

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
Ústav pro dějiny umění

Veronika Soukupová

**VÝTVARNÉ TENDENCE V ČESKOSLOVENSKÉM  
TEXTILNÍM UMĚNÍ ŠEDESÁTÝCH LET**

TENDENCIES TOWARDS PICTORIAL EXPRESSIONS IN 1960s  
CZECHOSLOVAK TEXTILE ART

Bakalářská práce

Praha 2020

Vedoucí práce: prof. PhDr. Marie Klimešová, PhD.

Na tomto místě bych chtěla srdečně poděkovat textilní výtvarnici, akad. mal. Renatě Rozsivalové za inspirativní rozhovory, zasvěcení do tvorby tapisérií a zprostředkování informací o dobové oborové situaci. Velké díky patří také prof. Marii Klimešové za pečlivé vedení práce a inspirativní konzultace.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28. 7. 2020

.....  
Veronika Soukupová

## ABSTRAKT

Bakalářská práce s titulem *Výtvarné tendence v československém textilním umění šedesátých let* pojednává o československém textilním umění šedesátých let dvacátého století se zaměřením na tapiserii. Na pozadí tvorby jednotlivých výtvarníků a dobových teoretických reflexí sleduje jednak paralely mezi tendencemi volného a textilního umění a jednak stále rostoucí autonomii textilního projevu související s tvůrčím přístupem autorů a s opuštěním principů disciplíny užitého umění. Práce počítá s autorsky tkanou tapiserií jako se svébytným uměleckým vyjádřením, které vychází z vlastního cítění, reaguje na vnější podněty a přirozeně se tak stává součástí struktury výtvarného umění. Zabývá se také otázkou její kategorizace a terminologie, která se za těchto okolností ukázala jako problematická. Přehodnocení dosavadního nazírání na obor tapiserie tvoří důležitou součást dobového teoretického diskurzu.

Dynamický vývoj československé tapiserie podnítilo několik fenoménů a událostí na domácí i zahraniční scéně. Mezi významné faktory rozvoje autorského tkaní a experimentálních forem v našem prostředí patří činnost textilních ateliérů na pražské VŠUP, působení Antonína Kybala nebo formování programu aktivní tapiserie. Podobně důležitou roli sehrálo Mezinárodní bienále tapiserie v Lausanne, kde polaritu autorské a dílenské realizace, založené na dualitě návrhu a tkalcovského provedení, reprezentovali zástupci z celého světa. Z bienálních přehlídek, které se záhy staly ohniskem nových přístupů k textilnímu materiálu, na československé výtvarníky nejvíce zapůsobily kolekce polských děl. Jedním z cílů práce je ukázat příslušnost československé textilní tvorby šedesátých let k mezinárodnímu proudu a upozornit na vzájemné tvůrčí ovlivnění.

## KLÍČOVÁ SLOVA

Textilní umění, Textilní tvorba, Tapiserie, Autorská tapiserie, Tkaná tapiserie, Československá tapiserie, Mezinárodní bienále v Lausanne

## **ABSTRACT**

The bachelor's thesis entitled *Tendencies Towards Pictorial Expressions in the 1960s Czechoslovak Textile Art* deals with Czechoslovak textile art of the 1960s with a focus on woven tapestry. Against the background of the work of individual artists and contemporary theoretical reflections, it follows the parallels between the tendencies of fine art and textile art and, secondly, the ever-increasing autonomy of textile expression related to the authors' creative approach and the abandonment of the principles of applied art or decorative art. The work deals with artist-creator tapestry, also referred to as art fabric or new tapestry, as a distinctive artistic expression, which is based on one's feelings, responds to external stimuli, and naturally becomes a part of the structure of fine art. It also deals with the issue of its categorization and terminology, which has proved to be problematic in these circumstances. The reassessment of the current view of the field of tapestry forms an important part of contemporary theoretical discourse. The dynamic development of the Czechoslovak tapestry industry was stimulated by several phenomena and events on the domestic and foreign scene.

One of the important factors in the development of authorial weaving and experimental forms in our environment is the activity of textile studios at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, the work of Antonín Kybal or forming „the active tapestry“ program. A similarly important role was played by The International Lausanne Tapestry Biennials, where the polarity of artists-creators and manufactory realizations, based on the duality of design and weaving, was represented by representatives from all over the world. Of the biennials exhibitions, which soon became the focus of new approaches to textile material, Czechoslovak artists were most impressed by their collections of Polish works. One of the aims of the work is to show the affiliation of Czechoslovak textile works of the 1960s to the international current and to draw attention to mutual creative influence.

## **KEYWORDS**

Textile Art, Tapestry Art, Fiber Art, Woven Tapestry, New Tapestry, Czechoslovak Tapestry, The International Lausanne Tapestry Biennials

# OBSAH

ÚVOD	7
1. PRONIKÁNÍ VÝTVARNÝCH TENDENCÍ DO TEXTILNÍHO UMĚNÍ	10
1.1 Projevy abstrakce v textilní tvorbě	13
1.2 Počátky hledání výtvarného výrazu československé tapiserie	18
2. TAPISERIE NEBO NOVÉ UMĚNÍ? PROMĚNY ČESKOSLOVENSKÉ TAPISERIE V PRŮBĚHU ŠEDESÁTÝCH LET	22
2.1 Renaissance tapiserie v prostředí textilních ateliérů Vysoké školy uměleckoprůmyslové	25
2.2 Utváření podob autorské tapiserie	29
2.3 Tapiserie na rozcestí a její konstituce v kontextu výtvarného umění	38
3. ČESKOSLOVENSKÁ TAPISERIE V KONTEXTU MEZINÁRODNÍCH BIENÁLE TAPISERIE V LAUSANNE	43
4. VÝTVARNÉ TENDENCE V TEXTILNÍ TVORBĚ ČESKÝCH AUTORŮ	52
Jiří Tichý	
Jindřich Vohánka	
Bohdan Mrázek	
Jan Hladík	
Jenny Hladíková	
Věra Drnková-Zářecká	
ZÁVĚR	60
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	62
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	68

## ÚVOD

Textil je v lidském životě všudypřítomný a nenahraditelný. Textilem jsme obklopeni a cítíme se v jeho přítomnosti natolik přirozeně, že si o jeho smyslu neklademe závažné otázky. Ve vztahu k textilu však vnímáme haptické a funkční kvality materiálu a necháváme jej působit svým vzorem a barevností.

Prvotní myšlenka zabývat se textilním uměním vzešla z mého obdivu k materiálu a jeho vlastnostem. Když jsem pronikla hlouběji do historie československé textilní tvorby, objevila jsem podnětné a výtvarně kvalitní období šedesátých let, které se stalo základem této práce.

Na textilní umění jsem se rozhodla nahlížet způsobem, který je naznačen již v dobových teoretických textech, a to sice z pozice sledování výtvarných podnětů a tendencí, které do tvorby vybraných textilních výtvarníků pronikaly ze současného zahraničního umění (volného i textilního) a z vlastního výtvarného zázemí a cítění. Na tomto pozadí se ukazuje několik fenoménů, kde se některé z nich jeví s ohledem na politickou situaci v Československu jako paradoxní nebo přinejmenším překvapivé. Takové uchopení problematiky mi umožňuje naplnit jeden z cílů práce – začlenit textilní umění do kontextu výtvarného umění. I z toho důvodu jsem se rozhodla nepřistoupit k monografické práci o textilním umění šedesátých let, ačkoli by si takové zpracování, obohacené o současný nadhled, téma jistě zasloužilo.

Vzhledem k rozsahu práce jsem ustoupila z plánované reflexe celého spektra textilního umění, tedy od návrhářství textilních dezénů přes bytový textil k tapiserii, a rozhodla jsem se převážnou část práce věnovat právě tapiserii. V tomto rozhodnutí mi pomohla cenná konzultace s textilní výtvarnicí, absolventkou ateliéru Antonína Kybala a Bohuslava Felcmana na VŠUP, Renatou Rozsivalovou. Podnětná diskuze s autorkou působící v oboru od druhé poloviny šedesátých let a obdiv k její práci mne inspirovaly k hlubšímu prozkoumání oblasti československé tapiserie a k dalšímu bádání v této rovině.

Kromě konzultace byla mým důležitým zdrojem informací dobová periodika *Tvar*, *Umění a řemesla* a *Výtvarná práce*. Tamní články reflektující textilní umění mi posloužily pro celkovou orientaci v problematice a ukázaly, že zpracovávané téma bylo živé i v dobovém kontextu. Současné stanovisko teoretiků jsem získávala alespoň částečně z publikací *Design v českých zemích*, *From Tapestry To Fiber Art: The Lausanne Biennials 1962-1995*, IV. dílu

kompendia *Dějiny českého výtvarného umění* a z monografií jednotlivých umělců.<sup>1</sup> V tomto ohledu jsem využila i dostupných disertačních prací.<sup>2</sup>

Bakalářská práce pokrývá časové rozmezí od konce padesátých do konce šedesátých let. Na pozadí jednotlivých témat napříč jednou z nejdůležitějších dekad v historii naší tapiserie sleduje jednak přesahy mezi tendencemi uplatňujícími se v umění volném a v umění textilním a jednak stále se zvětšující autonomii textilního projevu a s tím související postupné problematizování zavedeného dělení na užité a volné, vysoké a nízké.

Překračování těchto hranic s cílem hledání výtvarného výrazu bude v práci věnována první kapitola, jelikož věřím, že otevře tematiku správným směrem. V médiu užitého textilu se pokusím vysledovat znaky spojované s projevy volného umění a nastínit cesty, kudy tyto impulsy do textilu mohly proniknout. Představím zároveň počátky československé tapiserie a východiska pro tvorbu šedesátých let.

Pozornost bude dále věnována faktorům utvářejícím prostředí pro formování tapiserie i textilního umění obecně. Stěžejní roli v jeho etablování a rozvoji sehrálo pedagogické působení Antonína Kybala a Aloise Fišárka na pražské VŠUP a vychování silné generace výtvarníků. V jejich tvorbě zastala silnou pozici takzvaná autorsky tkaná tapiserie, při níž autor figuroval zároveň jako tvůrce návrhu i samotné tapiserie, která tak mohla získávat definitivní ráz až během procesu vzniku.

Experimentování s formou tapiserie a s jejím materiálem začalo postupně nabývat nových rozměrů a otázka terminologické revize a volání po novém definování pojmu tapiserie a její funkce tak záhy našlo ozvěnu v teoretických úvahách na stránkách dobových periodik. Epilogem snažení o teoretické uchopení nové podoby a role tapiserie se stalo neuskutečněné Mezinárodní kolokvium současné tapiserie v Praze v roce 1968, které aspirovalo na pozici významné mezinárodní platformy oboru a místa pravidelného setkávání výtvarníků.

Nové možnosti československé tapiserie demonstruje i její úspěch na zahraničních výstavách, a to především na Bienále tapiserie v Lausanne, které se stalo ohniskem nových vývojových tendencí a experimentací s formou. Díky účasti umělců docházelo k podnětnému vzájemnému ovlivňování místní a zahraniční scény, kde největší vliv na tvorbu našich autorů mělo formálně novátorské Polsko, ale i po technické stránce tradičnější Francie. V tomto čase tapiserie dosahuje vysoko co do svých výtvarných možností, stává se médiem prostorových a materiálových experimentů, niternou výpovědí i možnou odezvou aktuálního dění. Jako autentický umělecký projev je schopna vyrovnat se s aktuálními proudy výtvarného umění

---

<sup>1</sup> Např. VLČKOVÁ 2016.

<sup>2</sup> Např. RUDOVSKÁ 2008; MATTASOVÁ 2011.

šedesátých let. Ve vztahu k malířství a sochařství tvoří paralelu, stále si však zachovává důležitý přesah – specifika vycházející z materiálu a technologie.

Práce bude zakončena kapitolou, v níž se ve výběru konkrétních autorů, jež jsem sestavila ze žáků Antonína Kybala a Aloise Fišárka na VŠUP a účastníků lausanského bienále, pokusím vysledovat jednotlivé výtvarné podněty uplatněné v jejich tvorbě a představit je jako svébytné umělecké individuality.

V této práci si nekladu nároky na komplexnost tématu československého textilního umění ani tapiserie, jelikož mým hlavním cílem bude sledovat výše zmíněnou linii a prokázat výtvarnou působivost textilního umění a jeho schopnost obstát v kontextu soudobého uměleckého dění. Z toho důvodu je tvorba v kapitolách představena z hlediska výrazového potenciálu, schopností reagovat na dobový kontext (ať už umělecký nebo společenský) a jako autonomní umělecká výpověď vycházející z autorovy duše, stejně jako kterékoliv jiné umění. Považuji za stejně důležité věnovat pozornost specifickým vlastnostem materiálům a technologickým a zařadit je do souvislosti s výrazovostí, jelikož tyto „řemeslné“ předpoklady byly v tvorbě vybraných autorů užívány malířským nebo sochařským způsobem bez lpění na praktické funkčnosti díla. *„Zpracování hmoty je vždy příčinou a podmínkou existence výtvarného umění,“*<sup>3</sup> jak píše Antonín Kybal.

Jak se při mé rešerši ukázalo, stále v tomto oboru existuje množství neprobádaných míst (jistě by si větší pozornost zasloužil například vztah tapiserie, prostoru a architektury). Přesto věřím, že má práce přinese jiný způsob uvažování nad médiem textilu a stane se jedním z vodítek dalších úvah na toto téma.

---

<sup>3</sup> KYBAL 1966, 18.

# 1. PRONIKÁNÍ VÝTVARNÝCH TENDENCÍ DO TEXTILNÍHO UMĚNÍ

*„Ani nezdobná hladká plocha koberce či závěsu nezůstává dlouho prázdná. Výtvarník, který si zvykl pracovat s textilními materiály a technikami, začne jich používat jako klasických uměleckých prostředků...Nedá se už mluvit o vzorování, ornamentice. Koberec, závěs se tu stává nositelem výtvarného záměru stejně původního a osobitého, jako kdyby šlo o obraz.“<sup>4</sup>*

Textilní umění je obecně nahlíženo jako projev umění užitého, někdy označovaného jako umění dekorativní nebo aplikované. Užité umění je oborem, jehož základní vlastností je právě užitost, k níž se může vázat estetická hodnota. Bývají do něj zařazovány i běžné předměty, které nás obklopují.<sup>5</sup> Textil v této práci je představen nikoliv jako předmět primárně určený k praktickému upotřebení, ale jako nositel výtvarné informace, která prostřednictvím úzkého kontaktu s člověkem proniká mezi nejširší společenské vrstvy a stává se estetickým vjemem, spojkou se světem umění, druhem masového výtvarného umění, jak na něj nahlíží teoretička Milena Lamarová.<sup>6</sup>

Cílem této kapitoly nebude definitivně popřít příslušnost textilního výtvarnictví k užitému umění, nýbrž v médiu textilu sledovat jeden z příznačných fenoménů pojednávaného období, a to překračování hranic mezi užitou a volnou tvorbou, které vyústilo v polemiku o potřebě tohoto dělení, často působícího mechanicky. Stírání rozdílů mezi volným a užitým uměním a jejich vzájemné ovlivňování výstižně shrnuje Ludmila Vachtová v katalogu výstavy Olgy Karlíkové: *„U lidí, jejichž povoláním je některý z oborů užitého umění, stalo se dobrým zvykem definovat jejich samostatnou tvorbu s přihlédnutím k tomuto povolání. Nemohu se ubránit pocitu, že je tomu přesně naopak, neboť bychom mohli jmenovat řadu příkladů z historie i ze současnosti, kdy produkce užitého umění je zákonitě ovlivňována objevy a výsledky umění volného.“<sup>7</sup>* Reaguje tím na všeobecnou tendenci posuzovat autorskou textilní tvorbu s ohledem na její užitý předpoklad, který se přehodnocuje teprve s novým definováním problematiky. Nahlížení textilní tvorby prizmatem užitého oboru však zároveň znamenalo menší politický dohled nad vznikající produkcí než v případě volného umění, a tedy i svobodnější možnost projevu pro mnohé umělce, jimž tehdejší režim stál v cestě.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> CHALUPECKÝ 1965, 33.

<sup>5</sup> Jiří KROPÁČEK / Oldřich J. BLAŽIČEK, Slovník pojmů z dějin umění. Praha 2013, 217.

<sup>6</sup> LAMAROVÁ 1966, 171.

<sup>7</sup> VACHTOVÁ 1964, nepag.

<sup>8</sup> VINGLEROVÁ 2016, 224.

Myšlenka integrace textilní tvorby do volného umění vzešla přirozeně ze stále narůstající výtvarné síly jednotlivých tvůrčích projevů. V období od poloviny padesátých let zaznamenáváme opakované pokusy autorských individualit o spojení svébytného uměleckého rukopisu, ovlivněného současnými malířskými směry,<sup>9</sup> s průmyslovou výrobou. V textilní produkci těchto autorů se setkáváme s pochopením povahy textilního materiálu a s výtvarnou myšlenkou, která je uchopena celistvě od prvotní představy umělce po vnímání hotového díla v jeho trojrozměrnosti.<sup>10</sup> Vstup progresivních výtvarníků do oblasti průmyslové výroby zároveň ukázal na jejich schopnost posunout oficiální direktivy moderním směrem a v mezích užité tvorby osvobodit vlastní výrazový charakter od požadavků socialistického realismu.

V šedesátých letech již můžeme sledovat celkovou změnu pozice textilního umění v souvislosti s jeho revolučním vývojem, novým přístupem k technice, materiálu i k formě.<sup>11</sup>

Přestože těžištěm mé práce je tapiserie, kde bude tato revoluce mapována podrobněji, rozhodla jsem se vyčlenit alespoň část tématu abstraktních projevů v oblasti textilního tisku,<sup>12</sup> částečně demonstrováném na případu textilního umění Olgy Karlíkové a Jiřího Mrázka. Jak se ukázalo, textilní tisk se svými dekorativními aspekty dokázal transformovat podněty poválečné abstrakce, a to ještě dříve, než u nás našel odezvu ve volném umění.<sup>13</sup>

Ačkoliv tento jev nebývá dáván do přímé souvislosti s vývojem tapiserie,<sup>14</sup> domnívám se, že může posloužit jako vhodné téma pro otevření celkové problematiky výtvarných podnětů v textilním umění a výše zmíněného překračování hranic užitého umění i v případě tapiserie. Společný dialog mezi textilním designem a tapiserií se podle mého názoru neomezuje pouze na abstraktní vzorování, jelikož novátorský přístup se nevyhnul ani tapiserii s figurativními náměty, ale spočívá spíše v uvědomělé práci s materiálem. Osobnosti textilního výtvarnictví byly svou tvorbou rozprostřeny napříč obory. Autoři tapiserií, pojednaní v této práci, prošli zkušeností s užitou polohou textilu, a to nejen se vzorováním tkanin, ale i s ručním vázáním kobereců. Tuto praxi jim umožnilo studium v textilních ateliérech na pražské VŠUP, kde stěžejní význam sehrálo pedagogické působení Antonína Kybala a Aloise Fišárka.<sup>15</sup> Zejména Antonín

---

<sup>9</sup> HLAVÁČKOVÁ 2008b, 305.

<sup>10</sup> LAMAROVÁ 1966, 171.

<sup>11</sup> HLAVEŠ 2016, 444.

<sup>12</sup> Deženy na látky byly ve sledovaném období nejčastěji vytvářeny technikou textilního tisku, z něhož se největší obliby dočkal tzv. filmový tisk. In: MATTASOVÁ 2011, 39.

<sup>13</sup> ROUSOVÁ 2015, 109.

<sup>14</sup> Literatura zabývající se textilním uměním většinou obory textilního tisku a tapiserie přímo nepropojuje ve smyslu hledání paralel a vzájemných souvislostí mezi nimi. O textilním tisku vedle tapiserie pojednává např. MATTASOVÁ 2011, VLČKOVÁ 2016, HANZLÍKOVÁ/VINGLEROVÁ 2018.

<sup>15</sup> TUČNÁ 1967, 40.

Kybal prosazoval ve výuce interdisciplinaritu a v rámci studia žáky zasvětil do škály textilního umění tak, aby si podle svého nadání mohli vybrat a zkušenosti uplatnit ve volné tvorbě.<sup>16</sup>

O propojenosti jednotlivých oborů v mnohohvrstevnatém projevu textilních výtvarníků svědčí i existence Skupiny 7<sup>17</sup> založené v roce 1958 v reakci na neuspokojivý stav československého textilního průmyslu. Smyslem skupiny bylo sdružovat výtvarníky zabývající se textilním uměním a společně usilovat o obrodu výtvarné kvality produkce určené pro bytové i veřejné interiéry.<sup>18</sup> V tvorbě členů byla zastoupena celá škála textilních projevů od filmového tisku k autorsky tkané tapiserii. První výstava se konala ve Špálově galerii o rok později a prezentovala „*textil ve vší své rozmanitosti*.“<sup>19</sup>

V této rozmanitosti a v perfektní symbióze se textil setkal a prezentoval také v rámci československé expozice na bruselské mezinárodní přehlídce EXPO 58, a to opět především díky aktivitě Antonína Kybala. Expozice nazvaná *Vkus* soustředila vedle sebe monumentální tapiserie, potištěné látky, strojově i ručně vázané koberce, módní doplňky a další artikly.<sup>20</sup> V textilní instalaci *Čtyři roční období* provedené pod Kybalovým vedením se posun k volnému umění projevil dokonce nejvýrazněji (společně se sklem) ve srovnání s ostatními kategoriemi užitého umění v československé expozici.<sup>21</sup> Úspěch výstavy rezonoval v našem prostředí ještě několik let mimo jiné ve formě stylu odvozeného z evropské a americké výtvarné abstrakce, který se uplatnil především v užitém umění a dostal příznačné označení *bruselský*.<sup>22</sup>

---

<sup>16</sup> HLAVEŠ 2016, 442.

<sup>17</sup> Skupinu 7 tvořili převážně absolventi Kybalova nebo Fišárkova ateliérů na VŠUP. Mezi zakládající členy patřili Emil Cimbura, Věra Drnková-Zářecká, Bohuslav Felcman, Květa Hamsíková, Jan Hladík, Alice Kuchařová a Ladislav Vacek. Svou činnost ukončila v roce 1967. In: RUDOVSÁ 2008, 24.

<sup>18</sup> HLAVÁČKOVÁ 2008b, 303.

<sup>19</sup> HOFMEISTEROVÁ 1965a, XV.

<sup>20</sup> HLAVÁČKOVÁ 2008a, 150–152.

<sup>21</sup> HLAVEŠ 2016, 436.

<sup>22</sup> HLAVÁČKOVÁ 2008b, 300–305.

## 1.1 PROJEVY ABSTRAKCE V TEXTILNÍ TVORBĚ

Současnou definici české verze bruselského stylu nalezneme například v publikaci *Design v českých zemích*, kde ji v jedné z kapitol shrnuje historička a kurátorka designu Mariana Kubištová jako „specifické tvarové schéma, jehož kořeny leží už v mnohých tvůrčích počinech poloviny padesátých let a jež je následně akceptováno průmyslovou výrobou i lidovou tvořivostí.“<sup>23</sup> Podstatu určujících znaků stylu je i přes patrné stopy zahraničního uměleckého vývoje nutné hledat v domácím prostředí.<sup>24</sup> Konstantina Hlaváčková v publikaci *Bruselský sen* připouští problematický výklad tohoto fenoménu, protože především vyrůstá z velmi komplikované společenské situace s ideologickým pozadím. Formálně bruselský styl varíruje mezi evropskou a americkou výtvarnou abstrakcí, bývá proto kladen do souvislosti s uvolněním procesu přijímání aktuálních uměleckých trendů československými výtvarníky a s překonáváním ideologické izolace od svobodného světa. Stěžejním poznatkem zůstává, že textilní produkce druhé poloviny padesátých let výjimečných výtvarníků, jakými byli Olga Karlíková a Jiří Mrázek, je ve skutečnosti ovlivněna volným uměním západních zemí již před rokem 1958.<sup>25</sup>

Kromě samotného bruselského stylu přinesla mezinárodní výstava možnost návštěvníkům a výtvarníkům z Československa zhlédnout přehlídku padesáti let vývoje moderního umění,<sup>26</sup> která na rozdíl od zbytku výstavy, kde byla pozornost soustředěna na užité umění a architekturu, nabízela konfrontaci s volným uměním. Pro řadu československých autorů výstava znamenala skutečně první živý vizuální kontakt s díly modernismu a avantgardy a s poválečnou abstrakcí padesátých let. Zprostředkovala tak setkání s jejími rozmanitými variantami od konstruktivní abstrakce Victora Vasarelyho přes americký abstraktní expresionismus Jacksona Pollocka k formám členů skupiny COBRA.<sup>27</sup>

Vliv této bruselské zkušenosti nejen na design a architekturu, ale na československé umění jako celek, je nezpochybnitelný. Výstava znamenala nové výtvarné podněty, přinesla „chápání tvorby jako dekorativní tvarové hry,“<sup>28</sup> novum důležité i s ohledem na téma abstraktních podnětů v textilním umění, a společně s částečným politickým uvolněním období

---

<sup>23</sup> KUBIŠTOVÁ 2016, 324.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> HLAVÁČKOVÁ 2008b, 305.

