

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ**

Magdalena Rudovská

**ČESKÁ AUTORSKY TKANÁ TAPISERIE 60. LET 20. STOLETÍ
CZECH AUTHORSHIP WOVEN TAPESTRY OF THE 1960s**

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich CSc.

Praha 2008

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.“

V Praze dne: 12. 12. 2008

Podpis:

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Obsah

Úvodem	5
I. Konstituce autorského tkaní v kontextu situace oboru české tapiserie 50. let	
Metodologické principy, prvotní prezentace, recepce teorie	8
II. Názorová diferenciacie české autorské tapiserie 1. poloviny 60. let	
Polarita autorské a dílenské tvorby, dualita teorie a kritiky, extenze prezentace.....	26
III. Autonomie české autorské tapiserie v mezinárodním kontextu 2. poloviny 60. let	
Inovace versus tradice, gradace oborových aktivit, kritické reflexe na pozadí internacionálního dění na poli textilního umění.....	49
IV. Epilog české autorsky tkané tapiserie 60. let	
Kulminace prezentačních a publikačních aktivit, kritické reflexe, nástin souvislostí oborové tvorby 70. let ve vztahu k mezinárodní scéně	99
Závěrem	121
Resumé / Abstract	123
Seznam použité literatury a pramenů	126
Seznam vyobrazení v příloze	135
Obrazová příloha	141
Seznam textových příloh	
Výběr nepublikovaných referátů, jež měly být předneseny při příležitosti Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968:.....	205
Textové přílohy	206

Úvodem

Jak uvozuje již sám titul *Česká autorsky tkaná tapiserie 60. let 20. století*, zaměřila jsem se ve své diplomové práci na sledování fenoménu autorského tkaní na české scéně v delším časovém úseku jednoho desetiletí. Koncentrace k zachycení hlavní vývojové osnovy daného dění, tedy zobecňující koncept bez specifického tematického vymezení se může jevit jako problematický, a dovolím si tedy zpočátku objasnit jeho motivaci.

Literaturu, mapující, zhodnocující a interpretující vývoj české autorsky tkané tapiserie 60. let, shodně ovšem i analyzující tvorbu jiných evropských zemí druhé poloviny 20. století, lze beze sporu pokládat za ojedinělou. Intenzita výtvarné tvorby 60. let a v sepětí s ní i aktivita na poli teorie a kritiky tapiserie sice poskytly rozsáhlý materiál pro následné uměleckohistorické zpracování, možnost analýzy uměleckých i uměnovědných pramenů však dlouhodobě zůstává opomíjena. Soustředím-li pozornost k české scéně, nezbyvá než konstatovat, že i přes citelný nárůst odborných statí, zejména studií monografického charakteru, publikovaných po roce 1990, syntetické shrnutí, jež by scelovalo individuální autorské směřování s širšími vývojovými projevy, ozřejmilo stav tehdejší teorie a kritiky tapiserie a zasadilo celek české tvorby do kontextu textilního umění na mezinárodní scéně, dosud chybí. Konstantně citelně nižší míru zájmu o autorskou tapiserii, ať již v komparaci s jinými projevy výtvarného umění či v užším spektru ostatních disciplín emancipovaných ze struktury tzv. užitého umění, ilustruje i obsah VI. dílu *Dějiny českého výtvarného umění* publikovaného roku 2007, v němž autorsky tkaná tapiserie 60. let obsadila pouze marginální prostor, ve zhodnocení značně schematickým a nezřídka zavádějícím. V situaci absence publikace syntetického formátu lze jako výjimečnou označit nepublikovanou rigorózní práci Jaromíra Procházky *Soudobá česká tapiserie /Otázka experimentální tvorby/*, zpracovanou na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze v roce 1980 v oboru Dějiny umění – Estetika, v níž autor sledoval danou problematiku na širokém podkladě analýzy společensko-politické situace v Československu, vývoje výtvarné teorie a stavu teorie a praxe užitého umění 50. a 60. let. Procházkův ojedinělý text se stal primární oporou pro mou diplomovou práci, poskytl mi elementární osnovu na úrovni vymezení stěžejních vývojových momentů a současně mi nabídl i prostor pro eventuální polemiku. Vyzdvihuji-li skromný objem odborné literatury, ať již dílčích studií dané problematiky či výkladů sumarizujícího charakteru,

objasňuji tím nejen svou koncentraci k dobovým statím, katalogovým textům, úvahám samotných výtvarníků, ale osvětluji tím i základní strukturu mé diplomové práce soustředěnou ke komplexnímu zachycení dění na poli české autorsky tkané tapiserie 60. let. Mým záměrem bylo podat rozvětvený, ale ucelený přehled tehdejší situace, zachytit spektrum okolností a faktorů, jež podmiňovaly a participovaly na tehdejším neobyčejně dynamickém vývoji autorsky tkané tapiserie, v souhrnném pohledu postihnout procesy a je určující momenty, jež formovaly transformaci výtvarného vyjadřování i proměňující se hlediska recepce tapiserie soudobou kritikou. Na tomto půdoryse, sledujícím výtvarné projevy, teoretické a kritické reflexe i expoziční a organizační aktivity oboru tapiserie jsem se pokusila zachytit vývojovou kontinuitu dané problematiky, objasnit samotné předpoklady vzniku autorsky tkané tapiserie, osvětlit genezi její emancipace na poli výtvarné kultury, vyznačit vůdčí tendence a aspekty jejich diferenciaci, charakterizovat posuny umělecko-historického vnímání autorské tapiserie, specifikovat osobité postavení i sepětí české tapiserie s mezinárodní scénou. Osnova výkladu soustředěná k dílčím i ústředním vývojovým momentům mě vedla k volbě chronologického sledování látky, rozšíření ohniska 60. let o přesahy mezních desetiletí ilustrujících podmínky a okolnosti vzniku autorského tkaní i vyústění tendencí v období 70. let, zaměření na inovativní projevy hledající nové způsoby tkaného projevu, a tedy i úzkou platformu českých výtvarníků nejpronikavěji určujících tvářnost autorské tapiserie v našem prostředí, ale též v mezinárodním měřítku. Časovému schématu odpovídá elementární členění kapitol, jež sumárně vymezují základní fáze vývoje, korespondující s ústředními momenty dané problematiky. V první části zachycující závěr 50. let je nastíněna situace českých gobelínových dílen jako rámce pro objasnění podmínek vzniku autorského tkaní s důrazem na význam působení Prof. Antonína Kybala, naznačeno je postavení oboru tapiserie na české výtvarné scéně v sepětí s jeho kritickou recepcí, charakterizovány jsou primární metodologické koncepty autorské tapiserie i její prvotní výtvarné projevy. Druhá kapitola vymezená obdobím první poloviny 60. let zaznamenává intenzitu nástupu autorského tkaní doprovázenou procesem individualizace tvůrčích přístupů absolventů Kybalova a Fišárkova ateliéru VŠUP, zachycuje prvotní konfrontaci české tvorby na světovém fóru, ilustruje dualitu soudobé teorie tapiserie i následné uznání autorsky tkané tapiserie jako svébytného a opodstatněně legitimního prostředku výtvarného vyjádření. Nejobsáhlejší třetí kapitola přibližuje beze sporu nejdynamičtější fázi soudobého dění, odkrývá krystalizaci a vzájemné sepětí výtvarných a myšlenkových koncepcí jednotlivých autorů, zaznamenává momenty radikální výrazové transformace samotné podstaty tapiserie, zachycuje proměňující se hlediska výtvarné teorie, na podkladě nejvýraznějších prezentací a

periodických expozic Mezinárodního bienále tapiserie v Lausanne sleduje konvergenční tendence i specifické aspekty české tvorby ve vztahu k evropské scéně. Značný prostor třetí části je soustředěn k události nerealizovaného Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, jež se mělo konat v Československu v srpnu 1968, jeho doprovodné výstavě i analýze příspěvků, jež měly být předneseny, z nichž alespoň nejpodnětnější, nepublikované předkládám v textové příloze. Závěrečná čtvrtá kapitola pak ve stručnosti zaznamenává dozvuky dramatického dění 60. let, sleduje poslední výraznější účast českých autorů na světové výstavní scéně, naznačuje jejich individuální výtvarné směřování i obecné podmínky tkané tvorby v souvislostech změn politicko-spoločenských poměrů.

Závěrem bych ráda podotkula, že úhel pohledu na dané dění, způsob interpretace a deskripce byl v mé diplomové práci nezbytně ovlivněn mým předchozím vysokoškolským studiem oboru Užitě umění-Textilní tvorba. Tato zkušenost mi poskytla pro mou studii nezbytné teoretické, technologické a terminologické vzdělání a z pozice tvůrčího poznání výtvarných i praktických aspektů tkalcovského vyjadřování podmínila i mé hledisko uchopení sledované problematiky.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat všem, jež mi přispěli pomocí i radou. Zejména děkuji Prof. PhDr. Petru Wittlichovi CSc. za odborné vedení mé diplomové práce, Ak.mal. Janu Hladíkovi a Ak.mal. Jenny Hladíkové za inspirativní rozhovor, poskytnutí cenných informací i textových a obrazových materiálů a zvláště pak děkuji Ak.mal. Prof. Bohdanu Mrázkovi, který se se mnou v podnětných dialogích podílel o svoje zkušenosti a vzpomínky, věnoval mi řadu výjimečných textových i obrazových dokumentů, poskytl mi k dispozici kvalitní fotografickou dokumentaci své tvorby a umožnil mi detailnější nahlédnutí širších souvislostí i specifických momentů české autorsky tkané tapiserie 60. let.

I. Konstituce autorského tkaní v kontextu situace oboru české tapiserie 50. let

Metodologické principy, prvotní prezentace, recepce teorie

Pro porozumění směřování autorsky tkané tapiserie počátku 60. let, jejímu vyvázání z vyjadřovacích schémat klasického gobelínu a jeho pozice ve struktuře výtvarného umění, je nezbytné nastínit vývojovou situaci předchozího desetiletí, v němž se utvářely faktické základy této nové umělecké formy doprovázené upevnováním metodologických zásad vymezujících nezávislost tkalcovského projevu ve vztahu k malířskému vyjádření a počáteční polarizací antagonismu dílenské a autorské tvorby jako imanentního momentu vývoje oboru.

Analogicky k většině evropských zemí i 50. léta v českém oboru tapiserie byla v poměru autorské a dílenské tvorby určována přirozeně dominantním postavením gobelínových dílen. V komparaci s evropským děním se však obě české gobelínky v Jindřichově Hradci a Valašském Meziříčí nacházely v nesnadné situaci vyplývající zejména z absence výraznějšího investorského zájmu, restriktivních aspektů centralizujícího řízení, ztráty autonomních dílenských kompetencí, v důsledku vedoucích i k neuspokojivému stavu návrhářské praxe a uměleckořemeslné stagnaci gobelínového projevu. Zákonitě výsadní pozici obou dílen na poli gobelínové tvorby přirozeně odpovídá rovina uměnovědné pozornosti i struktura výstavních aktivit oboru plně ovládaná v 50. letech dílenskými, zejména retrospektivními přehlídkami. V létě roku 1953 byla v sálech Městského muzea v Českých Budějovicích uspořádána první souborná výstava gobelínů jindřichohradecké dílny Marie Teinitzerové, jež mezi jinými prezentovala díla utkaná dle předloh Cyrila Boudy (*Praha*), Josefa Lady (*Podzim*), Karla Svolinského (*Mír*) či Mikoláše Alše (*Žižka*). Vystaven byl též gobelín *Kristus na hoře Olivetské* realizovaný „jako vzpomínka na slavného krajana, Mistra Třeboňského“,¹ jehož karton dle stejnojmenné desky z pašijového polyptychu Třeboňského oltáře zhotovila Marie Marešová, zastoupená na výstavě i vlastním návrhem prostřednictvím historizující verdury *Divoký kozel*.² Zmíněné gobelíny byly ve své většině realizovány na přelomu 40. a 50. let, nicméně vypovídají o řadě momentů příznačných pro charakter produkce celých 50. let v obou českých dílnách. Dokládají výtvarnou nevyhraněnost

¹ Výstava gobelínů z Jindřichohradeckých dílen družstva „Tvar“ Marie Hoppe-Teinitzerové (kat. výst.), Městské muzeum v Českých Budějovicích 1953, nepag. První textilní dílna Teinitzerové působila od roku 1908 v rámci družstva Artěl v Praze, roku 1910 byla přemístěna do Jindřichova Hradce. První tapiserie *Sv. Jiří* podle návrhu Zdeňka Kratochvíla zde vznikla již v roce 1911, k vrcholům gobelínové tvorby dospěla dílna ve 20. a 30. letech – návrhy F. Kysely, V. Sychry, F. Süssera – přestože stěžejní náplní dílny zůstávala výroba užitkového textilu. Programová orientace ke gobelínové tvorbě nastala až v 50. letech.

² Tapiserie byla utkána v jindřichohradecké dílně celkem pětkrát, poprvé v roce 1939, ve dvou variantách v roce 1954. Později byla prezentována též pod názvy *Medvěd králem lesa* či *Zvířátka*.

v příklonu k různým stylovým předlohám, preferenci deskripce a narace v interpretaci lidové, historické či oslavně-národní motiviky, naznačují absenci kvalitních návrhů promítající se v opakované vytkávání úspěšných kartonů či textilní adaptaci děl adorovaného evropského středověku, vypovídají o rozdílném stupni vnímavosti výtvarníků vůči zákonitostem gobelínového vyjadřování i o rezignaci dílen na iniciativní vklad řemesla. Výrazový charakter tapiserie v sepětí s výtvarnou hodnotou v zásadě cele vyplýval a závisel na povaze a kvalitě předlohy, jejíž výběr ovšem nespočíval v 50. letech v rukou výtvarného vedoucího dílny – ten karton či návrh v různé míře adaptabilní pro tkalcovský převod pouze transponoval v pauzu – ale byl určován výtvarnou komisí, jejíž kritéria se soustředila spíše než k respektu gobelínových zákonitostí k formální čitelnosti a obsahové sdělnosti, ať již v jakémkoliv ideologicky nekonfliktním výtvarném podání.³ Stěžejní příčina ustrnutí soudobé dílenské produkce nespočívala ani tak v materiálové, technologické a transpoziční konvenci a rutině, ale v samotném pozbytí interpretační motivace, ztrátě ambice individuálního způsobu vyjádření, v základním momentu podřízenosti návrhářům, jejichž intence zřídka mířila k akcentování specifik tkalcovské techniky a materiálu. Josef Vydra zhodnotil daný stav v roce 1955 v článku *O gobelínovém umění*: „Umělci často dodávají do dílen k provedení jen pouhou skizzu a lehkomyšlně se zbavují svého hlavního tvůrčího úkolu: myslit 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.“⁴ Antonín Kybal, iniciátor meziválečného textilního modernismu, v soudobé stati *Poznámky o navrhování a provádění gobelínů* v analogické kritice podotknul: „Žádnému malíři dnes nenapadne, aby namaloval pouhý návrh na obraz, který by si dal v dílně provést, ale mnohé malíře napadne, že by jejich malba mohla být provedena v gobelinu, jako by očekávali, že pak teprve jejich dílo bude definitivnější, hotovější, výraznější.“⁵ Kartony aplikované či vznikající pro dílenskou produkci, ať již koncipované graficky s přemírou kresby a nepojednaných ploch či využívající malířské hodnoty přechodových valérů a detailního štětcového rozkladu,

³ Rozvíjela-li se zejména ve 20. a 30. letech úzká a kontinuální spolupráce vedoucích gobelínek s návrháři a zákonité privilegium vedoucího dílny volit autora předlohy se přirozeně odrážely v autenticitě výrazového charakteru děl, vývoj 50. let přinesl redukci pravomocí vedoucích dílen na pozadí upevňující se centralizující administrativní formy vedení a podřízenost diktátu výtvarníka věnujícího se návrhářské problematice pouze sporadicky, tedy s různou mírou vnímavosti a ochoty podřídit svůj malířský projev gobelínovému vyjadřování.

⁴ Josef VYDRA: *O gobelínovém umění*, In: *Tvar*, 1954/3–4, 96.

⁵ Antonín KYBAL: *Poznámky o navrhování a provádění gobelínů*, in: *Umění a řemesla*, 1956/3, 102. Antonín Kybal studoval v letech 1920–1925 na pražské uměleckoprůmyslové škole sochařství u Prof. Josefa Mařatky a Karla Štěpáka a malířství u Prof. Arnošta Hoffbauera, paralelně na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy – profesura kreslení a matematiky. Bezprostředně po ukončení studií se začal věnovat pedagogické činnosti, v roce 1928 zřídil v Praze ateliér s dílnou pro textilní design (ruční i průmyslová výroba), výrazně spolupracoval s Artělem a Družstevní prací. V roce 1945 byl jmenován vedoucím textilního ateliéru VŠUP, kde působil do roku 1971.

imitativně transponované do hmoty gobelínu včetně subtilních doteků štětce či energických kreslířských gest vznikajících nezřídka maně jako bezprostřední tvůrčí impuls, proměňovaly tapiserii v mechanickou transkripci potlačující výraz tkaniny i původního díla.⁶ „*Předloha zůstává definitivnějším, logičtějším dílem než konečné provedení, které je jejím opatrným, pečlivým napodobením, stydícím se za svou mateřštinu,*“⁷ poznamenal v citovaném článku Kybal. Základním východiskem podmiňujícím možnost rozvinout textilní výraz v dílenské tapiserii se v této situaci stala transformace návrhářské praxe, akceptace kartonů vytvářených v souladu se schopnostmi a možnostmi tkalcovské techniky. Podněty zde poskytovala nejen česká meziválečná produkce, ale zejména francouzská linie moderního gobelínu, jež v určitých aspektech shodně – na základě analýzy historických děl – vycházely z uvědomění si elementárních zákonitostí přirozeně ustavených materiálem a technikou realizace, ať již se vztahovaly k redukci barevného spektra, neiluzivnímu pojednání forem, respektu tektoniky tkaniny či zvýraznění textilního charakteru tapiserie hrubší dostavou.⁸ V této souvislosti není nepodstatné, že již ve 30. letech byly ve vzácně shodě výtvarníky i teoretiky jako vrcholné projevy tapiserie, ne-li nejhodnotnější díla v dějinách umění,⁹ zhodnoceny tapiserie gotické, jež „*od chvíle, kdy Lurçat pohlédl v okouzlení na angerskou Apokalypsu, byly klasifikovány jako jediné čisté a pravé, ortodoxní gobelínové umění.*“¹⁰ Dle emotivního vyjádření historičky umění Jarmily Blažkové: „*Nikoho by nenapadlo srovnávat je s malířstvím, tím méně je stavět někam jinam než mezi umění monumentální. Je to prostě Tapiserie, velké umění evropského západu.*“¹¹ Akcentování těchto interpretačních, tedy autonomních tvůrčích schopností středověkých tkalců přesahovalo základní rovinu návrhářské problematiky, vztahovalo se

⁶ Plameně tuto skutečnost charakterizoval Josef Vydra: „*Gobelin je v první řadě plošné umění, přitahující v architektonickém prostoru hlavní pohled na stěnu a nikoliv list z malířského skizzáku, vetkaný do materiálu a přilepený na zeď, anebo kus impresivně pomalovaného plátna.*“ VYDRA (pozn. 4) 89.

⁷ KYBAL 1956 (pozn. 5) 103. Sám Kybal tuto skutečnost vyvozoval ze ztráty sjednocujícího slohu: „*Dnes v době individualistického zacházení s výrazovými prostředky ... nemůžeme žádat na tkalci, aby všechny tyto osobité finesy u každého pochopil nebo dokonce v práci realizoval.*“ Ibidem 103–104.

⁸ Požadavkem v oblasti koloristické, do níž se promítaly i aspekty ekonomické a technologické, se například stalo koncepční zacházení se specifickou barevností tkalcovských materiálů již v návrhovém procesu.

⁹ Antonín KYBAL: Francouzské gobelíny, in: Tvar, 1948/10, 268.

¹⁰ Jarmila BLAŽKOVÁ (rec.): Ludmila Kybalová: Československá gobelínová tvorba, in: Výtvarné umění, 1965/4, 220. Jako textilně nesvébytná byla odmítnuta tvorba barokní reflektující malířství zmnožením barevného spektra a objemově perspektivní iluzivností, zcela deklasována jako reprodukcí byla gobelínová tvorba rokoková a klasicistní, popírající textilní charakter výtvarným projevem i způsobem prezentace vypínáním do rámu. Není nezajímavé, že pravděpodobně na základě tohoto aspektu estetické pasivity tkalcovské techniky a materiálu se vyvinul francouzský idiom *faire tapisserie* označující postoj trpného přihlížení ději. Zmíněná série tzv. *Apokalypsy z Angers* (1375–1379, 5,50 × 144 m, Musée des Tapisseries, Angers) byla utkána v pařížské dílně Nicolase Bataille na objednávku Ludvíka I., vévody z Anjou. Návrhy vytvořil vlámský malíř Jean Hennequin de Bruges (Jean Bandol) dle iluminovaných rukopisů ze 13. století ilustrujících Zjevení sv. Jana.

¹¹ Jarmila BLAŽKOVÁ: Renesance tapiserie, in: Dějiny a současnost, 1963/6, 28. V souvislosti s vnímáním středověku jako období partnerské relace malířství a gobelínářství je nutné poznamenat, že ani barokní tkadlec nebyl pasivním kopistou kartonu, ale jeho interpretem. Značnou svobodu přepisu dokládá i komparace sérií tkaných dle shodných kartonů – repliky zcela totožné se až do 18. století objevují vzácně.

k potenciálu obnovení uměleckořemeslných kompetencí, přičemž přestože české dílny mohly navazovat na podnětné individualistické transpozice v meziválečné tvorbě Teinitzerové, z řady příčin vedoucích k přerušení vývojové výtvarné kontinuity se dílny orientovaly v nejlepším případě na materiálově, technologicky i dělbou kompetencí ortodoxní linii Lurçatovu.¹² Moment vymezení působnosti výtvarníka a řemeslníka, jejich pravomocí a tvůrčích svobod byl ostatně permanentně předkládanou otázkou v průběhu celých 50. let, související s nutkavou potřebou vymanit tapiserii z podřízenosti malířství nejen ve struktuře vyjadřovacích prostředků, ale i na úrovni samotné akceptace tapiserie jako „přenosné fresky“,¹³ specifické formy monumentálního malířství. Josef Müller, absolvent Kybalova ateliéru pražské Vysoké školy uměleckoprůmyslové, působící od roku 1958 jako výtvarný vedoucí jindřichohradecké gobelínky ve stati *Gobelín. Dílo tkalcovské řemeslné* z roku 1962 konstatoval: „Mnohdy nám stačí, aby dílo bylo plošné, aby jen okrajově řešilo prostorovost gobelínu, a už nám nevádí, je-li celá plocha rozmělněna malířským rukopisem, stopou po štětci. V jiném případě zase stačí, aby dílo bylo dekorativní, a nevádí nám stovky barevných tónů, které rozbíjejí plochu prolomenou do iluzorního prostoru. Jsme lhostejní ke strmému tkaní po jedné niti, které je technicky nečisté. Při realizaci tvrdošjně znásilňujeme techniku, abychom zachovali alespoň siluetu předkresleného tvaru. Pokládáme za přirozené vymíchávání sta a sta tónů jemných barevných odstínů, které stejně vlivem prachu a kouře zmizí... Tato praxe je východiskem z nouze. A proč?“¹⁴ Müllerova do vlastních řad apelující kritika bezprostředně vypovídá, že dílenská tvorba nebyla schopna v průběhu 50. let uvést výše naznačené principy v širším rozsahu v život, protože i počátkem 60. let zůstávaly spíše jen na úrovni odborníky sdílené ideové koncepce. Působila zde sama konvence dílen, ustavená schémata provozu týkající se typů tkalcovských stavů, volby materiálu a druhu vazebné techniky, dostavy v osnově i útku či rutiny řemeslných vyjadřovacích prostředků,¹⁵ ale zejména aspekty vnějšího omezení dílen problematikou odbytu, komisní volbou kartonů, úřednickým přístupem k nekonformnímu řešení a především absence návrhářské senzibility.

¹² Teinitzerová zastávala v jindřichohradecké dílně principiálně odlišné postavení než Lurçat, neboť vkládala svůj tvůrčí názor zejména do samotného způsobu tkalcovského zpracování, opírajíc se o kolektiv odborně vyškolených tkadlen schopných aktivně (interpretačně) spolupracovat při realizaci. Podílela se na výběru námětu, sama volila výtvarníka předlohy, jehož práci ovlivňovala směrem k nárokům textilnosti díla, nikdy však sama nezasahovala do vlastní kompozice kartonu. Protikladný přístup zastával Lurçat, který realizoval svoji ideu pouze na úrovni zpracování předlohy a způsob realizace ponechával zcela v kompetenci dílny v Aubussonu.

¹³ Jiřina VYDROVÁ: Československé gobelíny, in: Umění a řemesla, 1956/3, 111.

¹⁴ Josef MÜLLER: Gobelín. Dílo tkalcovské řemeslné, in: Umění a řemesla, 1962/1, 13.

¹⁵ Nikoli nezajímavým paradoxem je skutečnost, že Marie Teinitzerová v jindřichohradecké dílně využívala již ve 20. a 30. letech k realizaci gobelínů pro tuto formu netradiční materiály a výrazově zhodnocovala vedle útkového rypsu též jiné tkalcovské vazby, současně však důsledně zastávala konvenci horizontálních tkalcovských stavů, jejichž preferenci si dílna udržela až do 80. let.

Neschopnost sebereflexe české tapiserie si uvědomovali nejen textilní výtvarníci, avšak právě oni začali překračovat půdorys sdílených metodických požadavků teoretiků svým vnímáním principiální nedosažitelnosti výtvarné jednoty předlohy a tkaniny, nemožnosti překonání disharmonie vzcházející z duality navrhovatele a dílenského tkalce. Antonín Kybal v již citované stati *Poznámky o navrhování a provádění gobelinů* charakterizoval tři historii ustavené způsoby realizace gobelínových děl. V prvním případě tkadlec reprodukuje v zásadě mechanicky bez individuálního vkladu výtvarný návrh. „*Druhý způsob předpokládá umělce poučeného o tkaní gobelinů, který vypracuje návrh, a citlivého, informovaného dirigenta-umělce, schopného pochopit myšlenky navrhovatelovy, který pak návrh se svým sehraným orchestrem tkalců interpretuje v gobelínové technice.*“¹⁶ Jestliže první pojetí by bylo možno metodicky spojit s francouzskou praxí, druhý způsob byl zhodnocován právě v meziválečné tvorbě Teinitzerové. Třetí, geneticky prvotní model realizace, v němž řemeslným interpretem je sám výtvarník zhmotňující svoji představu v souvztažnosti s následováním výrazových prostředků techniky a vnímavostí k materiálu pak Kybal definoval jako způsob „*vpravdě umělecký, jediný, který je s to oplodnit dnes mrtvou formu...znovu vrátiti raison d'être této nádherné, prastaré výtvarné řeči.*“¹⁷ V závěru svého článku poznamenal: „*Nemáme dnes daleko k tomuto zdravému a jedině správnému, radikálně řešícímu způsobu, neboť v nastupujících řadách textilních výtvarníků se dobře cítí jako nevyhnutelnost.*“¹⁸ V interakci naznačených úvah (primárně se vážících k nezbytnosti regenerace textilního výrazu tapiserie), osobních zkušeností výtvarníků se spoluprací s dílnami a tvůrčího nutkání po celistvosti a autenticitě výtvarné výpovědi se tedy začal rozvíjet koncept nenahraditelnosti přímé realizace jako jediného možného způsobu koncentrace autorské představy v souhře nejzazšího estetického zhodnocení techniky a materiálu. Jak bylo naznačeno citacemi, centrem poskytujícím prvotní impulsy k autorskému tkaní monumentální formy se v 50. letech stala textilní katedra Vysoké školy uměleckoprůmyslové, zejména Kybalův ateliér textilní tvorby, jehož studenti – nezdědka již tkalcovsky vzdělaní výtvarníci – začali na sklonku 50. let proměňovat radikálně novou koncepci autorského tkaní v tvůrčí realitu.¹⁹ Snad nejpodstatnější moment Kybalovy pedagogiky v praktické rovině spočíval v jeho důrazu na osvojení všech

¹⁶ KYBAL 1956 (pozn. 5) 102–103.

¹⁷ Ibidem 105.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Katedra textilního umění byla ustavena v roce 1946 spolu s proměnou statusu pražské uměleckoprůmyslové školy na školu vysokou. Skládala se ze tří speciálních škol – ateliéru Prof. Aloise Fišárka zaměřeného k textilnímu tisku, ateliéru Prof. Antonína Kybala soustředujícího se ke tkanému a bytovému textilu, ateliéru Prof. Emilie Paličkové se specializací krajka a výšivka. Roku 1948 byla v rámci katedry zřízena speciální škola oděvního výtvarnictví pod vedením Doc. Hedy Vlkové. Roku 1953 přestoupil prof. Fišárek na Katedru malby a grafiky, kde působil do roku 1966. V oblasti tvorby tapiserií sekundoval Kybalově škole Fišárkův ateliér, zaměřený však na samotné gobelínové návrhářství, jen s ojedinělou možností drobných materiálových studií.

vyjadřovacích prostředků textilních hmot a technik prostřednictvím realizace materiálových studií, ať již měly být návrhy finálně určeny pro sériovou výrobu v souladu s centrální orientací školy či v případě tapiserie jako solitérní díla. Jak lapidárně Kybal formuloval v katalogu své první výstavy textilních děl v roce 1935: „*Textilie se nenavrhuje, textilie se tká. Je-li textilie navrhována a pak tkána, jest výrobek imitací návrhu.*“²⁰ Přestože autorovo vyjádření předkládalo obecnou zákonitost nutnosti následovat možnosti textilních technik, vycházet z praktických i osvojených zkušeností či jinými slovy myslet a tvořit v materiálu jako základní a nejpodstatnější předpoklad pro jakoukoli tvůrčí textilní činnost, prezentovalo současně koncentrovaný princip autorské realizace tapiserií přijatý nejen Kybalovými studenty. Omezoval-li se u soudobé dílenské praxe akt výtvarné tvorby na fázi zhotovení návrhu, vznik autorsky tkaných tapiserií, zprvu gobelínových a kilimových studií,²¹ následně rozměrných, zejména absolventských děl individuálního námětu i pojetí, se začal stávat nepřetržitým tvůrčím procesem, materializací výtvarné představy řídicí se nikoli vykalkulovaným cílem, tedy precizně vypracovaným kartonem, ale přímou realizací na stavu reflektující charakter materiálu a možnosti tkalcovské techniky jako prvky kreativně spoluutvářející ztvárnění výtvarného záměru. Obecným rysem autorských projevů 50. let se tak přirozeně stalo intuitivní či uvědomělé odmítnutí vyjadřovacích prostředků spjatých s malířstvím, respektive jejich aplikací v dílenských gobelínech, promítající se ve zvýraznění specificky textilních kvalit vzcházejících z hodnot materiálu a techniky, v jejich vyzdvížení jako základů struktury výtvarného vyjádření i jeho významu. Ať již se jednalo o axiom prostoru jako plošného kompozičního prvku,²² redukci barevného spektra umocňující konfrontaci kvalit různých hmot či zhrubnutí materiálu poskytující vazebným strukturám

²⁰ Antonín KYBAL, in: Antonín Kybal. Moderní bytová textilie (kat. výst.), Alšova síň Umělecké besedy v Praze 1935, nepag. Dle sdělení Bohdana Mrázka bylo toto vyjádření v 50. letech v modifikované verzi vyznačeno na transparentu umístěném v Kybalově ateliéru.

²¹ Jednalo se o komorní studie, materiálové transpozice reálných, zejména zoomorfních motivů či v případě kilimů geometrické kompoziční sestavy s cílem osvojení specifických prostředků tkalcovského vyjadřování. Určité způsoby vzorování, stylizační principy blízké tvarosloví českých lidových textilií zde nebyly vnějškově motivovány přijetím lidového umění jako kategorického imperativu, ale souvisely s obecným charakterem lidových, tj. ručně tkaných textilií určujících své formy důsledným následováním vlastností materiálu a techniky.

²² V požadavku nezbytného zachování výrazu plošnosti tkaniny i při výtvarném vyjádření prostoru, vzcházejícím ze samotných aspektů tkalcovského nakládání s útkovou soustavou a paralelně z funkce textilu jako plošného prvku interiéru, zřetelně rezonovaly podněty bauhausovské estetiky 20. let, reflektované již v období meziválečném a zejména prostřednictvím Kybalovy pedagogiky zhodnocované i v tapisérii 50. a 60. let. Textilní výtvarnice, vedoucí tkalcovské dílny Bauhausu v Desavě Gunta Stölzel již v roce 1926 v časopise *Buch-und Webekunst* uvedla: „*Tkanina musí být plošná a vždy musí mít výraz plochy. To však neznamená, že by měly být z procesu tvorby vyňaty elementy statického, dynamického, strukturálního, funkčního, konstrukčního a prostorového charakteru. S těmito prvky se pracuje, pokud jsou prostředkem navrhování plochy a jsou podřízeny zákonům roviny.*“ Citace in: Mildred CONSTANTINE / Jack Lenore LARSEN: *Beyond craft: the art fabric*, New York 1973, 20. V textilní tvorbě 50. let se odrážely i další prvky bauhausovské provenience – experimentace s materiály a technikami, estetické vyzdvížení výrazové působnosti materiálu a vazebných struktur, koloristická analýza i elementární rozrušování hranic mezi užitým a volným uměním.

vizuální intenzitu a obrysovým liniím živost tkalcovské deformace, všechny tyto prvky akcentovaly hmotu a její vazebnou integraci, a to nikoli jen v rovině identifikace původu díla, jeho specifické stavby absentující v dílenském projevu, ale paralelně v jejich funkci výrazových prostředků aktivně spolupůsobících ve významové struktuře díla. Tkalcovská technika a jí integrované materiály již neměly sloužit transpozici jiného média a jeho sdělení, ale samy se všemi svými aspekty stávaly nositelem výrazu a výpovědi.²³ Jak poznamenal Kybal ve svém souboru teoretických úvah *Kapitoly o textilním umění* z roku 1958: „*Chápe-li umělec takto čistě textilní techniku, je schopen proniknout k podstatě textilního umění. Je schopen objevů nových obzorů a světů, je schopen výkladu snů a předtuch, je schopen formulovat je jinak nevyjádřitelnými, a proto jinak neobjevitelnými způsoby, než jsou právě výrazové prostředky textilního umění.*“²⁴ Kybalova v soudobém kontextu revoluční teoretická a pedagogická metodika, svým způsobem nová filozofie tvorby se tedy stala prvotní platformou pro profesionalizaci tvůrců autorské tapiserie, půdorysem pro razantní nástup této formy na scénu výtvarné kultury i její následný vpád za vymezené hranice mistrovské řemeslné techniky i dekorativní povahy gobelínu jako díla užitého umění.

Výraznější kroky na poli autorsky tkané tapiserie bylo možno spatřit již na první celostátní prezentaci československých textilních výtvarníků uspořádané na Slovanském ostrově počátkem roku 1957 pod názvem *Současné textilní umění*, která byla současně první soubornou výstavou čs. textilu na našem území po druhé světové válce.²⁵ Její koncepce se soustředila především k retrospektivnímu přehledu poválečné průmyslové tvorby bytového a oděvního textilu, v rámci ateliérových prací však dokládala též projevy autorské tapiserie, přičemž nejen v této oblasti již bylo příznačné výrazné zastoupení tvorby studentů a absolventů Katedry textilního umění pražské VŠUP. Vystaven byl mimo jiné gobelín *Praha* (300 × 400 cm, 1956) zmíněného Josefa Müllera,²⁶ autorsky realizovaný v Kybalově ateliéru, prezentován zde byl též sám Kybal tapiserií *Černá hodinka v ateliéru* (304 × 210 cm, 1955), kterou dle autorova návrhu „*jen na základě černobílého obrysového kartónu a předem zvolené barevné škály a na základě každodenních, nebo spíš permanentních konzultací*“ realizovala

²³ Nový tvůrčí přístup k realizaci přirozeně podnítil modifikaci tkalcovského stavu i změnu postavení výtvarníka vůči tkanině – oproti historickým zvyklostem *haute* i *basse lisse* viditelný líc tapiserie vyplývající z nezbytnosti bezprostředně sledovat, konfrontovat a výtvarně vyvažovat z pozice hodnocení celku každý zatkávaný útek.

²⁴ Antonín KYBAL: *Kapitoly o textilním umění*, Praha 1958, 25.

²⁵ První prezentací české gobelínové tvorby v zahraničí po roce 1945 se stala výstava *Tshekkoslovakialaisten gobeliinien näyttely* v Helsinkách v dubnu roku 1955, jež představila soubor patnácti dílenských prací dle návrhů J. Alexyho, C. Boudy, K. Černého, F. Hudečka, F. Kysely, J. Lady, M. Marešové, H. Schwaigera, K. Svolinského, V. Sychry a M. Vořechové-Vejvodové.

²⁶ Ne nezajímavým komponentem tapiserie byl motiv bronzových skob, tvořících koncepční výtvarnou součást kompozice ztvárňující v poetické vizi syntetický pohled na Prahu.

autorova manželka Ludmila Kybalová,²⁷ která utkala většinu Kybalových děl. *Černá hodinka* představovala první monumentální projev Kybalova úsilí o rozvinutí svébytného tkalcovského jazyka akcentujícího význam vazebných prostředků (melíry, vnášení útků po tvaru, spektrum poměrů házení útků, velké egální plochy...) jako výrazově nezávislých prvků interpretujících námět v syntéze lyrické adaptace kubismu se senzuálním kolorismem fauvistického charakteru.²⁸ Tato poetika, vyrůstající z Kybalovy příslušnosti k meziválečné moderně, charakterizovala i autorova následující díla, včetně motivické dominanty ženské figury zachycované v lapidárních objemech lyrického či expresivního výrazu, s kompoziční důrazností bordury motivicky se vážící k centrální scéně a s námětovou inklinací k vyzdvižení momentů idealizace, humanismu, tradice. Výtvarná orientace Kybalovy gobelínové tvorby sklonku 50. let nepřekračovala rozměr soudobých dominantních malířských projevů navazujících na předválečnou modernistickou formální problematiku, vymykala se však oficiálně exponovanému, třebaže jen mlhavě definovanému pojetí realismu s jeho deskripcí, ilustrativností a narativním zpracováním námětu. Není nezajímavé, že sám Kybal osvětlil své východisko směřování k elementarizaci výtvarného podání vyjádřením odkazujícím k samotné hmotné podstatě výtvarného díla: „*Realismus je pravdivé vyjádření obsahu v materiálu, z kterého tvořím. Proto je realistická forma v různých materiálech různá.*“²⁹ Tendence tvaroslovné abstrahující redukce však byla společným rysem autorské tapiserie sklonku 50. let, vyrůstajícím, jak naznačovala Kybalova citace, zejména z následování vyjadřovacích prostředků samotné techniky. V rovině vnější akceptace se zde odrážela recepce tapiserie jako disciplíny užitého umění, v němž tvarové zjednodušování skutečnosti, její deformace i různé linie abstraktivismu byly přijímány jako prvky dekorativismu, respektive jako způsoby projevu výtvarné formy nekonstruktivní, netvůrčí, neschopné rozvíjet autonomní výrazové směřování. Tato skutečnost jednoznačně zazněla i v recenzi žofínské výstavy Jindřicha Chalupeckého: „*Mnozí se třeba domnívají, že textilní vytváření je právě jenom věcí vkusu, aplikací výtvarných konvencí své doby. Nevytváří se prý v něm, nemůže tu*

²⁷ Ludmila KYBALOVÁ: Tapiserie Antonína Kybala, in: Vlastimil HAVLÍK / Ludmila KYBALOVÁ: Antonín Kybal, Nové Město nad Metují 1993, 35. Ludmila Kybalová studovala na pražské uměleckopřmyslové škole u Prof. Jaroslava Bendy a Prof. Františka Kysely, její tvorba byla téměř bezvýhradně a úzce spjata s Kybalovým dílem, pročež i všechny společné realizace nesou vytkanou signaturu ALK. Jediným samostatně navrženým dílem autorky je koberec *Srdcová dáma*, viz následný text.

²⁸ Ke genezi díla, jehož prvotní koncepty se datují rokem 1946 viz: Jaromír PEČÍRKA: Černá hodinka v ateliéru, in: Tvar, 1956/8, 276–279. Tomuto gobelínu předcházela první společná realizace *Kilimu* (222 × 153 cm, 1952) s interpretací přírodních motivů i geometrickou skladbou vyvozenou z možností kilimové techniky a soubor čtyř gobelínů *České plodiny* (230 × 95 cm, 1953) realizovaný pro interiér jídelny čs. velvyslanectví v Moskvě.

²⁹ Josef RABAN: K novým pracím Antonína Kybala, in: Tvar, 1955/7–8, 224. Analogické bylo i Kybalovo vyjádření *V kapitolách o textilním umění – výrazové prostředky, jejich vztahy a funkce, hmotné struktury a metody realizace různých projevů mohou být pravdivými, „vždycky čistými, svébytnými a tím přirozenými, nenásilnými, to znamená realistickými.“* KYBAL 1958 (pozn. 24) 18.

*být původních koncepcí, nových myšlenek. Je to vsutku jen umění aplikované: derivát z volného umění.*³⁰

Jedním z impulsů aktivizujících snahy výrazové regenerace dílenské linie a společenské stabilizace oboru tapiserie se v této situaci stala výstava *Francouzská tapiserie*, uskutečněná na jaře roku 1958 v pražském výstavním sále U Hybernů, následně rozčleněná do dvou expozic v Ostravě a Bratislavě, jejímž jádrem byla instalace soudobých francouzských gobelínů, obohacená o soubor tapiserií demonstrujících slavnou historii oboru. Recenze výstavy se soustředily přirozeně zejména k reflexím francouzské moderní tvorby, respektive posouzení 47 prezentovaných děl realizovaných v dílnách v Beauvais, Aubussonu a Paříži v průběhu předchozích 10 let.³¹ V rovině řemeslného ztvárnění byl recenzenty shodně konstatován odklon od reprodukce malířských děl koncepčně nerealizovaných pro textilní převod, citlivá návaznost na oborovou tradici a snaha – ne vždy naplněná – respektovat zákonitosti tkalcovské techniky. Jak bylo uvedeno, tyto zásady – shodné s požadavky kladenými na české gobelíny – nenacházely v naší tvorbě faktické zhodnocení, což podnítilo Jarmilu Blažkovou k příkrému vyjádření, že česká tapiserie „*má stále ještě převážně charakter tkaného obrazu... kde tkadlena respektuje každé ukápnutí barvy a svědomitě je vetká do gobelínu.*“³² Na úrovni dílenské produkce tedy francouzské tapiserie předkládaly soubor východisek pro obrození české tvorby ve smyslu výtvarné a námětové aktuálnosti kartonů a jejich přizpůsobení elementárním požadavkům gobelínové techniky, třebaže realizace návrhů byla prováděna rutinně a reprodukcčně, bez výraznější estetické aktivizace hmoty a techniky. Analogickou inspirací a přínosem se ovšem francouzská díla nemohla stát pro výtvarníky objevující možnosti a hodnoty autorského tkaní, kteří přijímali tapiserii nikoli jako malířskou formu specifických zákonitostí, ale jako autentický projev podmíněný výrazovostí tkalcovského řemesla a textilního materiálu. Tento principiální rozpor vztahující

³⁰ Jindřich CHALUPECKÝ: Potřeba experimentu, in: *Tvar*, 1957/2, 43. Chalupecký ve své recenzi sledoval zejména problematiku stagnace průmyslového textilu, vyvozujíc ji z nedostatku experimentálního úsilí, z cenzurních zásahů výtvarných a výběrových komisí (například hlavní Stálá komise pro schvalování generálních kolekcí), z omezení realizačních možností (absence ateliérů a dílen, vývojových závodů), z nemožnosti verifikace a adaptace výtvarných řešení v reálném provozu či ze zamezení tvůrčí iniciativy návrhářů i textilních závodů. Shodný apel na potřebu experimentu zazněl i v recenzi Jindřicha Švece, dovolávajícího se též nezbytnosti užšího stmelení a odstranění izolovanosti oboru, větší koncepčnosti v řešení problematiky tvorby včetně zajištění pozornosti oboru, jež by s sebou nesla i odezvu v odbytu, a upozorňujícího na nedostatek kvalitního materiálu a barev. Jindřich ŠVEC: Výstava textilu, in: *Výtvarná práce*, 1957/3, 8–9.

³¹ Nejobsáhlejší analýzu podal Hetteš identifikující ve své recenzi čtyři základní výtvarné proudy francouzské tapiserie – nejpočetnější tradicionalistická linie (Lurçat, Saint-Saëns, Picart le Doux, Gromaire aj.), proud geometrizující (Forster, Segal), surrealistický přístup (Pothier, Baumann), abstraktní tendence (Manessier, Singier, Springer, Longobardi ad.). Karel HETTEŠ: K výstavě francouzských tapiserií, in: *Tvar*, 1958/2, 33–45. První příležitost seznámení se soudobou francouzskou gobelínovou tvorbou měli čeští výtvarníci již v roce 1948 v souvislosti s výstavou *Francouzské nástěnné koberce*, jež byla uspořádána pražským Uměleckoprůmyslovým muzeem v prostorách Umělecké besedy.

³² Jarmila BLAŽKOVÁ: K výstavě francouzských tapiserií v Praze, in: *Výtvarné umění*, 1958/5, 216.

se k samotnému vymezení poměru mezi malířským a textilním pojetím, respektive zákonitostem tkaniny se přizpůsobujícím a textilně tvůrčím vyjádřením lze ozřejmit konfrontací postojů k tvorbě Jeana Lurçata.³³ Jeho stěžejní vklad renesanci francouzské tapiserie jasně vystihl Emanuel Poche, když uvedl, že Lurçat „v *zdravých teoretických úvahách dospěl k přesvědčení, že má-li se stát nástěnný koberec opět plnoprávným součinitelem v uměleckém vybavení moderního interiéru, musí se jeho navrhovatel opět cítit především tkalcem, respektujícím materiál i techniku práce jako spoluinspirátorky komposice, tvaru i barevného rozvrhu.*“³⁴ Procítěněji a s nekritičtější oceněním hodnotila autorův význam Blažková: „*Jean Lurçat, iniciátor a největší z tvůrců moderní tapiserie...dal od té chvíle celé své velké výtvarné nadání do služeb tapiserie a vyvedl ji z temnot tápání až k těmto zářivým výsledkům, které vidíme na výstavě.*“³⁵ Sřet východisek teorie a praxe, potažmo snah a cílů dílenské a autorské tapiserie odhaluje komparace s vyjádřením Kybala, který již v roce 1956 v souvislosti s nejožehavější problematikou navrhování tapiserií konstatoval: „*pokusy Lurçatovy vyzněly v lichý manýristický dekorativismus, ustrnulý na mechanickém vyplňování plošek umělcem ohraničených a očíslovaných číslem barevnice.*“³⁶ Kybalova kritika, ač není nejvýstižnější, neznamenala popření Lurçatova přínosu v rovině rehabilitace tapiserie jako svébytné, monumentální výtvarně-architektonické formy, její renesance vyplývající z pochopení textilních zákonitostí,³⁷ přiléhavě charakterizované Jindřichem Vohánkou jako „*návrat k ekonomice řemeslných ctností,*“³⁸ ale vztahovala se k zásadnímu zastavení na půli cesty k autenticitě textilního výrazu. Důvodem nebyla ani tak disharmonie Lurçatovy

³³ Lurçat studoval malířství u Victora Prouvé v Nancy, věnoval se ilustraci, nástěnné malbě, grafice, později též scénografii a kostýmnímu návrhářství. Jeho zásadní přínos umění tapiserie spadá do období 30. let, kdy se nejprve v roce 1933 podílel na rozsáhlé kartonové zakázce Marie Cuttoli, později spolupracoval s pařížskou dílnou Gobelins. V roce 1938 se s malíři T. Dubreuillem a M. Gromairem usadil v Aubussonu, kde navázal podnětnou spolupráci s tamější dílnou, vedenou tkalcovským mistrem F. Tabbardem. V následujících letech se okruh návrhářů aubussonsých gobelínů mohutně rozrostl a transformoval do podoby neoficiálního střediska moderní francouzské tapiserie, jež bylo bezprostředně po skončení druhé světové války Lurçatem a malíři Marcem Saint-Sëns a Jeanem Picart Le Doux zformováno ve *Spolek malířů kartonů* (L'Association des Peintres-Cartonniers de Tapisserie). Lurçatova renesance gobelínu spočívala primárně v respektu tektoniky tkaniny, redukci barevného spektra, příklonu k relativní hrubosti dostavy, dekorativnímu rozkladu kompozice a ve zdůraznění monumentální reprezentativnosti tapiserie jako nedílného komponentu architektury.

³⁴ Emanuel POCHE: Francouzská tapiserie, in: *Výtvarná práce*, 1958/6, 2.

³⁵ BLAŽKOVÁ 1958 (pozn. 32) 216.

³⁶ KYBAL 1956 (pozn. 5) 104.

³⁷ První pokusy znovu začlenit tapiserii do aktuální umělecké tvorby jsou ve Francii spjaty s ateliérem Marie Cuttoli (založený roku 1928), respektive s její kartonovou zakázkou z roku 1933 (Braque, Derain, Dufy, Léger, Lurçat, Matisse, Miró, Picasso, Rouault). V Aubussonu realizované tapiserie byly sice výtvarně podnětné, na úrovni řemeslné transpozice však byly přesnými reprodukcemi malby s absencí gobelínových specifík.

