci s materiály, mohli bychom přemýšlet nejen o jeho návratu do sfér důvěrně známých, ale i do těch, ve kterých dříve absentoval. Tendence k využívání řemeslných technik je v kontextu široké veřejnosti zcela jistě na vzestupu a její rozsah se nám plně ukazuje při bližším pohledu na uměleckou produkci. Právě tam můžeme pátrat po tom, co je možnou příčinou aktuální expanze tohoto zájmu a jakým způsobem ji lze interpretovat v kontextu jejího vztahu k tvůrčím postojům minulých generací.

Popularita manuálně vytvořených artefaktů dnes nabývá nebývalého rozměru. Rukodělná výroba je všudypřítomná, dokonce expanduje do sfér mimo výtvarnou produkci. Přestože její návrat můžeme zjednodušeně spatřovat v reakci na rozpad vztahu člověka k výrobním procesům, její tržní potenciál je obrovský. Řemeslné techniky v podobě poněkud zjednodušených hobbistických činnosti, opatřenými přívlastkem „craftism“, prosáky ve velkém do kreativních odvětví digitálního průmyslu. Jsou tak často tlumočené, zjednodušené a mnohdy i deformované do podoby virtuálních služeb nebo užitečných „lifehacků“ zpestřujících každodennost: jsou tutorializovány, blogovány a streamovány, tedy monetizovány a konzumovány, a tímto nám mohou navzdory svému haptickému potenciálu připomenout pocity digitální dezorientace a virtuálního odcizení. Netýká se však dnes tento proces většiny podobných fenoménů?

Zastavme se na chvíli u české tvůrčí produkce. Zde není pochyb o tom, že jsou rukodělnost a řemeslné techniky bohatě uplatňovány. Zesílenou tendenci výroby materiálních artefaktů můžeme pozorovat v rozličných a různorodých podobách. Nemusíme dlouze hledat příklady těch umělců a umělkyně, kteří se v určitém momentu své tvorby začali/y orientovat na více hmatatelné výstupy. Dokonce je možné říci, že i ti umělci a umělkyně, jejichž hlavním nástrojem je smartphone, kamera nebo laptop se téměř vždy ke hmotě nebo manuální práci nakonec dostali, byť v malé nebo okrajové podobě.

Pro příklad můžeme zmínit formát promítání video snímků v galerii, kde v gestu zajištění divákova pohodlí projekci zpravidla doprovází prostorová instalace. Tu tvoří zejména propracované sedací architektury, úpravy podlahových povrchů a stěn,

izolační koberce, perforované polštáře a deky. Občas se také část příběhu promítne do menších hmotných objektů, nástěnných maleb, tisků, textilních závěsů atd. Snad se dá tvrdit, že umělci a umělkyně, jež ve své praxi dosud využívali zejména digitální technologie, se dnes často, byť ne definitivně, vrací k tradičním technikám malby, keramice, výšivkám atd. Získávají tímto do svých prstů a rukou znovu kousek ztracené kontroly? Na chvíli přestávají koordinovat grantovou agendu, řídit filmový štáb a organizovat zástupy herců a filmových profesionálů, kde každý malý „výpadek“ podstatně ovlivňuje celek. Přeci vše, co se v tomto manuálním způsobu práce s materiálem uděje, zůstává výhradně v „režii“ tvůrce.

Nechme stranou otázku pragmatičnosti či komodifikace a zaměřme se na jistou relevanci těchto hmotných aktů, přítomných na poli nejmladšího umění v dosud bezprecedentní míře. Rukodělnost je všudypřítomná a je žádaná, řemeslné techniky slibují důvěrnost, kontakt a blízkost. Tendence, která ji doprovází ale není definitivní, koherentní či homogenní jev – neplatí napříč celou současnou generaci. Naopak, má mnoho podob a je vrstevnatá, pohybuje se na křivce různorodostí a její projevy můžeme vnímat v širokém spektru.

5.1 Manifest křehkosti

Je expanze řemeslných technik generační otázkou? Co je potenciálním důvodem jejího aktuálního návratu a jakým způsobem ji lze pojmenovat a interpretovat na pozadí jejího vztahu k tvůrčím postojům minulých dekad?

U příležitosti již zmiňované výstavy *Against Nature* Edith Jeřábková v doprovodné eseji s názvem *Jak můžu říct, co si myslím, dokud neuvidím, co říkám?* pojímá tendenci návratu k rukodělnosti jako výrazně generační rys. Vychází přitom z představy, že je manuální práce s materiálem výrazným specifickým některých tvůrčích přístupů napříč nejmladší českou generací, kterou spojuje „důraz na materiál, procesualnost, pomalost výrobního postupu aj.“¹⁰⁰

Podle Jeřábkové, umělecké postoje prvního desetiletí 21. století, pracovaly s objekty jako s nositeli kritického komentáře. V pojetí nastupující generace jsou však

¹⁰⁰ JEŘÁBKOVÁ, Edith. Jak můžu říct, co si myslím, dokud neuvidím, co říkám?. In: JEŘÁBKOVÁ, Edith a Chris SHARP. *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna*. Praha: Národní galerie v Praze, 2016, s. 23.

deobjektivizovaný a orientovaný spíše k subjektivním hodnotám.¹⁰¹ Podobu vztahu obou generací, popisuje autorka takto:

„Přestože nastupující autoři a autorky české scény nevystupují s radikálními manifesty (a ani nemusí, programové zázemí mají v současné filozofii a sociologii, které jsou umění nebývale blízko, a ve vzájemném přátelství, a to i na osobní bázi), neznamená to, že postoje současné generace jsou krotké nebo do sebe uzavřené. Sociální a participativní postoj začátku století není nenávistně zadupáván do minulosti, jen je jeho stále ještě antropocentrický model nepřijatelný pro dnešní pokusy najít slabinu modernistického kánonu a přehodnotit pozici centrálního subjektu vyrovnanějším uspořádáním humánních a nehumánních sil.“¹⁰²

Takový náhled na rozdíly v přístupu obou generací předpokládá, že se ze strany té nastupující nejedná o rigidní gesto zamítnutí té předchozí, spíše o zvýšenou citlivost a senzickou nadstavbu pro participativní a sociální témata, která mají obě generace společná. Dále bychom také z její výpovědi mohli vyvodit popis některých aktuálních tvůrčích postojů: jeden z mnoha rysů současné mladé generace umělců totiž charakterizuje zesílená pozornost zaměřená na smyslové chápání světa motivované vírou v jeho syntézu a celistvost a snaha o jeho komplexní poznání.

Další možný ukazatel pro onen posun v akcentech uměleckého přemýšlení mladší generace bychom mohli vysledovat v článku kurátorky a kritičky Mariany Serranové z roku 2021 s názvem *Dlouhý stín participace a sociální angažovanosti v umění nového milénia. Od vztahového antagonismu k symbolické reprezentaci*. Autorka v něm mimo jiné pojednává o pomyslné revizi českých uměleckých strategií první dekády 21. století, která vedla k odhalení jejích zranitelných míst.

„Dříve proklamovaná otevřenost, flexibilita i operativnost se stala zranitelnější. Řekla si o důslednou bilanci – doba po roce 2010 zviditelnila stínové problémy globálního světa. Pod jeho vymoženostmi a doktrínami odkryla mechanismy, které se vymykají lidské kontrole. Naivní programovost střídají pochybnosti a ztráta orientace. Hlubší

¹⁰¹ Ibidem. s. 22

¹⁰² Ibidem

průzkum emocí obklopující různé úrovně reality a střety zájmů globalizovaného světa si žádají emotivní a existenciální uchopení.“¹⁰³

Interpretace Serranové nám nabízí výklad, v němž byly proběhlé změny do jisté míry podmíněny procesem vystřízlivění z „naivní programovosti“. Nicméně formulace onoho „probuzení“ nenabízí nová řešení ale odhaluje křehkost a zranitelnost stavu společnosti a s destabilizací přináší obavy a ztrátu orientace. Proto bychom k výše formulované generační charakteristice mohli připojit její potenciální příčiny odvozené z citace: Deziluze a ztráta orientace ve strukturách globálního světa nás vede k opětovnému zapojení sensorických, imaginativních a emotivních poznatků do forem umělecké výpovědi.

Z této perspektivy bychom mohli nahlédnout do prostoru mezigeneračních postojů a pokusit se v nich najít možné podobnosti a odlišnosti, zejména mezi uměním první dekády nového milénia a uměním nastupující a středně etablované generace.

Zjevnou podobnost obou generací tak můžeme zcela jistě nalézt v jisté inkluzivitě, sociální angažovanosti zpracovávaných témat, v participativním a environmentálním přístupu. Umělecké postoje obou dekád jsou mnohdy politické, emancipované a společensky iniciativní. Pokud generace X reagovala především na „krizi komunit, politickou frustraci pramenící z rostoucí sociální nerovnosti i nepochopení různých prostředí“¹⁰⁴ tak se do tohoto výčtu v následující dekádě přidává několik dalších oblastí, které dnes stojí v centru uměleckého jednání. Chtěla bych akcentovat zejména: rozšiřující se třídní propast a mnohé sociální dysfunkce, urgentnost a palčivost krizového konglomerátu v podobě environmentálních, migračních, válečných a post-pandemických krizí.

Problémy, kterým čelí svět začátku století, se dnes jeví neméně relevantně a jak bychom mohli vyčíst z výše rozebraných přístupů jednotlivých umělců a umělkyně, jejich cíle a hodnoty jsou často podobné těm, o které se zasazovalo umění počátku století.

¹⁰³ SERRANOVÁ, Mariana. Dlouhý stín participace a sociální angažovanosti v umění nového milénia: Od vztahového antagonismu k symbolické reprezentaci. *Flash art* [online]. 18 listopadu 202. Dostupné z:

<https://flashart.cz/2021/11/18/dlouhy-stin-participace-a-socialni-angazovanosti-v-umeni-noveho-mileni-a-od-vztahoveho-antagonismu-k-symbolicke-reprezentaci/>. (cit. 2022-12-24).

¹⁰⁴ Ibidem.

Nicméně je zjevné, že se akcenty uměleckého vyjadřování výrazně přemístily. Umělcova expresivita s důrazem na každodenní prožívání a hledání jiného než antropocentrického modelu tvůrčí produkce je patrná na vícero příkladech současné umělecké tvorby. Posun se neodehrál ani tolik v sociální angažovanosti či palčivosti vyvstalých problémů, spíše v samotném způsobu formování uměleckých výpovědí. Důraz na politizaci a sociálně angažované postoje je dnes pojmán optikou subjektivně a emotivně orientovaných stavů. Současná tvůrčí produkce tak rozvíjí argumentační polemiku se stejnými problémy – jen jinými cestami. Jako vyjadřovací prostředek umělci a umělkyně volí to, co důvěrně znají a za co ručí vlastním prožitkem. Promlouvají z angažovaných a smyslových pozic, jenž se v jejich výpovědích jaksi sloučily v jedno. Přispěla k tomu doba, ve které se následky osobních a globálních traumat pozvolna destigmatizují? Doba, ve které jsme si sami před sebou začali přiznávat, jak křehcí a zranitelní doopravdy jsme?

Odpovědi bychom mohli nalézt v předchozích kapitolách této disertační práce, především v interpretacích tvůrčích postupů vybraných umělců a umělkyně. Například v důrazu na emocionalitu, o které jsme mluvili v případě Marie Tučkové („Emocionální bytí ve světě je tím, co dělá člověka člověkem.“)¹⁰⁵, nebo akcentování materiální expresivity v aktu navazování dialogického vztahu s (mimo)lidskými aktéry jak tomu bylo u Anetty Mona Chisy a Candice Lin, nebo u Adriena Vescoviho. V důrazu na upřímnost v hledání nových komunitních vazeb, nebo vytrvalost v jejich udržování v případě těch již existujících, kterou lze vyčíst z praxe Hany Miletic a Małgorzaty Mirgy-Tas. Touha po zpomalení a uzdravení neopečovaných míst a reflexe globálních traumat („přemýšlení o možnosti života v kapitalistických ruinách a o záplatách, které tento život umožňují“¹⁰⁶) procházela napříč tvorbou umělkyně a umělců zahrnutých do poslední části čtvrté kapitoly.

Návrat hmoty do tvůrčí praxe před námi otevírá prostor pro novou senzitivitu. Rukodělně (a emotivně) zaměřená část umělecké obce zpracovává pomocí tradičních technik urgentní emocionální stavy, jež se v nás v krizové dekádě nahromadily a způsobily vševládnoucí dezorientaci. Umělci prozkoumávají potenciál

¹⁰⁵ SKOPALOVÁ, Eva. MARIE TUČKOVÁ: Portfolio. *Art & Antiques* [online]. říjen 2021. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/marie-tuckova>. (cit. 2022-11-22).

¹⁰⁶ *Artists at Work: Candice Lin by Silvi Naçi* [online]. The Carpenter Center for the Visual Arts, 2020. Dostupné z: <https://eastofborneo.org/articles/artists-at-work-candice-lin/>. (cit. 2022-12-12).

matérií především proto, aby se mohli v tomto světě cítit jednoduše více přítomni a v plné upřímnosti před světem vyhlásit svůj manifest křehkosti.

6 Závěr

Disertační práce se zaměřovala na reflexi a mapování tendencí rukodělnosti a návratu k řemeslným technikám na poli současného umění. Prostřednictvím několika příkladů z umělecké produkce zaznamenávala, shromažďovala a propojovala rozličné způsoby umělecké tvorby, v jejichž centru stála hmota. Text se ptal zejména po příčinách a motivacích způsobujících návrat k rukodělnosti a znovuvyužití řemeslných technik, a to jak v širších společenských souvislostech, tak v kurátorských záměrech a konkrétních tvůrčích postupech.

V druhé kapitole disertační práce jsem přibližovala tři pomocné pojmy při sledování aktuální vlny návratu k rukodělnosti v kontextu tvůrčí praxe. Jednalo se o pohled na řemeslo ze sociologické perspektivy, vztah řemesla a craftivismu, a následné propojení řemesla a druhé vlny feminismu 60. let 20. století. Sociolog Richard Sennett společně s kurátorkou Alicí Motard a teoretikem Glennem Adamsonem umožnili/y formulaci příčin návratu rukodělné tendence jakožto společenské reakce na odcizenost výroby a návrh pro její možnou proměnu. Předložená umělekohistorická perspektiva zasadila vznik řemesla do historických souvislostí a sledovala jeho další vývoj. Začínala u předpokladu propojení morálky a zručnosti – základu pro reformační hnutí Arts and Crafts, vzniklého v roce 1860 jako reakce „na průmyslovou revoluci a úpadek kvalifikované manuální práce.“¹⁰⁷ Na „problematičnost“ řemesla ve vztahu k apropriačním strategiím první poloviny 20. století, poukázal teoretik Glenn Adamson, kdy z průmyslové výroby do umění pronikly metody reprodukce a readymade.¹⁰⁸ Dále, podle Alicii Motard, řemeslo „přežilo“ ready made a sehrálo stěžejní roli v emancipačním dění 60. a 70. let 20. století. K pochopení expanze zájmu o manuální práci v širším společenském měřítku posloužila kapitola o craftivismu, která nahlédla do sféry občanských angažovaných postupů minulých dvou dekad společně s politickým pozadím, jenž ji formovalo.

¹⁰⁷ MOTARD, Alice. When skills became a problem: Theories of craft since the dawn of industry. In: GRAY, Zoë (ed.), *Making is Thinking* [pdf online]. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2011, s. 43. Dostupné z: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/publications/making_is_thinking. (cit. 2022-11-03).

¹⁰⁸ Ibidem

Poukázala mimo jiné na to, že se návrat zájmu o řemeslné techniky ve většinové společnosti odehrál na pozadí přetrvávajících krizi a je sice možná utopistickou, ale zároveň nezbytnou formou společenského jednání. V textu poslední podkapitoly byla rozebrána feministická hnutí druhé vlny feminismu 70. let, která v emancipačním boji usilovala o novou formulaci vztahu řemesel a výtvarného umění, v čemž, podle kurátorky a kritičky Elissy Auther, nakonec plně neuspěla.

S takto nastolenou perspektivou jsme se následně v textu vrátili k aktuální vlně návratu k řemeslným technikám a rukodělností v kontextu současného umění.

