

Protisky časem a místem. Řemeslné zamyšlení

**Petra
Valentová**

Podvědomí o řemeslech a zájem o ně opět vzrůstá. Odvracíme se od masově a levně vyráběných věcí a vracíme se k tradici a rukodělnosti. Zajímáme se o staré techniky místní i světové. Vnímáme nutnost zpomalit konzumní cyklus a zaměřit se místně, na komunity kolem nás. Ve společnosti se ozývají hlasy na podporu řemesel, vznikají nové projekty a spolupráce.

Počátky používání slova craft / craft – řemeslo, jak mu rozumíme dnes, dohledal britský archeolog Alexander Langlands¹ ve spisech Alfréda Velikého.² Ve své knize mluví Langlands o určitých ztracených znalostech³ a našem odlišném porozumění tomu, jak bylo řemeslo vnímáno a co znamenalo před a od dob industrializace. Za klíčovou považuje myšlenku řemesla jako angažovaného stavu; způsobu materiální komunikace mezi lidmi a s bezprostředním okolím.⁴ Řemeslo spojuje s autenticitou a tvořením rukama (produkty jsou vyrobeny ze surových přírodních materiálů, s láskou), což ale nemusí nutně vést k fyzickému objektu (za příklad uvádí craft beers, piva z rukodělných pivovarů, kde se jedná hlavně o řemeslnou znalost a dokonalé ovládnutí výrobních procesů).⁵ Při mistrovském ovládnutí řemeslného úkonu získáváme určitou „moc“ a kontrolu nad sebou a svým okolím. O tuto hlubokou moc a kontrolu jsme s nástupem industrializace přišli a naše chápání řemesel se zjednodušilo na jejich vnímání jako manuálních procesů. Tuto vizi řemesla v opozici k tovární výrobě („sebevědomého kontrapunktu“) přiřazuje k okamžiku, kdy se jako dominantní výrobní prostředek

1) LANGLANDS, A. Craft: An Inquiry Into the Origins and True Meaning of Traditional Crafts. Londýn: Faber and Faber Ltd., 2017.

2) Alfréd Veliký byl v letech 871 až 899 králem anglosaského království Wessex.

3) Tamtéž, s. 10.

4) Tamtéž, s. 11.

5) Tamtéž, s. 9.

6) Tamtéž, s. 11–12.

7) Tamtéž, s. 17.

8) BLANCHARD, T. (ed.). Fashion Craft Revolution. Fashion Revolution, 2019, s. 3.

začaly používat průmyslové procesy. Tyto procesy (industrializaci a zavádění levných výrobních metod) popisuje jako „nadřazenou moc“. Zavedení industrializace nás ochudilo o hlubší spojení s prostředím kolem nás, kterého jsme dosahovali dokonalým ovládnutím řemeslných praktik, a postupně vedlo k naší „negramotnosti moci“ (přišli jsme o vědomí, že skrze schopnosti, nabyté dokonalým ovládnutím řemeslných technik, můžeme morálně a eticky formovat sami sebe).⁶ Historicky měla řemeslná dovednost v lidských životech mnohem větší intelektuální a spirituální roli; byla „organizační tezí schopnosti jedince následovat morální a duševní život“.⁷

Je možné se k těmto principům vrátit? Po letech naší posedlosti věcmi, kdy si uvědomujeme dopady lidské činnosti na prostředí kolem nás, se dnes, v době antropocénu, obracíme k individuálnějšímu, pomalejšímu a zodpovědnějšímu přístupu. Vracíme se k řemeslům, tradičním dovednostem a lidským příběhům. V případě módy a textilního průmyslu má znovuobjevování minulosti několik podob: od začínajících módních návrhářů, kteří začleňují tradiční návrhy do své estetiky, až po zvýšený zájem veřejnosti o řemeslné obory nebo návrat k nim.⁸ Řemesla jsou neodmyslitelně spojena s lidským vývojem; proto je máme často konceptuálně spojena s minulostí. Myšlenka, že řemeslo může ve vztahu k minulosti poukázat na způsob života, který s nástupem průmyslové společnosti mizel, je ale zavádějící. Řemeslná dovednost je trvalým, základním lidským impulzem, touhou po dobré a kvalitní práci. Má hlubší dosah, než kvalifikovaná manuální práce; zaměřuje