³⁸ Jindřich VOHÁNKA: Vývoj moderní světové tapiserie, in: *Metodický sborník ze symposia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie*, Galerie výtvarného umění, Gottwaldov, Michal PLÁNKA / Ludmila KYBALOVÁ (ed.), Gottwaldov 1979, 22.

malířské a gobelínové formy (převzetí gotických tkalcovských prostředků),³⁹ či zachovaná dualita návrhu a dílenského provedení, ale zejména skutečnost, že hledání malířské formy sdělení nebylo svázáno, respektive navázáno na hledání individuálních způsobů jejího textilního vyjádření. Za těchto okolností byl již v zásadě podružný fakt, že autorovy předlohy i díla mnoha Lurčatových následovníků přejímajících jeho tvarosloví zvolna podléhala formální vyčerpanosti, historizujícímu dekorativismu a v kontextu soudobých tendencí výtvarného umění či jejich aplikací v dílenských gobelínech začala působit anachronicky. Tento moment, třebaže vztažen k rovině absence tradic ustavené reprezentativnosti, svým způsobem vystihl Poche, když při hodnocení francouzského souboru poznamenal, že „*odstraňuje z představy tapiserie to, co jí bylo odvěkou vlastností, její monumentální slavnostnost, vytváří z ní záležitosti téměř intimní, dekorativní.*“⁴⁰ Prezentace francouzských gobelínů současně potvrzovala, že právě i díky vnímání tapiserie v úrovni nástěnné dekorace mohla být akceptována i abstraktní poetika – ve volném umění ideologicky odsuzovaná jako retardační – ať již aplikovaná přenosem malířských tendencí v dílenské tvorbě či později mimo jiné vyvozená ze strukturální výstavby tapiserie u děl autorských. Jak uvedla v závěru své recenze historička umění Miloslava Holubová: „*Výstava zřetelně ukázala... že v nástěnné textilní dekoraci se stejně dobře uplatňuje pojetí a podání, které označujeme za realistické, jako pojetí a podání zcela abstraktní.*“⁴¹ Jiným momentem vyzdviženým recenzenty byla disproporce v oblasti poskytování společenských zakázek, jež otevřeně vyvstala při konfrontaci tvůrčích podmínek gobelínové tvorby ve Francii a na domácí půdě. Poválečný rozvoj francouzské tapiserie – shodně polské, belgické aj. – byl zásadně podnícen programovou vládou podporou, která obor ekonomicky zaštiťovala konkrétními objednávkami i akvizicemi a intenzivně propagovala organizací a financováním domácích i zahraničních výstav. Česká tapiserie se výší zájmu značně podmiňující rozsah dílenské produkce nemohla s francouzským prostředím ani vzdáleně srovnávat,⁴² což sice tapiserii do jisté míry uchránilo ideologické rétoričnosti, na druhé straně však udržovalo i stav dílenské stagnace v rovině

³⁹ Vědomí této disproporce gradující v průběhu 60. let názorně ilustruje Vohánková citace: „*Lurčatova grafická krasopisnost, uhlazenost tkaniny, řemeslná radost z rytmiky vlčíh zubů a šraf spolu s jednoduše traktovanou hmotou vlny a barvy nás citovým autismem vracejí do pohádkového světa jednorožců, tisíce květů, nevině prskajících saní a kostlivců typu divadélka Matěje Kopeckého.*“ Ibidem 21. Přestože byla autorova stať uveřejněna až na sklonku 70. let, výstižně charakterizuje kritický přístup části výtvarníků již v letech 60.

⁴⁰ POCHE (pozn. 34) 2.

⁴¹ Miloslava HOLUBOVÁ: Výstava francouzské tapiserie, in: Umění a řemesla, 1958/1, 36.

⁴² Ekonomicky nákladná dílenská realizace monumentálních gobelínů byla v zásadě nezbytně navázána na konkrétní zakázku. V české tapiserii 20. a 30. let sice proběhly pokusy o realizaci děl pouze z iniciativy vedoucího manufaktury, například hedvábný gobelín *Lov Dianin* realizovaný dle návrhu Maxe Švabinského v jindřichohradecké dílně v letech 1927–1929, avšak z ekonomických příčin nebyly dále následovány. V oblasti monumentálních forem byla v 50. letech na úkor tapiserie upřednostňována pro svůj výrazný dekorativní efekt i preferenci v Sovětském svazu zejména mozaika, doplňovaná monumentálním malířstvím a sgrafitem v architektonickém exteriéru.

důsledků závislosti na administrativním vedení a současně vedlo k hledání jiných forem gobelínového odbytu. Pro českou tapiserii nepříliš optimistický výsledek komparace s francouzskými díly však přeci jen, alespoň v recenzi výtvarného teoretika Karla Hetteše, vyplynul v pozitivní perspektivu, spatřovanou autorem v Kybalových tapiseriích, které vzpomenu s očekáváním, že se stanou „*konečně počátkem definitivního a již ničím nebrzděného rozvoje.*“⁴³ Ve shodném názoru o znovuzrození české tapiserie uzavřela redakce časopisu Tvar Hettešovu recenzi poznámkou o závěsu *Československé památky*, jenž byl realizován pro Světovou výstavu EXPO 58 v Bruselu.

Československá účast na bruselské výstavě, první takto rozsáhlé mezinárodní konfrontaci po roce 1948, se nesla ve znamení razantního vzepětí všech disciplín užitého umění, jež si zde získaly výraznou pozornost a sklidily řadu ocenění. Vedle vysoce hodnoceného sklářství vyvolala značnou odezvu též textilní tvorba, prezentovaná v prostoru restauračního pavilonu Praha – realizace Aloise Fišárka a studentů jeho ateliéru, v expozici *Vkus* navržené Antonínem Kybalem a prostřednictvím textilních tisků a tapiserií Kybalových studentů v řadě interiérových celků i exteriérech. Kybalova dílčí expozice *Československý vkus* (oddíl Práce) zaměřená k prezentaci čs. průmyslového textilu, Santarovým scénářem rozčleněná do čtyř úseků sledu ročních období, patřila dle Aleny Adlerové svou výstavnickou inscenací ke „*stylově nejvýraznějším oddílům*“ čs. pavilonu,⁴⁴ shodně však byla hodnocena již soudobou kritikou. Jan Spurný k instalaci o dva roky později uvedl: „*Textilie všeho druhu, citlivě odhadnuté ve svém hmotném charakteru, desénu a struktuře, barevnosti a průsvitnosti, v kinetických možnostech, staly se tu...volnými výrazovými prostředky překypující výtvarné invence, fantasmie a poetičnosti.*“⁴⁵ Imaginativní ráz získala instalace zakomponováním motivů se surreálným akcentem, jako byly vzpínající se dámské rukavičky držící krajkové květy, figurální assembláže z hudebních nástrojů či sportovního náčiní, jejím nesporným obohacením bylo též začlenění souboru autorsky i dílensky tkaných tapiserií. Oddílu Zima dominovala Kybalova *Černá hodinka v ateliéru* doplněná kobercem *Srdcová dáma* Ludmily Kybalové (280 × 150cm, 1957, realizace Valašské Meziříčí), scénu Podzimu dokresloval rozměrný gobelín studenta Kybalova ateliéru Jiřího Fуска *Česká lovná zvěř* (200 × 600 cm, 1957)

⁴³ HETTEŠ 1958 (pozn. 31) 45.

⁴⁴ Alena ADLEROVÁ: My v Bruselu, in: Umění a řemesla, 1987/4, 40. Čs. pavilon byl vytvořen dle architektonického projektu F. Cubra, J. Hrubého a Z. Pokorného, na moderním výstavnickém pojetí jednotlivých sekcí se podíleli zejména F. Tröster, J. Saal, J. Svoboda, J. Trnka a A. Kybal. Autor scénáře Jindřich Santar rozdělil expozici do tří hlavních tematických sekcí: Odpočinek, Práce, Kultura v ČSR. Neočekávaně úspěšná čs. účast získala v závěrečném hodnocení 170 ocenění a pavilon jako celek byl porotou odměněn Zlatou hvězdou a nejvyšším bodovým hodnocením.

⁴⁵ Jan SPURNÝ: Antonín Kybal, Praha 1960, 21. Mimo přípravu expozice *Vkus* a realizace ateliérové tapiserie *Československé památky* navrhl Kybal pro čs. pavilon i patnáct tištěných závěsů, dekorační textilie a oponu pro divadlo Laterna Magika.

s připojenými vlasy *Česká květena* a *České ovoce*.⁴⁶ Tato díla vkomponovaná do sekce *Vkus* však byla v celku prezentace tkané tvorby zcela zastíněna již zmíněnou monumentální tapiserií *Československé hrady a zámky, městské a přírodní rezervace* (320 × 960 cm, 1957), jež byla programově pro bruselskou expozici *Krásy země a historické památky*, jako její ústřední moderní exponát, vytvořena kolektivem studentů Kybalova ateliéru VŠUP. Jak později poznamenala autorova dcera, Kybal zde měl „možnost realizovat svou představu o velké ateliérové spolupráci, kterou mohl řídit a usměrňovat.“⁴⁷ Jednalo se o Kybalův první pokus překlenout rozpory mezi tvůrčími zásadami a výrazem dílenské a autorské tvorby prostřednictvím kolektivní realizace s potenciálem individuálního přínosu výtvarníků, plně však respektujících výtvarnou a ideovou koncepci celku, jako předpoklad pro rozvinutí autenticky textilního a rukopisně celistvého charakteru díla.⁴⁸ Funkci základního motivického a barevného rozvrhu zastupoval lineárně zpracovaný karton, jehož způsob výtvarného zpracování vyrůstal přímou realizací studentů u stavu, jak v soudobém článku poznamenal konzultant uměleckohistorických aspektů návrhu Jiří Kostka, „za stálého výtvarného procesu, od prvního vhozeného útku až do posledního.“⁴⁹ Po řadě koncepčních změn týkajících se formátu tapiserie i její vnitřní výtvarné stavby bylo stanoveno základní pojetí zasazující jednotlivá zobrazení nejvýznačnějších zástupců památkového fondu Československa do volné

⁴⁶ Koberec *Srdcová dáma* námětově monumentalizující karetní vyobrazení byl realizován experimentálním způsobem kombinujícím rypsovou vazbu v horizontálních bordurách s vyvazovanou technikou v ústředním poli (stejněměrně postříhaný vlas). Ve Valašském Meziříčí následně vzniklo několik barevným variant. Na bruselské výstavě byl koberec oceněn Grand prix, stejně jako tapiserie *Černá hodinka*, ateliérová práce *Československé památky* i expozice *Vkus*. Přímou pro EXPO realizoval tapiserii pouze Fusek (zlatá medaile), nikoli manželé Kybalovi, jak uvádí Kramerová se zavádějícím dovětkem, že gobelíny byly vytvořeny na námět ročních období. Daniela KRAMEROVÁ: Otevírání cesty – světová výstava EXPO 58 v Bruselu, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 75. Podrobněji k textilní tvorbě v Bruselu viz Konstantina HLAVÁČKOVÁ: Prezentace československého textilního průmyslu a umění na výstavě EXPO 58 v Bruselu, in: Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let, Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.) (kat. výst.), Galerie hl.města Prahy, Moravská galerie v Brně 2008, 144–155.

⁴⁷ Ludmila KYBALOVÁ (ed.): Antonín Kybal. Práce z let 1925–1971 (kat. výst.), výstavní síň Mánes, Praha, Moravská galerie v Brně 1974, nepag. Analogicky Kybal uvedl: „Byl jsem jakýmsi dirigentem této soustředěné práce.“ Antonín KYBAL: O textilním výtvarném projevu, Praha 1973, 62.

⁴⁸ Analogickou ateliérovou spoluprací posluchačů VŠUP pod Kybalovým vedením vznikl o rok později gobelín *Přírodní bohatství* (300 × 1000 cm, 1959), v komparaci s bruselskou tapiserií realizovaný striktně rypsovou technikou, s využitím surové, nebarvené vlny, doplněné sporadicky zlatými a stříbrnými dracouny.

⁴⁹ Jiří KOSTKA: Kybalova tapiserie pro Světovou výstavu v Bruselu, in: Výtvarné umění, 1958/3, 134. Kramerová mylně uvádí, že se na realizaci podíleli pouze manželé Kybalovi, Lapka a Fusek. In: Dějiny českého výtvarného umění VI/1, (pozn. 46) 75. Dle sdělení Bohdana Mrázka, korespondujícího se souborem dokumentárních fotografií pořizovaných v průběhu realizace Martinem Fričem, se tkaní díla, alespoň ve fragmentech, účastnila většina Kybalových studentů (vyjma prvního ročníku) i dílenští lektori, mezi jinými Boďa, Brodská, Eremiášová, Felcman, Florián, Fusek, Křečan, Lapka, Láznička, Masejdek, Moravčíková, Mrázek, Müller, Ruth. Manželé Kybalovi do procesu tkaní nezasahovali. Zcela obecně by čtyři osoby nebyly schopny v daném časovém úseku zrealizovat takto monumentální formát s relativní útkovou jemností.

soustavy motivů pouze rámcově si zachovávajících svoji geografickou polohu.⁵⁰ Jednotlivé památky i celky byly zachyceny v podobě zástupných siluet a segmentů, krajinných náznaků či motivů charakteristické fauny a flory zjednodušených do elementárních výtvarných znaků, vizuálně čitelných symbolů rytmicky rozložených v barevně a strukturálně členité kompozici.⁵¹ Individualita památek byla akcentována výběrem konkrétních materiálů (vlna, hedvábí, len, stříbrný a zlatý dracoun) a vazebních struktur, jež odkazovaly k jejich slohové a typologické příslušnosti, specifickým prvkům výtvarné formy a k širšímu pozadí jejich historických významů. Tím nejvýznamnějším momentem díla tedy nebylo samo respektování textilních specifik – způsob barevné skladby, tektonika, plošná prostorovost – ale aspekt vědomé aktivizace znakovosti jednotlivých materiálů, technik a vazeb jako prostředků výrazově sjednocených s daným ztvárněným motivem, jejichž „význam se v kontextu díla umocňuje v hluboký smysl.“⁵² Toto zásadní východisko tvůrčího vývoje textilního umění 60. let naznačil sám Kybal, když v souvislosti s čs. účastí na EXPU uvedl: „Československý textil...je výrazovým prostředkem a nikoli nositelem módnosti a nápodob či pokulhávacích imitací posledních a nejposlednějších malířských směrů a efemérností.“⁵³ Tato neustálá potřeba vymezení se textilní tvorby vůči malířství apelovala na převládající stanoviska teoretiků vnímajících tapiserii jako médium malířských prostředků a paralelně monumentálně dekorativní formu, tedy jako uměleckořemeslný projev bez vyšších ambic výtvarných i sdělovacích. Signifikantním příkladem může být reakce M. Lamače a J. Padrty, kteří ve své recenzi naší účasti v Bruselu jednoznačně včlenili tapiserii do sféry malířství: „Totéž lze v podstatě říci o monumentálním malířství. Representují je v Bruselu práce, provedené z velké části rovněž s vynalézavostí a porozuměním pro rozmanité materiály – ať už jde o paneau Jana Baucha...gobelín Antonína Kybala a Aloise Fišárka či o dekorativní keramický vlys.“⁵⁴

⁵⁰ Ve stadiu návrhů byla tapiserie zprvu koncipována jako segmentový vyklenutý útvar, jenž měl být dle návrhu architekta umístěn na mohutném panelu, a stát se tak jakousi vstupní branou do dílčí expozice. Z hlediska následného využití tapiserie byla koncepce zavržena, odmítnuta byla též návrhová varianta zasazující jednotlivé památkové objekty do územního tvaru republiky, ježto směřovala k mapovému vnímání celé tapiserie.

⁵¹ Plocha tapiserie byla oživena výšivkou zlatým dracounem s názvy jednotlivých objektů a území. Vertikální bordury tapiserie byly vyplněny motivy pracovních nástrojů uměleckých technik, v horizontálních byl vytkáán text verše S. K. Neumanna: *Jen silné učiň nás ve víře, v lásce k tobě a jak hvozd na jaře se obrodí náš rod.*

⁵² Jaromír PROCHÁZKA: *Současná česká tapiserie – otázka experimentální tvorby* (nepublikovaná rigorózní práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1980, 82. Procházka upozornil na analogickou snahu sjednocení a umocnění obsahu díla využitím významového charakteru materiálu a techniky u monumentální reprezentační tapiserie *Český len* (330 × 600 cm, 1939), která byla realizována v jindřichohradecké dílně podle návrhu Karla Putze pro čs. pavilon na Světové výstavě v New Yorku 1939. Na podkladě vyobrazení pěti alegorických postav symbolizujících práci se lnem od jeho setí až po bělení plátna, umocnila Teinitzerová námět užitím lnu, ve své době netradiční suroviny pro tapiserii, i kombinací útkového rypsu s vazbami se vzorující osnovou – plátňová a keprová vazba, jimiž bylo dosaženo výrazně strukturálního efektu tkaniny a které po ideové stránce opět odkazovaly k lidovému textilu.

⁵³ Antonín KYBAL: *Úspěch československého umění*, in: *Tvar*, 1959/9–10, 288–309.

⁵⁴ Miroslav LAMAČ / Jiří PADRTA: *Úspěch čs. výtvarníků v Bruselu*, in: *Výtvarná práce*, 1958/13–14, 3.

Bruselská výstava přinesla československé textilní tvorbě jako celku mezinárodní ohlasy a přispěla k posílení její pozice ve struktuře domácí výtvarné kultury. V oblasti gobelínového umění, i přes nárůst teoretických statí a publicistických článků, jež si kladly za cíl rozšířit povědomí o historické i soudobé tapiserii, však v rovině širšího zájmu veřejnosti či po stránce investorských aktivit nedošlo k podstatnějším změnám.⁵⁵ Za tohoto stavu se 18. prosince 1958 konala u příležitosti oslav padesátiletého trvání dílny ve Valašském Meziříčí porada odborníků o problémech čs. gobelínové tvorby, jejímž výsledkem bylo konstatování nedostatku kvalitního materiálu, absence dobré centrální barvírny, tristní stav odbytu i dílenských podmínek a nezbytnost zorganizování výstavy českých soudobých tapiserií, jež by přispěla k vyjasnění výtvarného názoru a současně k propagaci.⁵⁶ Analogické otázky vyvstávaly již u příležitosti jarní výstavy francouzských gobelínů, přičemž nejcitelnějším problémem se nadále jevil přetrvávající netextilní způsob kartonářské tvorby, z čehož vyplynula výzva po zajištění nejužší spolupráce mezi navrhujícím umělcem a realizátorem-interpretem. Tímto způsobem mělo být docíleno textilního přednesu předloženého kartonu, který bude „*nejen materiál a techniku respektovat, nýbrž z tohoto specifického základu tvořivě vycházet, jemu podřizovat podání tvaru, volbu barev i celkovou kompozici, a tak docilovat maximálního, osobitého, pouze vlnou tkaným nástěnným kobercům vlastního uměleckého výrazu.*“⁵⁷ Jako součást výročních oslav moravské gobelínky byla následujícího roku v Gottwaldově uspořádána retrospektivní výstava valašskomeziříčské dílny, která představila historický vývoj této první české manufaktury od dob jejího zrodu až po soudobou tvorbu. Prezentovány byly secesní gobelíny zakladatele dílny Rudolfa Schlattauera, proslavené neoromantické realizace dle návrhů Hanuše Schweigera,⁵⁸ představena byla i pozdější meziválečná tvorba 20. a 30. let vznikající pod vedením ředitele Jaro Kučery, kterou lze

⁵⁵ Výrazný nástup umělekohistorického zhodnocování gobelínové tvorby historických epoch lze zaznamenat právě v 2. polovině 50. let, zejména v soustavné badatelské a publikační činnosti Dr. Jarmily Blažkové, jejíž studie vytvořily základy pro analýzu především renesančních a barokních gobelínových památek v českých sbírkách. Tato skutečnost se promítla i v požadavek ochrany a zachování jejich hodnot, protože bylo v roce 1960 do výrobního programu dílny v Jindřichově Hradci začleněno restaurování historických tapiserií.

⁵⁶ Porady se účastnili Teinitzerová, Prof. Hapala, výtvarní vedoucí gobelínek J. Vohánka a J. Müller, J. Klimčák, za VŠUP odborný asistent Prof. Kybala B. Felcman, Dr. M. Holubová, za ČSVU L. Vacek, za AVU J. Josífek ad. V souvislosti s koloristickou problematikou upozorňoval Vohánka na nezbytnost zřízení výzkumné chemické laboratoře.

⁵⁷ Miloslava HOLUBOVÁ: Gobelíny. Valašské Meziříčí, in: Výtvarná práce, 1959/1, 7.

⁵⁸ První dílnu zřídil Schlattauer roku 1889 v obci Zašová, v roce 1908 byla transformována v Jubilejní zemskou a kobercovou školu se sídlem ve Valašském Meziříčí. Nosným programem manufaktury byla gobelínová tvorba s přidruženou produkcí bytových doplňků a podlahových koberců. V předválečné fázi dílna zpracovávala zejména Schlattauerovy gobelínové návrhy vyznačující se secesní plošností, lineárností, lomenou barevností a melancholickou náladovostí, po stránce námětové inklinující k secesní florální ornamentice a k ztvárnění širších krajinných záběrů i detailů přírodních motivů s pevnou vazbou k domácímu prostředí. Gobelíny *Vodník* a *Krysař* zpracovávající pohádkově fantaskní Schwaigerovy motivy byly vůbec první figurální motivy tkané valašskomeziříčskou dílnou v letech 1908–1909, v desetiletích následujících bylo vytvořeno přes sto kusů replik odlišujících se barevností, bordurou, formátem a různými detaily.

označit v komparaci se soudobou jindřichohradeckou produkcí jako regresivní, uchováající osvědčené výtvarné pojetí ustavené za Schlattauerova působení. Prezentace tapiserií raného poválečného období v zásadě dokládala stylovou a motivickou nevyhraněnost dílny, jež sice navázala inspirativní a ojedinělou spolupráci s aubussonsou gobelínkou, respektive lurčatovským okruhem,⁵⁹ ale zejména realizovala návrhy místních moravských umělců v rozličné výtvarné interpretaci námětů regionálního, religiózního, lidového i budovatelského charakteru. Výraznější změnu však nepřinesla ani 50. léta, i přes znatelně pozitivní vliv Jindřicha Vohánky, absolventa Kybalova ateliéru, jenž se v roce 1955 ujal výtvarného vedení valašskomeziříčské dílny. Za doby jeho působení vznikl již zmíněný koberec *Srdcová dáma* Ludmily Kybalové, gobelín *Dívka s holubicí* (1956) realizovaný dle Kybalova návrhu,⁶⁰ současně však i výtvarně netextilní přepisy jánošíkovských motivů Ernesta Zmetáka či Mikuláše Klimčáka. Nikoli nepatříčně o několik let později Ludmila Kybalová poznamenala: „Z titulu »renesance« gobelínu v posledních letech může vznést nárok na jméno gobelín kdejaký revolučně odzemkující »Jánošík« nebo »Radosti malých kosmonautů«, neboť jsou to třeba také velké plachty utkané čistou rypsovou vazbou.“⁶¹

Tvorba obou našich dílen, spadajících od roku 1956 pod správu Ústředí uměleckých řemesel (ÚUR),⁶² pak byla v roce 1959 prezentována na výstavě čs. gobelínů v Bruselu, v jejíž souvislosti se v recenzích belgických kritiků objevil pojem *československá škola*, za jejíž znaky bylo považováno dokonalé řemeslné zpracování a hojné užívání národopisných námětů.⁶³ Na této výstavě se zřetelně projevila též preference menších formátů, vědomý odklon od svébytné monumentality tapiserie k formám intimnějším, cenově dostupnějším širším vrstvám, motivovaný zejména potřebami ekonomického zajištění gobelínek, které nemohlo být naplněno z důvodu absence státních reprezentativních zakázek. Dílny tak hledaly nové způsoby uplatnění gobelínů v interiérech soukromých či v méně významných veřejných prostorách – svatební síně národních výborů, obchodní domy, kulturní instituce, hotely, výrobní podniky – jejichž realizací jako svou vedlejší činností by mohly dotovat svůj provoz.

⁵⁹ Dílna navázala spolupráci s Lurčatovým asistentem Robertem Henrym, dle jehož kartonu byla, jako vůbec první realizace dle zahraničního návrhu, vytkána tematicky vlastenecká tapiserie *Vetřelec* (115 × 168 cm, 1948) a následně *Valašská rapsodie*.

⁶⁰ Pro tento gobelín označovaný též *Balada*, *Hrála si má milá s holubičkou*, *Dívka s orlem a holubičkou* (310 × 210 cm), i všechny ostatní dílenské tapiserie předkládal Kybal kartony ve velikosti proponovaného díla, v přesném barevném řešení a maximálně textilně precizované v rovině tkalcovské návodnosti. Z principu tvorby bylo vyvozeno značné výtvarné zjednodušení – omezení detailů kompozice, vazebná úspornost atp.

⁶¹ Ludmila KYBALOVÁ: Jan Hladík. Gobelíny – obrazy – grafika (kat. výst.), Galerie Fronta, Praha 1963.

⁶² Počátky ÚUR spadají do roku 1952, kdy bylo zřízeno družstvo uměleckých řemeslníků organizované s celostátní působností v rámci družstva *Tvar*, které v té době spravovalo i obě české gobelínky převedené sem v roce 1951 z n.p. *Textilní tvorba*. V roce 1953 byla sekce uměleckých řemesel s oběma gobelínovými dílnami organizačně převedena z *Tvaru* pod *Družstevní práci-Ústřední družstvo uměleckých řemesel*, které bylo v roce 1956 transformováno v *Ústředí uměleckých řemesel*.

⁶³ PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 84.

Drobné formáty tapiserie jako intimní interiérové dekorace odrážely tedy nestabilizované ekonomické podmínky dílen,⁶⁴ současně však svým způsobem suplovaly i formy průmyslového výtvarnictví stagnujícího nespojitostí s výrobou a do jisté míry byly souhlasné se stanovisky teorie. Zdenka Slavíková ve svém článku o gobelínech ÚUŘ sice jednoznačně akceptovala charakterovou nezávislost gobelínového výrazu, ale současně zřetelně definovala funkci požadovanou od soudobých děl, jež zejména „mají dekorativně působit v interiéru.“⁶⁵

I z těchto příčin byla česká tapiserie na sklonku 50. let zasažena změnami v postavení užitého umění na domácí výtvarné scéně, které byly spolupodníceny odezvou jednotlivých oborů na mezinárodních výstavách. Dokladem vzrůstající pozornosti věnované této oblasti se stala *IV. přehlídka československého výtvarného umění*, uspořádaná s delším odstupem na konci roku 1959, nově rozšířena o účast užitého umění a průmyslového výtvarnictví,⁶⁶ i výstava výsledků Jubilejní soutěže k 15. výročí republiky *Československo 1960*, v jejímž rámci byly v pražském Mánesu prezentovány i autorské tapiserie či kartony k dílenským gobelínům, které byly opětovně hodnoceny zejména jako „cenná dekorativní díla.“⁶⁷ Na obou zmíněných přehlídkách se výrazně představili i členové *Skupiny 7*, jež byla ustavena na jaře roku 1958 a jejímiž zakládajícími členy byli převážně absolventi Kybalovy a Fišárkovy speciálky VŠUP – Emil Cimbura, Věra Drnková-Zářecká, Bohuslav Felcman, Květa Hamsíková, Jan Hladík, Alice Kuchařová, Ladislav Vacek, jako teoretik se sdružením v počátcích spolupracoval Jan Tomeš. Skupina vznikla na půdoryse snahy po celistvém přetváření životního stylu,⁶⁸ pročez i aktivity výtvarníků prostupovaly šíří textilního oboru, zahrnujíc návrhovou činnost pro průmyslovou výrobu i unikátní gobelínovou a kobercovou tvorbu, s výraznou koncentrací k filmovému tisku dekorativního i oděvního charakteru a k autorské realizaci tapiserií.

⁶⁴ Aktuální stav výstižně osvětluje skutečnost, že v gobelínové sekci valašskomeziříčské dílny působilo pouze pět tkadlen, počet srovnatelný s prvotním stavem ve Schlattauerově dílně. In: Miloslava HOLUBOVÁ: Padesát let gobelínové tvorby ve Valašském Meziříčí, in: *Umění a řemesla*, 1958/4, 132. Analogická preference komorních formátů s cílem zajistit snadnější odbyt se projevovala i v počátcích tvorby českých dílen.

⁶⁵ Zdenka SLAVÍKOVÁ: Gobelíny z dílen uměleckých řemesel, in: *Umění a řemesla*, 1960/4, 166–168. Výtvarníky navrhujícími tyto komorní tapiserie byli například H. Lendrová, B. Mrázek, J. Müller, J. Vohánka aj.

⁶⁶ V jeho sekci byl v pražském Mánesu vystaven absolventský gobelín Bohdana Mrázka *Praha* (1000 × 230 cm, 1958), tapiserie manželů Kybalových *Smrt a dívka* (310 × 210 cm, 1956) či ateliérová práce *Československé památky*. Na poli dekorativního užitého textilu se zde představili Jiří Mrázek, Olga Karlíková či Jaroslav Červený, značně byla zastoupena tvorba členů *Skupiny 7*.

⁶⁷ Josef RABAN: Jubilejní soutěž 1960, in: *Tvar*, 1960/9–10, 310. Pro soudobý kontext uměleckého řemesla je zajímavé autorovo vyjádření odhalující úlohu prisuzovanou soudobým solitérním autorským dílům, jejichž funkce byla spatřována v experimentálním hledání nových řešení, ve vytváření určitých vzorových prototypů. „Právě tak jsou originální unikátní díla užitého umění i dnes nezbytně nutná jako jakási avantgarda průmyslového umění, která hledá a ukazuje cestu vývoje, objevuje nové výrazové prostředky i nové technické a zdobné principy, které je pak možno v odpovídající formě uplatňovat i v běžné masové výrobě.“ Ibidem 290.

⁶⁸ V této souvislosti byla recenzenty první prezentace skupiny u nás v pražské Galerii Václava Špály na přelomu let 1959 a 1960 vyzdvížena nutnost spolupráce s architektem, jako předpoklad komplexního řešení interiérového celku. Jan TOMEŠ: Skupina 7, in: *Tvar*, 1960/7, 217–223, 228; Karel LAPKA: K výstavě Skupiny 7, in: *Tvar*, 1960/7, 225–6. Na podzim roku 1958 skupina uskutečnila 1. zahraniční výstavu v Polsku (Lodž, Varšava). Vznik tvůrčích uskupení umožnily v roce 1956 nové stanovy Svazu čs. výtvarných umělců.

Přes názorovou individualitu spojovala tvorbu všech členů snaha o textilní výrazovou autenticitu díla – tedy tvůrčí východiska nalézaná v materiálu a dané technice – a převážně autorský přístup k realizacím.

Nejen činnost *Skupiny 7* lze vnímat jako doklad o intenzivním nástupu autorské tapiserie, která se na sklonku 50. let začala stávat vědomě voleným vyjadřovacím médiem rozrůstajícího se okruhu výtvarníků, především absolventů pražské VŠUP, kteří se po svých studiích začali právě v tomto období průrazněji zapojovat do výtvarného dění. Na přelomu 50. a 60. let se tedy již pevně zkonstituovaly základy dvou proudů české tapiserie mající své paralely ve světovém dění – dílenské pojetí pokračující v aplikaci malířských návrhů více či méně adaptabilních pro textilní přepis, autorská linie hledající zdroje svého vyjádření přímo v materiálu a tkalcovském tvůrčím procesu. Autorské tkaní nikoli jako varianta realizace tapiserie či prostředek iniciace výrazové regenerace dílenské tvorby, ale jako nezávislá umělecká forma, nový rozměr tkané výpovědi. Tato skutečnost se přirozeně promítala i do projevů profilující se výtvarné kritiky a teorie tapiserie, jejímž průvodním jevem se stala snaha po důkladném rozboru výrazových elementů a výtvarných složek textilního díla. V roce 1960 byla uveřejněna stať Ludmily Kybalové *Výrazové prostředky soudobé gobelínové tvorby*, v níž autorka na základě umělecko-řemeslné analýzy historických textilií kategorizovala výrazové prostředky gobelínové umění a v jejich intencích hledala specifické znaky soudobého projevu. V závěru svého článku zhodnotila aktuální stadium české autorské tapiserie jako etapu zatím ojedinělých experimentů, majících však v sobě všechny předpoklady pro vytvoření závazného stylu,⁶⁹ jejichž prostřednictvím „*gobelín v této linii nastupuje novou cestu výtvarného výrazu, ať již sledujeme jeho specifičnost z hlediska textilního rukopisu, nebo obsahové náplně.*“⁷⁰ Snaha po vymezení malířské a textilní tvorby linoucí se celým obdobím 50. let se obdobně projevila i v soudobé Kybalově charakterizaci: „*Gobelín hledá tuto cestu k co nejčistšímu výrazu nalezením sama sebe, ve vyloučení jakéhokoliv prostředníka mezi navrhujícím výtvarníkem a provádějícím řemeslníkem. Neužívá štětce a barev, ale jen nití, jejichž průplety jsou mu rukopisem. Obnaží strukturu a učiní ji výtvarným elementem, objeví nutnost dvouprostorovosti a učiní z ní kompoziční zákon, z mezi*

⁶⁹ Hledisko gobelínového slohu uplatnila autorka v studii *Československá gobelínová tvorba*, Praha 1963. Toto kritérium definice jednotčího stylu zužující individuální podněty autorů a nereflektující širší umělecké pozadí bylo, domnívám se, reakcí na potřebu jednoznačného vyhranění nezávislých výrazových prostředků textilního umění jako paralelních k specifičnosti malířského či jakéhokoliv jiného výtvarného způsobu vyjádření. Viz reakce Bohumír MRÁZ (rec.): *Naše gobelínová tvorba*, in: *Umění a řemesla*, 1964 /6, XLIX.

⁷⁰ Ludmila KYBALOVÁ: *Výrazové prostředky soudobé gobelínové tvorby*, in: *Umění a řemesla*, 1960/2, 64. Jako aktuální vyjadřovací prvky autorka vyzdvihla výrazovou konfrontaci různorodých materiálů a technik, zatkvání útků sledujících lineární kontury tvaru, návrat k monumentální koncepci, oprostěnou zkratkovitost pojetí či návaznost na tradici bordur, která tapiserii vrací její monumentální působnost a mobilnost.

a možnosti vedení nití vyvodí způsob stylizace tvaru. Aktuálnost tematická, dimenzování gobelínu pro konkrétní interiéry, odlišení funkce veřejné od intimní, to vše dotváří charakter tohoto monumentálního druhu mezi textiliemi.⁷¹ Kybalovy úvahy s ústředním momentem potřeby autentičnosti výrazu díla, ztotožněného s požadavkem materiálové pravdivosti, následováním svébytnosti techniky skrze autorskou realizaci a nezbytností individuálního rukopisu připravily základní půdu ke koncentraci k vlastní specifické výtvarné problematice tapiserie jako jednoho z předpokladů jejího vstupu do sféry tzv. čistého umění. Nebyly však ojedinelým tvůrčím a teoretickým konceptem, ale měly své analogie v nových tendencích prosazovaných teoretiky i výtvarníky užitého umění, stimulujících paralelní proces proměny významu jiných uměleckořemeslných oborů.⁷² Autorská tapiserie se vedle tvorby sklářské či keramické ocitla v čele této nové orientace, zhodnocujíc v průběhu 60. let tuto prvotní dispozici v umělecky diferencovaný proud, razantně si vynucující pozornost odborné i laické veřejnosti.

II. Názorová diferenciacie české autorské tapiserie 1. poloviny 60. let

Polarita autorské a dílenské tvorby, dualita teorie a kritiky, extenze prezentace

⁷¹ Antonín KYBAL (KK): Cesty současného textilního umění, in: Výtvarná práce, 1960/9–10, 11.

⁷² Zejména teoretizující výtvarník Jan Kotík kontinuálně zdůrazňoval nutnost odmítnutí papírového návrhu jako mezičlánku pomíjejícího determinující vlastnosti materiálu i technologie a vyzdvihoval potřebu výrazového charakteru hmoty, jejíž emotivní hodnoty se mohou plně uvolnit pouze v individuální realizaci, metodou „přímé akce, kde výtvarník je fyzicky i psychicky přítom, kde umělec neúřaduje, ani není sám sobě a svému nápadu vlastním prováděcím zaměstnancem.“ Jan KOTÍK: Pravdivost vztahů, in: Umění a řemesla, 1963/3, 66. Autorská tvorba splňující aspekty skutečného tvoření pak byla stavěna do protikladu k průmyslové výrobě s její uniformitou, obecností a standardizací. „Na druhé straně vyžaduje mechanizovaná výroba tak zamorfizovaný materiál, tak bezstrukturní charakter suroviny, že lidský život a člověk...počne toužit po bezprostředním, živém styku s přírodou – tj. v našem případě po styku s hmotou v jejím základním a vždy neopakovatelně jedinečném tvaru, charakteru a struktuře.“ Idem: Naše současné průmyslové výtvarnictví, in: Tvar, 1955/9, 257–258. Viz též Idem: Triennale 1960, in: Tvar, 1961/1, 22; Idem: Výstava – Tvorba – Skutečnost, in: Umění a řemesla, 1963/2, 43; Idem: Důležitost metody, in: Tvar, 1963/1–2, 2–35; a jiné.

Příklon k autorské realizaci graduující v textilní tvorbě na sklonku 50. let měl své paralely i v ostatních odvětvích užitého výtvarnictví, jejichž orientace na individuální ateliérovou tvorbu přinášející potenciál výtvarně tvůrčího a významového prohloubení díla začala rozrušovat stanovené hranice užitého a volného umění. Přesun těžiště dění k autorské tvorbě byl v některých oborech podněcován složitostí ekonomických podmínek, ztrátou iniciativnosti, nepružností či neochotou výroby zhodnotit experimentální a invenční řešení výtvarných návrhů. Kreativita výtvarníků byla sice programově využívána a manifestována u příležitosti velkoryse koncipovaných a financovaných prezentací v zahraničí předkládajících Československo jako výkladní skříň socialismu, jako bylo zmíněné bruselské EXPO či úspěšná čs. účast na XII. trienále v Miláně v roce 1960,⁷³ akceptace oceňovaných děl ve výrobě však byla omezená, degradující kvalitní návrhy do polohy nerealizovaných prototypů.⁷⁴ Tuto skutečnost výstižně dokládaly pravidelné přehlídky *Skupiny průmyslových výtvarníků* ustavené roku 1958 při Umělecké besedě. Jestliže první dvě výstavy dle Aleny Adlerové „bilancovaly rostoucí síly, schopnost vlastního názoru a důvěru zasáhnout významně do sériové produkce,“⁷⁵ Karel Hetteš v recenzi třetí *Bilance* v roce 1963 již konstatoval: „Desítky návrhů vybraných z velmi přísného hodnocení...jsou zaklety v archivech výtvarných rad a zdá se, že spíš papír, na kterém jsou nakresleny, zteří, než bude přikročeno k realizaci.“⁷⁶ Příznivější nebyla situace ani v uměleckořemeslných dílnách, které se potýkaly s neschopností transformovat svoji zažitou praxi přijetím experimentálních návrhů, paralelně se v odezvě na absenci veřejných zakázek přesouvaly do sféry užítkovosti, nahrazující do určité míry konzumní průmyslovou estetiku či byly nuceny soustředit se

⁷³ Kvalitně byl na trienále prezentován textilní design kolekcemi strojně i ručně vázaných koberců a závěsných tisků V. Drnkové-Zárecké, J. Hladíka, O. Karlíkové, R. Mejsnara, J. Mrázka, Z. Smetanové či J. Vašuta. Zlatou medaili získala Luba Krejčí za autorské krajkové paneau z rezných konopných nití *Nesem slunce ke hvězdám* (1960), jež bylo následně oceněno v mezinárodní soutěži pořádané American Institute of Decorators v Chicagu.

⁷⁴ Jestliže čs. expozice v zahraničí mohly a měly vzbuzovat zdání vysoké kvality našeho průmyslového designu, k českým spotřebitelům se v případě prosazení do výroby dostávala spíše rezidua kolekcí na export. „*A tak se tu a tam schválená, případně oceněná ověřovací série dostane alespoň do sbírek uměleckořemeslných muzeí, aby naši potomci v budoucnu měli představu, co českoslovenští výtvarníci uměli, a aby si mohli myslet, jak jsme si asi s tak dobrými věcmi žili.*“ Jiřina MEDKOVÁ: Řeč věcí, Praha 1990, 86. Z pozice komisaře výstavy *50 let českého užitého umění a průmyslového výtvarnictví* Hetteš analogicky konstatoval: „*A tak organizátor výstavy brzy zjistí, že je daleko snazší napsat o vývoji těch uplynulých let knihu, než dokumentovat tento vývoj výstavou.*“ Karel HETTEŠ: Imaginární rozhovor, in: *Výtvarná práce*, 1969/3–4, 13.

⁷⁵ Alena ADLEROVÁ: *Bilance 66*, in: *Domov*, 1967/2, 12.

⁷⁶ Karel HETTEŠ: *Bilance tří „Bilancí“ 1958–1963*, in: *Tvar*, 1963/7, 207. Novotná situaci shrnula výrokem: „*Až na výjimky...nebyl dostatečně využit potenciál celé generace profesionálně dobře připravených a vzdělaných výtvarníků, kteří mohli poskytnout výrobě cenné podněty a přinést výtvarné a technologické inovace.*“ Jarmila NOVOTNÁ: *Keramika*, in: *Užité umění 60. let ze sbírek Moravské galerie v Brně*, 1996, nepag. Na tuto skutečnost reagovaly též pedagogické programy příklonem k individuální uměleckořemeslné tvorbě. V publikaci k 100. výročí pražské VŠUP se uvádí: „*Škola byla postavena před otázkou, zda má vychovávat dosavadní počet průmyslových výtvarníků, či posečkat až do té doby, kdy průmyslová výroba začne plnit svou roli i v oblasti výtvarné kultury.*“ UMPRUM/VŠUP 100 let práce, Praha 1985, 93.

k činnosti restaurátorské.⁷⁷ V mnoha oborech situace nevyhnutelně vyplynula v polarizaci orientace výtvarníků na oblast průmyslového návrhu, popřípadě dílenských malosériových předmětů a na individuální výtvarnou tvorbu komorních či monumentálních solitérů, jež se začala vyvazovat z hledisek dekorativnosti a užitárnosti, nabývající charakter autentického osobního vyjádření rovnocenného projevům volného umění. Tento odvrát od designu k nezávislé ateliérové tvorbě, třebaže s mylnou představou české specifčnosti a s vnímáním rozhodujícího podnětu malířů a sochařů ve svazové sekci UP, pojmenoval v roce 1966 ve své kritické úvaze Karel Hetteš: „*průmyslové výtvarnictví se začalo...vracet zpět k užitému umění a užité umění začalo splývat s uměním volným u nás daleko intenzivněji než kde jinde.*“⁷⁸ Zajímavý pohled na tuto skutečnost nabídla v esejistické recenzi *Osamělost přespolního běžce* z roku 1967 Milena Lamarová, vnímavě se dotýkající řady okolností spoluurčujících vývoj 60. let. „*Kulturní profil a celkové zařazení užitého umění je u nás, myslím, jakousi sedmou komnatou, kolem níž se chodí zlehka a po špičkách a jen o svátcích velkých zahraničních výstav s praporem a bubnováním. Máme užité Umění, ale nikoliv Užité umění a už docela ne umělecké řemeslo – potrpíme si prostě na eufemismy. Také jsme si navykli na chutné koktejly z užitého umění: něco skla, trochu keramiky, tu goblén či art-protis, tam šperk – se stoickým klidem notorika jimi zapijíme hořké kapky, jimiž nás častuje užitá každodennost kolem nás. Užité umění potřebuje zákazníka, ale u nás se dostalo do situace, kdy se musí tvářit, jako by bylo neprodejná. Nezbyvá mu tedy než být Uměním a sem tam se občas prodat, když se podaří prosadit návrh k výrobě, anebo když zapracuje Art-Centrum...Lidé, kteří se zabývají materiály předurčenými k nějaké konkrétní užitné funkci, byli vyvrženi do pustiny nereálna. Artistnost nebo konformnost, anebo vhodná kombinace obojího byly jediné možnosti, jak se bránit.*“⁷⁹ Jestliže extenzitu autorské tvorby ekonomicko-ideologické podmínky českého prostředí znásobily, jí podmíněný přerod některých projevů do polohy výpovědi vyvázané z dekorativních aspektů nelze vnímat jen jako důsledek této situace. K proměně samotné podstaty, smyslu jednotlivých výtvarných forem vedl vnitřní vývoj oborů vyrůstající z půdorysu 50. let, či ještě z doby meziválečné (anticipující či paralelní světovému dění), s ústředním faktorem psychologické motivace – umělecké introverze nutící autora k aktu

⁷⁷ Tato skutečnost byla v průběhu 60. let podrobována silící kritice. „*Postupná přeměna ÚÚŘ v organizaci průmyslově podnikového typu, která vyplývala z direktivních forem řízení minulého období, z přečeňování společenské úlohy průmyslových organizací, nebyla jednak reálná (vždyť jde o rukodílnou řemeslnou práci) a navíc ji odvedla od původního poslání a nemožňovala plnit cíle a úkoly dané zákonem.*“ Redakce Výtvarné práce: Sekce UP, in: Výtvarná práce, 1969/5–6, 4.

⁷⁸ Karel HETTEŠ: Úvahy o vývoji našeho užitého umění a průmyslového výtvarnictví, in: Tvar, 1966/7, 204. V sekci užitého umění „*našla tvůrčí asyl řada malířů různých tendencí, tehdy oficiálně odmítaných, například Zatler, Sklenář, Kotík, Balcar, Tikal a jiní, ale i řada architektů, kteří se Svazem architektů v době »sorelní« nemohli pracovat.*“ Josef SOUKUP: K rozboru křivd, in: Výtvarná práce, 1968/10,7.

⁷⁹ Milena LAMAROVÁ: Osamělost přespolního běžce, in: Výtvarná práce, 1967/26, 5.

individuální tvorby, vědomě abstrahující od kodifikované funkce daných materiálů a technik. Tedy autorská realizace determinující samotnou tvůrčí koncentraci k vyjadřovací struktuře díla, potenci technologických procesů, materiálových hodnot, začleňujíc je v sepětí s relevancí uměleckého sdělení do spektra výtvarných prostředků osobního vyjádření.

V rovině externích vlivů zde samozřejmě působila i vývojová inklinace volného umění k rozrušování ustálené materiálově-technologické integrity daných forem či nejen teoretiky prosazovaná idea syntézy uměleckých oborů v architektuře. Teze integrace uměleckého díla, monumentální realizace do interiéru, jako prvku podmíněného myšlenkou celku, ale současně spoluurčujícího ráz daného prostoru jako nezávislý výrazový artefakt, se projevila i v oboru tapiserie požadavkem proměny funkce tapiserie z dekorativního dodatku vymezeného a vymežujícího stěnu interiéru v samostatně působící architektonický prvek, aktivně spoluutvářející povahu daného prostředí svým výtvarným i hmotově předmětným charakterem. Pojetí gobelínů 50. let jako nástěnných doplňků s funkcí harmonizovat a rytmizovat interiér, již odpovídalo výtvarné zpracování i volba námětu, bylo vystřídáno vyzdvižením nezávislosti tapiserie přinášející důraz na obsahovou závažnost díla odpovídající jeho monumentální povaze a současně i apel na součinnost výtvarníků a architektů při utváření komplexní podoby konkrétního prostředí či alespoň větší míru vnímavosti architektů pro specifické hodnoty dané tapiserie v její integraci prostorem.⁸⁰ Požadavek spolupráce výtvarníků s architekty již v projektové fázi, vztahující se ke všem uměleckým formám a permanentně předkládaný v průběhu celých 60. let byl však v praxi naplňován pouze vzácně, nahrazován ojediněle realizací děl do konkrétních interiérů, spíše však způsobem dodatečných akvizic v podobě více či méně adekvátního zastření hluchých míst.⁸¹ Začala-li dílenská tapiserie i prostřednictvím uvedených východisek počátkem 60. let usilovat o znovuzískání statutu samostatné dekorace jako svého druhu scénického prvku utvářejícího výraz prostoru, autorská tapiserie uchopila tento akcent prostorotvornosti jako jeden z momentů podílejících se na jejím vyvazování z ustaveného poslání. Odklon autorské realizace od zákonitostí klasické, tedy dílenské tapiserie, hledající a nacházející výtvarně i

⁸⁰ Otázky organického spojení tapiserie a prostoru byly řešeny v poloze interiéru veřejného, soukromého a v teorii na úrovni integrace tapiserií do veřejných shromaždišť. V komparaci s Lurčatovým obrozením výtvarné hodnoty gobelínu označila Kybalová tuto proměnu jako „*renesanci ideového a funkčního poslání tapiserie*.“ Ludmila KYBALOVÁ: Gobelín – jeho idea a funkce, in: Umění a řemesla, 1961/3, 93. V praktické rovině byla vyžadována nezbytnost volné instalace identifikující textilní měkkost tapiserie, rozptýlené světlo architektonického prostoru zdůrazňující její vazebnou i taktilní strukturu a homogenní barevná kvalita interiéru poskytující pravdivé vyjádření textilního barevného spektra.