Odpovědi na otázku, kde leží její příčiny, můžeme nalézt v několika kurátorských projektech, přiblížených ve třetí kapitole disertační práce. Ta pojednávala o výstavách uskutečněných mezi lety 2011–2022, v nichž byl tvůrčí zájem o rukodělnost a práci s řemesly silně akcentován. Motivace a východiska pro stále více aktuální obrat ke hmotě se v několika těchto výstavních projektech často výrazně prolínaly.

Už ve výstavě *Making is Thinking* v roce 2011 kurátorka Zoë Gray pracovala s domněnkou, že někteří současní umělci a umělkyně „myslí tvořením“ a příčiny této skutečnosti, společně se sociologem Richardem Sennettem, spojila mimo jiné s rozpadem vztahu mezi výrobou a myšlením. Návrat řemeslných technik (nejen) do umělecké produkce Gray pojímá jako reakci na hodnoty průmyslové výroby, pozdního kapitalismu a hyperkonzumní společnosti. Vychází přitom z představy o oživení soběstačnosti, jakožto společenské aktivity usilující o převzetí kontroly nad výrobními procesy. Podobný postoj zaujímá Markéta Vinglerová, která si v eseji *Měkké médium* z roku 2018 napříč uměleckou scénou všímá „záliby v rukodělnosti“ a „potřeby vyrábět objekty vlastníma rukama“.¹⁰⁹ Tento tvůrčí obrat Vinglerová argumentuje „vymezováním se proti počítačově generované tvorbě, novým technologiím, nebo průmyslově vyrobeným objektům.“¹¹⁰

Formulace argumentů stojících za procesem generačního opouštění konceptuální metody rozvinula ve svém textu k výstavě *Against Nature: Mladá umělecká scéna*, kurátorka Edith Jeřábková. Na přelomu let 2016/2017 Jeřábková „pozoruje tendenci

¹⁰⁹ VINGLEROVÁ, Markéta. *Měkké médium*. In: Markéta, VINGLEROVÁ, Emma, HANZLÍKOVÁ, (eds.) *Pocta suknu: Textil v kontextu umění*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2018, s. 15. ISBN 978-80-907185-0-0.

¹¹⁰ *Ibidem*

obratu od naplňování apriorních koncepcí směrem k myšlení tvořením¹¹¹. Příčiny onoho rozpuštění umělecké výpovědi vidí v nedostatečnosti konceptuální metody jako vyjadřovacího prostředku a právě v ní spatřuje důvody obratu k rukodělnosti. Vychází přitom z představy o výrazné provázanosti vědeckých diskurzů a uměleckého světa, což poněkud paradoxně způsobuje nedostatek prostoru pro umělce a umělkyně k vyjadřování se kritickým způsobem. Navrhovaný termín myšlení tvořením byl v jejími textu formulován v kategoriích „obratu od kritického myšlení k opomíjené oblasti intuice, instinktu a imaginace“¹¹² tedy k subjektivním postupům chápání světa pomocí vjemů a smyslů a propojování dříve rozdělovaných polarit (práce/myšlení, subjekt/objekt, příroda/kultura). Rukodělně zaměřenou část české umělecké scény tak v kontextu výstavy *Against Nature* charakterizovalo pátrání po suverénnosti formálních výpovědí a po novém subjektivismu, který by nebyl tolik poznamenán antropocentrismem.

V roce 2022 se Eva B. Riebová, kurátorka výstavy *Mladí a klidní*, jež proběhla na pozadí krizových událostí, domnívá, že motivace umělců a umělkyně obracet se (zpět) k rukodělnosti a práci s materiálem spočívá v silících pocitech frustrace a vyhoření. V úplné shodě s výše citovanými teoretičkami Riebová zmiňuje pocity zklamání, vymezování se proti digitální produkci, a dále přidává frustrace pramenící z „tendencí konceptuálního minimalismu“, dominantně přítomných v době studia tzv. mileniální generace. Příčiny zároveň spatřuje ve společenské marginalizaci, úzkostných reakcích způsobených současným konglomerátem krizí, nemocemi, nebo novými životními situacemi. Řemeslné techniky jsou zde navíc spojovány s nostalgii po návratu k základním výtvarným dovednostem z dob před „sebe-profesionalizací.“¹¹³

Společným jmenovatelem, jenž se objevoval napříč celou třetí kapitolou této práce, byl akcent na samotný proces tvorby doprovázející zájem o řemeslné techniky. Výstava *Making is Thinking* deklarovala „živé povědomí o procesu a vztahu ke hmotě.“ Ve sborníku *Pocta suknu* byla záliba v rukodělnosti spojená s „absolutní

¹¹¹ JEŘÁBKOVÁ, Edith. Jak můžu říct, co si myslím, dokud neuvidím, co říkám?. In: JEŘÁBKOVÁ, Edith a Chris SHARP. *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna*. Praha: Národní galerie v Praze, 2016, s. 22.

¹¹² JEŘÁBKOVÁ, Edith. Jak můžu říct, co si myslím, dokud neuvidím, co říkám?. In: JEŘÁBKOVÁ, Edith a Chris SHARP. *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna*. Praha: Národní galerie v Praze, 2016, s. 22.

¹¹³ RIEBOVÁ B, Eva. *Mladí a klidní*. *Galleryreader.com* [online]. Praha: MeetFactory, 2021. Dostupné z: <https://galleryreader.com/exhibition/mladi-a-klidni/>. (cit. 2022-16-11).

přítomností při tvůrčím procesu.“ Pro pražský projekt *Mladí a klidní* to byl „důraz na stav plného soustředění“, rozšířen o potřebu haptického prožitku a nutnou gestickou repetici. Také projekt berlínské výstavy *And Berlin Will Always Need You* odkazoval na pracovní proces, autorství a suverenitu. Edith Jeřábková ve výstavě *Against Nature* propojovala dynamiku aktu tvoření s uplatňováním ne-uměleckých technologií, a s jistou vnímavostí a expresivitou směrem k materiálům samotným.

Kromě této linie stanovující povědomí o výrobním procesu, která byla ve vybraných výstavách nejvíce frekventovaná, můžeme jmenovat ještě několik dalších propojujících charakteristik: pátrání po alternativách k digitálním, racionálním a konzumním vzorcům, potřeba návratu k základním dovednostem nebo hledání nových podob subjektivismu, který není tolik zatížený humanistickou perspektivou.

Výzkumná otázka zaznívající v úvodu této disertace ohledně motivací a volby manuální práce jako tvůrčí metody, doprovázena předpokladem o manifestaci moci nad materiálem byla analyzovaná v prvních odstavcích čtvrté kapitoly.

Při bližším pohledu na mozaiku tvůrčích postupů popsaných ve čtvrté kapitole bychom mohli najít několik aspektů, které jsou pro umělce a umělkyně zde popsané společné. Umožní nám to pojmenovat některé impulzy a faktory, které je mohly ovlivnit při rozhodnutí využít řemeslných technik jako tvůrčí metody.

Silná fascinace hmotou, která není primárně lidská, ale přesto je reaktivní, se projevovala napříč třemi uměleckými přístupy, uvedenými v kapitole s názvem *Mimo-lidský aspekt*. Při hlubší analýze problému se ukázalo, že místo manifestace moci nad materiály předpokládané v úvodu, se spíše jedná o její rovnoměrné rozložení mezi lidmi jako autory a autorkami a hmotou samotnou. Umělkyně Anetta Mona Chisa mluvila o tvůrčím přemyšlení v materiálu samotném a o potřebě vedení reálného dialogu s ním. Akcentovala přitom požadavek na „uzemnění“ a nutnost „ukotvení“ v procesu tvorby. Candice Lin ve své umělecké praxi přehodnocuje hierarchii člověka a hmoty a navazuje přímý vztah s reaktivními, mimo-lidskými entitami. Její motivace přitom pramení z touhy po poznání světa v celé jeho šíři a komplexnosti. Hmota tak v její tvorbě zastává pozici spoluautora/ky a je suverénním vypravěčem samotného příběhu. V tvorbě Adriena Vescoviho se role reaktivních entit projevuje naplno. Lokální atmosférické jevy jsou při vzniku jeho velkoformátových instalací hlavními účinkujícími. Jejich otisky, zásahy a následky

jejich působení jsou pro vznik díla klíčové, přičemž se tímto autor dokonce zdá rezignovat na svou uměleckou autonomii. Jeho motivace lze spatřovat v ekologicky udržitelném tvůrčím přístupu, do kterého je propsaná lokálnost a pomalost.

Na rozebíraných příkladech tvorby těchto třech umělců a umělkyně se ukazuje, že citlivé zkoumání mimo-lidské hmoty, pozorování její povahy, vůle a metabolismu nabádá tvůrce k odklonu od typicky lidské perspektivy k mnohvrstevnatým příběhům o všeprostupující propojenosti a o vzájemných vztazích člověka s nelidským.

V úvodu této práce zaznělo několik dalších výzkumných otázek, směřujících k vztahovým, sociálním a emancipačním oblastem, které doprovází rukodělná tvorba. Jedná se o otázky po návratu k základním vytvarným dovednostem, projevům péče, potřebě navazování nových a upevňování již existujících vztahů, proces předávání vědomostí, posléze prostředek pro boření genderových a etnických stereotypů.

Příčiny pro zapojení řemeslných technik do tvůrčí praxe jsou v tomto textu předloženy mimo jiné i na pozadí prací několika umělkyně uvedených v kapitole nazvané *Předivo sounáležitosti*. U všech v kapitole zmíněných tvůrčích přístupů je využití rukodělnosti pojaté jako komunitní gesto a projev péče.

Řemeslná gesta v tvorbě Marie Tučkové představují nástroj k rozpouštění hranic mezi generacemi, objekty a hmotou a tvoří tak prostor pro novou vzájemnost. Háčkování je v rukou Tučkové hmatatelným dokladem o uplynulém čase a zároveň cestou jak upevnit vazby mezi autorkou a jejím okolím. V jejích rukodělných pracích se imaginární motivy zhmotňují a abstraktní činnost háčkování tak nabývá reálných rozměrů. Hledání praxe, v níž by hmotná gesta převládla nad konceptuálními záměry, které ji zpravidla doprovází, přivedly autorku Hanu Miletic k využití techniky pletení. Manuálních práce je v kontextu její tvorby, prostředkem pro hledání vzájemnosti s ostatními lidmi. V aktu pochopení druhého formuje netkané textilie společně s kolektivem žen. Akcentuje tak svůj závazek k mezilidským vazbám a poukazuje na spojovací potenciál rukodělných činností. Řemeslné techniky jako emancipační prostředek k boření etnických a genderových stereotypů ve své praxi využívá umělkyně Małgorzata Mirga-Tas. Prostřednictvím nich se přihlašuje o znovuzískání v minulosti ztracené společenské viditelnosti pro sebe a svoji

komunitu. Její řemeslně propracované dílo pojednává o společenství jako o neobvykle silné síti vzájemných vazeb a vztahů.

Odpověď na otázku jak nás k volbě manuální tvůrčí metody stimulují sociální, ekonomické a politické události, potažmo krizové dění posledních několika let, prezentuje kapitola s názvem Zpomalení a uzdravení.

Zvýšený zájem o rukodělnost mezi umělci a umělkyněmi se v tomto textu předkládal mimo jiné na pozadí sociálních dysfunkcí, pandemické reality posledních let a stupňující se environmentální krize. Několik paralelních katastrof se zhmotňuje v definici pojmu *Solastalgia*, v němž se potkává komfort a útěcha společně s pocitem bolesti. S hlubokým vědomím tragické budoucnosti vytváříme obranné nástroje nezbytné pro přežití: mýty, scénáře katastrofických plánů a imaginativní obrazce.

Tendence vztahování se k jednotlivým současným krizím za využití řemeslných technik zde byla představená pomocí příkladů vyňatých z tvůrčí praxe několika umělců a umělkyní. Volání po všeobecném zpomalení, poukázání na následky globálních krizí a snaha o uzdravování sociálních a společenských dysfunkcí prochází napříč předloženými tvůrčími výstupy. Urbanistické a společenské dysfunkce vnímá Hana Miletić jako rány, k jejichž hojení je potřeba čas. Pro „léčení“ používá techniku pletení jako proces vypořádávání se se zanedbáním a poškozením. V trpělivém a pomalém pracovním aktu tak zároveň vyvrací požadavek produktivity a vzdoruje vzorcům výkonnostně zaměřené společnosti. Pátrá po alternativách pro výkonnostní modely ve společnosti. Candice Lin v průběhu pandemické izolace rozpustila svoje dříve exaktně provázené výstupy a přesměřovala svůj myšlenkový proces k více emotivním a intuitivním polohám. Ve své aktuální tvůrčí poloze pomocí zapojení interaktivity a haptičností předkládá způsoby, jak bychom jako postpandemická společnost mohli být znovu spolu. Promlouvá o možnostech života v kapitalistických ruinách a o gestech, která takový život umožňují. Symboliku katastrofických scénářů vykresluje ve svých odpadkových „tapiseriích“ umělec Moffat Takadiwa. Umělohmotný materiál pro jejich vznik nachází na zimbabwských skládkách, jejichž existence pro něj zároveň představuje příčinu hlubokých úzkostí. Všudypřítomné a neodstranitelné důsledky hyperkonzumerismu spatřuje v jeho paralyzujícím dopadu na životní prostředí. Skrze svou manuálně orientovanou praxi promlouvá o historické, ekonomické a sociální nespravedlnosti a

absurditě globalizačních a postkoloniálních praktik společně s voláním po péči o životní prostředí.

V tomto kontextu bychom mohli najít odpověď na otázku, zda je zájem o manuální práci s hmotou v postpandemické době intenzivnější než před rokem 2020.

Několik referenčních příkladů kurátorských a uměleckých postojů představených v tomto textu by mohlo svědčit o tom, že je tato tendence po zkušenosti pandemie poněkud rozšířenější, než tomu bylo dříve. Ačkoliv nejde o definitivní tvrzení, které by šlo proklamovat s absolutní jistotou, můžeme konstatovat, že pandemie tento zájem napříč uměleckým děním zřejmě zintenzivnila. Pokud si výstava *Against Nature* již v roce 2017 všímala tendencí k určitému zcitlivění vůči materiálům v kontextu české nastupující generace, tak výstava *Mladí a klidní* tuto vlnu výrazně spojovala s pandemickým děním. V důsledku izolace prošly tvůrčí postoje umělkyně Candice Lin odklonem k více intuitivním polohám a posílily tak autorčin vztah ke zpracovávaným tématům. V kapitole nazvané *Manifest křehkosti* osobně předpokládám, že se část umělců a umělkyně obrací k rukodělnosti zejména proto, že jsou skrze ní schopni vyjádřit urgentnost a vrstevnatost emocionálních stavů, které prožívají v krizové dekádě.

Jak jsme mohli zjistit z řádků páté kapitoly nazvané *Hmotná nadstavba*, potenciální důvody expanze rukodělností ve výtvarném umění můžeme spojovat se ztrátou orientace ve strukturách globálního světa. Tato deziluze přivádí umělkyně a umělce k zapojování sensorických, intuitivních a emotivních poznatků do procesu umělecké tvorby. Přemýšlení v materiálu můžeme zároveň interpretovat v kontextu srovnání tvůrčích postojů minulých dvou dekád. Umělecká tvorba generace X vychází z inkluzivně, sociálně a participativně orientovaných témat a ty jsou patrné i v postojích nejmladší generace. Nejedná se tedy o zamítnutí cílů a hodnot té předchozí ale spíše o jejich sensorickou nadstavbou, zvýšenou citlivost vůči používaným materiálům a důraz na jejich „vůli“. Mladší generaci umělců tak konkrétněji charakterizuje zesílená pozornost zaměřená na smyslové a vjemové chápání reality, motivovaná vírou v celistvost světa a snahou o jeho komplexní poznání. S toho vyvstává, že dnes jsou politické a sociálně angažovaná témata v umění pojímány subjektivní optikou emocí, prožitků a vjemů. Současné umění tak zcela jistě referuje

o podobných problémech jako tomu bylo před deseti lety – jen jinými, vesměs emočně zabarvenými způsoby.

