

# DOKUMENTACE

# ZÁVĚREČNÉ PRÁCE



**VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ**  
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

**FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ**  
FACULTY OF FINE ARTS

**ATELIÉR INTERMÉDIÍ**  
INTERMEDIA STUDIO

**RUKA V RUKÁVU**  
TO MEET HALFWAY

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**DIPLOMA THESIS**

**AUTOR/KA PRÁCE**

**AUTHOR**

**VEDOUCÍ PRÁCE**

**SUPERVISOR**

**BcA. JUDITA LEVITNEROVÁ**

**MgA. PAVEL STEREC Ph.D.**

**BRNO 2021**

## **OBSAH DOKUMENTACE:**

**TEXTOVÁ ČÁST**                      **s. 6–25**

**OBRAZOVÁ ČÁST**                    **s. 27–46**

## TEXTOVÁ ČÁST

### ANOTACE

V diplomové práci se budu zabývat rozsahem, tj. horizontální škálovatelností umělecké praxe v souvislosti se změnami socioekonomických podmínek, ve kterých se autor nalézá, stejně jako subjektivní reflexí hodnoty vlastní umělecké tvorby v kontextu jejího ne/rozpoznání v rámci institucionalizovaného galerijního provozu a trhu s uměním. Jakou roli hraje socioekonomická situace autorky v její individuální umělecké praxi?

Soustředit se budu především na současnou textilní tvorbu, která prošla řadou změn svého statusu v rámci oscilace na pomezí současného volného umění a designu. Budu se věnovat novému „obratu k řemeslu“ v současném umění, a to především na příkladu DIY módy překračující hranice galerií a fashion designu.

## ÚVOD

V teoretické části diplomové práce se budu zabývat individuální uměleckou praxí, a to jak svou vlastní, tak vybraných respondentů – generačních vrstevníků převážně z řad absolventů, tedy generace nastupujících umělců, jejichž tvorba vzniká pro galerijní provoz, ale paralelně i mimo něj jako užitá móda. Ať už jako móda pro vlastní užití, nebo jako forma přivýdělku generovaného zpravidla skrze klientelu followerů na sociálních sítích. Současně musí platit kritérium, že užitá i volná tvorba nemění příliš svůj vizuální charakter a technologický postup. Cílem bude zjistit, jaká je motivace při produkci těchto artefaktů, i když okolnosti vzniku jsou rozdílné.

V textu přihlížím převážně ke kontextu české textilní DIY tvorby, reflexi socio-politického aspektu genderové nerovnosti v umění a řemeslnému obratu s výstupy v oblasti módy a obecněji kategorii „wearable“.

Autory pro rozhovory citované v této práci jsem subjektivně vybrala na základě podobnosti se svou vlastní tvorbou, ale i postavení v rámci generace a podobné míry zapojení do institucionalizovaného uměleckého provozu.

V práci se pokouším sledovat aspekt tělesnosti, distinkci fyzického těla a textilu – liminální prostor mezi užitým předmětem, oděvem a volným uměním. Pro mě i pro citované autory je charakteristická oscilace mezi různými přístupy k textilním materiálům, a to podle aktuální potřeby (tvůrčí i finanční), podmínek vzniku (omezený přístup k technologiím textilní výroby), zájmu (módní, umělecké i subkulturní inspirace) a využití (galerijní vs užitě).

Řada těchto témat je v mé tvorbě dlouhodobě přítomná a chci je proto sebereflexivně zhodnotit.

Na škále výskytu textilní tvorby v kontextu umění se budu soustředit na transfiguraci ve vztahu k jinému tradičnímu médiu – malbě. Malba, která má s textilní tvorbou mnoho paralel, je v mé práci jistě patrná a z velké části z ní formálně vycházím (předchozí studium v malířských ateliérech). Malba se prolíná s dějinami textilu, se kterými také často sdílí i slovník. Překračuje své hranice ve smyslu „konstruování malířského či obrazového výrazu“, kde se „získává prostor pro materiálový experiment, jenž paralelně s dobovým diskurzem prakticky rozšiřuje ‚pole malby‘ na tzv. přesahy.“<sup>1</sup> Přes podobnost textilního materiálu

---

1 Petr Vaňous, *Obraz nástroj rozlišení in: Patricie Fexová (ed.), Souvislá vrstva. Konference o současné malbě. Sborník příspěvků*, Praha, 2017, s. 7

k malbě, textil odvádí od reprezentativního zobrazení a nutí nás vždy myslet na jeho funkce analogicky související s tělem a tělesností.

## „ARTIST-RUN FASHION“

„Artist-run fashion“ v současném umění silně rezonuje a je někdy těžké nezabloudit v rozvrstvující se síti konotací s módou nebo alespoň textilním materiálem. Pro mě je klíčový princip DIY, který splňuje jen část umělců věnujících se módě, a právě tomuto segmentu se budu věnovat. Šaty lze číst jako umělecký výrazový nástroj, který může odhalovat něco o myšlenkách ve své době prosakujících do společnosti.<sup>2</sup> Šaty mohou pomoci při pochopení globálních vztahů skrze lokální kontext jejich užití. Oděv má své místo jak v návaznosti na médium malby, sochy, instalace nebo performance, tak jako „kostým“ v každodenním životě. „Odvaha učinit z původně ‚povrchní‘ oděvní kultury umění tkví v dandyho individualismu.“<sup>3</sup> Stejně jako v levicových snahách avantgard o žité umění všedního. „Dandysmus počíná tam, kde móda přestává.“<sup>4</sup> Nikdy ji ale úplně neopouští.

Dandyovským principem nasycení jsou i „Aktualizované oděvy“ Milana Knížáka (obr. 1). Experimentoval zde s postupy promítnutými i do jeho dalších aktivit, které byly koncipovány mimo módní a oděvní tvorbu, na nichž pracoval kontinuálně přes deset let. V 80. letech jsou tyto práce zařazeny na molo a v jeho šatníku na ikonické puntíky narazíme i dnes. Čistou spekulací o vstupu do profesionalizované módy je, že v této době nemohl (jako umělec) oficiálně pracovat a živila ho částečně jeho manželka.

Extravagantní převleky zaujímaly o dekádu později místo u Františka Skály (molitanový oblek, obr. 2) nebo Roucho (obr. 3), asamblážový objekt z přírodnin, asociativně stimulující vnitřní divákův svět.

Úplně odlišný pak může být příklad Jiřího Černického z raných nultých let, kterému celotělová kombinéza pro performance Nobody Readible (obr. 4) posloužila jako absorpční vrstva náporu globalizace. Stejně „chameleonský“ a osobní prostor „kolonizující“ prvek najdeme v lehce naivně působícím ročním projektu Silvie Vondřejcové, který spočíval

---

2 Ingrid E. Milda, *Reading Fashion in Arts*, New York, 2020, s. 15

3 Helena Jarošová, *Oděv – Móda - Tvorba*, Praha, 2020, s. 129

4 Ibidem

v nošení na každý den barevně sladěných „uniform“ do (pravděpodobně) rutinního zaměstnání. Hravostí s jakou se snaží bojovat s ubíjejícím rytmem každodennosti, se stávají ještě větším omezením (Oblečení, 2005, obr. 5). „Eva Koťátková začala používat textil pro evokaci těla v represivních systémech“ (obr. 6).<sup>5</sup> Zapojením vlastního těla (a tkáně) si k sobě Lenka Vacková pustila korporátní společnosti ještě trochu blíže, nechala si totiž jejich loga dočasně vytetovat vlastní krví (Fast or Last, 2016, obr. 7).