⁸¹ Požadavek sepětí uměleckých děl s architekturou vycházející z tezí 50. let byl podpořen legislativním opatřením z roku 1961 zavazující investory vyčlenit dvě procenta z investičního objemu stavby na uměleckou výzdobu, vzhledem k úsporným opatřením počátku desetiletí se však monumentální tvorba v architektuře začala výrazněji rozvíjet až v druhé polovině 60. let. Vládní vyhláška pozitivně ovlivnila ekonomické pozadí tvorby, nepodnítila však koncepční změnu praxe, zajištění spolupráce složek již při projektování.

významově nové komunikační schopnosti textilního díla, proměňující tapiserii ve výrazově nezávislou a v lidsky závažnou výpověď, však neproběhl jako náhlý, kriticky reflexivní zvrát. Základní předpoklad zde byl položen nastíněným vývojem 50. let, s jeho směrodatným obratem k autorské realizaci a k hmotné stavbě tapiserie, jež vedly přirozeně k principiálnímu rozchodu autorské a dílenské tvorby. Nikoli mechanická reprodukce jiného vyjádření klasickými řemeslnými prostředky, ale hledání výrazu v hmotě a způsobech jejího utváření, třebaže v 50. letech ještě zejména v intencích manifestace textilní nezávislosti a prohloubení myšlenky díla v jeho dekorativní funkci. V procesu zintenzivňující se vnímavosti vůči textilní hmotě a její specifické skladbě v díle, tedy výtvarným osvobozováním vlastních tvůrčích postupů i výrazových vlastností materiálů,⁸² které se začaly stávat samostatnými významovými prvky nesoucími či lépe utvářejícími sdělení, umocňujícími i proměnu obrazného vyjádření – ať již abstrakcí vizualizovaných skutečností, nepředmětnou interpretací představ či pronikáním do podstaty hmotné výstavby – byla v první polovině 60. let nastoupena cesta celistvého odvratu od normativních zásad na úrovni materiálu a techniky, i komplexní struktury vyjádření a smyslu díla. Na významu přirozeně nabyly nově exponované fenomény experimentace jako charakteristický moment 60. let, utvářející se v souvislostech bezprostředního kontaktu výtvarníků s materiálem, stupňujícího se vnímání tapiserie jako formy určované nikoliv ustavenými kánony, ale součinností potenciálu materiálu, techniky a tvůrčí inspirace, a motivačně podnětý nutkáním hledání nového jazyka odpovídajícího nové skutečnosti. Tapiserie začala objevovat svou vlastní řeč, jejíž výrazové možnosti se v rukou výtvarníků proměnily v spektrum projevů zákonitě rozrůzněných inspiračními zdroji, způsobem jejich výtvarného ztvárnění i mírou a polohou reflexe klasického gobelínu, spojených však potřebou tvůrčí svobody a snahou o intenzitu výpovědi přesahující tradiční poslání dekorativnosti, které roztržily a nahradily koncept *gobelínového slohu* předchozího desetiletí s jeho v zásadě stěžejním úsilím o akceptaci nezávislosti textilního vyjádření ve struktuře výtvarných prostředků.

Intenzivní příklon textilních výtvarníků k autorské realizaci sklonku 50. let přirozeně proměnil skladbu výstavních aktivit, již začaly razantně určovat souborné, skupinové a zejména individuální projekty. Jednou z prvních autorských expozic počátku desetiletí byla

⁸² Obecnou orientaci k estetickému vyzdvížení hmoty, přirozenosti jejího výrazu i zhodnocení její technologické funkce názorně dokládá soudobé konstatování: „*Lze říci, že v naší době se prosazuje estetika pravdivosti, autentičnosti a podstaty. Oceňujeme čím dál víc materiály pravé, rezné, ničím nezakryté, rovněž tak máme rádi zřetelnost technik, struktur, konstrukcí.*“ Miloslava HOLUBOVÁ: Skupina 7 a textilní umění, in: Výtvarné umění, 1965/4, 190. Analogické tendence charakterizovaly vývoj sklářské a keramické tvorby emancipující se od svých daných funkcí, zasahovaly i ateliérový šperk či medailérství a projevovaly se i v teorii těchto oborů – referáty Mezinárodního kongresu keramiky konaného v roce 1962 v Praze.

prezentace textilních děl Jindřicha Vohánky uskutečněná na přelomu let 1960 a 1961 v gottwaldovské galerii Díla, která čitelně naznačila nejen autorovu osobní tvůrčí orientaci ovládanou potřebou hledání nového textilního jazyka. Vohánkovo instalované, formátově především intimnější tapiserie, prohlubovaly základní východiska 50. let otevírající zároveň nové možnosti textilního vyjádření prostřednictvím konfrontace kvalit různých hmot (textilní materiál, kov), experimentací s technikami (výtvarné osvobození kobercového vývazu v kombinaci s rypsem), umocnění nosného výrazu vazebných struktur či iniciovanou problematikou způsobu zakončení tapiserie přinášející ve Vohánkovo řešení již určité přehodnocení klasických funkcí tektonických prvků (odhalení osnovy, kompoziční včlenění nosné lišty do tkaniny, závěsné útkové smyčky aj.)⁸³ Svou soustředěností k vlastnímu výrazu hmoty tapiserie rozkládající a objevující hodnoty elementárních prvků textilní stavby díla tedy Vohánka již zřetelně přestupoval klasické zákonitosti gobelínového umění a předjímal již počátkem 60. let následné vývojové směřování autorských realizací.

Zajímavou událostí, jež upozornila na skutečnost, že soudobá autorská tvorba ve svém přehodnocování významu materiálových a vazebných prvků byla předznamenána progresivními principy aplikovanými v českém prostředí již v období meziválečném, se stala výstava *Dílo Marie Teinitzerové 1879–1960* uspořádaná na přelomu let 1961 a 1962 v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu, rok po autorčině smrti.⁸⁴ Jednoznačné svědectví o tvůrčí senzitivnosti Teinitzerové a jejím zhodnocení textilními výtvarníky 60. let podal Jindřich Vohánka, jenž svým článkem analyzujícím autorčinu gobelínovou tvorbu reagoval na uvedenou výstavu, třebaže text byl publikován v časopise *Tvar* až v roce 1967. Vohánka zde vyzdvihl právě intuitivní schopnost Teinitzerové anticipovat poválečné cítění demonstrativním zdůrazňováním textilního charakteru tapiserie zvýrazněním její tektoniky – aplikací k nejzazší mezi zesíleného materiálu, vizuálním zapojením osnovy užitím plátňové a keprové vazby či skrze různé prvky ve své době vnímané jako tkalcovsky nečisté, které v interakci umocnily Vohánkovými slovy „jedinečný, textilně zřetelný výraz, v jakékoliv jiné technice nenapodobitelný.“⁸⁵ Tato tkalcovská autenticita se nejplněji projevila vedle již

⁸³ Recenzent výstavy našel okolo deseti originálních způsobů úchytných systémů. Jan MALIVA: Výstava Jindřicha Vohánky, in: *Umění a řemesla*, 1961/2, VII; Idem: Jindřich Vohánka, in: *Výtvarná práce*, 1961/2, 8.

⁸⁴ Recenze: Milena ZEMINOVÁ: Marie Teinitzerová. Počátky českého moderního textilu, in: *Umění a řemesla*, 1962/3, 98–103; Karel HETTEŠ: Od uměleckého řemesla k průmyslovému výtvarnictví, in: *Výtvarná práce*, 1962/1, 8. Viz též Dagmar TUČNÁ: Marie Teinitzerová, *Umění a řemesla*, 1979/3, 13–18; Miroslav HAŠEK: Marie Teinitzerová, České Budějovice 1971.

⁸⁵ Jindřich VOHÁNKA: Několik poznámek k dílu Marie Teinitzerové, in: *Tvar*, 1967/2, 46. Není bez významu, že oproti fixovanému francouzskému způsobu využívajícímu jako nositele váhy gobelínu útkovou soustavu založila Teinitzerová odlišnou praxi spočívající – z hlediska praktických (odolnost) i výtvarných aspektů – na adekvátnějším užití nosnosti osnovy. Tímto způsobem realizovala všechna díla, pokud ji to vzhledem k proponované velikosti tapiserie umožňovala velikost tkalcovského stavu.

zmíněné tapiserie *Český len* (1939) v rozsáhlém cyklu *Práce* (později označovaném *Řemesla* 1924–1925), realizovaném podle návrhů Františka Kyselého jako dominantní součást reprezentačního prostoru pražské uměleckoprůmyslové školy na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925.⁸⁶ Uměleckořemeslný vklad Teinitzerové pro textilní výraz tapiserií zde byl podpořen Kyselovou vnímavostí vůči gobelínovým zákonitostem, částečně ovšem korespondujících s principy autorova projevu českého dekorativismu, invenční byla i sama koncepce navazující na tradici monumentálních tematicky vázaných sérií.⁸⁷ Je nesporné, že cyklus *Řemesel*, oceněný v Paříži dvěma Grand prix za návrh i realizaci, ač zůstal jen „slibným a izolovaným experimentem velkých hodnot, který se nerozvinul v přímé pokračování,⁸⁸“ neměl v době svého vzniku u nás ani ve světě souměřitelných projevů a v poloze textilního charakteru jej nelze srovnávat ani s o desetiletí pozdější renesancí Lurčatovou. Právě tento aspekt vyzdvihl ve svém článku Vohánka, zdůrazňující, že autorka v protikladu k francouzské čistotě jednoduších ploch rozvíjí „výrazivo až k estetickému účinku jednotlivých útků s jejich vazebně-vzorovými možnostmi.“⁸⁹ Ve stati o dvacetiletí pozdější Vohánka označil tento prvek autorčina přínosu následnému vývoji jako „metaforizaci textilních struktur,“ které „nejsou již jen světlem a stínem, ale krásnými věcmi,⁹⁰“ neslouží tedy jako pouhé transpozice malířských hodnot, ale stávají se nezávislým prostředkem výrazu. Příznačným momentem Vohánkova textu vyostřujícím se v jeho následných statích byla kritická reflexe širších souvislostí oboru, otevřené zdůraznění vnitřních konvencí i vnějších podmínek společenské situace 50. let, ovlivňující autorskou tvorbu i působnost výtvarníků českých dílen. Těmto tlakům, necitlivému přístupu vedení dílny byla vystavena i Teinitzerová, jejíž potřeba nezávislosti v rovině realizace i volby výtvarníka návrhu přiměla autorku v roce 1958 k odchodu z postu výtvarné vedoucí a

⁸⁶ Cyklus představuje 28 tapiserií, rozměrově a námětově utvářejících tři skupiny – centrální soubor 8 monumentálních tapiserií zobrazuje řemeslnou práci truhláře, tiskaře, hrnčíře, skláře, malíře pokojů, cizeléra, tkalce a knihvazače (cca 270 × 240 cm), k němu je přidružena skupina 20 supraport a pásových bordur s motivy šátkových festonů s ovocem a řemeslnými pracovními nástroji. Interiér v 1. patře čs. výstavního pavilonu realizovaný spoluprací ateliérů uměleckoprůmyslové školy pod Janákovým vedením byl původně koncipován jako přijímací sál na Pražském hradě v rámci Plečnikových úprav prováděných od roku 1920.

⁸⁷ Úzká spolupráce autorů (spoluzakladatelů družstva Artěl) započala v roce 1920 gobelínem *Státní znak* pro Národní shromáždění, pokračovala v letech 1922–1923 sérií tapiserií do hudební síně zámku Bartoňův v Novém Městě nad Metují a neznámou výzdobou vily J. Sochora ve Dvoře Králové a vyvrcholila cyklem *Práce*. V užším hledisku příslušnosti mezi slohové projevy 20. let, představuje cyklus významné dílo českého dekorativismu i světového proudu art-déco. Četnost zastoupení a nároky kladené na jeho prezentaci na domácích i zahraničních výstavách vedly počátkem 90. let k rozhodnutí o realizaci replik, provedených jindřichohradeckou dílnou. Viz Konstantina HLAVÁČKOVÁ: Kyselovy tapiserie *Řemesla*, in: *Umění a řemesla*, 1989/9, 32–35.

⁸⁸ Dagmar TUČNÁ: Tapiserie Jeana Lurčata, in: *Umění a řemesla*, 1972/1, 10.

⁸⁹ VOHÁNKA 1967 (pozn. 85) 47. Analogicky vyzdvihovala Holubová „citlivé podání ploch, které nejsou v jejich pracích nikdy mrtvé, plané, vždy je v nich nějaké chvění, jemná změna barevných tónů.“ Miloslava HOLUBOVÁ: Vzpomínka na Marii Teinitzerovou, in: *Výtvarné umění*, 1961/2, 60.

⁹⁰ VOHÁNKA 1979 (pozn. 38) 25.

bezúspěšnému úsilí zřídit samostatný ateliér.⁹¹ V této souvislosti Vohánka poznamenal: „*Vytvářet výrazné experimenty a tlumočit je sugestivně do textilní řeči ponese s sebou vždy nebezpečí, dostat se s někým dříve nebo později do konfliktu.*“⁹² V tomto vyjádření rezonuje nejen autorova individuální potřeba plné tvůrčí svobody, ale odhaluje se i Vohánkova aktuální situace, vedoucí jej, částečně z analogických příčin jako Teinitzerovou, v roce 1962 k opuštění shodné pozice v dílně ve Valašském Meziříčí a ústící následně v názorovou negaci vývojové relevance dílenské tvorby vůbec. Vohánkuv článek zřetelně dokládá, že dílo Teinitzerové nacházelo u textilních výtvarníků 60. let pozitivní odezvu v rovině autorčina přestoupení klasické gobelínové transpozice výrazovým zvýznamněním jednotlivých elementů tkalcovského řemesla. V souladu s hledáním maximální autenticity materiálové výpovědi však byla zamítnuta podstata malířského přístupu autorky – jak zkonstatoval v závěru svého článku Vohánka: „*Doba převádění nebo přetlumočení sebekvalitnějšího malířského projevu do textilní řeči je skončena.*“⁹³ Pro generaci textilních výtvarníků, kteří na přelomu 50. a 60. let začali pronikavě utvářet vývoj české autorské tapiserie, „*textilní dílo získalo samo o sobě smysl a nemuselo nic zprostředkovávat.*“⁹⁴

Dynamický vzrůst autorské realizace se odrážel i ve stanoviscích výtvarné teorie, která v počátcích 60. let začala usilovat o metodické začlenění české tapiserie do kontextu světové scény. V kategorizaci a hodnocení se přitom již plně projevoval základní antagonismus tapiserie v její klasické, technologicky čisté a závazné, transpoziční malířské linii zosobněné dílenskými tapiseriemi *francouzské školy* a v její nové, výrazově textilní a experimentální orientaci autorské tvorby, k níž inklinovali zejména tvůrci severovýchodních zemí, Polska, Švýcarska, Německa. Na základě konvergence k autorskému zpracování a experimentálnímu odvratu od ustavených výrazových hodnot tak byla například v článku Ludmily Kybalové *Současné gobelíny v zahraničí a u nás* z roku 1961 česká tapiserie kladena do blízkosti přednesu skandinávských zemí.⁹⁵ Gobelínové realizace přibližující se v pojetí *francouzské školy* byly připisovány naší dílenské produkci, třebaže i zde se začaly koncem 50. let prosazovat neklasické tendence v proměnách dostavy, rozšiřující se škále materiálů (ručně předená vlna), střídání hrubostí surovin, a tím i povrchových struktur, tedy ve zhodnocení

⁹¹ Názorné je autorčino vyjádření: „*Uznávám práci na podkladě kvalitativní cesty konanou, to je práce tvůrčí, práce konaná na podkladě kvantitativním patří do skupiny, o které vím, že je destruktivní.*“ Dopis adresovaný Váženému panu inženýrovi, Praha 27. 9. 1956. Písemná pozůstalost Marie Teinitzerové uložena v Okresním vlastivědném muzeu v Jindřichově Hradci (sign. L 860). Citace in: PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 7.

⁹² VOHÁNKA 1967 (pozn. 85) 50.

⁹³ Ibidem 51.

⁹⁴ PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 93.

⁹⁵ Ludmila KYBALOVÁ: *Současné gobelíny v zahraničí a u nás*, in: *Výtvarná práce*, 1961/13, 6.

výrazových možnostech textilní hmoty překračujícím francouzskou ortodoxii.⁹⁶ Zprostředkovateli těchto reflexí autorské tvorby byli zejména výtvarní vedoucí gobelínů – Josef Müller v Jindřichově Hradci, Jindřich Vohánka ve Valašském Meziříčí. Přímou konfrontaci české tapiserie a mezinárodních tendencí však přinesla až čs. účast na prvním lausanském bienále, k jejímuž ozvuku Kybalová později poznamenala: „*Kruh izolace, který uzavíral naši gobelínovou tvorbu po řadu let, se podstatně uvolnil.*“⁹⁷ Prezentace českých autorů v Lausanne měly jen skrovný vliv na jejich tvůrčí směřování, neboť právě oni sami působili jako jedni z podněcovatelů a nositelů nových výrazových proudů autorsky tkané tapiserie společně usilujících změnit stávající gobelínovou konvenci, přesto však opakovaná účast českých výtvarníků na bienále jednoznačně přispívala k navázání přerušovaných kontaktů se světovou tvorbou – nezřídka též k utvoření pevných přátelských pout autorů – a umožňovala, v 50. letech postrádané, širší zhodnocení české tapiserie v kontextu mezinárodního dění.

Organizaci I. mezinárodního bienále tapiserie v Lausanne v roce 1962 předcházelo o rok dříve ustavení *Mezinárodního střediska historické a moderní tapiserie* (Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne-CITAM), které bylo založeno z rozhodujícího podnětu Jeana Lurçata a Pierra Pauliho, tehdejšího ředitele lausanského Musée des Arts Décoratifs. Pod patronací CITAM se začaly v Lausanne konat periodické přehlídky, jež se nadlouho proměnily v nejrenomovanější expoziční prostor tapiserie, v půdorys tvůrčích konfrontací, médium iniciace mezinárodních kontaktů a proti původní koncepci organizátorů i v platformu manifestace nejaktuálnějších tendencí autorské tvorby. Přispěl-li i prestižní status těchto přehlídek s jejich velkorysou organizací a rozsáhlou publicitou k oficiálnímu uznání autorské tapiserie jako autonomního projevu *čistého* umění,⁹⁸ první bienále tuto orientaci spíše jen bezděky naznačovalo, vycházejíc v koncepci přehlídky z tradičního vnímání gobelínu jako monumentální nástěnné malby dekorativního charakteru. Toto východisko se zákonitě promítlo ve stanovení striktních kritérií účasti, aplikovaných jednotlivými státy již

⁹⁶ Jaromír PROCHÁZKA: Gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, in: Jindřichohradecká tapiserie (kat. výst.), kostel Sv. Jana Křtitele a křížová chodba v Jindřichově Hradci 1980, 4–5. Na nevyužívaný strukturální potenciál upozorňovali teoretici již v 50. letech: „*Obě manufaktury...měly by působit na diváka nejen opticky texturou, vzorem a barvami, ale také na jeho dotykové city (taktilní estetika) a využívat různé struktury a faktury příze, střídát hladký a uzlíčkový či kosmatý materiál.*“ VYDRA (pozn. 4) 58. Není bez zajímavosti, že autor v této souvislosti poznamenal „*podobný pokus taktilní estetiky gobelínů*“ u kolekce tapiserií-textilních aplikací a koláží Rogera Bissière, vystavených v rámci pražské výstavy *Francouzské nástěnné koberce* v roce 1948. Ibidem. Téhož autora vyzdvihl ve své přednášce Vohánka v kontextu kvalit předjímajících textilní hodnoty 60. let. VOHÁNKA 1979 (pozn. 38) 23.

⁹⁷ Ludmila KYBALOVÁ: Současný gobelín, in: Výtvarné umění, 1964/4, 151.

⁹⁸ O několik let později označila švýcarská teoretička Billeter ustavení Mezinárodního bienále tapiserie v Lausanne jako „*první krok Evropy na cestě k přijetí aktuální textilní tvorby jako neoddelitelné součásti výtvarného umění.*“ Erika BILLETTER: 3rd International Tapestry Biennial, in: Craft horizons, 1967/4, 9.

v národních výběrech předcházejících volbě komitétu,⁹⁹ jež v důsledku značně zkreslily pohled na soudobý stav světového dění. Příkré ustanovení rozměrů děl s minimem 12 m² mimo jiné poznamenalo účast Československa, které počátkem 60. let nedisponovalo adekvátním počtem aktuálních tapiserií v požadované velikosti. Druhou, neméně zásadní podmínkou přijetí, byl požadavek tkalcovské realizace klasickými prostředky útkového rypsu na vertikálním či horizontálním tkalcovském stavu,¹⁰⁰ tedy konzervativní akcent na čistotu gobelínové techniky, jehož motivaci v úvodu katalogu bienále výstižně postihl rakouský architekt Richard J. Neutra: „*Historie tapiserie a její renesance nás poučily o hluboké pravdě. Omezení technikou má větší cenu než její neomezené možnosti.*“¹⁰¹ Inklinace prvního ročníku k tradičnímu pojetí tapiserie přirozeně vyplývala z dominantního tvůrčího i teoretického přístupu ke gobelínovému umění, podněcovaného i Lurčatovým předsednictvím v komitétu a příznačně se odrazila právě i v katalogových textech. Autorem druhé předmluvy byl švýcarsko-francouzský architekt Le Corbusier, mimo jiné sám návrhář gobelínů, jenž ve své úvaze vyzdvihl dva klasické atributy tapiserie lakonicky shrnuté autorovým pojmem *muralnomad*, vyznačující funkci nástěnného závěsu s akcentem rysu mobilnosti jako vlastnosti konvenující proměnlivé povaze soudobého života. „*Vyjevuje se osud dnešní tapiserie: stává se »nástěnnou malbou« moderní doby...Nemůžeme si nechat namalovat nástěnnou malbu na stěny našich bytů. Naproti tomu nástěnnou malbu z vlny, kterou je právě tapiserie, lze sejmut zdi, stočit, vzít v podpaží a dle libosti zavěsit jinde.*“¹⁰² Jak bylo řečeno, problematika vztahu tapiserie k architektuře byla paralelně analyzována i v českém prostředí, vyzdvihována však nebyla ani tak rovina plnění utilitárních (izolace, akustika) či psychologických funkcí (emocionální teplo) nebo estetická služebnost tapiserie jako mobilní dekorace, ale spíše její potence být integrální součástí architektury jako souladný, ale nezávislý výtvarný element. Tradicionalistická koncepce bienále cíleně negující neklasické textilní tendence tedy pochopitelně podmínila celkový profil instalace, která byla tvořena v naprosté většině dílenskými tapiseriemi realizovanými klasickými postupy podle malířských

⁹⁹ Čestným předsedou mezinárodního komitétu byl jmenován prezident CITAM Jean Lurçat, hlavním komisařem prvního bienále (i všech následujících přehlídek do roku 1971) Pierre Pauli.

¹⁰⁰ Vohánka ve své přednášce z roku 1977 upozornil, že zmíněná zásada technologie *haute lisse* (gobelin) a *basse lisse* (aubusson) byla z odborného hlediska zcela zavádějící, neboť termíny označují typy tkalcovských stavů, nevymezují však samotnou vazbu útkového rypsu. VOHÁNKA 1979 (pozn. 38) 23.

¹⁰¹ Richard J. NEUTRA: Tapisseries, in: 1re Biennale Internationale de la Tapisserie (kat. výst.), Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1962, 11.

¹⁰² LE CORBUSIER: Muralnomad, in: 1re Biennale Internationale de la Tapisserie (kat. výst.), Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1962, 9. První návrh na tapiserii vytvořil Le Corbusier na objednávku Marie Cuttoli, ve 40. letech se připojil k Lurčatově *L'Association des Peintres-Cartonniers de Tapisserie*. Tapiserii jako praktický funkční i výtvarný prvek architektonického interiéru, začleňoval i do vlastních projektů – monumentální tkaniny (600 m²) do sálů soudu Justičního paláce v indickém Čandigarhu aj. Zajímavým momentem u Corbusierových návrhů byl transfer autorových doporučených zásad jednotky *moduloru*.

kartonů.¹⁰³ Nejpočetnější francouzskou účast, přes rozmanitost výtvarných názorů, charakterizovalo v zásadě jednotné působení spočívající v hladké, pravidelné struktuře rypsové vazby, striktním respektu pravoúhlého křížení osnovních a útkových nití, stejné síly materiálu a dokonalé technické čistoty děl realizovaných mechanickým převodem v tamních dílnách.¹⁰⁴ K tomuto klasickému proudu, jenž v protikladu k aktivizaci výrazových prostředků tkaniny demonstroval snahu transponovat do textilní hmoty povahový projev oleje, pastelu, akvarelu, grafických technik atp., se přimykala většina prezentovaných zemí, přičemž v rovině výtvarného podání se v řadě expozičních projevů vliv Lurčatova znakového stylismu a dekorativního kolorismu. Vedle této převažující tendence se však již na prvním bienále zřetelně projevila existence druhé linie spojené s bezprostředním autorským ztvárněním výtvarné představy v materiálu, využívající tkalcovské řemeslo nikoli jako zaměnitelné médium zprostředkování malířského projevu, ale jako výraz díla podmiňující a zákonitě určující faktor.¹⁰⁵ Touto poetikou se vyjadřovaly kanadské autorky Sadowska a Rousseau-Vermette a zejména polští výtvarníci, jejichž charakterově ucelená kolekce byla současně dobou vzniku souborem nejaktuálnějším.¹⁰⁶ Oproti plošné homogenosti dílenských tapiserií přenášejících v závazné rypsové pravidelnosti obrazové konfigurace představili Poláci díla s diametrálně odlišným, textilním charakterem, utvářeným konfrontací různých druhů a hrubostí hmot, kombinacemi dostav, akcentací výtvarné potence jednotlivých útků, vertikálními rozparky v nepřekřížených útcích i vazebnou strukturou aktivizující osnovu prostřednictvím různé intenzity útkového zatčení. Jak vnímavě uvedla ve své recenzi Ludmila Kybalová, v abstraktních kompozicích Magdaleny Abakanowicz, Jolanty Owidzke a Anny Śledziewské „*umná a citlivá práce s textilní strukturou nepodporuje již jen daný námět, ale je sama umocňována na nositele výrazu.*“¹⁰⁷ Výjimečnost polských tapiserií ve vztahu k soudobé gobelínové produkci tedy nevyplývala z osvobození od obrazových odkazů či narativní figurace, ale z povahy textilního výrazu utvářeného výrazem samotné hmoty a způsobů jejího ztvárnění, stupňovaného i skrze abstrahující znakovost. Jak později

¹⁰³ Z celkového počtu 58 vystavených tapiserií bylo autorskou cestou realizováno pouze 11 děl.

¹⁰⁴ Kybalová ve své recenzi kategorizovala francouzskou expozici do tří skupin: dekorativně monumentální styl – Lurçat, Picart le Doux, Saint-Saëns, grafické koncepce – Adam, André, Le Corbusier, strukturální výraz – Tourlière, Prassinou. Ludmila KYBALOVÁ: I. Bienále tapiserií, in: Umění a řemesla, 1963/2, 54.

¹⁰⁵ Kybalová později uvažovala nad svého druhu protikladným uchopením Neutrova výroku „*omezení technikou.*“ KYBALOVÁ 1964 (pozn. 97) 151. Pojátkem autorských projevů bylo tvůrčí zhodnocení momentů tradičních textilií, u Poláků inspirace lidovými nástěnnými koberci, dvouosnovními tkaninami a kilimy, prováděná i ručním zpracováním rouna – kontinuita domácího chovu ovcí nepřerušeno kolektivizací.

¹⁰⁶ Nejmladším souborem se prezentovalo právě Polsko, spolu s Itálií a Japonskem, Československo se datem vzniku vystavených tapiserií zařadilo ze 17 zastoupených zemí až na 15. příčku. Všechny polské tapiserie byly utkány v roce 1962 a až na dílo Sadleje se jednalo o autorské realizace. Není bez zajímavosti, že zástupkyně Kanady Kristyna Sadowska byla Polka, absolventka varšavské Akademie výtvarných umění.

¹⁰⁷ KYBALOVÁ 1963 (pozn. 104) 56.

k lausannské účasti podotkla polská teoretička Wróblewska, polská díla se „ocitla v pozici protikladné gobelínům z Beauvais či Aubussonu, této »smetance mondénní tapiserie« posvěcené tkalcovskou historií, avšak ve své konvenčnosti neproměnitelné.“¹⁰⁸ Účast na I. lausanském bienále znamenala pro polské výtvarníky počátek neobyčejně intenzivní vlny mezinárodní pozornosti v rovině odezvy výtvarníků i v zájmu výtvarných kritiků a teoretiků promítající se v řadu skupinových i individuálních výstav, rozsáhlou publicitu i v samotnou konstituci termínu *polská škola*, nezřídka aplikovanému kritikou jako komparační kritérium při hodnocení aktuální evropské tvorby. Razantní vstup polských autorů na mezinárodní fórum byl podmíněn nepopiratelnými kvalitami jejich děl, ovšem nelze současně pominout vnější faktory, které k této skutečnosti přispěly – polská kulturní politika významně podporující dynamický rozvoj textilního umění již po roce 1945, důsledná struktura textilního výtvarného vzdělání, iniciativní aktivity kulturních institucí.¹⁰⁹ Tyto podněty probíhaly v rovině organizační (státní stipendia zahraničních studijních cest, zprostředkování ateliérů, výtvarné soutěže), propagační (prezentace v Polsku i v zahraničí) i ekonomické (programové akvizice dílenských i autorských tapiserií pro reprezentativní interiéry a muzejní instituce), která byla určující i pro polskou účast v Lausanne. Prostřednictvím muzea textilu v Lodži založeného roku 1960 poskytlo Ministerstvo kultury všem výtvarníkům půjčku na nákup materiálu a následně zakoupilo realizované tapiserie pro kolekce tamních muzeí.¹¹⁰ I díky této vládní podpoře se mohlo Polsko v Lausanne prezentovat požadovanými monumentálními tapiseriemi, jejichž výběr oproti čs. účasti nebyl determinován kritériem formátu, ale výtvarnou kvalitou a aktuálností. Můžeme-li vést mezi polskou a českou tvorbou přelomu 50. a 60. let analogii tvůrčí inklinace v aktivním a aktivizujícím zacházení s tkalcovským řemeslem a materiálem, nelze komparovat, obdobně jako ve vztahu k francouzské tapiserii, právě tyto aspekty společenského zájmu, investorských impulsů, iniciativnosti teoretického zázemí. Vynucenou aplikací formátového kritéria byla z českého výběru vyňata řada

¹⁰⁸ Danuta WRÓBLEWSKA: Les artistes polonais à Lausanne, in: Projekt, 1965/5–6, 60.

¹⁰⁹ Svůj vliv zde sehrála dynamická poválečná stavební obnova Polska spjatá i s integrací-akvizicemi uměleckých děl, včetně tapiserií. V řadě větších měst (Varšava, Krakov, Lodž, Poznaň, Sopoty) byly po válce založeny vysoké školy s katedrami uměleckého textilu, tkalcovství či s ateliéry gobelínů, vedenými významnými osobnostmi polského meziválečného umění, které sehrávaly nezanedbatelnou úlohu při etablování mladé generace na světové scéně. Snad nejvýznamněji se zde projevoval vliv Marie Łaszkiwicz (studentka Bourdella), jež podněcovala autorské experimenty, poskytovala mladým výtvarníkům prostor vlastního ateliéru a účinkovala jako zprostředkovatel kontaktů s francouzským prostředím. Díky její iniciativě vystavovala již v roce 1962 Magdalena Abakanowicz, jako první polská výtvarnice, své objekty a tapiserie v pařížské Galerie Dautzenberg.

¹¹⁰ PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 91. Systematická podpora tapiserie se projevila i ve významu přikládaném bienále již v jeho počátku, což dokládá skutečnost, že Polsko zastupovala nejpočetnější skupina odborníků i katalog shrnující vývoj polské tapiserie, včetně medailonů výtvarníků, jenž byl připraven kurátorkou polské sekce, ředitelkou lodžského muzea Krystynou Kondratiuk – Les tissus polonais artistiques contemporains. Informateur édité par le Musée de l'Histoire des Textiles à Łódź à l'occasion de l'exposition internationale de la tapisserie moderne Lausanne 1962. Analogické katalogy doprovázely i další polské účasti v Lausanne.

autorských tapiserií progresivní inklinace, jež mohla poskytnout adekvátní konfrontaci děl obou zemí, respektive bienálního celku a potvrdit konvergenci českých a polských tvůrců v jejich intenzivním hledání vlastního výrazu tapiserie. Náš soubor patřil dobou vzniku děl k nejstarším prezentovaným kolekcím, k čemuž ovšem přispěla i skutečnost, že dvě díla si výslovně vyžádalo samo předsednictvo bienále – historizující gobelín *Karel IV.* (520 × 760 cm, 1948, realizace Jindřichův Hradec) vytvořený pro velkou aulu pražského Karolina dle návrhu Vladimíra Sychry,¹¹¹ *Československé památky* známé z bruselského EXPA. Kolekce byla doplněna o Fuskovu autorskou tapiserii *Česká lovná zvěř* a gobelín *Praga caput regni (Praga regia)*, 260 × 510 cm, 1952, realizace Jindřichův Hradec) dle veduty Cyrila Boudy. Česká účast prostřednictvím úspěšných bruselských děl tak sice dokládala naši orientaci na maximální zhodnocení textilních kvalit, prezentovala slovy Kybalové „*rukopisné bohatství, jež je v současné tvorbě jedním z nejvýznamnějších rysů gobelínového díla,*“¹¹² ale vyjevovala je především v monumentálně dekorativní formě odpovídající úloze obou autorských tapiserií na světové výstavě. Základní dualita přístupu k tvorbě tapiserií a jejich výrazu, zachycená v mezinárodní konfrontaci a demonstrována ostatně i samotnou naší účastí v Lausanne, měla svou paralelu i v rozpolcenosti výtvarné kritiky, v aplikaci odlišných hodnotících kritérií vyvozených z diferencovaných požadavků na smysl a výtvarný charakter díla. Kybalová v závěru své recenze vyzdvihla proud autorské tapiserie s jeho tvůrčím přístupem a ryze textilním výrazem pramenícím z hodnot materiálu a techniky jako protiklad k malířským transpozicím francouzských dílenských gobelínů, antagonistický názor zastával tradicionalisticky zaměřený Adolf Hoffmeister, který nejpozitivněji hodnotil právě francouzský soubor v čele s díly Lurčata a Matisse a radikální polskou expozici charakterizoval jako nejabstraktnější, nepřiliš názorově vyhraněnou.¹¹³ Tato názorová polarita definovala (nejen) českou výtvarnou kritiku v celé první půli 60. let, posouvajíc ohnisko

¹¹¹ Jednotlivým prvkem děl k výzdobě auly Karolina, rekonstruovaného dle projektu Jaroslava Fragnera, byla motivika čerpaná z univerzitní historie, korespondující s 600. výročí založení pražské univerzity. Sychrův návrh pro pohledovou stěnu auly byl vytvořen ve vědomě historizující koncepci – centrální konfigurace císaře Karla IV. předávajícího zakládací bullu sv. Václavu (ikonografické schéma líce pečeti ze zakládací listiny univerzity), emblémy původních fakult, latinský text zakládací listiny, ornamentika, světlá chromatika mající evokovat koloristickou degradaci historických gobelínů atd. Požadavek předsednictva o zaslání *karolinského gobelínu* byl zřejmě podnícen Lurčatem, jenž na jaře roku 1958 při své návštěvě Československa zavítal do jindřichohradecké dílny a zhodnotil jej jako „*nejlepší československé dílo tohoto oboru.*“ Jarmila BLAŽKOVÁ: Umění nástěnných koberců v Československu, in: Výtvarné umění, 1958/7, 310.

¹¹² KYBALOVÁ 1963 (pozn. 104) 56. V podobném duchu charakterizovala ve své recenzi polská výtvarnice Owidzka tapiserii *Československé památky* jako „*plnou přebohaté technické invence.*“ Jolanta OWIDZKA: Po Biennale w Lozannie, in: Projekt, 1962/5, 23.

¹¹³ H. (Adolf HOFFMEISTER): Bienále tapiserií, in: Výtvarná práce, 1962/13, 12. Autorovu aplikaci francouzských metodologických hledisek názorně dokládá právě vysoké hodnocení Matissových tapiserií *Nebe a Moře* (1948) z cyklu *Polynésie*, jež byly principiálně pouze do textilu převedenými papírovými kolážemi. Mimo jiné byla tato díla prezentována již na pražské výstavě *Francouzské nástěnné koberce* v roce 1948.

konfrontace z prvotní problematiky povahové autenticity textilního výrazu k otázce vymezení samotné funkce, smyslu tapiserie jako výtvarné formy.

Prezentovala-li se česká tapiserie v Lausanne radikalitou spočívající spíše v samotném přístupu k realizaci než ve výtvarném charakteru děl, řada autorských prací současně či záhy vznikajících – jak uvozovala již Vohánková výstava – potvrzovala orientaci analogickou polské tvorbě, tedy hledání výrazových prostředků v samotné tkanině, její skladbě a hmotě. Jana Hofmeisterová ve svém retrospektivním článku *Gobelínová tvorba z posledních let* z roku 1965 určila toto směřování charakterizací: „Dnešní gobelín zdůrazňuje totiž techniku a počítá s jejím využitím ve prospěch estetického účinku, docilovaného vazebným řádem a strukturou textilního provedení.“¹¹⁴ Struktura jako autentický, elementární textilní princip zahrnující rovinu vazebných rytmů a akordů, úroveň taktilní utvářenou povahou hmoty a způsobem jejího tkalcovského uchopení a strukturu skladebnou, vztahy textilních výrazových prvků. Tuto vývoj určující tendenci nejen české tapiserie 60. let zajímavě uvozoval v rovině teoretických úvah již počátkem desetiletí Antonín Kybal ve stati *Struktury a střídání v textilním výtvarnictví*, která sice byla věnována otázkám vzorování průmyslového textilu, ovšem s pochopitelným přesahem k individuální tvorbě. Autor v ní kriticky analyzoval nedostatky soudobé textilní produkce, pro niž „materiálová a technická nepravdivost přestala být nečností“,¹¹⁵ které dle Kybala vyplývaly ze ztráty citu výtvarníků pro vztahy mezi aspekty dané tvorby (měřítko, barevnost, materiál, funkce atp.), úzce související s nemožností verifikace účinnosti zvolených řešení v reálném prostředí.¹¹⁶ Jako protiklad k ornamentální samoúčelnosti a neinvenčnímu dekorativismu textilního výtvarnictví autor proklamoval autenticitu vazebné struktury jako geneticky prvotní, esteticky logické – „jsouce zároveň tektonikou i desénem“¹¹⁷ – tedy zákonitě, pravdivě výtvarné řešení tkaniny utvářející se a zpřítomňující souvztažné sepětí procesu vzniku a konečné formy. V těchto strukturách, dle autora zákonnou přirozeností utváření analogických strukturám přírodním, byly vyžadovány komplexní funkční vztahy mezi jednotlivými elementy i vyššími řády: „Struktura je organická, logická souvislost jednotlivostí, je to zobecněný rytmus...znamená životnou kontinuálnost všeho se vším – detailu s celkem kompozice i jejího vztahu k celkům

¹¹⁴ Jana HOFMEISTEROVÁ: *Gobelínová tvorba z posledních let*, in: *Umění a řemesla*, 1965/3, 90.

¹¹⁵ Antonín KYBAL: *Struktury a střídání v textilním výtvarnictví*, in: *Umění a řemesla*, 1961/5, 172. Viz též Antonín KYBAL: *Od studia přírodních struktur k textilním desénům*, in: *Umění a řemesla*, 1962/2, 44–49.

¹¹⁶ Shodné momenty vyzdvihl o několik let později v kritické recenzi Hetteš: „Výtvarník se tak ocitá v situaci, že vlastně jen málokdy vidí to, co navrhl, v normálním provozu, a protože možnosti vyžít se výtvarně ve velkých úkolech jsou také jen velmi omezené, začíná monumentalizovat k deco a přestává pak rozeznávat třeba rozdíl mezi tapiserií a kobercem.“ Karel HETTEŠ: *Výstava textilního umění*, in: *Výtvarná práce*, 1964/18, 3.

¹¹⁷ KYBAL 1961 (pozn. 115) 174.

*souhrnnějším, k interiéru, k architektuře.*¹¹⁸ Ústřední pohled na průmyslovou oblast Kybal ještě zřetelněji přestoupil následujícím vyjádřením: „*Tímto působnost struktur v textilní výrobě nekončí, neboť se mohou stát za vhodných okolností námětem a tématem i jiných textilií...mají nejlepší šanci stát se prvkem slohotvorným.*“¹¹⁹ Podnětnost Kybalovy úvahy nespočívá jen v předznamenání světového vývoje tapiserie na úrovni výstavby výtvarného vyjádření, ale z hlediska následné významové orientace je zajímavá i momentem nadnesené paralely procesu vzniku textilní struktury a geneze utváření struktury přírodní, s tezí zákonitosti růstu jako principu samotné existence, primární bezčasové síly formující struktury v konstantní, avšak živoucí proměnlivou skutečnost.¹²⁰ Zatímco Kybalovy úvahy rozvíjely radikální teze, v počátcích 60. let vstupovaly do autorovy tvorby spíše jen náznakově, podrobované ve výtvarném podání neměnné vizuální dominanci figurativní obrazovosti,¹²¹ v níž byl potenciál vazebných i plastických struktur využíván pouze jako jeden z významných výrazových elementů. Stupňující se elementarizace forem a gradující pohybová dynamika ovládala výraz *Tanečnice v zahradě* (220 × 465 cm, 1962) uzavírající soubor předcházejících epicko-baladických gobelínů, tapiserie *Vítr* (250 × 75 cm, 1960) působila hybnou dramatičností robustní vzdušné personifikace, v *Rašení* (250 × 75 cm, 1960) se ženský akt proměnil v redukovaný znak cyklického řádu přírody. Nové tvůrčí údobí, v němž Kybal přehodnotil funkci vazebných struktur v rámci celkového výrazu, bylo v roce 1964 uvedeno *Nadějí* (200 × 155 cm) s ústřední symbolikou ženské postavy pronikající do prostoru útočnou strukturou vyvazovaných uzlů a gobelíny *Motýlí let* (155 × 185 cm) a *Kámen a mrak* (230 × 155 cm), v nichž se figurativní motivy proměnily v abstraktní náznaky, v podklad pro důraznější rozvinutí působnosti vazebných řádů traktujících klidné plochy v koloristické vazbě k přírodní skutečnosti a v lyrickém přepisu zachycujících vitální rytmy přírody. Zmíněná inklinace k určité úspornosti struktury barvy, již Kybal vnímal jako jeden z nejpůsobivějších vyjadřovacích prostředků, rezonovala i v autorových úvahách, prezentovaných ve stati *Barvy věci* uveřejněné v roce 1964 v periodiku Tvar, jež byla věnována analýze funkce barvy v textilní tvorbě i v celospolečenských vazbách výtvarné

¹¹⁸ Ibidem 172.

¹¹⁹ Ibidem 174. I zde se projevovaly ozvuky bauhausovské estetiky 20. let, či spíše její anticipace soudobé senzitivity ve zkoumání možností textilního vzorování zhodnocujícího estetický potenciál techniky i materiálu.

¹²⁰ K této paralele Kybal uvedl: „*Podivuhodná jednota tektoniky stavby tkaniny a vzoru jeví se ve své pravěkosti být takřka přírodninou.*“ KYBAL 1961 (pozn. 115) 174. V modifikované verzi týchž úvah o deset let později poznamenal: „*Příroda není vzorem textilního ornamentu – desénu – spíš desén je zvláštním případem přírody.*“ Idem 1973 (pozn. 47) 17.

¹²¹ Analogické znaky charakterizovaly Kybalovy soudobé tištěné a ručně domalované závěsy či rozměrná díla z netkané textilie *arachne*, nazývaná Kybalem *textilní intarzie*. Viz Antonín KYBAL: *Textilní intarzie*, in: *Umění a řemesla*, 1962/6, 218–225. Jako jeden z mála závodů otevřených spolupráci s výtvarníky se v této souvislosti projevil brněnský podnik Vlněna, jenž poskytoval jak proplet *arachne*, tak později spolupracoval s výtvarníky při tvorbě netkaných tapiserií *art protis*.

kultury. V souladu s ústředním požadavkem autenticity výrazu hmoty autor i zde logicky vyžadoval vyjevení se podstaty barvy, jako nezávislé a nenahraditelné vlastnosti spoludefinující materiálnost předmětu, proklamoval nezbytnost její přirozené pravdivosti ve vztahu k dané hmotě i celcích komplexnějších, v nichž by byla definována jako neaktivní, bezčasová, nadaná schopností harmonizovat a neutralizovat barevnost daného spektra. Z těchto důvodů, předjímajíc jednu z výrazných tendencí české i světové tapiserie 60. let, spatřoval Kybal vývojové ohnisko ve stupňujícím se významu přírodních barev surového materiálu, ze shodných příčin v kategorii materiálů barvených zdůrazňoval nutnost identifikovat a zintenzívnit zvolenou barevností specifický charakter dané hmoty.¹²² „*Realistické, neformalistické, nemódní barevné obohacení nespočívá v tom, že vyčerpáme jakékoliv barvy na jakýkoliv materiál a že se staneme bezohlednými ke vztahu barvy k materiálu, kterého je nositelem, ale že tento vztah úzkostlivě respektujeme.*“¹²³ Tento kritický osten byl namířen k celé šíři koloristických projevů soudobé kultury, v níž dle autora „*ztrátu senzibility pro barevnou vhodnost způsobil živelný rozvoj barvářské technologie pracující mechanicky, samoúčelně, bez ohledu na výtvarně-estetické cíle.*“¹²⁴ V této separaci či převrácení faktického významu výtvarníků a technologů Kybal spatřoval základní determinaci společenské akceptace barev, obtížnou estetickou orientaci vnímatele, respektive degradaci jeho koloristického citu, neboť „*barevný nevkus není vlastností individuální...barevný nevkus je objektivní neinformovanost.*“¹²⁵ Reflexí stávajících neautenticky textilních přístupů byla autorova potřeba poukázat na přirozenost barevných rozkladů textilních vazeb, jež jsou tkalcovské práci „*vlastní, přirozené, samozřejmé, logické, identifikující, a proto estetické,*“¹²⁶ tedy manifestující a indikující charakter hmot a způsob jejich utváření. Analogicky s úvahou věnovanou textilním strukturám i zde kladl Kybal požadavek provázanosti jednotlivostí a celku, vztahů mezi lokálními barvami a zejména jejich relací k barevnému souhrnu, jenž musí vytvářet jednotu. V této souvislosti zdůrazňoval zejména nutnost respektovat funkci relativních hodnot barev opticky měnit prostor, objem, plochu atp. forem je nesoucích, tedy využívat těchto schopností jako výrazového prostředku,

¹²² Inklinace k vyzdvižení autentické povahy materiálu, ať již v podobě naturalistické barevnosti či ji identifikující barvy se stala výrazným momentem směřování tapiserie 60. let. V českém prostředí například již od roku 1960 vznikal rozsáhlý cyklus rozměrných i drobnějších gobelinů docenta VŠUP Karla Lapky *Vesmír*, rozvíjející na podkladě centrálního motivu abstrahovaného slunečního kotouče výrazovost lnu ve třech základních variantách – rezného, běleného a barveného. Specifický koloristický přístup zastávala *polská škola* zaměřující se k užití surových materiálů a k barvení hmot přírodními barvivy především rostlinného původu.

¹²³ Antonín KYBAL: Barvy věcí, in: Tvar, 1965/5, 131. Poslední Kybalem proponovaná kategorie barev na materiály nanášených byla autorem akceptována pouze v rovině utilitárních funkcí, nesplňujíc svou nezávislostí požadovaný princip sounáležitosti, a tím pravdomluvnosti ve vztahu k dané hmotě.

¹²⁴ Ibidem XXV.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ KYBAL 1965 (pozn. 123) XXV.

nikoli je aplikovat jako dekorativní, doprovodnou kolorující složku. Vzájemné vazby pak Kybal přirozeně požadoval i ve vztazích mezi vyššími souhrnnými celky: „*Vybíjí-li se věc barevně sama v sobě a sama pro sebe tím, že neváže barvy v jednotu, ignorujíc dialektiku prostorových vztahů, je nezařaditelná do větších barevných celků – je neužitečná.*“¹²⁷

Přestože Kybalova teoretická, pedagogická i tvůrčí činnost poskytovala i v první polovině 60. let inspirativní podněty, ohnisko radikálních a vývoj určujících tendencí se intenzivně přesouvalo do okruhu mladší generace výtvarníků. Ojedinělým způsobem začal do tohoto dění počátkem 60. let zasahovat Jiří Tichý, student Emila Filly a absolvent Kybalovy speciálky působící v Českých Budějovicích. Vedle nefigurativních gobelínů realizovaných autorsky i dílensky relativně čistými tkalcovskými postupy ozvláštněnými o netradiční výrazové prvky (*Kouř, Jarní gobelín, Tvary*), rozpracovával Tichý autorsky experimentální textilní formy, jím označované jako *nepravoúhlé a prostorové gobelíny*, které byly v rovině výtvarné i terminologické přijímány soudobou kritikou značně rozpačitě. Princip *nepravoúhlého gobelínu* uplatnil Tichý již v roce 1962 při výtvarném řešení zasedacího sálu ředitelství českobudějovického n.p. Sfinx,¹²⁸ pro nějž zrealizoval triptychově komponovanou textilií figurativními znaky alegorizující element *Ohně*. Její výstavba konfrontovala přísnou geometrii nepravidelně a nepravoúhle vypjaté osnovy s dynamikou útků vevázaných do vymezených segmentů osnovních křížení, vytvářející rozdílnou koncentrací hmoty členitou kompozici transparentních vrstev. Tichého triptych zřetelně prozrazoval autorovo nutkání hledat nové způsoby textilního vyjádření, ovšem výrazem i vizuální povahou výstavby se značně blížil projevům krajky, která počátkem 60. let dospěla v české tvorbě k zcela ojedinělé monumentální formě, jak bylo zmíněno ve spojitosti s milánským trienále.¹²⁹ Autonomnější strukturu rozvíjely Tichého *prostorové gobelíny*, které autor představil v lednu roku 1965 v pražské galerii Fronta spolu s tkanými tapiseriemi a strukturálními smalty z let 1962–1964.¹³⁰ Recenzenti výstavy věnovali pochopitelně nejvýraznější pozornost právě těmto trojrozměrným objektům, jež byly svou formální, nikoli významovou strukturou, anticipovány svými *nepravoúhlými* předchůdci. Výlučnost těchto děl

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Závod Sfinx vyrábějící smaltované nádobí poskytl Tichému možnost a hmotné podmínky pro jeho experimentaci s autorskými smalty, jimž se soustavně věnoval v letech 1961–1968. Pro budovu ředitelství realizoval výtvarník též exteriérovou plastiku ze smaltovaných plechů a nerez oceli a v letech 1964–1965 několik interiérových smaltovaných panelů. V roce 1962 stál Tichý u zrodu výtvarného uskupení *Kolektiv*.