<sup>26</sup> Výstava 50 let moderního umění prezentovala evropské moderní umění od fauvismu, kubismu, futurismu, expresionismu, konstruktivismu a suprematismu, metafyzické malby, dadaismu, surrealismu, naivního umění, socialistického realismu až k nefigurativnímu umění. České umění bylo zastoupeno díly meziválečného modernismu. In: LAHODA 2008, 340–342.

<sup>27</sup> Ibidem, 340.

<sup>28</sup> Ibidem, 348.

konce padesátých a šedesátých let umožnila prorazit cestu rozvoji textilního designu a v tomto médiu reagovat i na impulsy nejaktuálnějšího světového umění.

Tato tendence se silně uplatnila v produkci dílen národního podniku Textilní tvorba,<sup>29</sup> v roce 1959 transformované v Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK),<sup>30</sup> kde se podle vedoucího teoretika Jindřicha Chalupického prolínaly „*problémy výtvarné a kulturní s živou praxí průmyslového vývoje.*“<sup>31</sup> ÚBOK poskytoval svým zaměstnancům dobře vybavené ateliéry i knihovnu skýtající odborná zahraniční periodika a samostatné ediční oddělení.<sup>32</sup> Studium reprodukcí zahraničních uměleckých děl v dostupných časopisech mohlo být dalším inspiračním zdrojem výtvarníků při vzorování textilií.

Podobnou roli pravděpodobně sehrál článek *Umění nezobrazující a neobjektivní*<sup>33</sup> teoretika Jiřího Padrtu otištěný v roce 1957 v tehdy ještě poměrně ideologicky orientovaném časopisu *Výtvarné umění*. Ve dvoudílném článku vycházejícím z Padrtových poznatků získaných na cestách po západní Evropě a Americe ve druhé polovině padesátých let se objevilo několik reprodukcí včetně Pollockova obrazu, jehož abstraktní technika drippingu je dávana do souvislosti s textilními dezény zaměstnanců ÚBOK Olgy Karlíkové a Jiřího Mrázka.<sup>34</sup>

Celá padesátá léta jsou definována snahou o nové vymezení spolupráce výtvarníka s průmyslovou výrobou jdoucí ruku v ruce s požadavkem sociální angažovanosti a navíc se záměrem o obrodu výtvarnosti průmyslové textilní produkce.<sup>35</sup>

Jedním z prvních impulsů k řešení této otázky mohla být výstava potištěných šátků uspořádaná pražským rodákem žijícím v Londýně Zikou Ascherem ve spolupráci se Spolkem výtvarných umělců Mánes, Josefem Sochořem<sup>36</sup> a pracovní skupinou tvořenou Aloisem Fišárkem a Pavlem Smetanou. *Asher Squares, výstava anglických textilií* se uskutečnila v Praze

---

<sup>29</sup> Národní podnik Textilní tvorba byl založen v roce 1949 za účelem organizování československého textilního průmyslu. Jedním z důležitých cílů podniku bylo zajištění spolupráce umělců s výrobními závody. V roce 1959 se Textilní tvorba transformovala v Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK) s novým posláním usilovat o růst estetické a výtvarné hodnoty spotřebního zboží. In: KUBIŠTOVÁ 2016, 357.

<sup>30</sup> KUBIŠTOVÁ 2016, 357.

<sup>31</sup> LOMOVÁ 2015, 50.

<sup>32</sup> LAMAROVÁ 2005, 455.

<sup>33</sup> PADRTA 1957, 214–221.

<sup>34</sup> LAHODA 2008, 340.

<sup>35</sup> LAMAROVÁ 1966, 172.

<sup>36</sup> Josef Sochor založil v roce 1904 textilní továrnu ve Dvoře Králové nad Labem. Sochorova dílna jako první u nás zavedla techniku filmtisku a výrazně se zasloužila o jeho rozvoj. Součástí výrobní koncepce byla úzká spolupráce s českými umělci, s nimiž dílna vytvářela limitované série textilií. Mezi zapojené výtvarníky patřili např. František Kysela, Toyen, Alois Fišárek nebo Jiří Trnka. Po válce továrna navázala na svůj původní program a začala znovu spolupracovat s umělci na vytváření návrhů pro textilní dezény. Jak míní Hana Rousová, lze je považovat za anticipaci abstrakce konce padesátých a počátku šedesátých let, i přesto, že jejich autoři byli ve své volné tvorbě realisté. In: ROUSOVÁ 2015, 112.

v roce 1947. Vedle šátků podle návrhů renomovaných světových umělců<sup>37</sup> byli ke spolupráci vyzváni i čeští malíři. Jakkoli byla výstava následně kritizována Antonínem Kybalem, pro nějž Ascherův typ spolupráce s umělci vzdálenými od technologie výroby nepředstavoval ideální způsob textilní tvorby,<sup>38</sup> nebo odsouzena ideologicky motivovanou kritikou,<sup>39</sup> značně přispěla k diskuzi o vztahu výtvarného a užitého umění, jak potvrdil i Fišárek, jehož výtvarnému naturelu byly Ascherovy šátky blízké.<sup>40</sup>

Hledání uceleného názoru na moderní vzorování oděvních a dekoračních tkanin bylo předmětem živých diskuzí na stránkách dobových periodik. Smysl debaty tkvěl v představě o naplňování výchovné funkce bytového textilu, kdy jejím cílem bude nejen zušlechťovat lidské obydlí,<sup>41</sup> ale také působit jako prostředek třibení vkusu.<sup>42</sup> V naplňování těchto idejí měl ÚBOK významné postavení.

Ve směřování k nalezení moderního dekoru se v produkci tohoto období setkáváme nejčastěji s ornamentem čerpajícím z lidového umění nebo ze stylizace přírodních tvarů. S průnikem zahraničních výtvarných podnětů do našeho prostředí docházelo v padesátých letech i v prostředí textilního tisku k reflektování kubismu, expresionismu nebo fauvismu.<sup>43</sup> Začátkem šedesátých let si již můžeme povšimnout čistě abstraktního vzorování na principech organické abstrakce, op artu, abstraktního expresionismu či polofigurace.<sup>44</sup> Mezi autorskými návrhy lze rozpoznat „*vyhraněné autorské rukopisy, jednoznačné výtvarné názory*“<sup>45</sup> jednotlivých výtvarníků, které vycházejí z vlastního uměleckého zázemí.

---

<sup>37</sup> Mezi vystavenými umělci byli např. G. Sutherland, H. Moore, H. Matisse, A. Calder, F. Picabia, a další. In: HLAVÁČKOVÁ 2019, 107–112.

<sup>38</sup> „*Mluví-li se dnes o tom, že mnozí umělci pracují pro textilní průmysl, je nutno věc právě zde uvést na správnou míru: umělci pracují pro ten druh textilu, kde mohou přímo malířský projev reprodukovat do techniky. Proto tolik umělců vytvořilo šátky. Nebyly to šátky pro denní potřebu, ale jak ukázala A. výstava v Mánesu – šátky do vitríny. Tam, kde textil vyžaduje zkušenosti vazebné a technické, tam se žádný z těchto výtvarníků neodvážil, protože by nutně ztroskotal.*“ In: VLČKOVÁ 2016, 140.

<sup>39</sup> Např. článek z roku 1950 otištěný v časopisu *Textilní tvorba* hovoří o vystavené tapiserii podle návrhu Raoula Dufého jako o charakteristické ukázce naprostého popření vnitřní zákonitosti gobelínu a jeho společenské funkce. Podobně útočně se vyjadřuje o jednom z šátků. Článek je podepsán jménem kolektivu školy prof. Antonína Kybala, což je vzhledem k návrhům Kybalových žáků vykazující přímou inspiraci Ascherovými šátky překvapivé, avšak vypovídající mnoho o dobové situaci. In: *Ibidem*, 108.

<sup>40</sup> „*Musíme vyvážit na textilním výrobku hlavně a především to umění.*“ In: VLČKOVÁ 2016, 140

<sup>41</sup> „*Na všechna tato pracoviště přicházejí už po řadu let mladí výtvarníci, spolupracující na nových textiliích dotvářejících a proteplujících příbytky a pomáhají vytvářet atmosféru kouzla domova, po níž touží naše doba stejně jako každá jiná. (...) Touha po spoluúčasti na vytváření lidské pohody nemůže být nikdy skončena.*“ In: LEWITZKY/STAPEL/KYBALOVÁ/LAPKA 1960, 82.

<sup>42</sup> *Ibidem*, 81.

<sup>43</sup> MATTASOVÁ 2011, 41.

<sup>44</sup> Abstraktní vzory na textilních dezénech uplatňovali kromě Olgy Karlíkové a Jiřího Mrázka například výtvarníci Zorka Smetanová, Jindřich Vašut, Jaroslava Hrušková, a další.

<sup>45</sup> LAMAROVÁ 1966, 174.

Je zajímavé, že se tyto projevy abstrakce v textilním výtvarnictví nikdy nesetkaly se zákazem ze strany oficiálních struktur, jako tomu bylo ve volném umění. Abstraktním kompozicím zde byla přisuzována pouze role dekorativní s cílem estetizovat a harmonizovat životní prostředí. Na obhajobu abstraktního vzorování ztotožňovaného s příznakem modernity navíc vystoupila řada respektovaných teoretiků. Kromě Chaluppeckého, který abstraktní dekor v rámci interiéru přímo doporučoval,<sup>46</sup> se k situaci vyjadřuje například článek manželů Kybalových vystupujících pod zkratkou KK ve Výtvarné práci: „*Diváku je toto užité umění, byť i oděno formou nejabstraktnější, často srozumitelnější než obraz řešící otázky podobné. (...) Sebeabstraktnější způsob vyjádření bude opravdový a nesamoúčelný.*“<sup>47</sup>

Současně se abstraktním vzorováním zabýval publicista Alexej Kusák v knize *Knížka o vkusu*, kde se textilie s abstraktním dezénem od Olgy Karlíkové uplatnila na obálce knihy. V příslušné kapitole o dekoračních textiliích Kusák přirovnává vzorování koberců, dekoračních textilií a potahových látek ke třem výrazným tahům štětcem na obraze bytu. „*Moderní závěs je obvykle lehká látka, která bývá potištěna buď abstraktním nebo moderně stylizovaným vzorem, vyhýbá se titěrnosti stejně jako přílišné geometričnosti. Nevím, proč právě tento způsob vzorování je v rytmu s optikou našeho světa – ale není to jistě náhoda, že se stále více v bytě i mimo něj (...) uplatňuje výrazně barevná plocha, uvolněná linka, technické tvarosloví nebo poučení ze světa viditelného jen pod mikroskopem.*“<sup>48</sup>

V československém prostředí padesátých let se tak vedle dogmatismu socialistického realismu formuje paradoxní volnost práce s nezobrazivým uměním v oblasti textilního výtvarnictví. Příznačně situaci vystihla Johana Lomová ve své disertační práci: „*Gesto, které bylo v případě volného umění považováno za nepřípustné, bylo v prostředí užitého umění respektováno a to i přesto, že abstrakce na povrchu záclon, koberců či přehozů měla potenciálně mnohem větší dopad mezi obyvateli, než jaký mohla mít výstava umělce v galerii.*“<sup>49</sup>

Nový vztah mezi výtvarníky a výrobou skýtal nadějný potenciál pro sériovou výrobu, nicméně je třeba hovořit spíše o promarněné příležitosti. Progresivní iniciativy a návrhy brzy narazily na překážku zpátečnického plánovaného hospodářství v ideologizovaném systému a jeho neschopnost reagovat na potřeby inovace designu. Minimum návrhů, které se prezentovaly na výstavách textilu, bylo vyrobeno pro místní trh.<sup>50</sup> Modelovým případem je

---

<sup>46</sup> „*Figurativní rozměrné vzory jsou tak nápadné, že asi do průmyslové kolekce vůbec nepatří.*“ In: CHALUPECKÝ 1964, LII.

<sup>47</sup> KK 1961, 10.

<sup>48</sup> KUSÁK 1959, 50–51.

<sup>49</sup> LOMOVÁ 2015, 60.

<sup>50</sup> HLAVÁČKOVÁ 2008b, 305.

aktivita Chalupeckého a kolegů z ÚBOK (J. Hrušková, J. Mrázek, O. Karlíková, Z. Smetanová, ad.), kteří v roce 1964 iniciovali projektování kolekce bytových textilií pro kompletní vybavení interiéru. Přestože byla série ke zhotovení doporučena Ústřední výtvarnou radou,<sup>51</sup> do výroby bylo zařazeno jen několik málo vzorů. Slova Chalupeckého „*tak je z toho už jen článek do Tvaru a tím historie zatím končí, ačkoli by tím rozhodně končit neměla*“<sup>52</sup> jsou příznačným epilogem těchto snah.

Vlivem této nepříznivé situace a mnoha omezení z ní vyplývajících se od konce padesátých let značně prohlubovaly rozdíly mezi návrhářstvím pro průmyslovou výrobu a ateliérovou či autorskou tvorbou, umožňující daleko větší uměleckou svobodu, přestože také vznikala v prostředí státních podniků, a tedy paradoxně s oficiální záštitou a za státní podpory. Termín *ateliérová tvorba*, ustanovený ve snaze zařadit tento jev do kontextu výtvarného umění, popisuje proud českého užitého umění, který v tvorbě umělce definuje práci s tradičním materiálem, ovšem zbavuje jej nutnosti uvažovat o praktické upotřebitelnosti předmětu. Proces práce s materiálem a technologií běžnou v průmyslové nebo řemeslné výrobě je svázán s emocionálním prožitkem a umělec tak téměř definitivně opouští hranice užitého umění ve prospěch volného uměleckého projevu.<sup>53</sup> Jak již bylo několikrát uvedeno, díky částečnému politickému uvolnění byla umělcům umožněna konfrontace s aktuálními proudy západního výtvarného umění, což se promítlo nejen v definitivních dílech autorského charakteru, ale také v množství přípravných kresebných nebo grafických prací.<sup>54</sup> Ateliérová tvorba je spojena také se členy Skupiny 7 a skupiny *Bilance*<sup>55</sup> založené za cílem sdružovat výtvarníky spjaté s užitým uměním a průmyslovou výrobou.<sup>56</sup> „*Na výstavě Bilance se tato situace obráží jednoznačným převážením výtvarného zřetele, kdy díla mají daleko silnější vazbu k volnému umění, než je pro užitě umění na delší dobu zdrávo, neboť téměř zcela mizí korektiv užitečnosti, praktičnosti, láce.*“<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> Ústřední výtvarná rada při ÚBOK byla „*ideovým a koordinujícím orgánem, jenž usměrňuje vytváření generálních kolekcí výrobků československého spotřebního průmyslu.*“

In: LEWITZKY/STAPEL/KYBALOVÁ/LAPKA 1960, 82.

<sup>52</sup> CHALUPECKÝ 1964, LII.

<sup>53</sup> HLAVEŠ 2016, 435.

<sup>54</sup> *Ibidem.*

<sup>55</sup> Skupina průmyslových výtvarníků vznikla v roce 1957 z iniciativy členů bývalého výtvarného odboru Umělecké besedy. In: LOMOVÁ 2015, 65

<sup>56</sup> HETTES 1963, 204.

<sup>57</sup> ADLEROVÁ 1967, 7.

## 1.2 POČÁTKY HLEDÁNÍ VÝTVARNÉHO VÝRAZU ČESKOSLOVENSKÉ TAPISERIE

Tapiserie je definována jako textilní plocha určená ke krytí stěn za účelem tepelné a akustické izolace nebo dekorace, jejíž forma a námět může nabývat didaktického nebo reprezentačního charakteru. Termín vycházející z francouzštiny je ve svém původním významu do jisté míry problematický, jelikož uvažuje nástěnné monumentální textilie obecně, tedy i textilní intarzie, aplikace, tištěné a malované textilie, krajkové stěny a další. V nejširším výkladu může označovat jakoukoli pokrývku stěny nehlédě na její techniku a materiál.<sup>58</sup> Významová pestrost pojmu ovšem skýtá možnost vztáhnout jej na širší spektrum forem textilního umění. V souvislosti s tapiserií se také setkáme s termíny *nástěnný koberec* nebo *gobelin*, které jsou vesměs ekvivalenty termínu tapiserie. V našem prostředí se ve druhé polovině dvacátého století pojem rozrostl o techniky *artprotis*<sup>59</sup> a *artaig*<sup>60</sup>.

Tapiserie je vytvářena ručním tkaním na stavu, kdy provlékáním vláken do základní osnovy vzniká vzor. Původní proces vzniku díla tradičně zahrnoval dvě osobnosti – návrháře předlohy (kartonu) a tkalce. V dílech z období od konce padesátých let budeme svědky revidování těchto rolí, ztráty původní funkce a nového přístupu k materiálu a technice, která se stává technikou vyjadřovací více než technikou reprodukční.<sup>61</sup> V této práci bude především pojednána tvorba, v níž si tapiserie ještě zachovává charakter závěsné textilie a vychází z tradiční gobelínové techniky,<sup>62</sup> která je obohacena strukturálními vazbami. Jakkoliv bude na konci šedesátých let o tomto termínu polemizováno v souvislosti s rostoucí výtvarnou autonomií děl a s přehodnocením tradičních formátů, stále ještě můžeme hovořit o tapiserii na pomezí textilního objektu.

V souvislosti s historií československé tapiserie můžeme mluvit o teprve velmi krátkém časovém úseku v porovnání s některými jinými evropskými zeměmi. Přestože ve sbírkách místních muzeí a v inventářích zámků najdeme množství i několik staletí starých nástěnných koberců, vždy se jedná o importovaná díla. V etablování produkce tapiserie na našem území sehrály zásadní roli osobnosti Rudolfa Schlattauera (1860–1915), který v roce 1895 založil

---

<sup>58</sup> BLAŽKOVÁ 1975, 7.

<sup>59</sup> Technika *artprotis*, patentována jako československý vynález, je druhem netkané textilie. Spočívá v kladení různě barevného rouna na textilní podklad do určité kompozice, která se pomocí stroje prošíje v ploše tisíci jehlami a vytvoří textilní obraz za krátký čas. Jednoduchost a rychlost technologie však brzy zapříčinila devaluaci kvality *artprotisových* děl. In: VINGLEROVÁ 2016, 221.

<sup>60</sup> *Artaig* je variantou techniky *artprotis*. Vzniká vpichováním vlny do textilního podkladu. In: MATTASOVÁ 2011, 49.

<sup>61</sup> KYBAL 1966, 18.

<sup>62</sup> Gobelínovou technikou je zde označena vazba útkového rypsu.

první gobelínovou manufakturu ve Valašském Meziříčí, a Marie Hoppe-Teinitzerové (1879–1960), zakladatelky druhé dílny v Jindřichově Hradci (1910) a průkopnice české gobelínové tvorby, která s citem transponovala malířské návrhy jiných autorů do tohoto média.<sup>63</sup> Významným mezníkem v dějinách české tapiserie byla její dílenská spolupráce s Františkem Kyselou na monumentálním cyklu *Řemesla* utkaném pro československý pavilon na Světové výstavě dekorativních umění v Paříži (1925), kde za něj získali Velkou cenu. Ta potvrdila nejen kvalitu děl, ale také patřičně ocenila aktivní podíl obou umělců.<sup>64</sup> S ohledem na směřování této práce je důležité zmínit, že Marie Teinitzerová již tehdy experimentovala s tradiční technologií<sup>65</sup> s cílem prohloubit výtvarnou působivost gobelínu a podařilo se ji tak spojit výrazovou a textilní složku v harmonický celek.<sup>66</sup>

Rozvoj tapiserie byl přirozeně utlumen během druhé světové války. Komunistický puč, který následoval po jejím skončení, přinesl českému umění socialistický realismus jako jediný akceptovaný program. Zatímco všeobecně přisuzovaná dekorativní role textilnímu tisku a široce diskutovaná otázka moderního vzorování a jeho vlivu na formování vkusu obyvatel umožnila tomuto odvětví osvobodit se od oficiálních požadavků socialismu, tapiserii se jeho tlak zcela nevyhl. Monumentální a také finančně nákladná tapiserie představovala vhodnou a patřičně reprezentativní dekoraci veřejných interiérů. V námětech se ke slovu dostávala budovatelská témata, historické výjevy poplatné režimu nebo oslava života v socialismu.<sup>67</sup> Obecně však textilní umění spíše než problematikou ideologie utrpělo hospodářskými poměry, omezováním limitů na straně výroby a s tím souvisejícím nedostatkem materiálu. Logickým východiskem z této situace byl obrat k autorské tvorbě, ke které se uchýlilo mnoho výtvarníků.

Na konci roku 1948 se v Praze uskutečnila mimořádná výstava *Francouzské nástěnné koberce* uspořádaná Uměleckou besedou. Součástí souboru bylo 52 tapiserií z francouzské současné produkce od mnohých významných umělců, mezi nimiž byli například André Derain,

---

<sup>63</sup> LUXOVÁ/TUČNÁ 1978, 9.

<sup>64</sup> Ibidem, 10.

<sup>65</sup> Odchytkám od tradice v cyklu *Řemesla* se věnoval Jindřich Vohánka ve stati *Několik poznámek k dílu Marie Teinitzerové* publikované v roce 1961. Teinitzerovou Vohánka vnímá jako uměleckou individualitu, která experimentovala s vlastnostmi textilního materiálu. Dále si všímá kvalit Kyselových předloh i následného technického provedení díla, který se podle něj vymyká francouzské tradiční technologii tkaní. Teinitzerová tkala cyklus tak, aby osnova zůstala svislá, což v důsledku připomínalo principy pozdější tendence aktivní tapiserie, kde je taktéž osnova díla příznána a zdůrazněna. Teinitzerová podle Vohánky s porozuměním transponuje Kyselovu předlohu do textilní hmoty. In: VOHÁNKA 1967, 44–52.

<sup>66</sup> KYBALOVÁ 1964, 10.

<sup>67</sup> VLČKOVÁ 2016, 155.