Naopak oděv jako převlek či kostým (pro určitou příležitost) využívá v performacích záměrně teatrálně Julie Béna (obr. 8).

Na podpoření příběhu v performance skrze oděv (kde nehraje oděv ústřední motiv) si zakládá generace mých vrstevnic Tania Nikulina a Jana Mikle, potažmo duo StonyTellers (obr. 9), Slama&Delong (obr. 10) nebo Marie Tučková (obr. 11). Zato například Lukáš Hofmann (obr. 12), u kterého oděv hraje také podstatnou roli, už klade mnohem větší důraz na komentář k jejich původu ve světě módy. Přidává i praktickou rovinu, když mluví o prekarizaci uměleckého světa. „Náhoda není ani to, že často používám textilie – je totiž atmosférotvorná a zároveň se dá snadno složit. Zní to hrozně banálně, a přitom je to v něčem hořké [...] Pokud se člověk k něčemu vyjadřuje, musí zároveň jednou nohou v tom blátě stát...“<sup>6</sup>

Textil, v umění dříve využívaný jako „chudý“ materiál pro jeho snadnou dostupnost, dnes dostává jiné a často naléhavější konotace, zvláště pokud víme, jakou cenou ve formě negativních externalit je vyvážený. Práce s nadprodukcí v měřítku od továren po soukromý šatník je automaticky tematizací udržitelnosti. DIY móda konfrontuje přebytek textilního materiálu, a tím akcentuje všudypřítomný konzumerismus. DIY móda zároveň udržuje status quo díky tomu, že je na nadprodukcí závislá a může působit jako greenwashingová strategie, která pouze estetizuje recyklaci. DIY upcyklovaná móda je životním stylem, vytvářejícím stále nové kombinace – metodou patchworku multiplikuje jednu část oděvu a transformuje ji do postmoderních koláží. Upcyklovaný kus oblečení je schopen pojmout několikanásobné

---

5 *Interviews Eva Koťátková*, Artforum, <https://www.artforum.com/interviews/eva-ko-atkova-82106>, vyhledáno 20. 3. 2021

6 Klára Peloušková a Anna Remešová, *V mém světě neexistují pevné body*, <https://artalk.cz/2018/05/24/lukas-hofmann-v-mem-svete-neexistuji-pevne-body/>, vyhledáno 20. 3. 2021



množství (často nejzdobnějších) prvků, oproti konfekci tak lépe naplňuje konzumní chtíč (touhu) vlastnit co nejvíce exemplářů naráz. Výrobek nabízí kumulaci komponentů a umožňuje zakoušení „všech“ variací najednou – vytváří tak hyperlinkově propojený objekt bez omezení ve výběru. Vzniká částečně sjednocená a částečně zvrásněná vrstva v požadovaném tvaru (například kalhot), jako by nebylo jasné, zda se prezentuje okázalost v opulenci či uvědomělost (v recyklaci).

Látka úzce souvisí s tělesností, jako zboží je však její tržní cena vyčíslena jinak než u komodifikovaného těla. It focuses on profit not people, on exchange value instead of use value.<sup>7</sup> Dostupnost textilu se s příchodem industriální revoluce zvyšovala a obsahy, které byly dříve vetkány rukodělně přímo do jejích struktur v maloprodukcí (tapiserie) se s příchodem průmyslově vyráběného materiálu kladly na povrch jako malba nebo tisk. Z látky se stal podkladový materiál. Paralelně s tímto procesem se textilní umění (rukodělné) stává součástí galerijního umění a jeho význam se odděluje od sakrálních a užitných funkcí textilií jako monstrance v procesí atd. V galerijním prostoru se užití textilu vztahuje převážně k feministické kritice, kde poukazuje na asymetrii výrobních vztahů a také polemikou s novými technologiemi a selektivní automatizací. „Textilní designéři Hella Jongerius a Tod Boontje začleňují do průmyslového tisku náhodné chyby. Jde o způsob, jak výrobky naplnit významem odkazujícím zpět k ručně vyráběným objektům (obr. 13).“<sup>8</sup> Přidat uměle nenápadnou chybu ale nestačí a v pozdním kapitalismu to vlastně není ani nutné, „neviditelná ruka volného trhu“ to hradě zvládne sama, jak ukazuje projekt Shanzhai Lyric skládající nekonečnou poezii z nápisů a výšivek na padělaném oblečení (obr. 14). „Padělek je snad nejjasnějším znakem ničivé a nehospodárné rychlosti výroby módy v hyperkapitalistické globální ekonomice, postaveném na podněcování a nikdy ne zcela uspokojeném konzumním bažení [...], ale s nadsázkou je i kostým, ve kterém můžeme vytančit z dramatu – kapitalistického realismu.“<sup>9</sup>

---

7 Warehouse, *FASHION AGAINST CAPITALISM*, State of Fashion, <https://www.stateoffashion.org/en/intervention/intervention-03-transition/longread-03-warehouse/>, vyhledáno 25. 3. 2021

8 Chloe Colchester, *Textiles Today - A Global Survey of Trends and Traditions*, Londýn, 2009, s. 154

9 Warehouse, *FASHION AGAINST CAPITALISM*, State of Fashion, <https://www.stateoffashion.org/en/intervention/intervention-03-transition/longread-03-warehouse/>, vyhledáno 25. 3. 2021

Podobně můžeme interpretovat (navzdory jejím autorům) akci ostravského uskupení Kamera Skura, při které vylepovali na oblečení loga módních značek lepící páskou (Trade Mark, 2001, obr. 15).

DIY kultura slouží zároveň jako příklad disharmonie: Juxtapozice nedostatku a přebytku. Kutění historicky souviselo s nedostupností zboží nebo materiálu. Na druhou stranu hobby výroba pak odkazuje spíše na dostatek volného času, který je potřeba vyplnit. Kutilství z nedostatku je často spojeno s náročnými postupy vyžadujícími znalost řemesla. V případě volnočasové tvorby se oproti tomu zaměřuje především na přístupnost a rychlost provedení. Inspirace předlohou nebo vzory při domácím šití „jde“ po kýženém výsledném vzhledu, ale je v procesu i nesčetným páráním a exkurzí do konstrukce. Vstupování a vystupování z rubu na líc je metaforou vícerozměrnosti, se kterou se umění a móda propojuje.