se na intimní propojení ruky a hlavy. Mistrovsky ovládnutá řemeslná dovednost je také výsledkem nekonečného opakování úkonu až do jeho dokonalého zvládnutí. V každém dobrém řemeslníkovi se odehrává dialog mezi naučenými praktikami a myšlením; tento dialog se rozvíjí v „udržovacích návycích“,⁹ které vytvářejí dynamiku mezi nalezením problémů a jejich řešením. Veškerá řemesla jsou založena na dlouhodobě vyvinutých dovednostech, které se často předávají mezigeneračně.

Na rozdíl od umění jsou řemesla lokální¹⁰ ukotvena v místních komunitách, se kterými jsou protkána. Rodí se „...z dovedností lidí v oblasti, v níž žijí, z místních materiálů používaných k vytváření nástrojů a inspirací z místního folkloru; zatímco umělci často komentují dobu a kulturu, ve které se nacházejí, řemesla jsou vernakulární, zpracovávají místní příběhy a lidová přesvědčení“.¹¹ Vzhledem k tomu, že 65 % globální řemeslné aktivity se odehrává v rozvojových zemích, má globalizace na toto odvětví nevratný dopad.¹² Pod její tíhou mnoho specifických, dnes marginalizovaných řemesel zaniká. Zpráva UNESCO odhaduje, že více než 200 řemesel ze 100 zemí hrozí vyhynutí nebo vyhynula.¹³ Kontinuitu některých řemeslných praktik také ohrožují narůstající ceny materiálů, které se tím dostávají mimo dosah řemeslníků. Ve své podstatě splňují řemesla požadavky udržitelnosti a pomalého životního stylu. U tradičních řemeslných technik, které jsou ve svém principu lokální, jsou k jejich výkonu nutné nízké nebo minimální náklady. Surové materiály je poměrně snadné získat. Většinou se zároveň jedná o obnovitelné zdroje, jako je dřevo, textil,

hlína a řemeslníci, bez zatěžování životního prostředí, mohou vyrobit v podstatě neomezené množství výrobků. Řemesla ovšem ohrožuje devalvace tradičních výrobních procesů nebo vytrhnutí procesů z kontextu. Pokud si hůře nacházejí místo na trhu nebo se složitěji komercializují, narušuje se jejich kontinuita a předávání z generace na generaci. Větší viditelnost online může zase naopak vést ke kulturnímu přivlastňování (kulturní apropriaci).

Řemesla dokáží také dynamicky reagovat na prostředí kolem sebe a často se stávají významnými nástroji při větších sociálních a politických změnách ve společnosti, jako třeba u Craftivismu,¹⁴ jehož koncept byl aplikován při různých politických kampaních. Termín craftivismus (řemeslný aktivismus) popularizovala umělkyně, aktivistka a autorka Betsy Greer.¹⁵ Jedná se o druh aktivismu, který skrze řemeslné praktiky propojuje řemeslo a aktuální sociální pozice a zapojuje je do společenského, performativního a kritického diskurzu. Obsahuje v sobě elementy environmentalismu, antikapitalismu (aktivismu proti vykořisťovatelským podnikům, například manufakturám rychlé módy – sweatshops) nebo feminismu třetí vlny za pomoci nástrojů, které mohou odkazovat na „domácí umění“. Silně se identifikuje s třetí vlnou feminismu.

14) Craftivismus může pomoci rozšíření povědomí o problému, vytvořit platformu pro rozhovory o sociálních otázkách, zpochybnit nespravedlnost, stát se nástrojem pro aktivní, politický protest a pomoci při kreativním řešení konfliktu. CALLAHAN BAUMSTARK M.; CARPENTER E. et al. Craftivism Manifesto, nedatováno, dostupné z: <http://craftivism.com/wp-content/uploads/2017/04/craftivism-manifesto-2.0.pdf>, vyhledáno 1. 6. 2019.

15) GREER B., Knitting for Good: A Guide to Creating Personal, Social, and Political Change Stitch by Stitch. Boston: Trumpeter, 2008; GREER B. Craftivism: The Art of Craft and Activism, Arsenal Pulp Press, 2014.