Raoul Dufy, Fernand Léger, Jean Lurçat, Henri Matisse, Joan Miró nebo Roger Bissière.<sup>68</sup> Tapiserie byla prezentována v celé škále přístupů od klasických variant po textilní intarzie. Úvodní proslov k výstavě patřil našemu nejvýznamnějšímu textilnímu umělci Antonínu Kybalovi, který byl také v padesátých letech pověřen několika velkými státními úkoly.<sup>69</sup> V jeho hotových uměleckých zakázkách formálně poplatných historismu a realismu však nenajdeme známky ideologicky angažované tvorby, přestože se bezprostředně po komunistickém převratu vyjadřoval k možnosti využití manifestační funkce tapiserie v rámci socialistického režimu.<sup>70</sup>

Kybal u příležitosti výstavy formuloval své zásady pro gobelínový projev, kde především vyzdvihl požadavek autentické práce s materiálem, která Kybala i jeho žáky provázela ve vlastní tvorbě. Ten však splňovala pouze část vystavených děl. Kybal se kriticky stavěl k tapiseriím, které médium degradovaly na úroveň pouhé formy reprodukce malířských děl,<sup>71</sup> což bylo příznačné zejména pro produkci francouzských manufaktur, které tímto způsobem transponovaly díla žijících autorů již od třicátých let.<sup>72</sup> Tapiserie postupně hledala osobité výrazové prostředky, jejichž volba vždy usilovala o zdůraznění textilních kvalit a textilnosti obecně.<sup>73</sup> Jak později Kybal k tomuto předpokladu dodává: „*Sama hra s hmotou je obdivné objevování jí samotné, identifikace hmoty je nejpodstatnější slohotvornou silou a dává dílu specifickou prostorovost a určuje jeho výtvarný výraz a působení.*“<sup>74</sup>

Za manifest vývoje československé tapiserie směrem k pravdivosti materiálu můžeme považovat jeden z prvních rozměrných gobelínů realizovaný Antonínem Kybalem ve spolupráci s manželkou Ludmilou *Černá hodinka v ateliéru* (1955). Tapiserie, autorsky tkaná Ludmilou Kybalovou, naznačila proměnu otevírající cestu pozdějším textilním

---

<sup>68</sup> Ibidem. Textilní aplikace a koláže Rogera Bissière byly Jindřichem Vohánkou vyzdvihovány za kvality předjímající textilní hodnoty šedesátých let. In: RUDOVSKÁ 2008, 34. Silně ovlivnily také textilní koláže Věry Janouškové. In: ČEJKOVÁ 2014, 10.

<sup>69</sup> Např. výzdoba železničního salonního vozu pro generalissima Stalina jako dar republiky k jeho sedmdesátinám (k této práci se Kybal později nehlásil), textilní vybavení interiérů Československého zastupitelského úřadu v Moskvě, koberce pro prostory Muzea dělnického hnutí Klementa Gottwalda, návrhy na textilie a koberce pro hotel International, a další. In: VLČKOVÁ 2016, 157–158.

<sup>70</sup> Kybal se způsobem sympatizujícím s oficiálním programem vyjadřoval výhradně mezi lety 1948–1949, kdy stejně jako řada levicově orientovaných osobností meziválečné avantgardy nerozpoznal nebezpečí nastupujícího režimu. Později se od tohoto postoje distancoval. In: VLČKOVÁ 2016, 155.

<sup>71</sup> Kriticky se vyjádřil například o tapiserii *Dva klauni* utkané podle návrhu Picassa pro II. bienále tapiserie v Lausanne: „(...) *mechanická zvětšenina ilustrační improvizace intimního, knižního charakteru, která ztratila reprodukci v tak zdlouhavé a pracné technice svou vervní a dynamickou svěžest.*“ Podobně soudí o *Kompozici* Pierra Soulagese. In: KYBAL 1966, 17.

<sup>72</sup> KYBALOVÁ 1961, 6.

<sup>73</sup> KYBALOVÁ 1960, 62.

<sup>74</sup> KYBAL 1966, 18.

experimentům.<sup>75</sup> Co jej odlišovalo od soudobé gobelínové produkce, bylo právě autorské provedení za užití ryze textilních výrazových prostředků a formování podoby díla během procesu tkaní nezávisle na předloze v mezích Kybalova nejdůležitějšího kréda „*tapiserie se nenavrhuje, tapiserie se tká,*“<sup>76</sup> který ovlivnil způsob práce pokybalovské generace možná mnohem více, než si sám při jeho formulování představoval. Výraznou změnou prošla i námětová složka, jejíž ústředí tvoří abstrahovaná ženská figura osvobozená od dobově příznačného narativního patosu. Figurativní motivy převládaly v textilních dílech ještě koncem padesátých let.

Impuls k dalšímu vývoji a mezník poválečného vývoje představovalo také EXPO 58, jak již bylo naznačeno na začátku kapitoly.<sup>77</sup> Kybal se zde představil výše zmíněnou tapiserií *Černá hodinka v ateliéru* a kolektivním autorským dílem *Československé hrady a zámky, městské a přírodní rezervace* (1957) utkaném studenty VŠUP pod Kybalovým dohledem.<sup>78</sup>

Uměleckým vedením obou gobelínových manufaktur<sup>79</sup> byly ve druhé polovině padesátých let pověřeny osobnosti zásadního významu Jindřich Vohánka a Josef Müller, který v Jindřichově Hradci nahradil Marii Teinitzerovou. Oba umělci v rámci dílen podporovali nejmodernější trendy a ve své vlastní tvorbě patřili mezi stoupence nového programu autorské tapiserie, do jisté míry souvisejícího s tendencí k abstraktnímu projevu.<sup>80</sup>

To jsou předpoklady, s nimiž československá tapiserie vstupovala do nového desetiletí. Na jeho samém začátku píše Ludmila Kybalová: „*Gobelín nastupuje novou cestu výtvarného výrazu, ať už sledujeme jeho specifičnost z hlediska textilního rukopisu, nebo obsahové náplně. Díla vrcholná zůstávají ještě ojedinělými experimenty, u nichž platnost řádu nelze ověřit.*“<sup>81</sup>

---

<sup>75</sup> Pozici tohoto díla potvrdil např. Josef Raban, když jej označil za „*neobyčejně cenný přínos pro naši gobelínovou tvorbu,*“ pro kterou by „*měla být výchozím bodem a příkladem.*“ In: VLČKOVÁ 2016, 163.

<sup>76</sup> HANZLÍKOVÁ/VINGLEROVÁ 2018, 56.

<sup>77</sup> TUČNÁ 1967, 39.

<sup>78</sup> ŠTEIGLOVÁ 2015, 17.

<sup>79</sup> Obě dílny přešly v roce 1958 pod správu Ústředí uměleckých řemesel.

<sup>80</sup> TUČNÁ 1967, 40.

<sup>81</sup> KYBALOVÁ 1960, 63.

## 2. TAPISERIE NEBO NOVÉ UMĚNÍ? PROMĚNY ČESKOSLOVENSKÉ TAPISERIE V PRŮBĚHU ŠEDESÁTÝCH LET

*„Zbývá se zamyslet nad současnými křižovatkami moderní tapiserie. Z odrazového můstku renesance vyvolala v šedesátých letech nový, soustředěný a navýsost individuální zájem umělců. Jejich soustředění na hledání nových forem přineslo, zdá se, i nové pojetí samotné existence tapiserie. Jsme v uzlovém bodě – jenž je ostatně společný i dalším uměleckým disciplínám – kdy se původní jasně vymezená funkce (dekorativního závěsu suplujícího v podstatě přítomnost obrazu na zdi) posouvá do méně jasně definovaných poloh. Mnozí se nad tím pohoršují, mnozí se dotazují zcela prakticistně po účelu těchto textilních objektů, jež trčí do prostoru, nebo jej zase rozbíjejí, anebo jej okupují svou výrazně skulptivní hmotou. Jde ještě o tapiserii? Mohli bychom odpovědět: jde ještě o tapiserii, ale zároveň už také o nové umění.“<sup>82</sup>*

Kapitolu o československé tapiserii šedesátých let otevírá úryvek textu teoreticky designu Mileny Lamarové, jejíž úvaha se promítla i do názvu kapitoly. Překračování hranic mezi tapiserií a novým uměním bude latentně přítomné v dalších kapitolách této práce, stejně jako v oboru tapiserie tohoto období. Půjde o postupnou proměnu již tolikrát naznačenou v tvorbě předchozího desetiletí, o nové možnosti tapiserie jako autorského projevu umělce a nové zhodnocení jejího výtvarného potenciálu. Na této cestě projde tapiserie několika uzlovými body, které v jejím vývoji nelze opomenout.

Úryvek je součástí katalogu výstavy *Československá tapiserie 1966–1971*, která svou úspěšností v domácím i mezinárodním kontextu potvrdila pozici naší produkce tohoto období. Ohlas výstavy v Královském letohrádku na Pražském hradě dosáhl až k zahraničním kritikům, kteří ocenili možnost monotematické konfrontace a kvalitu instalace.<sup>83</sup> Nešlo však o první výstavu tohoto formátu, předcházela ji podobně úspěšná<sup>84</sup> výstava v Jízdárně Pražského hradu *Československá tapiserie 1958–1966*. Uvozoval ji Kyselův cyklus *Řemesla* utkaný Marií Teinitzerovou, následoval výběr děl od tvorby pro EXPO 58 až k nejmladší generaci výtvarníků – studentů textilních ateliérů na VŠUP.<sup>85</sup> Mezi nimi se představili umělci tradiční ve formátu

---

<sup>82</sup> Milena LAMAROVÁ: Z poznámek k mezinárodní diskuzi k filmu *Art of the real*. In: TUČNÁ 1971, nepag.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> Výstavu navštívil například Pierre Pauli, generální komisař mezinárodního centra historické a soudobé tapiserie v Lausanne, na jehož doporučení reprezentovali čeští vystavující umělci své práce na Mezinárodním bienále tapiserie v Lausanne následujícího roku. In: TUČNÁ 1967, 42.

<sup>85</sup> Ibidem, 39.

tapiserie, ale novátorští v jejím výrazu (manželé Kybalovi, Jan a Jenny Hladíkovi, ad.) i zástupci experimentálního přístupu k technice a formě tapiserie, tzv. *aktivní tapiserie* (Bohdan Mrázek, Jindřich Vohánka, Jiří Tichý, Jiří Mrázek, Josef Müller, ad.).<sup>86</sup>

Na obou výstavách se polarizovaly dva směry, které počátkem šedesátých let nastoupila tapiserie nejen u nás, ale i ve světě. První z nich pokračoval ve stopách manufakturní tradice spočívající v závislosti výtvarníka na provádějícím tkalci. Výtvarník v tomto případě figuruje jako autor kartonu, který ke zhotovení přenechává tkalci hotové dílo bez možnosti dále jej domýšlet při procesu vzniku. Stále se však zvětšovalo zastoupení druhého způsobu autorsky tkané tapiserie, kde je přednost dávana samostatné tvorbě umělce, který realizuje dílo na stavu sám podle svých vlastních invencí. V našem prostředí se sotva půlstoletou historií gobelínové tvorby přinesla první odchylky od manufakturního způsobu práce již tvůrčí dvojice František Kysela a Marie Teinitzerová, jejichž autorský podíl na díle byl vyvážený a činnost probíhala ve vzájemné spolupráci, umocněné individuální tvořivostí obou členů.<sup>87</sup> Ohniskem impulsů autorského tkaní, které v našem prostředí získalo během druhé poloviny šedesátých let značnou převahu, byly textilní ateliéry na VŠUP.

Ačkoliv postupně v československé tvorbě převažovala autorská tapiserie, dílenská produkce neztratila zcela své opodstatnění, pouze se stále více prohlubovala potřeba nově definovat vztah předlohy a řemeslného provedení. Úloha dílen ve Valašském Meziříčí a Jindřichově Hradci nadále spočívala v udržení umělecké kvality děl zhotovovaných zejména pro reprezentační prostory veřejných budov.<sup>88</sup>

Stěžejní faktor, v němž byla zakotvena problematika manufakturní realizace, spočíval nejen v chybějící tvůrčí účasti autora konceptu, ale také v nemožnosti díla vznikat až v průběhu tkaní bez závislosti na předloze. Fantazie umělce se v případě autorského tkaní stávala jediným činitelem a potřeba niterného sdělení jeho nutností. Praktické použití tkaniny ustoupilo tomuto nutkání do pozadí a umělec sám začal utvářet intenzivní sdělný výraz.<sup>89</sup>

Tapiserie je sama uměním, přirozeně tedy integruje tendence, které určují vývoj jakéhokoliv jiného uměleckého projevu.<sup>90</sup> Ve vztahu k malířství a sochařství představuje paralelu, vykazuje společné znaky, nechává na sebe shodně působit psychologické vlivy a aktuální realitu.<sup>91</sup> Vývoj tapiserie směřoval k odklonu od původní dekorativní funkce k programovému pokusu o začlenění mezi ostatní obory volného umění. Tuto snahu

---

<sup>86</sup> ŠTEIGLOVÁ 2015, 28.

<sup>87</sup> TUČNÁ 1971, nepag.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> ABAKANOWICZ 1969, 93.

<sup>90</sup> HETTEŠ 1969, 216; LAMAROVÁ 1990, 18.

<sup>91</sup> TUČNÁ 1969, 268.

deklarovala obrovská aktivizace výrazů, technik a obsahovosti tapiserie. Její proměna v šedesátých letech čerpá ze zásad materiálu, jeho zvýrazňování, konfrontace a výrazového povýšení.<sup>92</sup> Pokud bychom hledali pro autorskou tapiserii tohoto období paralelu ve volném umění, našli bychom ji pravděpodobně hned v několika současných proudech. Moment styku s materiálem a bezprostřední reakce na toto setkání, i když v dílech, kde doba realizace trvá několik měsíců, připomíná ve svém principu, spontánnosti a autenticitě akční umění, jak poukazuje výtvarník Jindřich Vohánka<sup>93</sup> nebo švýcarská kritička Erika Billeter.<sup>94</sup> V nově nalezené citlivosti v přístupu k materiálu najdeme patrnou analogii v informelních a strukturálních projevech. Výtvarníci „*nalézají hodnoty vlněného materiálu adekvátní hodnotám ušlechtilých technik malířských.*“<sup>95</sup> Nelze si však plést tyto úvahy s přístupováním k textilnímu dílu jako k malířskému prostředku, jelikož k imitování malby textilními prostředky se především tito výtvarníci stavěli velmi odmítavě.

Srovnání tapiserie s malířstvím bylo v dobových textech běžné. Kromě hledání paralel s uměleckými proudy se však ze strany samotných výtvarníků ukazují i zajímavé tendence vyzdvihnout tapiserii na místo malby jako vhodnější médium.<sup>96</sup> V podobném duchu vyznívá i Vohánkova úvaha v manifestačním katalogu *Aktivní tapiserie*, který působení malby ve své podstatě aplikované na podkladovou (navíc textilní) vrstvu vnímá jako druhotné ve srovnání s organicky vzniklými strukturami textilními.<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> LAMAROVÁ 1990, 18.

<sup>93</sup> „*Okamžitý nápad začíná již při prvním styku s výchozími materiály i s jejich nacházením. Principy gestické malby tak vstupují do oblasti, kde doba realizace trvá přinejmenějším měsíce, v nové podobě.*“ In: VOHÁNKA 1966, 78.

<sup>94</sup> „*Přístupují ke stavu jako »action« painter před své plátno, to jest bez více či méně určené koncepce. Jejich tvary vznikají spontánně při tkaní a z tkaní.*“ In: BILLETTER 1969, 90.

<sup>95</sup> KYBALOVÁ 1961, 6.

<sup>96</sup> Např. polská výtvarnice Eleonora Plutyńská píše: „*Dnes, kdy se stírá hranice mezi uměleckým tkalcovstvím a malířstvím, které shodně hledají nové cesty a nové materiály, dochází nejednou k dojmu, že daná malířská koncepce by se lépe konkretizovala tkalcovskou vazbou než štětcem a barvou na plátně.*“ In: STAŇKOVÁ/PODOLSKÁ-KOCHOVÁ 1965, 70.

<sup>97</sup> MRÁZEK/VOHÁNKA 1967, nepag.

## 2.1 RENESANCE TAPISERIE V PROSTŘEDÍ TEXTILNÍCH ATELIÉRŮ VYSOKÉ ŠKOLY UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ

Jako titul této podkapitoly jsem zvolila pojem *renesance tapiserie*, který se v souvislosti se světovým vývojem vztahuje zpravidla k francouzské obrodě moderní tapiserie spojované s úsilím výtvarníka Jeana Lurçata. Francouzská tapiserie staví tuto renesanci na myšlence navrátit jí uměleckořemeslnou potenci, jakou měla ve svých nejlepších historických etapách, a neopouští přitom dualitu návrhu a tkalcovského provedení.<sup>98</sup> Ačkoliv přínos tohoto snažení je pro celkovou gobelínovou produkci druhé poloviny dvacátého století nezpochybnitelný, na naši tvorbu šedesátých let více zapůsobily jiné vlivy, například textilní cítění Teinitzerové, přínos Bauhausu, lidových technik, sledování impulsů z Polska a především iniciace autorského tkaní z pozice Antonína Kybala. Jak se ukázalo již v předchozí kapitole, československá tvorba, navíc nezátížena historickou gobelínovou tradicí, se ubírala směrem autorsky tkaného projevu jako umělecké, nikoliv uměleckořemeslné, formy a její renesance tak tkví spíše v novém smyslu tapiserie a v odstartování této etapy vývoje. Impulzy nových výrazových tendencí tapiserie kulminovaly mezi generací studentů textilních ateliérů VŠUP.

Textilní umění bylo spjato s Uměleckoprůmyslovou školou od jejího založení v roce 1885, kdy se vyučovalo jednak v duchu tradiční ženské manuální práce a jednak v rámci Školy pro textilní umění určené pouze chlapcům a zaměřené na navrhování ornamentů, výzdobu stěn a technologii výroby. Pedagogické působení Antonína Kybala a Aloise Fišárka a založení textilních ateliérů pod jejich vedením se datuje do období po druhé světové válce. V roce 1945 je k vedení Ateliéru textilní tvorby povolán Antonín Kybal, záhy v roce 1946 je zřízena Škola pro užitou malbu se zvláštním zaměřením na textilní umění, jejímž vedením byl pověřen malíř Alois Fišárek. Textilu se věnoval také ateliér Emilie Paličkové pro strojní a ruční krajku založený z popudu Kybala a ateliér pro oděvní výtvarníky od roku 1951 vedený Hedvikou Vlkovou.<sup>99</sup>

Fišárkův ateliér se věnoval především užitému malířství, návrhům pro tapiserie a filmový tisk a řešením monumentálních textilních úkolů, jakým byl například gobelín *Písně a tance* (1957) pro hotel International<sup>100</sup> nebo podobně monumentální *Masopust* (1958) pro restaurační pavilon Světové výstavy EXPO 58.<sup>101</sup> Co se týká oblasti textilu, Fišárek, zaměřením především malíř, mohl studentům zprostředkovat bohaté zkušenosti z působení v textilní továrně Josefa

---

<sup>98</sup> TUČNÁ 1968, LCVII.

<sup>99</sup> VINGLEROVÁ 2016, 212.

<sup>100</sup> KYBALOVÁ 1964, 57.

<sup>101</sup> HLAVÁČKOVÁ 2008a, 151.

Sochora ve Dvoře Králové.<sup>102</sup> Ve vlastní tvorbě často vycházel z lidového umění ve snaze postihnout svérázný národní charakter. Značnou část svého času věnoval i výzkumné práci v problematice spolupráce výtvarníka s průmyslovou výrobou, v níž rozpoznal možnost povýšení úrovně československého textilu, a otázkám monumentálního umění ve vztahu k prostoru, ploše a technice.<sup>103</sup> Monumentální textilní tvorba, a zejména gobelínová, která se záhy stala jeho nejoblíbenější technikou, jej provázela několik desetiletí.<sup>104</sup> Z prostředí Fišárkovy školy vzešlo několik tvůrčích osobností dále rozvíjejících vlastní impulsy. Mezi ně patří Jan Hladík, Jenny Hladíková, Inez Tuschnerová, Květa Hamsíková, Jiří Mrázek, Karolina Gutová, a další.<sup>105</sup> Tyto výtvarníky spojuje přístup vycházející z vlastní grafické nebo malířské práce a převedení těchto podnětů z volné tvorby do precizního autorského textilního projevu.

Antonín Kybal, osobnost československé textilní tvorby, k vedení ateliéru textilního umění přistupoval z jiné výchozí pozice a ve vedení ateliéru setrval více než dvacet let, během nichž ovlivnil několik generací žáků a ze své školy vytvořil fenomén klíčový pro tapiserii druhé poloviny dvacátého století.<sup>106</sup> K obratu k autorské tvorbě mezi mladou generací přispěl Kybalův způsob výuky i fakt, že jako ústřední úkol své školy zvolil právě tapiserii.<sup>107</sup>

Studijní plán ateliéru byl komponován se zřetelem k interdisciplinaritě a s cílem vychovat ze žáků osobnosti s výtvarným názorem. Výuka zahrnovala zvládnutí kresby včetně detailních studií figurálních a přírodních, na základě nichž studenti vytvářeli barevné kompozice pro textilie, studium historických tkanin a lidové tvorby, studium architektury s důrazem na chápání prostoru a role tkaniny v něm, zkoumání nových syntetických látek a experimentálních textilních postupů, a mimo jiné také seznámení se soudobými uměleckými proudy. Kybal sám své studenty vedl k tomuto poznání, přinášel studentům knihy o umění a vyzdvihoval především díla Pabla Picassa, Henriho Matisse, tvůrců Bauhausu a mimoevropského umění. Kybalovi žáci byli vedeni k ovládnutí všech druhů textilní tvorby od nábytkových textilií přes oděvní textil ke kobercům a gobelínům tak, aby si z této škály znalostí mohli zvolit vlastní

---

<sup>102</sup> HLAVÁČKOVÁ 2008a, 144.

<sup>103</sup> LAMAC 1987, 102.

<sup>104</sup> Mezi 70.–80. lety Fišárek vytvořil například rozměrný gobelín *Radost* pro budovu Federálního shromáždění (1973), artprotis *Pražská domovní znamení* pro hotel Intercontinental (1974), gobelín *Radostný život* pro jídelnu Ústřední telekomunikační budovy v Praze (1979), textilní oponu *Slunce* pro palác kultury v Praze (1980–81). In: *Ibidem*, 93, 106.

<sup>105</sup> VOKÁČOVÁ 1967, 22–27.

<sup>106</sup> VINGLEROVÁ 2016, 207.

<sup>107</sup> VLČKOVÁ 2016, 162.

výraz.<sup>108</sup> Mezioborový přesah školy dokládá i propojení všech textilních ateliérů při kolektivních pracích a zapojení externích odborníků do výuky.<sup>109</sup>

Jedním z pilířů Kybalova pedagogického působení byla již několikrát zmiňovaná poválečná problematika spolupráce výtvarníka s průmyslovou výrobou. Studenti byli proto pravidelně vysíláni přímo do provozu dílen. Z popudu Kybala a s podporou Fišárka došlo také k založení Textilní tvorby, pozdějšího ÚBOKu, v jehož rámci se etablovalo mnoho absolventů.<sup>110</sup>

Je pozoruhodné, že samotné výuce tkalcovského řemesla jako takového nebyla v rámci studijního programu věnována příliš velká pozornost, žáci se tkát učili od starších studentů nebo přímo při práci na úkolech.<sup>111</sup> Kybal však pro zvládnutí techniky vytvořil studentům optimální podmínky a vybavené dílny.<sup>112</sup> Jak již bylo zmíněno výše, tapiserie byla navíc Kybalem zvolena za stěžejní ateliérový úkol, jelikož umožňovala studentům ověřit si vztah textilního díla k prostoru a otázky spojené s vazebnou technikou a materiálem.<sup>113</sup> Studenti tak v průběhu práce vytvářeli solitérní studie, rozměrné absolventské práce individuálních námětů a pojetí i kolektivní díla, která Kybal koordinoval. První z těchto monumentálních tkalcovských realizací, která vznikala po celý rok, byla rozměrná tapiserie *Československé hrady a zámky, městské a přírodní rezervace* utkaná žáky pro bruselskou výstavu podle Kybalova návrhu. Studenti byli zapojeni i do vytváření kartonů a mohli si tak osvojit celý proces vzniku tapiserie.

Antonín Kybal při výuce vycházel z vlastních zásad v přístupu k tapiserii, jež společně s praktickými principy techniky formuloval ve svých teoretických publikacích *Kapitoly o textilním umění* (1958) a *O textilním výtvarném projevu* (1973). Kybal se svými studenty usiloval o čistotu gobelínového slohu. V praxi to znamenalo především zachování ryze textilních vlastností díla a dokonalé obeznámení s technikou gobelínové vazby, s jejími možnostmi a výrazovými schopnostmi, a to přímo při vlastním tkaním na stavu. Gobelínová vazba mohla být dále rozvíjena o kombinace s jinými technikami a výšivkami. V souladu s principy autorsky tkané tapiserie představovala předloha pouze pomůcku a k utváření díla docházelo v průběhu tvůrčí činnosti, stejně jako tomu bylo u tapiserií manželů Kybalových. Materiál figuroval jako samostatný výrazový prostředek a přímý styk umělce s textilní hmotou

---

<sup>108</sup> VINGLEROVÁ 2016, 209–211; LUXOVÁ/TUČNÁ 1978, 15.