Revizi principů šití podle předem stanovených pokynů můžeme nalézt u A-Z Uniform Andrei Zittel (obr. 16).<sup>10</sup> Restorativní postup nalezneme i v práci Celi Pym, ve které zaštrikovává více než 50 % poničeného oděvu (obr. 17). Se stejnou péčí se u nás věnuje Kristýna Fingerlandová například odžmolkování oděvu (naposledy v kolektivní performance Softshell, 2020, obr. 18). Subverzivní postoje ve světě módy reprezentuje Bernadette Corporation se strategií „žížekovské“ over-identifikace v rámci infrastruktury nutné k „distribuci“ stylu (obr. 19). Vystává otázka formulovaná Davidem Joselitem: „Kdo stylizuje a kdo je stylizovaný? Kdo má moc stylizovat?“ Styling (na rozdíl od stylu) nabízí umělcům výrazné příležitost. Samotným účelem stylingu je manipulace a transformace statu quo.<sup>11</sup> Aïcha Abbadi mluví v eseji pro magazín State of Fashion, který se věnuje udržitelnosti v módním průmyslu, o kreativních tvůrcích-návrhářích a jejich roli pramenící z internalizace neoliberální subjektivity.<sup>12</sup>

Významným příkladem přitakání módnímu světu je malíř Sterling Ruby, kterému se budu věnovat v následující kapitole.

---

10 Jenelle Porter, *Vitamin T*, Phaidon Press, 2019 s. 298

11 David Joselit, THE POWER TO STYLE DAVID JOSELIT ON BERNADETTE CORPORATION AT ARTISTS SPACE, NEW YORK, *Textezurkunst*, <https://www.textezurkunst.de/88/power-style/>, vyhledáno 30. 3. 2021

12 Aïcha Abbadi, *FROM FASHION INDUSTRY TO FASHION CULTURE*, <https://www.stateoffashion.org/en/intervention/intervention-03-transition/longread-03-part-2-a%C3%AFcha-abbadi/>, vyhledáno 2. 4. 2021

## „FAKE IT TILL YOU MAKE IT“

Ve své tvorbě klade Sterling Ruby důraz na povrch. Michal Novotný v příspěvku pro sborník *Souvislá vrstva – konference o současné malbě* míní, že se tak stalo „v souvislosti s rozšířením digitálních technologií, kdy povrch začal být důležitější než jádro, koncept nebo obsah díla. Samotná forma se stala uměleckým vyjádřením. Začal opět převládat specifický formální styl spíše než nápad nebo myšlenka.“<sup>13</sup> Jeho obsese pokrýváním věcí svým rukopisem vyvrcholilo založením značky oblečení postavené na osobním narativu a fascinací dělnickým oblečením, které ohlašoval jako ukončení své umělecké kariéry. Svým vstupem na módní přehlídce paradoxně ještě více upevnil svou pozici výtvarného umělce v komerčním světě umění. Tento bumerangový efekt můžeme popsat jako cílený merchandising navracející se k jeho vlastní umělecké tvorbě. Projekt eskapismu do oblasti módy se ukazuje jako neúspěšný v případě, že rozšiřuje ne hranice malby samotné, ale zvyšuje možnost rychlého rozpoznání tzv. zombie formalistické malby, která se jen přesune ze stěn galerie na povrch těla. „Rubyho snaha vystoupit z hyperkomodifikovaného světa umění s úmyslem demokratizovat svoji tvorbu se ukázala stejně naivní jako myslet si, že by se kupci čtyř set dolarových triček lišili od těch, co nakupují obrazy za miliony“ (obr. 20).<sup>14</sup>

S podobnou mírou kolísající subverzivity, „Taking Over“ strategie, ať už módního, či korporátního světa, přišel už dříve DIS Collective. Ve svém e-shopu ustavuje tělo zákazníka jako platformu, na které zakoupené dílo funguje mimo online a galerijní prostředí (obr. 21). Oproti děsivé multiplicitě, kterou prezentuje Ruby, se postinternetová estetika DIS Kolektivu podobá klidným vodám. V obou případech je motivací vystoupení z institucionálního rámce, přesto můžeme vnímat významné rozdíly, například že pro postinternetové umění je příznačná posedlost merchem. V rámci postinternetového diskurzu se „neprodává“ individualita, ale usiluje se o tzv. Normcore. V našem prostředí můžeme zmínit projekt Stop Drinking

---

13 Michal Novotný, *Soupeřící jpgy a malba jako malba*, in *Patricie Fexová (ed.), Souvislá vrstva. Konference o současné malbě. Sborník příspěvků*, Praha, 2017, s. 85

14 Christina Binkley, *Sterling Ruby's Mixed Media*, *New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/09/09/sterling-rubys-mixed-media>, vyhledáno 2. 4. 2021

Bottled Water Radka Brousila (obr. 22) nebo Andreu Vojkovskou s Fluid decentralized gallery displayed on your body – TSHRT GALLERY (obr. 23).

## EKONOMICKÉ ASPEKTY TVORBY

Financování tvorby skrz prodej zástupných artefaktů (merch hudebních kapel, umělecké multiply) je rozšířenou praxí. Výše uvedenými příklady ukazují rozdílný rozsah kapitalizace tvorby a pokládám otázku, zda je jejím cílem opravdu demokratická redistribuce zisku všem producentům, a nebo maximalizace zisků „Umělce“.

## SPOTŘEBITELSKÝ AKTIVISMUS

Nové podoby tvorby na pomezí užitého umění a postupů překračujících uměleckou praxi nabývají často podoby setkání nebo workshopu. Kristýna Fingerlandová v projektu Metanoia z roku 2018 (obr. 24) apeluje na zvýšení společenské odpovědnosti skrze benefiční dražbu ručně vyšíváných mikin. Předpokládala, že tržní nabídka oděvu jako exemplární komodity stimuluje konzumní chování a povede k většímu zisku benefice. Pracuje tak s ambivalencí „spotřebitelského aktivismu“.

(Kristýna Fingerlandová)

„K textilu jsem se dostala mimo jiné proto, že mě odněpaměti zajímá móda. Čím dál víc jsem byla znepokojena, jak módní průmysl funguje. Téma rychlé módy a problémy s tím spojené mě utvrdily brzy v tom, že je nutné se k tomu vyjádřit. Haldy deadstockových materiálů, jak v secondhandech, tak i ve vlastní sbírce se ukázaly jako dobrým (udržitelným) materiálem. Je ho nadbytek a není pro něj využití. S tím se brzy spojil problém downcyclingu, tedy znehodnocování funkčních materiálů, oblečení a látek. Uvědomila jsem si to při workshopech, kdy jsme opravovali své oblíbené kusy oblečení a účastníci si třeba přinesli nový kus, který rozstříhali. Tím, že žijeme v nadbytku, přepychu a neznáme nouzi, není zvykem o těchto věcech přemýšlet, a tak mě zajímá i navracení těchto témat do oběhu a veřejného vědomí“.

Širší dostupnost artefaktů nabízených ve formě spotřebního produktu ke koupi může být ekonomickým modem operandi autorky a nebo strategií popularizace vlastní tvorby (kde je ekonomická funkce sekundární).

(Tereza Vinklárková)

Vedle videoesejí převážně s tématem environmentalismu se věnuješ i textilní tvorbě. Autorské ledvinky, spacáky atp. jsou produktem tvého alter ega Gloriye Komárové ale určitě odrážejí i tvou vlastní identitu. Jsou především extenzí Gloriye do cizích šatníků, nebo odpovědí na finanční tíseň „Terky“?

Jak podle tebe ovlivňuje tvoji tvorbu tržní atraktivita oděvu?