Řemesla ke svému rozvoji potřebují zpomalení procesů, spolupráci s informovanými, kvalitními designéry a umělci, kteří jsou nejenom ochotni experimentovat, ale zároveň respektují tradiční postupy a do dané komunity dlouhodobě investují svůj talent, empatii, intelekt a zájem. Tradice se může velice jednoduše vytratit, měla by se ale zachovat. Místo toho, aby řemesla, která ve své podstatě požadavek udržitelnosti splňovala, mizela, je lepší vari-

9) SENNETT, R. The Craftsman. Yale: Yale University Press, 2008, s. 20.

10) Viz tamtéž, s. 21.

11) CASTRO, B. T. (ed.). Fashion Craft Revolution. Fashion Revolution, 2019, s. 3.

12) DITTY S. Globalisation and its effect on artisan communities, in: BLANCHARD, T. (ed.). Fashion Craft Revolution, 2019, s. 20.

13) Tamtéž, s. 3.

antou najít způsob jejich využití a pomoci je transformovat. Postupně sílí hlas těch, pro které je důležitá udržitelnost ekologického systému a jeho rovnováha, a kteří se při výrobě řídí principem, že z životního prostředí by se nemělo vzít více, než se do něho vkládá. Řemesla jsou propojené systémy, hluboce zakořeněné ve zvycích, uspořádání a několik generací zpět sahající moudrosti a skupinové znalosti a dovednosti. Zároveň se tradiční řemesla ve většině případů nacházejí ve snadno napadnutelných oblastech, často ovlivněných koloniální historií. Materiály, které řemesla někdy používají, v sobě často obsahují násilnou a krvavou historii.

Ve svých projektech se posledních několik let zaměřuji na dřevotisk a spolupráci s rodinnými tiskařskými dílnami v indickém Rádžasthánu, s modrotiskovými dílnami na Moravě a s českými formíři ze Dvora Králové. Ruční tisk na látku je jednou z nejstarších metod potisku na textil. K tisku se používají ručně vyráběné formy ze dřeva, mosazných plíšků a hřebíčků nebo kombinované. U modrotisku se jedná o negativní tisk rezervážní pastou a následné barvení v indigové lázni, v případě indického dřevotisku o tisk přírodními nebo chemickými barvami či techniku negativního tisku nazývanou dabu,¹⁶ která se přibližuje našemu modrotisku. Základem mé práce je pochopení celého řemeslného procesu, angažování všech jeho účastníků a respekt k intelektuálnímu skupinovému vlastnictví řemeslných metod, stejně jako vědomí složitě koloniální minulosti, která se Indie a jejího textilního průmyslu historicky týká.

U malých tiskařských dílen v indickém Bagru v Rádžasthánu zapojuji skupinu chhipa¹⁷ – žen z tiskařské komunity, se kterými při společných workshopech vytváříme nové dezény, jež jim ve výsledku

patří. V případě aplikace těchto dezénů dostávají chhipa licenční poplatky a i za práci během workshopů jsou placeny, neboť se odehrávají v době, kdy by jinak pracovaly ve svých malých dílnách. K etickému způsobu práce s řemeslníky v rozvíjejícím se světě patří adekvátní ohodnocení řemeslníků, průhledný dodavatelský řetězec a respekt k aspektům dané kultury. Nové dezény se aplikují na bavlnu či hedvábí a z této metráže vznikají ve spolupráci s umělci a designéry modely, které jsou představovány v rámci performativních přehlídek v prostorách galerií, muzeí i nezávislých objektů.

Při aplikaci moravského modrotisku je pro mne důležitá celistvost procesu od vzniku nových tiskařských forem po tisk a barvení v indigové kypě.¹⁸ Ve Dvoře Králové žijí poslední dva formíři, Milan Bartoš a Jaroslav Plucha, se kterými vytváříme nové tiskařské formy, které se následně tisknou v modrotiskové dílně ve Strážnici. Řemesla fungují jako ekosystémy a je potřeba je chápat v jejich hloubce i ve vztahu k okolí. Zapojení formířů respektuje celistvost řemesla a přístup, který se stále používá v rodinných dílnách v Indii. Při spolupráci s tiskaři také mapují jejich práci během časosběrného procesu, při němž vznikají protisky, vlastně protisknuté záznamy, které se přes sebe vrství. Ty se pak dají použít v interiéru, architektuře nebo fungují jako samostatná umělecká díla.