<sup>109</sup> Na škole externě působila např. Marie Teinitzerová, profesionální tkalci nebo Ing. Vladimír Vaníček z Ústavu barvířství a chemické technologie textilního průmyslu na Vysoké škole chemického inženýrství. In: VINGLEROVÁ 2016, 212.

<sup>110</sup> Ibidem, 213, 215.

<sup>111</sup> „Nechceme se věnovat úzce technologii ani naučit se přesně tkalcovskému řemeslu, jsme si vědomi toho, že naším úkolem je vychovat textilního výtvarníka.“ In: Ibidem, 211.

<sup>112</sup> LUXOVÁ/TUČNÁ 1978, 15.

<sup>113</sup> VLČKOVÁ 2016, 162.

byl základním předpokladem vzniku textilního uměleckého díla. Tapiserie ve vztahu k malbě představovala médium stejného významu a nesla také totožné obsahy, bylo vždy však nutné zachovat její textilní prostorovost a nepřistoupit k imitaci iluzivní malířské prostorovosti.<sup>114</sup> Mezi první generací Kybalovy školy, která zhodnotila naznačené úvahy a o níž pojednává tato práce, byli výtvarníci Olga Karlíková, Zora Smetanová, Alice Kuchařová, Josef Müller, Jindřich Vohánka, Bohdan Mrázek, a další. Za druhou generaci, která byla po celá šedesátá léta programově vedena k autorské tapiserii, lze pokládat například Renatu Rozsivalovou, Silviu Fedorovou, Evu Brodskou a další.<sup>115</sup>

Tyto impulsy a pedagogický vliv Kybalův a Fišárkův se staly základem, s nímž absolventi VŠUP přistupovali k vlastní výtvarné práci vycházející z odmítnutí aplikace malířských prostředků v tvůrčím procesu tapiserie a z respektování specifických textilních kvalit. Výrazně se tím přičinili o rozvoj autorské tapiserie. „*Konečně lze mluvit také u nás o renesanci tapiserie, byť i staleté tradice chybějí.*“<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> KYBALOVÁ 1964, 51.

<sup>115</sup> VINGLEROVÁ 2016, 223.

<sup>116</sup> KYBALOVÁ 1961, 6.

## 2.2 UTVÁŘENÍ PODOB AUTORSKÉ TAPISERIE

Problematika autorsky tkané tapiserie jako nové umělecké formy, která výrazně prostoupila tvorbu československých výtvarníků, je zakotvena již v situaci padesátých let a byla leitmotivem celého oboru tapiserie let následujících. Přestože její základní principy a okolnosti jejího etablování mezi studenty a absolventy textilních ateliérů VŠUP byly již obsahem předchozí kapitoly, dosud nebyl věnován prostor objasnění kořenů jejího vzniku v kontextu československé tvorby a podobám, kterých během šedesátých let nabývala.

První impulsy k vlastnoručnímu tkaní vznikly v reakci na stav dílenské produkce. Padesátá léta oboru byla určována dominantním postavením gobelínových manufaktur v Jindřichově Hradci a Valašském Meziříčí, které se nacházely v situaci neuspokojivé návrhářské praxe vedoucí k umělecké stagnaci gobelínového projevu. Výrazový charakter díla přímo závisel na kvalitě předlohy vybírané výtvarnou komisí s jediným kritériem obsahové sdělnosti a formální čitelnosti námětu.<sup>117</sup> Na vedoucím dílny v tomto procesu záviselo pouze mechanické transponování malířského návrhu, jehož autor k úkolu často přistupoval bez zřetele k textilním specifikům.<sup>118</sup>

Ačkoliv tento postup byl spíše typický pro naše prostředí, s neuspokojivými výsledky spolupráce malíře a dílny se potýkal i zbytek evropských zemí. Zde se přihlásila ke slovu Lurçatova obroda francouzské tapiserie, která s odkazem na historické kvality řemesla podnítila vývoj dílenské realizace směrem k nové koncepci vytváření předloh v souladu s možnostmi textilní techniky. Výsledky směřování francouzských dílen mohli čeští výtvarníci zhlédnout na výstavě *Francouzské tapiserie* na jaře v roce 1958,<sup>119</sup> kde se na příkladu děl vytvořených v rámci manufaktur vedle sebe představil soubor východisek aktualizujících vztah kartonu a tkalcovské techniky. Vzhledem k tehdejší situaci naší tapiserie, která nastupovala cestu odmítnutí textilního díla jako monumentální malířské formy specifických vlastností, tato potenciální inspirace vyzněla spíše naprázdno.

Československá dílenská tvorba mohla v tomto smyslu navazovat na citlivé a individualistické transpozice Marie Teinitzerové, avšak změny uvnitř zavedené koncepce dílen byly velmi obtížně proveditelné, přestože na konci padesátých let v jejich uměleckém vedení stanuly přední osobnosti autorské tapiserie Jindřich Vohánka a Josef Müller, kteří byly

---

<sup>117</sup> RUDOVSKÁ 2008, 10.

<sup>118</sup> O této situaci se v roce 1955 vyjadřuje například Josef Vydra: „Umělci často dodávají do dílen k provedení jen pouhou skizzu a lehkomyšlně se zbavují svého hlavního tvůrčího úkolu: myslet v materiálu a jeho technice, pořídit svůj návrh v kartonu ve skutečné velikosti a zamezit tak jeho skreslení. O výběru materiálu, nejen barev, ale jeho struktur a textur ani nemluvě.“ In: VYDRA, 96.

<sup>119</sup> RUDOVSKÁ 2008, 16.

revidování vztahu návrháře a tkalce naklonění.<sup>120</sup> Dílny však disponovaly stereotypně zařízenými stavy a používaly jen omezenou barevnou škálu příze a tak i výtvarně silné předlohy textilním reprodukováním mohly přicházet o svůj zamýšlený účín.<sup>121</sup> Autorsky tkaná tapiserie se tak ukazuje jako logický důsledek této nepružnosti tradičních dílenských poměrů. Přesto v prostředí obou manufaktur docházelo po nástupu nové generace k částečné rehabilitaci názoru na provedení díla<sup>122</sup> a ke snaze upustit od mechanického přepisu malířské předlohy a najít konsensus ve spolupráci s výtvarníky, která měla být organická a probíhat v co nejužším sepětí, což se dařilo spíše v drobnějších interiérových pracích.<sup>123</sup>

Jak se ukázalo, částečný podíl na získání dominantní pozice autorské tapiserie měla kromě tohoto faktoru také volnost vyplývající z krátké historie naší tapiserie.<sup>124</sup> Sklony k degradaci gobelínové techniky na pouhou variantu reprodukce malířského díla se nejvíce projevovaly v zemích zatížených dlouhou tradicí gobelínových manufaktur, jako tomu bylo v případě Francie.<sup>125</sup>

Základním předpokladem, proč umělec vůbec zasedl ke stavu, byla potřeba autentického vyjádření. Kvalita gobelínového projevu totiž především vychází z bezprostředního vztahu výtvarníka k hmotě a k tvůrčímu procesu, který vznik díla provází. Tento dialog je sám o sobě podnětem výtvarné myšlenky díla, která je dotvořena při práci na stavu. Tkalcovská technika v autorských dílech nepředstavuje pouze možnost transpozice jiného média, ale sama se stává nositelem výpovědi. Pro tvůrčí osobnosti autorské tkaní neznamenal pouze variantu realizace gobelínového díla, ale samostatnou a nezávislou uměleckou formu.

Zatímco počátkem šedesátých let zůstávaly principy autorské tapiserie převážně na úrovni sdílené myšlenkové koncepce,<sup>127</sup> v průběhu první poloviny šedesátých let docházelo k jejímu postupnému rozvíjení ve smyslu objevování jejích možností a hledání osobitých

---

<sup>120</sup> Vohánka v r. 1962 opustil pozici v gobelince ve Valašském Meziříčí, jelikož autorsky tkanou tapiserii vnímal jako jediné východisko tvorby. In: POMOTHY 2010, 60. Josef Müller se k problematice tapiserie jako druhu monumentálního malířství stavěl taktéž odmítavě: „*Všechny snahy o převádění malířských předloh do gobelínu jsou podle našeho názoru nesprávné a svádějí gobelínovou tvorbu na scestí estetického úpadku.*“ Zároveň poukazuje na pozitivní obrat, kdy řada kartonů již vzniká s vědomím respektování techniky. In: MÜLLER 1962, 11–13. Oba výtvarníci byli představiteli aktivní tapiserie, progresivní tendence vycházející z autorské tapiserie a založené na spontánnosti vzniku díla a emancipaci všech jeho výrazových složek. Vohánka byl autorem formování programu.

<sup>121</sup> VOHÁNKA 1966, 77.

<sup>122</sup> KK 1961, 7.

<sup>123</sup> KYBALOVÁ 1961, 6.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> VLČKOVÁ 2016, 181.

<sup>127</sup> „*Druhý způsob (autorské tapiserie, pozn. autorky) bojuje o svoji existenci teprve nedlouho, nemohl tedy rozvinout své možnosti maximálně. Situaci našeho gobel. umění nelze přiřadit ani k jednomu z těchto směrů. Tradice sotva půlstoletá nepřinesla vyjma ojedinělé pozoruhodné výtvary souvislejší linii cílevědomého vývoje.*“ In: KYBALOVÁ 1961, 6.

projevů souvisejících i s mezinárodním děním. Začlenění výrazových tendencí autorské tapiserie v její počáteční etapě do kontextu soudobých výtvarných směrů není jednoznačné, jelikož v této fázi byla nejsilněji ovlivněna nutností vlastní introspekce, citové reakce na svět a diskuzí o vztahu ke gobelínové tradici, na jedné straně odmítané ve snaze o nalezení nových cest, na straně druhé neopouštějící zcela veškeré její principy s vědomím dosažených hodnot.<sup>128</sup> Uvažování o tapiserii muselo nutně operovat také s časovým faktorem, jelikož dlouhá doba realizace s sebou přirozeně přinesla požadavek nadčasového obsahu.<sup>129</sup>

Následování vyjadřovacích prostředků materiálu a techniky přirozeně vyústilo k příklonu k abstrahujícímu tvarosloví, které ale nebylo nutně ukazatelem příklonu k novým formám, jak ukázalo i I. bienále tapiserie v Lausanne v roce 1963, kde se vedle sebe představily obě tendence, figurativní i nezobrazivé.<sup>130</sup>

Mezinárodní bienále tapiserie v Lausanne bylo klíčovým místem setkání tvůrčích linií. „*Konfrontace protichůdných názorů, ke které tam došlo, umožnila poprvé široký pohled na bohaté možnosti, jež v sobě skrývá jednoduché křížení nití. Byl to začátek rozbití strnulého chápání tkalcovství jako metody rozmnožování malby,*“<sup>131</sup> komentovala přínos lausannských bienále Magdalena Abakanowicz. Zatímco prvnímu ročníku výrazně dominovaly klasické dílensky realizované gobelíny, druhý ročník v roce 1965 již zaznamenal prudký nárůst autorských děl.<sup>132</sup> Experimentátorské pojetí tapiserie bylo od počátku tradice lausannských bienále spojováno s polskou a jugoslávskou scénou a se jmény výše citované Magdaleny Abakanowicz, Jolanty Owidzské, Wojciecha Sadleye, jugoslávky Jagody Buić a dalších, kteří svou tvorbu směřovali k neobvyklé plasticitě docílené akcentací vazeb, kombinací netradičních materiálů a nerespektování pravoúhlého formátu tapiserie.<sup>133</sup> Polské revoluční postupy se však neděly ve vzduchoprázdnu, působila zde programová návaznost na úsilí Bauhausu v kombinaci s vlivy starých tkalcovských technik přírodních národů a národního lidového dědictví.<sup>134</sup> Inspirační zdroje polské tapiserie byly téměř shodné s naší tapisérií, jak ji zprostředkoval svým studentům Antonín Kybal, který se vlastní tvorbou hlásil taktéž k přínosu Bauhausu, lidových

---

<sup>128</sup> RUDOVSKÁ 2008, 49.

<sup>129</sup> „*Pomalý způsob realizace pochopitelně ovlivňuje její obsah. Nelze navrhnout něco, co není dokonale promyšlené a zažité. Na co by se nebylo možno týdnů a měsíce dívat.*“ In: TICHÝ 1965, 8.

<sup>130</sup> Kybalová v této souvislosti mluví o rozdělení exponátů I. bienále tapiserie v Lausanne na abstraktní a zobrazivé jako o nejsnazším, avšak mechanickém dělítku. In: KYBALOVÁ 1963, 52.

<sup>131</sup> ABAKANOWICZ 1969, 93.

<sup>132</sup> Na II. bienále tapiserie v Lausanne bylo prezentováno 35 autorských realizací z celkového počtu 86 děl. Jedním z důvodů bylo částečné uvolnění stanov bienále, která nově povolovala vedle klasické rypsové vazby také vyšívání textilie a tkané tapiserie bez specifikace techniky. In: RUDOVSKÁ 2008, 52.

<sup>133</sup> KYBAL 1966, 17.

<sup>134</sup> TICHÝ 1965, 8.

textilních tradic evropských a jihoamerických<sup>135</sup> a okruhu skandinávské textilní tvorby.<sup>136</sup> Také jemu patří iniciátorská pozice, co se týká nejen zrodu autorské tapiserie, ale i teoretického uchopení problematiky v její první fázi.

Progresivní přístup polských umělců našel velmi silnou odezvu v našem prostředí u generace Kybalových žáků. Etapu rehabilitace textilních hodnot tapiserie tak ve druhé polovině desetiletí vystřídal překračování hranic klasické formy a hledání nových cest textilního vyjádření ve spontánnosti tvorby a v autentickém přístupu k materiálu. Nejvýrazněji se dynamické rozvíjení výrazových možností projevilo v dílech Jindřicha Vohánky, Bohdana Mrázka, Jiřího Tichého a Josefa Müllera.<sup>137</sup>

Jestliže na poli teoretickém sehrál v padesátých a na počátku šedesátých let zásadní roli Antonín Kybal, od poloviny šedesátých let můžeme o stejné zásluze mluvit v souvislosti s Jindřichem Vohánkou. Absolvent Kybalova ateliéru, vedoucí gobelínových dílen ve Valašském Meziříčí a od roku 1962 středoškolský pedagog na Průmyslové škole textilní v Brně, kde působil a úzce spolupracoval se svým mladším kolegou ze studií Bohdanem Mrázkem,<sup>138</sup> dokázal ve svých textech organicky propojit teoretická východiska s praktickými zkušenostmi textilního výtvarníka. Tvůrčí dialog s Bohdanem Mrázkem a jejich společné směřování k novému zhodnocení možností textilního materiálu vyústil v program *aktivní tapiserie*. Autorem termínu je sám Jindřich Vohánka, ačkoliv v literatuře<sup>139</sup> se s ním setkáme nesprávně jako s označením mezinárodního hnutí, jak upozornila Magdalena Rudovská.<sup>140</sup>

Spolupráce výtvarníků vyvrcholila v polovině šedesátých let, kdy oba představili práce vytvořené aktivní metodou, především programová díla *Sen pana Blériota* (1965) Vohánky a *Legenda a život* (1966) Mrázka nesoucí všechny znaky aktivní tapiserie. Specifické tvůrčí principy formuloval Vohánka ve stati uveřejněné v časopisu *Tvar*<sup>141</sup> a o rok později v manifestačním katalogu *Aktivní tapiserie* vydaném v návaznosti na společnou výstavu s Mrázkem na zámku v Jindřichově Hradci, která proklamovala nový směr.<sup>142</sup>

Podnět k formování aktivní tapiserie plynul z mezinárodního dění, kterému Vohánka přihlížel na bienále v Lausanne. Za iniciátory hnutí Vohánka považuje *polskou školu* tapiserie, která byla již od prvního ročníku bienále považována za nejzávažnější konkurenty

---

<sup>135</sup> TUČNÁ 1968, LCVII.

<sup>136</sup> TUČNÁ 1971, nepag.

<sup>137</sup> VLČKOVÁ 2016, 168.

<sup>138</sup> POMOTHY 2010, 59–61.

<sup>139</sup> O „mezinárodním hnutí *Aktivní tapiserie*“ nepřesně pojednává například Milena Lamarová. In: LAMAROVÁ 2007, 317.

<sup>140</sup> RUDOVSKÁ 2008, 54.

<sup>141</sup> VOHÁNKA 1966, 74–83.

<sup>142</sup> VOHÁNKA/MRÁZEK 1967, nepag.

francouzských děl<sup>143</sup> a získala si mezinárodní pozornost včetně ustanovení tohoto termínu současně respektovaného v kontextu evropského umění.<sup>144</sup> Dovolím si zde znovu rozvést problematiku diferenciacie přístupu tvorby polské a francouzské, jelikož se domnívám, že jejich rozdílná východiska jsou důležitá pro porozumění okolností rozvoji autorské i aktivní tapiserie v našem prostředí s vlastními specifiky. Hluboké rozdíly mezi textilní produkcí těchto zemí přirozeně vyplynuly z dobového zázemí oboru, které bylo diametrálně odlišné.<sup>145</sup> Francie s dlouholetou tradicí gobelínových manufaktur se vědomě ubírala klasickým směrem autorskými tkalci odmítané transpozice děl malířských bez vztahu k výrazovým vlastnostem textilu<sup>146</sup> (do této kategorie patřila například díla Sonii Delaunay, Pabla Picassa, Pierra Soulage, Jeana Arpa, Victora Vasarelyho, a dalších)<sup>147</sup> či po vzoru Lurčatova snažení směrem k rehabilitaci technik pozdní gotiky, renesance a baroka.<sup>148</sup> Přínos Jeana Lurčata evropské gobelínové dílenské produkci však rozhodně nebyl popřen ani Antonínem Kybalem, ani Jindřichem Vohánkou, který mu později přisuzoval podíl na prudkém vývoji oboru v šedesátých letech.<sup>149</sup>

Osobitost děl příznačná pro polskou tapiserii se formovala za zcela jiných podmínek. Na dynamický rozvoj místního textilního umění mělo vliv hned několik faktorů, a to podpora kulturní politiky již od roku 1945, řada kvalitních odborných škol a aktivity kulturních institucí, zejména muzea textilu v Lodži, jehož prostřednictvím poskytlo Ministerstvo kultury výtvarníkům finanční půjčku na materiál a následně zakoupilo realizované tapiserie do sbírek muzeí.<sup>150</sup> Vládní podpora umožnila polským výtvarníkům prezentovat nejaktuálnější tvorbu již na I. bienále, kde účast byla podmíněna monumentálním formátem.<sup>151</sup> Ten zároveň znemožnil české straně vystavit aktuální díla, která tento rozměr nespĺňovala, a mohla se tak představit

---

<sup>143</sup> VOHÁNKA 1966, 81.

<sup>144</sup> RUDOVSKÁ 2008, 37.

<sup>145</sup> Závažnosti historického zázemí oboru si všímá např. Dagmar Tučná. Svobodnou práci s materiálem a technikou vnímá jako „logický následek nového přístupu k práci, který se projevuje obdobným způsobem kdekoliv jinde, kde nestojí v cestě příliš silná tradice klasického gobelínu.“ In: TUČNÁ 1967, 41.

<sup>146</sup> TICHÝ 1965, 8.

<sup>147</sup> Textilní díla těchto umělců vystavených na II. bienále v Lausanne kriticky komentoval např. Kybal, který jim vyčítal netextilnost projevu. In: KYBAL 1966, 17–22. Stejně stanovisko zaujímal další tvůrce autorských tapiserií Jindřich Vohánka a Jiří Tichý.

<sup>148</sup> TICHÝ 1965, 8.

<sup>149</sup> „Velikost jeho (Jeana Lurčata, pozn. autorky) práce spočívá v tom, že vytvořil výtvarný názor beze zbytku spojený s tradicí a praktikami domácích dílen, jeho estetický princip vychází ze základních slohotvorných složek historické tapisérie. Vytvořil vlastní, symbolicko-epický výraz.“ In: VOHÁNKA 1966, 80–81.

<sup>150</sup> R 1966, XVII.; RUDOVSKÁ 2008, 37.

<sup>151</sup> Požadavek monumentálního formátu vyplynul z chápání současné tapiserie jako přenosné nástěnné dekorace, jak ji vnímal např. Le Corbusier. In: KYBALOVÁ 1963, 53.

pouze starší produkcí.<sup>152</sup> Na nedostatky v organizační sféře, „*kde by bylo možné mnohé zlepšit a vytvořit příznivější podmínky pro rozvoj tapiserie*“<sup>153</sup> ve srovnání s polskou situací upozorňovala i historička umění Dagmar Tučná, autorka mnoha statí a publikací o soudobé československé i zahraniční gobelínové produkci, iniciátorka a organizátorka výstav včetně výpravy domácích souborů děl pro mezinárodní bienále v Lausanne a trienále tapiserie v Lodži.<sup>154</sup> Přes rozdílné zázemí vykazovala československá autorská tvorba analogii v orientaci polské školy, jak ji proklamovala především silicí výrazová intenzita textilní struktury a nová citlivost k hmotě.<sup>155</sup> Přitažlivost polské tvorby pro československé umění se projevila i na půdorysu místních výstav polských souborů děl. Nejvýraznější z nich byla monotematická výstava *Polské tapiserie* uspořádaná na přelomu let 1965 a 1966 v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze.<sup>156</sup>

Co nejsilněji přitahovalo okruh tvůrců aktivní tapiserie v čele s Vohánkou na radikálním přístupu polských výtvarníků<sup>157</sup> byla schopnost tohoto nového výrazu dokonale provázat uměleckou myšlenku s vyjadřovacími prostředky textilu a naplnit tak potřebu naprosté autenticity a svobody tvůrčího vyjádření skutečnosti. Tato myšlenka provází autora od samého zárodku díla, postupuje fázemi procesu, od hledání po následné zpracování hmoty. Všechny výtvarné složky díla jsou propojené a rovnocenné, výpověď tvůrce je v sepětí se všemi prvky struktury díla.<sup>158</sup> Právě strukturální charakter, jehož je docíleno vrstvením vlny, sisalové příze, plsti a dalších netypických materiálů, rozrýváním povrchu tkaniny nebo kombinací útkového rypsu se smyčkami a útkovými efekty, je základním principem aktivní tapiserie. Narušení zákonitostí tapiserie ve smyslu porušení jejího pravoúhlého formátu, zpracování netradičních materiálů, obnažení osnovy a její aktivní vazebné integrace do celku prvků a nové citlivosti k barevnosti, které je taktéž v programu věnovaná výrazná pozornost,<sup>159</sup> je chápáno v analogii s principy soudobých uměleckých tendencí. Spontánnost techniky je paralelní principům akčního umění,<sup>160</sup> jak již bylo pojednáno v předchozí kapitole, prostorové cítění hmoty

---

<sup>152</sup> KYBALOVÁ 1963, 56.

<sup>153</sup> TUČNÁ 1966, 73.

<sup>154</sup> Z rozhovoru s akad. mal. Renatou Rozsivalovou.

<sup>155</sup> KYBAL 1965, 131.

<sup>156</sup> TUČNÁ 1966, 73.

<sup>157</sup> „*Předvojem tohoto zápasu proti konvenčnímu pojetí tapiserie se dnes stali Poláci.*“ In: VOHÁNKA 1966, 78. „*Hodně kladného v tom udělali právě polští tkalci tapisérií, laborují soustavně s materiály v přírodním stavu a jejich přínos k obohacení pocitů v této oblasti je vynikající.*“ In: VOHÁNKA/MRÁZEK 1967, nepag.

<sup>158</sup> RUDOVSKÁ 2008, 55.