¹²⁹ Vedle již uvedené Luby Krejčí se této tvorbě přehodnocující tradiční formy krajkových technik v rovině materiálové, vazebné, vyjadřovací i prostorové v 60. letech věnovaly například výtvarnice Milča Eremiášová, Marie Mařhová, Vlasta Šolcová, Marie Vaňková-Kuchyňková, později Ludmila Kaprasová či Marie Jarkovská. Prvotním ohniskem těchto projevů zde byla opětně zejména VŠUP s ateliérem krajky a výšivky Emilie Paličkové i Kybalovým ateliérem textilního výtvarnictví.

¹³⁰ Jiří Tichý. Smalty. Grafika. Gobelíny (kat. výst.), Galerie Fronta, Praha 1965. Recenze: Stanislav RICHTER: Gobelíny a smalty Jiřího Tichého, in: *Umění a řemesla*, 1965/3, XXVIII.

ve vztahu k soudobé tapiserii spočívala opět v samé podstatě výstavby koncentrované k výrazu elementárního prvku ve vztahu k dalším jednotkám i prostoru, svou povahou spřízněné s proudem lyrické abstrakce, zdánlivě nekonstruktivistickou linií inklinující k zdůraznění optických hodnot, s určitou latentní potencií kinetických aspektů. Tichého drobné artefakty lapidárně pojmenované *Země-vzduch*, *Průnik*, *Křivky* (1963–1964) byly tvořeny kovovými konstrukcemi organických linií nesoucími vlněnou soustavu nití, jejichž provazování utvářelo odhmotněné sítě, působící exaktností řádu a optickou, barevně strukturální bohatostí prostorových překryvů a rytmických akordů. Josef Raban v recenzi uvedl: „*Nechybí jim ani silná sdělnost, takže svou vlastní podstatu spojují i s charakterem jakýchsi plastik a obrazů v materiálu.*“¹³¹ Ve vztahu k soudobým textilním projevům byly ojedinelé i plnou nepředmětností vyjádření vázanou k výstavbě z elementárních výtvarných prostředků, materiálových částic jako nositelů sdělení. Sám Tichý v rozhovoru pro Výtvarnou práci v roce 1966 uvedl: „*Polidštění forem, ale ne abstrahováním konkrétní, vizuální skutečnosti, nýbrž pochopit smysl čar, křivek, tvarů, barev, struktur, prostoru, pohybu a uvést je do lidského života, kombinované s materiálovými možnostmi, které zabraňují předstírání.*“¹³² Konstruktivní linie hmotově otevřené textilní struktury, jíž Tichého objekty do jisté míry předjímal, nabyly na intenzitě v poslední třetině 60. let, rozvíjená zejména americkými a švýcarskými výtvarníky. Výrazové proudy české tapiserie – snad i vzhledem k fenoménu českého, ve světovém kontextu unikátního, monumentálního trojrozměrného krajkového závěsu – tendovaly k struktuře tapiserie jako formálně integrované soustavy fyzických prvků, k vizualizaci daných skutečností hmotou v procesech jejího utváření. V této inklinaci se odráželo nezřídka i samo odborné tkalcovské vzdělání autorů, vědomí jedinečnosti tapiserie jako soustavy setkávání dvou hmotných struktur, vedoucí tak i k uvažování nad způsoby vyjádření a řešení výtvarné problematiky právě v těchto intencích.

V této poloze začali před polovinou 60. let intenzivně iniciovat radikální proměny tapiserie výtvarníci Jindřich Vohánka a Bohdan Mrázek, spolužáci a absolventi Kybalova ateliéru, jejichž cesty opět spojilo v roce 1962 pedagogické působení na Střední průmyslové škole textilní v Brně. Mrázek zde začal vyučovat již v roce 1961 po předčasném ukončení studia estetiky na Karlově univerzitě, o rok později jej na Mrázkův podnět následoval do Brna Vohánka, jenž dosud působil jako výtvarný vedoucí valašskomeziříčské gobelíny. „*Setkání dvou povahově i umělecky odlišných osobností – o deset let staršího Vohánky, důkladného*

¹³¹ Josef RABAN: Výstava Jiřího Tichého, in: Tvar, 1965/5, 135. Jako možnou bezprostřední inspiraci Tichého drobných textilních plastik uvedl Procházka ve své rigorózní práci objekty Nauma Gabo z období 30. a 40. let, v nichž autor potlačoval kompaktní objem a nehybnost hmot prostřednictvím rytmicky komponovaných, odhmotněných subtilních konstrukcí z různých materiálů. PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 118.

¹³² Hovory 4. Jiří Tichý, in: Výtvarná práce, 1966/14, 6.

systematika nadaného teoretickými schopnostmi a dynamického, impulzivního a především »praktického« Mrázka, umožnilo několikaletý pracovní dialog,¹³³ oboustranně podnětnou tvůrčí a názorovou konfrontaci, na jejímž pozadí se začala formovat svébytná experimentální orientace české autorsky tkané tapiserie. Slovy Dagmar Tučné: „Oba byli bytostně poutáni problematikou tapisérie, oba byli vynikajícími tkalci, oba cítili nezbytnost aktivně reagovat textilním dilem na vývojový kvas aktuálního výtvarného dění.“¹³⁴ Vohánkova tvorba z přelomu 50. a 60. let již byla naznačena v souvislosti s jeho gottwaldovskou výstavou. Na skupinové výstavě uspořádané na jaře roku 1963 v Kabinetě užitého umění Moravské galerie v Brně vyvolaly u kritiků značnou pozornost autorovy *Studie* ze sisalu, primárně nepoddajné, povahově expresivní a z hlediska tradičních prostředků zcela neortodoxní hmoty, které razantně nadnesly otázku neprozkoumaných materiálových eventualit s jejich výrazovým nábojem, optickými i taktilními vlastnostmi.¹³⁵ Proměny akceptace významu autorské tapiserie výtvarnou kritikou názorně osvětluje přijetí Vohánkovy tapiserie *Majakovkij* (130 × 85 cm, 1962) – v expresivní stylizaci výchozího motivu analogické například soudobému autorovu dílu *Lidé pozor na dravce* – zhodnocené Jiřinou Medkovou jako ukázka „záměrného hledání obsahovosti v dosud jen převážně dekorativní funkci nástěnného koberce.“¹³⁶ Moment zdůraznění významového přestupu tapiserie z užitého umění do sféry volného projevu provázal úvahy kritiků v průběhu celé první poloviny 60. let, nezřídka interpretovaný právě nikoli ve smyslu přirozeného procesu autochtonní motivace, ale v rovině úsilí o kompenzaci dominantního postavení volných disciplín, vědomé snahy přiblížit se neutilitárnosti jejich projevů.¹³⁷ Dynamickými proměnami procházela též Mrázková tvorba, prezentovaná v Brně mimo jiné starším gobelínem *Souboj jelenů*

¹³³ Eliška LYSKOVÁ: Bohdan Mrázek (nepublikovaný text pro katalog autorovy nerealizované výstavy v Domě umění v Brně v únoru roku 1982). Vzájemný inspirativní vliv obou výtvarníků je nesporný, přestože Mrázek k okolnostem počátků jejich brněnské tvorby ve vztahu k Vohánkovi uvedl: „Nebyl jsem mu partnerem pro dialog (tím nebyl v té době podle mého názoru nikdo), ale poslouchal jsem jeho monology o tapisérii minulé, soudobé, takové, jaká by měla být.“ Jarmila ŠÍROVÁ: Utkaný rozhovor, in: Domov, 1992/6, 44.

¹³⁴ Dagmar TUČNÁ: Bohdan Mrázek. Tapiserie (kat. výst.), Jindřichův Hradec, zámek 1981, nepag.

¹³⁵ Vohánka uvedl, že, jeho zájem o výrazové kvality sisalu inicioval tkadlec valašskomeziříčské manufaktury Karel Závada, který „podal v roce 1960 zlepšovací návrh na použití sisalového motouzu jako estetického výraziva v kobercích.“ In: Jindřich VOHÁNKA: Výňatek z dopisu, in: Dagmar TUČNÁ (ed.): Československá tapiserie 1966–1971 (kat. výst.), Královský letohrádek na pražském hradě, Bratislava-hrad 1971, nepag.

¹³⁶ Jiřina MEDKOVÁ: Tuschnerová, Mrázek, Vohánka, in: Výtvarná práce, 1963/13–14, 11. Gobelínová tvorba Inez Tuschnerové, absolventky Fišárkova ateliéru, byla charakterizována malířským cítěním, smyslem pro koloristické hodnoty a tendencí k expresivnímu a dramatickému způsobu vazebného vyjadřování. Od druhé poloviny 60. let se autorka věnovala zejména art protisu. Vedle Tuschnerové působila jako pedagožka brněnské textilky též Marie Mařhová, výrazně se podílející na utváření nové formy monumentálního krajkového závěsu. Nikoli nevýznamnou skutečností zdůrazněnou recenzenty bylo zhodnocení tvorby výtvarníků ve smyslu aktivit ustavujících samé základy brněnské tapiserie či obecně formujících nový vývoj brněnského užitého umění.

¹³⁷ Ještě v roce 1967 v reflexi výstavy Tichého recenzentka poznamenala, že autor „zkouší maximální myšlenkovou nosnost, míru, do jaké je možno po této stránce přiblížit gobelín závěsnému obrazu.“ Daniela MARŠÁLKOVÁ: Jiří Tichý, in: Výtvarná práce, 1967/15, 4.

(200 × 270 cm, 1960), rozehrávajícím v téměř heraldické formální symetrii autorův osobitý kolorismus a zcela odlišnou aktuální tapiserii *Protiklady* (150 × 208 cm, 1963), vtělující téma v kontrastní konfiguraci vazebných struktur, lineárních a plošných forem a prudkost barevných akcentů na pozadí úsporné monochromie. Jakkoli bylo pro oba autory studium v Kybalově ateliéru zásadní – pro samotné uvědomění si nezastupitelnosti autorského tkání jako prostředku sebevyjádření, u Vohánky snad i v rovině iniciace zaujetí premisami Bauhausu – jejich tvorbu, na rozdíl od řady jiných Kybalových absolventů, formovaly zcela svébytné přístupy výtvarně přetavované do vyhraněně experimentální, radikální struktury vyjádření. Do jejich objevování a uvolňování potenciálu hmoty a tkalcovských procesů ji určujících se promítala motivace naprosté tvůrčí svobody, potřeba nejzazší autenticity i s vědomím konsekvencí negace kritiky, jež ostatně zazněla v citovaném Vohánkově konstatování o experimentaci, inherentně nesoucí předpoklad konfliktu. K tomuto pozadí lze klást i užití sisalu, jehož pragmatická rovina nenákladné suroviny korespondovala s hlediskem nekompromisnosti názoru vynucujícího si vycházet z minima existujícího. Cílem jejich razantního rozrušování ustavených zákonitostí tapiserie tedy nebyla formální vynalézavost, dekorativní hra efektů či apriorní porušování konvencí, ale potřeba logické provázanosti myšlenky a způsobu jejího zpředmětnění podněcovaná vnímáním potence nového výrazu daných prvků v jejich schopnosti vyjádření nové skutečnosti. „V prudkých plodných diskuzích a ve tkalcovské experimentaci krystalizoval vyhraněný program »aktivní tapiserie«,“¹³⁸ k formulaci jehož principů dospěl Jindřich Vohánka, z dvojice výtvarníků systematictější rozvíjející teoretickou rovinu sdělení, po polovině 60. let.

Způsoby méně revoluční, tíhnoucí k odhalování opomíjených výrazových eventualit na půdoryse tradiční hmoty a techniky tapiserie rozvíjela v první polovině 60. let řada výtvarníků, přičemž tvůrčí a prezentační aktivity soustavně vyvíjela i *Skupina 7*, jejíž druhá pražská výstava se konala na podzim roku 1964 v Mánesu.¹³⁹ Věra Drnková-Zářecká zde mimo jiné prezentovala vítězný návrh ze soutěže pro vládní salónek letiště v Ruzyni a gobelín *Severočeský kraj* (1963) rozehrávajícím v lyrické snové atmosféře objemovou sumarizaci přírodních elementů s ornamentálně-dekorativní působností podpořenou ukázněností dílenského převodu. Soutěžním projektem pro Ruzyň utvářeným mozaikovitou členitostí forem charakterizující též ostatní autorovy práce byl zastoupen Emil Cimbura, stěžejní soustředěnost autorky na textilní tisk se promítla v gobelínu Alice Kuchařové *Varování*

¹³⁸ TUČNÁ 1981 (pozn. 134).

¹³⁹ Pozitivní odezvu kritiky vyvolala spolupráce s architektem Bohuslavem Rychlinkem, který skupinovou instalaci koncipoval a byl zde prezentován též souborem kresel vytvořených v roce 1963 pro expozici Českého fondu na mezinárodním veletrhu v Brně.

(Zkáza, 1964) s dynamickou nefigurativní kompozicí forem a linií vystavěných s rytmickou razancí. Květa Hamsíková vedle dílenského expresivního diptychu *Válka a Mír* (1961, realizace Jindřichův Hradec) prezentovala emotivně subtilní autorský gobelín *Sen* (1964) rozehrávající možnosti souzvuků vazebných struktur na pozadí značně redukované figurální formy. V experimentální poloze se představil Bohuslav Felcman, který byl vedle abstrahujících, vazebně strukturálních autorských gobelínů zastoupen tapiserií kombinující rypsovou půdu se segmenty vývazu a malířsky pojatým znakovým gestem. Ze souboru tapiserií všech výtvarníků byla recenzenty nejrozporuplněji přijata tvorba Jana Hladíka (*V zahradě* 1962, *Kůzle* 1963, aj.), jehož zdánlivě tematicky idylické výjevy byly prostoupeny napětím a tísní pramenící z expresivní roztržitého forem, údernosti disharmonie barevných akordů a akcentace výrazově ambivalentních detailů. Značně kriticky se k autorově dílu vymezil Karel Hetteš, jenž poznamenal: „*Jinak ze všech nejméně vyrovnaný, hlavně v návrzích tapiserií, mi připadá Jan Hladík, který se mi zdá být spíš talentem grafickým než textilním.*“¹⁴⁰ Obdobně Karel Lapka zdůraznil autorův malířský rukopis, přesto však vyzdvihl Hladíkův svébytný zásah do české gobelínové tvorby.¹⁴¹ Pozitivní soud vynesla Miloslava Holubová: „*Důmyslné zásuny a zálohy barevných ploch, hladkých i struktivně pojatých, výrazné linie a imaginární světla i stíny poutají pozornost a jeho vážná intelektuálně zaostřená poetická působivost podněcuje k přemýšlení.*“¹⁴² Zcela kladně pak hodnotila Hladíkovu tvorbu Jana Hofmeisterová vyzdvihující zejména skutečnost, že výtvarník „*stylizuje tvary, které jsou odvozeny z přírody...ale právě tak využívá těž znaků, které již stojí mimo jakýkoliv vztah k naší smyslové zkušenosti a které tudíž mluví k divákovi svou zcela autonomní řečí.*“¹⁴³ Rozpornost hodnocení Hladíkova díla částečně pramenila z rozdílné reflexe vztahu jeho tapiserií a grafické tvorby jako relace souvztažnosti či závislosti,¹⁴⁴ paralelně však v obecné rovině odkrývá polarizaci soudobé kritiky, v jejímž ohnisku již nestál spor o autonomii textilních výrazových prostředků či akceptaci nefigurativního pojetí, ale

¹⁴⁰ HETTEŠ 1964 (pozn. 116) 3.

¹⁴¹ Karel LAPKA: Výstava skupiny 7, in: Tvar, 1965/2, 52.

¹⁴² HOLUBOVÁ 1965 (pozn. 82) 194.

¹⁴³ Jana HOFMEISTEROVÁ: Výstava sedmi textilních výtvarníků, in: Umění a řemesla, 1965/2, XV.

¹⁴⁴ Výstižně tento vztah charakterizovala Kybalová. „*J tento samostatný malířský nebo grafický proud se vpíná do souvislosti s Hladíkovou tvorbou gobelínovou – vnutí jí např. v určité fázi nový problém, regeneruje ji nebo v ní pohne určitými vyjadřovacími prostředky, které jako všechno, mají tendenci ustrnout, k tomu, aby se rozvíly, rozbily, aby se přesáhly.*“ KYBALOVÁ 1963 (pozn. 62). Hladíkova orientace k médiu grafiky (linořez, dřevořez, lept, suchá jehla, monotypy, strukturální tisky z hloubky) byla položena studiem na Státní grafické škole v Praze a rozvíjela se od konce 50. let v těsném prolínání s tvorbou tkanou, zachovávající však autonomní výraz obou forem. V roce 1967 by autor přijat za člena SČUG Hollar, obsáhlý soubor svých grafických prací prezentoval poprvé v roce 1970 – Jan Hladík. Grafika (kat. výst.), Galerie Hollar, Praha 1970. První tapiserie Hladík vytvořil v roce 1959 v souvislosti s přípravou zmiňované výstavy *Skupiny 7*, autorova první samostatná výstava proběhla v pražské Galerii Fronta v roce 1963, na níž prezentoval zejména oleje, monotypy a linořezy, spolu s třemi gobelíny – *Tanec* 1962, *Černomodrý gobelín* 1963 a *Kompozice v černé, červené a modré* 1963.

stěžejní otázka stanovení smyslu tapiserie, její pozice ve struktuře výtvarného umění. Nezastřeně se tato skutečnost projevila v recenzi Karla Hetteše, jehož úvahy vždy vnímavě odhalovaly aktuální aspekty problematiky textilního umění, současně však prozrazovaly konstantní důraz na utilitární stránky uměleckého řemesla, který otevřeně zazněl v autorově hodnocení díla Věry Drnkové-Zářecké: „*Ze všeho co tu vystavuje, je velmi zřetelně patrné, že ví, co chce a co vše je dlužna účelu, jemuž její výtvar má sloužit... Ví a přesvědčivě to i dokazuje, že tapiserie je umění monumentální a nástěnné... Toto poznání možností i mezí, které jsou již předem dány kterémukoliv úkolu užitého umění... je čím dál tím vzácnější.*“¹⁴⁵ Oproti tomu Holubová, posuzujíc z hlediska hodnoty a nosnosti sdělení, kritéria autenticity individuální výpovědi a jejího vyjádření, charakterizovala gobelín *Severočeský kraj* shodné autorky slovy: „*má vedle slabších míst části velmi krásné... nicméně líbivý celek dekorativní působivost rovněž nepřesahuje.*“¹⁴⁶ Z rozdílných výchozích stanovisek k smyslu tapiserie tedy zákonitě vyrůstala odlišná měřítko hodnocení, které se tak v pojetí tradicionalistického proudu teorie opírajícího se o klasické pojetí francouzského gobelínu stávalo více než analýzou autorské myšlenky a způsobu jejího sdělení, posouzením intenzity reprezentativního účinku a dekorativního účelu. I k této linii soudobé kritiky mířila slova Ludmily Kybalové: „*Toto hledání, experimentování a objevování vlastních, neopakovatelných procesů je dokladem toho, že pro mnohého výtvarníka se právě gobelín stává specifickým prostředkem výtvarného vyjádření; že se tak gobelín vyčleňuje z komplexu dekorativního nebo užitého umění, jehož druhy nikdy výtvarník nevolí, chce-li vytvořit dílo v komplexu své tvorby maximálně závažné a je-li rozhodnut řešit podstatné tvůrčí otázky. Je-li schopen vybrat si v takové chvíli právě gobelín... pak je třeba ho přiřadit do oblasti umění, jehož spojitost s vnějším, funkčním určením je třeba chápat ve větší míře jako druhotnou.*“¹⁴⁷

Gobelínové dílny na této významové emancipaci tapiserie neparticipovaly, svým dominantním postavením v oblasti realizace do konkrétních architektonických interiérů se však podílely na vzrůstu pozornosti k oborové tvorbě vůbec. Nadále byly akceptovány návrhy v různé míře vhodné pro textilní převod a s různým stupněm námětové a výtvarné aktuálnosti, výrazněji se však již projevovала pozitiva spolupráce s textilními výtvarníky, jejichž kartony odrážely vlastní autorskou tvorbu, a tak ve výsledném zpracování umožnily rozvinutí výrazu tkaniny i zachycení výtvarného záměru.¹⁴⁸ Problematickou oblastí nadále zůstávala tvorba

¹⁴⁵ HETTEŠ 1964 (pozn. 116) 3.

¹⁴⁶ HOLUBOVÁ 1965 (pozn. 82) 194.

¹⁴⁷ KYBALOVÁ 1964 (pozn. 97) 160.

¹⁴⁸ Spolupráci s dílnami navázala v počátcích své tvorby většina výtvarníků autorské tapiserie – Skupina 7, brněnský okruh, přirozeně vedoucí výtvarníci dílen Josef Müller a Sylva Řepková (nástupkyně Vohánky) aj. Okrajovou záležitostí bylo kartonářství pro malíře a grafiky Aloise Fišárka, Rosálie Servítovou,

maloformátových tapiserií (do 1 m²) s funkcí estetizujícího doplňku bytového interiéru, finančně dostupnějších širokému okruhu zákazníků i vzhledem k zákonité úspornosti tkalcovského zpracování a využití hrubších materiálů.¹⁴⁹ Tvorba *malých gobelínů*, ať již dílenských či autorských, byla v průběhu celých 60. let přijímána se značnými výhradami. V roce 1966 Jiřina Vydrová v této souvislosti poznamenala: „*Pro gobelínovou tvorbu, podle mého názoru, má platit neúchylná zásada, že jde o nástěnné závěsy s naprosto jasnou specifickou funkcí v prostoru a že jejich rozměr nesmí klesnout pod určitou, účelu věci přiměřenou minimální mez.*“¹⁵⁰ Vydrová se zde zákonitě dovolávala monumentálního charakteru děl, třebaže jej dílčím způsobem vnímala v rovině předpokladu podmiňujícího funkci gobelínů, jako nástěnných koberců dle autorky „*izolujících a zteplujících syrovost zdi.*“¹⁵¹ Vedoucí gobelínových dílen přirozeně shodně chápali monumentalitu tapiserií jako jeden ze základních atributů její svébytnosti, avšak společensko-ekonomické podmínky je nutily k hledání právě protichůdných řešení.

Bohumíra Matala, Jaroslava Králíka, za zvláště ojedinělé lze považovat tapiserie dle předloh Jiřího Johna či Mikuláše Medka.

¹⁴⁹ Komorní gobelíny byly realizovány v obou dílnách, odbytově určeny pro domácí trh a v druhé polovině 60. let i na export. Prezentovány byly zejména v prodejnách ÚUŘ, viz například R: Výstava malých gobelínů, in: Umění a řemesla, 1966/2, XV.

¹⁵⁰ Jiřina VYDROVÁ: Nová galerie gobelínů, in: Výtvarná práce, 1966/16, 10.

¹⁵¹ Ibidem.

III. Autonomie české autorské tapiserie v mezinárodním kontextu 2. poloviny 60. let

Inovace versus tradice, gradace oborových aktivit, kritické reflexe na pozadí internacionálního dění na poli textilního umění

První polovina 60. let představovala ve vývoji české autorské tapiserie tedy zejména proces objevování individuálních tvůrčích cest, období prvotního tříbení osobních názorů a uvažování nad způsobem jejich vyjádření, ať již se odehrávajícím na půdoryse odhalování latentních možností již existujících prostředků či stimulovaným nutkáním distance, hledáním nového výrazu experimentálními prvky a formami. Analogicky k situaci jiných výtvarných disciplín rozehrávajících způsoby vyjadřování v autonomních liniích, ve znamení omezených kontaktů se světem, v podmínkách přerušené umělecké kontinuity i autorská tapiserie formovala specifické tendence, osobité avšak konvergenční s mezinárodní scénou, nezávislé na směřování jiných projevů, avšak sdílející shodné vnější podněty i výtvarné inklinace. Jakkoli lze vyznačit momenty spojující výrazové linie autorsky tkané tapiserie se soudobými výtvarnými směry, jejich ztotožnění je nesnadné či spíše nemůže být než přibližné i z příčin vývojové autonomie autorské tapiserie, provázené v této fázi prvotním objevováním vlastních vyjadřovacích schopností a specifickým akcentem osvobodování od stávající a utváření nové významové roviny díla. Průvodním jevem tohoto procesu byl sám sklon k obsahovosti, k její deskripci, která třebaže tíhnoucí k výtvarné abstrakci uvolňováním hodnot textilních výrazových prvků, vnímavostí vůči výjimečnosti hmotné struktury tapiserie, byla nesena zejména vrstvením osobních emocionálních prožitků, reakcí na konkrétní aktuální skutečnost, spolu s imaginací niterných představ. Vystupoval zde výrazný moment introspekce, prožívání sebe sama ve stávající realitě odrážející se v nezřídka nezastřené autobiografické motivaci, ale též snaha přesáhnout subjektivní rovinu k univerzální, existenciální dimenzi, k základním myšlenkám vážícím se k bytí člověka, interpretovaným často v mytologických podobenstvích, nabývajících ve vztahu k aktuální skutečnosti ambivalentní charakter kritické reflexe i perspektivního očekávání. Shodně s jinými formami zde působil i bipolární vztah k historii, respektive gobelínové tradici, nesený na jedné straně vyhrocenou potřebou oproštění se od stávajících normativ hledáním nových cest, na druhé straně však – i u výrazově nejradikálnějších projevů – usměrňovaný vnímavostí, vědomím vázanosti a uznáním dosažených hodnot. I přes vrstvení rozdílných motivací a jejich výtvarných vyjádření, všechny autorské linie, třebaže v nestejných poměrech, spojovala inklinace k sepětí intuice i rozumové konstrukce, bezprostřednost vyvažovaná soustředěností k zákonitostem fyzické hmoty díla i struktury jeho konstituce. Jestliže předchozí naznačené rysy autorské tapiserie

souzněly s projevy jiných výtvarných oborů, posledně jmenovaný, nikoli nepodstatný aspekt byl přeci jen ve své obecnosti specifický, vyplývající ze samotného přístupu k hmotě, ze vztahu k rozměru času a struktury vyjádření tkané tapiserie nutící autora zvažovat každý elementární akt vnesení útku, neboť již stávající významové roviny, přirozeně i fyzické, nelze proměňovat a aktivizovat návratem k nim samým, ale pouze jen rovinou jejich relace k vrstvám vznikajícím. Domnívám se, že právě v tomto prostoru pramenila absence momentů humoru či ironie, stejně jako nepřítomnost antiestetické brutality a vyhrocené tragiky, které se v reakci na absurditu a existenciální úzkost prožívané skutečnosti intenzivně projektovaly do určitých projevů malířství a sochařství. S krystalizací výše naznačených rysů, v procesu vyhraňujících se individuálních orientací vstoupila česká autorská tapiserie do období druhé poloviny desetiletí, v němž i společenský aspekt politicko-ideologického uvolnění přispěl k akceleraci a gradaci teoretické i výstavní činnosti, podmiňující i vzrůst pozornosti věnované textilnímu umění v širší společenské rovině.

Autorsky tkaná tapiserie první poloviny 60. let, z pohledu české, ale též evropské tvorby, byla ve své základní rovině tedy nesena snahou znovu nalézt hodnoty textilní hmoty a tkalcovského řemesla, uchopit je jako jedinečné prostředky uměleckého sebevyjádření, rehabilitovat tkané dílo jako svébytnou výtvarnou a lidskou výpověď. Více či méně razantní rozchod autorské tapiserie s platnými hodnotami gobelínového umění pochopitelně znamenal i konfrontaci s tradicionalistickými požadavky teorie, střet s nepochopením, přezíráním i despektem některých výtvarných kritiků pevně setrvávajících na poli vnímání tapiserie jako dekorativního obrazu, zprostředkovatele malířského vyjádření, výtvarné formy striktních zákonitostí a funkcí.¹⁵² V zcela odlišném klimatu se rozvíjela autorská tvorba na území Spojených států amerických, sdílející sice řadu výtvarných momentů s evropskými tkanými experimenty,¹⁵³ ovšem v rovině výtvarné i recepční nezatížená historickou gobelínovou

¹⁵² Signifikantním příkladem kontinuity vnímání poslání tapiserie ve sféře reprezentativnosti a monumentální dekorativnosti, ilustrativně dokresleným i autorčinou volbou termínu *nástěnné koberce*, je vyjádření Jarmily Blažkové: „*Francouzské moderní nástěnné koberce jsou ostatně tak dynamické, dramatické, že o nich nelze říci, že by se omezovaly na dekorativní účinek, i když dekorativní v dobrém smyslu tohoto slova, jako každý dobrý gobelín.*“ BLAŽKOVÁ 1965 (pozn. 10) 220.

¹⁵³ Analogický byl proces výtvarného osvobození textilní hmoty a elementů výstavby tkaniny, odhalování nových technologických a materiálových možností atp. Pojtkem byl i inspirativní průzkum technik, prostředků a forem tradičních textilií – rumunští výtvarníci manželé Jakobi využívající oltenskou techniku tkaní z rezných kozích chlupů, Španělka Muñoz studující španělské a islámské prvky macramé, Jugoslávka Buić zhodnocující národní folklórní tkalcovské techniky, američtí výtvarníci rozvíjející odkaz textilních projevů původních etnik amerického kontinentu (indiánské kultury USA, Mexika, Kanady, jihoamerické umění Peru, Bolívie, Ekvádoru, Chile aj.). Společným rysem evropské a americké tvorby, třebaže ne evidentním, byl i vliv modernistické estetiky Bauhausu, podpořený i emigrací jeho představitelů ve 30. letech. Sheila Hicks například studovala v Yale malbu u Josefa Alberse a následně se věnovala tkalcovství v textilní dílně Anni Albers, která již před polovinou 40. let vytvářela drobnější textilní závěsy soustřeďující se k výrazu samotných materiálů, jejich struktur, barevných vztahů, tektonické skladebnosti atp.

tradicí, podněcovaná aktuálním výtvarným děním i jeho reflexí a ovlivněná řadou skutečností vedoucích výtvarníky k zcela neortodoxnímu přístupu k materiálovému ztvárnění.¹⁵⁴ Jedním z prvních amerických vystoupení, manifestujícím revoluční proces zrodu zcela nové podoby tkané tapiserie či lépe nové umělecké disciplíny, se stala výstava *Woven Forms* koncipovaná Paulem Smithem, ředitelem Museum of Contemporary Crafts v New Yorku na sklonku roku 1962, jež představila aktuální autorskou tvorbu Alice Adams, Sheily Hicks, Lenore Tawney, Dorian Zachai a Claire Zeisler.¹⁵⁵ Touto expozicí vstoupily na americkou scénu zcela nekonformní díla diametrálně se rozcházející s evropskou tapiserií překonáním materiálových zákonitostí (textilní hmoty v kombinaci s ocelovými plíšky, dřívky, peřím) i způsobů realizace (obrození technik amerických etnik, nedoražené útkové provazování, vývazy, volné osnovní konce aj.), osvobozením od klasické formy, tedy plošnosti, pravidelnosti formátu i vázanosti stěnou a celkovým charakterem utvářeným nosným výrazem hmot, jejich vazebných, reliéfních i tektonických struktur. Ať již se jednalo o trojrozměrné v prostoru zavěšené objekty Zeisler, nepravoúhlé expresivní formy Adams, tkalcovské miniatury Hicks či transparentní monumentální geometrické kompozice Tawney, všechna díla dokládala svrchovanou tvůrčí svobodu k uchopení materiálu, radikálně nový rozměr textilního vyjádření, zbaveného jakýchkoliv utilitárních či dekorativních aspektů přisuzovaných tapiseriím na evropské půdě.¹⁵⁶ Bylo jen přirozené, že neuchopitelná novost experimentální americké tvorby absolutně neodpovídající klasickým kritériím gobelínové formy podnítila při repríze této putovní newyorské výstavy v curyšském Kunstgewerbe Museum v roce 1964 odmítavé reakce evropských kritiků a vzhledem k preferenci tradičních hodnot promítajících se do bienálních propozic zamezila zmíněným autorkám přijetí k první i druhé přehlídce v Lausanne.¹⁵⁷ Hledání nových možností tkaného vyjádření ovládající americkou, v tlumenější podobě polskou či českou tvorbu provázelo i autorské projevy ve Francii, historicky ustaveném centru klasické, tradiční dílenské formy gobelínového umění, která nacházela svůj prezentační prostor nejen na půdorysu lausannských přehlídek, ale též

¹⁵⁴ Působily zde samozřejmě intenzivní přesahy způsobů vyjadřování jednotlivých výtvarných oborů, oživený zájem o přírodní kultury, jejich univerzitní studium spolu s archeologickými projekty, koncepční i finanční podpora vlády, nejrůznějších organizací a stipendijních nadací, výstavní aktivity muzeí, galerií atp.

¹⁵⁵ Obdobně jako řada galerií a soukromých sběratelů i uvedené muzeum již od svého založení v roce 1957 získávalo formou akvizic díla soudobých textilních výtvarníků. CONSTANTINE / LARSEN (pozn. 22) 45.

¹⁵⁶ I z těchto příčin recepce textilního umění v USA jako volné umělecké disciplíny nemělo pro americkou scénu lausannské bienále takový význam jako pro autorské projevy evropských výtvarníků, jejichž akceptace na úrovni rovnocenné součásti scény volného umění byla výrazně konstituována právě i v souvislosti s těmito přehlídkami.

¹⁵⁷ Jeden ze švýcarských recenzentů příkře odsoudil textilní objekty Lenore Tawney, volně splývající se stropu a komunikující s prostorem i skrze svou transparentnost, označením „visící rohože.“ In: Erika BILLETTER: Les Biennales de la Tapisserie de Lausanne, in: 16e Biennale Internationale de Lausanne. Textile et art contemporain (kat. výst.), Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1995, 36. Na curyšské výstavě zredukované na díla Hicks, Tawney a Zeisler byla prezentována též tvorba Švýcarky Moik Schiele.

v expozicích na domácí půdě. Symptodem tvůrčího protestu francouzských výtvarníků autorsky tkané tapiserie proti dílenské hegemonii a paralelně signálem vývojové neudržitelnosti této situace se stalo uspořádání prvního *Salónu uměleckých řemeslníků-tvůrců* (Salon des artistes-artisans) v Mentonu v roce 1965, jehož nevyřčenou protireakcí zastánců tradice se stala tamní paralelně zorganizovaná výstava Lurçatova.¹⁵⁸

II. mezinárodní bienále tapiserie v Lausanne bylo s ročním odkladem uspořádáno v roce 1965,¹⁵⁹ a třebaže ohnisko pozornosti organizátorů se nadále upínalo k dílenské tvorbě klasických gobelínových hodnot,¹⁶⁰ prezentace 35 autorských realizací z celkového počtu 86 tapiserií jednoznačně dokládala, že významový poměr obou tvůrčích linií, vyhraňujících se v tvorbě mnoha zemí od počátku 60. let a v základních obrysech znatelných již u první přehlídky, se začíná prudce proměňovat. Jedním z předpokladů pro výraznější konfrontaci těchto polarizujících se proudů bylo částečné uvolnění samotných stanov bienále, jež se vedle klasické rypsové vazby (respektive realizaci na *haute* či *basse lisse*) otevřelo textiliím vyšiváním a tapiseriím tkaným bez specifikace techniky, umožňujíc tak prezentaci tendencí rozrušujících tradiční gobelínové zákonitosti, ačkoliv ještě s ohledem na bienální propozice přijetí v intencích vázanosti stěnou. V komparaci s prvním ročníkem byl tedy nárůst autorských či netradičně realizovaných tapiserií citelný, většina národních expozic se ovšem prezentovala klasickými dílenskými gobelíny, s konvergenčním prvkem zintenzivňující se aplikace aktuálních tendencí volného umění. Signifikantní ukázkou této orientace byla francouzská účast, která prostřednictvím realizací návrhů Adama, Arpa, Picassa, Singiera, Tourlièra, Vasarelyho ad., prezentovala soudobou šíři abstraktních poloh od expresivní gestické malby, přes lyrickou a organickou abstrakci k op-artu. Snaha o modernizaci dílenského vyjádření vtělená do aktualizace obrazného vyjádření však neznamenalá proměnu samotné koncepce realizace, neboť technika i materiál nadále zůstávaly pasivními zprostředkovateli sdělení jiné formy, mnohdy protichůdnými koncepcí dané předlohy.¹⁶¹ Jako symptomatickou odezvu procesu uvědomování si této obecné výrazové disharmonie i na poli

¹⁵⁸ Mentonské výstavy se účastnili mimo jiné Vohánka a Hladík, jenž zde získal Čestné uznání.

¹⁵⁹ Příčinou ročního zpoždění přehlídky byla organizace *Švýcarské národní výstavy* realizované roku 1964 právě v Lausanne. Nepočtená americká účast na II. bienále nevybočovala z klasických evropských gobelínových zákonitostí – autorská díla prezentovali Johansen a Yoors, dílenským převodem byl zastoupen Adams.

¹⁶⁰ Tradicionalistický přístup organizátorů přehlídky promítající se do bienálních kritérií zřetelně prozrazuje 4. bod stanov uznávající pro přijetí nástěnná díla: originální, ručně tkaná, provedená v omezeném nákladu a realizovaná pod dohledem tvůrce návrhu. René BERGER: Avant-propos, in: 2ème Biennale Internationale de la Tapisserie (kat. výst.), Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1965, IX. Jako v principu centrální požadavek tedy byla vznesena autentičnost výtvarného návrhu, nikoliv však již jedinečnost samotné tkalcovské realizace, neboť kritérium svým způsobem připouštělo možnost akceptace děl realizovaných v sériích.

¹⁶¹ Pregnantním příkladem konfliktu obou složek snad může být Vasarelyho *Markab* (1956/1962), jehož výtvarná nosnost založená na principu radikality exaktních linií a neosobní traktace egálně barevných ploch se musela nezbytně dostat do příkrého kontrastu k textilní výrazovosti tapiserie s její měkkostí, vzlínavostí forem a přirozenou taktilní a optickou strukturálností.

francouzské kritiky lze vnímat recenzi v revue Jardin des Arts, v níž Jean-Dominique Rey k lausannské kolekci poznamenal: „*Je třeba říci, že francouzská účast je téměř bez překvapení. Už tolikrát jsme spatřili Lurčatova díla, že jsme jimi nevyhnutelně přesyceni. Velká Soulagesova »Kompozice« by mohla být působivá, avšak zůstává příliš malířskou. »Sluneční« tapiserie Wogenskyho trpí přílišnou stylizací a ztrácí dynamickou volnost prostupující autorovy malby.*“¹⁶² Nejen ve francouzské tvorbě byla opuštěna linie lurčatovského dekorativního tvarosloví, grafických tendencí i dominantní koncepce narativní figurace, uplatnila se názorová aktualizace adaptací výbojů volného umění, prostupující však pouze úroveň návrhu, nikoliv neměnnost realizace, jejímž cílem byla dokonalá reprodukce kartonu pomíjející možnosti výrazových hodnot hmoty a techniky. Oproti československé účasti na první lausannské přehlídce částečně podmíněné nedostatkem formátově monumentálních tapiserií byla nyní situace příznivější, podpořená i kladnou změnou stanov požadujících minimální rozměr jen 8 m². Náš soubor zde reprezentovala dvě autorská díla: *Modrá zahrada* Jana Hladíka (190 × 433 cm, 1965, realizační spolupráce Jenny Hladíkové) a *Tanečnice v zahradě* manželů Kybalových (220 × 465 cm, 1963), spolu s dvěma gobelíny realizovanými v jindřichohradecké dílně: *Kompozice o relativitě* dle návrhu Jiřího Tichého (240 × 420 cm, 1964–1965) a *Píseň a práce* Ľudovíta Fully (240 × 304 cm, 1957). Přestože naše kolekce neodhalovala dynamiku experimentálních tendencí české tvorby, svou výtvarnou kvalitou a aktuálností projevu, pomínila volbu Fully, zřetelně zapadala do kontextu světového vývoje.¹⁶³ Zajímavě se zastoupení dvou výtvarných generací projevilo i v rovině kritiky bienální expozice, která se v recenzích Antonína Kybala, Jiřího Tichého a Jindřicha Vohánky nestala pouhým zhodnocením prezentovaných děl, ale podnítila u všech autorů úvahy nad významem a vztahem paralelních, v principu antagonistických linií tapiserie a zapůsobila jako impuls k formulaci osobních tvůrčích zásad. Ve vlastní tvorbě, a tím přeneseně i v aplikaci kritérií při posuzování bienále, autoři shodně vycházeli z požadavku nejzazšího zhodnocení textilní techniky a výrazu zpracovávaného materiálu k ryze výtvarnému vyjádření. Francouzská kolekce posuzovaná těmito měřítky sklídila u všech

¹⁶² Jean-Dominique REY: À Lausanne: Deuxième Biennale internationale de la tapisserie, in: Jardin des Arts, 1965/130, 69. Vohánka později k bienální francouzské prezentaci, kterou charakterizoval jako „*mobilizaci světoznámých jmen*“ nekompromisně poznamenal: „*Největší účast jedné země v dějinách všech bienále a současně i největší diskriminace polské velmoci, nehledě na neúčast progresivistek z USA.*“ VOHÁNKA 1977 (pozn. 38) 24. Autorovo vyjádření, ač může působit jako subjektivní emotivní soud, reflektovalo nekomparativní kodifikované postavení francouzské produkce. Pomínila bienální kritéria a z nich odvozenou neúčast amerických autorek, ze 103 tapiserií realizovaných pro Lausanne polskými autory bylo v národním výběru zvoleno 52 děl a z nich komitétém bienále vybráno 9, tedy maximální počet stanovený pro jeden stát. Jedinou výjimku tvořila právě Francie se 13 zástupci.

¹⁶³ Tuto skutečnost reflektovali i recenzenti. Polská výtvarnice Owidzka v komparaci s čs. účastí na I. bienále hodnotila nynější kolekci jako „*mnohem ucelenější a působivější.*“ Jolanta OWIDZKA: La IIe Biennale internationale de la tapisserie à Lausanne, in: Projekt, 1965/5–6, 55.

autorů spíše negativní odezvu, třebaže Kybalův názor byl smířlivější, oceňující u konkrétních děl jejich barevnou jednotu, vyváženou prostorovost a kompoziční sevřenost „*tak typickou pro klasická díla.*“¹⁶⁴ V této souvislosti, vycházejíc mimo jiné z výsostné povahy tapiserie jako monumentální architektonické formy, Kybal vnímal opodstatněnost dílenské tvorby i v budoucím vývoji oboru. Možnost proměny neosobní reprodukce dílenské tapiserie v autonomní interpretaci připouštěl Tichý, který ve své recenzi poznamenal: „*Možnosti »klasického« gobelínu nejsou ještě vyčerpány. Současné vyostření tvůrčího konfliktu je zdravé i pro tvůrce »klasické« tapiserie, a jistě je pobídne a inspiruje k vyšší aktivitě.*“¹⁶⁵ Skeptický postoj k potenciálu transformace zaujal Vohánka, jenž stěžejní příčinu výrazové stagnace, dogmatické neproměnnosti dílenských transpozic spatřoval v samotné konvenci dílen, jejich technologické a tkalcovské rutině a ortodoxii (v koloristické sféře však respektoval vklad Lurçatův), proměňující individuální charakter a výrazové kvality kartonu v uniformní projev bez souvztažnosti výtvarných složek. Snahy vnést do dílenské tapiserie nekonvenční tkalcovské prvky ve smyslu nutkavého a demonstrativního úsilí o současnější pojetí byly autorovi symptomem skutečnosti, že „*klasická výroba tapiserie s myšlenkami, pasivně reprodukovánými nepochopeným materiálem, prožívá krizi,*“¹⁶⁶ jejíž překonání sice hypoteticky připouštěl, ale se značnou mírou pochybností. V závěru své recenze poznamenal: „*Manufakturní dělba práce...stává se zvolna historickou.*“¹⁶⁷ Jako protiváhu dílenských normativ Vohánka přirozeně stavěl realizaci autorskou, respektive specifické tvůrčí principy *aktivní tapiserie* spočívající v „*proniknutí tvůrčího procesu do všech složek a fází vzniku díla,*“¹⁶⁸ tedy prostupující nejen samotný akt tkaní – jak jej na bienále prezentovali dva čeští autoři – ale všechny operace manipulace s hmotou nabývající tímto osvobozením od technologické rutiny a konvence povahu aktivizace výrazových hodnot materiálu a procesů jeho utváření, stávající se současně inspiračním zdrojem tvůrčího záměru. Autor *aktivní tapiserie* „*tvorí proto již v samém zárodku díla. Vyhledává nové netradiční hmoty (konvencí často považované za méněcenné), nebo zpracovává materiály tak, že zásadně ovlivňují výtvarnou myšlenku. V nejšťastnějších případech se stávají tyto materiály tvůrčí myšlenkou*

¹⁶⁴ Antonín KYBAL: Mezinárodní bienále tapiserií, in: Umění a řemesla, 1966/1, 17.

¹⁶⁵ Jiří TICHÝ: Výstava tapiserií v Lausanne, in: Výtvarná práce, 1965/17, 8.

¹⁶⁶ Jindřich VOHÁNKA: Aktivní tapiserie, in: Tvar, 1966/3, 80. Autorem termínu *aktivní tapiserie* byl sám Vohánka, aplikujíc jej nikoli jako synonymum autorské tapiserie, ale jako diferenciální vymezení dle autorova vnímání její aktivní a pasivní formy. Zavádějící je poznámka o „*mezinárodním hnutí Aktivní tapiserie,*“ zcela mylné či přinejmenším nepřesné jsou i další údaje týkající se české tapiserie 60. let in: Milena LAMAROVÁ: Užité umění a design šedesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/1, (pozn. 46) 317.

¹⁶⁷ Ibidem 82.

¹⁶⁸ Ibidem 74.

samy o sobě,¹⁶⁹ uvedl Vohánka. Nejednalo se tedy o sám aspekt novosti,¹⁷⁰ ale o zjištěné vnímání výrazových kvalit hmoty v její mnohotvárné podobě, uchopení možností jejích evokačních schopností, ve struktuře díla podmíněných, ale paralelně autogenní motivací podmiňujících významy a procesy autorského vyjádření. V pojetí *aktivní tapiserie* se tedy všechny prvky díla, hmota, elementy její integrace, způsoby artikulace výtvarného sdělení stávaly souvztažným souborem složek, zpředměňujícím výpověď tvůrce, hmoty i procesů její organizace. Nikoli ústup subjektu, ale ponor do interní struktury tapiserie, uchopení hmoty a tkalcovských procesů jako neilustrativních, nosných výrazových prostředků ustavujících se v spontánním, avšak vědomě usměřňovaném tvůrčím postupu, v analogii obecných principů informelu, tašismu, gestické malby.¹⁷¹ Vohánkovy ideové zásady *aktivní tapiserie* s prohloubeným vnímáním hmoty jako sémantické materie významně přerůstaly společná východiska, formulovaná pro generaci výtvarníků nastupujících aktivně do výtvarného dění po polovině 50. let zejména prostřednictvím Kybalových pedagogických a teoretických aktivit. V dílčích postojích i v základní rovině požadavku sepětí tvůrce, hmoty a techniky v kontinuálně se aktivizujícím tvůrčím procesu se však Vohánkova a Kybalova stanoviska, formulovaná i slovně nevyjádřená postoje řady výtvarníků ztotožňovala, přičemž ovšem předkládané individuální teoretické koncepty nebyly vždy v souladu s vlastním textilním projevem. Zcela specifický je v tomto ohledu vztah Kybalových analýz a výtvarné tvorby, již s přihlédnutím k samotnému faktu, že autor svěřoval realizaci děl své manželce. Kybalovo programové vyzdvihování nutnosti vyjevení podstaty hmoty, její identifikace vnímané jako centrální faktor určující esenciální základ tapiserie, její výraz a působení, prezentovaly již autorovy citované úvahy, rozvíjené i v recenzi II. bienále. „*Výtvarné dílo je právě tak střetnutí představy s tektonikou hmoty, jako splnutí hmoty s představou, kterou hmota nejen inspiruje, ale mnohdy podmiňuje.*“¹⁷² Na jiném místě autor poznamenal: „*Sama hra s hmotou je obdivné objevování jí samotné.*“¹⁷³ Obdobně i Tichý v soudobém rozhovoru s A. Kusákem zdůraznil právě význam textilního materiálu a nezbytnost neustále se obnovujícího dialogu mezi hmotou a tvůrcem: „*vlastně nekoriguješ, stále znovu dáváš (hmotě – vložila autorka textu) příležitost.*“¹⁷⁴ Nejen u těchto tří autorů, alespoň v teoretických úvahách, s sebou potřeba

¹⁶⁹ Paralelu s principy gestické malby vyjádřil v textu i sám Vohánka. Ibidem 78.

¹⁷⁰ Procházka v souvislosti s Vohánkovými úvahami uvedl: „*Byl to zejména ortodoxní požadavek novosti, který se postupně stává hodnotovým kritériem.*“ PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 99. Vohánkova recenze ani pozdější texty toto přesvědčení nevyjadřují, neboť moment formální novosti je zde vyzdvihován jako jeden z rysů signifikující snahu o soudobost díla, nikoli aplikován jako požadavek či hodnotové měřítko.

¹⁷¹ VOHÁNKA 1966 (pozn. 166) 78.

¹⁷² KYBAL 1966 (pozn. 164) 22.

¹⁷³ Ibidem 18.