Řemesla typu ručního tisku na látku potřebují ke svému rozvoji kontinuálnost, empatii a respekt celého pracovního procesu. Za tradičními řemeslnými postupy jsou konkrétní lidé, komunity s místními zvyky a silnými sociálními vazbami. Lidé se skutečnými životy, které jsou

18) Kypa, do země zapuštěná kád' (dříve dřevěná, stále používaná dílnou Danzingerů v Olešnici na Moravě nebo betonová, používaná ve Strážnici), obsahující indigovou lázeň.

16) Dabu je rezervážní pasta, používaná při barvení indigem. Jedná se o bahnitou směs, jejímž základem je místní, tmavá hlína, hašené vápno, guma, voda a jemný pšeničný prášek, který se získává z hmyzem napadeného obilí.

17) Chhipa, také chhippa, chippa, cheepa, chipi. Tiskaři, řemeslníci patřící do tiskařské komunity.

ve výsledku velmi podobné těm našim. Jedná se o velice křehký systém, který jakékoliv větší narušení může rozdrobit na prach. Zároveň se ztrátou starých řemeslných postupů a procesů ovšem my, lidé, přicházíme o něco z naší historie a lidskosti. My všichni můžeme při správném empatickém přístupu řemeslům pomoci. Lokálnost, průhlednost, etika a naše vcítění jsou pro jejich vzkvétání zásadní. Je čas opustit ego a empaticky, v rámci humánního přístupu, naslouchat, snažit se porozumět, iniciovat spolupráci a spolu tvořit. Mezioborové spolupráce jsou pro rovnováhu, vývoj a větší spravedlnost podstatné.

Petra Valentová (1974) vystudovala Akademii výtvarných umění v Praze a Hunter College, CUNY v New Yorku. Dlouhodobě se věnuje spolupráci s dřevotiskovými dílnami v indickém Rádžasthánú a s modrotiskovými dílnami na Moravě. Její projekty jsou zaměřené na mezioborovou spolupráci a co-design (collaborative design).

Indentations through Time and Place. Craft Reflections

Petra
Valentová

The awareness of and interest in crafts is growing again. We are turning away from mass- and cheaply produced objects and returning to tradition and handicraft. We are interested in old techniques both locally and globally. We perceive the necessity of slowing down the consumerist cycle and focusing locally, on the community around us. In society, voices are calling for the support of crafts, and new projects and cooperation are arising.

The beginnings of the use of the word *craft* / *craft* as we understand it today were found by British archeologist Alexander Langlands¹ in the writings on Alfred the Great.² In his book, Langlands writes about certain lost knowledge³ and about our differing understanding of how craft was perceived and what it meant before and from the age of industrialization. He considers as essential the idea of craft as an engaged state; a method of material communication between people and their immediate surroundings.⁴ Craft connects with authenticity and creation and with the hands (products are produced from raw natural materials and with love), which, however, doesn't necessarily lead to a physical object (as an example he presents craft beers, beer from handicraft breweries dealing mainly with knowledge of the craft and perfect control of the production processes).⁵ With masterful control of craft actions we gain a certain "power" and control over ourselves and our surroundings. We lost this deep power and control with the coming of industrialization and our understanding of craft was simplified to its perception as manual processes. This

1) LANGLANDS A. *Cræft: An Inquiry Into the Origins and True Meaning of Traditional Crafts*, London: Faber and Faber Ltd., 2017.

2) Alfred the Great was king of the Anglo-Saxon Kingdom of Wessex from 871 to 899.

3) *Ibid.* p. 10.

4) *Ibid.* p. 11.

5) *Ibid.* p. 9.

6) *Ibid.* pp. 11–12.

7) *Ibid.* p. 17.