<sup>159</sup> „*Tapiserie by měla být nositelem jen barev na světle nejstálejších. A těch je celkem poskrovnu. Čím nápadnější barva, nebo čím je složena z většího množství komponentů, tím je obvykle méně stálá. Odtud lze lehce vyteoretizovat program. Těžší je to však s jeho realizací.*“ In: VOHÁNKA/MRÁZEK 1967, nepag.

<sup>160</sup> VOHÁNKA 1966, 78.; BILLETTER 1969, 89–90.

východiskům malby informelní. Individualistické textilní projevy integrovaly podněty z volného umění nikoliv v rovině formálního přebírání znaků, ale jako důsledek celkové proměny uměleckých přístupů. Autorská tapiserie tak nastoupila analogickou linii k malířství a sochařství, rovnocenná svým výtvarným sdělením specifická svými možnostmi,<sup>161</sup> a dosáhla uznání autonomního prostředku vyjádření.

Československá autorská tapiserie šedesátých let, jak se představila v Lausanne a na přehlídkách v letech 1966 a 1971, krystalizovala kolem poloviny desetiletí v řadu tvůrčích pojetí, v nichž lze vysledovat dva základní proudy,<sup>162</sup> které se však v určitých rovinách navzájem prostupují. Jedním z nich je nanejvýš strukturalistická a experimentální aktivní tapiserie, jejíž výchozí znaky byly popsány výše. Druhou skupinu lze označit za klasickou na základě tvorby rozvíjející tradiční gobelínové hodnoty do moderního výrazu a s tím související dominantní užití techniky útkového rypsu individuálně obohaceného o vazebné struktury. Výrazové pojetí těchto děl vyvozené z organizace textilních struktur směřuje k lyrické abstrakci, k sestavě geometrických prvků nebo k poetickým vizím vycházejícím ze subjektivních imaginativních představ a niterného zhodnocení zážitků a emocí.<sup>163</sup> Díla těchto klasičtějších hodnot a rypsové struktury, jejíž možnosti jsou v symbióze s uměleckou myšlenkou, neztrácejí v konfrontaci s experimentálními tendencemi na svém významu a výtvarné síle. Paralelní existence pluralitních pojetí autorské tapiserie svědčí o energickém vývoji oboru v šedesátých letech.

Převaha autorské tapiserie mezi osobnostmi československé scény neznamenal uzavření diskuze o možnosti transformace dílenské tvorby. Otázka manufakturní výroby tapiserií byla nadále jedním z témat statí dvojice Kybalových, Dagmar Tučné nebo Karla Hetteše a její nevyužitý potenciál si uvědomoval i tvůrce experimentálního proudu tapiserie Jiří Tichý, když v recenzi komentující lausannské bienále upozorňuje: „*Možnosti »klasického« gobelínu nejsou ještě vyčerpány.*“<sup>164</sup> Tapiserie je dílo neoddělitelně svázané s architekturou a s prostorem, který spoluutváří. Tento vztah teoreticky i prakticky rozvíjel Antonín Kybal, právě poslání tapiserie viděl v její schopnosti „*tvůřit textilní stěnu – tapetu v architektuře*“<sup>165</sup> a podle tohoto hlediska

---

<sup>161</sup> Viz např. holandský textilní výtvarník Herman Scholten ve svém příspěvku pro nerealizované Mezinárodní kolokvium o soudobé tapisérii v Praze v srpnu 1968: „*Domnívám se, že může tkaná tapiserie zaujímat vedle čistého umění zcela nezávislou pozici. (...) Fakt, že jsme se rozhodli vyjádřit své city tkaním, nám klade jisté hranice, ale zároveň nabízí četné specifické možnosti, kterými nemůže disponovat malíř nebo sochař.*“ In: RUDOVSKÁ 2008, 234.

<sup>162</sup> Dva přístupy reprezentující československou tapisérii na III. bienále tapiserie rozeznává taktéž Karel Hetteš. In: HETTEŠ 1967, 12.

<sup>163</sup> RUDOVSKÁ 2008, 68–70.

<sup>164</sup> TICHÝ 1965, 8.

<sup>165</sup> Antonín KYBAL: Proslov na mezinárodním kolokviu o soudobé tapisérii v Praze v srpnu 1968. In: RUDOVSKÁ 2008, 221.

rozlišoval dvě kategorie – tapiserii bez vymezeného vztahu k architektuře, která existuje sama o sobě a lze ji libovolně zavěsit a přemístit, a tapiserii jako součást architektury. Symbiotická vazba mezi tapiserií a architektonickou koncepcí je v Kybalově uvažování zdrojem smířlivého postoje k dílenskému způsobu práce, díky němuž je možno zrealizovat tyto velké formáty v přiměřeném čase. Ve svém úvodním příspěvku k neuskutečněnému Mezinárodnímu kolokviu soudobé tapiserie v Praze přichází s myšlenkou kolektivní realizace, která by umožnila výrobu rozměrného díla bez nutnosti zapojení manufaktury problematizované dualitou autora předlohy a tkalce a z toho vyplývající malířské podřízenosti tapiserie.<sup>166</sup> Jednoznačný příklon k autorské tapiserii v závěru referátu shrnuje slovy: „*Karton na gobelin je umění. Podle tohoto kartonu řemeslně zhotovený gobelin je užité umění. Autorsky tkaná tapiserie je umění.*“<sup>167</sup> Zároveň tím odpovídá na otázku kategorizace tapiserie ve struktuře výtvarného umění.

Obhájce klasičtějších hodnot tapiserie Karel Hetteš zastává skeptičtější stanovisko k naprostému opuštění dílenského provedení. Na příkladu spolupráce Teinitzerové s Kyselou a s Fullou ukazuje, že pokud je součástí vztahu osobnost velikosti Teinitzerové, cesta dílenské realizace má oprávnění existovat vedle realizace autorské. Vyjadřuje zároveň své přesvědčení o potřebě dobře organizovaných dílen a znalosti řemesla jako nutného technologického základu oboru.<sup>168</sup> Názor formuloval v recenzi na výstavu v Jízdárně Pražského hradu, kde převažující soubor autorských tapiserií doplnily soudobé realizace dílenské včetně starších Hettešem zmiňovaných děl Teinitzerové. Prezentace tapiserie ve škále svých výrazových a technických možností, v tomto smyslu navíc protikladných, ukazuje stanovisko organizátorů příznávající opodstatněnost dílenské formy.

Kurátorka výstavy Dagmar Tučná ve své reakci na vystavená díla přisuzuje taktéž dílenské tapiserii rovnocenné místo, pokud je utkána s řemeslným citem a v úzké spolupráci s autorem kartonu. O dva roky později se v příspěvku pro Mezinárodní kolokvium soudobé tapiserie vyjadřuje o této problematice jako o stále aktuální otázce, která měla zaznít jako jedno z diskutovaných témat. Zda je vůbec možné nalézt novou formu spolupráce subjektů malíře a dílny a za jakých podmínek by tento stav mohl být považován za ideální zůstává nadále nezodpovězenou záležitostí.

---

<sup>166</sup> Ibidem.

<sup>167</sup> Ibidem, 222.

<sup>168</sup> HETTEŠ 1966, 1.

Tučná částečné východisko nachází v ukázání nových cest spolupráce samotným dílnám a v této souvislosti vzpomíná několik příkladů ze zahraničí. Inovativní ve směru propojení výtvarného záměru s mechanickým provedením shledává technologii artprotis, ačkoliv si uvědomuje úskalí techniky, pokud se dostane do „*rukou nepovolané osoby*.“<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> TUČNÁ 1968, LCVII.

## 2.3 TAPISERIE NA ROZCESTÍ A JEJÍ KONSTITUCE V KONTEXTU VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

Nová vlna, jak označil Karel Hetteš produkci tapiserie druhé poloviny šedesátých let ve výše zmíněné výstavní recenzi<sup>170</sup> se stejným titulem, s jakým uvozují tuto kapitolu, s sebou přinesla naléhavou potřebu nového zhodnocení. Tapiserie se v dobové polemice skutečně ocitla na rozcestí umění volného a užitého i vlastního terminologického zázemí, což se nutně promítlo do její teoretické reflexe. V důsledku rozšíření spektra forem textilních výpovědí se po II. bienále tapiserie v Lausanne v našem prostředí přistoupilo k redefinici pojmu *gobelin*, který nově sloužil pouze pro označení děl vytvořených klasickou rypsovou metodou, a pojmu *tapiserie* rozšířeného na všechny nástěnné monumentální textilie bez ohledu na techniku realizace.<sup>171</sup> Obsah termínu byl Kybalem rozšířen ve chvíli, kdy tapiserie „*přestala být technikou více či méně reprodukcí a stala se technikou vyjadřovací*.“<sup>172</sup> V souvislosti s radikální proměnou tapiserie ve druhé polovině šedesátých let došlo též k celkové ztrátě historií dané funkce a tím k dalším teoretickým rozvahám o kategorizaci tapiserie ve výtvarném umění a k volání po novém terminologickém uchopení.

Stupňující se potřeba mezinárodní diskuze o výtvarné potenci autorské tapiserie, při níž by se zároveň kodifikovaly obecně platné teoretické formulace, iniciovala uspořádání Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, svolaného do Prahy na 21.–25. srpna 1968. Kolokvium organizované bezmála tři roky počítalo s účastí přibližně padesáti výtvarníků a teoretiků z jedenácti zemí světa.<sup>173</sup> Úvodem události se měla stát výstava americké textilní výtvarnice Sheily Hicks v Jindřichově Hradci, která představovala výrazně experimentální přístup k textilnímu médiumu příznačný pro americkou scénu.<sup>174</sup> Vývoj tapiserie ve Spojených státech amerických, ačkoliv sdílel několik momentů a východisek s evropským děním (např. návaznost na myšlenky Bauhausu a technik lidového umění),<sup>175</sup> probíhal za zcela odlišných podmínek. Nezátížen historickou tradicí, ovlivněn soudobými výtvarnými proudy a dalšími uměleckými i institucionálními vlivy vedl ke zcela neortodoxnímu přístupu, definitivnímu opuštění gobelínové formy a zákonitostí techniky. Díla amerických autorů v sobě zapřela

---

<sup>170</sup> HETTEŠ 1966, 1–3.

<sup>171</sup> KYBAL 1966, 18.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

<sup>173</sup> TUČNÁ 1968, LCVII.

<sup>174</sup> LAMAROVÁ 1968, 7. LAMAROVÁ 1968, 194–198.

<sup>175</sup> BILLETTER 1969, 90. Sheila Hicks studovala v USA u Josefa Alberse a Anni Albers, u níž se učila tkalcovství. Několik let strávila v jižní Americe a Mexiku, kde se seznámila s technikami starých kultur. In: *Ibidem*.

jakékoliv užité nebo dekorativní aspekty tapiserie a nastoupila svobodnou a radikální cestu textilního vyjádření, pro nějž je příhodnější pojem textilní objekt. Nový rozměr textilního díla stál mimo tradiční kritéria tapiserie a recepce evropských kritiků byla proto spíše odmítavá. Tyto faktory nedovolily experimentálním americkým umělcům účast na prvních dvou bienále v Lausanne. Přestože odvážné podněty Sheily Hicks a dalších amerických a kanadských autorů, které svou nekonvenčností ještě přesahovaly polské experimenty, bylo možné spatřit na III. bienále v roce 1967, monografická výstava a následně publikovaný katalog musely jistě v našem prostředí značně zapůsobit a vyvolat další podněty k diskuzi na sympoziu. K jeho zahájení již bohužel nedošlo, jelikož v noci na 21. srpna vstoupila na české území vojska varšavského paktu. Zrušení události svým formátem a potenciálním dosahem přesahujícím československé hranice znamenalo promarněnou příležitost naší tapiserie a stalo se také počátkem postupného utlumení uměleckých aktivit souvisejícím s obdobím normalizace.

Plánované kolokvium mělo být nejen konfrontací názorových východisek a individuálních tvůrčích projevů a podnětem k dalším aktivitám, ale aspirovalo na vytvoření pravidelné mezinárodní platformy textilního umění, která by z Československa vytvořila jedno z center současné tapiserie.<sup>176</sup> Od diskuze se očekávalo objektivní zhodnocení minulých i aktuálních tendencí tapiserie, její pozice v kontextu výtvarného umění, smyslu dílenské realizace v relaci s autorskou tapiserií, vztahu tapiserie k moderní architektuře a také vytvoření jasné terminologie. Poslední zmíněné dokládá i souhrn výrazů se stručným technologickým výkladem připravený Vohánkou a Mrázkem pro účastníky kolokvia, jenž měl být následně převeden do cizojazyčného slovníku umožňujícího exaktní mezinárodní komunikaci.<sup>177</sup> Z ambiciózního plánovaného setkání zůstal soubor příspěvků českých a zahraničních autorů a se zpožděním zdárně realizovaná podzimní výstava v Domě kazatelů na pražském Betlémském náměstí, kde bylo prezentováno 25 děl z 11 zemí, mezi nimiž byla nanejvýš progresivní díla Magdaleny Abakanowicz, Jagody Buić, Sheily Hicks, Španělky Aurelie Muñoz vedle českých výtvarníků Vohánky, Mrázka, Tichého, Hladíka, Jenny Hladíkové, Květy Hamsíkové, Věry Drnkové-Zárecké nebo Alice Kuchařové.<sup>178</sup>

Zlomek referátů účastníků byl ve zkrácených verzích publikován odbornými periodiky, a přestože jejich dopad na textilní umění a teorii se v nejmenším nemohl srovnávat s potenciálním dopadem uskutečněného kolokvia, alespoň částečně ilustruje nejdůležitější teoretické postoje v reflexi současné tapiserie. Velmi záslužné je v tomto případě publikování

---

<sup>176</sup> RUDOVSKÁ 2008, 81.

<sup>177</sup> Dagmar TUČNÁ: Příspěvek bez titulu. In: RUDOVSKÁ 2008, 210.

<sup>178</sup> TUČNÁ 1968, LCVII.

několika referátů v diplomové práci Magdaleny Rudovské, které autorce poskytl Bohdan Mrázek.<sup>179</sup>

Úvodem kolokvia se měl stát příspěvek Jiřího Tichého *Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie?* publikovaný v časopisu *Tvar*. Stať reflektuje nejen autorovo přesvědčení o schopnostech autorské tapiserie reagovat na výtvarné dění a aktuální realitu. V důsledku proměn se „*funkčnost* (tapiserie, pozn. autorky) *ztratila beze stopy a tapiserie se i z tohoto důvodu ocitá v posici volného umění,*“<sup>180</sup> proto ji nepřísluší zařazení do dekorativního, užitého nebo průmyslového výtvarnictví. Naopak dílenské nebo ty autorské tapiserie, které byly vytvořeny k dekorativnímu účelu, považuje za projev úpadku oboru, kterému nepřísluší pozice čistě umělecká.<sup>181</sup> Tkaní do nerovnoměrné osnovy a celkové směřování autorské tapiserie k trojrozměrnému strukturálnímu dílu bez závislosti na stěně ztotožňuje s principy plastiky. Autor se dále zamýšlí nad potřebou analýzy současného stavu tapiserie: „*Je nutno nově specifikovat pojem tapiserie, jako se zpřesňují disciplíny ve sportu? ...Nebo není naopak lepší nemluvit víc o tapiserii a rozpustit tuto tvorbu v obecný proud výtvarného dění?*“<sup>182</sup>

Proměnu tapiserie z plošného nástěnného koberce s dekorativní funkcí v prostorové dílo sleduje ve svých příspěvcích i švýcarská teoretička Erika Billeter. Ve stati *Renesance tapiserie ve 20. století*<sup>183</sup> publikované v časopisu *Umění a řemesla* dokládá na pozadí historie oboru mizející hranice mezi užitým a volným uměním. V tomto směru zmiňuje přínos nového zhodnocení lidového umění a vyzdvihuje v tomto kontextu důležitou roli Antonína Kybala vedle skandinávských zemí a Polska. Na pozadí nejaktuálnějších děl Poláků, Jugoslávky Jagody Buić a amerických výtvarnic popisuje novátorský přístup k tapiserii, který navazuje na myšlenky Bauhausu a technik lidového umění, nachází nový způsob práce s možnostmi materiálu a zhodnocuje vlivy soudobých uměleckých proudů, z nichž zmiňuje informel a pop-art. Zmíněná díla popírají vlastnosti pojící se k tapiserii, tedy plošnost a dekorační funkci, proto se podle Billeter pro tyto textilní objekty pojem tapiserie již nehodí.<sup>184</sup> Ve svém druhém nepublikovaném referátu se zaměřuje na úlohu tapiserie v moderním umění a na její příslušnost k výtvarnému či dekorativnímu umění.<sup>185</sup> Na třech ročnících bienále v Lausanne sleduje

---

<sup>179</sup> Ibidem.

<sup>180</sup> TICHÝ 1968, 258.

<sup>181</sup> „*Výtvarné dění svými proudy atakuje tvůrce tapisérií, které nemohou nedbat toho, co se děje kolem, a jsou tlačeni do prostoru, který tapiserii nepřísluší (užité umění, dekorace, ornamentika) a pokud se tento proud v tapiserii stal hlavním, vždy se jednalo o její úpadek.*“ In: Ibidem.

<sup>182</sup> Ibidem, 264–265.

<sup>183</sup> BILLETER 1969, 86–92.

<sup>184</sup> Ibidem, 86.

<sup>185</sup> Erika BILLETER: Jakou úlohu hraje tapiserie v moderním umění? Patří do oblasti výtvarného umění nebo dekorativního umění? In: RUDOVSKÁ 2008, 224–225.

postupný proces osamostatňování textilního díla od stěny a jeho nový způsob integrace s prostorem, který opouští názory De Stijlu i Bauhausu. Ve smyslu respektování závěsného charakteru vnímá jako nejčistší reprezentanty nového textilního umění díla Poláků a Jagody Buić. Oceňuje především jejich schopnost tapiserii transformovat v reliéfní dílo s prostorovými a světelnými kvalitami srovnatelnými se sochařskými díly a kreativní práci s textilním materiálem, jenž „*lze bez rozpaků považovat za nový materiál výtvarného umění.*“<sup>186</sup> Textilní umění poslední doby „*s konečnou platností zaujalo své místo ve »velkém umění«.*“<sup>187</sup>

Jedním z publikovaných referátů zahraničních hostů v periodiku *Umění a řemesla* se stala také úvaha Magdaleny Abakanowicz *Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě.*<sup>188</sup> Stejně jako Billeter i Abakanowicz sleduje linii vývoje disciplíny od chápání tapiserie jako metody rozmnožování malby k objektu nezávislému na stěně. Proces vzniku současných tapiserií je tvůrčí činností a výsledná díla nelze proto zařadit do aplikovaného umění.<sup>189</sup>

Z odmítnutí tapiserie jako malířského prostředku a z vlastní experimentální tvorby vychází také příspěvek Jindřicha Vohánky s titulem *Soudobost tapiserie*<sup>190</sup> publikovaný v časopisu *Umění a řemesla*, v jehož závěru Vohánka ustanovil pět bodů definujících rysy soudobého díla, které v zásadě vychází z programu aktivní tapiserie.<sup>191</sup>

V kritické reakci na Vohánkovu stat' uveřejnil Karel Hetteš článek *Svár tapiserie a zdi*<sup>192</sup> v následujícím čísle stejného periodika. Ačkoliv nebyl určen pro kolokvium, Hettešova polemika ukazuje na názorovou diferenciaci latentní v dobovém diskurzu, která by pravděpodobně vykryštovala i v příspěvcích kolokvia. Moment odtržení tapiserie od zdi, „*se kterou byla až dosud nerozlučně spjata,*“<sup>193</sup> Hetteš vnímá jako problém současné tapiserie, nikoliv jen jako pozitivní příznak její aktuálnosti. Zásadní nedostatek spatřuje v terminologické nepřesnosti a apeluje na užívání termínů, které mají historicky jasně definovaný význam. Vyjadřuje souhlasné stanovisko s objevováním nových výrazových možností formy a textilní matérie, zároveň však vidí úskalí děl vymezujících se proti zákonitostem tapiserie v jejich

---

<sup>186</sup> Ibidem, 225.

<sup>187</sup> Ibidem.

<sup>188</sup> ABAKANOWICZ 1969, 93.

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> VOHÁNKA 1969, 158.

<sup>191</sup> „1. Odmítání popisu, líčení, ilustrace, skládané z obrazů vizuálního světa. 2. Zvýraznění sepětí všech zúčastněných složek a jejich aktivní estetická funkce i logika. 3. »Zrovnoprávnění« všech těchto složek, se zvláštním důrazem na hmoty a jejich umělecké ztvárnění, které se v ryzích případech stávají »ideologickou základnou díla«. 4. Nezávislost všech složek na jakékoliv předloze, nebo přepisu z jiných duchovních kategorií – zvláště však malířství. 5. Proměna autora v anonymní životní sílu tapiserie, jejíž růst a zrod se řídí vlastními »přírodními« zákony.“ In: Ibidem, 164.

<sup>192</sup> HETTEŠ 1969, 210–216.

<sup>193</sup> Ibidem, 214.

(chybějící) integraci se současnou architekturou. U příkladu děl Buić a Abakanowicz předpokládá, že jsou již od počátku svého vzniku určena pouze pro muzea. Přitom myšlenka organického propojení díla s prostorem a architekturou byla nedílnou součástí uvažování tvůrců plastických objektů z textilních vláken, jak je ve stati označuje Hetteš. Přestože autor vítá experimentální přístupy, vyslovuje obavu, aby „*tapiserie, až se úplně od všeho osvobodí, nepřestala být nakonec tapiserií a neproměnila se v plastický objekt jenom vytvářený z nejrůznějších textilních a jiných vláken, v jenom l'art pour l'art bez potřebné přirozené existenční báze, a tudíž jen s velmi omezenou možností praktického použití.*“<sup>194</sup>

Nejhlubším podnětem k podobně diferencovaným úvahám byla konfrontace tendencí na mezinárodních přehlídkách v Lausanne, kde se vedle sebe prezentovalo celé spektrum přístupů k tapiserii a textilnímu materiálu.

---

<sup>194</sup> Ibidem, 216.

### 3. ČESKOSLOVENSKÁ TAPISERIE V KONTEXTU MEZINÁRODNÍCH BIENÁLE TAPISERIE V LAUSANNE

Založení tradice pravidelných mezinárodních bienále ve švýcarském Lausanne předcházelo zřízení Mezinárodního střediska historické a moderní tapiserie (CITAM) z hlavní iniciativy Jeana Lurçata a ředitele lausannského Musée des Arts Décoratifs Pierra Pauli,<sup>195</sup> které mělo za cíl naplňovat Lurçatovu ideu renesance tapiserie na poli badatelském, dokumentačním, teoretickém a sběratelském.<sup>196</sup> O rok později bylo pod záštitou CITAM, v jehož hlavním výboru později zasedal také Adolf Hoffmeister,<sup>197</sup> oficiálně zorganizováno první mezinárodní bienále, které se následně stalo platformou mezinárodního setkávání, místem tvůrčích konfrontací a nejdůležitějším ohniskem nových proudů autorské tapiserie a textilního umění.

První lausannské bienále v roce 1962 proběhlo za účasti sedmnácti zemí z celého světa a vedle evropských zástupců se představily také Kanada, Spojené státy americké nebo Japonsko.<sup>198</sup> Koncepce bienále vycházející zcela z intencí obrody gobelínového umění ve smyslu jeho chápání jako monumentální nástěnné malby byla determinována stanovenými kritérii pro výběr děl. V návaznosti na tyto představy a na požadavek monumentality bylo nutné splnit podmínku čistoty gobelínového slohu<sup>199</sup> a minimální rozměr 10 m<sup>2</sup>. Jedinou výjimku v tomto směru tvořily dvě netkané textilie Henriho Matisse, *Polynésie – Nebe* (1946) a *Polynésie – Moře* (1946).<sup>200</sup> Lpění na tradičním přístupu k tapiserii a zejména na rozměrném formátu značně omezilo možnosti výběru jednotlivých zemích, mezi nimiž se ocitlo i Československo, a znemožnilo zmapovat skutečný stav současné produkce. Autorem prvních dvou katalogových předmluv byli Jean Lurçat a švýcarsko-francouzský architekt a návrhář tapiserií Le Corbusier, který pod termínem *muralnomad*<sup>201</sup> charakterizoval dobové funkční a estetické normy tapiserie jako nástěnné malby vytvořené z vlny s možností libovolného přemísťování v rámci životního prostoru, tedy odpovídající požadavkům moderní doby.<sup>202</sup> Autorem třetí eseje byl architekt Richard Neutra, který hovořil o vztahu tapiserie

---

<sup>195</sup> Centre International de la Tapiserie Ancienne et Moderne. In: WELLS 2019, 101.