¹⁷⁴ Hovory 4. Jirí Tichý 1966 (pozn. 132) 6.

nalézt adekvátní výtvarný způsob ekvivalentní významu nesla svého druhu metodické hledání nových hmot či jejich opomíjených forem a experimentaci s jejich uměleckou organizací, avšak tento motiv nebyl ustaven v rovině novosti jako apriorní záruky hodnoty díla, ale vyplýval z přijetí hlediska nemožnosti vyjádřit aktuální myšlenky ustálenými prostředky. Jak poznamenal Kybal: „*Nová reakce na současný svět je už nepostižitelná způsoby starými. Jen ty výrazové prostředky mají smysl, které odhalí dosud neviditelné nebo neviděné.*“¹⁷⁵ Obdobně i Tichý v charakterizaci revolučního proudu tapiserie poznamenal: „*Nové postupy, způsoby zpracování a používání materiálu stupňují intenzitu imaginace, uvolňují poetické hodnoty 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.*“¹⁷⁶ Ať již aplikovali autoři pro označení této radikální tendence autorské tapiserie termín *revoluční proud*, *aktivní tapiserie* či *nová linie*, pro všechny se stala synonymem její výrazové intenzity polská tvorba. Z jejího prezentovaného souboru vyzdvihl Vohánka ve své recenzi tapiserie Magdaleny Abakanowicz (*Desdemona*, 1964) a Jolanty Owidzké (*Stromy zla*, 1965), v nichž spatřoval komplexní prostoupení či lépe sepětí výtvarné myšlenky se všemi elementy struktury díla vytvářející hluboce emotivní výrazový celek vzájemně se umocňujících komponentů. V pojetí autorek, v jejich aktivizaci vnitřní struktury tapiserie (osvobození osnovy z funkce skryté a neměnné vrstvy díla), znásobení výrazu materiálových hodnot (nepravidelnost ručního spřádání, surová barva vlny, naturalismus patiny lodních lanoví), se tapiserie proměnily v soustavu hmotných elementů vizualizujících myšlenku celku skrze manifestaci konkrétnosti svého života i systematickosti uspořádání do textilní struktury. Jak zdůraznil Vohánka, Abakanowicz „*neilustruje, ale nově organizuje nejvhodnější materiály, které pak spolupůsobí vlastní emotivní silou.*“¹⁷⁷ Tichého recenze měla souhrnnější záběr, přesto však lze na polskou kolekci plně vztáhnout autorovu charakterizaci děl, které „*budí pozornost, dráždí neobvyklostí své formy. Neuchvátí obyčejně na první pohled. Je nutné je pozorovat dále a častěji. Jsou drsné, ale sládnou svou pravdou. Nejsou záležitostí dekorace, ale nejsložitějších myšlenek, vedle nichž »klasická« škola vypadá povrchně.*“¹⁷⁸ V obdobném duchu posuzoval tyto revoluční projevy André Kuenzi, jenž v soudobém článku pro lausanskou *La Gazette littéraire* charakterizoval polskou expozici slovy: „*hluboce*

¹⁷⁵ KYBAL 1966 (pozn. 164) 18.

¹⁷⁶ TICHÝ 1965 (pozn. 165) 8.

¹⁷⁷ VOHÁNKA 1966 (pozn. 166) 78. Jako nejpůsobivější dílo bienální prezentace „*drsných a barbarských rysů, z překvapivých materiálů*“ označil tapiserii Abakanowicz i Jean-Dominique Rey. REY 1965 (pozn. 162) 69. V zásadě ovšem celá polská expozice vykazovala shodná východiska v aktivním přístupu k materiálu a technice, ač v odlišném autorském pojetí a s různou mírou intenzity aplikace radikálních výrazových prostředků.

¹⁷⁸ TICHÝ 1965 (pozn. 165) 8.

osobitá díla, někdy radikální, ale myslící v materiálu...tkaniny nejvýraznější, nejpoutavější a uchvacující.¹⁷⁹ Ve své syntéze o moderní tapiserii autor později vzpomenu vyhocené negativní reakce některých teoretiků i výtvarníků-kartonářů kritizujících organizátory bienále za jejich akceptaci a následné kladné hodnocení těchto nekonvenčních děl vzpírajících se zavedeným schématům.¹⁸⁰ Zcela nevšední výraz polské kolekce zasáhl též Kybala, třebaže jeho hodnocení bylo ve srovnání s Vohánkou či Tichým střízlivější: „Poláci...směřují k monumentální plasticitě, snad někde až manýristicky akcentované vazbami, vázáním a kombinacemi materiálů, v tapiserii dosud neobvyklých, jako juty, kůže, sisalu, silonu, koňských žíní atp. Docilují hlubokého výrazu nepravidelně předenyými a skanými přízemi, převážně surovými a nebarvenými, někdy dokonce v tloušťce lan.“¹⁸¹ Rezervovaný postoj Kybal zaujal k rozrušování pravoúhlosti formátu polských děl, s distancí vážící se však spíše k požadavku nezbytnosti jednoty vyjadřovací a významové struktury. Kybalovu otevřenost k překonávání formálních zvyklostí dokládá i jeho výtka adresovaná organizátorům bienále, jejichž rozměrové kritérium zamezilo prezentaci řady děl, „a platí to bohužel právě o těch nejprogresivnějších experimentacích.“¹⁸² Přestože v zásadě všichni čeští i zahraniční recenzenti vyzdvihovali přirozeně nejvíce polskou kolekci, analogické snahy uvolnit hodnoty materiálu i procesů jeho ztvárnění prezentovala řada jednotlivců, jejichž tvorba různou intenzitou a v rozdílných polohách naplňovala Vohánkova kritéria aktivizace výrazových prvků tkaniny. Ke konfrontaci strukturálních kvalit hmot se koncentrovala Jugoslávka Buić (*Strukturální triptych*, 1965) či Holanďanka Fruytier (*Slunce*, 1964), fragmentarizaci a integraci tkaniny na konstruktivním principu ortogonálního průpletu tkaných pásů uplatnil Holanďan Scholten (*Werk in Uitvoering 2*, 1965), protiklad egálních geometrických ploch s rozplývavou měkkostí počesané vlny prezentovala Kanadanka Rousseau-Vermette (*Kontrasty*, 1964). Rozšíření komitétem povolených způsobů realizace umožnilo prezentaci kombinovaných či netkalcovských technik – šitá aplikace Němce Vahleho, výšivky Švédka Triller a Barynin či dílenská vázaná tapiserie Belgičana Seuphora. Vohánka v této souvislosti poznamenal: „Čisté techniky...pozvolna ustupují složitějším, sledujícím osvobození hmot a řemeslných principů od závislosti na předem vyspekulovaných idejích. Ne však

¹⁷⁹ Citace in: WRÓBLEWSKA 1965 (pozn. 108) 60.

¹⁸⁰ André KUENZI: La nouvelle tapisserie, Genève 1973, 54. Tyto ohlasy předjímal v závěru své recenze Rey: „Puristé snad řeknou, že se již nejedná o tradiční techniku, avšak tyto experimenty vypovídají o působivém hledání přispívajícímu k aktualizaci a oživení tohoto bienále.“ REY 1965 (pozn. 162) 69.

¹⁸¹ KYBAL 1966 (pozn. 164) 17.

¹⁸² Ibidem. Lze jen spekulovat, zda měl autor na mysli americká díla markantně se vymykající všem evropským projevům či pomýšlel na tvorbu českých, respektive evropských tvůrců. Ze stejného důvodu mohl Kybal z bienálního celku nejvýše hodnotit tapiserii *Krucifix* (1964, Edinburg Tapestry Co.), dílenskou realizaci dle návrhu Angličana Archie Brennana, která kombinací různých vazeb, materiálů a jejich hrubostí vytvářela dynamickou, reliéfně plastickou strukturu vrcholící v soustavě vevázaných a volně visících přízí.

*k samoučelnému cíli, ale aby umělec mohl plně vyjádřit komplikovanost dnešního světa.*¹⁸³ Autorovo vyjádření pochopitelně vyrůstalo z individuální tvůrčí orientace, současně však reflektovalo aktuální situaci a uvozovalo dominantní linii tapiserie druhé poloviny 60. let, jež skrze Vohánkou naznačenou motivaci a v sepětí s prostorovým vnímáním textilního elementu a stupňováním smyslové účinnosti děl, tendovala ke komplikované, vnitřně strukturované organizaci hmot. V tomto ohledu protikladné stanovisko vyjádřil Kybal, který nevnímal výrazovost tradiční techniky, jíž zůstával do značné míry věrný i ve vlastní tvorbě, za anachronismus: „*Klasický gobelín zůstává i nadále technikou, schopnou vyjádření současnosti tam, kde není použit jako technika reprodukční, ale tam, kde zůstává technikou vlastních výrazových možností.*“¹⁸⁴ Rozrůstající se spektrum tkalcovských výrazových prostředků, dynamika vznikání nových forem uměleckých textilií však právě dokládaly odklon od gobelínové techniky či alespoň čistoty jejího vyjádření. Tato situace přirozeně vyvolala nezbytnost terminologického uchopení plurality textilních výpovědí, v jejímž důsledku byl pojem *gobelín* vztažen k dílům striktně realizovaným technikou útkového rypsu a termín *tapiserie* byl kolem poloviny 60. let kodifikován jako označení všech ručně vytvářených monumentálních textilií, bez ohledu na jejich výtvarnou formu, materiál či techniku realizace.¹⁸⁵ Přestože čeští výtvarníci nejen ve svých lausannských recenzích prezentovali řadu odlišných stanovisek vážících se k vnímání schopností a významu dílenské tvorby, vztahu tapiserie k architektuře,¹⁸⁶ stanovení principů autorské tvorby, nelze současně pominout jejich konvergenční aspekty i základní koncept lapidárně vyjádřený Kybalem: „*Síla je v jednotě hmoty a myšlenky.*“¹⁸⁷ Jak bylo na počátku kapitoly naznačeno, i Tichého poukaz na časovou zainteresovanost tvůrce, v níž spatřoval principiální zákonitost eliminace jakýchkoliv protismyslných a bezobsažných prvků, nebyl pouze specifickým rysem jeho úvah. Ve své recenzi autor poznamenal: „*Každý útek je zkoumán sám o sobě, v barevnosti a kvalitě, položen určitým způsobem a zatlučen. Každý decimetr plochy obsahuje hodiny práce*

¹⁸³ VOHÁNKA 1966 (pozn. 166) 82.

¹⁸⁴ KYBAL 1966 (pozn. 164) 22.

¹⁸⁵ Tato skutečnost umožnila Kybalovi začlenit pod termín tapiserie též textilní intarzie, tkaniny ručně malované a tištěné či techniku art protis, jejíž tvorba v českém prostředí právě v druhé polovině 60. let nabyla na intenzitě. Ibidem 18. Sám Kybal se této formě vlněné netkané textilie výrazně věnoval v letech 1965–1969.

¹⁸⁶ Kybalův důraz na vztah k architektuře vycházel z jeho vnímání bytostné funkce tapiserie být integrální složkou prostoru. Shodný názor zastával Tichý, vycházející ovšem z individuální tvůrčí inklinace a konceptu organického sepětí uměleckých forem v architektuře, z čehož vyplýval i autorův důraz na realizaci děl do konkrétního prostředí. V roce 1969 v rozhovoru pro Výtvarnou práci autor uvedl: „*Cítím se tím svobodnější, čím přesnější jsou vnější podmínky a souhra ostatních. Tvořit pro anonymní prostory a výstavní síně znesnadňuje postavení výtvarníka a nepříznivě ovlivňuje obsah i podobu díla.*“ K.: S Jiřím Tichým, in: Výtvarná práce, 1969/1–2, 15. Pro Vohánku spočíval význam a hodnota tapiserie spíše v samotném aktu tvorby, v autonomii díla jako individuální výpovědi tvůrce. Syntézu tapiserie s architekturou nezavrhoval, ovšem při zachování nezávislosti textilního díla a kvality architektury samé.

¹⁸⁷ KYBAL 1958 (pozn. 24) 46.

hlavou, citem i rukou.“¹⁸⁸ Obdobně i Kybal vyzdvihoval nezbytnost interakce racionality a emotivnosti autora, neboť tvorba tapiserie „vyžaduje soustředění v obou směrech.“¹⁸⁹ Vklad intelektuální konstrukce v sepětí s emocionalitou, intuicí a ovládnutím řemesla však neomezoval spontaneitu, působnost experimentace, prvek náhody chápané ve smyslu instinktivního nalezení a zhodnocení vnějších podnětů aktivizujících se dotekem vnitřního světa tvůrce. Jak poznamenal Tichý: „Autorská tapiserie...je vždy současně výsledkem racionálně konstruktivního myšlení i výrazem iracionálních emocí, představivosti a snění.“¹⁹⁰ Identická byla též základní významová vrstva, třebaže s rozdílnými akcenty a výtvarně přetavovaná v odlišné projevy, na elementární úrovni se vztahující k protikladům „současné civilizace a citového života jedince“,“¹⁹¹ jak uvedl Tichý, dotýkající se skutečnosti života, který je „rozvoje kontrasty přírodních a civilizačních dějů“ slovy Mrázka.¹⁹² Do tohoto pozadí, ač otevřeně nevysloveného, mířilo i Vohánkovo zdůraznění polské jednoty tkalcovské realizace a ručního zušlechťování surovin jako svého druhu distance od technicistní povahy a organizace společnosti.¹⁹³ Tento moment zdrženlivosti či přímo negace technologie, automatismu jako dominantních mechanismů civilizace přinášejících prvky uniformity, anonymity, kvantity atp. lze označit za obecný, autonomní, třebaže s určitými projevy jiných forem sdílený rys autorské tapiserie 60. let, ať již nabýval povahy formulace kritických programů či výtvarně myšlenkového tíhnutí k přírodě, hodnotám tradice, vyzdvižení detailu, specifčnosti, individuálnosti.¹⁹⁴ Fenomén fotografie, racionální formální kalkulace, hodnoty sériového zmnožení, prvky imitace a ironizace, princip odosobnění tvůrce nastupují až v průběhu 70. let. Polská teoretička Irena Huml v této souvislosti uvedla: „Příklon k biologii spíše než technologii může být interpretován jako převaha humanistického obsahu nad formálním konceptem...Snad lze říci, že díky své odtazivosti od světa techniky poutají tapiserie výrazný emotivní náboj...uchovávají rozměr lidských schopností a tužeb.“¹⁹⁵ Stěžejním

¹⁸⁸ TICHÝ 1965 (pozn. 165) 8.

¹⁸⁹ KYBAL 1966 (pozn. 164) 22.

¹⁹⁰ Citace in: KUENZI 1973 (pozn. 180) 127.

¹⁹¹ TICHÝ 1965 (pozn. 165) 8. Tichý ve své esejistické recenzi analyzoval příčiny touhy a zájmu o hodnoty ruční práce, tedy i tapiserie v industrializované společnosti. Motivaci soudobé autorské tapiserie spatřoval v zápase o svobodu a individuálnost vyjádření, v deziluzi z technické civilizace a hypertrofní organizace spotřební společnosti.

¹⁹² Bohdan MRÁZEK in: Bohdan Mrázek, Marie Mařhová. Tapiserie (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Dům umění, Hodonín 1972, nepag.

¹⁹³ VOHÁNKA (pozn. 166) 81.

¹⁹⁴ Kybal počátkem 70. let uvedl: „Odlidšťujícímu nebezpečí lze čelit jen tak, že všechny duchovní síly společnosti, kultura a umění především musí tomu automatickému tlaku klást překážky ...rozvíjet v lidech citlivost a původnost, vědomí kontinuity tradičních hodnot, potřebu fantazie, krásy, odpor ke stereotypu, uniformitě, neosobnosti, stejnosti.“ m: Dům u dvou zvonků, in: Výtvarná práce, 1971/3, 8. Projevoval se zde tedy i do značné míry obecný rys výtvarného umění 60. let, rovina vědomého či mimovolného vnímání odpovědnosti tvůrce a významu umění včetně tapiserie na utváření a transformaci společnosti.

¹⁹⁵ Irena HUML: Autonomous weaving, in: Projekt, 1985/1, 17.

symptomem této senzitivity 60. let byla zejména samotná znásobená citlivost vůči textilní hmotě, vnímané nejen jako fenomén zprostředkovávající skrze svůj organický původ vztah k přírodě, ale také v rovině primordiální symboliky jako materie mající „v povaze působnost pradávne univerzální obecnosti...přírodní tajemnosti,¹⁹⁶ zpředměňující se a uvolňující své hodnoty v textilním díle. Tedy zvýznamnění hmoty nad rámec fyzické substance, její povýšení nezřídka na úroveň téměř živé entity, na jejímž půdorysu se rozvíjelo již naznačené vnímání i výtvarné ztvárnění stavby tapiserie jako svého druhu biologické struktury podřizující se přirozenému, logickému, avšak nikoli racionálnímu zákonu růstu, strukturace, organizace, v analogii autogenního uspořádání přírodních struktur, vegetabilních pletiv, lidské tkáně či buněčného systému organismů. V každém případě však autorské vyjádření definoval senzitivní vztah k hmotě a jejímu utváření, ať již vnímaný a samotnými výtvarníky formulovaný jako vzrušující dobrodružství, tvořivý souboj, zápas člověka s hmotou, harmonické soužití, akt dialogu, pronikání k tajemství materiálu či dotýkání se jeho mystického poselství.

Výrazová intenzita polské tvorby vyzdvižená recenzenty lausanského bienále nezůstala bez odezvy ani na poli české uměleckohistorické platformy. V rozmezí relativně krátké doby se mohla česká veřejnost opakovaně seznámit s polskými soubory, přičemž nejvýraznější podporu v zázemí české teorie získala monotematická výstava *Polské tapiserie*, realizovaná na přelomu let 1965 a 1966 v sálech Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Tato putovní expozice ilustrativně dokumentující kontinuitu vývoje polské poválečné tvorby byla připravená ředitelkou Muzea dějin textilního umění v Lodži Krystynou Kondratiuk, s níž iniciovala spolupráci historička umění Uměleckoprůmyslového muzea Dagmar Tučná.¹⁹⁷ Přestože v hodnocení expozice recenzenti pozitivně vyzdvihovali zejména obecnou experimentaci s výrazovými prostředky projevující se především užitím razantně se prosazujících strukturních technik a koncentrací k rozvíjení textury tkaniny jako důsledku prohlubujícího se zkoumání vyjadřovacích eventualit hmoty i řemesla, ne všemi byla tato skutečnost přijímána bez výhrad. Karel Hetteš o rok dříve v souvislosti s instalací polských tapiserií na výstavě polského užitého umění v pražské výstavní síni ÚLUV poznamenal:

¹⁹⁶ KYBAL 1973 (pozn. 47) 17.

¹⁹⁷ Recenze: Dagmar TUČNÁ: Soudobé polské tapiserie v Praze, in: Tvar, 1966/3, 70. První monotematická výstava *Polské tapiserie* u nás byla uspořádána v roce 1964 v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu, které v tomto údobí administrativně spadalo pod Národní galerii. Prezentace neměla dostatečnou publicitu, nebyl vydán katalog. In: PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 154. Spolupráce uvedených institucí pokračovala i v 70. letech, kdy byla realizována řada recipročních akcí. Díky intenzivní a iniciativní aktivitě Kondratiuk se z lodžského muzea stalo význačné středisko s rozsáhlými sbírkami historického i lidového textilu, moderní polské tapiserie i kolekci tkalcovských zařízení, vybavené velkokapacitními výstavními sály, prostory pro deposity, restaurátorskými dílnami i přednáškovým sálem, centrum aktivně podporující polské autory organizací expozic, dokumentační činnosti a akvizicemi jejich děl.

„V této experimentaci s technikou leckdy téměř zaniká výtvarný záměr... Často totiž technické řešení je tu odvážnější a domyšlenější než vlastní výtvarná koncepce.“¹⁹⁸ Převahu ideje a technické invence nad požadovanou ekvivalencí všech složek ovšem Hetteš spatřoval nejen u vystavené kolekce textilní, ale též sklářských, keramických či šperkařských děl, jejichž pojítkem byl proces překračování hranic jejich historií ustaveného smyslu, otevírání nečekaných možností formy i výrazu.¹⁹⁹ V konfrontaci polské a české tapiserie pak byly akcentovány zejména nedostatky v rovině organizační a ekonomické, jimiž byla naše textilní tvorba, jak bylo uvedeno, do určité míry omezována. Pozitivním posunem v této oblasti se stalo v dubnu roku 1966 založení *Galerie gobelinů* v areálu jindřichohradeckého zámku, jediné takto specializované instituce u nás.²⁰⁰ Cílem jejích kurátorů bylo vytvořit odborný ústav, který by podněcoval zájem širší veřejnosti a podporoval aktivity výtvarníků i teoretiků oboru realizacemi našich i zahraničních výstav, pořádáním mezinárodních odborných symposií atp. Od počátku svého vzniku se však galerie potýkala s nedostatkem prostoru k účelům krátkodobých expozic i v oblasti organizačního zázemí a prostoru pro depository, pročež byla nucena své velkoryse projektované aktivity omezit. Svým vznikem nicméně potvrzovala emancipaci tapiserie a změnu její recepce v kontextu soudobého výtvarného dění.

Zásadním mezníkem ve vývoji naší tapiserie, odrazem koncentrovaného úsilí teorie i tvorby a symptomem změny statusu textilního umění, se stala první monotematická přehlídka *Československá tapiserie 1956–1966* uspořádaná na podzim roku 1966 v Jízdárně Pražského hradu u příležitosti IX. kongresu Mezinárodní organizace výtvarných kritiků AICA, která byla současně první takto rozsáhlou konfrontací českých autorských a dílenských tapiserií. Její koncepce, zaměřená k prezentaci individuálních názorů a širších směrů uplynulého desetiletí, byla již tedy určována v zásadě obecným přijetím autorské tapiserie jako svébytné umělecké formy, jejíž rozměr autorského sdělení a dominance estetických zřetelů ji začleňují mezi projevy *čistého* umění. Karel Hetteš se ve své recenzi této stěžejní proměny významu tapiserie dotkl vyjádřením: „K slovu se tu dostávají tendence často zcela protikladné a nejde už jako kdysi o vzkříšení jedné z forem monumentálního umění a obrodu řemesla, ale daleko

¹⁹⁸ Karel HETTEŠ: Polské užité umění, in: Výtvarná práce, 1965/1, 7.

¹⁹⁹ Hetteš tento proces, respektive determinaci jeho vyjádření definoval jako prudké „střetnutí nového myšlení se starými řemeslnými tradicemi.“ Ibidem.

²⁰⁰ Galerie byla založena společným úsilím ředitele Alšovy jihočeské galerie J. Houdka, vedoucího výtvarníka jindřichohradecké dílny J. Müllera a ředitele jindřichohradecké okresní galerie O. Plzáka. V průběhu své činnosti několikrát změnila název – *Okresní galerie*, *Galerie soudobého gobelínu*, *Muzeum tapiserie*. Již od počátku svého vzniku byla odborně řízena z pražského Uměleckoprůmyslového muzea, které z ní v roce 1974 vytvořilo své detašované pracoviště s názvem *Sbírký tapiserií Uměleckoprůmyslového muzea*. Stálá expozice galerie byla tvořena třemi oddíly prezentujícími gobelínovou tvorbu 20. a 30. let, dílo Kybala a Fully a vybrané tapiserie generace mladších výtvarníků. Zahájení galerie doprovázelo otevření Hladíkovy výstavy v spojovacích chodbách přiléhajících ke galerijním sálům, kde byly v následujícím roce realizovány již tři expozice: prezentace díla Tichého, kolektivní výstava Vohánky a Mrázka a instalace tvorby rakouského výtvarníka Fritze Riedla.

*spíš o nový smysl tapisérie v našem současném životě.*²⁰¹ Úvodem k vlastnímu jádru rozsáhlé expozice tvořenému díly 25 výtvarníků byl retrospektivní exkurs v podobě fragmentu z cyklu *Řemesel* Kysely a Teinitzerové, vyzdvihující přínos autorů k renesanci české i světové gobelínové tvorby. Nejen tato prezentace, ale i instalace soudobých dílenských realizací dokládala přesvědčení organizátorů výstavy, ale též recenzentů o opodstatněnosti této formy i jejím významu v budoucím vývoji oboru. V tomto duchu Hetteš poznamenal: „*Jsem přesvědčen, že i nadále se tapisérie může vyvíjet jen jako textilní umění, a to je sotva možné bez řemesla a dobře organizovaných dílen jako nezbytného technického základu.*“²⁰² Z analogického stanoviska vycházela komisařka výstavy Dagmar Tučná: „*Dílensky provedená tapisérie, pokud je tkána s řemeslným citem, v úzkém kontaktu s umělcem, který ji navrhl, nepozbývá oprávnění k existenci vedle aktivní, autorské tvorby.*“²⁰³ Většinu instalovaných tapisérií však přirozeně tvořily právě autorské realizace, přičemž nejpočetnějším výběrem z díla byl zastoupen Antonín Kybal, jehož výtvarná i pedagogická činnost byla vyzdvihována ve smyslu zásadního podnětu autorskému tkaní i rozvoji textilní tvorby jako celku. Značnou pozornost vyvolala autorova zcela aktuální díla *Relikviář* (230 × 155 cm, 1966) a *Znak* (90 × 75 cm, 1966), opětovně realizovaná manželkou Ludmilou, jimiž, jak poznamenala Věra Vokáčová, „*vyzkoušel únosnost technologických experimentů, transponovaných do menších expresivních formátů.*“²⁰⁴ V obou tapisériích se Kybal odklonil od jím preferovaného rypsu, aby zaktivizoval plochu tkaniny konfrontací různých vazebných a strukturálních technik a jejich texturních objemových kvalit, umocňujících údernost tvarových znaků a gradujících v dramatičnosti vyvazovaných volných nití a naléhavosti perforace v otevírajících se rozparcích vnitřního prostoru monstrance – *Relikviáře*. Z děl absolventů Kybalova ateliéru byla recenzenty vyzdvížena autorská tvorba Jiřího Tichého, jeho snaha hledat různé výrazové polohy, respektive emotivní hodnoty materiálů organizovaných do živě strukturovaných kompozic. Tichý se v polovině 60. let navrátil k tkané formě tapisérie, propojujíc rypsové efekty útků, jejich strukturální akcenty i jemné barevné konfigurace, s materiálovou živostí přtkávaných česanců, proměňujících povrch tkaniny v pohybově dramatickou soustavu taktilních struktur, v dynamickou síť optických a světelných účinků. U vystaveného *Sysifovského motivu* (385 × 216 cm, 1966) či v soudobém *Tajemství lesa* (1966–1967) neskané česance zaujaly pozici nedílné vnitřní součásti díla, materiálovou tkání tapisérie prorůstající vrstvy kontinuálních i přerušovaných lineárních

²⁰¹ Karel HETTEŠ: Tapisérie na rozcestí, in: Výtvarná práce, 1966/21, 1.

²⁰² Ibidem 3.

²⁰³ Dagmar TUČNÁ: Československá tapisérie v roce 1966, in: Tvar, 1967/2, 42.

²⁰⁴ Věra VOKÁČOVÁ: Přehledka československé tapisérie, in: Umění a řemesla, 1967/1, 25.

proudů a vln, vytvářejících pohybové napětí struktur, forem, linií i bodů. Jako výrazový protiklad rypsovému řádu se naproti tomu tyto taktilní prvky projeví u *Vlhké krajiny* (177 × 123 cm, 1966), s fyzickou mohutností organicky si vynucující i odhalení osnovy jako akcentu korespondujícího s vazebnou strukturací rypsových formací, jako momentu utvářejícího kontrast hmotového sevření a živelného úniku či slovy autora „*dramatické vyjádření detailu, pohyb materiálu, tlak, tah, skřípnutí.*“²⁰⁵ V souvislosti s charakterizací děl Tichého, Mrázka a Vohánky se v recenzích výstavy uplatnil aspekt komparace s experimentálním materiálovým přístupem polské školy, přičemž v duchu vyhraňující se bipolarity vývoje byl význam polské tvorby některými teoretiky aplikován ve smyslu obecně hodnotícím. Vokáčová na základě této metodiky v závěru své recenze uvedla: „*Lze říci, že se vývoj naší tapiserie ubírá oběma směry světového vývoje: klasickou cestou francouzskou i novou cestou polskou.*“²⁰⁶ Jak poznamenal Procházka, „*tím byl poněkud zúžen prostor pro vymezení přínosu naší textilní školy,*“²⁰⁷ přestože právě postižení tohoto vkladu bylo jedním z cílů organizátorů výstavy.²⁰⁸ Bezprostřední intenzitu zájmu si vynucovala aktuální tvorba Mrázka a Vohánky, jejichž dramatická strukturálnost forem utvářená vazebnou experimentací a útočná výrazovost netradičních materiálů, jejich charakteru a způsobu uchopení, vyvolávala svou naprostou neortodoxností rozporuplné reakce. Jak vzpomenula v roce 1981 Tučná: „*Před porotou, pověřenou výběrem výstavního souboru, se objevila díla pojetím bytostně nová. Mohutné sisalové kompozice J. Vohánky a B. Mrázka způsobily svou odlišností od stávající tvorby údiv či přímo ohromení, které po odmlce zatajeného dechu pozvolna vedlo k chápání jejich výtvarné síly.*“²⁰⁹ Prezentace děl obou výtvarníků v Jízdárně přesvědčivě dokumentovala analogii vývoje experimentální linie polské a české tvorby s jejich radikálním přístupem k technologickému zpracování, specifickou citlivostí vůči výrazovým hodnotám hmoty a paralelně manifestovala jedinečnost české orientace i její dynamiku překonávání klasických zákonitostí. Jak již naznačila autorova lausannská recenze, Jindřich Vohánka prohluboval zaujetí výrazovostí nekonvenčních hmot, stupňovanou konfrontací optických a strukturálních kvalit vlny, sisalu a plsti, doprovázených kontrastními akcenty kovu, rozrušovaného v jeho typizaci a uniformitě ručním opalováním. V sepětí s uvolňováním materiálových hodnot získávaly nezávislost i procesy jejich utváření,

²⁰⁵ In: Hovory 4. Jiří Tichý 1966 (pozn. 132) 6. K inspiraci výtvarné integrace česanců (přádelnický meziprodukt) do konstrukční výstavby díla autor uvedl: „*Dráždivě na mě působilo srovnání lince a rubu. Začal jsem pracovat s jinak organizovanými vlákny, než je tradiční předení.*“ Ibidem.

²⁰⁶ VOKÁČOVÁ (pozn. 204) 28. Bezprostřední vliv polské tapiserie spatřovala autorka u Tichého.

²⁰⁷ PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 102.

²⁰⁸ Dagmar TUČNÁ, in: Československá tapiserie 1956–1966 (kat. výst.), Jízdárna Pražského hradu 1966, nepag.

²⁰⁹ Idem 1981 (pozn. 134).

proměňující tkaninu v plastickou skladbu vzájemně se podmiňujících hmotných konfigurací, dramatických taktilních struktur, kontrastních forem a barev, v sestavu vizuálních i fyzicky přítomných prostorových vrstev, nabývající povahy dynamické jednotky svou tělesností i pocitově interními impulsy expandující do prostoru. Není nepodstatné, že přestože všechny tři vystavené tapiserie Vohánka realizoval v roce 1965, téměř ilustrativně dokumentují postupně, avšak akcelerující proměny tvůrčího přístupu. *Podezřelá zvířata* (130 × 205 cm, 1965) byla v kontinuitě předchozího směřování dotčena nádechem ornamentalizující skladby vazebných i reliéfních prvků, konkretizující zobrazené geometrické formy a obdobně jako v *Baladě* (170 × 233 cm, 1965) respektovala do značné míry osnovní soustavu jako neaktivní tektonickou strukturu, jako médium více méně funkčního zavěšení. Periferní části tkaniny ponechané v určitém prázdňem vyznění však zřetelně naznačovaly, že pravoúhlost formátu je pouze konvencemi motivovaným omezením spoutávajícím autora i samovolný vývin forem. U Vohánkova *Snu pana Blériota* (240 × 406 cm, 1965) byl zlomen i tento poslední znak historické danosti promítající se v mezních útvarech výrazně členitého nepravoúhlého formátu, jímž přirozeně vygradovala evokace vnitřních mechanismů hmoty směřující za vizuální hranice díla. Do této soustavy proměňujících se podob hmoty byla vtažena i osnova jako nedílná součást stavby, souhlasný prvek aktivně se účastnící tohoto procesu, médium participující na ovládnutí prostoru svou životností pohybu splývání skaných nití i jejich expresivně spojovaných svazků, působících svou bezprostředností výrazu jako další vrstva ve vzájemně provázaném celku struktur. S analogickou tvůrčí dynamikou dospíval k osvobození hmoty a tvůrčích procesů od jakékoli vnější danosti i Bohdan Mrázek, stupňující jejich výraz koncentrací k podstatě sdělení, příklonem „*k lapidárnímu náznaku, k vyjádření myšlenkového podtextu abstrahovanou formou,*“²¹⁰ zaměřující rané figurativní odkazy za síť asociativních struktur a znaků. Elementarizovaná křivka ptačího těla tak v první autorově sisalové kompozici *Lety ptáků* (200 × 150 cm, 1965) vplynula v samo zachycení vzdušného proudění, v evokaci rytmu vlnění, proměnlivost pohybu jen stěží vtěsnanou v pravoúhlý formát tapiserie, zpředmětněnou soustavou prostupujících se vazebných, smyčkových a vyvazovaných struktur střetávajících se svými taktilními a světelnými hodnotami, umocněnými téměř monochromní barevnou škálou, s lineární přímostí flotujících útků. Zachycení momentu ustrnutí pohybu v toku času utvářelo výtvarnou podstatu *Pádu* (450 × 200 cm, 1965), s dramatickou strukturální tkání vizuálně rozmanitých forem, jejich střetávání, vrstvení i prorůstání, utvářející se nikoli aditivní konfrontací cizorodých struktur, ale spíše proměnami esence hmoty, ukládající se v rytmizovanou skladbu plnou vnitřního

²¹⁰ Ibidem.

neklidu, hmotového těkání a barevné emotivnosti. Odlišnou symbolickou výpověď dotýkající se bytí člověka představovala autorova *Legenda a život* (450 × 220 cm, 1966),²¹¹ soustřeďující dramatické napětí v odkazy a vztahy sumárních forem, rozmanitých struktur, znakových akcentů a lineární kresby, jejichž proces geneze se zpředmětnil v modelaci obrysové kontury posunující sám formát tapiserie do polohy koncizního znaku. Od klidné rypsové plochy vrcholu subtilně rozbrázděné koncentrickými taktilními liniemi, přes vrstvu hrotů přetahovaných útků zraňujících ústřední pole centra života, k lineárnímu vývazu hmotové tíže spodní části, se rozvíjela triptychová významová i strukturální výstavba proměňující tkaninu v emotivně naléhavý, autonomní objekt. V maximálně sevřené, úsporné poloze pocitového akcentu zde byla obnažena i osnova jako energický přízvuk, prvek pozbyvší jakýkoliv nádech jiné funkce než výtvarné, jako další z elementů fyzičnosti tkaniny otevřeně se zmocňující prostoru. Tučná ve své recenzi poznamenala: „*U Mrázkovy Legendy jsme si vědomi, že dílo přestává být tapiserií, že jeví tendence k prostorovému textilnímu projevu, od stěny odpoutanému.*“²¹² Tento moment radikální trojrozměrné expanze postihl o rok později též výtvarný teoretik Miroslav Klivar: „*Vohánkův Sen pana Blériota...nebo Mrázkova Legenda, jsou příkladem průbojné tendence, směřující do otevřeného prostoru, do volné architektonické konstrukce...Textil se stává věcí v prostoru, ne dvourozměrnou plochou s účelově vyhrazeným umístěním, ale v širším slova smyslu předmětným artefaktem.*“²¹³ Jakkoli nelze vystavět hodnotu díla na intenzitě vkladu inovativních prvků, je nezpochybnitelné, že tvorba obou autorů svým pojetím a novým prostorovým cítěním organizace hmoty anticipovala dominantní linii autorské tapiserie druhé poloviny 60. let. Jejich nepravidelné formáty byly naprostým popřením normativů, vyvazovaly se z kodifikace tapiserie jako plochy definované ortogonalitou tektonické stavby, vymaňovaly se z klasické vázanosti stěnou, směřovaly do prostoru nejen svou reliéfní strukturou, ale samotnou tělesností uspořádání. Nejednalo se zde pouze o osnovu a útek jako rovnocenné aktivní prvky, uchopení jediného vazného bodu jako výrazového činitele, ale o samotný přístup k struktuře tapiserie, následování jejího řádu, nikoli zákonitostí vnesených a hmotu spoutávajících, moment manifestace konkrétnosti hmoty v jejím uspořádání a současně její vědomá

²¹¹ Dle Mrázkova sdělení nebyla tapiserie původně určena do sakrálního interiéru, jak uvádí ve své rigorózní práci Procházková. PROCHÁZKOVÁ 1980 (pozn. 52) 155.

²¹² TUČNÁ 1967 (pozn. 203) 41. Tato skutečnost trojrozměrného vnímání a pojetí díla se však neodrazila v samotném způsobu instalace. Nepříliš adekvátní byla ovšem celková koncepce řešení hlavního prostoru Jízdárny architektkou Jaroslavou Mrázovou, která sice vycházela z nutnosti rozčlenit interiér do mnoha sekcí odpovídajících značnému počtu exponátů, vzájemná blízkost výstavních panelů však neumožňovala patřičný odstup diváka, tedy sumární pohled na dílo a současně nezhodnocovala výrazový potenciál interakce tapiserií v autorských celcích.

²¹³ MIROSLAV KLIVAR: Moderní tvar v současném uměleckém řemesle, in: Umění a řemesla, 1967/5, 178.

organizace myšlenkou autora. Na elementární úrovni bylo nutno učinit razantní krok: vzepřít se historicky dané skutečnosti, nadřadit umělecké přesvědčení svazujícím dogmatům a nekompromisně okleštit karton s plným vědomím důsledků pro realizaci, s tušením prolomení povahy výrazu a s předpokládanou negativní odezvou kritiky. Projev obou autorů, ojedinělý ve vztahu k české, ale v zásadě též evropské soudobé tvorbě, přirozeně konfrontoval výtvarnou kritiku s celistvě novou skutečností promítající se i v recenzích výstavy pohlížením na jejich díla jako formální spekulaci, samoúčelný experiment či přenos aktuálních malířských tendencí. Rezervovaný postoj zaujala Vokáčová poznamenávajíc: „*Novost jejich postupu je překvapivá a patrně teprve další práce ukáže, zda jde pouze o zajímavý pokus nebo o vývojový posun nové vlny.*“²¹⁴ Konstantně skeptický postoj k struktuře i významové motivaci této linie, pro niž uplatňoval shodně s Vokáčovou termín *nová vlna*, zastával Hetteš, který s nezastřeným despektem uvedl: „*Technická nápaditost a hra s materiálem nabývá přitom nejednou vrchu nad osvědčenými principy řemesla. Emotivní působivost estetického efektu je často hlavním a jediným cílem. Proto také...se začínají v tapiserii objevovat nezvyklé, dříve neužívané materiály...nechybí ani pokusy opustit formu pravoúhlého nástěnného závěsu.*“²¹⁵ Logicky tak autor oceňoval řemeslné schopnosti, koloristický cit a invenci Bohdana Mrázka, inspirační zdroje jeho děl však spatřoval v soudobé malbě, stavějíc je do protikladu s ryzí textilností tapiserie *Indiánské léto* (1965) Jiřího Mrázka, která si „*zachovává podstatné ctnosti nástěnného koberce.*“²¹⁶ Hettešova preference klasičtějších hodnot se přirozeně odrazila ve výrazněji pozitivnější recepci výtvarníků, jejichž vyjadřovací řečí zůstala tradiční gobelínová technika. Bezpochyby nejvýraznějším z těchto autorů, jednoznačně přesvědčujícím, že i klasická rypsová struktura – snoubí-li se s autenticitou výtvarné myšlenky svázanou s vnímavým uchopením výrazových možností textilní hmoty – zůstává plně tvůrčím vyjádřením, intenzitou podání a sdělení ekvivalentním experimentálním výbojům, byl Jan Hladík. Hladíkův projev se v polovině 60. let rozvíjel v kontinuitě předchozího směřování, přetavujíc ranou figurativní motivaci stylizovanou v duchu sumarizace a bezprostřednosti dětské kresby (*Tanec* 1963) či expresivní lapidárnosti raně středověkého vyjádření (*Bajka* 180 × 180 cm, 1965) do snových vizí niterných představ, tajemných znaků antropomorfních tvarů, vegetativních formací či osobních abstraktních

²¹⁴ VOKÁČOVÁ (pozn. 204) 28.

²¹⁵ HETTEŠ 1966 (pozn. 201) 1. Příznačné může být i hodnocení recenzenta Večerní Prahy, který Mrázkovu díla označil za „*vyzařující urputné, až uzurpátorské hledání nových cest.*“ Večerní Praha, 2. října 1966.

²¹⁶ Idem 3. Vokáčová souhlasně, avšak s protikladným významovým akcentem označila dílo Jiřího Mrázka jako „*textilní obraz,*“ zasazujíc jeho inspiraci k bauhausovské provenienci 20. let, k raným závěsům Paula Klee. VOKÁČOVÁ (pozn. 204) 27. Obdobně jako Hetteš spatřovala i Tučná zdroj formálních a tematických změn tapiserie v sepětí autorské realizace a vlivu soudobé malby. TUČNÁ 1967 (pozn. 203) 40.

symbolů. Někdy se tyto nezávislé útvary sdružovaly a rozvíjely svůj dialog se surrealistickou lehkostí, jako poetické organické formy plující klidným prostorem rypsových horizontál v *Modré zahradě* (1965) prezentované již v Lausanne, častěji však vystávaly osamoceně jako hmotné archaizující skulptury – *Bílá figura* (230 × 160 cm, 1965), fyzicky přítomné v monumentální, sumárně koncentrované formě, zneklidněné akcenty subtilních detailů. I u Hladíkových děl byl ohniskovým bodem výrazu sám materiál a tvůrčí způsob jeho uchopení, třebaže jejich výpověď nebyla utvářena vizuální objemovostí textury a prostorovou strukturací, ale vnitřní potencií transferu barevně světelného spektra vrstev rypsových struktur. Jak uvedl Antonín Hartmann, přestože zůstal Hladík „*oproti materiálovým a technologickým revolucionářům v podstatě tak zdrženlivý, je tkaní ve struktuře jeho tapiserií přítomné jako významově pregnantní složka, soupodstatná s jejich tvarovou a barevnou výřečností. Samo se stává znakem.*“²¹⁷ Z těchto citlivě rozvažovaných strukturních akordů, z jejich setkání uvnitř komorní chromatické barevné škály, gradovala imanentní povaha vlněné hmoty jako nositele vnitřního jasu a subtilního chvění, tvůrce podmanivých temnosvitných reflexů i média tichého plynutí barevných proměn, utvářející Hladíkovy prostupy vegetabilních a biomorfních znaků imaginárních míst. Spolupráce na tkané realizaci Hladíkova kartonu *Modrá zahrada* znovu přivedla k médiu tapiserie jeho manželku, spolužačku a absolventku Fišárkova ateliéru Jenny Hladíkovou, která byla na výstavě v Jízdárně prezentována dvěma autorskými tapiseriemi menších formátů – *Černohnědá* (1966), *Vrstvy* (1966), svými vůbec prvními díly hledajícími vlastní nezávislou cestu materiálového ztvárnění výtvarných představ.²¹⁸ Vedle Hladíkových nechyběly na výstavě ani tapiserie dalších členů *Skupiny 7*, ať již dílenské realizace Hamsíkové a Drnkové-Zárecké či autorské práce Kuchařové a Felcmana, vedle mnoha jiných autorů dostala příležitost k prezentaci i nejmladší generace absolventů VŠUP, Karolína Gutová či Eva Brodská, jejíž tapiserie *Velká samota* (250 × 300 cm, 1966) ve velkorysých prostupech barevných a strukturálních ploch a linií, v kontrastu ztišených vrstev a dynamického diagonálního znaku vyjadřovala emotivní přepis krajinného motivu. Ve svém celku tedy přehlídka československé tapiserie manifestovala intenzitu oborového dění uplynulého desetiletí, přerod autorské tapiserie z dekorativně-reprezentativní, malbě podřízené formy do podoby nezávislé výtvarné disciplíny vyjadřující se textilní hmotou jako legitimním prostředkem výtvarného sdělení a současně stvrzovala, že tato skutečnost byla

²¹⁷ Antonín HARTMANN: Dialog s tapiserií, in: Jan Hladík. Tapiserie/grafika (kat. výst.), Císařská konírna-Pražský hrad 1995, 8.

²¹⁸ Přestože právě Jenny Hladíková zasvěcovala svého manžela do technologických principů tkaní (drobné materiálové zkoušky realizovala v rámci studia VŠUP), sama našla v tapiserii prostředek sebevyjádření až po polovině 60. let, bezpochyby v návaznosti na její spolupráci na *Modré zahradě* pro lausannské bienále, kterou byly výtvarníci nuceni realizovat v neobyčejně krátkém termínu šesti týdnů.

akceptována i širším teoreticko-kritickým zázemím.²¹⁹ Z hlediska budoucího vývoje oboru ovšem zůstal nenaplněn záměr položit touto prezentací prvotní článek tradice periodických přehlídek, jež by mapovaly a hodnotily aktuální oborové dění.²²⁰ Na samém sklonku roku 1966 byl soubor 21 děl představen pod názvem *Soudobá čs. tapiserie* v Muzeu dějin textilního umění v Lodži, jako reciproční akce polské výstavy realizované o rok dříve v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze,²²¹ v půli února roku 1967 putovala expozice k repríze do Moravské galerie v Brně.

Přehlídku v Jízdárně lze vnímat jako svědectví rychlého procesu vyhraňování individuálních tvůrčích vyjádření, krystalizujících u řady výtvarníků právě kolem poloviny 60. let, v základních obrysech určujících i jejich tvorbu druhé poloviny desetiletí. Tuto skutečnost reflektoval Jaromír Procházka, jenž ve své rigorózní práci kategorizoval tři názorové okruhy české autorské tapiserie tohoto období.²²² Za představitele nejpočetnějšího *klasického proudu* v čele s manželi Kybalovými autor označil většinu výtvarníků: Brodskou, Drnkovou-Zářeckou, Hamsíkovou, manžele Hladíkovy, Kuchařovou, Müllera, aj., jako reprezentanty *textilní strukturalistické neoavantgardy* uvedl dvojici Mrázka a Vohánky, třetí *expresivně-konstruktivní proud* dle Procházkovy prezentovala tvorba Jiřího Tichého. V mnoha ohledech je Procházkova definice a charakterizace tří skupin směrodatná a přiléhavá, nicméně se domnívám, že autor stanovením techniky zpracování jako centrálního kategorizačního kritéria opominul evidentní pluralitu jím vyznačeného *klasického proudu* a pravděpodobně ve snaze jasně diferencovat jednotlivé proudy jim příliš striktně vymezil pole inspirativních vlivů a východisek i povahovou afinitu výrazu. Procházkou uvedené tvůrce *klasického proudu* lze jistě na základě dominantního využití tradičního rypsu, vědomého rozvíjení klasických hodnot, a tedy i sekundárně vymezení vůči revolučním inovacím, sloučit do kompaktní skupiny, ovšem možnosti vazebného výrazu byly jednotlivými autory rozvíjeny s různou intenzitou, v odlišných výtvarných polohách a s tvůrčí koncentrací k nestejným záměrům.

²¹⁹ Pozitivně byla expozice hodnocena účastníky kongresu AICA, kladné odezvy se jí dostalo v rozhlasovém projevu generálního komisaře CITAM Pierra Pauliho. Viz TUČNÁ 1967 (pozn. 203) 42. Proměna náhledu na význam autorské tapiserie, stejně tak i sklářské tvorby či fotografie ovšem neznamenal transformaci tradiční struktury výtvarných disciplín. Uvedené formy byly nadále prezentovány jako obory užitého umění, a tedy i v rámci Svazu československých výtvarných umělců byly vedeny v sekci užitého umění a průmyslového výtvarnictví, v níž byl také Jan Hladík v roce 1966 oceněn za tapiserie *Modrá zahrada*, *Bílá figura* a *Bajka*.

²²⁰ Analogické snahy vyvíjely i další obory, již v roce 1965 se například díky péči Moravské galerie v Brně zrodila úspěšná tradice trienálních přehlídek řezaného a rytého skla.

²²¹ Nepočtenou kolekci tvořily zejména autorské tapiserie, které byly, až na Hladíkův nový *Červený gobelín*, představené již na výstavě v Jízdárně. Viz Dagmar TUČNÁ: Československá tapisérie v Lodži, in: Výtvarná práce, 1967/6, 8; Czeskie współczesne gobeliny artystyczne (kat. výst.), Muzeum historii włókiennictwa, Łódź 1966–1967. Ve stejném termínu se čeští autoři Drnková-Zářecká, Müller a Božena Kubová představili dílenskými tapisériemi na putovní výstavě *Contemporary european tapestries*, prezentované v řadě galerií na území USA – Sta Barbara, La Jolla, Los Angeles, Colorado Springs, Phoenix, Omaha.

²²² PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 99–101.