TV: „Myslím, že to jde všechno nějak dohromady ruku v ruce. Materiál darovaný, volně dostupný z výměníků, nalezený nebo koupený ze sekáčů je jasnou volbou, ať už z důvodu „udržitelnějšího přístupu k planetě“, mého ekonomického hlediska, nebo osobního tvůrčího procesu. Ne jednou jsem si už ověřila, že v momentě, kdy získám jednolitou plochu látky, je pro mě ve výsledku daleko těžší vymyslet, co s ní dál. Různorodost materiálů, tvarů, typů oblečení mě nutí experimentovat, kombinovat a hlavně nebát se zkoušet a nemít špatné svědomí z plýtvání. Je však pravda, že co se týče doplňků k šití, často zaměřím do galanterie. To nic ale nemění na tom, že se snažím, aby ke mně co nejvíce nezbytností putovalo z druhé ruky a co nejvíce low budget.

Zjištění, že se určité věci, ať užité, nebo volné, vytvořené z oděvu dají dobře komodifikovat a je po nich poptávka, mě uklidnilo v tom, že při velké finanční tísní jsem si schopná na základě svého kulturního kapitálu občas trochu přivydělat. Ačkoliv prodej na zakázku může působit spíš smutně, mně to naopak těší a mnohdy ještě více motivuje do volné tvorby.“

(obr. 25, 26)

## MÓDA JE NOVOU MALBOU

Socioekonomické podmínky autorů mění fundamentálně podobu jejich tvorby. Přejít od „exkluzivního“ média malby (vyžadující adekvátní zázemí) k textilní tvorbě by bylo krátkozraké přisuzovat pouze široké dostupnosti materiálu (nadprodukce textilu).

Zúžení zájmu na společný základ těchto dvou médií se ukazuje jako častá praxe malířů (včetně mne), kterým se zde budu věnovat. Finanční nenákladnost textilních materiálů je nepřehlédnutelnou motivací také u Juliuse Reichela (obr. 27). Rychlost spotřeby textilu použitého v jeho uměleckých dílech odpovídá sezónnosti a spotřebnímu charakteru módy. Vrstvením někdy vytváří dojem velkoobchodního prodeje s „metráží“.

Důvodem volby textilního materiálu „per se“ pro volnou tvorbu u vyškolených malířů může vycházet z jejich zkušenosti s tkaninou jako prerekvizitou k malbě. Vypuštění malířské hmoty z procesu tvorby malířů a jejich „konverze“ k textilnímu umění se pak zdá pochopitelným krokem. Stejně jako se zbavení podpůrného rámu stalo jedním z východisek v rámci post-konceptuálních přístupů v malbě.

V malbách Michala Pěchoučka (obr. 28) je použita „malířská zkratka“ asamblážovitou aplikací textilního materiálu, podobně jako když Milan Salák (obr. 29) přidává k obrazům maskáčové oblečení.

Pro Františka Matouška zase jeho „denimové obrazy“ na symbolické rovině zastupují cestu ke „svobodě“ reprezentovanou v době dohánění západu právě jeanovinou (po revoluci nově masově dostupnou). Ve spolupráci s Monikou Drápalovou vytvořil exkluzivní módní kolekci, a tak přidanou hodnotou paradoxně tuto užitou módu učinil znovu nedostupnou (obr. 30).

Dalším příkladem textilní umělkyně vzešlé z prostředí malby je Klára Hosnedlová, která studovala v malířském ateliéru Vladimíra Skrepla. Důraz na velkoformátovou gestickou abstrakci ji přiměl hledat ve své práci jemnější polohy, než jaké byly očekávány. Suverenitu malby proto vyměnila za intimní proces vyšívání a zbavila se tak tlaku přicházejícího z volného umění.

Hosnedlová využívá k prezentaci svého díla prostředky módního designu. Do tohoto prostředí se dostala metodou, kterou dobře vystihuje pojem „Piggybacking“ původně spojený s IT terminologií. V uměleckém prostředí ho můžeme asociovat s výšivkou Kláry Hosnedlové na bundách (obr. 31). „Piggybacking“, doslova znamená přenášení osoby na zádech nebo ramenou. V rozšířeném slova smyslu také odkazuje ke způsobu přepravy něčeho za použití prostředku, který by vyjel tak jako tak – jako bezplatná jízda bez obtíží pro převážejícího.“<sup>15</sup> Obraz vyšitý na bundě mluví slovníkem tradičních výtvarných médií a zachovává si status volné tvorby, ale současně proklouzává z galerie do prostředí módy.

Integraci do prostředí módy ale následně kategoricky odmítla na základě problematické komunikace ze strany módních značek, které vytrhávali její práci z kontextu. „Nechápali, že je to celý koncept – instalace [...] Lidi je chtěli nosit, proto je pak ani nekupovali, raději si místo toho pořídili něco z haute couture.“ Zkušenost s módním světem ji tak utvrdil v prioritách, stejně jako klientelu módního průmyslu.

Protože si bundy nechávala vyrábět na zakázku, ukázalo se řešení jako finančně neudržitelné. Kategoricky proto odmítala spolupráci s módou a vrátila se k formátu vyšívání obrazů. Zaměřila se na perfekcionistařské řemeslné zpracování jednotlivých částí instalací, vždy ve spolupráci s profesionály (aby tak navázala kontakt i se starší generací).

Malba na oděv (bundy) je jednou z částí diplomové práce Kryštofa Ambrůze (Bez názvu, obr. 32), ve které se (ne)věnuje osobní umělecké demotivaci. Zvolená kombinace „postinternetové“ malby a kusů oděvu v instalaci je tak archetypálním klišé. Autor rezignoval na vý-

---

15 Stephen Wright, *Toward a Lexikon of Usership*, Eindhoven, 2013 s. 46

znam oděvu a použil (z finančního nedostatku) zadní stranu bund jako plátna, kvůli největší bežešvé ploše. Motivován ale nemohl být čistě poměrem „cena/výkon“ protože například dlouhá sukně skýtá mnohem víc užité plochy. „Backpiece jackets“ odkazují k Ambrúzově základu v graffiti scéně. „V průběhu historie mnoho skupin a gangů používalo malované bundy jako znak kolektivismu a ke sdělování pozice své vlastní a nebo ve skupině. Ale nešlo vždy o identitu skupiny nebo příslušnost k ní. Od 90. let roste individualismus a svoboda projevu, stejně jako individuální přístupy k designu na bundách.“<sup>16</sup> (obr. 32)

Volba formalistické malby, která je snad nejvíce provázaná s galerijním provozem a především trhem umění, stírá rozdíly mezi jednotlivými díly. Vyjadřuje tedy autorovu příslušnost k umění spíš než deklarovaný odstup.

Opačný přechod (od textilní tvorby k malbě) můžeme sledovat u Alžběty Krňanské. Obrazy na Vylenu se vyznačují svojí měkkostí na omak, ale i na pohled. Zabalené rámy vystupují do prostoru jako objekty (obr. 33).

Tvorba „uměleckých děl“ se rozšiřuje směrem k vytváření artefaktů s vícečetnou působností (i mimo kontext galerijního umění). Textilní artefakty doprovázejí videa, stávají se součástí environmentů, instalací a off-site výstav i regálů designových obchodů.