<sup>196</sup> ŠTEIGLOVÁ 2010, 6.

<sup>197</sup> TICHÝ 1965, 8.

<sup>198</sup> ŠTEIGLOVÁ 2010, 8.

<sup>199</sup> Díla provedena klasickou technikou útkového rypsu.

<sup>200</sup> KYBALOVÁ 1963, 53.

<sup>201</sup> JUNET/COTTON 2017, 46.

<sup>202</sup> RUDOVSKÁ 2008, 35.

a architektury.<sup>203</sup> Nároky bienále logicky podmínily převahu dílenských realizací podle malířských předloh. V tomto směru programový a také nejpočetnější soubor představila Francie, jejíž zástupci si technicky čistá díla nechávali zhotovit podle předlohového kartonu v místních manufakturách.<sup>204</sup> Francouzské exponáty v recenzi Ludmila Kybalová rozdělila na skupinu následující Lurçatův dekorativně monumentální styl, díla podle graficky komponovaných kartonů (Henri G. Adam, Le Corbusier) a strukturální práce (Michal Tourliér, Mario Prassinós).<sup>205</sup>

Klasický proud tapiserie a výtvarné vlivy Lurçatovy následovala většina zemí. Přesto se již na prvním bienále zformovala druhá linie autorsky tkané tapiserie tendující k abstraktním kompozicím a zvýraznění textilní struktury, povýšené na samostatného nositele výrazu.<sup>206</sup> Progresivní autorský projev reprezentovalo několik prací kanadských autorů, v tomto směru nejvýraznější a ucelenou kolekci však představilo Polsko. Novátorský přístup polských autorů spočívající v otevření nové cesty výtvarného výrazu tapiserie vzbudil vlnu mezinárodního ohlasu na bázi kritických, teoretických a zejména výtvarných reflexí. Polskou skupinu děl za experimentálnost a radikalitu ocenil bezprostředně lausannský kritik André Kuenzi v článku pro periodikum *Gazette de Lausanne* slovy: „*Tapiserie zitrka se rodí v Polsku.*“<sup>207</sup> Ve srovnání s produkcí převážné většiny zemí si výjimečnosti polských děl všimá také Kybalová, která proti neosobnímu rysu dekorativnosti francouzské produkce staví citlivou práci s textilním materiálem vystavených děl Magdaleny Abakanowicz, Jolanty Owidzské a Anny Śledziowské.<sup>208</sup>

Zatímco polská expozice patřila dobou vzniku k neaktuálnějším souborům, což bylo ve velké míře umožněno příznivými domácími podmínkami vývoje, československý soubor patřil k nejstarším prezentovaným.<sup>209</sup> Naše současná tvorba plně rozvíjející možnosti autorské tapiserie nespĺňovala požadavky rozměrného formátu. Přistoupilo se tak k účasti děl starších, z nichž dvě vznikly autorským tkaním, což alespoň částečně ukazuje československou orientaci směrem k odmítnutí tapiserie jako nástěnné dekorace imitující malířské prostředky. Mezi nimi byla tapiserie určená pro bruselskou výstavu *Československé památky* (1957) kolektivně utkaná

---

<sup>203</sup> WELLS, 102.

<sup>204</sup> Mezi nejvýznamnější patří manufaktury v Aubussonu (např. Atelier Tabard), v Beauvais nebo v Paříži (např. dílna Gobelins). Mnoho gobelínů podle malířských kartonů tehdejších současných umělců, jako byli Picasso, Miró, Matisse, Braque, a další, vytvořila během 30.–40. let pařížská dílna Marie Cuttoli. In: KYBALOVÁ 1961, 6.

<sup>205</sup> KYBALOVÁ 1963, 53.

<sup>206</sup> Ibidem, 56.

<sup>207</sup> JUNET/COTTON 2017, 47.

<sup>208</sup> KYBALOVÁ 1963, 56.

<sup>209</sup> RUDOVSKÁ 2008, 38.

v Kybalově ateliéru na VŠUP a tapiserie *Česká lovná zvěř* (1957) od Jiřího Fuska. Doplnil je gobelín realizovaný v Jindřichově Hradci *Praga regia* (1952) podle návrhu Cyrila Boudy a historizující gobelín vyžádaný předsednictvem bienále *Karel IV.* (1948) taktéž utkaný v Jindřichově Hradci podle návrhu Vladimíra Sychry.<sup>210</sup>

Druhé lausannské bienále se uskutečnilo s ročním odkladem v roce 1965 v „*v solidně postavené, nápadně pečlivě udržované a velice ošklivé budově z roku 1888,*“<sup>211</sup> jak místo konání v recenzi popisuje Antonín Kybal. Částečně rozvolněné podmínky účasti nyní připouštěly kromě klasické rypsové vazby i další techniky včetně vyšívání textilií a snížily také hranici minimálního formátu na 8 m<sup>2</sup>. Ačkoliv dílenské realizace stále zůstaly v převaze, účast 35 autorských děl z počtu 86 tapiserií svědčí o nárůstu této tvůrčí linie. Proměna oproti prvnímu ročníku se projevila také v rovině námětu, v němž autoři častěji navazovali na aktuální proudy volného umění. Textilní transpozice návrhů Henriho G. Adama, Pabla Picassa, Jeana Arpa, Pierra Soulagese, Victora Vasarelyho a dalších francouzských umělců prezentovaly spektrum soudobých abstraktních tendencí. Aktualizace námětové složky se však jejím dílenským provedením a snahou o dokonalost reprodukce dostala do konfliktu s technikou a materiálem a vyústila v disharmonii, která se stala předmětem kritiky. Přiznání textilnosti díla je základním předpokladem výrazuschopnosti tapiserie pro Antonína Kybala: „(...) *identifikace hmoty je nejpodstatnější slohotvornou silou, (...) určuje výtvarný výraz a působení (díla, pozn. autorky).*“<sup>212</sup> Modelovým případem, kdy popřením textilních vlastností a převedením ztratilo malířské dílo na svých kvalitách, je gobelín *Kompozice* Pierra Soulagese, kterou Kybal hodnotí slovy: „(...) *pouhá velká zvětšenina několika apartních tahů štětcem v módních barvách, jež svou dynamikou popírají gobelínovou techniku.*“<sup>213</sup> Soulagesovo dílo neuniklo ani Vohánkově kritice, když uvedl: „*Jak zoufalá musela být snaha tkalců zachytit bleskový výboj několika širokých tahů štětce technikou zdlouhavého tkaní, vždyť tvůrčí myšlenka je v tomto případě v přímém protikladu se zpracováním hmoty, (...).*“<sup>214</sup> Negativní hodnocení však zaznělo i na francouzské straně: „*Velká Soulagesova »Kompozice« by mohla být působivá, avšak zůstává příliš malířskou.*“<sup>215</sup> Jak poznamenal Vohánka, přestože na druhém bienále toto pojetí stále ještě převážilo, ukázalo se, že „*klasická výroba tapiserie s myšlenkami pasivně reprodukoványými nepochopeným materiálem prožívá krizi.*“<sup>216</sup>

---

<sup>210</sup> RUDOVSKÁ 2008, 38.

<sup>211</sup> KYBAL 1966, 17.

<sup>212</sup> Ibidem, 18.

<sup>213</sup> Ibidem, 17.

<sup>214</sup> VOHÁNKA 1966, 78.

<sup>215</sup> RUDOVSKÁ 2008, 53.

<sup>216</sup> VOHÁNKA 1966, 80.

Nové strukturální tendence byly opět nejsilněji reprezentovány polskou školou v zastoupení Magdaleny Abakanowicz, Marie Laszkiewicz, Jolanty Owidzké a Wojciecha Sadleje, jejichž vlastnoručně tkaná díla dospěla akcentací vazeb a kombinací netradičních materiálů k živé monumentální plasticitě bez lpění na zavedeném pravoúhlém formátu tapiserie. Revoluční přístup však nezůstal omezen na polské práce a našel silnou odezvu u zástupců Jugoslávie (Jagoda Buić), Holandska (Herman Scholten), Španělska (Aurelia Muñoz) a Československa.<sup>217</sup>

Změna akceptovaného rozměru umožnila československým účastníkům představit aktuální produkci. Kromě staršího gobelínu *Píseň a práce* (1957) utkaném v Jindřichově Hradci podle kartonu Ludovíta Fully byla prezentována tapiserie *Kompozice o relativitě* (1964–1965) realizovaná ve stejné dílně podle návrhu Jiřího Tichého, a dále dvě autorská díla *Tanečnice v zahradě* (1963) manželů Kybalových a *Modrá zahrada* (1965) Jana Hladíka realizovaného ve spolupráci s Jenny Hladíkovou.<sup>218</sup> Ačkoliv v našem souboru na bienále nebyla zastoupena současná experimentální poloha formující se aktivní tapiserie, díla Hladíkových, Kybalových a Tichého jednoznačně korelovala s aktuálními tendencemi tapiserie a dokazovala výtvarnou kvalitu projevu československé scény. Svědčí o tom také recenze Jiřího Tichého, který vystavené exponáty rozdělil do dvou proudů, *klasického* reprezentovaného především francouzskými díly, jejichž síla je „v malířském záměru, pevně zakotveném kartonu,“<sup>219</sup> kterému je podřízeno textilní provedení. Do druhého proudu označeného jako *revoluční*, jehož těžištěm je především práce s textilním materiálem po vzoru starých tkalcovských tradic s programovou návazností na úsilí Bauhausu, De Stijl nebo Artělu, zařazuje také Kybala a Hladíka. V souvislosti s revolučními projevy poznamenal: „*Nové postupy, způsoby zpracování a používání materiálu stupňují intenzitu imaginace a umožňují takový stupeň sebevyjádření, o jakém se tradičnímu gobelínu ani nesnilo. Jsou to kvality velmi živé, mnohdy brutálně se prosazující, velmi časové, ale zároveň vlastně klasičtější.*“<sup>220</sup>

Zatímco Kybal a Tichý neupřeli význam klasickému gobelínu,<sup>221</sup> Vohánka, jenž s ohledem na exponáty II. bienále zároveň poprvé formuloval program aktivní tapiserie, se k dílenským realizacím staví odmítavě: „*Dílenské rozmnožování úspěšných kartonů*

---

<sup>217</sup> ŠTEIGLOVÁ 2010, 10.

<sup>218</sup> RUDOVSKÁ 2008, 53.

<sup>219</sup> TICHÝ 1965, 8.

<sup>220</sup> Ibidem.

<sup>221</sup> „*Klasický gobelín zůstává i nadále technikou schopnou vyjádření současnosti tam, kde není použit jako technika reprodukční, ale tam, kde zůstává technikou vlastních výrazových možností, (...).*“ In: KYBAL 1966, 22. „*Možnosti »klasického« gobelínu nejsou ještě vyčerpány. Současné vyostření tvůrčího konfliktu je zdravé i pro tvůrce »klasické« tapiserie, a jistě je pobídné a inspiruje k vyšší aktivitě.*“ In: TICHÝ 1965, 8.

v nekonečných sériích překáží vývoji umění, (...).<sup>222</sup> Dualitu provedení označuje za historickou a dodává, že „je nyní na dílnách, jak znovu přivábí aktivní tvůrce k oživení stagnující techniky klasické tapiserie, a zda to ještě vůbec půjde.“<sup>223</sup>

Rozpolcenost dobové recepce polaritních projevů tapiserie se vyostřilo při konání III. bienále v Lausanne v roce 1967,<sup>224</sup> kde vystavené prostorové textilní objekty znamenaly přelom ve vnímání tapiserie a vyvolaly otázky o jejím smyslu a novém poslání. V širokém generačním rozpětí zúčastněných výtvarníků, kterému dominovala generace nejmladší, a v citelně vyhocenějším protikladu se opět prezentovaly obě tvůrčí linie a různorodé umělecké projevy. Na základě spektra tendencí Vohánka ve své recenzi na bienální expozici definoval pilíře moderní tapiserie na příkladu děl Francie, Polska, Československa a USA.<sup>225</sup> V porovnání s minulými ročníky došlo také k dalšímu rozvolnění podmínek účasti a nově byla na přehlídce přijata i díla s minimálním rozměrem 5 m<sup>2</sup>.

Upravená výběrová kritéria poprvé umožnila přijetí odvážné prostorové tapiserie Američanky Sheily Hicks s názvem *Šesté převtělení modlitebního koberce* (1967), jejíž hrubá struktura obtáčených nití odkazovala k tradičním jihoamerickým technikám. Za hranice prostorových možností tapiserie přesahoval trojrozměrný zavěšený textilní objekt švýcarské autorky Elsi Giauque *Sloup ve zpívajících barvách* (1967), který tímto momentem významně předznamenal dynamické směřování lausannských bienále. Dílo kompletně osvobozené od plošnosti tapiserie čerpalo z monumentality a prostorotvornosti samostatného textilního materiálu uspořádaného do geometrické konstrukce. Na vlastnostech tapiserie nezávislé dílo *Propletení v bílé a černé* (1965) představila shodně kolumbijská výtvarnice Olga de Amaral.<sup>226</sup>

Experimentální přístup opět beze zbytku demonstrovala polská kolekce, jejíž závažnost v kontextu vývoje tapiserie měla „váhu jasně a jednoznačně vyslovené manifestace.“<sup>227</sup> Jak poznamenala Milena Lamarová, zatímco před pár lety polská škola ztělesňovala neznámý pobuřující směr, úspěch na III. bienále definitivně potvrdil její pozici v popředí zájmu odborné veřejnosti. Abakanowicz představila strukturální *Černou asambláž II* (1967), monumentální dílo tvořené hutnou sisalovou hmotou v temné monochromní barevnosti, jejíž silné vazby expandující do prostoru a vyklenutá linie evokují pohyb.<sup>228</sup> Dramatické formáty aktivně

---

<sup>222</sup> VOHÁNKA 1966, 83.

<sup>223</sup> Ibidem.

<sup>224</sup> III. bienále v Lausanne se konalo s ročním odkladem způsobeným Lurčatovým úmrtím. In: HETTES 1967, 12.

<sup>225</sup> RUDOVSKÁ 2008, 77.

<sup>226</sup> Ibidem.

<sup>227</sup> HETTES 1967, 12.

<sup>228</sup> LAMAROVÁ 1967, 184–185.

formující okolní prostor a sochařský způsob práce s materiálem byly doménou i dalších polských účastníků – Sadleye, Laszkiewicz, Jaremy, Butrymowicz a Hasior.<sup>229</sup> Emotivní působení hmoty akcentovala ve své recenzi i Lamarová: „*Před vystavenými díly jsme mohli prožívat téměř fyzicky pocit hmoty a prostoru, jejich vzájemné prostupnosti i střetávání,*“<sup>230</sup> a znovu se ptá po jejich kategorizaci: „*Plocha nebo objekt?*“<sup>231</sup>

Analogicky s prostorovými díly polských autorů se opět představila Jugoslávka Jagoda Buić s dílem *Strukturální triptych II* (1966) a českoslovenští výtvarníci Mrázek, Vohánka a Tichý. Příbuznosti pojetí si povšiml Karel Hetteš: „*(...) stěna, na které se sešli Jiří Tichý, Magdalena Abakanowiczová, Bohdan Mrázek, Jagoda Buićová, Jindřich Vohánka a Wojciech Sadley tu působí jako domluvená proklamace ukazatelů nových cest.*“<sup>232</sup> Tichého *Marsyas* (1967), Vohánkuv *Sen pana Blériota* a Mrázekova *Legenda a život* svým nepravidelným formátem a vnímavým přístupem k hmotě dokázaly sounáležitost s mezinárodním proudem razícím novou cestu prostorovému zhodnocení tapiserie. Druhou, neméně významnou, tvůrčí linii v československé expozici reprezentovali Jan Hladík s tapiserií *Blíženci* (1966–1967) a Jenny Hladíková se *Čtyřmi příběhy* (1967). Díla československé kolekce přes návaznost na nejaktuálnější tendence ukázala rozmanité spektrum individuálních projevů. Jistě i z toho důvodu byla naše expozice účastníky prohlašována za objev.<sup>233</sup>

Naléhavý konflikt tvůrčích principů latentní v prezentovaném souboru třetího ročníku je citelný i v Hettešově výpovědi: „*(...) polské hledačství se tu střetává s francouzskou ortodoxií.*“<sup>234</sup> Francouzský soubor ve většině reprezentoval tradiční přístup tkalcovské realizace kartonů rypsovou vazbou. Tapiserie Prassinose, Adama, Manessiera, Sonii Delaunay, Vasarelyho a dalších francouzských reprezentantů podle Lamarové vyzněly „*více méně jako kultivované reprodukce malířských děl.*“<sup>235</sup>

Na zjevnou polaritu výrazových tendencí zareagoval Josef Raban. V recenzi s titulem *Tapiserie nebo obraz?*<sup>236</sup> navrhl v budoucnu rozdělit exponáty do tří samostatných skupin, které by umožnily adekvátní srovnání rozdílných pojetí a jejich výtvarné hodnoty. Umělecký výraz první skupiny definuje samotný materiál a technika, což vyžaduje přímý styk výtvarníka s hmotou a jeho volnost při výběru technologického zpracování. Význam děl druhé skupiny,

---

<sup>229</sup> RUDOVSKÁ 2008, 73–74.

<sup>230</sup> LAMAROVÁ 1967, 183.

<sup>231</sup> *Ibidem.*

<sup>232</sup> HETTEŠ 1967, 12.

<sup>233</sup> LAMAROVÁ 1967, 185–186.

<sup>234</sup> HETTEŠ 1967, 12.

<sup>235</sup> LAMAROVÁ 1967, 183.

<sup>236</sup> RABAN 1967, 284–288.

kteřou určuje malířská předloha, spočívá v pozitivním vyznění jejího uměleckého výrazu i po převedení do tapiserie. Třetí navrhovanou skupinou jsou díla vytvořená do konkrétního prostoru se specifickými vlastnostmi, které jsou s ním v harmonii. Raban poznamenává, že by v takovém případě bylo záhodno prezentovat s dílem i tyto prostorové souvislosti.

Čtvrtému ročníku lausanského bienále na samém konci šedesátých let předcházela lednová mezinárodní výstava *Perspektivy textilu* v amsterodamském Stedelijk Museum, na níž se československá tapiserie úspěšně prezentovala. Do pečlivě uváženého výběru deseti nejprogresivnějších tvůrčích individualit byli vedle Abakanowicz, Buić, Hicks, Sadleye, Zeisler, Giaque, a dalších vybráni Vohánka a Mrázek, jejichž tapiserie bylo „možno počítat k našim nejlepším“ a v kontextu výstavy se „výborně uplatnily.“<sup>237</sup> S ohledem na mezinárodní kontext a na měnící se podmínky pro vývoj československé tapiserie po roce 1968 zastupuje důležité místo výstava *Wall Hangings*, která se stejně jako *Perspektivy textilu* konala v lednu roku 1969 v Museum of Modern Art v New Yorku. Přestože těžiště výstavy tvořili autoři z amsterodamské výstavy, Československo nebylo zastoupeno ani jediným dílem.<sup>238</sup>

Autorské projevy, Dagmar Tučnou označené termínem *textilní skulptury*,<sup>239</sup> tendující k maximální demonstraci materiálu textilního a stále častěji také syntetického, měly na červnovém IV. bienále v Lausanne silnou pozici. V minulých letech dominantní postavení tradiční tapiserie, která byla i nyní reprezentována autorskou a dílenskou polaritou, bylo nově vystřídáno převahou prostorových forem v rovině plošné či reliéfní, a také trojrozměrné.<sup>240</sup> Krajně individualistické instalace a environmenty komponované do volného prostoru zcela narušily představu o plošnosti tapiserie, o čemž ostatně vypovídá i reflexe Antonína Hartmanna: „(...) na místo »muralnomadů« se vehementně dostávají »abakany«.“<sup>241</sup> Jedním z nejvlivnějších účastníků bienále, na níž Hartmannova metafora naráží, byla opět Magdalena Abakanowicz, která představila rozměrný prostorový *Abakan* (1969) určený působivou tektonickou strukturou sisalu v monochromní barevnosti. Monumentální tkaná skulptura s prolomenými otvory zavěšená v prostoru a zcela osvobozena od stěny rozehrává haptickou hru s divákem. Pochopení prostorovosti materiálu vede k tomu, „že se utkaný předmět již neomezuje na vizuální styk s divákem, že nastává jejich živý dotekový kontakt, že se naplňuje přání konzumentovo, aby se nalézal uvnitř hmoty a v ní se uzavřel,“<sup>242</sup> jak Abakanowicz uvedla. Výraz *abakan*, jehož autorkou je sama Abakanowicz, se v obecnější rovině uplatnil pro její

---

<sup>237</sup> TUČNÁ 1969, 263.

<sup>238</sup> Ibidem, 265.

<sup>239</sup> Ibidem, 262–268.

<sup>240</sup> JUNET/COTTON 2017, 57.

<sup>241</sup> HARTMANN 1995, 8.

<sup>242</sup> ABAKANOWICZ 1969, 93.

trojrozměrná abstraktní a biomorfní díla vznikající po polovině šedesátých let a implikuje zároveň jejich schopnost existovat jako provázaný komunikující celek ztotožňovaný s organickými strukturami v přírodě.<sup>243</sup> V podobném duchu se představilo také plastické vazebně strukturované dílo utkané z hrubé tmavé sisalové tkaniny *Raněná holubice* (1969) Jagody Buić vytvořené v reakci na okupaci Československa.<sup>244</sup> Prostorové instalaci zůstala od minulého ročníku věrna švýcarská autorka Elsi Giaque. Dílo *Element virtuel spatial* (1968–1969) tvořené zavěšenými konstrukcemi propletených sad osnov a útků a jeho proměnlivá podoba závisející na různém vnímání diváka procházejícího skrz jednotlivé části je čistým příkladem orientace k emocionálnímu působení hmoty a prostoru, který samo utváří.

Odklon od tradičního vnímání tapiserie znamenal nejen její rozchod s plošností ve prospěch extenze hmoty do trojrozměrné formy, ale také rostoucí zájem o netkalcovské techniky. Tuto polohu reprezentují uzlované závěsy Španělky Muñoz a Švýcarky Grossen, pracující s historickou technikou macramé, asambláže holandských autorů Giezena a van Elk, vyšívané kompozice Švýcarky Funk a americká produkce, která již dříve iniciovala nezávislost textilního materiálu na hodnotách tapiserie, v zastoupení Sheily Hicks nebo Susan Weitzmann.<sup>245</sup>

Také naše tvorba byla prezentovaná v mnohem širších výrazových a technologických možnostech textilu a v daleko početnějším souboru, než tomu bylo v předchozích ročnících. Dynamičtější polohu československé kolekce představili Jan Hladík s tapiserií *Modrá země* (1968) a Jiří Tichý s nepravidelnou prostorovou tapiserií *Příběhy na několika kornoutech* (1969). Prostorové cítění Hladíkovy tapiserie, určené harmonickou barevnou skladbou rypsových struktur a ústředním antropomorfním motivem, se projevilo v nepravidelném formátu a ve vertikálních perforacích. Nově se bienále účastnila Věra Drnková-Zárecká s autorským geometrizujícím gobelínem *Podivuhodné perspektivy* (1969) a slovenská výtvarnice Sylvie Fedorová s *Transparentní tapiserií* (1968) prezentující svěbytný projev kombinující tkanou plochu s průsvity skrze krajkovitou strukturu. Soubor doplnila autorská varianta šité krajky, tzv. niťák, Luby Krejčí s názvem *Smutné nitě* (1969) a art protis Jaroslava Červeného *Vzpomínka na dětství* (1969).<sup>246</sup> Ačkoliv československá kolekce obstála ve svém celku jako „dobře vychovaná“,<sup>247</sup> poslední dva jmenovaní z ní spíše vybočovali. Niťáky Luby Krejčí

---

<sup>243</sup> RUDOVSKÁ 2008, 89.