Označil-li Procházka tento proud jako *klasický*, neboť „*dovádí naši tapiserii do klasické podoby moderního výrazu,*“²²³ lze snad tento výrok plně vztáhnout na dílo manželů Kybalových, Brodské, Felcmana či Hamsíkové. V tapisériích uvedených autorů se do důsledku uplatňuje zhodnocení výrazových prostředků rypsové vazby, potenciál barevných, lineárních i plošných strukturací a akordů, výtvarné eventuality různosměrného tkaní i působivost detailu, ve svém celku utvářející individuální reflexe přírodního dění, prožitků skutečnosti či obrazných představ, přetavujících modernistické východisko k tendenci lyrické abstrakce. Tvorba Kuchařové, Drnkové-Zárecké, Müllera či Řepkové se rozvíjela v odlišné linii citelně tíhnoucí k dekorativní kompoziční harmonii, ať již spontánní inklinací či záměrnou koncepcí,²²⁴ v jejichž intencích byly vazebné struktury, smyčky či vývazy aplikovány jako estetické médium lineárních a plošných rytmů, prostředek vymezování jasně definovaných útvarů, skladebně utvářejících kultivovanou sestavu geometrických prvků nejčastěji vegetabilních východisek. Povaze výrazu obou linií se zcela vymykalo dílo Jana a Jenny Hladíkových, svou imaginativní obrazivostí transformující subjektivní představy, niterné reflexe přírodních či lidských dějů v poetické vize, v osobitou symbolickou řeč výrazově vázanou a podmíněnou působivostí vazebných struktur. V Hladíkových tapisériích tyto akordy utvářely účinnou síť světelných vibrací prostorových vrstev i dramatické, energické barevné akcenty je prozařující, formovaly vnitřní život metaforických znaků, proměnlivost jejich podstaty i pocitové fyzičnosti. Z příbuzného základu vyrůstala tvorba Jenny Hladíkové, časně nabývající vyhraněně individuální charakter výpovědi přírodních dram, bujení a prorůstání organických tkání, vrstvení a živelné strukturace vegetabilních pletiv, v jejichž soustavách nabyla vazebná struktura povahu inertní půdy vypuzující se svého nitra reliéfní provazce přetkávaných útků. Procházkovu charakterizaci *klasického proudu* jako malířštějšího a poetičtějšího, ostře se lišícího od programově nemalířské linie *strukturální neoavantgardy*, je snad možné vyložit jako problematiku rozsahu a intenzity zhodnocení odlišných eventualit potence významové znakovosti textilní hmoty či způsob vnímání hmoty tapiserie jako prvku plošného či latentně prostorového, nikoli však jako protiklad vyjadřování malířskými a textilními prostředky.²²⁵ Ani u tapisérií Hladíka, do nichž slovy Hartmanna

²²³ Ibidem 100.

²²⁴ Zdeněk Kostka v charakterizaci tvůrčího přístupu Věry Drnkové-Zárecké uvedl, že autorka rozpoznala, že „*tapisérie je také obrazem, který není vypočítán na právo zcela samostatného bytí, neboť jeho dekorativní funkce hraje aktivní roli v prostoru...krásné je vždy dekorativní, a proto dbá, aby zde nebylo žádného rozporu.*“ Zdeněk KOSTKA, in: Věra Drnková-Zárecká. Tapisérie (kat. výst.), výstavní síň Mánes, Praha 1988, nepag.

²²⁵ Tvůrčí negace malířskosti i mechanické aplikace prvků jiných forem byla obecnou premisou všech autorů, třebaže jako formulovaná proklamace se objevila právě u brněnských autorů. Jak uvedl Tichý: „*Tapiserie je v prvé řadě textílem, a je tedy nezbytné eliminovat všechny prvky připodobňující se malbě.*“ Citace in: KUENZI 1973 (pozn. 180) 125.

autor uložil „*trest' toho, co...objevoval a rozpracovával v souběžných plánech své výtvarné aktivity, malířské a grafické,*“²²⁶ nelze hovořit o malířském či grafickém rukopise, ale o nezaměnitelně tkalcovském uchopení podstaty dané myšlenky, její vědomé výtvarné gradaci. Procházkou užitý pojem *poetický* ve významu subtilního citového působení nelze výhradně vztáhnout k dílům autorů dle mého názoru modernistické, formalistní a imaginativní linie, shodně nelze vymezit vlivy surrealismu, ostatně jednoho z nejinspirativnějších pramenů soudobého umění či striktně definovat okruh reflektující podněty Bauhausu, značně zprostředkovávané i Kybalovou pedagogikou.²²⁷ Lze-li sledovat určité shodné rysy linií české autorské tapiserie se soudobými tendencemi, ať již strukturální informelní abstrakce, lyrické abstrakce, modernistických poloh či imaginativních linií, je nezbytné je vnímat nikoli jako důsledek jednosměrného vlivu malířské a sochařské tvorby, jak byla tato skutečnost v tehdejších reflexích interpretována, ale jako autonomní paralelní orientaci spoluutvářející tok dynamických proměn umění 60. let. Vráťím-li se k Procházkově studii, snad nejobtížněji uchopitelnou se mi jeví autorova charakterizace prvního proudu jako tendence kladoucí shodný důraz na technické a „*precizní výtvarné řešení,*“²²⁸ neboť sama autorova separace těchto složek bez bližšího vytčení je nejasná. Preciznost ve smyslu úsilí o ekvivalenci koncepce a jejího ztvárnění byla, domnívám se, záměrem všech autorů, přičemž nelze například Mrázkovu a Vohánkovu tkalcovskou experimentaci vnímat jako pouhou prezentaci řemeslné ekvilibristiky či ztotožnit výrazovou syrovost Tichého děl s absencí výtvarné myšlenky, s nadvládou spontaneity, emoce a exprese nad tvůrčím záměrem. Akcentovaly-li první linie v určité rovině vývojovou kontinuitu tapiserie – hodnoty klasických materiálů a vazebných prostředků, tvorba v Brně působících Mrázka a Vohánky, označená Procházkou jako *textilní strukturalistická neoavantgarda*, již bych spíše označila jako textilní objektovost, měla ryze experimentální charakter vyplývající z oprostění se od svazujícího normativního systému, tedy tendující k objevování výrazových schopností netradičních materiálů a neklasických tkalcovských postupů jako tvůrců nového půdorysu textilní výpovědi založené na asociační potenci vazebných, taktile strukturálních, optických a plošně-prostorových

²²⁶ HARTMANN 1995 (pozn. 217) 9.

²²⁷ Lze-li vnímat odezvu surrealismu u prvního rozvětveného proudu ve vizuální rovině, je možné uvažovat o těchto ozvucích v experimentaci Mrázka, Vohánky či Tichého, v jejich sledování hodnot netradičních materiálů, v otevřenosti k *profánním* materiálům, jež se stávají podstatnými nositeli významů. Domnívám se, že nelze souhlasit s Procházkovým striktním vymezením vlivů meziválečné funkcionalistické analýzy u první skupiny a Bauhausu u Tichého, neboť jejich principy zdůrazňující funkčnost a logickou souvislost výrazových prostředků i další momenty byly totožné a analogické i s Vohánkovými premisami, požadavkem logického sepětí všech výtvarných prvků, všech výrazových složek díla v jejich aktivní estetické funkci. Vliv tvůrčích i pedagogických principů Bauhausu 20. let se projevil i v autorově výukovém systému – Jindřich VOHÁNKA: Pedagogický odkaz Bauhausu, in: Tvar, 1970/9–10, 294–298; Idem: Střední průmyslová škola textilní v Brně, Brno 1969; i Vohánkově analýze koloristických soustav – Idem: Barva a systém, Praha 1985.

²²⁸ PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 100.

konfiguracích hmot. Vnímání tapiserie jako hmotného, fyzického organismu s latencí prostorovosti a prostorotvornosti, jako struktury vnitřních zákonitostí a řádů, materiálové skladby významově, výrazově a emotivně provázaných vrstev, ustavujících se na základě intenzivních subjektivních prožitků, pocitů, úvah a představ. Tkaná tvorba Tichého, označená Procházkou jako *expresivně-konstruktivní proud*, byla v určitých momentech spřízněná s realizacemi Mrázka a Vohánky – inklinací k experimentaci, otevřeností prostorové formy, konstitucí tapiserie jako soustavy materiálových struktur, jejich organizace však spíše než na základě vnitřní morfologické gradace hmoty spočívala v poloze střetávání odlišných materiálů.²²⁹ Spíše než soustředění k jednotě utváření hmotných prvků u Tichého vyvstávala mozaikovitá skladba různorodých prvků sjednocovaná expresivně emotivním výrazem, dramatičností a dynamikou, s významovou strukturou transponující nezřídka autorovy prožitky do mytologizujících příběhů. Nelze pominout význam teoreticko-estetických koncepcí předkládaných jednotlivými autory, ale zůstává otázkou, do jaké míry lze vztáhnout individuální úvahy tvůrce na projevy celého proudu – Procházkovo vymezení funkcionalistické analýzy klasického proudu (Kybal), strukturalismus brněnského okruhu (Vohánka), sociologizující reakce Tichého – i s ohledem na prostupnost východisek. Přestože se mi jeví Procházkovo vymezení tří hlavních tendencí jako zcela zásadní, domnívám se, že vzhledem diferenciaci a individualizaci autorských orientací lze sledovat spíše pět naznačených linií, dotýkajících se ovšem v určitých kontaktních plochách různých rovin, což ostatně připouštěl i Procházka. Stranou těchto autorských projevů s výrazem nedílně se odvíjejícím z tkalcovské realizace a utvářejícím se v pojetí tapiserie jako významové výtvarné formy v polovině 60. let přirozeně pokračoval proud dílenské produkce spjatý s transkripcí malířských návrhů, jehož klasická poloha byla určována intencemi dekorativního charakteru a reprezentativní funkce. Jinými slovy dílenská tvorba nebyla vnímána jako svébytná umělecká výpověď autora, ale jako výtvarně dekorativní obor závislý na malířské předloze.

Vrátím-li se k přehlídce *Československé tapiserie* uspořádané v roce 1966, jedním z jejích aspektů významných nejen v českém, ale též v mezinárodním měřítku byl jasně vyslaný signál, že autorská tapiserie prochází zásadní proměnou své podstaty, opouští historickou danost spoutání plochou a k ploše i zákonitost pravoúhlého formátu a, jak uvozovala Klivarova úvaha uvedená v souvislosti s výstavou v Jízdárně, stává se otevřenou předmětnou strukturou s vnitřním prostorem. Tato tendence utvářející se na půdorysu vnímání textilní hmoty jako prostorového a prostorotvorného elementu se stala vývoj určujícím

²²⁹ Není nepodstatné, že Tichý se ve své výtvarné tvorbě zahrnující nejen realizaci tapiserií a smaltů, ale také cykly frotáží, ilustračních listů, barevných monotypů, serigrafických tisků aj. věnoval též kolážím a od roku 1958 tvorbě asambláží a objektů sestavovaných z rozmanitých, často zcela protikladných materiálů.

směrem na světovém fóru v poslední třetině 60. let, posouvajíc tapiserii do polohy trojrozměrného plastického řešení formy. Prostřednictvím povrchu hluboce rozbrázděného materiálými texturami s působností světla strukturujícího prostor, fragmentarizací tkaniny či její perforací obnažením osnovy, nepravidelným a extenzivním utvářením formátu jako důsledku následování morfologie hmoty, volnou tektonickou konstitucí materiálu či jeho elementárních prvků uchopila tapiserie prvek prostoru nejen jako svébytný textilní element, ale současně získala podobu formální struktury figurující svůj prostor vnitřní. Ač nelze proces proměny plošného díla do trojrozměrné soustavy i její následnou dezintegraci či spíše nový způsob integrace generalizovat v konsekvenci sčítání tvůrčích poznatků, na počátku této cesty, ústící závěrem 60. let k environmentálnímu utváření textilních prostorových situací, míst a prostředí, v podstatě stálo zhodnocení předchozích vývojových podnětů – strukturální textura, vazebná aktivizace osnovy, rozrušení materiálové celistvosti a jiné projevy stupňující se analýzy výrazových hodnot tapiserie.²³⁰ Přestože již v raných 60. letech svou vývojovou nezávislostí a nezatížeností historickými konotacemi tapiserie zhodnocovaly prostorové koncepty americké autorky, v evropském prostředí v optické linii dematerializace například Švýcarka Giauque, tato soustředěná a geograficky rozvrstvená inklinace nabyta na intenzitě právě po polovině 60. let, bezpochyby i v souvislosti s proměňující se recepcí tapiserie a odklonem jejích autorů od normativních zásad ve prospěch plně nezávislé, svobodné, individuální výpovědi. Pokud bych transferovala výrok Josefa Hlaváčka charakterizující přístup určitých autorů 60. let na aktuální stav tapiserie, lze říci, že textilní výtvarníci dospěli k vnímání tapiserie jako věci „s níž se může zacházet ne snad libovolně, ale přeci od minulosti naprosto odlišně.“²³¹ Tuto radikální proměnu poslední třetiny 60. let senzitivně postihla v retrospektivním pohledu historička Lamarová: „V okamžiku, kdy se podařilo překonat konvenci pravoúhlého formátu a klasického způsobu tkaní, otevřely se náhle nedohledné možnosti řešení vztahu mezi vláknem a prostorem. Tapiserie se odpoutala od stěny. A nejen to: technologické postupy a řemeslné techniky, často přejímané i z historických etnických zdrojů, rozrušily původní jednoduší povrch natolik, že lze hovořit o novém tektonickém myšlení, o vnitřní prostorové architektuře tapiserie, o nových manifestacích materiálu samotného.“²³² Toto nové prostorové a prostorotvorné vnímání tapiserie nezůstalo pochopitelně bez odezvy ani v prezentaci III. bienále v Lausanne uspořádaného v roce 1967,

²³⁰ Polská teoretička Wróblewska k tomuto vývoji v polské tapiserii uvedla: „Po prozkoumání možností barvy, když pomínulo prvotní okouzlení, začali jsme se zajímat o strukturu tkaniny a následně o konstrukční stavbu tkaniny jako objektu. Dospěli jsme tak pozvolna k objevu třetího rozměru a v určitých případech k odpoutání tapiserie od plochy zdi.“ Danuta WRÓBLEWSKA: Le tissage artistique, in: Projekt, 1969/5–6, 38.

²³¹ Josef HLAVÁČEK: Půl století poté (Z odstupu o umění 60. let), in: Ateliér, 2008/7, 2.

²³² Milena LAMAROVÁ: Lausanne 1973 – Otevřený obzor, in: Umění a řemesla, 1973/4, 23.

ač prozatím pouze v ojedinělých hmotově reliéfních projevech a trojrozměrných objektech. O přítomnosti ústřední otázky vztahu textilního materiálu a prostoru, respektive tapiserie a jejího vnitřního i vnějšího prostředí však zřetelně vypovídá recenze Lamarové: „*Před vystavenými díly jsme mohli prožívat téměř fyzicky pocit hmoty a prostoru, jejich vzájemné prostupnosti i střetávání. Vystávala tu jasně otázka funkce tapiserie v současném interiéru... Plocha nebo objekt?*“²³³ V této situaci se v pohledu na bienále jako celku otevřeně projevila radikalita českých výtvarníků, jejich anticipace mezinárodního směřování či přinejmenším paralelní přínos k utváření nové vnímavosti hmoty a prostoru prostřednictvím materiálové expanze nepravidelných formátů, které slovy Lamarové přesvědčivě manifestovaly „*aktuální snahy o zaktivizování tapiserie, o její nové prostorové zhodnocení.*“²³⁴ Prezentovaná díla Mrázka – *Legenda a život* a Vohánky – *Sen pana Blériota* již byla zmíněna v souvislosti s přehlídkou v Jízdárně. S nimi do určité míry korespondoval Tichého *Marsyas* (305 × 180 cm, 1967) určovaný konfrontační soustavou vazebných a zejména taktilních struktur, zemitou chromatikou, útočnou expresivitou a výrazovou syrovostí téměř rudimentárního charakteru. Analogicky k brněnským autorům i Tichý přestoupil konvenci symetrie a ortogonality formátu, jenž se poddal vnitřní koncentraci hmoty, jejímu centralizujícímu tlaku proměňující se v neklidný obrysový tvar gradující v naléhavosti a emotivní bezprostřednosti instalace prorážející prostor. Paralelní experimentální přístup i shodnou orientaci k mladší generaci textilních výtvarníků demonstrovala polská expozice. Magdalena Abakanowicz prezentovala sisalovou *Černou asambláž II* (1967), v níž se poprvé přiklonila ke své pozdější signifikantní expresivní barevné monochromii zintenzivňující světelnou dramatičnost texturního zvrásnění materiálových konfrontací, robustních vazeb a agresivních vývazů, stupňující vizuální účinnost osnovy v neprotkaných segmentech tkaniny, s obloukovitě vyklenutou linií formátu evokující pohyb hmoty do prostoru. Dramatickou působivost samotného materiálu předkládala i *Bezesná noc* (1966, realizace družstvo Wanda) Wojciecha Sadleye, s rudou rypsovou půdou prostoupenou soustavou splývajících černých vláken, fyzicky soustředěných v centrální vrstvě prosvětlené několika akcenty. Expresivní konfrontace barevných a texturních kvalit materiálu i dynamika uspořádání hmoty vytvářela zvláštní kontrast s určitou kanoničností kompozice, ne nepodobnou schématu mihrábového pole modlitebních kobereců. Obdobnou orientaci k emotivnímu působení hmoty, barevným, strukturálním a optickým kvalitám různě spřádaných materiálů a konfrontačnímu výrazu tkalcovských technik a jejich prvků prezentovali i další Poláci – Łaszkiwicz, Jarema,

²³³ Idem: Lausannská konfrontace tapiserie, in: Umění a řemesla, 1967/5, 183.

²³⁴ Ibidem 186.

Butrymowicz, Hasior. Vedle polských autorů a českých reprezentantů *nové vlny* rozehrála interakci s prostorem Jagoda Buić z Jugoslávie ve svém *Strukturálním triptychu II* (1966), se světelnou a hmotovou inscenací kombinace rytmických křivek sumaku, přímosti diagonálních hrotů různosměrných lomených keprů a ortogonality separovaných tkaných úseků, rozrušujících a perforujících jednotu tkaniny. Novost výrazovosti děl výše uvedených autorů důrazně akcentovala švýcarská kritička Billeter: „*Jak tomu bylo již u předcházejících bienále, země východní Evropy opět utvořily nejpůsobivější část přehlídky...demonstrovaly nejradikálnější transformaci tradiční koncepce tapiserie.*“²³⁵ Analogickou linii sledoval francouzský kritik Rey v Jardin des Arts, i André Kuenzi, jenž v lausannské La Gazette littéraire v hodnocení experimentální sekce přehlídky zdůraznil tapiserie Abakanowicz a Buić, spolu s Mrázkovou *Legendou*, kterou charakterizoval jako „*vytříbené dílo prozrazující velkou smělost a »totemický« charakter aktuální československé tapiserie. Umělec a dílo k zapamatování.*“²³⁶ Zřetelná názorová spřízněnost zmíněných tvůrců – Abakanowicz, Buić, Mrázek, Sadley, Tichý, Vohánka přivedla k obdobnému hodnocení i Hetteše, jenž poznamenal, že jejich díla „*působí jako domluvená proklamace ukazatelů nových cest.*“²³⁷ Vposled Lamarová ve své recenzi poznamenala: „*Mnozí z lausannských účastníků hovořili o československé expozici jako o objevu.*“²³⁸ Citace zmíněných kritiků přesvědčivě dokládají podnětnost českých autorů, jejichž díla utvářená na půdorysu experimentální, prostorově strukturální organizace hmoty nejen rezonovala s aktuální vývojovou tendencí světové tapiserie, ale vnášela do ní inspirativní prvky, tvůrčí osobitost vzcházející ze senzitivního uchopení materiálových hodnot a jejich vypovídací schopnosti. Druhou, neméně působivou výrazovou tendenci české tvorby zastupovaly v Lausanne tapiserie manželů Hladíkových, které slovy Hartmanna přesvědčivě prokazovaly, že „*si i v tomto nevyhlášeném světovém soutěžení mohla zjednat váhu díla, která se zřetelně vymykala ze silícího trendu radikálního výboje v postupech realizace a v materiálových inovacích.*“²³⁹ Jan Hladík prezentoval tapiserii *Bliženci* (260 × 300 cm, 1966–1967), jejíž komparace s grafickým předobrazem názorně

²³⁵ BILLETER 1967 (pozn. 98) 14.

²³⁶ André KUENZI: Troisième biennale de la tapisserie à Lausanne, in: La Gazette littéraire, Samedi-Dimanche 10–11 juin 1967, No 133, 31. Rey ve své recenzi uvedl: „*Státy...jejichž sepětí s lidovou tradicí je nejvýraznější, prezentují někdy nejodvážnější výtvarná řešení...Pokud se týká polských či jugoslávských děl, je cosi barbarského v jejich nezušlechtěných materiálech, hrubých uzlech, vlákních připomínajících koňskou hřivu, v jejichž spleti jako by proudil stepní vítr.*“ Jean-Dominique REY: À Lausanne: Troisième Biennale internationale de la tapisserie, in: Jardin des Arts, 1967/155, 60.

²³⁷ Karel HETTEŠ: Lausanne a hledání zítřka, in: Výtvarná práce, 1967/16, 12.

²³⁸ LAMAROVÁ 1967 (pozn. 233) 186. Na doprovodné výstavě bienále *Tapiserie – od koncepce k realizaci* zorganizované generálním komisařem bienále Paulim u příležitosti znovuzahájení činnosti lausannského Musée des arts décoratifs, byla mezi 17 díly prezentována též tapiserie *Relikviář* manželů Kybalových. Expozice dokumentovala postup tvorby tapiserií od skic, přes kartony a materiálové studie ke konečným realizacím.

²³⁹ HARTMANN (pozn. 217) 8.

dokumentuje sepětí, paralelně však i výrazovou nezávislost způsobů autorova vyjadřování, nevyplývající pouze z technologických možností a omezení daných forem, protikladu monumentality a komornosti formátu či stupně náhodnosti a tvůrčí organizace, ale především z vědomého rozvíjení jedinečnosti jejich vyjadřovacích prostředků. Jak uvedl Hartmann, Jan Hladík ve svých tkaninách „do definitivního, plného znění přetavil z obrazů malovaných olejem nebo temperou, chromatické systémy...převodl z grafik...temnosvitných nebo zářivě prosvětlených, samu substanci velkoryse budovaného, až sochařsky účinného fantomatického znaku.“²⁴⁰ I přes totožnost pevné kompoziční výstavby, konfigurace tvarového motivu i koloristické skladby nebyly tkaní *Blíženci* přepisem svých grafických protějšků, ale bytostně tkalcovským vyjádřením, osobitým uchopením či lépe vystupňováním působení námětu, jeho vědomou precizací. Jemné valéry grafické černě vytvářející indiferentní plošné pozadí, subtilní barevná modelace i ostré šrafury lineárními otisky traktující metaforické znaky Hladíkova monotypu se v tapiserii proměnily v rytmicky strukturovanou, tvarově konkretizovanou a prostor prohlubující půdu, za stínohrou rozkládané prostředí pro setkání pevně v prostoru ukotvených antropomorfních znaků, podmanivě rozehrávajících vzájemnou komunikaci i niterný život své fyzické přítomnosti skrze světlem vibrující červenomodrou chromatiku, její koncentrované světelné dominanty, subtilní barevné rastry i lineární akcenty. Místo grafické plošnosti imaginární tkaný prostor, oproti náhodné struktuře scénograficky budovaná temnosvitná skladba, namísto neurčité modelace tajemné doteky tkalcovského rukopisu vytvářející intimitu i dramatičnost Hladíkových figur v energiích kmitajícím poli. Jenny Hladíková prezentovala *Čtyři příběhy* (185 × 300 cm, 1967), pořadím vzniku svou teprve třetí monumentální tapiserii, svěřující vyjádření pevné kompoziční skladbě, kontrastním barevným akordům a subtilní vazebné struktuře, rozehrávající poetické a tajemnou životností naplněné *příběhy tvarů a barev* na podkladě temné neaktivní půdy, v čtyřdílném rozkladu formátu – obdobně jako u soudobého *Tetraptychu* – vizuálně příznávajíc a esteticky zhodnocujíc determinaci rozměry tkalcovského rámu.²⁴¹ Výrazný posun prezentace III. bienále k oblasti autorských tapiserií, převaha mladších výtvarníků s jejich nekonformní energičností ztvárnění hmoty v podstatné míře vyplývaly z proměňujícího se přijímání těchto aktuálních snah členy poroty, díky níž slovy Wróblewské

²⁴⁰ Ibidem 9.

²⁴¹ Jan Tomeš v katalogu autorčiny první samostatné výstavy uvedl: „*Jsmo zde v oblasti tak čistého vyslovení se tvarem, ve světě, jehož řád je dán kompozicí, tvaroslovím, barvou a strukturou, že námětová interpretace nemá smyslu. Jsou to příběhy tvarů a barev; teprve hluboko na jejich dně jdou příběhy života.*“ Jenny Hladíková. Tapiserie a grafika (kat. výst.), Galerie Na Karlově náměstí, Praha 1969. Koncepční individuální snahy o estetické řešení analogického technického omezení, podmíněné stanoveným kritériem rozměrů vystavených tapiserií, byly přítomny již v prezentaci II. bienále.

„revoluční proud, mladší a nespoutaný bratr rozvážného tkalcovského umění, získal oficiální posvěcení.“²⁴² Určitý vliv na transformaci stanovisek komitétu a propozic stanov měla výměna členů organizačního výboru, která byla předznamenána Lurçatovým úmrtím. Oproti předchozím dvěma ročníkům nyní prováděla volbu umělců devítičlenná mezinárodní komise, posuzující, bez předcházejícího předběžného výběru národních komisařů, celek více než 450 přihlášek ze 33 zemí, přebírajíc tak za konečnou podobu bienále plnou zodpovědnost.²⁴³ Přesto a nebo právě proto byl třetí ročník charakterizován vyostřenou polarizací základních tvůrčích principů, Hettešem lapidárně vyjádřenou „polské hledačství se tu střetává s francouzskou ortodoxií.“²⁴⁴ Soubor francouzských tapisérií ve svém úhrnu pokračoval v následování tradice tkalcovské realizace malířských kartonů stejnoměrnou rypsovou texturou, ať se jednalo o návrhy již klasických reprezentantů Manessiera, Prassinose, Adama či nové tendence předkládané Vasarelym, Soniou Delaunay aj. Analogický transpoziční charakter tapisérií, které slovy Lamarové působily „jen jako více či méně kultivované reprodukce více či méně zajímavých malířských děl“,²⁴⁵ však pochopitelně prezentovala řada národních expozičních. Mezi naznačenými nejzazšími póly možných přístupů – experimentální autorská tapiserie materiálově prostorové inklinace versus tradiční dílenský přepis malířsko-grafické povahy – se nacházel rozmanitý celek individuálních projevů. Z výtvarníků soustřeďujících se k vyzdvižení materiálové výrazovosti skrze působivost různých textur, vazebných struktur a konfrontaci technik je nutné jmenovat alespoň Švýcarku Carau-Ischi, Francouzku Codina, Holanďanky Fruytier a Scholten-van de Rivière, Kanadanku Rousseua-Vermette, v Anglii působícího Poláka Beutlicha či Australanku Hessing. Kombinaci tkaní a výšivky prezentovala Švédka Melanton, expresivní aplikaci instaloval Holanďan Giezen či francouzská dvojice François a Claudie Stahly. Poprvé byla přijata na bienále Američanka Sheila Hicks, jejíž tapiserie *Šestá převtělení modlitebního koberce* (1967) se rozvíjela v barevné intenzitě temně modrých a karmínových tónů, v kompozičním, prostorovém i texturním kontrastu klidného rytmu horizontálních linií hmotově sevřené pudy a dynamické hrubé struktury vevázaných nití, segmentově spoutaných obtáčením dle vzoru

²⁴² Danuta WRÓBLEWSKA : Lausanne pour la troisième fois, in: Projekt, 1967/6, 34.

²⁴³ Le jury: Préface, in: 3ème Biennale Internationale de la Tapisserie (kat. výst.), Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1967, IX. Jedním z předsedů komitétu byl jmenován Adolf Hoffmeister. Stanovy bienále byly uvolněny akceptací sekce textilních aplikací a experimentů, které se přidružily k již stávajícímu připuštění děl vyšívaných a tkaných, transformován byl i požadavek minimální velikosti děl, jež byla určena na 5 m².

²⁴⁴ HETTEŠ 1967 (pozn. 237) 12. Francouzský soubor, čítající 17 tapisérií, svědčil v komparaci s počtem ostatních národních celků o setrvávající francouzské hegemonii. Po Francii mělo nejvyšší počet zastoupených děl Polsko – 6, souborem pěti děl se představilo Československo, Holandsko a Švýcarsko.

²⁴⁵ LAMAROVÁ 1967 (pozn. 233) 183.

tradičních jihoamerických technik.²⁴⁶ Shodnou strukturální rytmizaci a formální vytříbenost rozvíjenou nikoli v úrovni fyzičnosti objektu charakterizující Hicks, polské či české autory, ale prozkoumávající možnosti jeho dematerializace či lépe jiné formy zhmotnění, ztělesňoval v prostoru zavěšený trojrozměrný objekt *Sloup ve zpívajících barvách* (1967) Švýcarky Elsi Giaouque. Byl tvořen geometrickou konstrukcí pásových seskupení jednotlivých nití, jakýchsi barevně-světelných toků, vzájemně se protínajících v ortogonálních i diagonálních prostorových rovinách, vytvářejících proměnlivé barevně-strukturní konfigurace v závislosti na ohnisku recipienta, tedy zdůrazňující aspekt divákovy pozorování a současně i apelující, či lépe vynucující si zcela nové podmínky prezentace.²⁴⁷ Obdobně jako u objektů Tichého, ovšem v ryze textilní figuraci a s rozvinutím soustavy v monumentální dimenzi, zde byla osamostatněna sama primární materiálová složka, ve svém zmnožení a tektonickém uspořádání nabývající funkci prostorotvorného elementu utvářejícího vnitřní prostředí díla. Prostorový objekt technologicky, konstrukčně, tektonicky i výrazově nezávislý na klasické plošné a hmotově fyzické podobě tapiserie prezentovala ve svém *Propletení v bílé a černé* (1965) též kolumbijská autorka Olga de Amaral, shodně dokládajíc existenci a dynamizující se tendenci odklonu od ustavených způsobů textilního vyjadřování. Lausanská konfrontace ve svém celku tedy zřetelně prokázala rozvrstvující se individualizaci přístupů k uchopení výrazových možností hmoty, eventualit její organizace prostoru a v prostoru, paralelně vyznačila do určité míry výrazově kompaktní a iniciativní vývojová ohniska na mezinárodní scéně a v neposlední řadě do značné míry celistvě stvrdila výlučné postavení autorské tapiserie nesoucí s sebou nemožnost komparace její umělecké povahy s charakterem dílenské tvorby.²⁴⁸ Výše naznačené momenty vedly Jindřicha Vohánku v roce 1977 k označení III. bienále v Lausanne za průsečík mnohaletých snah čtyř národností (Francie, Polsko, Československo, USA), jejichž textilní tvorba ustavila základní pilíře moderní tapiserie, v plné intenzitě projevené právě na této přehlídce.²⁴⁹

²⁴⁶ Obdobně jako u řady dalších děl autorka využívala syntézu ruční práce s elementy strojové mechanické technologie, v tomto případě techniku taftování (všívání) prováděnou elektrickou pistolí.

²⁴⁷ Není bez zajímavosti, že Giaouque studovala na Kunstgewerbeschule v Curychu v textilním ateliéru tkaní a výšivky pod vedením Sophie Täuber-Arp, jejíž tvorba byla zaměřena na vyšívané tapiserie, rozvíjející skladby geometrických struktur v intenzivní barevné harmonii. Na stejném institutu v letech 1944–1970 Giaouque vyučovala; mezi její studenty náležela například Moik Schiele. První trojrozměrné textilní objekty Giaouque vytvářela již v raných poválečných letech, přestože se posléze orientovala ke klasické formě nástěnné tapiserie.

²⁴⁸ K tomu aspektu se vztahovala bienální reflexe Josefa Rabana uvažujícího nad koncepcí rozčlenění budoucí prezentace v tři diferenciální sekce, které by poskytly adekvátní komparaci děl příbuzných forem i výrazu a současně jasně vymezily zdroj i směřování jejich výtvarných hodnot – specificky textilní výraz vzcházející z aspektů materiálu a techniky, obecný umělecký výraz nedeterminovaný těmito hodnotami, výrazové pojetí utvářené interakcí tapiserie s konkrétním, pro ni určeným prostorem. Josef RABAN: Tapiserie nebo obraz?, in: Tvar, 1967/8–9, 284–288, XL–XLII.

²⁴⁹ VOHÁNKA 1979 (pozn. 38) 20–26. Předneseno 7. 9. 1977 pro návrháře ÚBOKU. S ohledem na Vohánkovu pozici aktivního výtvarníka se sice může jevit autorova definice jako subjektivní a schematická – na dynamické

Česká tapiserie, jejíž aktuální stav přesvědčivě zachytila lausannská přehlídka, získala stabilizaci a iniciativností teoretického a kurátorského zázemí oboru možnost výraznější prezentace i na domácí půdě. Systematickou aktivitu rozvíjela jindřichohradecká Galerie soudobého gobelinu, jež po výstavě Hladíkových děl doprovázejících samo otevření galerie připravila na jaře 1967 expozici Jiřího Tichého,²⁵⁰ následovanou v letních měsících společnou výstavou Mrázka a Vohánky, kterou lze vnímat jako programové vystoupení jejich tvůrčího přístupu manifestovaného samotným názvem expozice *Aktivní tapiserie*. Dvě desítky tapiserií zachycujících individuální, avšak příbuzný vývoj obou výtvarníků uplynulých šesti let, od prvních sisalových děl zkoumajících výtvarné možnosti hmotných struktur, přes jejich významovou nosnost v skladbách abstrahujících téma na samu podstatu skutečnosti, pocitu, myšlenky až k soudobé tvorbě extenzivních formátů a prostorové strukturace hmoty, byly doprovázeny Vohánkou koncipovaným katalogem, teoreticky formulujícím tvůrčí principy jejich aktivního utváření. Koncept *aktivní tapiserie*, vnímaný Vohánkou jako synonymum moderního textilního projevu vyjadřujícího nové myšlenky konsekventně novým jazykem, prezentovaný autorem spíše intuitivně v kritickém úvaze nad II. lausanským ročníkem, zde našel svoji metodickou oporu ve využití strukturální analýzy aplikované na rozbor potenciálu textilní hmoty jako centrální znakové složky tapiserie.²⁵¹ Linií Vohánkova katalogového textu utvářela snaha systematicky analyzovat jednotlivé výrazové textilní elementy, od specifických hodnot primární textilní materie, přes znakové aspekty jejího utváření k rozboru způsobu jejich organizace do významové skladby díla. V autorově teoretickém, kritickém a přirozeně tvůrčím ohnisku tapiserie jako zcela nezávislé formy se tedy nacházela textilní hmota, její svébytnost a autenticita, nezbytnost odhalování, následování a uvolnění jejích estetických, výrazových, emotivních schopností a hodnot. „*Vlastní ideje hmot i technologických postupů při jejich zpracování byly přehlušeny ideami vnášenými odjinud. Ale citové ústrojenství současného člověka...touží po pravdě i osamostatnění jednotlivých svých uměleckých projevů,*“²⁵² uvedl Vohánka. Akcentování autochtonního vývoje tapiserie s její materiálovou determinací, vyzdvižení strukturálních elementů a řádů vznikajících ve všech procesech utváření hmoty jako jejího zákonitého, svébytně textilního identifikačního projevu přivedlo

transformaci povahy tapiserie přirozeně participovala řada tvůrců mnoha zemí – Holandska, Španělska, Jugoslávie, Kanady, Kolumbie aj., z hlediska ustavení koncepčně vyhraněných skupin, třebaže interně názorově diferencovaných, a jejich směřodátne podnětnosti a iniciativnosti, lze však Vohánkův soud, domnívám se, akceptovat. Na základě komparace tří lausanských ročníků hodnotila III. bienále ve smyslu zrodu budoucí legendy těchto přehlídek i polská kritička Wróblewska. WRÓBLEWSKA 1967 (pozn. 242) 34.

²⁵⁰ Viz MARŠÁLKOVÁ (pozn. 137).

²⁵¹ Ve stati *Vývoj moderní světové tapiserie* Vohánka přímo odkázal na český strukturalismus estetika Mukařovského. VOHÁNKA 1979 (pozn. 38) 25.

²⁵² Jindřich VOHÁNKA: Jindřich Vohánka, Bohdan Mrázek. *Aktivní tapiserie* (kat. výst.) Galerie soudobého gobelinu v Jindřichově Hradci 1967, nepag.

Vohánku k radikální interpretaci těchto hodnot v rovině jejich genetického prvenství. „V textilu předběhly tyto tendence malířství často o celé věky a nešlo rozhodně jen o užítkovost... Malba, která své struktury jen aplikuje na jiné podkladové hmoty (a podivnou hrou osudu převážně na tkaniny) bude vedle logicky a organicky vzniklých textilních struktur působit vždycky jaksi druhotně.“²⁵³ Jak poznamenal Procházka, „tuto skutečnost lze připustit, avšak známe toho příliš málo z počátků »malířství«.“²⁵⁴ V otázce barevnosti Vohánka v souladu s aktuální inklinací k vyzdvižení emotivní autenticity textilní hmoty zdůrazňoval hodnoty surových materiálů, odkazující na výrazové kvality polských děl. „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.“²⁵⁵ Toto proklamativní stanovisko naturalistické barevnosti ovšem Vohánka ve své tvorbě naplňoval pouze výjimečně (*Idol*, 1967), zaměřující se s Mrázkem, v souladu s principem aktivního vstupu autora do všech tvůrčích procesů, k odkrývání výrazových možností hmoty postupem ručního barvení pigmenty různého složení. Vohánkova snaha analyzovat jednotlivé výrazové prvky tapiserie vyplynula i v úsilí zdůvodnit vznik formátového rozkladu, respektive jeho strukturace: „Vcítíme-li se do organismu struktur i jejich autostylizační schopnosti při vzniku vyšších tvarových jednotek, jsme u zrodu nepravidelných formátů.“²⁵⁶ Princip asymetrického uspořádání formy, její otevřené tvarové struktury, vnímané svým způsobem jako přirozený důsledek vzájemné součinnosti textilní hmoty, tkalcovské techniky a tvůrčího impulsu, tedy Vohánka považoval za specificky textilní projev vnitřně motivovaného skladebného řádu hmoty, odkazující k paralelním mechanismům konstituce krajky. Tato dominantní tendence tapiserie morfologicky vyrůstající z východiska samotného materiálu a ztělesňovaná aktuální Vohánkovou (*Spíše kámen nežli tkanina*, *Ročník 1922*) i Mrázkovou tvorbou (*Zvraty ve třech dostavách*, *Vegetabilní motivace*) byla autorovi signifikantním projevem „úsilí o vyrovnání pravdy života člověka v přírodě dvacátého století,“²⁵⁷ které spatřoval i v analogické inklinaci výstavby organismu soudobé architektury. V závěru své úvahy Vohánka uvedl: „Podpěra a kladí začínají být proto vyslovovány v tak komplikovaných

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 121.

²⁵⁵ VOHÁNKA 1967 (pozn. 252). Třebaže Vohánka kladně hodnotil i polskou koncepci užití barviv přírodního původu, z hlediska problematiky textilní koloristiky tuto preferenci odmítal – afinita vybarvení přírodními barvivy v technologické rovině sice organicky zajišťovala požadovanou identifikaci barvené hmoty, rostlinný původ barviv však v jejich většině zároveň zapříčiňoval nedostatečnou stálost vybarvení.

²⁵⁶ Ibidem. Jak upozornil Procházka, k tomuto obecnému zdůvodnění využil Vohánka odkaz k poznatkům kvantové mechaniky, její teorii vnitřních procesů mikrosystémů. PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 121.

²⁵⁷ Ibidem.

*křivkách a vztazích jako je sama naše skutečnost. A že by organicky zapojená tapiserie měla setrvávat na starém obsahovém i tvarovém pojetí? Tomu lze stěží věřit.*²⁵⁸

Vohánkův text, třebaže vyplývající zejména z individuální potřeby, potence a inklinace k teoretickým formulacím, prozrazuje do jisté míry obecně pociťovanou nezbytnost explicitního vyjadřování, analýzy výtvarné problematiky autorské tapiserie a požadavek širší prezentace tvůrčích i teoretických postojů ve vztahu k odborné veřejnosti. I s tímto záměrem bylo iniciativou textilních výtvarníků, podpořenou teoretickým zázemím oboru zorganizováno a svoláno do Československa *Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii*, které mělo probíhat ve dnech 21. – 25. srpna 1968 v Praze, v Jindřichově Hradci a na Hluboké. Z termínu přirozeně vyplývá, že symposium, jehož se mělo zúčastnit na 50 výtvarníků a teoretiků 11 zemí,²⁵⁹ přičemž mnozí již byli v Praze, když v noci na 21. srpna vstoupila na její území vojska varšavského paktu, se neuskutečnilo. Drama invaze zaměnilo zahájení precizně komponované konference ve vynucené a neuspořádané vyhledávání zahraničních účastníků v pražských hotelech a ulicích a následnou pohnutou a komplikovanou organizaci jejich odjezdu z Československa.²⁶⁰ Překvapivý okupační akt předznamenávající vývoj země následujících dvou dekád se tedy nešťastnou hrou osudu udál v den oficielního započetí kolokvia, jemuž předcházely tři roky systematických organizačních příprav, a jež se mělo stát jakýmsi vrcholem soustředěné tvorby české tapiserie 60. let. Plánované setkání proměněné z prvotní koncepce pracovního symposia v podobu víceméně teoretického kolokvia sice nebylo analogické struktury většiny výtvarných tvůrčích symposií vznikajících u nás v druhé polovině 60. let,²⁶¹ reagovalo však shodně na potřebu užší internacionální komunikace, mělo tedy společný rys mezinárodní konfrontace, prokazovalo akceleraci tvůrčích i organizačních

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ Dagmar TUČNÁ: Tapiserie. Mezinárodní výstava v Praze, in: Umění a řemesla, 1968/6, LXVII. Určitým úvodem symposia se stala letní výstava Sheily Hicks v Jindřichově Hradci. Viz Sheila Hicks (kat. výst.), Muzeum současné tapiserie, Jindřichův Hradec 1968; Milena LAMAROVÁ: Mnohostranné pojetí tapiserie Sheily Hicksové, in: Umění a řemesla, 1968/5, 194–198; Idem: Vlákno a prostor, in: Výtvarná práce, 1968/14, 7.

²⁶⁰ Dle sdělení Bohdana Mrázka a manželů Hladíkových byli mezi účastníky již přítomnými v Praze 20. srpna například Sadley, Abakanowicz, Kondratiuk, Muňoz, manželé Scholtenovi, asistentky Elsi Giauque aj. Bohdan Mrázek později vzpomenu na tento okamžik ve své habilitační přednášce k docentuře: „*Hovořit o tom, jak bylo těžké a kolik dní trvalo, než jsme své kolegy výtvarníky, vyděšené a ničemu nerozumějící (hlavně ty ze západních zemí), dostali na letiště a do letadel...patří více do žánru detektivky.*“ Bohdan MRÁZEK: Česká autorsky tkaná tapiserie z let 1950–1970 (nepublikovaná habilitační přednáška k docentuře na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze), Praha 1991.

²⁶¹ V roce 1966 bylo založeno kamenosochařské symposium v Hořicích a tradice keramických symposií v Bechyni, v roce 1967 proběhl přípravný ročník symposia tvorby se dřevem v Moravanech a kovu v Ostravě, o rok později začíná v Moravanech symposium malířské, v Pardubicích první ze dvou ročníků Artchema věnovaného syntetickým materiálům a v Jablonci nad Nisou první ze dvou ročníků symposia Stříbrný šperk. V roce 1969 proběhl v Praze XIII. mezinárodní medailérský kongres a výstava FIDEM, v následujícím roce jediný ročník malířského symposia v Roudnici nad Labem. Viz Marcel FIŠER: Výtvarná symposia 60. let, in: Ateliér, 2007/4, 2; Idem: Sochařská symposia šedesátých let, in: Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění, Roman PRAHL / Tomáš WINTER (ed.), Praha 2007, 177–183.

aktivit a jeho potenciální význam – i v proponované periodicitě – pro obor tapiserie nejen v Čechách mohl být značný.²⁶² Kolokvium mělo být zejména dialogem, inspirativní konfrontací individuálních tvůrčích i názorových přístupů, mělo přispět k zintenzivnění kontaktů mezi tvůrci a teoreticky, respektive k iniciaci publikačních, organizačních i kurátorských aktivit jako zásadního faktoru pro zvýšení zájmu o textilní umění u nás i v mezinárodním kontextu, s velkorysou ideou utvořit z Československa jedno z center soudobé tapiserie, obdobně jak toho i díky soustavné teoretické, prezentační a propagační aktivitě dosáhl v 60. letech obor skla. Z nerealizovaného sympozia zůstal zachován soubor referátů českých i zahraničních autorů, z nichž pouze malé procento bylo publikováno v odborných periodikách, nezdědka ve fragmentech či značně redukované podobě. Jednotlivé příspěvky se přirozeně zaměřovaly zejména ke vztahu soudobé tapiserie k moderní architektuře i prostoru jako jejímu vnitřnímu komponentu, sledovaly specifickou individualitu tvůrčích východisek i konvergenční tendence, analyzovaly základní otázku pozice tapiserie ve struktuře výtvarného umění, vývojovou relaci autorské a dílenské tvorby, vliv lausanských přehlídek i podnětnost hnutí a národních linií pro obrození tapiserie první poloviny 20. století.²⁶³ V neposlední řadě příspěvky kolokvia reagovaly na potřebu konstituce fundované výtvarné teorie nadané terminologickou i širší oborovou erudicí, jejímž odrazem se také stal stručný souhrn základních výrazů oboru tapiserie s heslovitým technologickým výkladem koncipovaný Mrázkem a Vohánkou, jenž měl být účastníkům kolokvia k dispozici, se záměrem následného zpracování několikajazyčného slovníku jako základního předpokladu terminologicky precizní mezinárodní komunikace. Tohoto cíle, z příčin zrušení kolokvia i následné společensko-politické situace, pochopitelně dosaženo nebylo, možnosti uskutečnit se pozbylo i avizované pracovní tvůrčí symposium, o jehož eventuální realizaci v jindřichohradeckém zámeckém areálu měli účastníci diskutovat.²⁶⁴ Jediným výsledkem nerealizovaného sympozia se tak stala mezinárodní výstava tapiserií uspořádaná s měsíčním zpožděním na podzim roku 1968 v Domě kazatelů na Betlémském náměstí v Praze.

²⁶² Dle sdělení Bohdana Mrázka výtvarníci i teoretici uvažovali nad každoroční organizací.

²⁶³ Erika BILLETTER: Jakou úlohu hraje tapiserie v moderním umění? Patří do oblasti výtvarného umění nebo dekorativního umění?; Miloslava HOLUBOVÁ: Náleží tapiserie k umění volnému či užitému?; Krystyna KONDRATIUK: Nové tendence v utváření současného polského gobelínu; Idem: Renesance gobelínu v Polsku ve 20. století; Ludmila KYBALOVÁ (referát bez titulu), (nepublikované referáty pro Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii, Praha 1968); Erika BILLETTER: Renesance tapiserie ve 20. století, in: Umění a řemesla, 1969/2, 86–92. Nejen v těchto textech byla zdůrazňována potřeba kritické reflexe Lurčatova díla, nutnost revize teze ztotožňující renesanci tapiserie právě s francouzskou tvorbou, nezbytnost zhodnocení významu Bauhausu i přínosu národních hnutí, čeští teoretici upozorňovali na podnětnost Teinitzerové i opomíjené dílo Rudolfa Schlattaera. Strojopisné texty, respektive překlady všech referátů mi byly poskytnuty Bohdanem Mrázkem, stejně jako dobové zprávy tisku a informace o širším kontextu plánovaného setkání.

²⁶⁴ Dagmar TUČNÁ: referát bez titulu (nepublikovaný referát pro Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii, Praha 1968).

Zahájením expozice a současně úvodem kolokvia se měl stát příspěvek Jiřího Tichého, publikovaný pod titulem *Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie?* v časopise Tvar. Ústřední linii autorova textu utvářelo přesvědčení o nedílném spojení autorské tapiserie s celkem výtvarného, respektive uměleckého dění, které různými formami, v individuálních projekcích, ovšem s jednotnou senzitivitou komunikuje aktuální skutečnost.²⁶⁵ Z oblasti *čistého* umění abstrahovaného od utilitárních motivací se dle autora vymaňovaly nejen tapiserie dílenské, ale též projevy autorské experimentálních rysů odpovídajících však nikoli povaze sdělení, ale dekorativnímu cíli, jejichž vznikání Tichý částečně odvozoval z historických konotací spjatých s gobelínovou tvorbou. Výtvarníci *„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.“*²⁶⁶ V souvislosti se soudobou inklinací ke konvencemi nezátíženému, svobodnému zpracování hmoty vyvozoval Tichý směřování tapiserie z plošné závaznosti ke komplikované struktuře asambláže, trojrozměrné textilní plastice i prostorové architektonické konstrukci, které se staly dominantní tendencí přelomu 60. a 70. let. V tomto kontextu se Tichý dotkl základní tendenční polarizace autorské tapiserie utvářené rozdílným citěním nevyhnutelnosti komunikovat nové významy konsekventně i novým způsobem vyjádření: *„Co Tedy? 1. Snažit se hledat v poloze klasické plošné tapiserie klasickými předemými materiály jenom v poloze obsahu? 2. Usilovat o formu, která by umožňovala realizovat nový obsah tím, že dáme co největší svobodu hmotám a jejich způsobům?“*²⁶⁷ Ze souboru otázek nadnesených Tichým v textu pak zřetelně vynikal generální apel: *„Je nutno nově specifikovat pojem tapiserie?...Nebo není naopak lepší nemluvit víc o tapiserii a rozpustit tuto tvorbu v obecný proud výtvarného dění?“*²⁶⁸ Zcela protichůdné stanovisko zastával Bohdan Mrázek, jehož o dekádu později publikovaný referát *Terminologie z hlediska estetického i odborně technického* byl metodicky utvářen požadavkem specializace výtvarné teorie jako odrazu výtvarné nezávislosti hmotné struktury autorské tapiserie. Akceptoval-li autor při posuzování dílenských gobelínů či autorských projevů spjatých s přepisem malířských prostředků možnost aplikace obecných estetických soudů a analýz *malířského*

²⁶⁵ V úvodu Tichého referátu zaznělo: *„Oblasti vědomí člověka a jeho situace...míří k problémům, vyprovokovaným erupcí vědy a techniky na jedné straně a nepředstavitelnou mašinérií moci, která manipuluje masami řízena jenom svými vlastními zákony bez ohledu, k čemu byla původně člověkem zkonstruována na straně druhé, a stále relativně i objektivně se zmenšující svobody osobnosti člověka na straně třetí.“* Jiří TICHÝ: *Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie?*, in: Tvar, 1968/9, 258.