V návaznosti na poznání vycházející z teoretické části textu vnímám hmotu v kontextu vlastní umělecké tvorby jako pomyslné dveře do senzitivních a emotivních oblastí, které jsou schopny zprostředkovat komplexnější a vrstevnatější podobu umělecké výpovědi. Pevně věřím v roli hmoty coby osobitého zprostředkovatele lidských a nelidských příběhů, mezigeneračního spojovatele a trpělivého učitele, který před námi odhaluje selhání našich separačních praktik, oddělujících nás od přírody, emocí a vjemů. Práce s hmotou nám tak ve společné praxi s Barborou Zentkovou umožňuje promlouvat o symptomech současnosti více inkluzivním, byť niterným jazykem, s nadějí na dosažení otevřenějších a přímějších forem komunikace. Frustrace, pocit ztráty a deziluze, které přinesla minulá dekáda, nás přivedly do stavu, ve kterém nezbývá než čerpat z imaginárních, emotivních a smyslových zdrojů a otevřeně tak promlouvat o křehkém a vratkém stavu naší reality.

V tomto ohledu teoretická část práce přináší několik důležitých poznatků, které podstatně ovlivňují její praktickou část. Odnáším si z ní důležité a inspirativní poznání ohledně téměř nekonečného potenciálu hmot a aktuálního fenoménu příklonu k rukodělnosti, které budu nadále prohlubovat, rozvíjet a tematizovat v rámci dialogické umělecké praxe s Barborou Zentkovou.

7 Hmotná reakce. Dokumentace výstupů z praktické části disertačního projektu

Praktické výstupy disertačního projektu jsou pro tento text zásadní a zasluhují si tedy více prostoru. Rozhodla jsem se jí věnovat celou kapitolu, ve které se pokusím propojit zejména výsledky výzkumu s vlastní uměleckou praxí. Jelikož jsem se v teoretické části textu pokoušela o vymezení teoretického rámce předkládané problematiky společně s reflexí a zasazením do širšího kontextu dění na umělecké scéně, v této kapitole se zaměřím na praktické aspekty tématu zájmu – popíšu zde podoby, východiska a motivace k rukodělnosti a návratu k řemeslným technikám z

perspektivy společné tvůrčí praxe, kterou s Barborou Zentkovou realizujeme od roku 2010.

Mezi lety 2016 a 2022, tedy po dobu doktorského studia, jsme v rámci autorského dialogu prezentovaly svou tvorbu veřejnosti prostřednictvím 19 samostatných a 21 skupinových výstavních projektů. Současně jsme také absolvovaly 8 rezidenčních pobytů a zúčastnily se několika vystoupení, artist talků spojených s promítáním, veřejných diskuzí a performativních přednášek. Budu se zde věnovat jen jejich vybrané části, a sice zvláště těm výstavním projektům, které souzní se zaměřením tohoto textu, tedy s návratem k řemeslným technikám a k rukodělnosti.

Při zpětném pohledu do portfolia je v naší tvůrčí praxi stěží možné vyznačit přesný moment, ve kterém bychom se jednoduše začaly orientovat na práci s řemeslnými technikami. Je proto na místě naznačit trajektorii, kterou se naše tvorba ubírala v průběhu několika let aktivního vystavování. Tato trajektorie je ovlivněná jistou pomalostí a plynulostí pohybu, se kterými se naše tvorba na ose času proměňovala. Nejedná se tedy o razantní rozhodnutí o změně výrazových prostředků, ale spíše o organické přemístění a zpětnou reflexi vyvstávající většinou v časových úsecích mezi jednotlivými výstavami. Skoro jistě je však možné říci, že podobně jako v případě umělecké tvorby ostatních umělců a umělkyně interpretované v teoretické části práce bylo mnoho z proměn v našem tvůrčím přístupu ovlivněno politickými, sociálními, kulturními a ekologickými událostmi.

V praktické části vycházím z poznatků vzešlých z teoretické části disertační práce a v souvislosti s naší uměleckou praxí zde předkládám hned několik společných rysů s tvorbou ostatních umělců, kurátorskými úvahami a výsledky analýz, které jsou v ní předloženy.

Jisté paralely s vlastní uměleckou tvorbou nacházím v různé intenzitě mezi všemi předkládanými umělci a kurátorskými přístupy. S naší praxí však rezonují zejména úvahy o přemýšlení v samotném materiálu, procesualnosti, pomalost výrobního postupu, důraz na dynamiku aktu tvoření. V průběhu posledních dvou let se zároveň v naší praxi odkláníme od představy umělecké výpovědi jako nástroje apriorní kritiky a tento odklon je doprovázen zvýšeným zájmem o hmotu a její „vůli“. Není to ale definitivní odmítnutí kritického postoje, spíše hledání rovnováhy mezi manuální a intelektuální činností, tedy činností repetitivní a kontemplační. Jazyk umění je pro

nás primárně jazykem poetickým, který tvoří dialog materiálových spojení, prostorových kompozicí a společenského kontextu.

Podobnost s naší praxí spatřuji zejména v pomalosti barvířských procesů, kterou ve své tvorbě uplatňuje Adrien Vescovi, s jistým rozdílem: Vescovi pracuje s atmosférickými jevy, které zachytává do svých látkových objektů a přitom využívá přírodní pigmenty v procesech obsažené, nechává tak do nich vstupovat náhodu. V naší praxi jsou pigmenty podrobovány selektivnímu výběru – volíme ta přírodní barviva, která souzní s naším tématem. Plodný dialog, který s materiály vede Candice Lin, se s naším přístupem nepřekrývá úplně. To, co s naší tvorbou rezonuje, nacházím v jejích úvahách o „možnosti života v kapitalistických ruinách“ a „útěše a pohodlí vetknuté do života v troskách“. Hana Miletíc s Marií Tučkovou chápou pomalý proces pletení jako ozdravnou činnost a zároveň vzdor vůči nárokům dnešního světa, tak jak je tomu i v našem případě. V případě praxe Małgorzaty Migry-Tas kromě materiální referenčnosti její objektů souzním nejvíce se zaměřením na sesterská pouta, která její tvorba vytváří.

Pokus o generační charakteristiku rukodělně zaměřené části umělecké obce vnímám jako platnou i v případě vlastní praxe. Akcentovaná v teoretické části textu deziluze a ztráta orientace ve struktuře globálního světa, jež přineslo poslední desetiletí, ústí v tendenci zapojování senzorických, imaginativních a emotivních postojů do umělecké výpovědi.

Jak už bylo zmíněno na začátku kapitoly, zaměřím se zde pouze na ty výstavní projekty, které rezonují s tématem této disertační práce. Vybírám tedy takové příklady, ve kterých manuální práce s materiály a rukodělnost sehrály zásadní roli a zároveň vysvětlím pozadí a motivace jejich vzniku. Začnu od nejstaršího ze zvolených výstupů, ve kterém jsme se soustředily zejména na otázky týkající se kritiky pozdního kapitalismu, dynamiky jeho tržních mechanismů nebo komentářům směřujících k následkům současných společenských krizí a postupně se přiblížím k aktuálnějším a v mnohém více rozvolněným tvůrčím polohám, které dnes představují jádro naší umělecké praxe.

Náš dlouhodobý zájem o manuální práci s hmotou podléhal v průběhu času pozvolné gradaci. Jelikož jsme společně s Barborou Zentkovou absolvovaly ateliér malby a manuální práce s malířskou matérií nám tím pádem byla logicky velmi

blízká, řemeslné techniky pro nás vždy představovaly důležitou inspirační zónu. Jen zřídka jsme se rozhodly ji v pracovním procesu opouštět, v přesvědčení o její tvůrčí síle a s vírou v její hluboký komunikační potenciál. Kontinuita vývoje našeho zájmu o materiály tak měla zcela jistě vzestupnou tendenci: začínala prací s barvami a plátnem, z něž následně expandovala do komplexních intermediálních celků, postupně procházela experimenty s materiálovou indexitativitou a ready-made, přičemž ji v každé z těchto fází doprovázel textil. Nicméně primárně nás samotný textilní materiál nezajímá tolik, jako spíše široká škála jeho vyjadřovacích možností, jeho „civilnost“, absorbační vlastnost sociálních a politických sdělení a především specifické napětí, které vytváří ve vztahu s jinými materiály.

Kdybychom však i přes výše nastíněnou vývojovou plynulost měli prozkoumat obrat k rukodělnosti v naší společné umělecké praxi, mohli bychom poukázat, byť jen orientačně, na několik důležitých momentů. Počátky našeho zájmu o manuální práci s materiály spadají do roku 2017, kdy jsme v pražské galerii ETC prezentovaly výstavu s názvem *The Shallow Sleep of Emergency Mode*, která paralelně s úvahou o mechanismech pozdního kapitalismu zpřítomňovala několik řemeslných postupů. Další příznačný vývojový moment v práci s hmotou spatřuji v budapeštské výstavě z počátku roku 2019 nazvané *Diagnosis of the Curved Spine*, kde byla problematika rukodělných prací tematizovaná v kontextu dynamiky tržních mechanismů a zároveň také výrazně zpřítomněná v podobě vrstevnatých, textilních objektů. Podobná tematická východiska a řemeslné způsoby nakládání s materiály se propsaly i do další výstavy proběhlé ve stejném roce, projektu *Soya Stream*. Zjevné zintenzivnění našeho tvůrčího zájmu o hmotu vnímám v kontextu výstavy nazvané *Tiredness Quotes* v pražských Karlin Studios, otevřené hned před začátkem první vlny covidové pandemie. V průběhu téměř dvouleté izolace se náš zájem o rukodělnou práci s materiály přetavil do podoby regulérního tvůrčího postupu a pramenil spíše než z potřeby iluzivního nahrazování pozastavených aktivit z plného uvědomění si emočního rozpětí, kterou nám nabídla tvůrčí práce s hmotou, a to na několika významových úrovních. V průběhu následujících dvou let se fascinace materiály a množstvím dostupných řemeslných technik, společně s prací s jejich potenciálem a osobitou „vůlí“, v naší tvorbě stala stěžejní a zastává v ní dodnes centrální roli. Doklady tohoto zájmu spatřuji v následujících šesti výstavních projektech počínaje „lockdownovou komprimací dosavadních postupů“ v projektu

Fingertips Dance, přes pozvolné rozpuštění apriorní kritiky v projektech *One-Legged Pigeon* a *Tea Bags on Eyelids* konče v kontemplačních zónách třech nejnovějších projektů *Bone Tone Shelf Self*, *Sunset Sonata* a *Daily Swallowed Dilemma*.

7.1 *Shallow Sleep of Emergency Mode*, etc. galerie, Praha, 2017

Začátkem roku 2017 jsme byly kurátorkami Annou Remešovou a Alžbětou Bačíkovou oslovené s možností připravit novou, samostatnou výstavu do pražské galerie etc. Zájem o téma spánku představené na pozadí krize pozdního kapitalismu nás přivedl k horizontálně orientované prostorové instalaci, zpracované pomocí vícero médií. Otázky, které jsme si u formulace tématu pokládaly, přitom volně odkazovaly na ty, které si v knize *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013) pokládá Jonathan Crary. Je spánek poslední autonomní činností člověka, která nepodléhá vnějšímu monitorování? Je to stále aktivita, kterou nelze lokalizovat, kontrolovat a uložit do databáze v podobě nekonečných řádků dat, které by se daly využít a proměnit třeba v zacílenou reklamu?¹¹⁴

Odpovědi, jenž jsme pomocí instalace předkládaly, nenabízely jednoznačné řešení, nebyly definitivní. Byly poněkud fragmentární a promlouvaly o kultuře spánku z pohledu jeho fyzické podoby. Jednotlivé části ložního nábytku jsme podrobily pomyslnému rozkladu jako přímý odkaz na otázku po koherenci spánku samotného. Rámy starých dřevěných postelí se „rozpadly“ na dílčí části a do jejich suků jsme vyryly ornamentální kresby neuronových sítí. Po měkkých pěnách matrací zůstaly pouze jejich pružinové kostry. Bylo to také poprvé, kdy jsme do instalace zapojily textil jiným způsobem než tím tradičním, na který jsme té doby byly zvyklé, tedy jeho vypnutím na malířský rám. Tlusté plstěné pruhy formátů podobným karimatům nebo dekám jsme barvily technikou batikování. Do textilií se postupně vpíjely a vzájemně se překrývaly kontrastní odstíny pigmentů, stejně jako se přes sebe během usínání vrství různé fáze spánku.

¹¹⁴ REMEŠOVÁ, Anna a Alžběta BAČÍKOVÁ. *The Shallow Sleep of Emergency Mode*. *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/a-swallow-sleep-of-emergency-mode>. (cit. 2022-12-17).

Abychom divákům předložily specifickou atmosféru, která se ocitá v pomyslné prasklině mezi klidem a vzpourou, či bděním a snem, přehrávaly jsme v prostoru galerie reprodukováné zvuky binaurálních vln, s intencí v posluchači navodit pocit relaxace nebo dokonce sebe-hybnózy. „Minimální prostředí, ve kterém vibruje monotónní hudba nás ani tak nenabádá k odpočinku, jako spíše k přemýšlení nad tím, co se dnes se spánkem stalo. Fragmentárnost instalace jako by odkazovala k pomalému rozkládání této zóny – k počátkům její nucené racionalizace a analýzy. Kromě samotného procesu spánku se tato aktivita stává také tématem společensko-politických diskuzí. Ty se odehrávají na bojišti ekonomického systému vyžadujícího naši neustávající aktivitu. Nespavost je ctnost. Kolektivní únava znakem pokroku.“¹¹⁵