8) BLANCHARD, T. (ed.), *Fashion Craft Revolution, Fashion Revolution*, 2019, p. 3.

vision of craft in opposition to factory production ("self-confident counterpoint") is attributed to the moment when industrial processes began to be used as the dominant means of production. These processes (industrialization and the introduction of cheap production methods) are described as "superior power". The introduction of industrialization deprived us of a deeper connection to the environment around us that we had achieved through the perfect control of craft practices, and gradually led to our "illiteracy of power" (we lost the awareness that through ability, enhanced by the perfect control of craft techniques, we can morally and ethically form ourselves).⁶ Historically, crafting skills held a much greater intellectual and spiritual role; it was an "organizational thesis of the individual's ability to follow a moral and spiritual life".⁷

Is it possible to return to these principles? After years of our obsession with things, we realize the impact of human activity on the environment around us, and so today, in the Anthropocene period, we turn to a more individualistic, slower and more responsible approach. We return to crafts, traditional skills and people's stories. In the case of fashion and the textile industry, the rediscovery of the past has several forms: from emerging fashion designers who incorporate traditional designs into their aesthetics, to a greater interest of the public in areas of craft or a return to them.⁸ Crafts are unimaginably connected with human development; that is why we conceptually often associate them with the past. The idea that craft, in its relationship with the past, can point to a way of life

that disappeared with the onset of industrial society, is misleading, however. Skill in craft is an enduring, essential human impulse, a desire for the good and good-quality work. It has a deeper reach than qualified manual labor; it focuses on the intimate connection between the hands and the head. Masterfully exercised craft skill is also a result of endless repetition of a task until it is perfectly mastered. In every good craftsman a dialogue is played out between learned practices and thinking; this dialogue develops into “maintained habits”⁹ that create a dynamic between discovered problems and their solutions. All crafts are based on long-term development of skills that are often handed down from generation to generation.

Unlike art, crafts are local,¹⁰ anchored in the local communities with which they are interwoven. They are born “...out of skills of people in an area in which they live, from local materials used for the creation of tools and inspiration from local folklore; while artists often comment on the period and culture in which they find themselves, crafts are vernacular, they process local stories and folk convictions.”¹¹ In view of the fact that 65% of global craft activity takes place in developing countries, globalization has an irreversible impact on this activity.¹² Under its burden, many specific, today marginalized crafts are disappearing. A UNESCO report estimates that more than 200 crafts from 100 countries are facing extinction or are already extinct.¹³ The continuity of several craft techniques is also threatened by rising prices of materials that make them inaccessible to craftspeople. In

9) SENNETT, R. *The Craftsman*, Yale: Yale University Press, 2008, p. 20.

10) *Ibid.* p. 21.

11) CASTRO, B. T. (ed.), *Fashion Craft Revolution, Fashion Revolution*, 2019, p. 3.

12) DITTY S. *Globalisation and its effect on artisan communities*, in: Tamsin Blanchard (ed.), *Fashion Craft Revolution, Fashion Revolution*, 2019, p. 20.

13) *Ibid.* p. 3.

their essence, crafts fulfill the requirements of sustainability and a slow lifestyle. With traditional craft techniques that are in principle local, minimal expenses are necessary for their production. Raw materials are relatively easy to obtain. Most of them are at the same time renewable resources, such as wood, textile, and clay, and craftspeople are basically able to create an unlimited number of products without burdening the environment. Crafts are obviously threatened by the devaluation of traditional production processes or processes torn out of context. If they find it harder to find a place on the market or complicated to commercialize, it disrupts their continuity and handing down from generation to generation. Greater visibility online, on the other hand, may lead to cultural appropriation.

Crafts are also able to react dynamically to the environment around them and often become significant tools for larger social and political changes in society, such as in Craftivism,¹⁴ whose concept was applied during various political campaigns. The term craftivism (craft activism) was popularized by the artist, activist and author Betsy Greer.¹⁵ It deals with a type of activism that, through craft practices, connects craft and current social position and engages it in social, performative and critical discourse. It contains within it elements of environmentalism, anticapitalism (activism against exploitative enterprises, for example the manufacturing of fast fashion – sweatshops) or third wave feminism using tools that can link to “domestic art”. It strongly identifies with third wave feminism.

14) Craftivism can help the spread of awareness of the problem, create a platform for discussion on social questions, cast doubt on injustice, become a tool for active, political protest and help to creatively solve conflicts. Mary Callahan Baumstark, Ele Carpenter et al., *Craftivism Manifesto*, undated, accessible from: <http://craftivism.com/wp-content/uploads/2017/04/craftivism-manifesto-2.0.pdf>, accessed 1. 6. 2019.