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Ibidem 264. Jako určitou intuitivní předpověď budoucího vývoje tapiserie v jejím odklonu od svébytnosti a nosných hodnot textilní hmoty ke koncentraci k samotné autorské koncepci lze vnímat Tichého třetí předloženou otázku: *„3. Jít za tím, co chci, bez přemýšlení jak?“* Ibidem.

²⁶⁸ Ibidem.

charakteru, ovšem s nezbytností odborně technické erudice,²⁶⁹ shodná hodnotící kritéria pokládal za obsahově a terminologicky zcela neadekvátní pro reflexi vyjádření *aktivní* autorské tapiserie, která je svými výrazovými prostředky a stavbou jejich uspořádání diametrálně odlišná od klasické tapiserie, avšak i projevů volných disciplín. Tvůrčí principy jejího vzniku vyplývající z podnětů poskytovaných samotnou textilní hmotou a procesy jejího utváření podmiňovaly v Mrázkově pohledu novou kvalitu autorské výpovědi i způsobu výtvarného vyjádření, které „nelze postihovat a hodnotit klasickou všeobecnou estetickou terminologií ani odborně technickou. Tento fakt vývoje nutno předpokládat, nikoliv jej obcházet a ignorovat, tím méně popírat.“²⁷⁰ Z akcentování autonomie motivací aktivní tapiserie tedy vyplývalo odmítnutí mechanické formální komparace výtvarné kritiky – metody nerespektující nezávislost vztahů výrazových složek tapiserie jako díla uměleckého sdílejícího tedy tendence a vnější podněty výtvarné tvorby, avšak se zcela specifickými tvůrčími a inspiračními (materiálovými) zdroji. Vnímali-li tedy Tichý uvolnění hodnot hmoty a techniky, respektive koncentraci k sdělení autorských tapiserií jako doklad sounáležitosti textilního umění s ostatními výtvarnými projevy, Mrázkův pohled, analogický Vohánkově analýze hmoty, akcentoval tyto prvky jako autochtonní faktory textilní výpovědi, zákonitě si vynucující i svébytnou strukturu teoretického rozboru. V závěru svého referátu Mrázek uvedl: „Teorie a kritika...stojí před novým tvůrčím úkolem. Odhalovat jedinečné, specifické zákony a vlastnosti hmot, z kterých tvoří sami umělci. Poznávat a chápat jejich schopnosti a hranice výrazu. Studovat procesy střetnutí těchto hmot s tvůrcem. Mít schopnosti konfrontovat a hodnotit s přesvědčením pravdy, s plnou osobní odpovědností. Bez přenášení polopravd s vlastním tvůrčím přístupem a s tvůrčím přínosem. Takové úkoly nelze plnit akademickým způsobem pomocí všeobecných povrchních znalostí.“²⁷¹ Z tohoto přesvědčení tedy vyplýval Mrázkův a Vohánkův apel na nevyhnutelnost konstituce specifické výtvarné teorie tapiserie, který zdůraznil Procházka vyjádřením, že se Vohánka „»otočil zády« ke kunsthistorii, jež mu nepřinášela dostatečné záruky specializace v daném oboru.“²⁷² Ze shodného pozadí je třeba vnímat tvůrčí postoj obou autorů odmítající malířské hodnoty v tapiserii jako reakci na vnitřní

²⁶⁹ Bohdan MRÁZEK: Terminologie z hlediska estetického i odborně technického, publikováno in: 110 let Střední průmyslové školy textilní v Brně 1860–1970, Brno 1970, 70–71. K tomuto výsledku Mrázek dospíval komparací klasické tapiserie a malířství, definujíc analogické rysy v charakteru vyjadřování, funkci a dominantní formě – determinace stěnou ve smyslu jednostranné nazíratelnosti, mobilnost děl vzhledem k podmínkám prezentace, potenciál dekorativního komponentu architektury i možnost samostatné existence bez vztahu ke konkrétnímu prostředí.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 120.

potřebu promluvy samotné hmoty a výrazových prostředků jejího ztvárnění,²⁷³ paralelně vnějškově zacílený na akceptaci těchto elementů jako zcela autonomních, tedy vymaněných z područí vývojových podnětů malířství. Tato východiska se přirozeně promítla i do referátu Jindřicha Vohánky *K některým rysům soudobosti tapiserie*, který byl publikován v časopise *Umění a řemesla* pod názvem *Soudobost tapiserie*. Shodně se strukturou Vohánkova textu katalogu *Aktivní tapiserie* i zde autor uplatnil metodický postup spočívající v rozboru vyjadřovacích elementů textilního díla s cílem definovat aspekty modernosti tapiserie, vnímané jako projev výrazových vrstev zcela emancipovaných ze závislosti na vlivu výtvarné kultury. „*Osvobození základních estetických složek tapiserie...zápas o vyjevení »vyprávěcích« schopností samotných hmot a jejich uměleckého ztvárnění – to budou zhruba hranice oddělující od sebe starý a nový svět tohoto umění,*“²⁷⁴ uvedl Vohánka. Tyto roviny vyjadřovací struktury se dle autora „*v nejšťastnějších případech stávají samy »ideologickou« základnou díla. Nahrazují často tak významné složky, označované dříve pojmy Forma, Námet, Obsah.*“²⁷⁵ Tedy hmota a systémy jejího utváření jako sémantické prvky, ve Vohánkově pojetí nezbytně provázané do celistvé, logicky spjaté soustavy významově a emotivně souvztažných aktivních vrstev.²⁷⁶ Procházka ve své rigorózní práci vyslovil myšlenku, že strukturalistická metoda aplikovaná Vohánkou na rozbor výrazových prostředků textilního díla byla svým způsobem přirozeným odrazem skladebné morfologie tapiserie, jež „*sama svou podstatou – křížením malých prvků...vybízela k strukturální analýze.*“²⁷⁷ Autorova úvaha je logická, nicméně metodologický postup přejatý Vohánkou, domnívám se, spíše vycházel z pozadí dobových intelektualizačních tendencí konvenujících Vohánkově individuální inklinaci k systematické, exaktní teorii. Procházka následně pokračoval diskutabilním vyjádřením, že pro tapiserii je „*charakteristická variabilita, převaha struktury a konstrukce nad výrazem.*“²⁷⁸

²⁷³ Mrázek jednoznačně poznamenal: „*V posledních letech řada tvůrců, kterým je tapiserie osudovou/často jedinou vyjadřovací nutností, záměrně tvůrčím způsobem negují každé společenství, které svazuje tapiserii s malbou...Postupně, vytrvale a tvrdošjně. Aby našli tapiserii-textilii.*“ MRÁZEK 1968 (pozn. 269).

²⁷⁴ Jindřich VOHÁNKA: *Soudobost tapiserie*, in: *Umění a řemesla*, 1969/4, 158. Svoji metodiku Vohánka vystavěl na komparaci významových hodnot a relací základních složek díla v koncepcích gobelínů historických období a v aktuální, aktivní tapiserii. V historickém projevu spatřoval autor podřízenost hmoty, technologických prostředků a všech estetických prvků díla dobovému (malířskému) slohu a v intencích jeho formálních znaků ztvárnění ideového obsahu, obrazného symbolu, relace shodných komponentů v soudobé tapiserii naproti tomu definoval jako kvalitativně rovnocenné, tedy na základě kategorizačního postupu podmíněné účinkem ústředního principu přehodnocení významové, výpovědní hodnoty hmot a jejich uměleckého uchopení.

²⁷⁵ *Ibidem* 159.

²⁷⁶ V této výstavbě mající splňovat kritéria soudobosti, na základě dialektiky vzájemně podmíněných souvislostí nejmenších tvárných prostředků díla (vlákno, vazný bod) jako formálně-významových jednotek v relaci s vyššími skladebnými prvky (vazba, řemeslné prostředky, barva) a uměleckými složkami (funkce, vyjadřovací struktura, významová stavba), kladl Vohánka požadavek zvýraznění vzájemného sepětí těchto útvarů, formálně logické provázanosti jejich úrovní.

²⁷⁷ PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 123.

²⁷⁸ *Ibidem*.

Měl-li autor v takto formulovaném soudu s nejednoznačným vytčením termínu *výraz* na mysli dominanci hmotné vyjadřovací struktury nad vizuální přítomností myšlenkové výstavby, subjektivní významové koncepce autora, je Procházkovo vyjádření přinejmenším nepřesné. Jde spíše o vztah ztotožnění, neboť sám materiál, specifické konfigurace hmotných prvků v prostoru i technologické procesy, jejich struktury, rytmy manifestují autorův tvůrčí proces i výtvarnou představu, jejíž jedna z inspirativních vrstev je však bezprostředně a nedílně spjata právě jen s textilní hmotou a procesy její vnitřní výstavby. V této souvislosti lze uvést vyjádření holandského výtvarníka Hermana Scholtena, jenž ve svém příspěvku pro kolokvium s charakteristickým akcentem vymezení se vůči malířství uvedl: „*Tapiserie se těsně váže k užitým materiálům; skládá se z tisíců vláken a nití, vzájemně smíšených a svázaných, aby tvořily celistvý organismus: je to fyzický předmět, čistě a hluboce hmotný...Není prostředníkem výrazu, jako je tomu v případě malby: je sám výrazem.*“²⁷⁹ Jak bylo opakovaně vyzdviženo, potřeba ustavení nových způsobů výpovědi odpovídajících nové skutečnosti, nové senzibilitě byla u Vohánky provázána experimentací na všech úrovních materiálového ztvárnění. S koncentrací k sdělovacím hodnotám hmoty nabýval na intenzitě i potenciál výrazové konfrontace ručně a strojně zpracovaných surovin, jejich naturalismu, autenticity životních otisků či typizované uniformity a aplikace neortodoxních materiálů, jejichž hledání a tvůrčí zasazení do stavby díla Vohánka ve svém příspěvku charakterizoval jako jeden „*z neklamných rysů soudobosti, byť i často poznamenaným nejistotou a zoufalým úsilím o tvorbu nového jazyka.*“²⁸⁰ Následně autor pokračoval: „*V tomto procesu tvůrce často vystupuje jen jako životní síla, jednotící vůle, organizující »biologickou« strukturu tapiserie na základě nových pocitů a estetických principů, lišících se zásadně nejen od prostředků a estetiky malířství, ale i od tapiserie staré.*“²⁸¹ Ve Vohánkově pojetí tedy tapiserie vystupovala téměř jako živoucí entita ustavující a transformující svou hmotnou substanci impulsem tkalce dle jejích specifických zákonitostí, konstitučních řádů, vnitřní energie. V závěru svého textu na základě předchozího rozboru autor definoval pět ústředních zákonitostí manifestujících soudobost umění tapiserie: „*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...4. Nezávislost všech složek na jakékoliv předloze, nebo přepisu z jiných duchovních kategorií...5. Proměna autora v anonymní životní sílu tapiserie, jejíž růst*

²⁷⁹ Herman SCHOLTEN: Textilní přínos a tapiserie (referát pro Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii, Praha 1968), fragmentárně publikováno in: *Názory o tapiserii* in: *Umění a řemesla*, 1969/3, 147.

²⁸⁰ VOHÁNKA 1969 (pozn. 274) 160.

²⁸¹ *Ibidem*.

*a zrod se řídí vlastními »přírodními« zákony.*²⁸² Na Vohánkuv publikovaný příspěvek reagoval polemickým článkem *Svár tapiserie a zdi* Karel Hetteš, jehož text, třebaže programově určen pro proponované kolokvium, výstižně dokresluje názorovou rozpolcenost soudobé teorie v otázce smyslu tapiserie, jež by se pravděpodobně projevila i v širších reflexích kolokvijního setkání. Třebaže Hetteš připouštěl, že Vohánka „*patří beze sporu k nejpřemýšlivějším a nejvzdělanějším výtvarníkům našeho současného umění,*“²⁸³ ostře se vůči obsahu autorova článku vymezil, vycházejíc do značné míry z interpretace Vohánkovy úvahy jako výsledku přijetí teze pokrokovosti umění a myšlenkového procesu pomíjejícího sepětí uměleckého díla s dobovým kontextem. Vohánkova stať jistě kladla ortodoxní požadavky principů tvůrčího procesu, nebyla však pouhým militantním kázáním, neabstrahovala ve své analýze od pozadí umělecké tvorby,²⁸⁴ jejím výsledkem nebylo ani hodnotové vyvýšení soudobé tapiserie nad projevy historických epoch, jak Hetteš ve svém textu vyvozoval. Domnívám se, že Vohánkuv text, respektive ústřední proklamace zrovnoprávnění hmoty a jejího uměleckého ztvárnění s ostatními složkami díla, vyplývala z permanentní – ve vztahu k výtvarné teorii opodstatněné – vnitřní potřeby obrany, obhajoby těchto principů, vedoucí i k formulaci rysů modernosti, jejichž všeobecně aplikovatelné zákonitosti se střetávaly s vyhraněně subjektivními zásadami. Nejen Vohánka, ale i další autoři experimentálních tendencí vtělující svoji výpověď v nekonformní sdělení hmoty a jejího uměleckého utváření byli neustále konfrontováni s despektem kritiky i skepticismem výtvarníků odlišných orientací. V souvislosti s bruselskou výstavou zmiňovaný Jiří Fusek ve svém příspěvku pro kolokvium například uváděl: „*Možná o to více kuriosně se mi jeví skutečnost, že namísto prvotřídních materiálů jsou pro výrobu gobelinů u nás namnoze používány materiály druhořadé, nebo dokonce odpadové. Obávám se, že někteří autoři vidí svoji práci pouze ve výtvarném zpracování, a aspekt trvanlivosti zdaleka nedoceňují.*“²⁸⁵ Vohánkova linie úvah zdůrazňující moment osvobození autorské tapiserie od historických kánonů gobelínové tvorby i výrazových prostředků soudobého umění nebyla také ojedinělým projevem, analogickou proměnu akcentoval ve svém referátu výtvarník Josef Pospíšil,

²⁸² Ibidem 164.

²⁸³ Karel HETTEŠ: Svár tapiserie a zdi, in: Umění a řemesla, 1969/5, 211.

²⁸⁴ Právě na základě dialektiky vztahů složek (materiál, umělecké zpracování, forma, funkce, společné prostředí) a vyjadřovacích elementů textilního díla, jejichž struktura relací se v závislosti na jejich významových a obsahových proměnách v dané době různí, Vohánka dospíval k transformaci výrazových hodnot konkrétních komponentů soudobé tapiserie.

²⁸⁵ Jiří FUSEK: Moderní tapiserie v ČSSR z hlediska jejich trvanlivosti, publikováno pod názvem Tapiserie a jejich trvanlivost, in: Umění a řemesla, 1970/2, 50–51. Fusek se ve svém příspěvku koncentroval z pozice vedoucího restaurátorských dílen Národní galerie (1959–1972) na otázku materiálových a technologických aspektů ovlivňujících stupeň dlouhodobého zachování moderních tapiserií. Volbou tématu i rezervovaným přístupem k řadě dílčích výrazových projevů a prostředků soudobé tapiserie se autorův text výrazně vyčleňoval z celkového souboru připravených referátů.

aplikujíc i Vohánkovo obecně se prosazující názvosloví: „*V podstatě byla tapiserie minulosti odvislá námětem od malířské tvorby. Tím, že se její podstata, vazebná technika a materiál stává ne služebnou, reprodukovatelnou, ale aktivní složkou, může tapiserie vyrůstat z vlastních kořenů.*“²⁸⁶ Na základě Hettešova vnímání Vohánkových pěti bodů jako principů již celistvě výtvarníky dosažených a teoretiky akceptovaných bylo jen přirozené autorovo vyjádření, že „*skutečný problém soudobé tapiserie je v tom, že se ji tvůrci pokoušejí odtrhnout od zdi, se kterou byla až dosud nerozlučně spjata.*“²⁸⁷ Autorovo vyjádření nevycházelo ani tak z rezervovaného postoje vůči soudobé podobě prostorové tapiserie, ale zejména z negace jejího plného odvratu od tradiční formy a funkce jako nástěnného koberce a užitého objektu. V ohnisku Hettešovy kritické úvahy tedy stála otázka smyslu a účelového poslání tapiserie, její pozice v systému výtvarné kultury a v neposlední řadě samo obsahové vymezení jejího terminologického pojmu. Jak autor poznamenal: „*Neměli bychom používat termínů, které už po staletí mají jasný a obecně přijímaný význam pro výtvary nové, které s tímto významem jsou v rozporu.*“²⁸⁸ V závěru svého zamyšlení Hetteš uvedl: „*Proto držím palce všem možným experimentům, ale současně vyslovuji varovnou obavu, aby se 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.*“²⁸⁹ V tomto vyjádření se zřetelně projevuje hlavní motiv autorovy nesmiřitelnosti vůči novým textilním projevům, neboť Hetteš třebaže přijímal tapiserii jako svébytnou uměleckou formu, jednoznačně proklamoval nezbytnost její integrace architekturou ve smyslu prostoru podmiňujícího samotnou existenci díla, tedy vyžadoval od tapiserie její tradicí ustavenou služebnost komplexnějšímu celku.²⁹⁰ Mnozí výtvarníci přirozeně nacházeli jednu z významových poloh tapiserie v její integraci architekturou, ovšem nikoli ve smyslu determinující podmínky, ale v rovině alternativy působení tapiserie jako nezávislé, prostor vytvářející součásti syntetického organismu architektury.²⁹¹ Ponechám-li stranou tradiční

²⁸⁶ Josef POSPÍŠIL: Nové tendence soudobé tapiserie. Tématika, technika a materiály (nepublikovaný referát pro Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii, Praha 1968). Pospíšil absolvoval v letech 1954–1960 Kybalův ateliér, jako pedagog působil na textilní průmyslové škole v Ružomberoku, v roce 1968 emigroval do Švýcarska.

²⁸⁷ HETTEŠ 1969 (pozn. 283) 214.

²⁸⁸ Ibidem 215.

²⁸⁹ Ibidem 216.

²⁹⁰ V recenzi výstavy *Aktivní tapiserie* Hetteš uvedl: „*To, oč jde, je formování nového smyslu prostoru a teprve toto nové prostorové citění, které Mrázkovy a Vohánkovy tapiserie už nějak předjímají...dá nový smysl nástěnnému textilnímu umění a určí jeho novou estetiku.*“ Karel HETTEŠ: Otevřené problémy, in: *Výtvarná práce*, 1967/18, 4.

²⁹¹ Jugoslávka Buić například uvedla: „*Stěžejní aspekt současného vývoje spatřuji v syntéze architektury s dalšími oblastmi výtvarného umění. V tomto smyslu tapiserie, ostatně jako všechny prostorové elementy,*

model gobelínu jako nástěnné dekorace, stála vedle sebe tedy jak koncepce textilního díla jako architektonického prostředku nedílně spjatého s konkrétním prostorem, jej utvářejícího a vymežujícího, tak tapiserie jako plně nezávislá forma výpovědi tvůrce bez přímých vazeb k určitému prostoru, vytvářená autorem „*pro samu existenci díla, protože v něm sám sebe realizuje,*“²⁹² s potencií charakter prostředí spoluurčujícího uměleckého prvku. Autorem posledního českého příspěvku, který měl být na kolokviu prosloven, byl Antonín Kybal, jehož rozsáhlá úvaha postihující řadu souvisejících otázek oboru tapiserie byla ve fragmentárních výňatcích uveřejněna spolu s redukovanými referáty Elsi Giaouque a Hermana Scholtena v časopise Umění a řemesla pod společným titulem *Názory o tapiserii*.²⁹³ Kybalův připravený proslov jednoznačně dokládá sepětí obou výtvarných generací na úrovni teoretických formulací, primárně vycházející ze společné názorové báze prisuzující stěžejní úlohu ve struktuře textilního díla samotné hmotě jako činiteli podmiňujícímu samotný vznik, proces tvorby a výraz díla. „*Hmota těchto textilií se stává bojištěm tvůrčího záměru, protože zpracování hmoty je vždy příčinou a podmínkou existence výtvarného umění,*“²⁹⁴ uvedl Kybal. Souhlasně s Vohánkovým vnímáním hmoty jako nositele imanentních významů, ustavujících se v uměleckou výpověď výtvarnou integrací, identifikujíc sama sebe i příběh utváření díla a jejich prostřednictvím autorovu projekci, následně Kybal poznamenal: „*Od doby, kdy výtvarná představivost zaměnila visuelní skutečnost za intelektuální optiku, identifikuje se výtvarný projev organicky logickým řádem vzniku. Řád vzniku díla se stává sám o sobě tématem tapiserie a řídicí silou budování její kompozice... Identifikace hmoty se stává technologickým procesem, jejím tématem i formou a dává jí vlastní duchovní život.*“²⁹⁵ Procházka ve své studii konfrontoval uvedenou Kybalovu citaci s vyjádřením Magdaleny Abakanowicz, která v kolokviálním příspěvku poznamenala: „*Velikost takového díla spočívá v jeho nadčasových hodnotách, které nám sděluje, a nikoliv v technice, která k tomu účelu byla použita.*“²⁹⁶ Zmíněné formulace byly Procházkovi dokladem zásadní odlišnosti české a polské tvorby: „*Pro polskou textilní školu byla technika pouze prostředkem k jakoby »malířskému« vyjádření nadmyslového obsahu. Pro naši školu to však byla tato*

nemůže být pouhou dekorací; je podmíněna prostorem a konstituuje své vlastní prostředí.“ Citace in: CONSTANTINE / LARSEN (pozn. 22) 217.

²⁹² Bohdan MRÁZEK: Poznámky ke katalogu, in: TUČNÁ (ed.) 1971 (pozn. 135).

²⁹³ Antonín KYBAL: Proslov na Mezinárodním kolokviu o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968, celistvě nepublikováno. Fragmenty in: *Názory o tapiserii*, in: *Umění a řemesla*, 1969/3, 146; ve značné modifikaci in: KYBAL 1973 (pozn. 47) 58–64. Kybal ve svém referátu opětovně vyslovil řadu dílčích úvah obsažených v dřívějších textech, vztahujících se k pojmovému a charakterovému vymezení tapiserie, vztahu autorské a dílenské tvorby, technologickým procesům vzniku děl, transformaci tapiserie v historickém vývoji atp.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Magdalena ABAKANOWICZ: *Renesance tkaniny ve 20. století*, publikováno pod názvem *Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě*, in: *Umění a řemesla*, 1969/2, 93.

*technika, proces vzniku díla, materiál, jež jsou nositeli významů.*²⁹⁷ Pominu-li poněkud nejednoznačnou Procházkovu formulaci, samotný odkaz na citaci Abakanowicz je v této souvislosti zcela zavádějící, neboť výrok autorky se nevztahoval k hodnotovému významu techniky a hmoty v tvůrčím procesu vzniku díla.²⁹⁸ Pokud bych pro případnou komparaci polské a české tapiserie druhé poloviny 60. let zůstala u Procházkou uvedené výtvarnice, jejíž tvorba ovšem byla zcela výjimečná v rámci polského i světového dění, lze snad spíše akcentovat aspekty jejího díla. Abakanowicz zvolila pro své trojrozměrné textilní formy vznikající po polovině 60. let výraz *abakan* mající jasně signifikovat nezávislost jejich hmotné existence, vyjádřit interní zdroj, motivace jejich konstituce. Nic nezobrazovaly, k ničemu neodkazovaly, existovaly jako fyzická přítomnost. Jako biologické struktury i formy *abakanů* byly vždy jedinečné individuální jednotky specifických atributů, utvářející však současně jeden niterně komunikující celek, soustavu organismů shodné substance, identické energie, totožného řádu.²⁹⁹ Výrazněji než kde jinde by zde bylo možné sledovat Vohánkův princip proměny autora v anonymní životní sílu tapiserie, jejíž růst a zrod se řídí vlastními přírodními zákony. Sama Abakanowicz pro Kuenziho syntézu uvedla: *„Přitahuje mě utvářet mými formami prostředí lidí, obklopovat je těmito formami, nutit je vstoupit do nitra těchto forem. Zajímají mě pocity, které lidé zakoušejí v přítomnosti těchto objektů, pohyb a vlnění tkaných ploch, každé jednotlivé provázání nití a možnosti proměny, které nabízejí.*³⁰⁰ I přes značně nesnadnou generalizaci tvorby obou zemí vzhledem k výrazné individuální diferenciaci na obou stranách, se domnívám, že elementární rozdílnost se snad nachází právě v momentech uvedených v souvislosti s Abakanowicz. Ve své většině čeští výtvarníci v 60. letech tendovali k značné introspekci, k přetavování subjektivních prožitků sebe sama i aktuální skutečnosti, i jejich díla tak měla spíše individuální vyjadřovací strukturu, s emotivním ohniskem spíše vnitřně ukotveným než okázale zjevovaným, vyvolávající spíše distanci či subtilnější oscilaci mezi objektem a divákem. U polských autorů vyvstávala citelnější inklinace k nadosobní, univerzální tématice rozvíjené v cyklech, projevovalo se zde

²⁹⁷ PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 124.

²⁹⁸ Abakanowicz aspekt techniky uváděla v kontextu ustavené klasifikace uměleckých forem na základě aplikace kritéria přítomnosti materiálu a užití technických metod tvorby, dle něž byla tapiserie jako produkt tkání zhotovený z textilních hmot hierarchizována jako forma užitého umění. Autorka tedy proklamovala neexistenci technik a materiálů a priori vymezujících význam a úlohu jimi realizovaného díla.

²⁹⁹ Hermansdorfer charakterizoval *abakany* slovy: *„Ani tapiserie ani plastiky vyvstávaly z imaginace, vynořovaly se z hlubin snění, z příšeří pověr. Biomorfni a abstraktní, působily jako totemy, ale stejně tak se vyvíjely jako nové entity, utvářely novou existenci. Seskupované v celky zhmotňovaly tropickou džungli, tok lávy tuhnoucí na svahu vulkánu, stalaktity a stalagmity vyrůstající v jeskyních. Připomínaly prapůvodní látku, základní hmotu bytí...Náležely k jedné soustavě, jednomu biologickému druhu – a jako organické struktury v přírodě – byly obdařeny mimetickými schopnostmi.“* Mariusz HERMANSDORFER: Magdalena Abakanowicz, Wrocław 1995, 9–11.

³⁰⁰ Citace in: KUENZI 1973 (pozn. 180) 194.

pnutí k důrazné aktivizaci diváka, po provokaci jeho přímého kontaktu s dílem strukturovaným nezřídka s dramatickou scénografičností, ozývala se zde silná tradice polského expresionismu, která současně stupňovala napětí a působení sakrálních akcentů. Autory obou zemí však spojoval právě přístup k hmotě, k procesům jejího utváření, materiál a jeho vznikající struktury jako poselství autorovy představy nesdělitelné jinými prostředky. Vědomí hodnoty hmoty, jejího organického původu projevující se i snahami o faktické zapojení či lépe znovunavrácení textilního díla do přírodního kontextu, význam prisuzovaný řemeslným procesům, jejich schopnosti stupňovat hodnoty materiálu samotného a tedy i intenzitu působení díla. Materiál a technika nikoli jako pouhý prostředek demonstrace myšlenky autora, jak přisoudil polské tvorbě Procházka, ale význam utvářený právě manifestací konkrétní hmoty a procesem její konstituce.³⁰¹ Jak uvedl v nepublikované části svého proslovu Kybal: *„Určité vlastnosti samých materiálů a jejich komparace a konfrontace...vedou představitost umělcovu k jasné, nic nereprodukujející, nic nepředstírající, ryze výtvarné zákonitosti.“*³⁰² Vráťm-li se ke Kybalovu referátu, obdobně jako u Vohánky i zde zaznělo vyzdvižení experimentální roviny tvorby ve smyslu nalézání výtvarných elementů ekvivalentně umělecky zprostředkovávajících proměny stavu společnosti, charakterizované autorem jako *„váhavé odhalování nových horizontů, nevyjádřené, neujasněné, ale realizovatelné jen novou výtvarnou řečí.“*³⁰³ Ve vztahu k celku výtvarné kultury Kybal zdůrazňoval nezávislost vývoje tapiserie i její orientaci k architektonické koncepci, z čehož plynul i autorův smířlivý postoj k dílenské tvorbě jako médiu schopnému v adekvátním čase zrealizovat monumentální formát díla. V této souvislosti nadnesl možnost kolektivní tvorby výtvarných individualit, jejíž potenciál prozkoumával na sklonku 50. let v ateliérové tvorbě VŠUP, přičemž jak uvedl: *„Nebylo by to sice řešení moderní manufocturní výroby, ale byla by to cesta k velkým formátům, které doposud umožňovaly vyrobit jen manufoctury.“*³⁰⁴ Ústřední myšlenkou Kybalova přístupu k tapiserii tedy bylo přesvědčení, že *„nejvýsoctnějším, nejvlastnějším a pravým posláním tapiserie je tvořit textilní stěnu,“*³⁰⁵ která není pouhou dekorativní složkou interiéru, ale všemi svými komponenty spoluutváří

³⁰¹ Polská autorka Karna ve svém článku ze 70. let, pojednávajícím o tvorbě Jana a Jenny Hladíkových, charakterizovala český projev v obecné komparaci s polskou tendencí jako uvážlivější a méně teatrální a poznamenala: *„Čeští autoři zaujali pozici mezi tradicí a krajní avantgardou. Ačkoli formálně experimentující nikdy neztratili ze zřetele zákonité nároky řemesla...Jejich cítění řádu a vnímání skutečnosti, zvláště na poli užitého umění, je podněcovalo k hledání rozvážných řešení, moderních výrazem, ale účelných a uskutečnitelných.“* Ewa KARNA: Hladik's Loom, in: Projekt, 1975/3, 67.

³⁰² KYBAL 1968 (pozn. 293).

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Ibidem. Analogickou myšlenku ustavení experimentálních tvůrčích kolektivů, realizujících v tomto případě formy vyšivané monumentální tapiserie, vyslovila ve svém příspěvku španělská výtvarnice Muñoz. Aurelia MUÑOZ: Výšivka (nepublikovaný referát pro Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii, Praha 1968).

³⁰⁵ Ibidem.

komplexní prostor architektury. Na základě tohoto východiska zaujímal skeptické stanovisko k tapiseriím nesplňujícím dané kritérium, tedy bytostné sepětí s architekturou a současně kriticky poukazoval na tento moment ve vztahu k lausanským přehlídkám, kde z logiky věci „*tyto nejdůležitější tapiserie, které tvoří nedílnou součást architektury, nemohou být vystaveny.*“³⁰⁶ V závěru svého referátu se Kybal vyslovil k elementární otázce postavení tapiserie ve struktuře výtvarné kultury, která byla centrálním prvkem diferenciací autorské a dílenské tvorby i klíčovou otázkou kategorizace textilního projevu: „*Karton na gobelin je umění. Podle tohoto kartonu řemeslně zhotovený gobelin je užité umění. Autorsky tkaná tapiserie je umění.*“³⁰⁷ Tedy jasně pojmenoval zákonitost vymezení významu, poslání a podílu obou textilních projevů či spíše jejich aktuálně aplikovaných tvůrčích principů na utváření uměleckého dění. Stejným směrem mířilo i vyjádření v nepublikovaném referátu švýcarských výtvarnic Françoise Ragno a Denise Voita, které spatřovaly bezprostřední příčinu výrazového a hodnotového antagonismu autorské a dílenské tvorby ve ztrátě interpretačních schopností soudobých děl. Akceptujíc dílenskou tapiserii v jejím potenciálním textilním výrazu, tedy možné konstituci svébytné textilní integrity díla na základě zvýznamnění hmoty, techniky, respektive úlohy dílenského tkalce autorky uvedly: „*A bude jistě zajímavé, jak budou pokračovat tradiční dílny, které byly jistě znepokojeny a jsou nyní v problematickém vztahu k obnovení svobodné interpretace, která může jít až do největších krajností.*“³⁰⁸ Možná či lépe řečeno požadovaná reformace, a tím i regenerace dílenské tvorby byla neustále zvažovanou otázkou v průběhu celých 60. let a v návaznosti na gradaci proměny autorské tvorby nabývala koncentrovanější podobu jako základní předpoklad pro své hodnotové opodstatnění. V tomto duchu Tučná ve svém příspěvku poznamenala: „*Ne dosti životaschopným se jeví dnes princip tvorby, ona do důsledku dovedená dualita umělce-kartoniéra a reprodukujičího tkalce... Je stále aktuální otázkou, je-li možno a za jakých podmínek je možno, aby se v realizaci díla podílely jiné osoby než jeho tvůrce. Je nutno hledat nové formy participace, které by odpovídaly dnešní situaci, promýšlet je a uvádět v život. Ne tedy ignorovat dílny, ale umět jim ukázat nové cesty.*“³⁰⁹ Relativní otevřenost jednotlivých příspěvků nespoutanou omezením cenzury lze doložit i dalším vyjádřením autorky, která v souvislosti s dílenskou tvorbou

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Françoise RAGNO / Denise VOITA: Úloha biennale ve vývoji tapiserie (nepublikovaný referát pro Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii, Praha 1968). Význam lausanských přehlídek autorky spatřovaly v navázání kontaktů mezi tvůrci, v inspirativní interakci výtvarných podnětů a zejména v uvědomění si významu tkalce v tvůrčím procesu realizace díla zprostředkované konfrontací projevů autorské a dílenské tvorby. Není nevýznamné, že Tučná ve svém referátu zaznamenala zájem projevený výkonným výborem CITAM o pražské kolokvium, na něž měl být delegován Michel Thévoz, konzervátor lausanského Musée des beaux-arts.

³⁰⁹ TUČNÁ 1968 (pozn. 264).

poznamenala: „*Naše gobelínové dílny se snažily vyjít vstříc širšímu uplatnění výrobou drobných tapiserií, což nelze v daném případě pokládat za šťastné východisko.*“³¹⁰ Nejen v proslovu Tučné, ale též v referátech dalších teoretiků byl tedy jednoznačně akcentován význam autorské tapiserie, její transformace v autonomní, unikátní výtvarný projev *čistého* umění, jenž oproštěn od utilitárnosti, malířské podřízenosti, materiálové, technologické, formální i výrazové konvence zpřetrhal všechny svazky s normativy historických gobelínů a svým odhalením vlastní výtvarné řeči, novým vnímáním textilní prostorovosti a plastických kvalit ustavil novou formu autentické výpovědi. Jak bylo řečeno, jediným výsledkem nerealizovaného Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii se stala expozice prezentující 25 textilních děl výtvarníků z 11 zemí, instalovaná v září a říjnu v pražské galerii na Betlémském náměstí. Obsah výstavy se vzhledem ke skutečnosti, že řada děl byla již v srpnu výtvarníky zaslána či dopravena do Prahy, příliš nelišil od skladby původní instalace, jejíž zahájení bylo stanoveno na 22. srpna 1968.³¹¹ Vyjma gobelínu *Na písku* Francouze Michela Tourlière, utkaného v aubussonske dílně již v roce 1958, byla všechna vystavená díla autorskými či alespoň v úzké spolupráci dvou výtvarníků realizovanými a zcela současnými tapiseriemi. Početným souborem bylo přirozeně zastoupeno Polsko. Magdalena Abakanowicz byla prezentována dynamickou *Asambláží II* (1967), analogickou kompozicí vystavené o rok dříve v Lausanne a monumentálním, v prostoru zavěšeným objektem *Konstrukční abakan* (1968), jehož prostorové utváření ve fyzické koncentraci a rozpínavosti hmoty, spolu se strukturálními temnosvitnými efekty se staly signifikantní pro autorčinu tvorbu následujících let. Jak přílehlavě v tomto směru Abakanowicz uvedla: „*Pochopení možnosti materiálu, rozmanitosti jeho povrchu 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.*“³¹² Pro dobový kontext je zcela příznačné, že radikalita pojetí *abakanu* vedla Tučnou k označení díla jako *bizarní*.³¹³ Ke konfrontaci strukturálních kvalit kontrastních materiálů se soustředila Jolanta Owidzka, příznačnou experimentací se

³¹⁰ Ibidem. Symptomatický je o desetiletí pozdější autorčin výrok: „*Poloha komorní tapiserie pro obytný interiér není nikterak otázkou menší společenské závažnosti. Ať již v prostředí panelové výstavby, a tam zejména, i v obydli jiného typu má zřejmě svou naléhavou úlohu textilie, která by s dnešním člověkem skutečně žila, byla s to dodat jeho prostředí rysy osobitého ozřejnění, pocit pohody a naplnění vlastních estetických nároků.*“ Dagmar TUČNÁ: Význam a uplatnění dílensky tkané tapiserie, in: Metodický sborník ze symposia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie, Galerie výtvarného umění, Gottwaldov, Michal PLÁNKA / Ludmila KYBALOVÁ (ed.), Gottwaldov 1979, 12.

³¹¹ K podzimní výstavě nebyl připraven katalog, dle stručného soupisu děl vytištěného k původní srpnové expozici měla být instalována též tapiserie *Relikviář* manželů Kybalových, *Textilní reliéf* Holanďana Hermana Scholtena či trojrozměrný objekt *Composition ronde* rakouského výtvarníka Fritze Riedla. K jejich vystavení nedošlo, některé změny nastaly též ve výběru děl jednotlivých výtvarníků.

³¹² ABAKANOWICZ 1968 (pozn. 296) 93.

³¹³ TUČNÁ 1968 (pozn. 259) LXVII.

prezentoval Wojciech Sadley svým téměř manýristicky rafinovaným, v prostoru zavěšeným objektem *Ikaros* (1965). Pro autorovu aktuální tvorbu charakteristická živelná soustava strukturních překryvů a vrstev, konfrontující energické pletence, prameny volně splývajícími provazů i do prostoru se pnoucích útvarů s optickými akcenty kovových a dřevěných prvků, vytvářela expresivní skladbu pohybu hmot, jejichž interakce s prostorem se nerozvíjela v rovině vymezení dvou svébytných prostředí, jako tomu bylo u Abakanowicz, ale spíše v poloze jejich absorpce, utváření společného prostoru. Způsobem uspořádání hmoty do trojrozměrné skulpturální konstrukce byla polským výtvarníkům příbuzná Jugoslávka Jagoda Buić, zastoupená strukturálním triptychem ze sisalových provazů a rozplétaných lan *Vdovy* (1967), analogickým k jejímu dílu vystavenému na III. lausanském bienále. K výrazovým možnostem rypsových struktur a materiálových kvalit se soustředily Holanďanky Scholten-van de Rivière a Fruytier, Rakušanka Seidl-Reiter a švýcarské autorky Voita a Ragno, osobitou figurativní stylizací v duchu pop artu, výjimečnou v celkové expozici, prezentoval Angličan Archie Brennan. Aktuálně se rozvíjející netkalcovskou tvorbu zastupovali šitými textilními aplikacemi němečtí výtvarníci Fritz a Inge Vahle, vyšivanou tapiserii prezentovala Španělka Muñoz. Experimentální technikou byla realizována nástěnná reliéfní tapiserie *Hieroglyf* (1968) Američanky Sheily Hicks, vystavená na konfrontaci měřítka a přísného lineárního řádu pramenů lnu vsíťých do půdy tkaniny – ve variacích různé velikosti *vazných bodů* a alternaci ortogonálního kladení působících dojmem monumentálních úseků plátňové vazby – se základní plochou tapiserie pokrytou stovkami drobných pramenů, vytvářejících opticky proměnlivou strukturu světelných efektů. Obdobně jako v celé tvorbě Hicks zde autorka danou skladebností postihovala zvláštní napětí podřízenosti i živelnosti, konfrontace bodu, plochy a linie, pohybu i prostoru, vytvářející výrazně rytmizovanou, reliéfní soustavu struktur. Třetí ze Švýcerek Elsi Giaouque vystavila charakteristický geometricky konstruovaný objekt z elementárních nití *Čtyři prvky v prostoru* (1967–1968), s transparentní skladbou rozehrávající svého druhu kinetický aspekt kontinuální transformace barevně-světelné variability rovin a stupňů hmotové soustředěnosti.³¹⁴ V nejpočetnější sestavě osmi výtvarníků byla pochopitelně jako organizátor kolokvia zastoupena česká tvorba, přesvědčivě prokazující osobitost a současně sounáležitost projevů s mezinárodními

³¹⁴ Zájem Giaouque o účinnost elementárních prvků a jejich flexibilní skladbu do objektové konstrukce se přirozeně promítl i do autorčina referátu pro kolokvium, v němž mimo jiné postihla centrální aspekt svého nazírání a tvůrčího přístupu k zacházení s textilní hmotou: „*To podstatné, co odlišuje textílii od všech ostatních materiálů, je výstavba z nití – tedy z linií, kterými je imanentní barva v nekonečných variacích.*“ Elsi GIAUQUE: Podíl tapiserie v soudobé výtvarné tvorbě, fragmentárně publikováno in: *Názory o tapiserii*, in: *Umění a řemesla*, 1969/3, 146. Obsah referátu byl obdobně jako u Abakanowicz zaměřen zejména k postižení vztahu tapiserie k prostoru a architektuře.

tendencemi. Shodně s přehlídkou v pražské Jízdárně či na lausannském bienále v roce 1967 spřízněně vystupovaly v českém souboru svou individuální výpovědí vtělenou a ztotožněnou s materiálově technologickou experimentací tapiserie Bohdana Mrázka, Jindřicha Vohánky a Jiřího Tichého. Obdobně jako soudobá Mrázkova díla *Vegetativní motivace* či *Analgie* i vystavená tapiserie *Pratvary* (270 × 655 cm, 1967–1968) představovala hmotově expanzivní nástěnný objekt, textilní skladbu vizuálních i taktilních strukturních útvarů, s vnitřním dynamismem ústícím v organičnost nepravidelného formátu a výběh hmotných elementů mimo jeho integrální hranice figurující v tkanině nekončící pohyb materiálu, proces sedimentace vrstvení, zákonitý rytmus proměn.³¹⁵ Dominantní sisalové struktury zde byly proluty s odlišnými texturami zatkaných pásů průmyslových tkanin, impulzivně trhaných a nabývajících svým uniformním koloritem, povrchovou strukturou a degradací původní precizní formy povahu výtvarně konfrontačního a významového elementu. Nikoli novost hmoty jen pro výtvarný efekt, jakkoli účinný, ale její významová funkce, přivádějící Mrázka v následujících dílech k výrazové transpozici posouvající záměrnou nekultivovanost a anonymitu destruovaných tkanin *Pratvarů* k jejich estetickému přehodnocení ve formě výtvarných prvků zřetelné konkretizace (firemní štítky *Raportů rytmů a kontrastů*, 1970), svou mechanickou přesností desénu protikladné vazebné individualitě a neopakovatelné unikátnosti ručního tkaní (*Vegetabilní rytmy a kontrasty*, 1970). Shodně jako materiál a hodnoty jím nesené i prvky technologie nabývaly v autorových tapiseriích vždy nových výtvarných podob v realizačních možnostech, uváděných v nedělitelný svazek s významovými posuny, zhodnocujíc tak samy sebe i povahu sdělení. Přetahované robustní útky zdvíhající se v dynamických vlnících se horizontálách z hmoty *Pratvarů* tak svým způsobem předjímalý mohutné reliéfní vyvřeliny vertikálního pohybu *Tiskové konference s N. Armonstrongem* (1970), stejně jako subtilní čerění vln podmanivě koloristicky vystavěné *Pocty Ch. Colombovi* (1971), jejíž autenticita emotivní spleti uzlujících se lanoví zas byla jen další intenzivní výpovědí hmoty vážící se k podstatě vyjádření stejně jako v nekonečném toku plynoucí útky *Pratvarů*. Třebaže Mrázkova tvorba druhé poloviny 60. let vizuálně popírala některé principy *Aktivní tapiserie*,³¹⁶ při bližším pohledu je evidentní, že brněnský program nebyl jen Vohánkovou devízou, ale formulací tvůrčích zásad v Mrázkově tvorbě bytostně ukotvených. Ani momenty figurace matematické rovnice v *Podobizně Alberta Einsteina* (1967), geometrické elementy *Šesti životopisů* (1969)

³¹⁵ Za tapiserii *Pratvary* obdržel Mrázek v prosinci roku 1968 Cenu užitého umění a průmyslového výtvarnictví.

³¹⁶ Teoretička Klimešová v Mrázkově katalogu po výčtu Vohánkových pěti premis *Aktivní tapiserie* poznamenala: „Je zajímavé sledovat, jak některé z nich však pozdější Mrázkova tvorba popřela.“ Věra KLIMEŠOVÁ, in: Bohdan Mrázek. Tapiserie (kat. výst.), Jindřichův Hradec, kostel Nejsv. Trojice 1991, 3.

a jiné akcenty neznamenal negaci Vohánkova odmítání líčení, nebyly ilustrací, přepisem skutečnosti, ale uchopením určitého pocitu, myšlenky, dojmu, zpředměněním úvah a tvůrčího hledání. Zmíněný Jindřich Vohánka prezentoval v komparaci s Mrázkovými dynamickými *Pratvary* emotivně komornější, subtilnější polohu experimentace nástěnným textilním objektem *Návštěva z Aldebaranu* (310 × 188 cm, 1967–1968 cm). Výbušná energie a barevná intenzita ovládající Vohánkuv *Sen pana Blériota* či *Ročník 1922* (1966–1967) zde byla ztlumena či spíše soustředěna ve vnitřní integritu precizní, téměř symetrické formy utvářející svůj dynamický tvar slučováním a rozvětčováním osnovních nití, vizuálně se promítajíc v plochu tkaniny traktovanou pravidelným rytmem alternace světlých a tmavých linií rypsových žeber vytvářejících centralizující trojúhelníkové konvergence přímek.³¹⁷ Geometrická čitelnost vazby, určitá elementárnost výrazu vzcházející z podřízení se přísné zákonitosti tektonické výstavby byla balancována zdánlivě nekontrolovanou živelností pnoucích se sisalových provazů, pronikajících či unikajících z těla tkaniny do prostoru, spojujících se a protínajících se s osnovou ve vrstvu hybných elementů, vlastním rytmem růstu prostupujících textilní tkání jako její nedělitelná podstata. Reliéfní tektonická skladba rozbrázděná světelnou strukturací subtilních nuancí i hlubokých kontrastů Vohánkova *Idolu* (1967) zde ustoupila barevně-světelnému sjednocení, avšak zůstala bezprostřední fyzická hmatatelnost sisalového materiálu, hmotová sevřenost, výrazná řemeslná faktura i dojem vnitřní rozpínavosti tkaniny, v autonomním řádu si utvářející svůj vlastní prostor a prostředí. U Mrázka tvořily konfrontační výrazový prvek sisalu pásy tkanin, u Vohánky zastával tuto roli kov, třebaže nikoli ve svém intaktním stavu jako prvek příkrého kontrastu, ale vždy výrazově posunut ve své typizované pravidelnosti a chladné přesnosti k individualizaci, proměnlivosti, reliéfní taktilnosti, ať již zásahem autora skrze ruční opalování či jeho ovíjením textilními materiály jako u Vohánkova *Idolu*. Poslední z trojice českých experimentátorů Jiří Tichý vystavoval tapiserii z čtyřdílného cyklu *Figurace* (203 × 53 cm, 1967), volně v prostoru zavěšený znakový reliéf dramatické povahy vtisknuté v kontrasty vazebných a taktilních struktur, konfrontace barevných, tvarových i strukturálních rytmů, protiklady napjatých, v tkanině ukotvených a z hmoty unikajících elementů, utvářejících bezprostřednost či syrovost výrazu stupňujícího se v téměř výhruzně působících světelných reflexech. Moment působení skulptivního odnímání hmoty gradující v brutalitě a určité nekontrolovanosti perforací *Figurace* nalézal svoji soustředěnější podobu v pozdějším předávání impulsů fragmentů *Pohyblivé nehnutosti* (1969), v sevřenosti letmého doteku *Pozdravu* (1969) či v radikální separaci tkaniny v *Rozhodném anebo* (1969). Ve své otevřené

³¹⁷ Technický princip realizace naznačen in: CONSTANTINE / LARSEN (pozn. 22) 57.

struktře, živelné volnosti pohybu, určitém patosu myšlenky i polofigurální znakovosti se Tichého tapiserie do jisté míry přibližovaly pojetí Sadleje, avšak esteticky kultivované efekty polského výtvarníka zde nahrazovala emotivní syrovost hmotové extenze a výrazná exprese jejího průniku prostorem. Vizuální radikalita experimentace výše uvedených autorů nacházela svoji ztišenější polohu ve vyjadřování manželů Hladíkových, kteří v poslední třetině 60. let rozvíjeli zcela individuální způsoby tkaného projevu se stupňující se emocionální výpovědí hmotové fyzičnosti a vnitřní prostorovosti děl. Oba tyto momenty plně prostoupily vystavenou tapiserii *Modrá země* (300 × 250 cm, 1968) Jana Hladíka, v subtilní a podmanivé barevné skladbě rozehrávající setkání rozmanitých akordů vazebných rypsových struktur, jejich barevně-světelných toků, jemných modelací i mohutných lineárních proudů utvářejících podobu abstraktních tvarových konfigurací s pocitovým momentem zakódované lidské figury. Třebaže zůstával Hladík netečný k soudobé intenzivně gradující hmotové extenzi do trojrozměrné formy,³¹⁸ rovina experimentace, hledání nových způsobů rozkladu plochy či spíše konstituce a prohloubení vnitřního prostoru, se projevovala i v jeho tvorbě druhé poloviny 60. let. Vrstvení prostorových plánů spíše tušené v *Bílé figuře*, strukturou forem a barev citelnější v *Blížencích*, rozkladem plochy prohloubené a modelací formátu podpořené v podobě *Štítonoše* (1968), získalo svou další dimenzi v perforaci *Modré země*, v kompoziční fragmentarizaci *Stély-jizvy* (1970), rozkládající tkaninu v skladbu dynamických vnitřních proměn a dějových pochodů amorfních i figurativních forem vystupujících z přísného řádu tektoniky tkaniny. Setkávání, doteky a kontrasty těchto protikladných životních sil se zhmotnily i v moment rozšíření hrubého strukturálního rastru o akcenty mohutných linií přetkávaných útků jako detailu prokreslujícího objemové vrstvení *Křidel* (1972), jako vertikálních výstupů koncentrujících a vyzářujících světelný proud Hladíkových mnohoznačných symbolů *Poutníků* (1969) či evokujících hmatatelnou fyzičnost a vnitřní biologickou strukturu v dramatickém žilkování *Stély-kamene* (1972). Tedy úsporná experimentace soustředěná k mohutnosti řádu tkaniny, otázka zhmotnění vnitřního prostoru díla, výtvarné stupňování intenzity osobní výpovědi autora objevováním skrytých schopností tradiční tkalcovské vazby, plynule ústící v přirozené, třebaže vizuálně radikálně protikladné utváření emocionálních prostorů figurálních situací 70. let.³¹⁹ Zcela osobitý způsob vyjádření

³¹⁸ Sám Hladík v této souvislosti uvedl: „Nepocituji potřebu vytvářet trojrozměrné tapiserie či textilní plastiky. Mým prvořadým zájmem je výtvarné vyjádření prostoru abstrahovaného do dvou dimenzí, protože nemohu narušovat plochu tapiserie konkrétními prvky.“ Citace in: KUENZI 1973 (pozn. 180) 110.