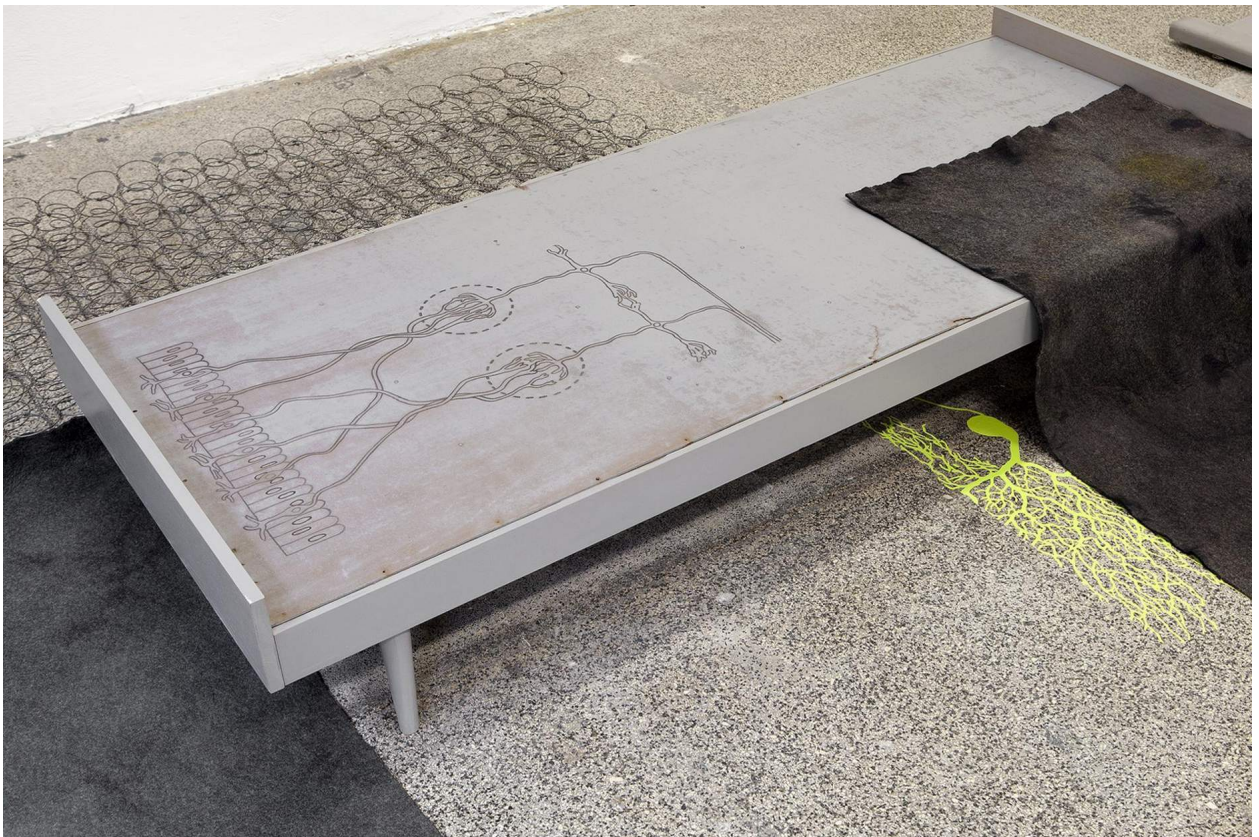
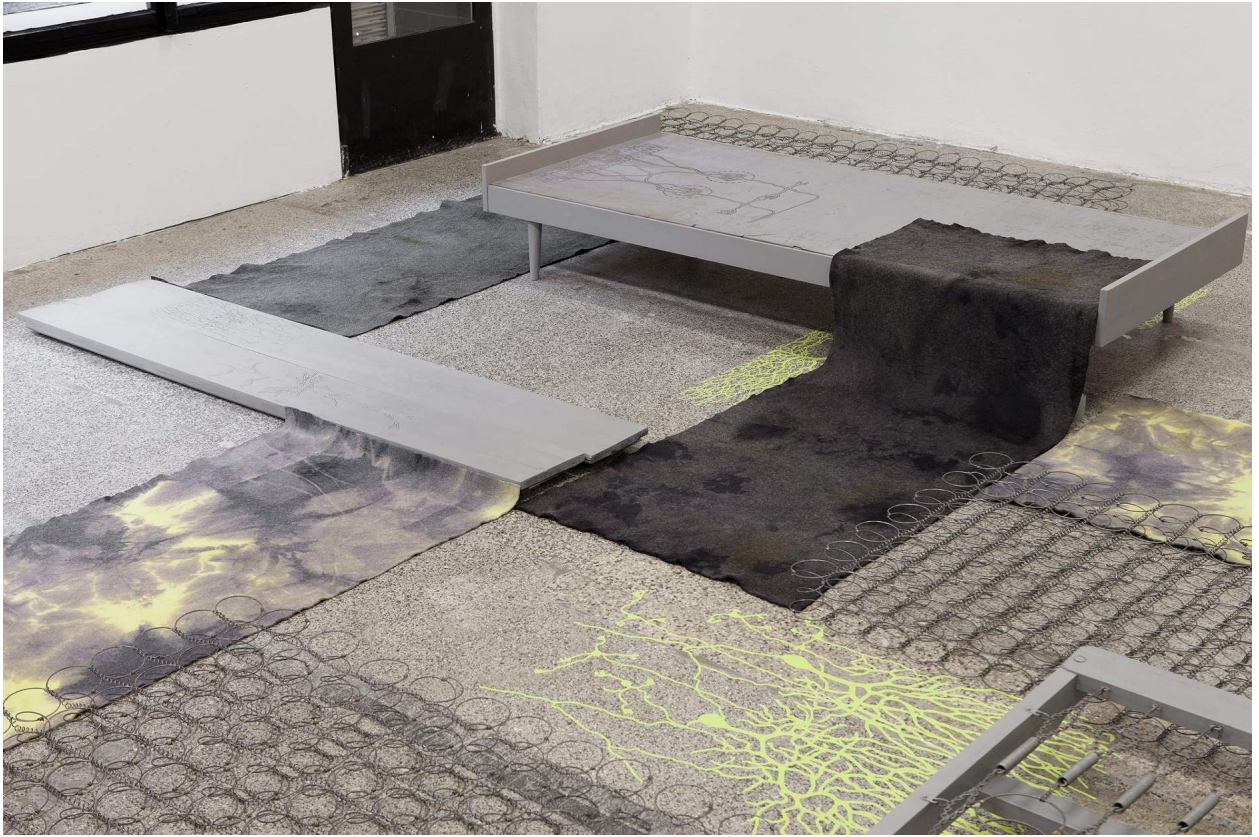
Jsou to právě různá materiálová spojení a „experimentování“ s dosud nepoužívanými technikami, která nám umožnila se v instalaci vztahovat k otázkám krizí z vícero úhlů v naději navodit neklidnou atmosféru pomalého rozpadu. Instalace *Shallow Sleep of Emergency Mode* tak předznamenala směr, kterým se naše společná tvorba v zápětí vydala. Ten se postupně proměnil v exkurz směrem od oblasti kritické analýzy pozdního kapitalismu k atmosférám zcela jiného rázu – k soustředěné práci s hmotou, a potažmo i k one „opomíjené oblasti intuice, imaginace a instinktu,“¹¹⁶ o které hovoří kurátorka Edith Jeřábková.

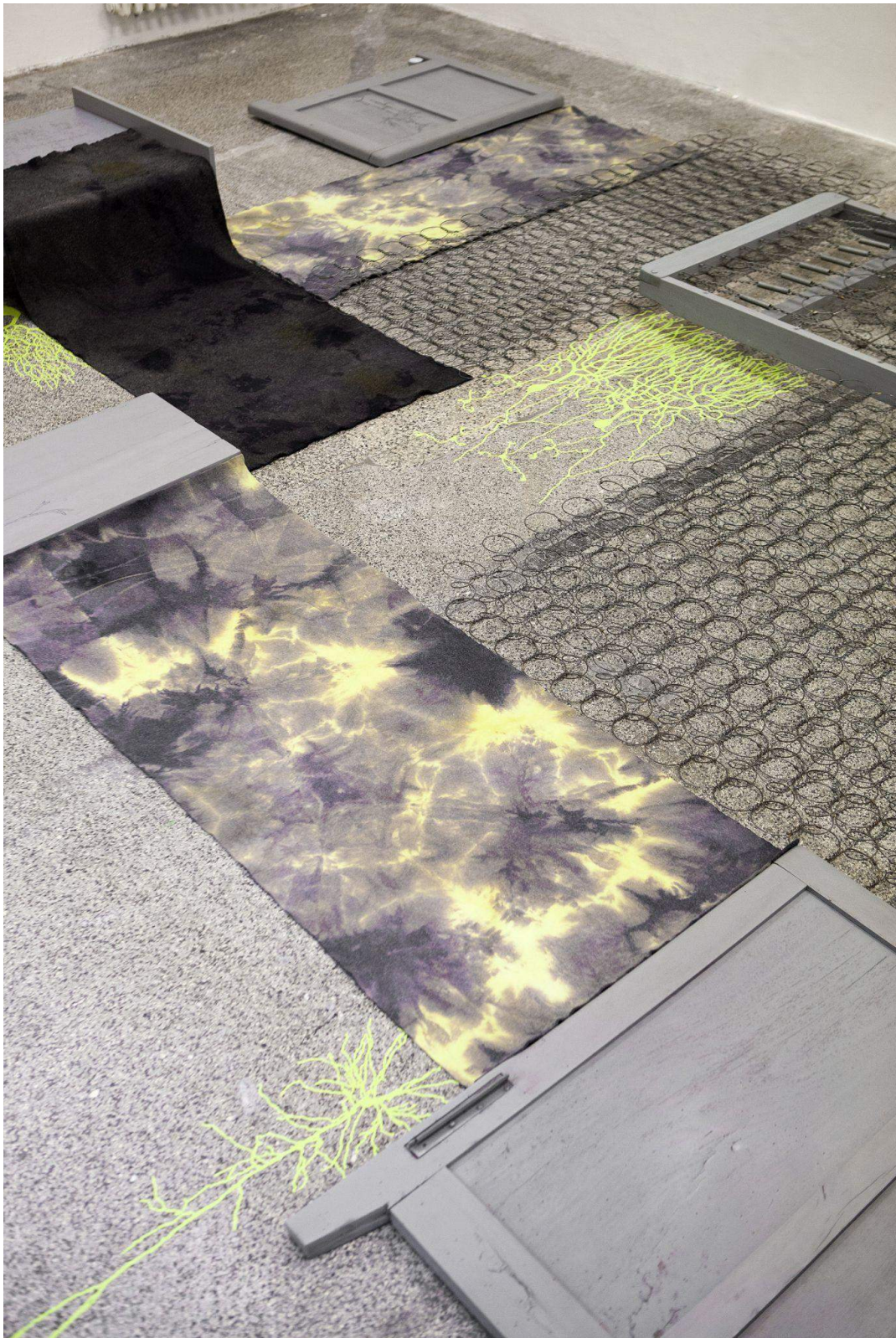
¹¹⁵ REMEŠOVÁ, Anna a Alžběta BAČÍKOVÁ. The Shallow Sleep of Emergency Mode. *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z:

<https://www.zentkova-grybos.com/a-swallow-sleep-of-emergency-mode>. (cit. 2022-12-17).

¹¹⁶ JEŘÁBKOVÁ, Edith a Chris SHARP. Against Nature: Mladá česká umělecká scéna. In: *Ngprague.cz* [online]. Národní galerie Praha, 2016. Dostupné z:

<https://www.ngprague.cz/udalosti/115/oproti-prirode-mlada-ceska-umelecka-scena>. (cit. 2022-11-11).





Barbora Zentková a Julia Gryboś, pohled do instalace *Shallow Sleep of Emergency Mode*, galerie Etc., Praha, 2017

7.2 *Diagnosis of the Curved Spine*, galerie Horizont, Budapešť, 2019

K vytvoření nové výstavy jsme byly přizvány kurátorem Janem Zálešákem koncem roku 2018. V čase přemýšlení nad podobou instalace jsme se společně s Barborou Zentkovou nacházely na dvouměsíčním rezidenčním pobytu ve vídeňském Museumsquartier, v rámci kterého jsme mimo jiné navštívily velkosklad s tzv. deadstockovým textilním zbožím vedený Franzem Müllerem. Ten se pro nás v celé své fyzické hmatatelnosti, organičnosti a nevídané monumentalitě stal silným inspiračním zdrojem a zároveň i výchozím bodem pro vytvoření prostorové instalace v budapešťské galerii Horizont. V dnešní době nezvyklý obchodní model, jakým operoval Müllerův sklad, na nás působil zejména kvůli kontrastům a protipólům, které oproti běžným a vysoce automatizovaným tržním mechanismům, představoval.

„Müllerův modus operandi je založen na shromažďování outletových látek z celého světa za účelem jejich dalšího prodeje. Jakkoli je to kapitalistické, vymyká se to nelidské logice, kterou tak hladce provádějí masivní sklady nadnárodních korporací, kde zásoby rychle přicházejí a odcházejí v rámci stále automatizovanějších závodů integrovaných s on-line nákupními systémy. Dematerializace zboží, s níž se spotřebitelé až do jeho doručení setkávají pouze v podobě digitálních obrazů, typická pro korporace reprezentované nejznámějším Amazonem, je zde radikálně odmítnuta.“¹¹⁷

Fyzická podoba výstavy sestávala z několika volně stojících objektů, přičemž se právě zmiňované deadstockové látky staly nosným prostředkem pro celou instalaci. Textil se stal se sám o sobě (kritickým) nositelem významu. V projektu si také získala větší pozornost samotná materialita. Byly to také počátky naší nové pracovní barvířské metody, kdy jsme na textil nenanášely barvu manuálně, pomocí štětců, ale látky jsme začaly barvit v teplých pigmentových lázních. Zohledňovaly jsme přitom mnoho vzorů, struktur a designů, které do látek byly od počátku vepsány, zároveň jsme je i záměrně sjednocovaly a udávaly jejich výsledný tón. Zababtraktňovaly a slaďovaly jsme je tak, aby každý panel harmonicky promlouval se svým „sousedem“, i přes jejich původní odlišnosti. Druhou výraznou složku instalace tvořily epoxidové

¹¹⁷ ZÁLEŠÁK, Jan. *Diagnosis of the Curved Spine*. *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/diagnosis-of-the-curved-spine>. (cit. 2022-12-16).

podstavce s motivy čínských draků, symbolů příslibu růstu a obchodního zisku, do kterých jsme vnořily vlákna a nitě získané při trhání jednotlivých kusů látek.

Cílem bylo vytvořit sousoší, skupinu šesti volně stojících objektů, jejichž tvarosloví bylo odvozeno z modulárních vlastností paravanů. Tuto „nábytkovou“ podobu díla jsme zvolily na základě jejich prostorových kvalit, které nám umožnily překrývat, rozpínat rolovat a vrstvit obarvené textilie tak, aby mohly být představeny a nahlíženy z různých úhlů. Zopakovaly jsem způsob, jakým jsou látky prezentovány v obchodních regálech Müllerova velkoskladu, kde je fyzická dostupnost zboží redukována na nezbytné minimum – dostupný je pouze povrch, přičemž „tělo“ zůstává skryté v hloubkách obchodních polic. „I Müllerův sklad, nehledě na jeho nadměrnost, je založen na stejné karteziánské logice řádků a sloupců – na logice kapitalistické abstrakce, která umožňuje proměnit živou i neživou hmotu ve zboží.“¹¹⁸ Úvaha o dynamice cirkulace hmoty vetkaná do textilní plochy, a poznámka o tom, zda je umělecký objekt nositelem kritických významů nebo solitérem, jenž promlouvá jazykem abstrakce, stála tak v jádru celé instalace. Východiska a motivace pro instalaci *Diagnosis of the Curved Spine* se v kategoriích kritiky kapitalistických mechanismů konkrétněji jeví jako úvaha směrem k jeho netransparentním obchodním praktikám. Automatizace výroby a ztráta vztahu k jejím mechanismům, o které hovořil Richard Sennett, zde vyústila do motivací k manuální práci s textilním materiálem a zároveň v jistém ohledu odkazovala na pojem „řemeslné práce“ jako „alternativy pro pracovní režim v pozdním kapitalismu“ tak jak ji Sennett nabízel.¹¹⁹

¹¹⁸ ZÁLEŠÁK, Jan. *Diagnosis of the Curved Spine*. *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/diagnosis-of-the-curved-spine>. (cit. 2022-12-16).

¹¹⁹ Introduction. In: GRAY, Zoë (ed.), *Making is Thinking* [pdf online]. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2011, s. 7. Dostupné z: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/publications/making_is_thinking. (cit. 2022-11-03).









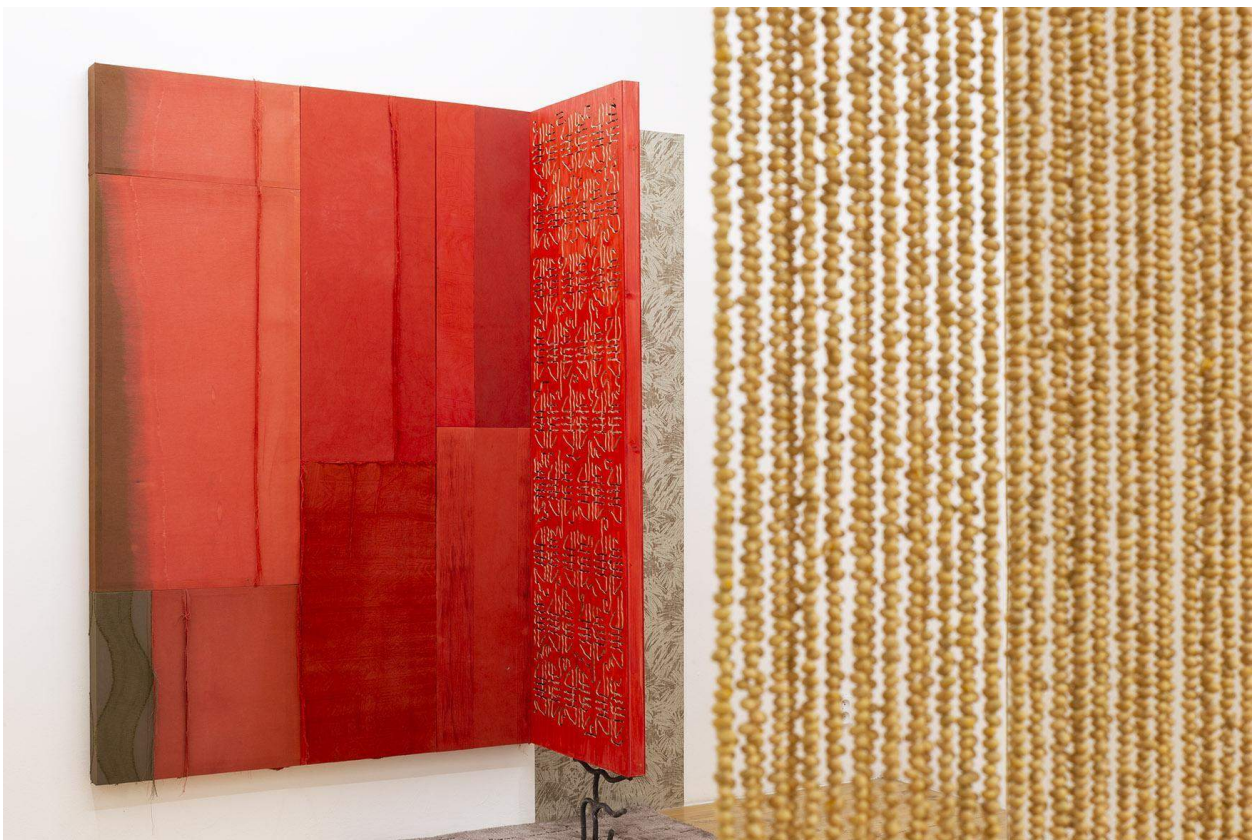
Barbora Zentková a Julia Gryboš, pohled do instalace *Diagnosis of the Curved Spine*, galerie Horizont, Budapešť, 2019

7.3 *Soya Stream*, galerie 35m2, Praha, 2019

Neviditelné tržní mechanismy, které jsme tematizovaly v projektu *Diagnosis of the Curved Spine* pomocí použití významově zatíženého textilního materiálu, se organicky propsaly také do další výstavy, jež proběhla v návaznosti na tu budapešťskou v galerii Horizont, tentokrát v Praze. Prostorová instalace byla zhotovena se záměrem pokračovat v předkládání kritických otázek ohledně společenského života ve vykořisťovatelském systému a hyperkonzumní společnosti. Zde ovšem byla rozšířena o historický kontext a genezi konkrétního kusu nábytku – paravánu. Formálně byly vzniklé objekty inspirovány silně dekorativním jazykem těchto užitkových předmětů. Orientální charakter výstavy tedy v mnohém čerpal z estetiky „chinoiserie“, pojmu, jímž se odkazuje mimo jiné k importu řemeslných předmětů východoasijského umění do Evropy od 17. století.