15) GREER, B., *Knitting for Good: A Guide to Creating Personal, Social, and Political Change* Stitch by Stitch, Boston: Trumpeter, 2008; GREER, B. *Craftivism: The Art of Craft and Activism*. Arsenal Pulp Press, 2014.

For its development, craft needs slowed-down processes, cooperation with information sharing, good-quality designers and artists who are not only willing to experiment, but who also respect traditional procedures and who invest their talent, empathy, intellect and interest into a given community. Tradition can very easily be lost, but it should be preserved. Instead of it disappearing, craft, which essentially fulfills requirements for sustainability, needs to find a better variant for its use and be helped to transform. The voice of those for whom sustainability of the ecological system and its balance is important is gradually growing stronger, and they are guided by the principle of production that no more should be taken from the environment than what is put back into it. Crafts are connected by systems, deeply rooted in habits and ordering, and reach several generations back to wisdom and group knowledge and skills. At the same time, traditional crafts in most cases are found in vulnerable areas, often influenced by colonial history. The materials that crafts sometimes use also often contain in themselves a violent and bloody history.

In my projects over the last several years, I have focused on block-wood printing and cooperation with family printing workshops in India's Rajasthan, with blue-printing workshops in Moravia and with Czech form makers from Dvůr Králové nad Labem. Hand printing on fabric is one of the oldest methods of printing on textile. Handmade wooden forms are used for the printing, along with brass plates or nails in combination. With blue-printing one is dealing with negative prints using reserve paste and subsequent dyeing in an indigo bath. Indian block-wood printing uses natural or chemical dyes or techniques of negative printing called dabu,¹⁶ which are similar to our hand-block blueprinting. The basis of my work is understanding the entire craft

16) Dabu is a reserve paste used in dyeing with indigo. It is a muddy mixture whose base is local dark clay, slaked lime, rubber, water and fine sandy powder which is gained from insect-infested grain.

17) Chhipa, also chhippa, chippa, cheepa, chipi. A female printer, a craftswoman belonging to a printing community.

process, engaging with all its participants and respecting the intellectual group ownership of the craft methods, as well as being aware of the complicated colonial history that concerns India and its textile industry specifically.

In small printing workshops in India's Bagru in Rajasthan I engage with groups of chhipa¹⁷ – women in the printing community with whom we create new designs in group workshops, and which then later belong to them. In cases of application of these designs, the chhipa receive licensing fees and they are even paid for their work during the workshops, because they take place during the time when they could otherwise be working in their small workshops. Ethical ways of working with craftspeople in the developing world include the appreciation of adequate craftsmanship, a transparent supply chain and respect for the aspects of their culture. The new designs are applied to cotton or silk, and models are created from this yardage in collaboration with artists and designers which are presented in performative shows in gallery spaces, museums and in independent institutions.

When applying the Moravian blue-printing, the entirety of the process is important to me from the creation of a new printing form to printing and dyeing in the indigo bath (called a kypa).¹⁸ In Dvůr Králové nad Labem live the last two formers, Milan Bartoš and Jaroslav Plucha, with whom we create new printing forms, which are subsequently used for printing in the blueprint workshop in Strážnice. Crafts function as ecosystems and need to be understood in their depth and in relati-

18) A kypa is a basin embedded in the earth (formerly wooden, still used in the Danzinger workshop in Olešnice in Moravia, or concrete, used in Strážnice), containing the indigo bath.

on to their surroundings. The involvement of formers respects the integrity of the craft and the approach still used in family workshops in India. In collaboration with printers, I also map their work during the time-lapse process, in which prints are created, actually prints that overlap one another. These can then be used in the interior, architecture or function as separate works of art.

Crafts like hand printing on fabric require for

their development continuity, empathy and respect for the entire work process. Behind traditional craft practices are specific people and communities with local customs and strong social ties. They are people with real lives that are ultimately very similar to ours. It is a very fragile system that can crumble to dust with any major disturbance. At the same time as we lose old craft practices and processes, of course, we, humans, lose some of our history and humanity. We can all help crafts with the right empathetic approach. Locality, transparency, ethics and our empathy are essential to their flourishing. It is time to leave the ego and empathically, in the framework of a humane approach, listen, try to understand, initiate cooperation and co-create. Interdisciplinary cooperation is essential for balance, development and greater justice.