<sup>244</sup> Ibidem, 103.

<sup>245</sup> Ibidem, 104.

<sup>246</sup> TUČNÁ 1969, 266–267.

<sup>247</sup> VACHTOVÁ 1970, 17.

podle recenze Vachtové „*tapiserii nikdy nebyly a nebudou*“ a Jaroslav Červený si ve svém díle „*popletl popart s opartem ve velmi komerční rovině*.“<sup>248</sup>

Prezentace děl na mezinárodním bienále tapiserie, která se chápání této formy již zcela vymykala, vzbuzovala potřebu nalézt jednak adekvátní termín odpovídající charakteru formy a jednak vymežit jejich vztah k architektonickému prostoru. Rozkol příznačně zachycuje titul kapitoly pojednávající o exponátech lausannského bienále mezi lety 1969–1975 v publikaci *From Tapestry to Fiber Art*, který zní: „*Is this still a tapestry?*“<sup>249</sup> Kritický postoj k novým formám tapiserie zaujala zejména Ludmila Vachtová. Exponáty bienále kategorizovala do pěti typů. S despektem označila polské, jugoslávské a holandské avantgardní práce za velikánská strašítka a lapače prachu a se stejně kritickým postojem odmítla francouzské dílenské transpozice i netkané textilní projevy americké a holandské.<sup>250</sup> Sarkastickou recenzi završila úvahou: „*Kam se poděla celá krásná (...) teorie Bauhausu? ... Proč právě v tapiserii (...) se výtvarníci mocí mermo stylizují do krize, která má připomínat krizi závěsného obrazu? Proč imitují »experimentální« gesta malířů, která měla pro malbu jen monumentální význam a pro tapiserii vůbec žádný?*“<sup>251</sup> Analogicky se k bienálnímu dění vyjádřil i Karel Hetteš v recenzi zmíněné předchozí kapitole: „*K čemu vlastně jsou například ty ohromující, několika centové, prostorové a zcela nesporně úctyhodné výtvary jako je »Zraněná holubice« Jagody Buić nebo ještě obrovitější »Abakan« Magdaleny Abakanowicz? (...) Cožpak je možné dělat umění už předem jen pro muzea?*“<sup>252</sup> Úvahu autora podnítila především ztráta funkčního vymezení tapiserie v prostoru. Opuštění principů plošné tapiserie a nezávislost tapiserie na stěně přitom nebyly výrazem krize oboru, jak ji proklamovala Vachtová, ale tvůrčím projevem hledajícím svobodný výraz textilního umění.

Lausannské konfrontace, ačkoliv v průběhu let opustily Lurçatovu představu tapiserie jako monumentální malířské formy, do důsledku naplňovaly zakladatelskou ideu přehlídky spektra aktuálních názorů a vývojových tendencí. Ve svém celku do důsledku představily mezinárodní proudy v přístupu k hmotě a její prostorotvornosti a potvrdily pozici autorské tapiserie ve struktuře výtvarného umění.

---

<sup>248</sup> Ibidem.

<sup>249</sup> JUNET/COTTON 2017, 57.

<sup>250</sup> VACHTOVÁ 1970, 14–16.

<sup>251</sup> Ibidem, 18.

<sup>252</sup> HETTEŠ 1969, 215.

## 4. VÝTVARNÉ TENDENCE V TEXTILNÍ TVORBĚ ČESKÝCH AUTORŮ

Čeští výtvarníci prezentující se na Mezinárodním bienále v Lausanne<sup>253</sup> v průběhu šedesátých let představují silnou generaci absolventů textilních ateliérů na VŠUP složenou z vyhraněných uměleckých osobností, kteří svou pozornost postupně obrátili od tvorby uměleckooprůmyslové k autorské tvorbě umělecké. Názorový vývoj představených výtvarníků implikuje vzájemné prolínání obou rovin tvorby a její souvislost s tvorbou volnou, jak bylo naznačeno v první kapitole.

Každý z níže představených autorů, ovlivněn Kybalovým a Fišárkovým působením, soudobým uměleckým děním, zkušeností se spektrem textilních technik a podněcován potřebou introspektivního vyjádření skutečnosti a vlastním uměleckým cítěním, dospěl k nalezení individuálního autorského výtvarného výrazu náležitě do kontextu nejaktuálnějších tendencí textilního umění. Jak výstižně shrnula přínos českých autorů Milena Lamarová: *„Kybal, Mrázek, Vohánka, Tichý, Hladíkovi a další na sebe soustředili v šedesátých letech zaslouženě mezinárodní pozornost. V tehdejší atmosféře ujasňování základních názorů, v ovzduší bojovnosti proti tradicionalismu a konvencím byla jejich díla se svými dramatickými strukturami či nepravidelnými formáty přesně v té aktuální poloze, k níž potom směřoval hlavní proud světové tapiserie. Přinesli inspirativní díla s charakteristickým textilním projevem, rezonující některé podněty z oblasti volného umění, nikoliv formální, jako spíš pocitové nebo přístupové.“*<sup>254</sup>

Jedním z prvních a zároveň nejvýraznějších autorů představených na bienále byl **Jiří Tichý** (1924–2013), absolvent Kybalovy školy a student Emila Filly na VŠUP působící v Českých Budějovicích, který ve své tvorbě spojoval podněty z obou ateliérů. Po studiích, během nichž se zabýval návrhy dezénů textilií, vstoupil do zaměstnání v Textilní tvorbě, které opustil v roce 1956.<sup>255</sup> Hledání textilního výrazu autorské tapiserie předcházely spolupráce s gobelínovými dílnami v Jindřichově Hradci a ve Valašském Meziříčí, kde si vlastní, zpočátku převážně figurativní, návrhy nechával transponovat do tapiserií, z nichž s jednou se prezentoval na druhém ročníku v Lausanne. Autorské tapiserii se systematicky věnoval od počátku

---

<sup>253</sup> Přísná odborná komise vybírající exponáty pro nejprestižnější přehlídku tapiserie vybírala méně než sto autorů z tisíce přihlášených. In: KYBALOVÁ 1999, 6.

<sup>254</sup> LAMAROVÁ 1978, 35.

<sup>255</sup> MATTASOVÁ 2011, 76.

šedesátých let.<sup>256</sup> Východiskem svébytných autorských textilních forem náležících k okruhu aktivní tapiserie, o jejíž rozvoj a etablování se zasloužil i svým teoretickým působením,<sup>257</sup> byly klasické tkalcovské postupy, které tvůrčím způsobem dotvářel použitím netradičních prvků a různorodého materiálu, čímž v dílech silně expandujících do prostoru docílil plastičnosti a reliéfní struktury.<sup>258</sup> Vlastní experimentální postupy označoval termíny *nepravoúhlé* a *prostorové gobelíny*. Princip nepravoúhlé tapiserie poprvé aplikoval v textilním triptychu pro zasedací síň národního podniku Sfinx v Českých Budějovicích v roce 1962, který ukazuje autorův osobitý rukopis vycházející z manipulace s textilní hmotou a charakteristický výrazovou blízkostí projevům krajky, jak si všímá Magdalena Rudovská.<sup>259</sup> Prostorové gobelíny, jež rozvíjely principy předchozích nepravoúhlých tapiserií, poprvé představil v roce 1965 u příležitosti výstavy v pražské galerii Fronta, kde prezentoval také strukturální smalty.<sup>260</sup> Tyto prostorové kompozice tvořené kovovými konstrukcemi nesoucími vlněná vlákna (*Země-vzduch, Průnik, Křivky*), které vzbudily v soudobých recenzích největší pozornost, byly postupně transformovány do forem tkaného skulpturálního reliéfu nepravidelného formátu, jak je anticipovala díla polských výtvarníků. Expresivně komponovaná hmota rozvrstvená strukturálními a barevnými kontrasty a četnými perforacemi dramaticky zasahuje do okolního prostoru a v latentních principech kinetismu jej aktivizuje. Do této dynamické polohy náleží čtyřdílný cyklus *Figurace* (1967), jejíž část vystavil na výstavě u příležitosti neuskutečněného kolokvia, tapiserie *Marsyas* (1967) vystavená na III. bienále, *Lod' naděje* (1967–1968), *Pohyblivá nehnutost* (1969), *Rozhodné anebo* (1969), *Příběhy na několika kornoutech* (1969) vystavené na IV. bienále, a další.<sup>261</sup> Náměty na principech abstrakce s figurativními detaily čerpal z vlastního vidění světa, aktuálních impulsů, literárních předloh nebo mytologických příběhů. O výtvarné působivosti Tichého artefaktů svědčí úvaha Vachtové, která dílo prezentované na bienále, k jehož celku přistoupila značně kriticky, označuje jako nejlepší pro autorovo textilní cítění a zdravou bláznivost, která ho „nutí k vymyšlení z radosti a ne proto, že se to tak má nebo že se to tak nosí.“<sup>262</sup> Mimo tapiserie se Tichý věnoval monumentálnímu textilnímu tisku, art protisu, tvorbě ručně vázaných koberců, grafice, smaltům a řešení účelových interiérů a výstavních muzejních expozic.<sup>263</sup>

---

<sup>256</sup> MRÁZ/MRÁZOVÁ 1980, 30.

<sup>257</sup> Viz např. TICHÝ 1968.

<sup>258</sup> TICHÝ 1974, nepag.

<sup>259</sup> RUDOVSKÁ 2008, 42.

<sup>260</sup> Ibidem.

<sup>261</sup> TICHÝ 1974, nepag.

<sup>262</sup> VACHTOVÁ 1970, 17.

<sup>263</sup> TICHÝ 1974, nepag.

Tapiserii v podobně radikálním duchu rozvíjel ve své tvorbě a teoretickém a pedagogickém působení **Jindřich Vohánka** (1922). Absolvent VŠUP, který do Kybalova ateliéru vstupoval již s praxí textilního návrháře, našel v roce 1955 uplatnění jako umělecký vedoucí dílen gobelínové manufaktury ve Valašském Meziříčí.<sup>264</sup> Vohánkovo působení a koncepční činnost zaměřující se na spolupráce s významnými umělci a citlivé transponování jejich návrhů gobelínovou technikou výrazně pozvedlo úroveň dílen. Počátkem šedesátých let, kdy v teoretické i umělecké činnosti Vohánky krystalizuje postoj odmítnutí dílenského gobelínového přepisu kartonu ve prospěch autorské realizace, přijal pozici profesora v ateliéru navrhování textilií na brněnské SPŠT, kde se později zapojil do reorganizace učebních metod. V profesní činnosti byla Vohánkovým největším inspiračním zdrojem pedagogika Bauhausu a činnost Paula Klee, jehož knihy *Das Bildnerische Denken* a *Pedagogisches Skizzenbuch* v německém originále vlastnil.<sup>265</sup> Plošný rozklad geometrických tvarů v tvorbě Paula Klea a východiska Bauhausu se staly ostatně výchozí inspirací také autorovy výtvarné produkce.

Na textilní škole se setkává s řadou osobností, a to především s o deset let mladším spolužákem z VŠUP Bohdanem Mrázkem, s nímž záhy započal úzkou spolupráci v oboru autorské tapiserie. V návaznosti na nové směřování textilního umění proklamovaném vystavenými exponáty na III. bienále, kterého se oba výtvarníci účastnili, společně sestavili program aktivní tapiserie.<sup>266</sup> Podnětné tvůrčí setkání komentuje Dagmar Tučná slovy: „*Oba byli bytostně poutáni problematikou tapisérie, oba byli vynikajícími tkalci, oba cítili nezbytnost aktivně reagovat textilním dílem na vývojový kvas aktuálního výtvarného dění.*“<sup>267</sup> Společná východiska uměleckého dialogu autorů ohlašovala díla představená v roce 1965. Vohánka prezentoval aktuální autorské tapiserie tkané aktivní metodou *Balada* (1965), *Podezřelá zvířata* (1965) a především zásadní dílo nepravidelného formátu *Sen pana Blériota*, které nejvýrazněji anticipovalo o dva roky později formulovaný program v katalogu společné výstavy v Jízdárně Pražského hradu. Monumentální dílo v námětu inspirované francouzským vynálezcem Louistem Blériotem využívá kombinaci materiálů a útkových efektů, čímž dosahuje plastické struktury. Charakteristickými znaky příznačnými i pro další Vohánkova díla jsou integrace netextilních materiálů a nepravidelné zakončení tapiserie s různě dlouhými visícími nitěmi.

---

<sup>264</sup> MATTASOVÁ 2011, 73.

<sup>265</sup> POMOTHY 2010, 23. Vohánkuv zájem v tomto směru dokládá také publikovaný článek *Pedagogický odkaz Bauhausu s podtitulem Poznámky k připravovanému vydání překladu Kleeova Pedagogického skicáře pro střední výtvarné školy* v časopisu *Tvar*. In: VOHÁNKA 1970, 294–298.

<sup>266</sup> POMOTHY 2010, 22.

<sup>267</sup> TUČNÁ 1981, nepag.

Inklinaci k asymetrické formě<sup>268</sup> a experimentaci s technikou a strukturou prohluboval v dalších dynamických dílech šedesátých let (*Ročník 1922*, 1966–1967). Vývoj se odehrál také v rovině barevnosti, kde po vzoru polského způsobu užívání přirozené barevnosti surových materiálů začal i Vohánka těžit z těchto hodnot, jak je patrné v téměř monochromatickém *Idolu* (1967).<sup>269</sup> Dynamické hledání nových přístupů našlo odezvu také v netkané tapiserii *Jen proto museli uhořet* (1968) sešité z kusů látek, která je doplněna o dřevěné rameno s napnutými nitěmi, přilepené rukavice a kovové kroužky ve tvaru počátečních písmen astronautů vesmírné lodi Apollo 1, jejichž památce bylo dílo věnováno.<sup>270</sup>

Trojici představitelů aktivně tkané tapiserie uzavírá **Bohdan Mrázek** (1931–2009), který sdílel studijní a částečně i profesní a tvůrčí osud s Jindřichem Vohánkou. Na tkalcovské vyučení navázal v textilním ateliéru Antonína Kybala a po absolutoriu pokračoval ve studiu estetiky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Souběžně s externím působením v textilních závodech, pro něž navrhoval dezény textilií, začal počátkem šedesátých let rozvíjet vlastní tkanou tvorbu, a to jak ve spolupráci s gobelínovými dílnami, tak autorsky. V roce 1961 po předčasném ukončení studií estetiky nastoupil na pozici profesora SPŠT v Brně, kam jej o rok později následoval Vohánka. Společně s ním rozvíjel program aktivní tapiserie.<sup>271</sup>

Analogicky s prvními aktivními díly Vohánkovými prezentoval Mrázek tapiserii *Lety ptáků* (1965), v níž poprvé uplatnil hrubou tkáň sisalového vlákna, podobně strukturální *Pád* (1965) a na bienále vystavenou *Legendu a život* (1966), kterou Tučná kategorizuje jako dílo, které přestává být tapiserií, „*jeví tendence k prostorovému textilnímu projevu, od stěny odpoutanému.*“<sup>272</sup> Technologický a materiálový experiment vedoucí ke vzniku reliéfní struktury, nepravidelnému formátu a k vpádu hmoty do okolního prostoru společný artefaktům Mrázka, Vohánky a Tichého vzbudil váhavé přijetí soudobou kritikou. Ta díla spíše ztotožňovala s reflexí malířských tendencí, jak je patrné i z recenze Hetteše, který „*emotivní působivost estetického efektu*“<sup>273</sup> vnímá jako hlavní a jediný cíl a důvod, proč se výtvarníci Vohánka a Mrázek uchylují k užívání netextilních materiálů a k opouštění pravoúhlého formátu. Inspirační zdroje v tomto případě podle Hetteše výtvarníci nachází v současné malbě

---

<sup>268</sup> „*Vcítíme-li se do organismu struktur i jejich autostylizační schopnosti při vzniku vyšších tvarových jednotek, jsme u zrodu nepravidelných formátů.*“ In: VOHÁNKA 1967, 252.

<sup>269</sup> „*Proto jsme asi v období návratu ke ctnostem, i když zdánlivě chudým, přirozených barev surovin. Neboť barvíme-li hmotu, je otázkou, zda jsme ji více krás přidali nebo ubrali.*“ In: Ibidem.

<sup>270</sup> POMOTHY 2010, 70.

<sup>271</sup> MATTASOVÁ 2011, 74–75.

<sup>272</sup> TUČNÁ 1966, 42.

<sup>273</sup> HETTEŠ 1966, 1.

spíše než ve vlastní textilní tvorbě.<sup>274</sup> Jak upozorňuje Magdalena Rudovská, v této dynamické proměně tapiserie nešlo jen o vizuální efekt, ale o posun významové funkce směrem k vyjádření myšlenky, pocitu i skutečnosti.<sup>275</sup> Strukturální nástěnné objekty představovala i další Mrázková díla *Vegetativní motivace*, *Analgie* a *Pratvary* (1967–1968) námětově čerpající z mystických a archetypálních motivů.<sup>276</sup> Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let Mrázek citelněji reaguje na dobové události, což dokládají díla *Podobizna Alberta Einsteina* (1967) nebo *Tisková konference s N. Armstrongem* (1970), jejíž mohutná reliéfní struktura odkazuje k zbrzděnému povrchu Měsíce.<sup>277</sup>

Mimo proud aktivní tapiserie, ale neztrácí nic z dynamiky projevu a výtvarné síly, stojí všestranný výtvarník **Jan Hladík** (1927–2018). Po středoškolském studiu grafiky, které se vedle textilního umění intenzivně věnoval po celý život, pro svůj zájem o malbu pokračoval do Fišárkova ateliéru monumentální malby se speciálním zaměřením na textilní umění, kde se setkal s technikou filmového tisku. Po studiích se věnoval malbě a grafice a teprve v roce 1957 se znovu vrátil k návrhům textilních dezénů. Inspiračním východiskem mu v návrzích i v malířské a grafické práci byl Bohumil Kubišta a moderní umění, které poznal na studijní cestě do Paříže.<sup>278</sup> Později se přiklonil k expresivnější poloze znakové stylizace a imaginaci surrealismu.<sup>279</sup>

Autorské tapiserii se Hladík začal věnovat s rokem 1959, kdy vzniklo první vlastnoručně utkané dílo iniciované připravovanou výstavou Skupiny 7, a to zcela z pozice autodidakta. Zjevné souznění textilního projevu s malířským rukopisem bylo přijímáno rozporuplně, jak ukazuje i Hettešův přístup: „*Jinak ze všech nejméně vyrovnaný, hlavně v návrzích tapiserií, mi připadá Jan Hladík, který se mi zdá být spíš talentem grafickým než textilním.*“<sup>280</sup> Kladně toto propojení hodnotila Jana Hofmeisterová: „*V Hladíkově grafice i obrazech lze vycítit, jak neustále směřuje k problematice moderního gobelínu.*“<sup>281</sup> Prvotní figurální výjevy Hladík v poměrně krátkém časovém horizontu přetavoval ve stylizované antropomorfní a vegetabilní abstraktní vize ovlivněné bezprostředností dětského nebo lidového projevu. Poetický příběh a dialog miróovských tvarů, jak je nazval Hartmann v souvislosti s *Modrou zahradou* (1965)

---

<sup>274</sup> HETTEŠ 1966, 3.

<sup>275</sup> RUDOVSKÁ 2008, 94–95.

<sup>276</sup> MATTASOVÁ 2011, 75.

<sup>277</sup> Ibidem.

<sup>278</sup> Ibidem, 69.

<sup>279</sup> HARTMANN 1995, 7.

<sup>280</sup> HETTEŠ 1964, 3.

<sup>281</sup> HOFMEISTEROVÁ 1965, XV.

vystavenou na II. bienále, vykrytalizoval ve zjednodušení těchto metaforických znaků, které osamocněním a zklidněním nabyly sochařské působivosti, jak názorně ukazuje *Bílá figura* (1965).<sup>282</sup> I přes to, že v tapiseriích Hladík vycházel z koncepcí, které shodně rozpracovával v malířské a grafické tvorbě, nelze hovořit o pouhé transpozici malířského rukopisu do tkalcovského projevu, ale o textilním uchopení podstaty výtvarné myšlenky. Srovnání grafického předobrazu tapiserie *Blíženci* (1966–1967) prezentované na III. bienále demonstruje symbiózu i nezávislost forem, která nevyplývá pouze z jejich rozličných vlastností, ale z Hladíkova vědomého přístupu ke specifickým vyjadřovacím prostředkům a jejich rozvíjení. Chromatická barevná škála vesměs omezená na valéry modré, červené a černé je ozvláštněna jakousi pro Hladíka příznačnou svítivostí, která vyrůstá z vlastností vláken.<sup>283</sup>

Přestože Hladík zůstal zdrženlivý „*oproti materiálovým a technologickým revolucionářům*“,<sup>284</sup> stranou „*programově avantgardní materiálové adorace*“,<sup>285</sup> a tedy věrný klasickému řemeslu a vlněnému materiálu, v kontextu československé tapiserie zaujal svou osobitou koncepcí analogickou pozici k experimentálním formám děl aktivní tapiserie. Tkalcovský rukopis charakteristický strukturou z hrubé šrafury je v Hladíkových dílech samostatným nositelem výrazu. V harmonii těchto složek vznikl nový výrazový prostředek tapiserie.<sup>286</sup> Názorový vývoj v rovině přístupu k ploše a prostoru, který spíše než z následování nejaktuálnějších tendencí vycházel z autorova zájmu o prostorovost barevných protikladů a kontrasty světla a stínů, se projevil také v pozdějších dílech *Modrá země* (1968) a *Stély-jizvy* (1970).<sup>287</sup> Před polovinou sedmdesátých let nastává v Hladíkově tvorbě zásadní odklon od abstraktního přístupu k figurálním námětům vycházejícím z konkrétních fotografií nebo výtvarných děl minulosti.

Z obdobné pozice vyrůstala tvorba stejně všestranné výtvarnice **Jenny Hladíkové** (1930). Absolventka Fišárkova ateliéru se po studiích věnovala kresbě, malbě a po získání hlubotiskového lisu koncem padesátých let také grafice, v níž vytvářela abstraktní kompozice inspirované krajinou. Při spolupráci na realizaci *Modré zahrady* svého muže Jenny znovuobjevila zálibení v technice tkaní, kterou si osvojila v čase studií na několika drobných gobelínových zkouškách, a v polovině šedesátých let se jí začala intenzivně věnovat.<sup>288</sup> Prvotní

---

<sup>282</sup> HARTMANN 1995, 8–9.

<sup>283</sup> HOFMEISTEROVÁ 1965b, 93.

<sup>284</sup> HARTMANN 1995, 8.

<sup>285</sup> *Ibidem*, 9.

<sup>286</sup> KK 1961, 7.

<sup>287</sup> PALATA 1988, 30.

<sup>288</sup> MATTASOVÁ 2011, 71.

zřejmý vliv Janovy tvorby vystřídal specifický přístup představující jednu z nejvýznamnějších poloh československé autorské gobelínové tvorby.