Na nezastavitelné procesy cirkulace zboží jsme ve výstavě poukázaly prostřednictvím deadstockového textilního materiálu, který jsme shromažďovaly z vícero krachujících prodejen nebo lokálních second handů. Textilie byly, podobně jako tomu bylo u předchozího projektu, ručně barvené a následně napnuté na dřevěné rámy zhotovené na míru. U těch se však oproti budapešťské výstavě jemně změnilo prostorové umístění: ze solitérní přítomnosti v prostoru se přiblížily zpátky ke zdi – i když jenom z části. Více než paravány samotné tak objekty připomínaly jakési architektonické prvky, nebo dekorativní stěny rozdělující prostor. Instalace s názvem *Soya Stream* se v galerii rozrostla o další materiálová spojení a použité symboly, které na první pohled vypadaly jako dekorace, záměrem však bylo navodit pocity blížícího se kolapsu. Instalace obsahovala multiplikované ornamenty v podobě deformovaných motivů, odkazujících k čínským symbolům prosperity a finančního zisku vyřezaných do dřevěných desek a splývavých závěsů ručně utkaných z tisíců plodů geneticky modifikovaných sójových bobů. „To, co se na povrchu jeví jako malebná prostorová situace, pod povrchem skrývá stále sílící atmosféru kolapsu, krize a nejistoty.“¹²⁰

¹²⁰ GRYBOŠ, Julia a Barbora ZENTKOVÁ. *Soya Stream*. Barbora Zentková & Julia Gryboš [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/soya-stream>. (cit. 2022-12-17).







Barbora Zentková a Julia Gryboś, pohled do instalace *Soya Stream*, galerie 35m2, Praha, 2019

7.4 *Tiredness Quotes*, Karlin Studios, Praha, 2019

Jako i u předchozí výstavy, i pro instalaci *Tiredness Quotes* v prostorech Karlin Studios bylo stěžejní téma únavy. Únava a vyčerpání se do intermediální instalace propisovala na několika úrovních. Zajímavě se však jeví v tomto kontextu načasování projektu – otevření proběhlo jen několik málo dní před prvním celostátním lockdownem způsobeným šířením viru Covid-19. V tomto čase jsme samozřejmě ještě nemohli ani tušit, co nás čeká, a z našeho tehdejšího pohledu nás jako společnost tížilo něco jiného – vyčerpání, přepracování a chronická únava.

Chátrání a degradace, eroze, rozpad a kolaps. To byly stavy, nad kterými jsme společně s Barborou Zentkovou přemýšlely v době přípravy výstavy. Cestu, jak na ně upozornit a jak je do instalace nenásilně vepsat, jsme nakonec našly v samotném materiálu: v tomto případě to byly nerezové police, jenž jsme pro výstavu odkoupily od zkrachovalé prodejny smíšeného zboží. Do hustých mříží modulárních stojanů jsme zdlouhavě vplétaly tenké bavlněné příze, vždy v monochromatickém provedení. Z polic se tak staly abstraktní obrazce a ze stojanů objekty totemického charakteru. Vlna, kterou jsme pro „výplň“ použily pocházela z pozůstalosti. Jakoby se ten zbytek příběhů lidského života propsal do další osobní historie, aby společně vytvořil příběh nový. Příběh o napětí, únavě a vyčerpání.

Materiálová spojení v podobě chladné kovové konstrukce, dohromady s měkkostí textilu, tvoří výrazný vjemový kontrast, který v našem pojetí promlouval o neklidném stavu spletnosti a proměnlivosti mocenských pozic. Kdo v tomto materiálovém dialogu zastává dominantní postavení? Kovová osnova, která slibuje státnost, nebo rigidně vpletené příze, které nakonec dohromady tvoří pevnou hmotu?

Stojany a police ve výstavě k tomu získaly novou funkci, jelikož částečně sloužily jako zázemí pro zvukovou performanci. Pětihodinová sonická událost tematizovala únavu z jiného pohledu. Šlo o formulaci stavu únavy a vyčerpání jiným než materiálovým způsobem. Hudební publicista Miloš Hroch v textu k výstavě pražskou performanci přirovnal ke zvukové události v západním Německu z roku 1972, v rámci které krautrocková kapela Can intenzivně jamovala na půdě berlínské technické univerzity v gestu politického vzdoru. „S kolektivitou se pojila také únava a ta se projevila na několika úrovních: v napnutých svalech bubeníka, nebo v

řadách stále omámenějšího publika a na druhé straně u na kost promrzlých policistů.“¹²¹ Diváci přítomní na výstavě v Karlin Studios tak mohli vlivem dlouhého a fyzicky náročného hudebního vystoupení pozorovat postupně se deformující melodii, společně s únavou promítající se do těl performujících muzikantů. „Sdělení je ale i jinde než v melodiích a tónech: v krůpějích potu na tvářích hudebníků, rozedraných prstech kytaristy, prasklých strunách nebo u přešlapujících návštěvníků výstavy.“¹²²

Smyslem zvukové performance bylo předložit návštěvníkům a návštěvnicím zneklidňující zprávu o neoliberálním systému, ve kterém jdou tlak na výkon jednotlivce a stále se zrychlující výroba a spotřeba dohromady s pocity úzkostí a vyčerpání. „Stávající neoliberální systém tak konstantně a plošně vytváří vysilující úzkost, kdy hlava velí pracovat, ale tělo odmítá vykonávat úkony, selhává a protestuje. Nezbyvá nám nic jiného než „jamovat“ do vyčerpání?“¹²³

Výstava *Tiredness Quotes* byla pro naši společnou praxi s Barborou Zentkovou v mnohem příznačná. Kritika výkonnostně zaměřené společnosti artikulovaná v instalaci v tomto případě vyústila do nové pracovní metody. Mnohahodinová soustředěná práce s proplétáním bavlněných přízí do drátěných koster objektů měla schopnost nás přivádět do zcela zvláštních hypnotických stavů. Byla to zřejmě kombinace onoho „groundingu, kotvení a uzemnění“¹²⁴, vyžadovaných při ruční práci s materiály, o kterém mluvila Anetta Mona Chisa v předchozích kapitolách tohoto textu. Také bychom mohli mluvit o oné „podivně nemístné“ pomalosti pracovního procesu, určité dávce trpělivosti a dočasného ztlumení potenciálních hlasů okolí, o nichž jsme uvažovali/y v případě tvůrčí praxe Hany Miletić v kontextu jejich pletených „ozdravných“ objektů. Mluvíme tedy o metodě, která je z pohledu neustále akcelerující společnosti přinejmenším nepatřičná.

¹²¹ HROCH, Miloš. *Tiredness Quotes*. *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/tiredness-quotes>. (cit. 2022-12-20).

¹²² Ibidem

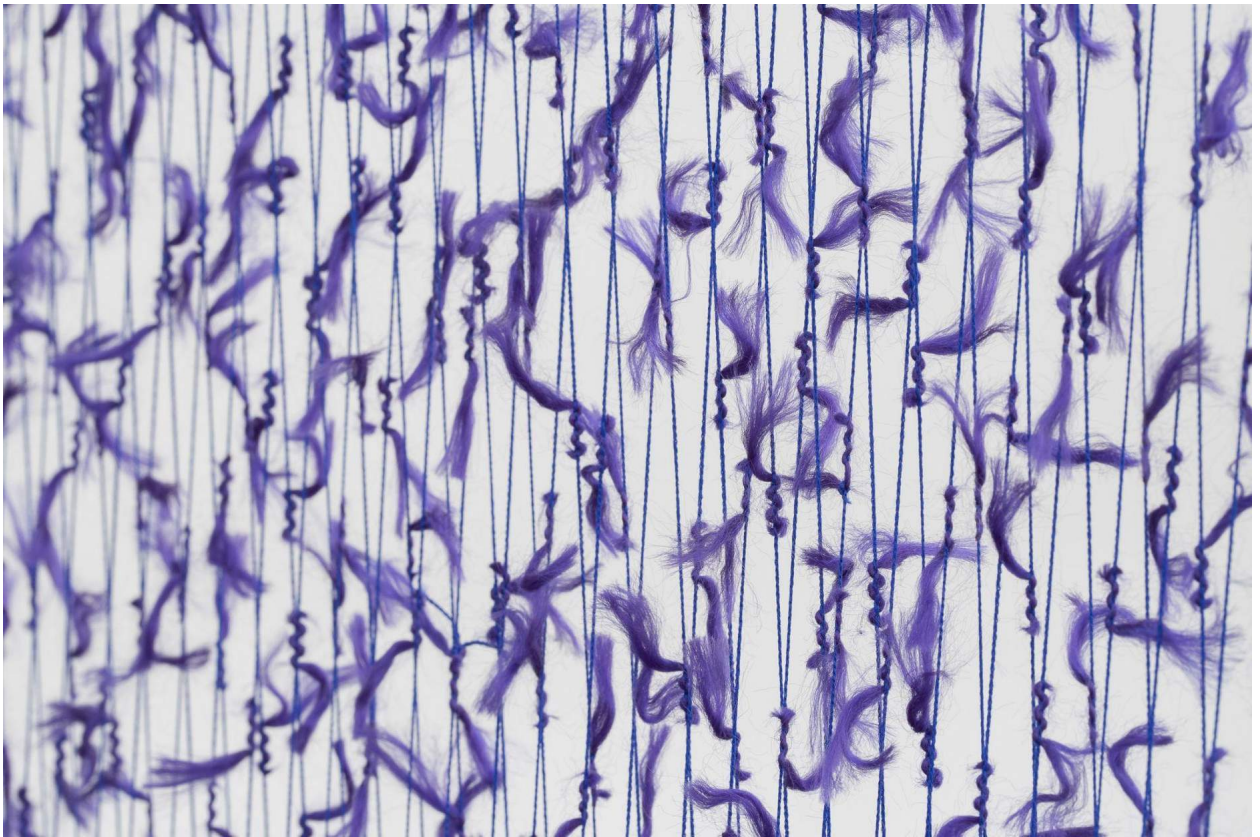
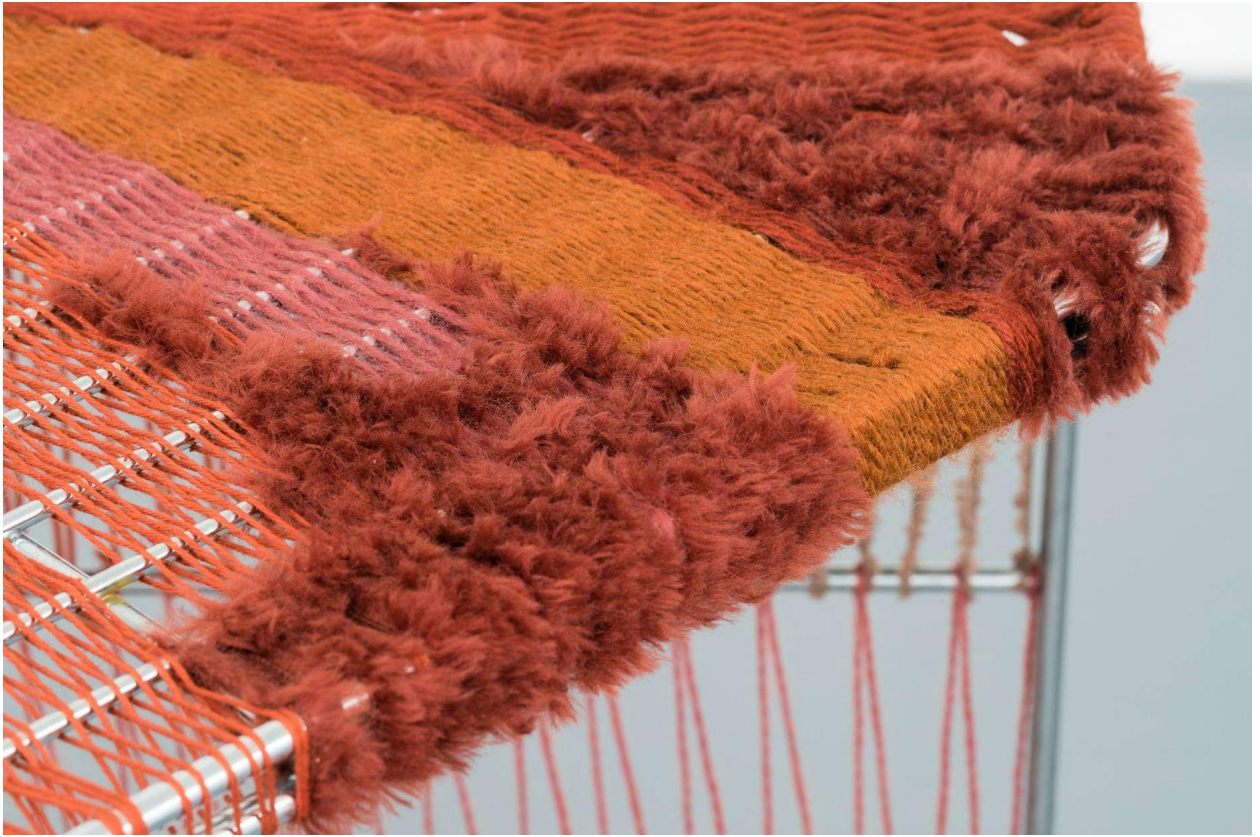
¹²³ Ibidem

¹²⁴ Anetta Mona Chisa: *Profily*. *Artyčok.tv* [video online]. 2022. Dostupné z: <https://artycok.tv/cs/post/anetta-mona-chisa>. (cit. 2022-11-11).











Barbora Zentková a Julia Gryboš, pohled do instalace *Tiredness Quotes*, Karlin Studios, Praha 2020

7.5 *One Knot After Another*, HotDock project space Bratislava / Galerie města Třince / Spoiler zone Berlin / Pragovka Gallery Praha, 2020-2022

Organické prolnutí obsahu, témat a pracovních postupů mezi jednotlivými výstavami platí i v případě instalace *One Knot After Another*, kterou jsme společně s Barborou Zentkovou připravily na podzim roku 2020 pro výstavu v bratislavské galerii HotDock. Výstava se odvíjela od kritických úvah ohledně napětí a společenského tlaku, dříve zpracovaných v pražském projektu *Tiredness Quotes*, zde však byly tyto obavy formulovány znova a jinak. Z mého pohledu se zde dokonce také dá zaznamenat moment jisté změny ve směřování našeho tvůrčího zájmu.