Petra Valentová (1974) studied at the Academy of Fine Arts in Prague and Hunter College, CUNY in New York. She has long devoted herself to cooperation with wood-printing workshops in India's Rajasthan and with blue-printing workshops in Moravia. Her projects are focused on interdisciplinary cooperation and collaborative design.

(Ne)viditelné vzory
14. 3. – 25. 4. 2019

Petra Gupta Valentová,
Kristýna a Marek Mildeovi

Kurátorka:
Silvie Stanická

Výstava (Ne)viditelné vzory věnovaná tvorbě Kristýny a Marka Mildeových a Petry Gupta Valentové představuje výběr z jejich environmentálních projektů, které se snaží aktivně přispívat k obecnému diskurzu. Mildeovi sledují fenomén zvláštního druhu moderního člověka, kterého pojmenovali Homo Interius, jedince, jenž tráví většinu svého života v bublině uvnitř bílé krychle separován od vlivu okolí, pasivně, s ryze interiérovým postojem ke světu. Petra Gupta Valentová nedávno založila značku IM.PRINTED zaměřenou na techniku indického dřevotisku a českého modrotisku. Autorce však v žádném případě nejde jen o samotné výrobky, ale především o aktivní příspěvek k aktuálnímu tématu udržitelné spolupráce s řemeslníky z třetího světa, kteří by se měli stávat skutečnými vlastníky své práce, nikoliv jen jejími dodavateli.

Silvie Stanická

(In)visible Patterns
14. 3. – 25. 4. 2019

Petra Gupta Valentová,
Kristýna and Marek Milde

Curator:
Silvie Stanická

The exhibition (In)visible Patterns, dedicated to the work of Kristýna and Marek Milde and Petra Gupta Valentová, presents a selection of their environmental projects that attempt to actively contribute to the general discourse. The Milde observe the phenomenon of a strange kind of modern human, which they have named Homo Interius, an individual that spends most of its life in a bubble within a white cube separated from the influences of its surroundings, passively, with a purely interior attitude to the world. Petra Gupta Valentová recently founded the brand IM.PRINTED focused on the technique of Indian wood-block printing and Czech hand-block blueprinting. The products themselves are in no way the main importance for the author, but above all it is about actively contributing to the current theme of sustainable cooperation with craftspeople from the third world who should become the actual owners of their work, not merely its suppliers.