Stejně jako Jan i Jenny ve svých tapiseriích vycházela z grafické práce. V textilních vláknech a v jejich volném i kontrolovaném pohybu brzy rozpoznala potenciál vyjádřit vlastní vnímání přírodních dějů a začala je začleňovat do grafických desek. „*Mé výtvarné představy se rodily v interakci tkanina – grafika a obráceně grafika – tkanina.*“<sup>289</sup> První monotypy se záměrem jejich realizace v médiu tapiserie vznikaly v rozmezí let 1964–1965, první tapiserii *Červenohnědá* Jenny utkala v roce 1966.<sup>290</sup> Po jejím vystavení na přehlídce v Jízdárně zaznamenala pozitivní ohlas Karla Hetteše, který často zaujímal spíše kritické stanovisko: „*I v malém formátu se podařilo zachovat monumentálnost.*“<sup>291</sup> Kvalita výtvarného konceptu by si podle něj zasloužila rozvedení.<sup>292</sup> Potvrzením výtvarné působivosti tapiserií autorky bylo také její vybrání do úzké selekce exponátů pro III. Mezinárodní bienále v Lausanne, kde se prezentovala se svou teprve třetí monumentální prací *Čtyři příběhy* (1967).<sup>293</sup> I Jenny pracovala ve svých prvních realizacích s technikou klasickým způsobem, který ozvláštňovala použitím silnějšího materiálu s výraznější strukturou. Ve formální rovině rozvíjela organické abstraktní kompozice naplněné poetickými obsahy, které nazvala *příběhy tvarů*.<sup>294</sup>

V roce 1968 se tvorba autorky začala ubírat zcela osobitým směrem, když rozvedením možností rypsové techniky vytvořila nový vyjadřovací způsob, pro který Ludmila Kybalová nachází paralelu s dávnými koptskými tkaninami.<sup>295</sup> Přetahované útky z vlny různé síly vytváří reliéfní kresbu, která rytmem, vrstvením a dynamickou organizací v tkanině evokuje biologické procesy, tkáně, zvrásnění, růst a proudění, jak napovídají i názvy děl (*Tkáň*, 1968; *Prostoupení*, 1974; *Tkáň rostlin*, 1976; *Víření*, 1974; *Gesta zeleně*, 1976). Soustava linií v kompoziční skladbě vytváří organické svazky a struktury vzájemně prorůstající nebo vybíhající ven z formátu tapiserie (*Pohyby*, 1969; *Proudění II*, 1972). „*Tyto abstraktní kompozice jsou permanentním rozhovorem s přírodou,*“<sup>296</sup> který Jenny paralelně rozvíjela ve své grafické tvorbě.

Ve druhé polovině sedmdesátých let se Jenny podobně jako její muž obrátila k figurativním námětům čerpajícím ze světa přírody.

---

<sup>289</sup> Jenny HLADÍKOVÁ: Jenny Hladíková (kat. výst.). Praha 2004. In: MATTASOVÁ 2011, 71.

<sup>290</sup> KYBALOVÁ 1999, 4.

<sup>291</sup> HETTEŠ 1966, 3.

<sup>292</sup> Ibidem.

<sup>293</sup> RUDOVSKÁ 2008, 75.

<sup>294</sup> KYBALOVÁ 1999, 6.

<sup>295</sup> Ibidem.

<sup>296</sup> Ibidem.

Poslední z představených českých výtvarníků na lausannském bienále v průběhu šedesátých let, pominu-li Antonína Kybala, kterému již byla věnována pozornost v předchozích kapitolách a autory art protisu Jaroslava Červeného a krajkového objektu Lubu Krejčí, je **Věra Drnková-Zářecká** (1922). Po získání středoškolského vzdělání na Státní grafické škole autorka pokračovala do speciálky prof. Josefa Nováka, který v ateliéru užité malby vystřídal Františka Kyselu. V rámci výuky, při níž si osvojila tvorbu textilních dezénů, absolvovala praxi v textilních závodech a po ročním pařížském stipendiu a dokončení školy pracovala jako návrhářka šatových a dekoračních látek v Textilní tvorbě. V letech 1954–1957 absolvovala aspiranturu u Antonína Kybala na VŠUP s tématem vytvoření kolekce tištěných hedvábných šatových látek, jejichž vzorování opírající se o reálné motivy krystalizovalo v odvážné abstraktní vzory určené typickým štetcovým rukopisem Drnkové–Zářecké. Úspěch průmyslem nerealizované kolekce, který tkvěl jak v aplikování moderních vzorů, tak ve splnění požadavku úzké spolupráce s výrobou, potvrzuje také jejich výběr pro československou expozici na výstavu EXPO 58 v Bruselu.<sup>297</sup>

Během aspirantury začala Drnková-Zářecká vytvářet kartony pro gobelíny, jejichž zhotovení přenechávala dílnám v Jindřichově Hradci a Valašském Meziříčí, s nimiž jako jedna z mála uvedených výtvarníků spolupracovala po téměř celá šedesátá léta, a to i jako angažovaná výtvarnice na prestižních oficiálních zakázkách.<sup>298</sup> Přesto, jak poznamenala Tučná, jsou její dílenské tapiserie dokladem, že ze spolupráce umělce a manufaktury může vzejít kvalitní výsledek, pokud je karton proveden se zřetelem k možnostem a specifikům tkalcovské realizace.<sup>299</sup> Obrat v její gobelínové tvorbě nastal s rokem 1967, kdy se začala věnovat autorské tapiserii, z nichž jednu s názvem *Podivuhodné perspektivy* (1969) prezentovala na IV. bienále v Lausanne.

Tapiserie Drnkové–Zářecké lze kategorizovat jako klasické v technice a formě, která si zachovává ryze textilní charakter, a uměřené v barevnosti a námětu vycházejícího z přírodních inspirací a surrealistických reminiscencí.

---

<sup>297</sup> MATTASOVÁ 2011, 65.

<sup>298</sup> Autorka vytvořila například vítězný návrh pro tapiserii do vládního salónku na ruzyňském letišti. In: HOFMEISTEROVÁ 1965b, 91.

<sup>299</sup> TUČNÁ 1966, 42.

## ZÁVĚR

Obor textilního umění prošel během padesátých a šedesátých let zásadní proměnou v českém i v evropském kontextu. Vyšel z tradiční pozice uměleckořemeslného projevu s dekorační nebo užitou funkcí a s rostoucí autonomií uměleckého vyjádření nacházel nové podoby a zhodnocení. Cílem bakalářské práce bylo sledovat tuto proměnu československého textilního umění, a především tapiserie, která se odehrála na pozadí institucionálního zázemí, domácích i mezinárodních výstav a jednotlivých tvůrčích projevů.

Generace československých výtvarníků, podílejících se v šedesátých letech na dynamickém vývoji textilního umění, se formovala v prostředí textilních ateliérů pražské Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Kolekce školy pod vedením Antonína Kybala a Aloise Fišárka proklamovala jasnou orientaci směrem k volnému umění již na mezinárodní přehlídce EXPO 58 v Bruselu, které bylo zároveň jedinečným místem, kde bylo možné zhlédnout aktuální mezinárodní produkci nejen užitého umění, ale také současnou malířskou a sochařskou tvorbu, včetně abstrakce. Bruselská estetika rezonovala v československém umění bezprostředně po skončení přehlídky a silnou odezvu našla také v oblasti textilních dezénů. Jak se však ukazuje, návrhy potištěných tkanin progresivních textilních výtvarníků ovlivnily zahraniční umělecké projevy ještě před rokem 1958 a tyto práce se tak staly jednou z prvních reflexí abstraktních tendencí, které byly na rozdíl od děl volného umění respektovány i oficiálním programem, ačkoliv mohly mít potenciálně daleko větší dosah mezi veřejností. Volnost práce se vzorováním textilií, k němuž bylo možno přistupovat z tvůrčí pozice umělce, nikoliv jako řemeslníka, a které představovalo možnost individuálně reagovat na umělecké impulsy vycházející ze současné malby i z vlastního uměleckého cítění, mohla být jedním z podnětů nového přístupu k tkané tapiserii. Posluchači textilních ateliérů byli vedeni ke všem druhům textilního umění, jak ukazovala i společná expozice na bruselské výstavě, kde byla vedle potištěných látek a nejrůznějších textilních artiklů vystavena také monumentální tapiserie s námětem československých památek kolektivně utkaná studenty.

Moment vlastnoručního, tedy autorského, tkaní se ukazuje jako stěžejní milník nového přístupu k tapiserii. Do druhé poloviny šedesátých let dominantní dílenský postup realizace založený na principu duality návrhu a tkalcovského provedení je tvůrci autorských tapisérií, kteří svá díla dotvářejí při procesu s vědomím materiálových a technologických specifik, odmítán jako netextilní, užitý, neumělecký projev. Konflikt obou přístupů, vyostřující se i v mezinárodním kontextu v rámci přehlídek tapiserie v Lausanne, se promítl také do dobové teoretické reflexe. Ta se ptá po smyslu manufakturní realizace, jež se zdá s nástupem nové

tapiserie vyčerpána, a zároveň i po smyslu tapiserie autorské, která se vlastním vývojem dostává do rozkolu s tradičními principy tapiserie jako pravoúhlého nástěnného koberce.

Autorská tapiserie řídící se imaginací umělce, jíž se podřizuje volba vyjadřovacích prostředků, se tak spíše než dekorativní textilii stává autonomní uměleckou formou. S vědomím této tvůrčí síly vlastního oboru se proto mezi výtvarníky formuje snaha tapiserii definitivně oprostít od konotací spojených s tradičním nazíráním disciplíny a poukázat na její příslušnost k volnému umění, s nímž sdílí určující momenty. Analogicky s československou tapisérií se ve smyslu výtvarném formovala díla polských textilních umělců, jejichž nanejvýš experimentální přístup k textilní hmotě našel silný ohlas mezi představiteli programu aktivní tapiserie, který v československém kontextu představuje nejprogresivnější tvůrčí a názorový proud.

Spřízněnost autorské tapiserie šedesátých let s tendencemi volného umění nevyrostá z formálního přebírání znaků, nýbrž z tvůrčího rozvedení stejných podnětů a vlivů a jejich přizpůsobení danému médiu. Textilní dílo s příznačnou strukturou a s haptickou i optickou kvalitou skýtalo pro umělce možnost, jak výtvarnou myšlenku ztvárnit a dále rozvést pomocí vlastností materiálu a techniky. Tento strukturální prvek byl také jedním z prvních, jehož tradiční podoba začala být v tvůrčím procesu autorského tkaní experimentálně rozvíjena, narušována ve smyslu porušení pravoúhlého formátu či perforací a obohacována netextilními materiály a jinými vazbami. Jak mi sdělila textilní výtvarnice Renata Rozsivalová, tapiserie se svými specifiky jí umožňuje vyjádřit to, co technikou malby nedokáže.

Bakalářská práce prokázala příslušnost československé autorské tapiserie šedesátých let k širšímu uměleckému kontextu domácímu i mezinárodnímu, vytyčila základní tendence prostupující jednotlivými projevy a upozornila na problematiku jejich obecného zařazování do oblasti užitého umění, které přetrvává dodnes. Ačkoliv byly aktivity spojené s prudkým vývojem oboru během sedmdesátých let utlumeny, absolventi Kybalovy školy pokračovali, a někteří stále pokračují, v rozvíjení vlastního přístupu. Současnému umění se tak nabízí podnětné období média autorsky tkané tapiserie, jejíž tvůrčí potenciál objevený těmito výtvarníky zůstává zatím bez výraznějších pokračovatelů, snad i kvůli dlouhé době realizace, která není příliš ve shodě se zrychlujícím se světem.

## SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

- ABAKANOWICZ 1969 — Magdalena ABAKANOWICZ: Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě. In: Umění a řemesla 1969/2, 93
- ADLEROVÁ 1967 — Alena ADLEROVÁ: Bilance 66. In: Tvar 1967/1, 7–28
- BILLETER 1969 — Erika BILLETER: Renaissance tapiserie ve 20. století. In: Umění a řemesla 1969/2, 86–92
- BLAŽKOVÁ 1975 — Jarmila BLAŽKOVÁ: Tapiserie 16.–18. století v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze. Praha 1975
- BUČINOVÁ 2016 — Klára BUČINOVÁ: Tvorba jindřichohradecké gobelínové dílny v první polovině 20. století se zaměřením na cyklus Řemesla (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně). Brno 2016
- ČEJKOVÁ 2014 — Markéta ČEJKOVÁ: Věra Janoušková – „Sešívám smalty jako ty výjevy z hadrů“ (textilní koláže a smalty) (bakalářská práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2014
- HANZLÍKOVÁ/VINGLEROVÁ 2018 — Emma HANZLÍKOVÁ / Markéta VINGLEROVÁ (eds.): Pocta suknu. Textil v kontextu umění. Humpolec 2018
- HARTMANN 1995 — Antonín HARTMANN: Dialog s tapiserií. In: Jan Hladík (kat. výst.). Praha 1995, 7–13
- HETTEŠ 1963 — Karel HETTEŠ: Bilance tří „Bilancí“ 1958–1963. In: Tvar 1963/7, 204–219
- HETTEŠ 1964 — Karel HETTEŠ: Výstava textilního umění. In: Výtvarná práce 1964/18, 3
- HETTEŠ 1966 — Karel HETTEŠ: Tapiserie na rozcestí. In: Výtvarná práce 1966/21, 1–3
- HETTEŠ 1967 — Karel HETTEŠ: Lausanne a hledání zítřka. In: Výtvarná práce 1967/16, 12
- HETTEŠ 1969 — Karel HETTEŠ: Svár tapiserie a zdi. In: Umění a řemesla 1969/5, 210–216

HLAVÁČKOVÁ 2008a — Konstantina HLAVÁČKOVÁ: Prezentace československého textilního průmyslu a umění na výstavě Expo 58 v Bruselu. In: Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.): Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Praha 2008, 144–155

HLAVÁČKOVÁ 2008b — Konstantina HLAVÁČKOVÁ: Bruselský styl v textilním umění a výrobě. In: Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.): Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Praha 2008, 300–305

HLAVÁČKOVÁ 2019 — Konstantina HLAVÁČKOVÁ: Šílený hedvábík: Zika & Lída Ascher – Textil a móda. Praha 2019

HLAVEŠ 2016 — Milan HLAVEŠ: Ateliérová tvorba. In: Ivo KNOBLOCH / Radim VONDRÁČEK (eds.): Design v českých zemích 1900–2000: Instituce moderního designu. Praha 2016, 433–450

HOFMEISTEROVÁ 1965a — Jana HOFMEISTEROVÁ: Výstava sedmi textilních výtvarníků. In: Umění a řemesla 1965/2, XV

HOFMEISTEROVÁ 1965b — Jana HOFMEISTEROVÁ: Gobelínová tvorba z posledních let. In: Umění a řemesla 1965/2, 90–96

CHALUPECKÝ 1964 — Jindřich CHALUPECKÝ: Tištěné závěsy. In: Tvar 1964/9–10, 284–289, LII

CHALUPECKÝ 1965 — Jindřich CHALUPECKÝ: Vývoj bytových textilií. Praha 1965

JUNET/COTTON 2017 — Magali JUNET / Giselle Eberhard COTTON: From Tapestry to Fiber Art: The Lausanne Biennials, 1962–1995. Miláno 2017

KK 1960 — KK (Kybalovi): Cesty současného textilního umění. In: Výtvarná práce 1960/9–10, 10–11

KK 1961 — KK (Kybalovi): Nové gobelíny. In: Výtvarná práce 1961/24, 7

KUBIŠTOVÁ 2016 — Mariana KUBIŠTOVÁ: Design 50. let: východiska a podoby bruselského stylu. In: Ivo KNOBLOCH / Radim VONDRÁČEK (eds.): Design v českých zemích 1900–2000: Instituce moderního designu. Praha 2016, 341–370

- KUSÁK 1959 — Alexej KUSÁK: Knížka o vkusu. Praha 1959
- KYBAL 1958 — Antonín KYBAL: Kapitoly o textilním umění. Praha 1958
- KYBAL 1965 — Antonín KYBAL: Barvy věcí. In: Tvar 1965/5, 129–133
- KYBAL 1966 — Antonín KYBAL: Mezinárodní bienále tapiserií. In: Umění a řemesla 1966/1, 17
- KYBALOVÁ 1960 — Ludmila KYBALOVÁ: Výrazové prostředky soudobé gobelínové tvorby. In: Umění a řemesla 1960/2, 57–64
- KYBALOVÁ 1961 — Ludmila KYBALOVÁ: Současné gobelíny v zahraničí a u nás. In: Výtvarná práce 1961/23, 6
- KYBALOVÁ 1963 — Ludmila KYBALOVÁ: První bienále tapiserií. In: Umění a řemesla 1963/2, 52–57
- KYBALOVÁ 1964 — Ludmila KYBALOVÁ: Československá gobelínová tvorba. Praha 1964
- KYBALOVÁ 1999 — Ludmila KYBALOVÁ: Jenny Hladíková (kat. výst.). Praha 1999
- LAHODA 2008 — Vojtěch Lahoda: Bruselský styl mezi „vysokým“ a nízkým“. In: Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.): Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Praha 2008, 340–351
- LAMAČ 1987 — Miroslav LAMAČ: Alois Fišárek. Praha 1987
- LAMAROVÁ 1961 — Milena LAMAROVÁ: Textil a průmysl. In: Výtvarná práce 1961/10, 6
- LAMAROVÁ 1966 — Milena LAMAROVÁ: Umění a textil. In: Umění a řemesla 1966/2, 169–175
- LAMAROVÁ 1967 — Milena LAMAROVÁ: Lausannská konfrontace tapiserie. In: Umění a řemesla 1967/5, 181–187
- LAMAROVÁ 1968a — Milena LAMAROVÁ: Vlákno a prostor. In: Výtvarná práce 1968/14, 7
- LAMAROVÁ 1968b — Milena LAMAROVÁ: Mnohostranné pojetí tapiserie Sheily Hicksové. In: Umění a řemesla 1968/5, 194–198

- LAMAROVÁ 1978 — Milena LAMAROVÁ: 8. bienále tapiserie Lausanne 1977. In: Umění a řemesla 1978/1, 35–41
- LAMAROVÁ 1990 — Milena LAMAROVÁ: Lausanne, konec avantgard? In: Umění a řemesla 1990/1, 18–21
- LAMAROVÁ 2005 — Milena LAMAROVÁ: Design padesátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění V. Praha 2007, 443–458
- LAMAROVÁ 2007 — Milena LAMAROVÁ: Užité umění a design šedesátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/1. Praha 2007, 309–327
- LAPKA 1965 — Karel LAPKA: Výstava Skupiny „7“. In: Tvar 1965/2, 47–61
- LEWITZKY/STAPEL/KYBALOVÁ/LAPKA 1960 — Hans LEWITZKY / Georg STAPEL / Ludmila KYBALOVÁ / Karel LAPKA: Bytový textil: dekorační tkaniny, potahové tkaniny, záclony, koberce. Praha 1960
- LOMOVÁ 2015 — Johana LOMOVÁ: Olga Karlíková v kontextu: textil, zvuk a neoavantgarda v tvorbě jedné autorky (disertační práce na Katedře teorie a dějin umění Vysoké školy uměleckoprůmyslové). Praha 2015
- LUXOVÁ/TUČNÁ 1978 — Viera LUXOVÁ / Dagmar TUČNÁ: Československá tapiséria. Bratislava 1978
- MATTASOVÁ 2011 — Jana MATTASOVÁ: Abstrakce a užité umění v padesátých a šedesátých letech (diplomová práce na Katedře teorie a dějin umění Vysoké školy uměleckoprůmyslové). Praha 2011
- MRÁZ/MRÁZOVÁ 1980 — Bohumír MRÁZ / Marcela MRÁZOVÁ: Současná tapiséria. Praha 1980
- MRÁZEK/VOHÁNKA 1967 — Bohdan MRÁZEK / Jindřich VOHÁNKA: Aktivní tapiserie. Jindřichův Hradec 1967
- MÜLLER 1962 — Josef MÜLLER: Gobelín, dílo tkalcovské, řemeslné. In: Umění a řemesla 1962/1, 11–16

- PADRTA 1957 — Jiří PADRTA: Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho současný vývoj. In: Výtvarné umění 1957/5, 214–221
- PALATA 1988 — Oldřich PALATA: Tapiserie Jana Hladíka. In: Umění a řemesla 1988/2, 29–32
- POMOTHY 2010 — Adéla POMOTHY: Textilní výtvarník Jindřich Vohánka (\*1922) a jeho význam pro formování autorské tapiserie v Čechách mezi léty 1955–1975 (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci). Olomouc 2010
- R 1966 — R: Polské tapiserie. In: Umění a řemesla 1966/2, XVII
- RABAN 1967 — Josef RABAN: Tapiserie nebo obraz? In: Tvar 1967/8–9, 284–288
- ROUSOVÁ 2015 — Hana ROUSOVÁ: Abstrakce: Čechy mezi centry modernity 1918–1950. Praha 2015
- RUDOVSKÁ 2008 — Magdalena RUDOVSKÁ: Česká autorsky tkaná tapiserie 60. let 20. století (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze). Praha 2008
- STAŇKOVÁ/PODOLSKÁ-KOCHOVÁ 1965 — Jitka STAŇKOVÁ / Marta PODOLSKÁ-KOCHOVÁ: Polské užité umění. In: Umění a řemesla 1965/2, 70–75
- ŠTEIGLOVÁ 2010 — Taťána ŠTEIGLOVÁ: Významné osobnosti světové textilní tvorby a bienále v Lausanne. Olomouc 2010
- ŠTEIGLOVÁ 2015 — Taťána ŠTEIGLOVÁ: Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století. Olomouc 2015
- TICHÝ 1965 — Jiří TICHÝ: Výstava tapiserií v Lausanne. In: Výtvarná práce 1965/17, 8
- TICHÝ 1968 — Jiří TICHÝ: Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie? In: Tvar 1968/9, 257–265
- TICHÝ 1974 — Jiří TICHÝ: Jiří Tichý (kat. výst.). Jindřichův Hradec 1974
- TUČNÁ 1966 — Dagmar TUČNÁ: Soudobé polské tapiserie v Praze. In: Tvar 1966/3, 68–73
- TUČNÁ 1967 — Dagmar TUČNÁ: Československá tapiserie v roce 1966. In: Tvar 1967/2, 38–43

- TUČNÁ 1968 — Dagmar TUČNÁ: Tapiserie – mezinárodní výstava v Praze. In: Umění a řemesla 1968/6, LCVII
- TUČNÁ 1969 — Dagmar TUČNÁ: Tapiserie a textilní skulptury. In: Umění a řemesla 1969/6, 262–268
- TUČNÁ 1971 — Dagmar TUČNÁ: Československá tapiserie 1966–1971. Praha 1971
- TUČNÁ 1981 — Dagmar TUČNÁ: Bohdan Mrázek. Tapiserie (kat. výst.). Jindřichův Hradec 1981
- TUČNÁ/KLIMEŠOVÁ/TOMEŠ 1973 — Dagmar TUČNÁ / Věra KLIMEŠOVÁ / Jan TOMEŠ: Jan Hladík, Jenny Hladíková – tapiserie (kat. výst.). Jindřichův Hradec 1973
- VACHTOVÁ 1964 — Ludmila VACHTOVÁ, Olga Karlíková (kat. výst.). Praha 1964
- VACHTOVÁ 1970 — Ludmila VACHTOVÁ, Bienále textilních rožpaků. In: Tvar 1970/1, 12–18
- VINGLEROVÁ 2016 — Markéta VINGLEROVÁ: „Vychovávati tvůrčí navrhovatele“ / Fenomén Kybalovy školy. In: VLČKOVÁ 2016, 207–227
- VLČKOVÁ 2016 — Lucie VLČKOVÁ (ed.): Antonín Kybal. Praha 2016
- VOHÁNKA 1966 — Jindřich VOHÁNKA: Aktivní tapiserie. In: Tvar 1966/3, 77–83
- VOHÁNKA 1967 — Jindřich VOHÁNKA: Několik poznámek k dílu Marie Teinitzerové. In: Tvar, 1967/2, 44–52
- VOHÁNKA 1969 — Jindřich VOHÁNKA: Soudobost tapiserie. In: Umění a řemesla 1969/4, 158–164
- VOHÁNKA 1970 — Jindřich VOHÁNKA: Pedagogický odkaz Bauhausu. In: Tvar 1970/9–10, 294–298
- VOKÁČOVÁ 1967 — Věra VOKÁČOVÁ: Přehledka československé tapiserie. In: Umění a řemesla 1967/1, 22–28
- WELLS 2019 — K. L. H. WELLS: Weaving Modernism. Postwar Tapestry Between Paris and New York. New Haven 2019