V projektu *One Knot After Another* jsme nadále rozvíjely svůj dlouhodobý zájem o různé druhy textilií a techniky možné pro jejich zpracování. Už název samotný byl svého druhu odkazem na pracovní dynamiku spolu s technikou tkaní a zároveň poukazoval na její silné sociální souvislosti. Onu řemeslnou techniku jsme v tomto případě použily jako sdělovací nástroj. Každý jeden uzel, jenž byl uvázán na kovové konstrukci, symbolicky odkazoval na drobný útržek z mozaiky namáhavé lidské práce. Motiv uzlu tak v instalaci představoval obojí: jak námahu, tak schopnost a sílu, kterou ve výkonnostně zaměřené společnosti jedinec neustále vynakládá. Důraz na výkon, společenský tlak a efektivitu se stal nosným tématem celého projektu, tentokrát se ale jeho dříve abstraktní podoba, proměnila do více figurálních motivů. Ty se v projektu objevily jako prostředek pro vyjádření neoddělitelnosti jedince od složitých ekonomických a sociálních struktur. „Figurativní ornamenty“ byly v instalaci symbolem pro tyto složité ekonomické a sociální vztahy, které v našem pojmání jako pozdně kapitalistická společnost vytváříme. Po formální stránce se tak tyto motivy odkazovaly k tradičním technikám a ornamentálním prvkům kilimů a tapiserií. V kurátorském textu jeho autorka, kurátorka a kritička Magdalena Adameczek, poukazuje na provázanost figurálních motivů s řemeslnými technikami a s jejich genderovým zabarvením když píše, že „ornamenty spolu s umělecko-řemeslnými technikami jsou [zde] situovány jako ženská praxe. Řemeslo se stává odrazovým můstkem, způsobem, jak pracovat v každodenním životě, a zároveň metaforou společenského postavení umělkyň. Autorky tak navrhuji divákovi,

aby se dostal za schématický rámec identifikace předmětů a zasadil je do nového kontextu.“¹²⁵

Primární funkce použitých konstrukcí odhalovaly další významnou vrstvu vepsanou do instalace, a to tím, že odkazovaly na svůj původ – pocházely opět z nedávno zkrachovalých prodejen. Variace na téma „neviditelné ruky trhu“ se tak nenápadně proplétala do nosných kovových konstrukci, v instalaci použitých jako osnova pro vzniklý textilní objekt. Dlouhý a spletitý příběh, jenž v sobě nesly kovové mříže, se propsal také do technik, se kterými jsme při vzniku objektů pracovali.

Poměrně složité pracovní procesy, jenž jsme se v instalaci rozhodly uplatnit, od nás jako autorek vyžadovaly téměř absolutní přítomnost. Velké množství tenkých bavlněných přízí získaných z jedné konkrétní pozůstalosti prošlo dlouhým a fyzicky namáhavým procesem. Jejich barvení předcházel proces rozmotávání, k němuž jsme zkonstruovaly nástroj podobný tradičnímu motovidlu, který nám jednoduše umožnil bavlněný materiál uspořádat do barvířské podoby. Následně se nitě namáčely, sušily a opět rozmotávaly tak, aby se mohly použít pro proplétání skrze nosnou osnovu. Celý tento proces probíhal v plné soustředěnosti na liduprázdné umělecké rezidenci v Banské Štiavnici v době, kdy se lockdownové restriktce jen zpříšňovaly a jejich sledování stěží podporovalo poslední nadějně vyhlídky. Pracovní izolace nám přinesla možnost plného soustředění, a potažmo nás tak navedla i k jisté změně v tvůrčím směřování. Ta se projevila v určité expresivitě, jenž se začala pozvolna odklánět od primárně kritických, politicko-společenských otázek, a začala se více orientovat na expresivitu materiálů samotných, přizpůsobovat se jejich „požadavkům“ a akcentovat jejich silné výpovědní hodnoty.

¹²⁵ ADAMECZEK, Magdalena. *One Knot After Another* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/one-knot-after-another>. (cit. 2022-12-23).







Barbora Zentková a Julia Gryboš, pohled do instalace *One Knot After Another*, HotDock Project space, 2020

7.6 *Fingertips Dance*, Raum für drastische Maßnahmen, Berlin, 2020

Období lockdownů nás jako autorskou dvojici, a koneckonců stejně tak celou společnost, ovlivnilo na vícero rovinách. Z hlediska naší dialogické umělecké praxe představovala pandemie reflexivní období, ve kterém jsme přehodnocovaly některá dosavadní stanoviska a tvůrčí praktiky. Některé naše pracovní plány se v dobách pandemie přesunuly do „lepších časů“, některé se zrušily úplně, většina jich však zůstala v nevědomém zamrznutém stavu. Společenská izolace nás zároveň zasáhla v momentě, ve kterém jsme neměly přístup k ateliéru, přičemž pracovní prostor je pro naši společnou praxi v mnohém zcela zásadní. Ocitly jsme se proto jako autorky v poněkud složité, i když stále výrazně privilegované situaci úplné izolovanosti. Izolaci společenské, stejně tak i profesní. Situaci, ve které se obvyklé pracovní postupy daly v domácích podmínkách praktikovat jen stěží. Rozhodly jsme se proto v rámci tehdejší tematické výstavy, na kterou jsme byly pozvané kurátorkou a umělkyní Barborou Demovičovou, pozměnit dosavadní tvůrčí metody a zaměřit se na ty pracovní aspekty, které jsou nám v dané situaci dostupné. Ostatně tomu napomohlo i samotné téma nastavené kurátorkou, zaměřené na „současné formy migrace, různé kulturní identity a pocit sounáležitosti,“ přičemž cílem výstavy bylo zároveň „vytvořit dočasné komunity a podnítit úvahy o pojmu domov.“¹²⁶ I samotná výstava nazvaná *Home—Topia* prošla zásadními změnami, když byla vlivem pandemických restrikcí přesunutá z nezávislé berlínské galerie Raum für drastische Maßnahmen do online prostoru a musely jsme tak společně s ostatními autorkami přehodnotit nejen prezentaci výsledného díla, ale i její samotnou formu.

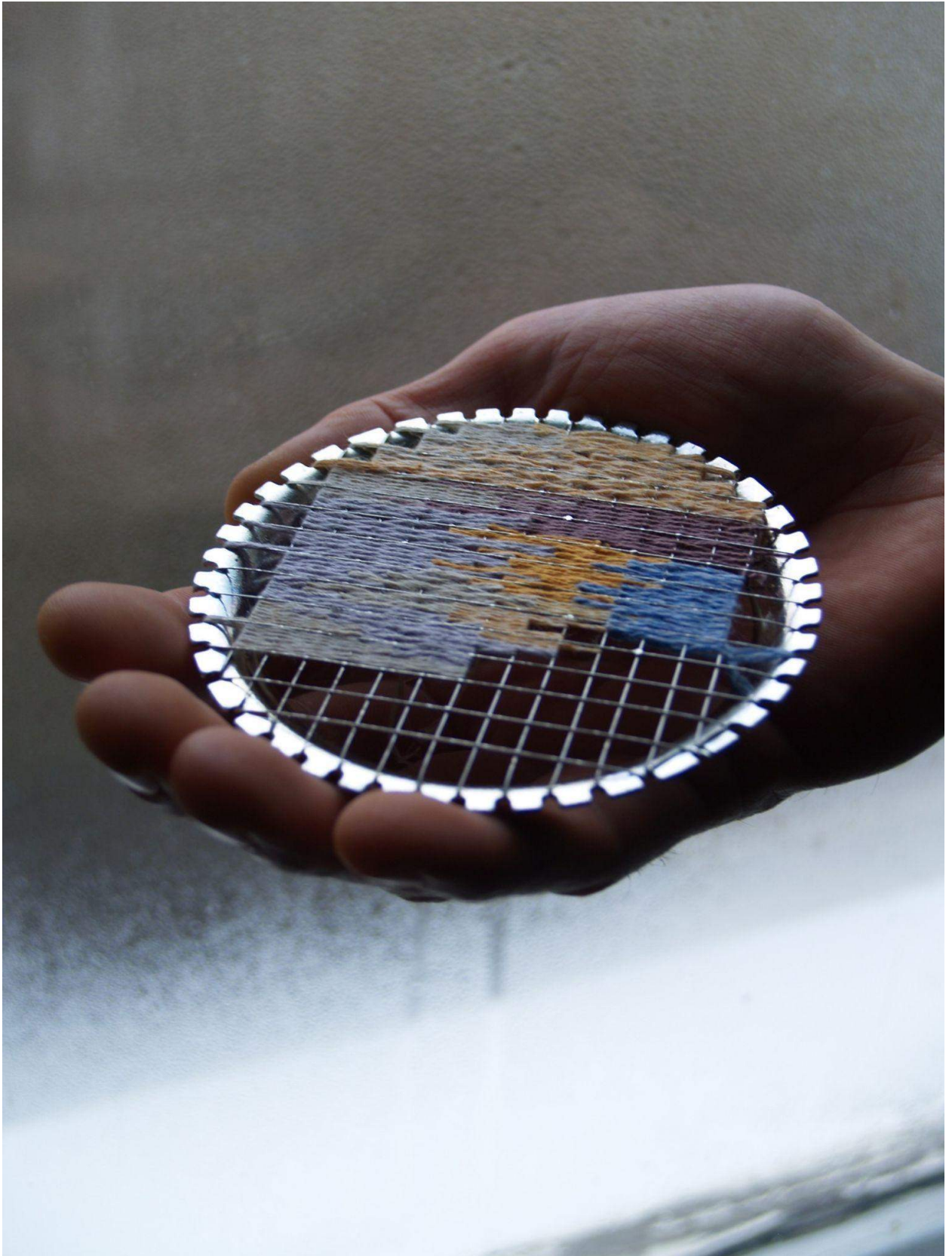
V izolaci našich domovů jsme zasely zrnko naděje na nalezení cesty, jak v dané situaci v umělecké tvorbě nadále pokračovat. Vystala série sedmnácti digitálních fotografií nazvaná *Fingertips Dance*, vznikala za pomoci obvyklých tvůrčích metod s uplatněním běžných pracovních postupů. Příznačně se však změnila jejich škála, materiální indexita a další, formální náležitosti. Z měřítka přesahujícího průměrnou výšku člověka, které je v naší praxi zpravidla přítomné, jsme se přeorientovaly k tvorbě komorních objektů, často v rozměru lidské dlaně. Namísto

¹²⁶DEMOVIČOVÁ, Barbora. Territory Home—Topia. *Home—Topia* [online]. Dostupné z: <https://home-topia.eu/>. (cit. 2022-12-23).

materiálů získávaných „odjinud“ jsme tentokrát pracovaly s těmi, které jsme měly nablízku, a v neposlední řadě jsme oproti galerijní instalaci dílo prezentovaly v online prostředí webových stránek. S jistou dávkou trpělivosti jsme zpracovávaly důvěrně známé materiály, se záměrem tímto gestem dokumentovat tehdejší izolační každodennost. Přineslo nám to alespoň částečně pocit, který v něčem připomínal realitu před pandemií a manuální práce nám měla schopnost zprostředkovat fragmenty toho, čemu říkáme duševní klid.

Mohli bychom zde nacházet jisté paralely s případem umělkyně Candice Lin a její výstavy *Seeping, Rotting, Resting, Weeping* rozebírané v teoretické části textu, kdy pandemická izolace do její tvorby vnesla nový intuitivní pohled. V tomto období do svých praktik poprvé zapojila haptičnost, zaměřila se na oblasti instinktu a emocí a přetavila je do imerzních a komplexních celků. To se v našem případě, myslím, explicitně neudálo, ale s jistotou lze říci, že podobně jako v případě její cambridgeské výstavy, i u nás se změna tvůrčí metody odehrála na pozadí pandemické izolace. Mohli bychom krátce zopakovat Linino tvrzení: „dílo je o útěše a pohodlí vetknutém do života v troskách.“¹²⁷

¹²⁷ *Artists at Work: Candice Lin by Silvi Naçi* [online]. The Carpenter Center for the Visual Arts, 2020. Dostupné z: <https://eastofborneo.org/articles/artists-at-work-candice-lin/>. (cit. 2022-11-21).











Barbora Zentková a Julia Gryboš, *Fingertips Dance*, digitální fotografie, 2021

7.7 *One-Legged Pigeon*, Galerie Kostka, MeetFactory, Praha, 2021

Kdybychom na tomto místě chtěli vycházet z poslední věty v popisu předchozího projektu, odrážel by tento moment dynamiku vztahu, kterou jsou jednotlivé výstupy naší praxe vzájemně propojené. Jeden projekt zpravidla vychází z druhého, nová výstava čerpá z poznání té předchozí. Stejně jako v předchozím odstavci bychom mohli i zde společně s Candice Lin, poznamenané izolací při přípravě její výstavy, přemýšlet o „možnosti života v kapitalistických ruinách a o záplatách, které tento život umožňuje.“

Výstavu s názvem *One-Legged Pigeon* jsme vytvořily přímo pro prostor pražské Galerie Kostka, která je součástí MeetFactory. Teoretička a kurátorka výstavy Tereza Jindrová v doprovodném textu píše o jistém „posunu [...] k další tvůrčí kapitole. Nejde o radikální skok, nýbrž o plynulý vývoj navazující formou i obsahem na řadu předchozích výstavních projektů, které tematizovaly lidskou práci, tlak na výkon v pozdním kapitalismu a z něj plynoucí chronickou vyčerpanost. Motiv napětí a následného potenciálního kolapsu ale nyní střídá uvolnění.“¹²⁸

Náš dlouhodobý zájem o ruční techniky tkání zde vyústil v objekt v podobě osmimetrové textilní „stěny“, kterou jsme vytvořily pomocí v minulosti sice přehlížené, ale dnes opět populární techniky macramé. K jejím tradičním postupům jsme se ovšem vztahovaly spíše okrajově, důležitým se pro nás v tomto případě stal samotný proces vyplétání, jenž s sebou přinesl zklidňující, až léčivý účinek. O terapeutickém potenciálu, obsaženém v samotném procesu tvorby instalace, píše v textu kurátorka výstavy: „Ruční práce a pomalost, která je s ní spojená, přinášejí zkušenost zklidnění a naplnění. Jako by postupná, repetitivní práce umožňovala jiné prožívání času, než to které nám vnucuje netrpělivý duch dneška. My všichni jsme museli během uplynulého roku a půl alespoň dočasně a alespoň v některých ohledech trochu zpomalit.“¹²⁹

¹²⁸ JINDROVÁ, Tereza. *One-Legged Pigeon*. *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/one-legged-pigeon>. (cit. 2022-12-28).

¹²⁹ Ibidem.

Zpomalení a uvolnění napětí jsme v díle tematizovaly prostřednictvím vícero způsobů a médií. Specifická jogínská ásána, Eka Pada Rajakapotasana (v překladu „jednonohý holub“) slouží v ájurvédě zejména k nalezení ventilu pro negativní emoce a nahromaděný stres a její správné provedení, podle mnoha jogínů, doprovázejí samovolně tekoucí slzy. Právě tento fenomén nás silně zaujal kvůli své psychosomatické rovině a následně posloužil jako ústřední myšlenka celého projektu – pojmenování ásány se propadlo do samotného názvu výstavy a motiv slz do její formální podoby. Posun z dříve tematizovaného vyčerpání do oblastí zklidnění, odpočinku a uvolnění se propadl i do zvukové složky výstavy. Skupinu muzikantů, performujících v předchozích projektech až do hranic vyčerpání, vystřídala snově ambientní a dronově laděná kytarová performance v podání hudebníka Jana Tomáše. Zatímco oči návštěvníků pozorovaly „pozvolný gradient pastelových barev, připomínající tóny oblohy při západu slunce“¹³⁰, jejich těla do sebe absorbovala terapeutický zvuk. A opět bychom zde mohli mluvit slovy Edith Jeřábkové: o požadavku na absolutní přítomnost při tvůrčím procesu (zde dokonce akcentované i v samotném kytarovém vystoupení), o dynamice aktu tvoření, o repetitivnosti a snad i propojení samotné formy s uměleckou výpovědí.¹³¹

Napětí, nahromaděné během pandemické krize, našlo ventil v rukodělnosti. Co jsme se o sobě dozvěděli v tomto izolačním období, pokud jsme již hned po jeho skončení znovu hnali vpřed? Definitivních odpovědí se nám dostává stěží, a asi o ně snad už ani tolik nejde. Mohli bychom se společně s Terezou Jindrovou ptát: „Jak ze zkušenosti zpomalení učinit univerzální princip a nikoli pouze únikovou metodu individuální relaxace? A není představa zpomalení pouhou chimérou, jež jen zdržuje akceleraci kolapsu, který jediný může přinést skutečnou katarzi? Napětí nebo uvolnění? Vyčerpání nebo odpočinek? Akcelerace nebo zpomalení? Současná výstava Barbory Zentkové a Julie Gryboš není definitivní volbou, ale spíše pohybem na této oscilující křivce.“¹³²

¹³⁰ JINDROVÁ, Tereza. One–Legged Pigeon. *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/one-legged-pigeon>. (cit. 2022-12-28).