Kolektiv A.M. 180, je úzce spojený s DIY kulturou, především na hudební scéně. Osobitý styl malby zakládajících členů (Anežka a Jakub Hoškovi), ze kterého vycházejí ve vizuálním stylu svého hudebního festivalu Creepy Teepee, se rychle stává prostřednictvím merche módním trendem v českém uměleckém prostředí (obr. 34).

(Michal Nosek)

V čem se pro tebe malba stala „nedostatečná“? V jakém smyslu jsou pro tebe masky, které vytváříš aktuálnější a komu jsou určeny? Jak podle tebe ovlivňuje tvoji tvorbu tržní atraktivita oděvu?

MN: „Párkrát jsem utrousil, že je (malba) nedostačující – nechápej to tak doslova. Jen se pro mne vystavování iluze stalo natolik profánní, že jsem se díky tomu ochuzoval o momenty ‚pro-zření‘. Vrstvení textilní matérie je pro mne postup, který je pořád dost expresivní a díky tomu můžu neustále udržovat při životě malování. Navíc to, že neventiluju malbu na IG neznamená že vůbec nemaluju.“

---

<sup>16</sup> Niklas Worisch, *Backpiece jackets - The evolution of the painted jacket, Issuu*, [https://issuu.com/niklasworisch/docs/backpiece\\_jackets\\_web\\_final](https://issuu.com/niklasworisch/docs/backpiece_jackets_web_final), vyhledáno 4. 4. 2021

Masky: jde o to, jak jednoduché je si je nasadit a jak nepohodlné je je nosit. Jestli někdo nemá dosti těch svých, může si osahat ty moje. Obchod mě neovlivňuje – masky neprodávám.“

(Obr. 32)

## RUKA V RUKÁVU

Ruka „vklouzává“ a nebere ohled na rukáv, který je jí „okupován“.

Název Ruka v rukávu odkazuje k frázi označující úspěšnou dohodu mezi dvěma stranami. Výhodnost takové dohody však nemusí být oboustranná, respektive stejně výhodná pro všechny zúčastněné. Označuje tedy konečnou bilanci nad úspěchem. Oscilují mezi volnou a užitou tvorbou (šití oblečení a doplňků), a to jako možností občasného přivýdělníku, ale ještě spíše určitou formou rozptýlení doprovázeného pocitem vlastní užitečnosti.

Pocit zadostiučinění klesá s vědomím, že nejde o systémovou alternativu k masovému oděvnímu průmyslu a stává se v kritickém světle pouze estetizací tohoto problému.

Umělci v roli „customizátorů“ konfekce prohlubují u uživatelů citový vztah k „nově jedinečnému“ oblečení. Pozorují, že u upcyklované módy je její estetická podoba podléhající rychle se měnícím trendům často považovaná za hlavní přidanou hodnotu. Udržitelnost však chápou spíše jako vytvoření dlouhodobé vazby k materiálu, která se pak vzpírá zastarávání.

DIY šití je pro mě praktickou, v rodině nabytou dovedností, spíše než že by bylo prostředkem k udržování rodinné soudržnosti. Oblečení, ale často i náročnější lezecké a jiné vybavení do vysokých hor, u nás v rodině vznikalo často svépomocí z důvodů nedostupnosti. Vydrželo nám pak dlouho možná, nebo hlavně díky citové vazbě.

Pro textilní tvorbu je charakteristické důkladné prozkoumávání materiálu. „Smysl věcí a vlastní existence, hledání jistot v neklidném světě, kde jedna z konstant, o kterou se umělec může opřít, tkví ve smyslové řeči materiálů,“<sup>17</sup> jak poeticky popisuje Šteiglová záměry představené v 90. letech na bienále textilní tvorby v Lausanne.

---

17 Taťána Šteiglová, *Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. Století*, in: *Vizuální komunikace, otevřený prostor k výchově a vzdělávání – komplexní inovace pedagogických, výtvarně-pedagogických a uměnovědných studijních oborů*, pdf, Olomouc, 2015, s. 81



V textilních obrazech, jež jsou jádrem mé diplomové práce, používám dva materiály, které k sobě mají specifický vztah. Fleec a larisový podklad. Ten kdysi sloužil právě jako náhražka pro domácí výrobu nedostupných fleecových bund (obr. 35).

Textil je předpokladem k odívání, a tím i tělesnosti, především skrze své funkční vlastnosti (prodyšnost, ohebnost, termoizolace). Prostupuje různými oblastmi každodenního života od pradávna, ale zároveň se rychle vyvíjí a vytváří tak nové synergie s tělem (vodotěsné paropropustné high-tech membrány, nanotextilie, antibakteriální textil) s produkcí stále nových na výrobu náročných materiálů a jejich zlevňování souvisí také neetická a environmentálně zatěžující produkce (často v zemích třetího světa). Recyklace oblečení se může stát „zakrývacím manévrem“, který znemožní trasování původu materiálů, protože jde o asambláž. Recyklovaný materiál tak může kromě udržitelnosti reprezentovat i greenwashing“. Recyklát není zárukou a vždy se dostáváme do „nekonečné smyčky“ transformace bez možnosti určení počátečního stavu.

Recyklát je vždy jen verzí – polotovarem na chvíli ukotveným v čase pro další užití. Recyklace se stává konvencí a my už ani nevíme, zda to děláme kvůli environmentální odpovědnosti, „dobrému pocitu“ či zisku.

Fleece je vyrobený z recyklovaných pet lahví (Nedá se však už sám dál průmyslově recyklovat.) Udržuje nás tak ve spotřebním modu „konzumováním k produkci“.

## DEKONSTRUKCE TEXTILU

V díle Adély Svobodové s názvem Svetr (2008, obr. 36), můžeme pozorovat obrat k úvahám o materialitě zdroje a práci. Svetr je v díle reprezentován pouze klubkem příze.

Předurčenost klubka k vzniku svetru zároveň komentuje stereotypní spojení pletení jako ženské práce. Dílo ale můžeme číst dvojím způsobem. Přízi předurčené ke konkrétnímu (jedinému) účelu či jako klubko vzniklé rozpletením již existujícího svetru.

Práce Anety Dvořákové (*The Womanhood*, 2016, obr. 37) nám předkládá klubíčka z dámských silonek. Silonky reprezentují dnes femininní předmět, který je s ženou v těsném kontaktu, a dokonce (v případě tělové barvy) tělo imituje. Punčochy (hotový produkt) jsou autorkou ručně namotány do klubíček a odkazují tak na „ženskou práci“ v podobě domácí výroby oblečení, která však v případě silonek pro ně není charakteristická. Vyjevuje tak selhání emancipatorních snah a osvobození žen skrze technologický pokrok.

## VÝŠIVKA

Výšivka má širokou škálu využití – odkazuje k náročné ruční práci, stejně jako třeba k strojovému označení pracovních uniforem. Spojuje se tak jak s „folklorem“, tak s hodnotami, korporátními logy i typografií módních značek. Může být monogramem spojujícím textilií s určitou osobou či označením korporátní identity.