Silvie Stanická



Stražnice, modrotisk,
2019, foto Tomáš Worick

Stražnice, blueprint,
2019, photo by Tomáš Worick



Stražnice, modrotisk,
2019, foto Tomáš Worick

Stražnice, blueprint,
2019, photo by Tomáš Worick





Workshopy v Bagru,
2017, foto Petra Valentová

Workshops in Bagru,
2017, photo by Petra Valentová



Workshopy v Bagru,
2017, foto Petra Valentová

Workshops in Bagru,
2017, photo by Petra Valentová





Petra Valentová, Hanele Poislova,
Fiží/IM. PRINTED, Studio Hrdinů



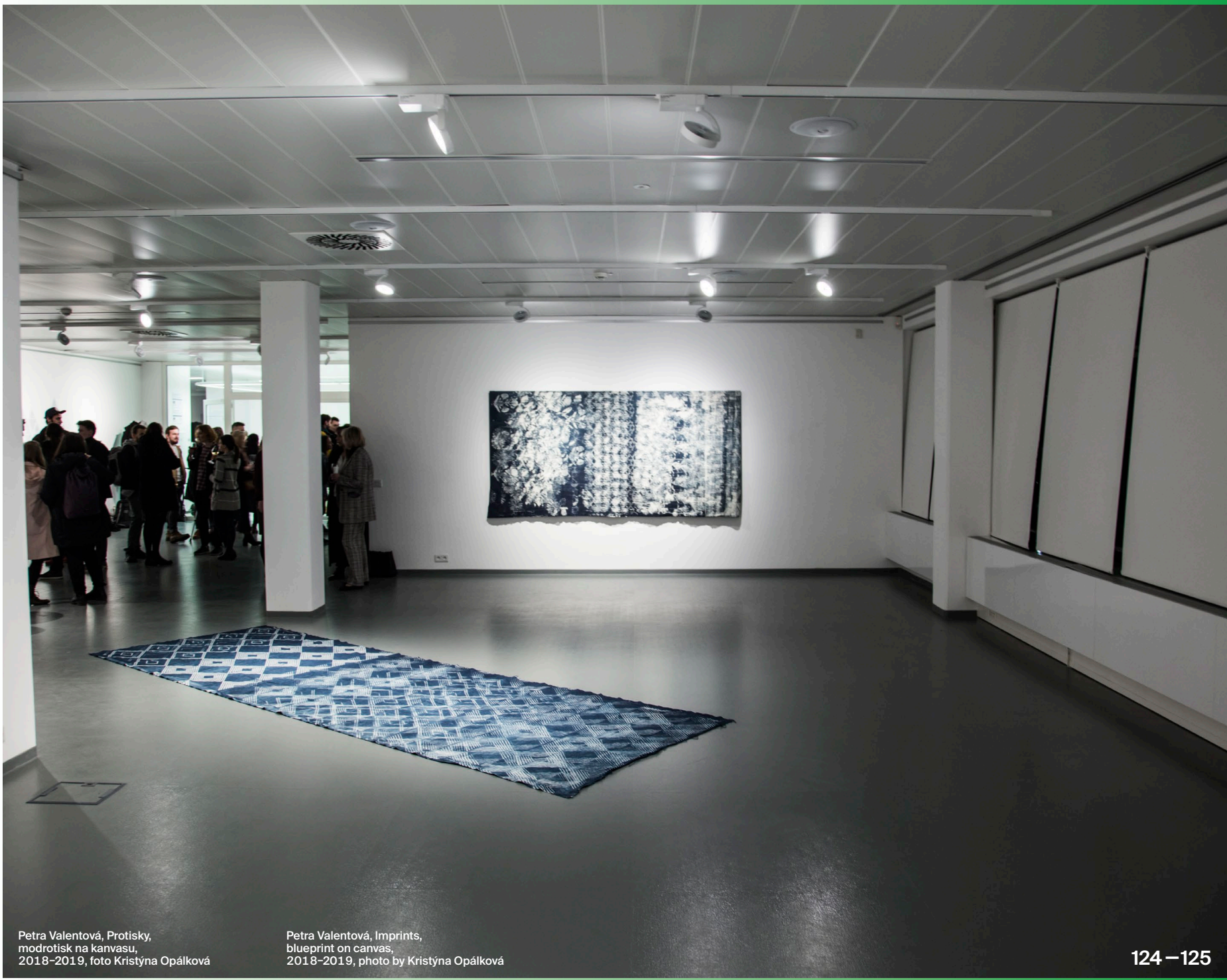
Petra Valentová, Protisky,
modrotisk na kanvasu,
2018–2019, foto Kristýna Opálková

Petra Valentová, Imprints,
blueprint on canvas,
2018–2019, photo by Kristýna Opálková



Petra Valentová, Protisky,
modrotisk na kanvasu,
2018–2019, foto Kristýna Opálková

Petra Valentová, Imprints,
blueprint on canvas,
2018–2019, photo by Kristýna Opálková



Petra Valentová, Protisky,
modrotisk na kanvasu,
2018–2019, foto Kristýna Opálková

Petra Valentová, Imprints,
blueprint on canvas,
2018–2019, photo by Kristýna Opálková



Petra Valentová, Protisky,
modrotisk na kanvasu,
2018–2019, foto Kristýna Opálková

Petra Valentová, Imprints,
blueprint on canvas,
2018–2019, photo by Kristýna Opálková



Kristýna a Marek Milde,
Udělej si sám,
2012, foto Kristýna Opálková

Kristýna a Marek Milde,
Do it your self,
2012, photo by Kristýna Opálková



Kristýna a Marek Milde,
Domov v Domě,
2016, foto Kristýna Opálková

Kristýna a Marek Milde,
Home in a Home,
2016, photo by Kristýna Opálková