¹³¹ JEŘÁBKOVÁ, Edith a Chris SHARP. Against Nature: Mladá česká umělecká scéna. In: *Ngprague.cz* [online]. Národní galerie Praha, 2016. Dostupné z: <https://www.ngprague.cz/udalost/115/oproti-prirode-mlada-ceska-umelecka-scena>. (cit. 2022-11-11).

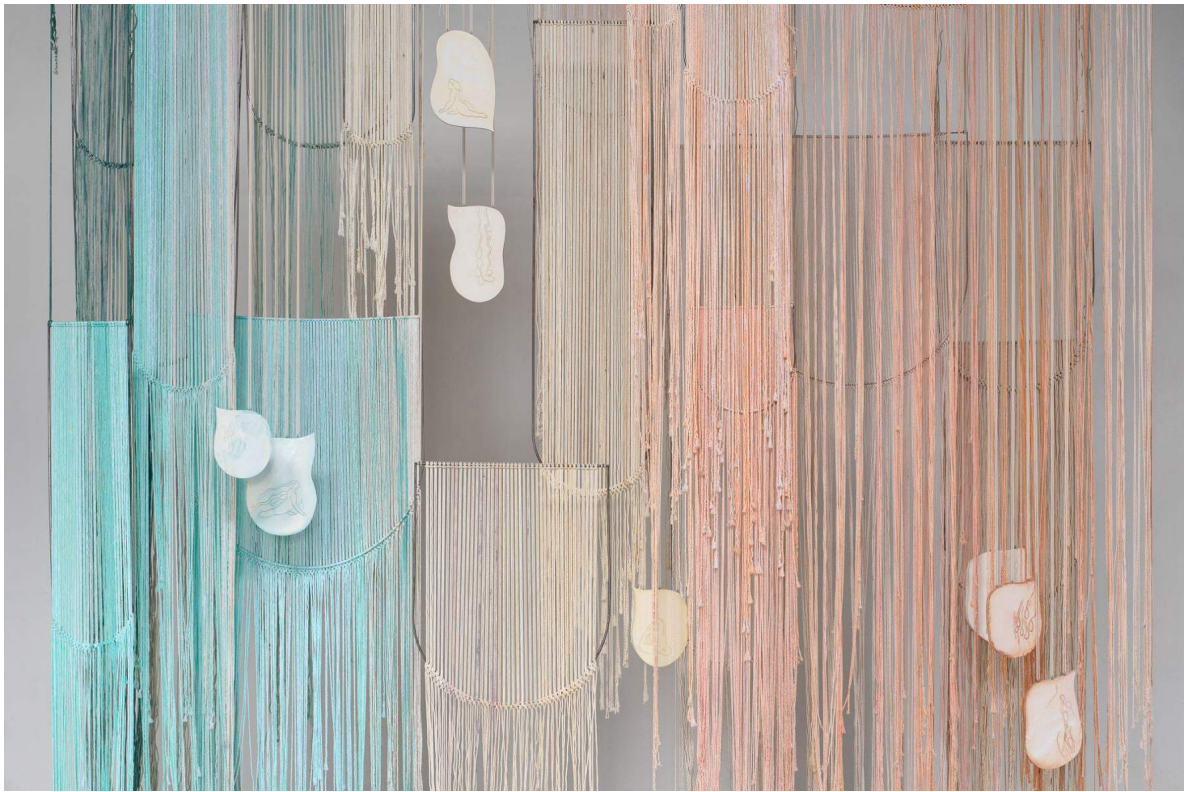
¹³² JINDROVÁ, Tereza. One–Legged Pigeon. *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/one-legged-pigeon>. (cit. 2022-12-28).











Barbora Zentková a Julia Gryboš, pohled do instalace *One-Legged Pigeon*, Galerie Kostka, MeetFactory, Praha, 2021

7.8 *Tea Bags on Eyelids*, Galerie TIC Brno 2021/Neun Kelche, Berlin 2022

„Odpovědí na aktuální kulminující krize, celospolečenské i ty osobní, které na ně bezprostředně navazují, je nutnost zpomalení a klidu.“¹³³ Tímto tvrzením uvedly kurátorky brněnské Galerie TIC Marika Kupková a Ivana Hrončková výstavu, jež byla poprvé představená koncem roku 2021 a následně v létě roku 2022 podruhé prezentovaná v berlínském prostoru galerie Neun Kelche.

V obou případech byl proces zpomalování, zklidnění a uvolňování nahromaděného napětí akcentován a rozvinut do dalších formálních a obsahových rovin. Rituál relaxace, napoprvé napřímo formulován v předchozí výstavě, se propsal nejen do názvu projektu a volby použitých materiálů, ale tentokrát nově i do způsobu jejich zpracování. Intermediální instalace nazvaná *Tea Bags on Eyelids* odkazovala kromě tradiční lidové metody jak opečovávat unavené oči zároveň ke zdroji pigmentace použitých textilií. Kurátorky berlínské částí projektu Kira Dell a Laura Seidel interpretují tuto starou ozdravnou metodu v kontextu aktuálního sociálního paradoxu: „Přikládání čajových sáčků na oční víčka je sociální reakcí na unavené oči, které by však v kontextu dnešní doby neměly vypadat unaveně. Být zaneprázdněný je vnímáno jako produktivní a přitažlivé. V reakci na to se unavený a svraštělý vzhled obrací v jeho pravý opak.“¹³⁴

Zmiňovaný ozdravný rituál byl tedy vepsán do zdroje pigmentace, kdy byly v naší dialogické tvorbě poprvé použity přírodní pigmenty, konkrétně léčivé bylinné směsi, které slibují mít blahodárný vliv na organismus. Kurátorky a kritičky brněnské části projektu Marika Kupková a Ivana Hrončková, nacházely ozvěny názvu výstavy také v jiných než textilních, materiálových, spojeních: „Unavené oči můžeme vnímat i skrze opakující se motiv slzy ve tvarosloví kovových konstrukcí vypletených objektů, voskové výplni oddělující stěny, nebo desek na podlaze, připomínajících lázeňskou dlažbu.“¹³⁵ Volba materiálů použitých v instalaci byla úzce svázána se záměrem

¹³³ KUPKOVÁ, Marika a Ivana HRONČEKOVÁ. *Tea Bags on Eyelids*. Barbora Zentková & Julia Gryboš [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/tea-bags-on-eyelids>. (cit. 2022-12-28).

¹³⁴ DELL, Kira a Laura SEIDEL. *Tea Bags on Eyelids*. Barbora Zentková & Julia Gryboš [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/tea-bags-on-eyelids-ii-at-neun-kelche-berlin>. (cit. 2022-12-28).

¹³⁵ KUPKOVÁ, Marika a Ivana HRONČEKOVÁ. *Tea Bags on Eyelids*. Barbora Zentková & Julia Gryboš [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/tea-bags-on-eyelids>. (cit. 2022-12-28).

projektu, ve kterém byl kladen důraz na jeho relaxační potenciál. Z toho vyplynulo rozhodnutí použít materiály, který tento pocit mohou navozovat: vosk z vonných svíček byl v instalaci přetavený do modulárních objektů ve tvaru slz – ozvěn přenesených z předchozí pražské výstavy. „I některé jógové ásány uvolňují emoce mohou aktivovat pláč. A pláč také přichází, když je zpomalení a relaxace mandatorní. Mezi eskapistickým uvolněním a existenciální úzkostí z právě probíhající krize je cítit vibrování. Lze ho vidět ve strunách paravánů-harf obsahujících zrnící obrazy a slyšet ve strunách kytary Jana Tomáše, který pro instalaci složil hudební kompozici. I když je skepse, která z krize plyne, poměrně závažná, je komunikována empaticky a nenásilně, především skrze stravitelnou [...] melancholii.“¹³⁶

¹³⁶ Ibidem















Barbora Zentková a Julia Gryboš, pohled do instalace *Tea Bags on Eyelids*, Galerie TIC, Brno, 2022















Barbora Zentková a Julia Gryboś, pohled do instalace *Tea Bags on Eyelids*,
Neun Kelche, Berlin, 2022

7.9 *Sunset Sonata*

Projekt *Sunset Sonata* byl v průběhu roku 2022 prezentován vcelku třikrát, pokaždé v jiném institucionálním kontextu a v jiné prostorové podobě. Každá z prezentovaných verzí se odvíjela od té předchozí. Instalace se tak postupem času proměnovala a zároveň získala několik dalších materiálových vrstev.

Podobně jako tomu bylo v případě výstavy *Tea Bags on Eyelids*, i zde byla díla tematicky provázaná s tématy obsaženými v předchozích tvůrčích etapách, jež ztělesňovaly zejména úzkostné pocity pramenící ze života v neoliberalním systému doprovázené tlakem na efektivitu, mnohdy ústící v chronické vyčerpání. Tento, dříve v dílech silně akcentovaný požadavek na efektivní výkon, mnohdy doprovázený potenciálním rozpadem a kolapsem, zde byl vystřídán pocitem pomalého uvolnění. Proměna, nebo spíše organické prolnutí témat, proběhlo v domněnce, že zpomalení a léčení mnoha narušených míst, ať už osobních nebo celospolečenských, je logickou odpovědí na často bolestivé dopady způsobené současným krizovým konglomerátem.

7.9.1 *Bone Tone Shelf Self*, Galerie Kurzor, Praha, 2022

Svoji „premiéru“ měl projekt v prostorách pražské Galerie Kurzor, o kterém podrobněji pojednává třetí kapitola teoretické části textu a to v kontextu výstavy *Bone Tone Shelf Self*, připravené ve spolupráci s kurátorem Janem Zálešákem a umělcem Nicolasem Lamasem. Nemusíme se proto i zde zdlouhavě věnovat první prezentované části projektu. Nicméně je podstatné v krátkosti zmínit skutečnost, že ho v prostorách pražské galerie zvukově aktivovala experimentální hudebnice Mariana Hradilková, která do instalace přispěla svou ambientní performancí, ve které se orientovala na harmonický potenciál hlasu a tónů.







Barbora Zentková a Julia Gryboš, pohled do instalace *Bone Tone Shelf Self*, Galerie Kurzor, Praha, 2022

7.9.2 *Sunset Sonata*, Centre Pompidou, Paříž 2022

Druhá část výstavního projektu se odehrála u příležitosti mezinárodního festivalu MOVE, který byl zaměřen na současné performativní podoby ve výtvarném umění a probíhal na podzim letošního roku v pařížském Centre Pompidou. Kurátoři festivalu Caroline Ferreira a Michal Novotný se v projektu zaměřovali/y na kontrast mezi kolektivním tělem a individuální svobodou v kontextu post pandemické reality.

„Podobně jako tělo jednotlivce, i kolektivní tělo bylo ovlivněno sociálními opatřeními, která si pandemie vyžádala. Náš pohled na těla existující společně v jednom prostoru se změnil a krása, síla a energie, kterou vyvíjejí, se nyní zdá být ještě významnější. Zároveň se ještě více prohloubila propast mezi těmi, kdo volají po naprosté individuální svobodě, a těmi, kdo usilují o kolektivní tělo, které více než kdy jindy představuje skutečně bezpečný prostor(...) Move 2022 nabízí kritiku produktivního těla: Cally Spooner se zaměřuje na neproduktivní čas těl v představení o nácviku díla, které bude mít podobu opery. Podobnou kritiku nabízejí i Julia Gryboš a Barbora Zentková, které se zaměřují na kolektivní únavu spojenou s neustálým požadavkem na výkon.“¹³⁷

Instalace s názvem *Sunset Sonata* se při této příležitosti rozrostla o několik dalších objektů s využitím nových materiálových spojení. Místa v blízkosti kovových tyčí, které stanovily svého druhu osnovu pro vypjaté řady bavlněných přízí, nově doplnily reliéfní voskové odlitky. Několik objektů cirkulárních tvarů, které kromě své odpočinkové funkce pro návštěvníky výstavy zároveň stanovily svého druhu stage pro kytaristu Jana Tomáše. Ten v případě pařížské instalace zvukově aktivoval prostor pomocí osobitých dronových melodií. Kytarové kompozice vznikaly se záměrem poskytnout posluchačům prostor pro stav relaxu, uvolnění a odpočinku. Rituál uvolnění je v projektu *Sunset Sonata* podle kurátorů výstavy Ferreira a Novotného „ztělesněn na vícero úrovních, z nichž nejzřetelnější je způsob, jakým jsou tenké bavlněné provazy vetkány do kovových konstrukcí. Pomalý gradient pastelových barev vzniká jako výsledek nálevu čajových lístků, který je zde použit v

¹³⁷ FERREIRA, Caroline a Michal NOVOTNÝ. Move Festival 2022: Culture club - Corps collectifs. *Centre Pompidou* [online]. Dostupné z: <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/FogPB0W>. (cit. 2023-01-03).

odkazu na uklidňující vlastnosti čaje.”¹³⁸

¹³⁸ Move Festival 2022: Julia Gryboš & Barbora Zentková Installation & performances. *Centre Pompidou* [online]. Dostupné z: <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/Om9iJcO>. (cit. 2023-01-03).











Barbora Zentková a Julia Gryboš, pohled do instalace *Sunset Sonata*, Centre Pompidou, Paříž, 2022

7.9.3 *Daily Swallowed Dilemma*, Galeria sztuki współczesnej, Opole, 2022

Třetí a zároveň dosud poslední výstavní projekt zastřešuje název *Daily Swallowed Dilemma*. Ten se konal v prostorech Galerie Sztuki Współczesnej v polské Opoli a oproti předchozím dvěma prezentacím předkládal nejpropracovanější materiálovou podobu. Kurátor výstavy Łukasz Kropiowski o ní napsal:

„Na opolské výstavě Gryboś a Zentková představují komplexní instalaci, jejíž recepce vyžaduje určitý čas a pozornost, nutí nás zpomalit pohled a naučit se znovu soustředěně hledět. S dílem se seznamujeme postupně, objevujeme jeho vrstvy. Na první pohled zaujme jednoduchost tvarů, opakování prvků a prázdnota. Prostoru dominují kovové předměty spojené s průmyslovými výrobky. Mají přísnou modernistickou strukturu s jasným geometrickým členěním a připomínají funkčnost nábytkových forem nebo drobné architektury (ve skutečnosti mohou sloužit veřejnosti jako lavičky). Další vizuální vrstvu tvoří hrubá vlákna příze natažená na fragmenty kovových konstrukcí a padající v dekorativních vlnách na podlahu, drobné voskové dlaždice tekutého tvaru a „nitkovité“ struktury a látky částečně zakrývající okna galerie. Jemné textilní závěsy zjemňují disciplínu geometrického členění, propůjčují barevnost instalaci založenou na jemných odstínech tělové, okrové a modré barvy a nenápadný výrazový prvek s jedinečností řemesla. Významy a „auru“ výstavy však budují aspekty mnohem pomíjivější, jako jsou složky tvůrčího procesu – pečlivé techniky tkaní, použití přírodě blízkých materiálů, zdroje pigmentace látek (čaj, byliny) a haptické vlastnosti (měkkost látky, organická povaha včelího vosku), vůně (roztavené vonné svíčky) a zvukový doprovod výstavy.”

Pro interpretaci témat, se kterými výstava operovala, pracoval ve svém textu kurátor výstavy s eseji německého filozofa a teoretika kultury Byung-Chul Han, v nichž se autor zaměřuje na problematiku „společnosti úspěchu“, nazývanou také „společnost únavy“. Německý filozof v nich mluví mimo jiné o tom, že tvoříme společnost, která trpí absencí přestávek, vnímaných jako čas absolutní nečinnosti. Nuda, snění, nebo odpočinek jsou tak v dnešním světě neoddělitelné od času, v němž jsme plně produktivní. „Ve světě intenzivní výroby zůstává přestávka součástí pracovní doby – jejím účelem je umožnit nám další efektivní fungování a návrat domů nám nenabízí

odpočinek, protože notebooky a internet nám dávají možnost pracovat, ať jsme kdekoliv.¹³⁹

V instalaci *Daily Swallowed Dilemma* naším záměrem bylo vytvořit mimo jiné příznivý prostor pro zpomalení a odpočinek. Požadavky pozdního kapitalismu na neustávající tlak na výkon a superprodukcí jsme v instalaci pomyslně konfrontovaly s modelem „vysedávání“ na lavičce. Pocity stísněnosti a úzkosti, přemíra podnětů, informací a impulsů se zde střetly s harmonií forem, rytmickým opakováním linií a tlumenou chromatickou barevností. Nervózní spěch a soutěživost narazily na terapeutické vlastnosti bylin, vonného vosku a ambientní tóny kytarové kompozice.¹⁴⁰ Opolská výstava tak byla jednoduše pojatá zejména jako prostor pro pozornost a zklidnění přestimulovaného vnímání.