Plastiková „výšivka“ v mé práci reprezentuje řadu selhání. Je pokusem zpochybnit vlastní zručnost i znovunalézání vztahu k tradičním řemeslným technikám. Pomocí pájky spékám polyesterovou tkaninu a snažím se při tom napodobit tradiční řemeslo výšivky. Využívám metodu „zkoušky ohněm“, při které se zjišťuje organický nebo syntetický původ textilního materiálu. Tento postup však využívám nad rámec testování k produkci díla samého.

Akt rozpoznávání „nepravosti“ – u zjevné náhražky vlny, kterou je fleec – se stává absurdním. Dílo konstituované jizvami po škvaření plastu potvrzuje svou dokonale syntetickou povahu. Materiál se v díle vrací do své „pravé“ podoby – plastikové hmoty (nikoli spleteného vlákna). Zmenšením objemu přiškvařeného plastu se mění haptická zkušenost v kontaktu s materiálem. Vazkost a lesklost vzniklého škvarku proměňuje původní zkušenost z nadýchanosti a měkkosti textilie (obr. 38).

Na haptický aspekt vnímání se můžeme ptát Derridovou otázkou, zda se lze „dotýkat očima“.<sup>18</sup> V digitální reprezentaci mého textilního obrazu dávám možnost detailního zobrazení a nechávám tak pronikat pohled diváka až do samotné struktury díla.

„Pohled zblízka odpovídá více haptickému než optickému vjemu.“<sup>19</sup>

„Fotografie se stává výsostným nástrojem pohledu zblízka, a jako taková odkrývá hloubku povrchu, strukturu, texturu i fakturu látky“.<sup>20</sup>

„Obraz je prominentním nástrojem, jak komunikovat módu a ovlivňovat konzumenty-diváky. Je důležité si uvědomit, že móda žije i za horizontem odívání. A manifestuje se hlavně skrz obraz.“<sup>21</sup>

Úloha předpovídání nadcházejících trendů je určena především pro pohled zvenčí. Přijetí a neustálá aktualizace těchto trendů spolu se znalostí kodexu odívání jsou předpokladem úspěšného „proplouvání“ sociálně stratifikovanou společností a plynulostí komunikace. Údaje o materiálu samotném, který je v bezprostředním kontaktu s naším tělem a fyziologicky ho ovlivňuje, však zabírají na oděvu jen nenápadné místo – viz. „etiketa hluboko v útrokách oděvu“. Na oblečení udávaná komfortní teplota garantuje odolnost oděvu vůči přírodním podmínkám a umožňuje nám „proplouvat“ napříč fyzikálním prostředím.

Adéla Svobodová prezentuje „motiv odlehčování racionálního světa určeného čísly.“<sup>22</sup> „Vrstvením běžných textilních předmětů (75 ponožek, 2008, obr. 39), v nichž vychází z absurdních světových rekordů v Guinnessově knize rekordů. Její objekty převyšují hodnotu rekordu vždy o jeden prvek/jednotku.“<sup>23 24</sup>

Umělec s pseudonymem Sráč Sam „U obrazů n.p. (národní podnik) KT (Šumavan) (2010) použil téměř monochromní zobrazení košil s drobnými odchylkami ve velikosti 1:1. Jednota košil asociuje serialitu produktů a mírné odlišnosti jejich následný osud, kdy se vrací zpět k člověku do intimního ‚tělesného‘ vztahu.“<sup>25</sup>

18 Jacques Derrida, *On Touching*: Jean-Luc Nancy, Stanford: Stanford University Press, 2005, s. ?

19 Vojtěch Márc, Vzorník, in: *Pocta suknu*, ed. Emma Hanzlíková a Markéta Vinglerová, Humpolec, 2018, s. 237

20 Ibidem

21 Chinouk Filique de Miranda, *The fashion systems* (Algo)rhythmic gaze, algorithmic gaze, <https://www.algorithmicgaze.online/baselayer>, vyhledáno 5.4. 2021

22 Denisa Bytelová, Artlist, <https://www.artlist.cz/adela-svobodova-108595/>, vyhledáno 6. 4. 2021

23 Radoslava Schmelzová, Závod, který nemá vítěze, Artalk, <https://artalk.cz/2018/08/03/zavod-ktery-nema-viteze/>, vyhledáno 6. 4. 2021

24 Rekord byl překonán v roce 2017 internetovou „challenge“ na rovných 100 ponožek

25 Denisa Bytelová, Artlist, <https://www.artlist.cz/sam-srac-7444/> vyhledáno 6. 4. 2021

## FRAGMENTY UMĚLECKOHISTORICKÉHO DISKURZU

Prožitek při nošení autorkou navrženého oděvu sama na sobě často předchází užívání ze strany koncového klienta. Autoři módy často tvoří nejdřív pro vlastní potřebu a produkt je posléze k užití předáván dál. Od dandyovského prosazování své individuality po emancipaci žen skrze volnost volby oděvu a jeho parametrů – např. chutí „...promluvit“ prostřednictvím kapes...“.<sup>26</sup> Módní návrhářství, ale i agenda avantgardního umění, která zahrnovala všechny sféry života, se vyjadřovala textilní tvorbou úzce spjatou s lidským tělem, a tedy i se samotným životem. „Odvalu a impulz k novému pojetí oděvu tito tvůrci řeší s ohledem na sociální, politickou či ideologickou situaci.“<sup>27</sup> V této době textilní tvorba není svébytným uměleckým prostředkem, ale funguje v koexistenci s módním průmyslem, scénickým uměním atp.

„Začátek 20. století byl poznamenán objevem abstraktní malby a modernita burcuje originalitu ve všech oborech umění a architektury.“<sup>28</sup> Zkušenosti vzešlé z výtvarného umění využila například i armáda jako základ svých maskovacích technologií.

Korelace malby a módy do značné míry ustává s opětovným nástupem umělecké autonomie přicházející s abstraktním expresionismem. „All over paintings“ se stávají s nadsázkou „vzrovanou“ metráží látky. Simon Hantai pracuje technikou ne nepodobnou batice, která je v hobby textilní tvorbě populární. Skládáním a následným barvením nešepsovaného plátna vzniká tzv. „Pliage“<sup>29</sup> (obr. 40). Metodou barvení pracuje i současná malířka Viktorie Langer (obr. 41).

„Práce Anety Dvořákové Párání (The Ripping) pracuje s médiem malby a s uvědoměním, že podstatou malby je plátno. Páráním dochází k rozkladu na nejmenší možné jednotky – útkové nitě s pozůstatky dřívější malby. Díky opětovnému utkání vzniká zcela nové dílo (obr. 42).“<sup>30</sup>

---

26 Helena Jarošová, *Oděv – móda - tvorba*, Praha, 2021, s. 40

27 Ibidem s. 161

28 Ibidem, s. 169

29 *Simon Hantai*, <http://www.artnet.com/artists/simon-hanta%C3%AF/>, vyhledáno 30. 3. 2021

30 Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Aneta Dvořáková získala Young Creations Award na Heimtextil 2017, <https://www.umprum.cz/web/cs/umprum/aneta-dvorakova-vitezka-young-creation-award-na-heimtextil-2017-4270>, vyhledáno 30. 3. 2021

V 2. polovině 20. století se textilní tvorba prosazuje jako svébytnější médium, nicméně je zařazována k postminimalistickému sochařství. V parafrázi na text *Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft 1960–80* tak lze říct, že použití netradičních materiálů (v postminimalistickém sochařství) je víceméně rozvíjeno pro jejich estetické kvality a otázky přijetí „nizkého“ (textilního) umění zůstávají stranou. Důvody odporu uměleckého světa k textilní tvorbě byly různé a zahrnovaly rozličné kulturní konotace, populární trendy v řemeslné výrobě a genderovou předpojatost vyplývající z asociace textilu s ženskou a „domácí“ sférou. Odbornou společností přijatá díla byla vytvořena etablovanými umělci, jejichž autorita je sama o sobě legitimizovala.“<sup>31</sup>

„V 70. letech diskuzi okolo textilu, pletení a řemesla převzalo feministické hnutí. Protože textilní tvorba byla asociována s „ženským“ domácím prostředím a intimitou, feministky ji vstupem do galerií použily k odkrytí ustavené sexuální politiky.“<sup>32</sup> Abstraktní expresionismus oslavoval industriální pokrok. Vznik akrylových barev, které takovou malbu umožnily, potvrdil a souzněl s duchem doby. Textilní tvorba oproti malbě svou reflexí průmyslu i přes mechanizaci vybudovaném na manuální ženské práci stojí nejen za změnou postavení žen ve světě umění, ale otevírá i téma práce jako takové. Ilustrační anekdotou může být rozčlenění Carla Andreho nad označením jeho plátů položených na zem jako koberců z úst dobové umělecké kritiky (obr. 43). Vědomě se tak „distancoval od jejich nizkého ženského původu. Trvá na tom, že jeho umění pochází z mužské dělnické práce a ignoruje skutečnost, že výroba koberců by mohla být stejně snadno považována za dělnické řemeslo.“<sup>33</sup>

„Navzdory úspěchu feministické textilní tvorby, tradiční asociace s ženskou prací podkopávaly abstraktní, materiálové experimenty těch, kteří stejné techniky používali. Mnohé z nich byly ženy, i když se nutně neidentifikovaly jako feministky. Status řemesla v umění byl stále snížen popularitou u „tvořilů střední třídy.“<sup>34</sup>

## SOUČASNÝ OBRAT K ŘEMESLU

---

31 Elissa Auther, *Auther, Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–80*, [https://www.academia.edu/28605742/Auther\\_Fiber\\_Art\\_and\\_the\\_Hierarchy\\_of\\_Art\\_and\\_Craft\\_1960\\_80](https://www.academia.edu/28605742/Auther_Fiber_Art_and_the_Hierarchy_of_Art_and_Craft_1960_80), vyhledáno 5. 5. 2021

32 Jenelle Porter, *Vitamin T*, Phaidon Press, 2019, s. 015

33 Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics* Chicago, 2017, s. 78

34 Jenelle Porter, *Vitamin T*, Phaidon Press, 2019, s. 015

„Řemeslo je něco, co člověk v minulosti málokdy vykonával sám. Ať už se jedná o cechy, nebo činnosti provozované v domácnostech ve skupině žen, většinou sousedek. „Draní peří bylo přirozenou formou dřívějšího společenského života na venkově“<sup>35</sup>, dále pak vyšívání nebo pletení. Praktická činnost upevňuje pospolitost mezilidských vztahů a je prostředkem usnadňujícím mezigenerační přenos tradic.

Estetiku „babiččiných“ svetrů přebírá Lisa Anne Auerbach ve své politicky aktivistické DIY značce oblečení<sup>36</sup>, která překračuje prostředí galerií i módního designu (obr. 44).

Důležité je také připomenout, že tyto techniky se často využívají v různých komunitních centrech, sociálních skupinách nebo při workshopech. Cílem je se společně pomocí této metody lépe poznat a trávit spolu čas.

Hobby tvorba zaměstnává ruce ve snaze uniknout před individualismem a samotou. Simone de Beauvoir vystihla tuto trpkost počínání žen, které „jehlou nebo pletací jehlicí smutně splétají prázdnotu svých dní.“<sup>37</sup>

„Mladí umělci dávají tradiční, nebo dokonce podružné výtvarné techniky zpět do centra zájmu uměleckého ekosystému. Zapojením ruky a mysli se řemeslo stává protilátkou proti kybernetické únavě“.<sup>38</sup> Řemeslné tendence, které se do současného výtvarného umění vrací, lze chápat jako důsledek pocitu odcizení se okolnímu světu.

Vztah práce a odcizení popisuje v knize *Řemeslník* Richard Sennett jako „ztrápeného“ řemeslníka, který pociťuje „důsledky oddělení hlavy a ruky během vývoje západní civilizace.“<sup>39</sup>

„Katherine Nunez a Issay Rodriguez vytváří ve své instalaci prostor kanceláře (obr. 45), která v háčkovaném a vyšívaném provedení simuluje také všechny tištěné a digitální materiály. Volají tak po zpomalení spotřeby a industrializované výroby.“<sup>40</sup> Obrazně řečeno se vrací na předstupeň technologického vývoje, kterému textilní průmysl položil základy. Regres však nepřináší nová východiska.

---

35 Wikipedia, *Draní Peří*, [https://cs.wikipedia.org/wiki/Dran%C3%AD\\_pe%C5%99%C3%AD](https://cs.wikipedia.org/wiki/Dran%C3%AD_pe%C5%99%C3%AD), vyhledáno 3.3. 2021

36 Jenelle Porter, *Vitamin T*, Phaidon Press, 2019

37 Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics* Chicago, 2017, s. 20

38 Ingrid Luquet-Gad, „Craft is Back“, Zero deux, 2018, <https://www.zerodeux.fr/en/essays-en/craft-is-back/>, vyhledáno, 19. 1. 2021

39 Ingrid Luquet-Gad, „Craft is Back“, Zero deux, 2018, <https://www.zerodeux.fr/en/essays-en/craft-is-back/>, vyhledáno 19. 1. 2021

40 Jenelle Porter, *Vitamin T*, Phaidon Press, 2019

Zcela opačný přístup volí projekt Happy99. Móda určená k nošení pouze v digitálním prostoru. Uživatel, který přidává 3D modely oblečení jako instagramový filtr na své fotografie, se označuje „Post-consumer“.<sup>41</sup> Oděv sice opouští fyzické tělo, ale ponechává radost z nákupu, i přesto ji autoři (dvojice umělců Nathalie Nguyen a Dominic Lopez) považují za alternativu k „fast fashion“. (obr. 46)

### **(JAN BRAŽINA)**

Tvoje sebestylizující práce často působí jako rozevláté meziprodukty módní tvorby, jakoby nejasné ve svém dalším využití. Mají se adaptovat na tvé tělo, nebo jej naopak formovat?

Mířím tím k tomu, že právě ty nositelné kousky, které jsou výsledkem tvých pokusů s barvením a dalšími technikami, vznikají spíš jako vedlejší produkt. Jaký by byl pro tebe rozdíl dělat je cíleně jako módu?

Jak podle tebe ovlivňuje tvoji tvorbu tržní atraktivita oděvu?