„Vlastnosti ztělesněné v autorských instalacích této umělecké dvojice podporují potlačující instinkty pozdně kapitalistické hyperaktivity, bez nichž se podle Byung-Chul Hana jednání rozptyluje a přechází v neklidné, hyperaktivní reagování a odreagování, což brání jakémukoli tvůrčímu myšlení a jednání. Ve zvláštní době, v níž žijeme a do které se vžil termín stresslaxing – být tak vystresovaný, že relaxace vyvolává ještě větší stres kvůli absenci práce na projektu, který je samotnou příčinou tohoto stresu – Julia Gryboś a Barbora Zentková zřejmě doporučují následovat Byung-Chul Hana: práce, výroba, kapitál musí být dnes zprofanovány, pracovní čas by měl být přeměněn v čas hry a oslav.“¹⁴¹

¹³⁹KROPIOWSKI, Łukasz. Julia Gryboś i Barbora Zentková, *Daily Swallowed Dilemma*. *Galeria sztuki współczesnej* [online]. Dostupné z: <https://galeriaopole.pl/media/system/kalendarz/Daily-Swallowed-Dilemma-tekst-kuratorski-do-pobrania.pdf>. (cit. 2023-01-03).

¹⁴⁰ Ibidem

¹⁴¹ Ibidem















Julia Gryboś a Barbora Zentková, pohled do instalace *Daily Swallowed Dilemma*, GSW Opole, 2022

8 Bibliografie

8.1 Použitá literatura

Jack Z. Bratich BRATICH a Heidi M. BRUSH. „The Object of Therapy: Fabricating Activism: Craft-Work, Popular Culture, Gender”, in: *Utopian Studies* [pdf online]. The Pennsylvania State University, University Park, PA, 2011, 2(22), 235 ISSN 2154-9648. Dostupné z: Project MUSE muse.jhu.edu/article/451893. (cit. 2022-11-06).

Julia BRYAN-WILSON, *Fray: Art and Textile Politics* [pdf online]. Chicago: The University of Chicago Press, 2017, s. 33. ISBN 13: 978-0- 226- 36982- 2. Dostupné z: doi:10.7208 / chicago / 9780226369822.001.0001. (cit. 2022-11-06).

Maria Elena BUSZEK a ROBERTSON Kirsty, „The Object of Therapy: Mary E. Black and the Progressive Possibilities of Weaving”, in: *Utopian Studies* [pdf online]. The Pennsylvania State University, University Park, PA, 2011, 2(22), s.197. ISSN 2154-9648. Dostupné z: https://www.academia.edu/28154005/The_Object_of_Therapy_Mary_E_Black_and_the_Progressive_Possibilities_of_Weaving. (cit. 2022-11-06).

Silvia FRANCESCHINI, „Solar Poetics, On Adrien Vescovi’s Ecology of Practice”, *Adrien Vescovi* [online]. Dostupné z: <https://adrienvescovi.com/en/textes/> (cit. 2022-11-21).

Natasha GINWALA – Julienne LORZ, „And Berlin Will Always Need You Art: Craft and Concept Made in Berlin”, *Gropius Bau* [online]. Berlín: Gropius Bau, 2019. Dostupné z: https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_274526.html (cit. 2022-11-12)

Zoë GRAY (ed.), *Making is Thinking* [pdf online]. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2011, s. 7. ISBN 978-90-73362-96-3. Dostupné z: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/publications/making_is_thinking. (cit. 2022-11-03).

Michał JACHUŁA, „*Splendor tkaniny*” [online]. Varšava: Narodowa galeria sztuki współczesnej Zachęta. Dostępne z:

<https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/splendor- tkaniny> (cit. 2023-11-29)

Edith JEŘÁBKOVÁ, „Jak můžu říct, co si myslím, dokud neuvidím, co říkám?”, in: Edith JEŘÁBKOVÁ – Chris SHARP (eds.), *Against Nature: Mladá česká umělecká scéna* (kat. výst.), Praha: Národní galerie v Praze 2016, s. 22–74.

Edith JEŘÁBKOVÁ – Chris SHARP, „Against Nature: Mladá česká umělecká scéna.” in: Ngprague.cz [online]. Národní galerie Praha, 2016. Dostupné z:

<https://www.ngprague.cz/udalost/115/oproti-prirode-mlada-ceska-umelecka-scena> (cit. 2022-11-11)

Marta KOWALEWSKA, „*Splendor tkaniny: 17. Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Łódź 2022*” [online]. 2022. Dostupné z:

<https://www.cmwl.pl/public/informacje/17-miedzynarodowe-triennale-tkaniny,226> (cit. 2022-11-29)

Candice LIN: „Sleeping, Rotting, Resting, Weeping” [online]. *The Carpenter Center for the Visual Arts*. Dostupné z:

<https://www.moussemagazine.it/magazine/candice-lin-sleeping-rotting-resting-weeping-at-carpenter-center-for-the-visual-arts-cambridge/> (cit. 2022-11-21).

Vojtěch MÄRC, „Vzorník”. in: Markéta VINGLEROVÁ – Emma HANZLÍKOVÁ (eds.), *Pocta suknu: Textil v kontextu umění*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2018, s. 232–237. ISBN 978-80-907185-0-0.

Ewa MAJEWSKA – Monika WEYCHERT, „Mniejszościowa polityka marzenia sennego. Wokół projektu *Przeczarowując świat Małgorzaty Mirgi-Tas*”, Magazyn SZUM [online]. 12.08.2022. Dostupné z:

<https://magazynszum.pl/intersekcjonalny-patchwork-przeczarowujac-swiat-malgorzaty-mirgi-tas-w-pawilonie-polonia-na-biennale-sztuki-w-wenecji/> (cit. 2022-11-29).

„Hana Miletić — Pieces” [online]. Dostupné z: <https://www.kunsthalle-mainz.de/en/> (cit. 2022-11-26)

„Hana Miletić in conversation with Vincent van Velsen”, *Mousse Magazine* [online]. 13.07.2018. Dostupné z:

<https://www.moussmagazine.it/magazine/hana-miletic-vincent-van-velsen-wiels-2018/> (cit. 2022-11-26).

Alice MOTARD, „When skills became a problem: theories of craft since the dawn of industry” in: Zoë GRAY (ed.), *Making is Thinking* [pdf online]. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 2011, s. 42-47 ISBN 978-90-73362-96-3.

Dostupné z: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/publications/making_is_thinking (cit. 2022-11-03).

Silvi NACI, „Artists at Work: Candice Lin “ [online]. *The Carpenter Center for the Visual Arts*, 2020. Dostupné z:

<https://eastofborneo.org/articles/artists-at-work-candice-lin/> (cit. 2022-11-21).

Michal NOVOTNÝ, „Jakub Hájek a František Hanousek: Portfolio”, *Art & Antiques* [online]. prosinec 2022. Dostupné z:

<https://www.artantiques.cz/jakub-hajek-a-frantisek-hanousek> (cit. 2022-28-11)

Thuc Linh NGUYEN VU, „Intersekcjonalny patchwork. *Przeczarowując świat* Małgorzaty Mirgi-Tas w Pawilonie Polonia na Biennale Sztuki w Wenecji”. *Magazyn SZUM* [online]. 25.11.2022 Dostupné z:

<https://magazynszum.pl/intersekcjonalny-patchwork-przeczarowujac-swiat-malgorzaty-mirgi-tas-w-pawilonie-polonia-na-biennale-sztuki-w-wenecji/> (cit. 2022-11-30).

Eva B. RIEBOVÁ B, „Mladí a klidní”, *Galleryreader.com* [online]. Praha: MeetFactory, 2021. Dostupné z: <https://galleryreader.com/exhibition/mladi-a-klidni/> (cit. 2022-16-11)

Anna SANTOMAURO – Laura CLARKE. „Ja ako mikrób, prach, kamene, ktoré vibrujú” *Tranzit.sk* [online]. Bratislava, 2022. Dostupné z:

<https://sk.tranzit.org/sk/vystava/0/2022-09-21/ja-ako-mikrob-prach-kamene-ktore-vibruju> (cit. 2022-11-12)

Anna SEDLÁČEK ROUBALOVÁ, „Zranitelnost šípku”, *Artalk.cz* [online]. 19. říjen 2022 Dostupné z: <https://artalk.cz/2022/10/19/sila-sipku/> (cit. 2022-11-240).

Mariana SERRANOVÁ, „Dlouhý stín participace a sociální angažovanosti v umění nového milénia: Od vztahového antagonismu k symbolické reprezentaci”, *Flash Art* [online]. 18 listopadu 2021. Dostupné z:

<https://flashart.cz/2021/11/18/dlouhy-stin-participace-a-socialni-angazovanosti-v-ume-ni-noveho-milenia-od-vztahoveho-antagonismu-k-symbolicke-reprezentaci/> (cit. 2022-12-24).

Jiří SIRŮČEK, „Anetta Mona Chisa: Profily”, *Artyčok.tv* [online]. 2022. Dostupné z: <https://artycok.tv/cs/post/anetta-mona-chisa> (cit. 2022-11-11)

Eva SKOPALOVÁ, „MARIE TUČKOVÁ: Portfolio”, *Art & Antiques* [online]. říjen 2021. Dostupné z: <https://www.artantiques.cz/marie-tuckova> (cit. 2022-11-22).

Jitka ŠKOPOVÁ, Andrea BŘEZINOVÁ, „Omlazení vazeb textilního a sklářského řemesla”. *TEXTIL V MUZEU: odborné recenzované periodikum vydávané Technickým muzeem v Brně ve spolupráci s odbornými komisemi Asociace muzeí a galerií ČR*. [pdf online]. Brno: Technické muzeum v Brně, 2021, s. 47. ISBN 978-80-87896-99-0. ISSN 1804-1752. Dostupné z: <https://www.umprum.cz/cs/web/o-umprum/veda-a-vyzkum/omlazenivazeb-textilniho-a-sklarskeho-remesla> (cit. 2022-11-03).

„Moffat TAKADIWA: Brutalised Language”, *Neue Luxury* [online]. 27. leden 2022. Dostupné z: <https://www.neueluxury.com/feature/moffat-takadiwa-brutalized-language/> (cit. 2022-12-12).

Neil TURNBULL, „Permacrisis: what it means and why it's word of the year for 2022”, *The conversation: Academic rigour, journalistic flair* [online]. 11. listopad 2022. Dostupné z: <https://theconversation.com/permacrisis-what-it-means-and-why-its-word-of-the-year-for-2022-194306> (cit. 2023-01-03).

„TXT, IS NOT WRITTEN PLAIN (DRAFT I)”, *Globe Aroma* [online]. Dostupné z: <https://www.globearoma.be/evenement/txt-is-not-written-plain-draft-i/> (cit. 2022-11-26).

TRIVEDI, Nina. *The Externalisation of the Object: A critical study of object categories in the work of Mike Kelley, Paul McCarthy, Tony Oursler, Jason Rhoades and Ryan Trecartin from 1974 to 2010* [pdf online]. Londýn, 2020 [cit. 2022-11-20]. Dostupné z: <https://researchonline.rca.ac.uk/id/eprint/4818>. Disertace. Royal College of Art. s.135

Markéta VINGLEROVÁ – Emma HANZLÍKOVÁ (eds.), *Pocta suknu: Textil v kontextu umění*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2018. ISBN 978-80-907185-0-0. s.9

Markéta VINGLEROVÁ, „Měkké médium”. in: Markéta VINGLEROVÁ – Emma HANZLÍKOVÁ (eds.), *Pocta suknu: Textil v kontextu umění*. Humpolec: Nadační fond 8smička, 2018, s. 12–19. ISBN 978-80-907185-0-0.

Joanna WARSZA, „MAŁGORZATA MIRGA-TAS” [online]. Dostupné z: <https://www.berliner-kuentstlerprogramm.de/de/artist/malgorzata-mirga-tas/> (cit. 2022-11-30).

Kay WHITNEY, „Moffat Takadiwa”, *Sculpture | A Publication of the International Sculpture Center: Craft Contemporary* [online]. Los Angeles, 18. leden. 2022 (cit. 2022-12-12).

Jan ZÁLEŠÁK, „Kurátorský záměr pro Galerii Kurzor” [online]. *Centrum pro současné umění Praha*, 2022. Dostupné z: <https://cca.fcca.cz/galerie/galerie-kurzor/5/> (cit. 2022-11-15)

Jan ZÁLEŠÁK, „Bone Stone Shelf Self” [online], kurátor Jan Zálešák, *Centrum pro současné umění Praha*, 2022. Dostupné z: <https://cca.fcca.cz/galerie/galerie-kurzor/5/bone-tone-shelf-self/> (cit. 2022-11-14)

„Women’s Work: Center for Feminist Art” [online]. New York: Brooklyn Museum. Dostupné z: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/womens_work (cit. 2023-11-13)

Jody ZELLEN, „Moffat Takadiwa: Nicodim Gallery”, *Artillery Magazine* [online]. 2, říjen 2019. Dostupné z: <https://artillerymag.com/nicodim-gallery-moffat-takadiwa/> (cit. 2022-12-12).

8.2 Jiné online zdroje

Magdalena ADAMECZEK, „One Knot After Another” [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/one-knot-after-another> (cit. 2022-12-23).

Barbora DEMOVIČOVÁ, „Territory Home—Topia”, *Home—Topia* [online]. Dostupné z: <https://home-topia.eu/> (cit. 2022-12-23).

Kira DELL – Laura SEIDEL, „Tea Bags on Eyelids”, *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/tea-bags-on-eyelids-ll-at-neun-kelche-berlin> (cit. 2022-12-28).

Caroline FERREIRA – Michal NOVOTNÝ, „ Move Festival 2022: Culture club - Corps collectifs, “ *Centre Pompidou* [online]. Dostupné z: <https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/FogPB0W> (cit. 2023-01-03).

Miloš HROCH, „Tiredness Quotes”, *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/tiredness-quotes> (cit. 2022-12-20).

Tereza JINDROVÁ, „One-Legged Pigeon”, *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/one-legged-pigeon> (cit. 2022-12-28).

Marika KUPKOVÁ – Ivana HRONČEKOVÁ, „Tea Bags on Eyelids”, *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/tea-bags-on-eyelids> (cit. 2022-12-28).

Łukasz KROPIOWSKI, „Julia Gryboš i Barbora Zentková, Daily Swallowed Dilemma,” *Galeria sztuki współczesnej* [online]. Dostupné z: <https://galeriaopole.pl/media/system/kalendarz/Daily-Swallowed-Dilemma-tekst-kuratorski-do-pobrania.pdf> (cit. 2023-01-03).

Candice LIN, „Working from intuition Candice Lin Artist Talk”, [video online] 44:49 min., *YouTube*, nahráno uživatelem Walker Art Center, 8.říjen 2021 Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xIKtdLfXQmk&t=1010s> (cit. 2022-11-28).

Anetta MONA CHISA: Profily. *Artyčok.tv* [video online], 0:13:21, 2022. Dostupné z: <https://artycok.tv/cs/post/anetta-mona-chisa> (cit. 2022-11-11)

Anetta MONA CHISA, „Visiting Artist at AVU 2020/2021. [video online]. 1:06:30, *Youtube*, nahráno uživatelem AVU Stream 16.února 2021, Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WbNoeVm67ZI> (cit. 2022-11-11)

Anna REMEŠOVÁ – Alžběta BAČÍKOVÁ, „The Shallow Sleep of Emergency Mode”, *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z:

<https://www.zentkova-grybos.com/a-swallow-sleep-of-emergency-mode> (cit. 2022-12-17).

Marie TUČKOVÁ, „Episode One: Bunny’s Departure: Reportáže.” *Artyčok.tv* [video online]. 2018. Dostupné z: <https://artycok.tv/cs/post/episode-one-bunnys-departure> (cit. 2022-11-23).

Jan ZÁLEŠÁK, „Diagnosis of the Curved Spine”, *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/diagnosis-of-the-curved-spine> (cit. 2022-12-16).

Barbora ZENTKOVÁ – Julia GRYBOŠ, „Soya Stream”, *Barbora Zentková & Julia Gryboš* [online]. Dostupné z: <https://www.zentkova-grybos.com/soya-stream> (cit. 2022-12-17).