JB: „Kdybych tvořil módu, tak by rozdíl byl v tom, že bych chtěl ty věci šít úplně od základu. To, co teď vzniká jako nositelné oblečení, jsou jen basic obarvená trička nebo kalhoty. Tohle beru jen jako takové experimenty s materiály a barvami. Do módní tvorby – kdyby někdy něco takového vzniklo – bych chtěl přidat něco více řemeslného, abych měl i já dobrý pocit, že pak prodávám něco, co mi prošlo rukama od začátku až do konce. Od výběru materiálu po střihy až k barvení. Taky bych teoreticky mohl navýšit cenu. Vždycky mě bavilo barvení jen kvůli tomu procesu, až posléze jsem zjistil, že z toho může být i menší přivýdělek.“

Ve své tvorbě zacházím schválně do míst na hranici nositelnosti. Nemám základy šití, a proto je mi volná tvorba sympatičtější a v podstatě jednodušší, protože si ta pravidla vytvářím já. O to je to pak složitější komodifikovat. V téhle stránce se ještě moc neorientuju a postupně přicházím na to, jak se vlastně tím, co dělám, uživit. Každopádně je pravda, že to míří k módě a já se tomu nebráním. Jen nevím, jak to uchopit, abych z toho nakonec měl pocit dobře odvedené práce a ta věc měla svou hodnotu a funkčnost.“

(obr. 47, 48)

---

41 *Happy 99*, <https://www.happy99.online/>, vyhledáno 3.3.2021

DIY móda zaměstnává něčí ruce a ty pak tvoří produkt, díky kterému se někdo jiný stává „uvědomělým spotřebitelem“ a originálním uživatelem v jednom. Narcistní satisfakce ve všech těchto modalitách převažuje.

Pokud je řemeslo protilátkou odcizení, ale ne jeho prevencí, tak nás rukodělnost udržuje ve falešné naději jeho překonání.

## ZÁVĚR

Lokální výroba jako forma environmentální udržitelnosti je problematizovaná „domnělou handmade revolucí, která je ve skutečnosti o individualizovaném nákupu na míru, způsobem zaručujícím hodnotu a originalitu.“<sup>42</sup>

Řemeslo využitě v umělecké praxi k nabití technických postupů a nalezení nové citlivosti ke světu tuto „novou citlivost“ často ztrácí.

Umělci v roli customizátorů mezi oblečením a nositelem vytvářejí emoční vztah, který však vede především k prohloubení zbožního fetišismu. Ve výsledku se taková práce možná mnoho neliší od strojové patiny „obnošení“ vypalovaného na nové jeany.

Pokud bych se pak na tuto problematiku podívala v optimističtější světlo, tak bych chtěla věřit že:

Průnik mezi volnou a užitou tvorbou, který se zdráhá polarizaci v kontinuu mezi rukodělnými technikami a konfekcí, nepřináší sice systémové řešení, ale vytváří trhlinu, skrz kterou je možné zahlédnout neodcizenou práci – užitou tvorbu přinášející radost jejím uživatelům, a to ne ve srovnávání a závisti, ale díky osobním vztahům a propojením (v kontrastu k stávajícímu molochu módního průmyslu). Tento způsob tvůrčí práce tak udržuje při životě příslib jiných společenských uspořádání.

---

42 Julia Bryan-Wilson , *Fray: Art and Textile Politics* Chicago, 2017, s. 27



## **OBRAZOVÁ ČÁST**



(1) MILAN KNÍŽÁK



(2) FRANTIŠEK SKÁLA



(3) FRANTIŠEK SKÁLA



(4) JIŘÍ ČERNICKÝ



(5) SILVIE VONDREJCOVÁ



(6) EVA KOŽÁTKOVÁ



**(7) LENKA VACKOVÁ**



**(8) JULIE BÉNA**



**(9) STONY TELLERS**



**(10) ANNA SLAMA & MAREK DELONG**



**(11) MARIE TUČKOVÁ**



**(12) LUKÁŠ HOFFMAN**



**(13) HELLA JONGERIUS & TOD BOONTJE**



**(14) SHANZHAI LYRIC**



**(15) KAMERA SKURA**



**(16) A-Z Uniform Andrei Zittel**



**(17) CELIA PYM**



**(18) KRISTÝNA FINGERLANDOVÁ**

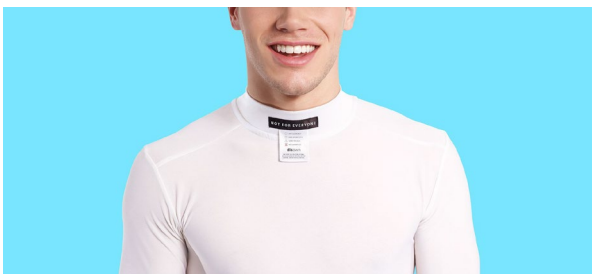




**(19) BERNADETTE CORPORATION**



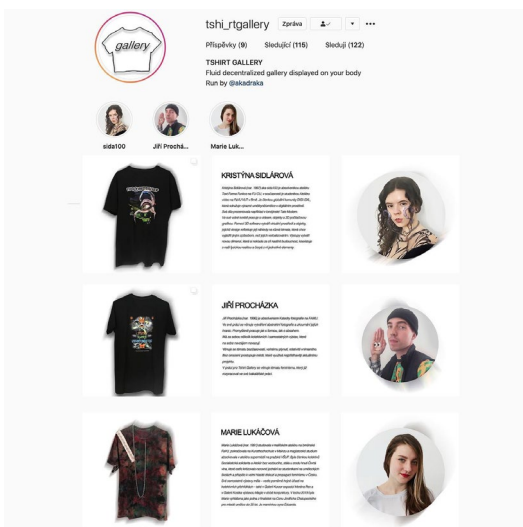
**(20) STERLING RUBY**



**(21) Dis Own**



**(22) RADEK BROUSIL**



**(23) ANDRE VOJKOVSKA TRSHRT GALLERY**



**(24) KRISTÝNA FINGERLANDOVÁ**



(25) TEREZA VINKLÁRKOVÁ



glori\_\_23



(26) TEREZA VINKLÁRKOVÁ



(27a) JULIUS RAICHEL



**(27b) JULIUS RAICHEL**



**(28) MICHAL PĚCHOUČEK**



**(29) MILAN SALÁK**



**(30) FRANTISEK MATOUSEK A MONIKA DRAPALOVA**



**(31) KLÁRA HOSNEDLOVÁ**



**(32) MICHAL NOSEK**



**(33) ALŽBĚTA KRŇANSKÁ**



**(34) CREEPY TEEPEE**



(35) FLEECE+LARISA, 2021

<https://yudex.xyz/> - vyměnit fotky - instalace



(36) ADÉLA SVOBODOVÁ



(37) ANETA DVOŘÁKOVÁ



(38) JUDITA LEVITNEROVÁ



(39) ADÁLA SVOBODOVÁ



(40) SIMON HANTAI





**(41) VIKTORIE LANGEROVÁ**



**(42) ANETA DOVOŘÁKOVÁ**



**(43) CARL ANDRE**



**(44) HAPPY 99**



**(45) KATHERINE NUNEZ A ISSAY RODRIGUEZ**



(46) HAPPY 99



(47) JAN BRAŽINA



**(48) JAN BRAŽINA**