³¹⁹ Teoretik Palata ke kontinuitě Hladíkova názoru uvedl: „Názorový vývoj nezůstal v průběhu času ušetřen četných proměn, ale tyto proměny neměly nikdy charakter módních nebo násilných peripetií. Charakteristickým rysem je především autorsky vyhraněný zájem o prostorovost vyvolanou barevnými protiklady dominantních prvků nebo podmíněnou kontrastem vržených světla a stínů. Od počátku jsou zřejmé také tendence k eidetickému

s neobyčejnou senzitivitou nacházející podmanivé spojení klasického rypsového výrazu s vnitřními vyprávěcími schopnostmi hmoty a procesy jejího utváření nalezla po polovině 60. let Jenny Hladíková, jež byla na výstavě zastoupena tapisérií *Tkáň* (180 × 218 cm, 1968). Tvarové konfigurace zdvíhající se z plochy autorčiných raných děl nyní nahradily hmatatelné erupce přetahovaných útků,³²⁰ technologicky disparátní, výrazově a obsahově však stejnorodé strukturální vrstvy vzrůstající a zpět se navracející do nitra tkanin, utvářející vnitřní pohyb biologických soustav (*Tkáň rostlin* 1976) i dráhy jejich energického průniku prostorem (*Prostoupení* 1974). I přes zdánlivou lehkost jejich vývinu, nekontrolovatelnost růstu a živelnost chaotického bujení zde však nepůsobila nahodilost, ale specifická danost jejich pohybového dynamismu, důsledně promyšlená volba impulsu a struktury jejich organizace, ať již vytvářející vibrující pole křehké sítě jemných linií *Víření* (1974) či *Gesta zeleně* (1976), soustavu dramaticky mohutných útků v prudkém pohybu mířících za hranice formátového vymezení *Proudění II* (1972) či *Pohybů* (1969), nebo prostory prorůstání obou struktur v *Setkání tkání* (1972) či jejich proměny impulsem konfrontace v *Místě střetu* (1978). Všechny tyto skladby byly „permanentním rozhovorem s přírodou, průměrem jejího dění, ztišeného či zjitřeného,“³²¹ byly výpovědí o přírodních procesech, interních dramatech organických pochodů, vizualizací vznikání vegetabilních entit, jejich strukturace i rozpadu a přerodu v nová skupenství, proměňovaly se v dynamická pole životních energií. Jejich odrazem se stal pohyb linií, rytmus a sekvence jejich vrstvení, doteků a prostupů, dynamika toku jejich silokřivek, odpovídající tvůrčím úvahám, v jejichž ohnisku se slovy Hladíkové nacházel „pohyb povrchových struktur a jeho prostorové a duchovní působení,“³²² které paralelně v souvztažnosti objevovala a rozvíjela svou grafickou tvorbou. Experimentální realizací se představila Květa Hamsíková, jejíž *Siréna* (1968) vynikala vizuálními a reliéfními efekty, vyplývajícími z konfrontace vlněné osnovy a v různých vazbách zatkaných a nestejně napjatých hedvábných útků, lyričnost pojetí prostupovala figurativní tapisérii *Eden* (1968) Alice Kučerové i plošně rytmizovanou, skladebně geometricky koncipovanou autorskou tapisérii *Naděje* (1968) poslední z českých výtvarníků Věry Drnkové-Zářecké. Výstava prezentující díla řady nejpodnětějších osobností umění tapiserie na mezinárodní

zachycení barevných skvrn, které krystalizují se stále větší neodbytností v antropomorfní postavy nebo jejich zástupné znaky.“ Oldřich PALATA: Tapiserie Jana Hladíka, in: Umění a řemesla, 1988/2, 30.

³²⁰ Kybalová v autorčině katalogu utvořila paralelu způsobu techniky přetkávaných útků s tzv. *létajícím útkem* uplatňovaným jako lineární element u rypsových komponentů koptských tkanin. Ludmila KYBALOVÁ: Jenny Hladíková. Tapiserie – Grafika z let 1963–1998 (kat. výst.), výstavní síň Mánes, Praha 1999, 6.

³²¹ Ibidem.

³²² Jenny HLADÍKOVÁ: Z biografických poznámek pro připravovanou publikaci o světové tapiserii, in: TUČNÁ (ed.) 1971 (pozn. 135). Úzké sepětí autorčiných tapisérií a grafiky dokládala již její první samostatná výstava komorního formátu. Viz Jenny Hladíková. Tapiserie a grafika (kat. výst.), Galerie Na Karlově náměstí, Praha 1969.

scéně tedy byla jediným výsledkem kolokvia, jehož realizace byla znemožněna těsně před jeho oficiálním započítím. Jestliže výtvarná periodika i dobové deníky v průběhu roku 1968 informovaly o připravovaném sympoziu, skutečnost jeho zrušení v tisku v zásadě reflektována nebyla, omezujíc se na vyzdvižení významu podzimní mezinárodní výstavy.³²³ V tomto duchu anonymní autor článku *Soudobá tapiserie* v časopise Svět socialismu zdůraznil prvenství této instalace v její konfrontaci progresivních proudů aktuální tapiserie, upozorňujíc současně na přípravu analogicky koncipovaných prezentací v Amsterdamu a New Yorku.³²⁴ Autorova eliminace jakékoli zmínky o sympoziu i cílené vyzdvižení úlohy Svazu čs. výtvarných umělců jako zaštitujícího orgánu výstavy, respektive ocenění kulturní politiky ČSSR podnítila Jana Hladíka k otevřené reakci v literárních Listech, v níž zdůraznil zamlčenou skutečnost, že kolokvijní diskuze se nekonaly, neboť „*všichni zahraniční umělci kvapně a komplikovaně opustili naši zem*“ a zmiňovaná výstava sice otevřena byla, avšak „*neúplná, bez zahájení, katalogu a jakékoliv publicity. Tedy naprosto nesplnila účel.*“³²⁵

³²³ Z výtvarných periodik reagoval pouze časopis Umění a řemesla citovaným textem Tučné, v němž autorka shrnovala obsah příspěvků a komentovala zářijovou instalaci, příspěvky v kulturních rubrikách denního tisku reflektovaly zrušení kolokvia poznámkami o „*ve vsí tichosti*“ otevřené výstavě, jejíž díla „*čekají alespoň na dialog s divákem.*“ St: Naše tapiserie v mezinárodním kontextu, in: Večerní Praha, 26. září 1968, R. XIV, Č. 218; Blanka STEHLÍKOVÁ: My a svět, in: Rudé právo, 27. září 1968.

³²⁴ Soudobá tapiserie, in: Svět socialismu 1969/4, 38.

³²⁵ Jan HLADÍK: Československá tapiserie, in: Listy (Týdeník svazu čs. spisovatelů), 13. února 1969.

IV. Epilog české autorsky tkané tapiserie 60. let

Kulminace prezentačních a publikačních aktivit, kritické reflexe, nástin souvislostí oborové tvorby 70. let ve vztahu k mezinárodní scéně

Připravované kolokvium o soudobé tapiserii mohlo být určitým přirozeným vrcholem tvůrčí energií nabytého a optimistického období druhé poloviny 60. let, na jehož sklonku se zdálo, že autorské tapiserii otevírající se do nových rozměrů výtvarné výpovědi a dynamice jejího perspektivního rozvoje již nestojí v cestě výraznější překážky. Nešťastný akt zrušení sympozia tak neznamenal pouze jednu promarněnou příležitost k význačné prezentaci dění oboru tapiserie, možnost zasazení české textilní tvorby do souvislostí se světovým vývojem i domácí výtvarnou scénou jako celkem, ale stal se úvodem k následnému utlumení možností uměleckých i teoretických aktivit, respektive jejich ideologické selekce probouzející se počátkem 70. let v souvislosti s průvodními jevy tzv. *normalizace* společenských poměrů, které měly značný dopad na osudy výtvarníků české autorské tapiserie a recepci jejich díla nejen u nás, ale i na mezinárodní scéně. Posrpnová situace v Československu pochopitelně nepřinesla přerušování výstavní činnosti jak na domácí půdě tak v zahraničí, kde se nadále uskutečňovaly souborné čs. expozice a obsazovaly se přehlídky na základě dojednaných smluv a mezivládních kulturních dohod,³²⁶ avšak již se projevovaly omezující zásahy do individuální výstavní činnosti, někteří výtvarníci záhy po srpnu či v následujících letech emigrovali a jiní nejen v souvislostech vystřízlivění z emocionální euforie druhé poloviny 60. let přestali tvořit. Období pozvolného uvolňování a liberalizace kulturního života tedy skončilo, nahrazeno znovu postupným nástupem centralizovaného dohledu a jeho restriktivních opatření a v rovině umělecké prezentace, publicity a možností veřejných zakázek nezřídka záměnou kritéria výtvarné kvality díla za dominanci politického postoje jeho tvůrce. Přestože etapu do roku 1970 lze vnímat jako pouhý úvod k následnému vyostření a utužení diktátu moci, projevy jeho ideologické kontroly zasáhly již toto období, neboť neúčast českých výtvarníků na výstavě *Wall Hangings* v New Yorku, avizované přispěvatelem Světa socialismu, domnívám se, nelze vysvětlit jinak než zásahem cenzury, jakkoli bylo o této skutečnosti pravděpodobně rozhodnuto příslušnými schvalovacími orgány mnohem dříve než po osudném srpnu 1968.

Shodně s celou oblastí kultury však byly poslední dva roky desetiletí v zásadě ještě naplněny nejen horečnou tvůrčí aktivitou, ale též možnostmi její prezentace. Počátkem ledna

³²⁶ V listopadu roku 1968 se čeští autoři Drnková-Zářecká, Hladík a manželé Kybalovi, spolu s dvojicí sklářských výtvarníků Libenským a Brychtovou prezentovali na výstavě v německém Heilbronn. Viz *Tapisserie und glas aus der CSSR* (kat. výst.), Kunstverein Harmonie, Heilbronn 1968.

roku 1969 se čeští výtvarníci účastnili v soudobém měřítku zásadní expozice *Perspektivy v textilu* (Perspectief in Textiel) v amsterodamském Stedelijk Museum, jejíž výjimečnost spočívala již v samotné koncepci představující úzký okruh 10 výrazných individualit, vyhraněně profilovaných na půdorysu utváření nových rozměrů textilní výpovědi vtělené zejména v radikální prostorovou konstituci hmoty. Nesporným kladem výstavy byla nejen redukce počtu výtvarníků, jež se mohli prezentovat obsáhlejším souborem tří děl (čtyřmi byla zastoupena Hicks), ale i samotná struktura instalace členící autorské celky do šesti sálů, která umožnila konfrontaci nerušené vnímání děl a vytvořila i prostředí oscilace mezi spřízněnými projevy, jako tomu bylo u Vohánky a Sadleye.³²⁷ Sadley prezentoval soubor transparentních závěsů rozvíjejících vizuální efekty vrstev hmotové akcentace spolu se zdánlivou neorganizovaností materiálové spleti, zájem o výrazové hodnoty elementárních prvků působících ve variabilní, kinetické prostorové skladbě spojoval díla Švýcarky Giaouque a francouzské výtvarnice Marie-Thérèse Codina, klasičtější polohu tapiserie důsledně zhodnocující strukturální hodnoty bavlny v monochromii zastupovala díla Francouzky Marguerite Carau. Výbušná energie utvářející expresivní výraz prostorové soustavy hmot vyznačovala objekty Abakanowicz, statuární charakter hmotové expanze představovaly objekty Buić, netkané realizace využívající techniky obtáčení a macramé v trojrozměrných konstrukcích a textilních instalacích prezentovaly Američanky Hicks a Zeisler.³²⁸ Analogická soustředěnost k přirozenému potenciálu uspořádání hmoty do prostorově otevřené struktury spojovala oba české výtvarníky vybrané pořadatelem expozice – Mrázka, zastoupeného díly *Pád*, *Legenda a život*, *Pratvary* a Vohánku, který prezentoval *Sen pana Blériota*, *Ročník 1922* a *Návštěvu z Aldebaranu*. Kurátoři výstavy (W. Berteux, A. Cromelijn) strukturovali výběr autorů dle III. lausanské přehlídky,³²⁹ přičemž v souvislosti s individuální i národnostní skladbou tvůrců se snad vyjevuje v objektivnějším světle i Vohánkova úvaha uvedená právě v souvislosti s tímto bienále, přisuzující stěžejní roli pro ustavení základů moderní tapiserie výtvarníkům zastoupených zemí jako tvůrců *první vlny*.³³⁰ Není bez významu, že americký kritik a textilní výtvarník Jack Lenor Larsen ve své recenzi amsterodamské výstavy vyzdvihl u Mrázka a Vohánky virtuózní zpracování struktur pramenící ze senzitivního uchopení hmoty i techniky, koloristickou vytríbenost a poznamenal, že „je skutečně velkou ztrátou, že nemohli

³²⁷ Jack Lenor LARSEN: The New Weaving. Is it Art? Two points of view on the two major museum exhibitions. 1/At Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland, in: Craft horizons, 1969/2, 27.

³²⁸ Nejen tyto technologické postupy, ale též metody síťování, pletení, háčkování a jiné tzv. jednoprvkové techniky, historicky spjaté s lidovou tradicí, užití funkční či domácí výtvarnou tvořivostí zaznamenaly svůj rozkvět koncem 60. let, vyňaty z těchto konotací a akceptovány jako prostředek výtvarného vyjádření.

³²⁹ Dagmar TUČNÁ: Tapiserie a textilní skulptury, in: Umění a řemesla, 1969/6, 262.

³³⁰ VOHÁNKA 1979 (pozn. 38) 22.

být oba výtvarníci prezentováni v New Yorku.³³¹ Časově téměř paralelní výstava *Nástěnné závěsy* (Wall Hangings) v Museum of Modern Art v New Yorku, jejímž kurátorem byl právě Larsen, se však konala nejen bez účasti Mrázka a Vohánky – jádro instalace přitom tvořili autoři představení v Amsterdamu, prezentování většinou jediným dílem – ale bez zastoupení českých tvůrců vůbec. Vedle řady znaků shodných s předcházejícími uvedenými výstavami se zde objevil moment signalizující novou tendenci textilního umění spočívající v citelnější inklinaci některých výtvarníků ke zhodnocení specifických kvalit syntetických materiálů (elasticita, lesk, potenciál transparence, charakter barevnosti aj.), ať již v konfrontaci s klasickými způsoby realizace či v syntéze rozvíjení experimentálních metod zpracování při tvorbě nových sestav.³³² V reflexi newyorské výstavy Tučná vnímavě odhadla tento vnitřně motivovaný posun, když poznamenala: „Užití syntetických vláken zdaleka nebylo ojedinělé a znamená bezpochyby dílčí vývojový symptom.“³³³ Nelze příliš generalizovat, přesto však se stalo zpracování chemických vláken doménou zejména amerických a v 70. letech japonských výtvarníků. V evropské či z hlediska obsahu této práce české tvorbě byly tyto materiály zhodnocovány spíše v rovině konfrontačního výrazového komponentu.

Diferenciace autorské tapiserie v rovině technologické, materiálové i strukturálně-vyjadřovací, výstižně zachycená amsterodamskou i newyorskou výstavou, nezůstala pochopitelně bez odezvy ani v rozsáhlé přehlídce IV. mezinárodního bienále tapiserie v Lausanne, jež bylo uspořádáno v červnu roku 1969. Přestože ji ve své recenzi Larsen označil v pozoruhodné paralele jako „souběžnou prezentaci »Salónu Akademie« a »Salónu Odmítnutých«,“³³⁴ celkový ráz výstavy již byl oproti předchozím ročníkům dominantně určován autorskými díly experimentálního charakteru a ryze individuálního výrazu, což se příznačně projevilo i v nejfrekventovanějším slovním spojení katalogu: *technique mixte*. V obecné rovině byla přehlídka formována třemi základními liniemi vyjádření, ať již v autorské či dílenské realizaci: transpozice malířských kompozic různých tendencí; specificky textilní výraz utvářený hodnotami materiálu a jeho integrace v plošné,

³³¹ LARSEN 1969 (pozn. 327) 50. Rozporuplné reakce doprovázely hodnocení výstavy u holandských kritiků, včetně překvapivé recepce Vohánkových děl jako projevu pop artu. In: Jan de CARPENTIER: *Perspectief in Textiel biedt geen uitzicht*, in: *Typhoon*, 25. jan. 1969. Není bez zajímavosti, že recenze české kritičky Lamarové byla uveřejněna v britském periodiku *Design*. Milena LAMAROVÁ: *Tapestry's other dimension*, in: *Design*, 249, september 1969, 36–41.

³³² Vyvíjení nových realizačních postupů zastupovaly v New Yorku například transparentní objekty z nylonového monofilového hedvábí Američanky Kay Sekimachi, vznikající postupným rozvětčováním osnovní soustavy, tedy i zatkáváním útků do několika vzájemně se protínajících vrstev, vytvářejících křehkou strukturu prostupujících a spájejících se tkaných pásů. Klasické metody konfrontované s netextilními materiály naproti tomu využíval Američan Ed Rossbach, aplikující ve svých tkaninách a průpletech chemická textilní vlákna, syntetické pásky a trubičky určené pro průmyslová odvětví či fragmenty novinového papíru. V redukované podobě byla newyorská expozice prezentována v průběhu roku 1968 v řadě amerických muzeí a univerzit.

³³³ TUČNÁ 1969 (pozn. 329) 265.

³³⁴ Jack Lenor LARSEN: *Switzerland. Lausanne: International Tapestry Biennale*, in: *Craft horizons*, 1969/5, 15.

reliéfní či prostorové formě; inklinace ke koncepční organizaci prostoru. Signifikantním prvkem tedy nebyla pouze proporční gradace trojrozměrných, ve volný prostor komponovaných děl, jak přiléhavě postihl Hartmann metaforou, že „*na místo »muralnomadů« se vehementně dostávají »abakany«*“,³³⁵ ale též stupňující se tendence k hmotové strukturaci prostoru v podobě environmentů a instalací, jak je prezentovali Elsi Giauque, Sheila Hicks, Ria van Elk či Artur Jobin. Inklinace k psychické aktivizaci diváka v prostředí uměleckého díla, jeden z momentů utvářejících (nejen) textilní umění druhé poloviny 60. let, tak našel svoji prohloubenou a koncentrovanější podobu ve vstupu jeho širšího sensorického vnímání jako mechanismu spoluurčujícího proměny formy a prostoru díla. Nejčistším příkladem této orientace byla prostorová instalace Švýčarky Giauque (*Element virtuel spatial*, 1968–1969), tvořená zavěšenou soustavou čtvercových kovových konstrukcí propletených různosměrnými sadami osnov i útků odlišných barev, dostav, geometrických konfigurací, specificky intervalově a výškově řazených do struktury transparentního labyrintu, jehož flexibilita a kontinuální transformace vizuálních forem i organizace prostoru vycházela z proměňujícího se vnímání diváka při procházení definovaným prostředím. Další švýcarský autor Jobin prezentoval instalaci rypsových tkanin splývajících ze stropu až k zemi ve variabilním seskupení volně manipulovatelných textilních stěn (*Cathédrale psychédélic*, 1969) – jak uvedla ve své recenzi Ludmila Vachtová: „*jakousi architekturu v architektuře*.“³³⁶ Ve vyhoceně kritické reflexi autorky byly výše uvedené sestavy jedinými kladně hodnocenými díly, jimž „*velice zjevně o něco šlo, a kterým se to také podařilo*.“³³⁷ Ke shodné dezintegraci textilní formy či spíše k nové hmotové strukturaci prostoru směřovala ve své tvorbě Abakanowicz, uvozujíc tuto obecně gradující inklinaci i referátem pro pražské kolokvium: „*Možná, že to budou právě formy tkané, jež budou ohraničovat uzavřenou plochu interiéru nebo v ní vytvářet centra života*.“³³⁸ Autorčino vtažení diváka do struktury díla se však zatím odehrávalo zejména v rovině emotivních, psychických reakcí, jak si je vyžadoval i v Lausanne prezentovaný gigantický prostorový *Abakan* (1969), v černé monochromii stupňující účinky světla strukturujícího prostor daností taktilních i tektonických struktur, světlo absorbujících či odrážejících forem.³³⁹ Prostorové aspekty architektonické koncepce

³³⁵ HARTMANN 1995 (pozn. 217) 8.

³³⁶ Ludmila VACHTOVÁ: Bienále textilních rozpaků, in: Tvar, 1970/1, 17.

³³⁷ Ibidem. Environment Giauque charakterizovala Vachtová slovy: „*Nic víc než vzorník, ale zároveň také velice intenzivní pokus o novou organizaci prostoru*.“ Ibidem. Nejzřetelnějším dokladem autorčiny útočné, sarkastické kritiky může být její obecná charakterizace celkové bienální prezentace: „*Výtvarníci předvedli rozmarnou čtyřluku mezi estetickými vajíčky s prošlou záruční lhůtou*.“ Ibidem 12.

³³⁸ ABAKANOWICZ (pozn. 296) 93.

³³⁹ Analogický důraz na světelné působení v prostorovém uspořádání hmoty, ovšem v rovině vizuálních, téměř op-artových geometrických efektech prezentovala Švýčarka Moik Schiele. Její *Textilní prostorová struktura*

umožňující fyzický i smyslový vstup diváka do struktury díla formovaly i *Raněnou holubici* (1968) Jagody Buić, útočící monumentalitou vazebné strukturace a světlými reflexy perforace temné sisalové tkaniny protkané zlatými dracouny, která byla, jak předjímá název, tvůrčím protestem autorky proti okupaci Československa.³⁴⁰ Vachtová charakterizovala díla autorek s neskrývanou dávkou despektu jako *lapače prachu*: „*Třetí pomýlená cesta... vychází ze surrealismu a dochází k výrobě velmi velikánských strašátek, jež připomínají jednu samorosty, jindy Trnkovy loutky. Oběma typům je společná krajně nesnadná instalace (všechny se tváří jako objekty v prostoru), kyklopské rozměry a naprostá nemožnost jakéhokoliv čištění.*“³⁴¹ V autorčině sarkastické recenzi však byla radikálně odsouzena nejen polská či jugoslávská avantgarda (Łaszkiwicz, Muszynska), ale se stejnou intenzitou negace i francouzské dílenské transpozice (Mathieu, Manessier, Vasarely), holandské asambláže (Giezen) a konstrukce (Scholten) či díla ovlivněná folklórní tradicí, ať již z Evropy, Asie či amerického kontinentu. České kolekci se v hodnocení Vachtové dostalo označení „*dobře vychovaná... tradiční tapiserie, bez chyby a trochu v duchu strany mírného pokroku v mezích zákona.*“³⁴² Početný český soubor tvořila zcela aktuální autorská díla, která v komparaci s polskými či švýcarskými díly skutečně ve svém celku prezentovala spíše subtilnější, emotivně křehčí polohu tapiserie i tlumenější materiálovou, technologickou a formovou radikalitu. Uvedené rysy zcela charakterizovaly tapisérii *Podivuhodné perspektivy* (185 × 275 cm, 1969) Věry Drnkové-Zárecké, rypsový geometrizující gobelín s jemným akcentem vlasového vývazu i *Transparentní tapisérii* (380 × 160 cm, 1968) slovenské autorky Sylvie Fedorové s krajkovou strukturou průsvitů, barevně-světlých reflexů na pozadí lyrického přírodního motivu, která vznikla jako studijní práce v Kybalově ateliéru. Dynamičtější polohu čs. tvorby zastupoval Jan Hladík tapisérií *Modrá země* vystavenou o rok dříve na pražské podzimní výstavě a Jiří Tichý, jenž prezentoval prostorovou skladbu *Příběhy na několika kornoutech* (350 × 225 cm, 1969). Tkané tapiserie doplňovalo krajkové paneau Luby Krejčí *Smuté nitě* (1969) a art protis Jaroslava Červeného *Vzpomínka na dětství* (1969). Spektrum technik znatelných v české kolekci se projevilo i v bienálním celku,

(1969) byla konstruktivně vystavěna na užití dvou rozdílně vypnutých osnovních soustav vytvářejících kontrast pevné, geometricky strohé tektonické sítě provázané světlou proměnlivou soustavou tkaných pásů různých šířek, uspořádaných v pravidelný rytmus alternujících se konkávních a konvexních forem.

³⁴⁰ Kuenzi charakterizoval autorčino dílo na této významové rovině jako „*jedno z nejvíce uchvacujících a dojímavých symbolů utrpení a útisku.*“ KUENZI 1973 (pozn. 180) 136. Nikoliv nepatřičně vzhledem k aktivitám Buić na poli scénografie, Erika Billeter retrospektivně připodobňovala architektonickou formu *Raněné holubice* k divadelní dekoraci. BILLETTER 1995 (pozn. 157) 38. Dle vyjádření Medy Mládkové u příležitosti autorčiny pražské výstavy v roce 2001, Buić věnovala *Raněnou holubici* do stálé expozice Sovových mlýnů. In: Petr KOVÁČ: Výstava Jagody Buić otevřela Sovovy mlýny, in: Právo, 26. září 2001, 11. Viz Jagoda Buić. Textilní objekty (kat.výst.), Museum Kampa, Praha 2001, Egon Schiele Art centrum, Český Krumlov 2002.

³⁴¹ VACHTOVÁ (pozn. 336) 15.

³⁴² Ibidem.

uvozujíc citelný odklon řady výtvarníků od rozvíjení výrazu tkané tapiserie k možnostem netkalcovských technik v úloze centrálního realizačního prostředku nových vyjadřovacích struktur a výrazových poloh textilního umění – monumentální uzlované závěsy Švýcarky Grossen a Španělky Muñoz,³⁴³ textilní asambláže Holanďanů Giezena a van Elk či vyšívaná kompozice Švýcarky Funk. Proces uchopení textilního vlákna jako výrazového prostředku zcela nezávislého na hodnotách tapiserie nejen klasické, ale i experimentální, jak bylo uvedeno, v mnohém iniciovala americká tvorba. Sheila Hicks na IV. bienále představila pod názvem *Huaquen* (1968–1969) jednu ze svých skladeb kaskádovitě spadajících přaden režného lnu, obtáčených barevnou vlnou ve variantách se opakujících intervalech, narušených asymetrickými barevnými i sekvenčními akcenty, vytvářející rytmizovanou prostorovou sestavu vizuálních i pohybovou dynamikou působících materiálových kontrastů.³⁴⁴ Analogickou nosnou výrazovost elementárního vlákna soustředila v transparentním závěsu *Poeta Lenore Tawney* (1968) výtvarnice Susan Weitzman, rozehrávající výtvarné účinky povrchové taktility vlákna, odlišných profilů ručně spřádané vlny, vrstvicí se v konfiguraci kruhu opticky vystupujícího v proměnlivé, křehké struktuře subtilně odstíněné barevnosti. Nejen výše uvedená díla přesvědčivě dokumentovala, že lausannské bienále „v poměrně krátkém údobí své existence dospělo do poloh zřejmě diametrálně odlišných od představ Lurčatových, jimiž je uvedl před sedmi léty v život.“³⁴⁵ Třebaže byla opuštěna linie Lurčatova tradičního vnímání tapiserie jako dekorativní, plošné, malířské formy podmíněně vázané architekturou, autorova idea lausanských přehlídek jako média poznávání a registrace dynamického vývoje tapiserie se stala odkazem naplňujícím se koncepční orientací organizátorů k zachycení nejširšího půdorysu aktuálních názorů, strukturou bienále, v níž slovy Vachtové „nejde o retrospektivu, ale o perspektivu.“³⁴⁶ I tímto měřítkem výrazové aktuálnosti či někdy pouhé technologické inovativnosti gradoval rozpor mezi aplikací termínu tapiserie v názvu bienále a samotnými formami prezentovaných děl, promítající se v nutkavou potřebu nalezení adekvátního výrazu jednoznačně vystihujícího a zprostředkovávajícího charakter textilních děl odborníkům i veřejnosti, která se stala otázkou kontinuálně

³⁴³ V Lausanne prezentovaná *Macra I.*, její variace i další uzlované a vyšívané tapiserie představila Muñoz o rok později na výstavě v Jindřichově Hradci. Viz Aurelia Muñoz, textilní dílo z let 1965–1970 (kat. výst.), Muzeum tapiserie Jindřichův Hradec 1970; Dagmar TUČNÁ: Aurelia Muñozová, in: Umění a řemesla, 1970/4, 49.

³⁴⁴ Shodnou techniku inspirovanou peruánským textílem autorka využívala od poloviny 60. let jako komponent řady svých děl. V chilském regionu Huaquen autorka v roce 1968 spoluzaložila uměleckořemeslnou dílnu, v níž sama vedla výrobu koberců a závěsů. In: CONSTANTINE / LARSEN (pozn. 22) 179.

³⁴⁵ Dagmar TUČNÁ: Lausanne 1969, in: Výtvarná práce, 1969/10–11, 5.

³⁴⁶ VACHTOVÁ (pozn. 336) 12. Michel Thévoz, generální sekretář CITAM, jednoznačně uvedl: „*Bienále by nedokázalo nadále sehrávat roli seismografu, k němuž jej připodobňoval Lurčat, pokud by usilovalo dogmaticky zachovávat tradici či doktrínu.*“ Michel THÉVOZ: Le CITAM et les Biennales, in: 5ème Biennale Internationale de la Tapisserie (kat. výst.), Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1971, XIV.

předkládanou v teoretických úvahách a diskuzích (nejen) u příležitosti každé následující přehlídky.³⁴⁷ V návaznosti na trojrozměrný charakter děl a jejich vývin do prostor organizující struktury se současně jako nejkontroverznější aspekt soudobé kritiky vyhocoval moment vymezení vztahu a smyslu tapiserie v architektonickém prostoru. Dagmar Tučná v reflexi soudobého oborového dění uvedla: „*Textilní dílo, zbavené závislostí a závazností, nalezlo vlastní výrazové prostředky, získalo všestrannou svobodu...ve vztahu k hmotě, kterou utváří, v principu, kterým ji ztvárňuje, i ve způsobu, jímž komunikuje jistý duchovní obsah...Dílo toho druhu, ať zůstává plošné, ať se stává reliéfem či ať se odpoutalo od stěny jako prostorový objekt, řadí se do sféry umění, s funkcí obdobnou jakou má obraz nebo plastika.*“³⁴⁸ Vycházela-li Tučná z premisy individuality sdělení, tedy i nezávislosti výtvarné struktury a smyslu díla, úvahy Karla Hetteše vždy zjevně prozrazovaly akcentaci utilitárně-funkčního sepětí tapiserie s architekturou: „*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...Co s nimi?...Cožpak je možné dělat umění už předem jen pro muzea?*“³⁴⁹ A do třetice Vachtová vycházejíc z analogického půdorysu jako Hetteš v závěru své bienální recenze apelativně hodnotila soudobou situaci slovy: „*Kam se poděla celá krásná...teorie Bauhausu? ...myšlení v materiálu a v logice věcí?...základní vědomí o užitečnosti věcí? Proč právě v tapiserii...se výtvarníci mocí mermo stylizují do krize, která má připomínat krizi závěsného obrazu?*“³⁵⁰ Uvedené citace vyjevují, že v těchto protikladných soudech nešlo o samu definici tapiserie či *svár tapiserie a zdi*, jak proklamoval názvem své úvahy Hetteš, ale o stěžejní otázku kategorizace textilního umění ve struktuře výtvarného dění, problematiku akceptace jeho nezávislého vývoje v neomezené volnosti forem a funkcí vzházejících z konkrétních intencí autora. Aktuální stav tapiserie s její diferenciací vyjadřovacích a významových poloh, emancipací výrazových schopností textilní hmoty s prostorovou a prostorotvornou potencí nebyly symptomem ztráty respektu k materiálovým zákonitostem, nebyly signálem krize tapiserie, jak plameně postulovala Vachtová, ale projevem tvůrčí svobody, posunem v regeneraci

³⁴⁷ Termíny aplikované teoretiky ve snaze pregnantně postihnout výtvarné, formální i materiálové aspekty textilních děl nebyly v širším měřítku akceptovány pro svou vždy do jisté míry pojmovou nedostatečnost. Ať již prvotní výrazy typu *wall hangings* či *tapiserie* s podpůrným atributem *nová*, referující spíše o technice a funkci, než o struktuře a významu, slova *art fabric*, *arts textiles* či *gewebte formen* odkazující k plošné tkané podobě děl či pojmy *textile sculptures*, *espaces tissés* operující s termíny jiných výtvarných oborů. V neposlední řadě ani nejvýstižnější název *art de la fibre*, *fiber art*, tedy *umění vlákna* se může stát diskutabilním s ohledem na různou definici a recepci či konvenci spjatou s výrazem vlákno. K transformaci původního pojmenování *Mezinárodní bienále tapiserie* přidružením výrazu *Současné textilní umění* přistoupil organizátorský výbor až u XV. přehlídky v roce 1992, jež byla zároveň předposledním ročníkem historie lausannských bienálních expozic vůbec.

³⁴⁸ TUČNÁ 1969 (pozn. 329) 267–268.

³⁴⁹ HETTEŠ 1969 (pozn. 283) 215.

³⁵⁰ VACHTOVÁ (pozn. 336) 18.

textilní tvorby jako čistého uměleckého projevu, který si s vědomím autonomie a autenticity výrazu hmoty hledá individuální způsoby komunikace. Výstižně tento kontext vyjádřila počátkem 70. let Milena Lamarová: „*Jsmo v uzlovém bodě – jenž je ostatně společný i dalším uměleckým disciplínám – kdy se původní jasně vymezená funkce...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.*“³⁵¹

Jak dokládají uvedené expozice, méně podnětné kurátorské počiny i početné individuální instalace a jejich teoretické reflexe,³⁵² významová proměna autorské tapiserie vztahující se slovy Karla Fabela „*z hlediska technologie sice k vláknu, ale z hlediska obsahu k obecným uměleckým otázkám své doby,*“³⁵³ byla v závěru neobyčejně dynamického a aktivitou nabytého období 60. let akceptována značnou částí historiků a teoretiků umění. Odvrácenou stranou probuzeného zájmu o textilní tvorbu u kritiky, veřejnosti i v řadách výtvarníků se stala v mezinárodním měřítku reflexivní aktivizace projevů přejímajících výrazové prostředky a struktury experimentálních výbojů, avšak bez souvztažnosti s myšlenkou sdělení. Proti tomuto stavu začala již na sklonku 60. let výrazně vystupovat výtvarná kritika, zdůrazňující nejen nezbytnost relevance a součinnosti významu a jeho výtvarného vyjádření, ale současně avizující i eventualitu negativní odezvy na celistvé vnímání oborového dění. Česká kritička Jiřina Medková v recenzi brněnské bilance například poznamenala: „*Má-li jít o víc než o pouhý dekorativní efekt, jen netradiční řešení tvaru, obrysu, prolamování plochy otvory a působení různých struktur (nestačí – vložila autorka textu), nevyplývají-li zákonitě z vnitřní osobní potřeby myšlenky a citu, prolínajících se s vlastním objevováním hodnot materiálu a techniky.*“³⁵⁴ Z totožného pozadí vyrůstalo i vyjádření Kuenziho: „*Bez tvůrčího ducha a poetického náboje zůstávají mistrovské výkony technologie pouhou akrobacií bez obsahu, zbavené smyslu a hodnoty.*“³⁵⁵ Počátek 70. let lze tedy ve světovém kontextu charakterizovat jako dovršení fáze emancipačního úsilí a revoluční

³⁵¹ Milena LAMAROVÁ: Z poznámek k mezinárodní diskuzi k filmu *Art of the real* (Umění skutečna), Rabat 1971, in: TUČNÁ (ed.) 1971 (pozn. 135), nepag.

³⁵² V listopadu 1969 byla lausanská přehlídka prezentována v pařížském Musée des Gobelins. Na sklonku roku 1969 se manželé Hladíkovi, Mrázek, Tichý a Vohánka zúčastnili rozsáhlé mezinárodní výstavy 35 výtvarníků *Experimentace v textilním umění* (Exposición internacional de experiencias artístico-textiles), pořádané v Museo español de arte contemporáneo v Madridu, které při této příležitosti uspořádalo počátkem následujícího roku mezinárodní konferenci o problematice soudobé tapiserie. V roce 1970 byla expozice prezentována v Barceloně. Téhož roku se autoři Drnková-Zárecká, Fedorová, Hladík, Krejčí, Kybal a Tichý prezentovali na mezinárodní výstavě *Tapisseries XVe-XXe/ arts du textile* v Maison de la culture v Grenoblu.

³⁵³ Karel FABEL: *Tapiserie – umění bez hranic (?)* / Nad 4. trienále v Lodži, in: *Umění a řemesla*, 1982/2, 51.

³⁵⁴ Jiřina MEDKOVÁ: *Jihomoravská bilance*, in: *Tvar*, 1971/3, 74.

³⁵⁵ KUENZI 1973 (pozn. 180) 139.

proměny samotné podstaty tapiserie, k níž iniciativně a s tvůrčí invencí přispěli i čeští výtvarníci. Jak uvedla v 70. letech 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 charakteristicky textilním projevem, rezonující některé podněty z oblasti volného umění, nikoliv formální, jako spíš pocitové nebo přístupové.*“³⁵⁶ Závěr 60. let jako moment celistvého přijetí výtvarných hodnot *experimentální, nové* či *aktivní tapiserie* však z hlediska české tvorby zároveň představuje počátek razantního útlumu její prezentace na mezinárodní scéně, přičemž jako poslední vzednutí lze pokládat početnou českou účast na V. bienále v Lausanne v roce 1971. Rozsáhlá přehlídka prozrazovala nejen vzrůstající význam bienále, jež se slovy Larsena stalo „*nejmohutnější mezinárodní přehlídkou textilního umění, ale svým rozsahem a ryzí velkolepostí i největší prezentací umění řemesla ve světě vůbec,*“³⁵⁷ ale současně signalizovala vrcholící materiálovou i technologickou experimentaci autorské tapiserie, která zachvátila na sklonku 60. let tvorbu všech evropských i amerických států. Rozmanitost individuálních přístupů byla podpořena i bienálními kritérii, jež se zřekla stanovení formátu i způsobu realizace, uvozujíc tak následný vývoj přehlídek k instalacím výrazových solitérů.³⁵⁸ Tuto skutečnost výstižně postihl ve stručné recenzi Kybal: „*Pro budoucno bude nutno se smířit s tím, že bienále nebude vždy jen výstavou tapiserií, protože umělci netvoří jen pro obor, do kterého mají být zařazeni, ale tvoří proto, aby se vyjádřili. Jejich vyjadřovacím prostředkem, živlem jsou materiály a technologie, jsou zámkou a podmínkou jejich tvorby, kterou nelze předpisovat ani omezovat.*“³⁵⁹ V ovzduší ničím nespoutané volnosti vyjádření představilo bienále spektrum přístupů k uchopení textilní hmoty a jejího vztahu k prostoru, přičemž jednu z nejvýraznějších tendencí představovala, u předešlého ročníku ještě výjimečná, linie environmentů, architektonických instalací a objektových struktur. Textilní *situací* opanující prostor a vtahující diváka téměř fyzicky

³⁵⁶ Milena LAMAROVÁ: 8. bienále tapiserie Lausanne 1977, in: Umění a řemesla, 1978/1, 35.

³⁵⁷ LARSEN 1969 (pozn. 334) 15. Symptomatický je vzrůstající počet přihlášek k účasti na bienále. Vybrala-li pro IV. přehlídku jury 85 z 240 předložených projektů, v V. ročníku přijala 83 děl již ze 734 přihlášených. V listopadu téhož roku byla lausannská přehlídka reprizována v Galerii Zacheta ve Varšavě.

³⁵⁸ Erika Billeter v retrospektivním hodnocení přehlídek uvedla: „*Organizátoři si uvědomili, že nadále nemohou omezovat tvůrčí experimenty vynucenými podmínkami. Podoba bienálních expozic má od této doby strukturu prezentace individuálních forem.*“ BILLETTER 1995 (pozn. 157) 40. K této skutečnosti přispělo i zrušení členění instalace v rozdílné sekce, o němž organizátoři rozhodli u příležitosti VI. bienále. S cílem alespoň obsahově sjednotit celek přistoupili organizátoři v 80. letech ke stanovení závazných témat – *Vlákno a prostor* pro XI. bienále v roce 1983, o dva roky později *Textilní skulptura*, mottem XIII. bienále v roce 1987 se stalo *Návrat na stěnu*.

³⁵⁹ Antonín KYBAL: 5. bienále mezinárodní tapiserie Lausanne 1971, in: Umění a řemesla, 1972/1, 44.

do dynamiky a dramatickosti díla byl *Abakan Situation Variable* (1971), monumentální zavěšený objekt z černého sisalu Magdaleny Abakanowicz, s dramatickou skladbou hmoty agresivně vypuzující se svého nitra proud lana odvíjejícího se na ploše země.³⁶⁰ Mnohem intenzivněji než kdy dříve by bylo možno na jeho výrazovou expresi a dezintegraci formy vztáhnout Larsenovo vyjádření o autorčiných objektech „*prořezávajících prostor s brutální energií pozdního Franze Klina*.“³⁶¹ Architektonickou instalaci vyzývající k emotivní či kontemplativní reflexi představovala sestava sedmi samonosných strukturálních panelů Jagody Buić *Pocta Pierru Paulimu* (1971),³⁶² komponovaná do půlkruhového celku odkazujícího k formě svatyní. Hmotová koncentrace v soustavě ovíjených pramenů neorganizovaně a surově prorážejících prostor utvářela *Trapeze de Cristobal* (1971) Sheily Hicks, oproti dřívějším sestavám s omezenou konfrontací materiálů i kontrastů vázaných a nespoutaných intervalů.³⁶³ Lapidární instalaci sledu sedmi shodných uzlovaných forem tvořících otevřenou, leč neprostupnou zeď zkonstruovala Françoise Grossen v *Kontaktu* (1971), variabilní celek deseti tapiserií pod lakonickým označením 2 × 5 (1971) prezentovala Jolanta Owidzka. Polyptychovým environmentem byla i konceptuálním uměním dotčená *Velká stovebnice* (1971) slovenské výtvarnice Jarmily Čihánkové, skládající se z volně manipulovatelných, variabilních kubických objektů, tvaroslovím korespondujících a kooperujících s kompozicí artprotisového závěsu.³⁶⁴ Z bienálního celku se vymykala též *Střelnice* (1971) Inez Tuschnerové, asambláž instalační struktury expresivních figurín, brutálních forem a agresivně zvících hmot. Existenciální motiv figury promítnutý v útočné skladbě Tuschnerové se s odlišným akcentem projevil v řadě děl, ať již v uzavřené intimní postavě *Osamění* (1970) Polky Łaszkiwicz, archaizující symbolice černobílé jutové provazové kaskády *To Conrad* (1969) Američanky Zeisler či v sestavě tří samonosných, uzlovaných, niterně komunikujících *Postav Španělky Muñoz* (1971). Konceptuální výjimečnou byla instalace *Šatník* (1971) Rumunů Ritzi a Petra Jacobi, prezentujících sestavu osmi tkaných

³⁶⁰ Časově paralelní a v mnoha ohledech výjimečné dílo Abakanowicz představoval tkaný environment v přijímacím sále vládní budovy provincie Severního Brabantu v s’Hertogenbosch v Nizozemí, realizovaný během dvou měsíců na přelomu let 1970–1971. Jeho mimořádnost spočívala nejen v kolosálních rozměrech (20 m délky, 8 m výšky, 2 m přesahu do prostoru sálu) či způsobu autorčiny tvorby s pouhými 7 asistenty in situ, ale zejména v intenzitě výrazu a výtvarném pojetí organicky symbiotickým s prostorem interiéru a komunikujícím s exteriérem skrze maximální otevřenost prosklenou stěnou do krajiny.

³⁶¹ LARSEN 1969 (pozn. 327) 27.

³⁶² Pierre Pauli, spoluzakladatel lausanského bienále a generální tajemník CITAM, zemřel krátce po členském utvoření jury na sklonku roku 1970.

³⁶³ Larsen tuto změnu vystihl vyjádřením, že formy jsou natolik přísně a pevně ovinuty, že jsou „*spíše strnulým závěsem než plynulým proudem, působící brutálněji, s menší elegancí a dekorativností*.“ Jack Lenor LARSEN: *The greatest show on earth...*, in: *Two Views of The Fifth Tapestry Biennale*, in: *Craft horizons*, 1971/5, 62.

³⁶⁴ Wróblewska ve své recenzi uvedla: „*Environment Čihánkové, podmanivě kombinující plošné a prostorové prvky elementárních forem, vzbudil výrazný zájem*.“ Danuta WRÓBLEWSKA: *Lausanne 71*, in: *Projekt*, 1971/6, 29. Viz též Ludovít HLAVÁČ: *Jarmila Čihánková v Lausanne*, in: *Výtvarný život*, 1971/9, 37.

objektů, rozměrově i funkčně nositelných kabátů odkazujících k tradičním pláštům transylvánského venkova, zavěšených v kovové konstrukci. Transparentní formy trojrozměrných konstrukcí prezentovali Polka Plewka-Schmidt, Francouz Daquin či česká autorka Marie Vaňková svou paličkovanou *Prostorovou krajkou* (1970), Kybalovými slovy „příliš něžnou v prostředí předimenzovaných ploch a objemů.“³⁶⁵ Řada autorů rozvíjela své charakteristické orientace: konstruktivní průplety – Scholten, organická spletnost hmoty – Sadley, optické reflexy variabilní konstrukce – Giaouque, geometrická čistota kontrastu tkaných forem – Schiele či barevné a strukturální relace počesané vlny – Rousseau-Vermette. Značnou toleranci jury ve vztahu k vnímání podoby textilního umění dokládala pletenina Američanky Rapoport,³⁶⁶ koncepčně vázaná na interakci s lidským tělem a jeho pohybem či k analogicky přímé aktivitě pobízející objekty ke hře německých autorů Evy a Wilhelma Heer. Ne nepatříčně v Kybalově recenzi zaznělo: „Záslužné a progresivní na bienále je to, že neomezuje experiment...i za cenu, že se už někdy ani nejedná o tapiserii nebo textilní objekt.“³⁶⁷ Sám Kybal byl na bienále zastoupen *Puklou zdí* (1970), předposlední tapiserií realizovanou ve spolupráci s manželkou rok před autorovým úmrtím, jež v komparaci se soudobými abstrahujícími kompozicemi subtilní koloristické výstavby a lineární strukturace tvořila ojedinělý návrat k figuraci v podobě fragmentárních náznaků, zástupných portrétů, vyplouvajících z barevné intenzity strukturální rysově skladby.³⁶⁸ Akcenty figurace v expresivní asambláži dynamických forem se projeví též v prostorově komponované *Poctě Apollinairovi* (1970–1971) Jiřího Tichého, druhého zástupce české tkané tapiserie, na jehož konfrontační sestavu vazebných a taktilních struktur, barevných a tvarových konfigurací, abstraktních i biomorfních motivů lze vztáhnout výrok Wróblewské, která charakterizovala dominantní čs. linii v Lausanne jako „surrealistickou hru s obrazy a významy, kombinaci různorodých materiálů, svou povahou blízkou volné kolážové formě.“³⁶⁹ Posledním naším účastníkem bienále byl Jaroslav Červený s popartovým artprotisem

³⁶⁵ KYBAL 1971 (pozn. 359) 45.

³⁶⁶ Viz Debra RAPOPORT: ...tapisserie vivant... in: Two Views of The Fifth Tapestry Biennale, in: Craft horizons, 1971/5, 24.

³⁶⁷ KYBAL 1971 (pozn. 359) 44.

³⁶⁸ Linii lyrické vazebné strukturace figurující přírodní fenomény, kterou Kybal rozvíjel v poslední třetině 60. let – *Objemy v prostoru* 1967, *Poslední rašení* 1968, *Flos textilis* 1971, vnímavě charakterizovala Kybalová: „Neváhám říci, že gobelín našel v posledních Kybalových pracích novou klasičnost, která je ve většině soudobých prací tak záměrně a zaujatě odmítána.“ Ludmila KYBALOVÁ: Antonín Kybal. Vlastní tvorba a pedagogická činnost (kat. výst.), Muzeum tapiserie Jindřichův Hradec 1971, nepag.

³⁶⁹ WRÓBLEWSKA 1971 (pozn. 364) 29. Larsen označil Tichého objekt v komparaci s autorovými díly prezentovanými v předchozích ročnících za nejpůsobivější. LARSEN 1971 (pozn. 363) 22.

Vzpomínka na Paříž (1970).³⁷⁰ Strohý přehled lausannské prezentace snad výstižně dokumentuje, že počáteční proud autorské tapiserie soustředěný k výrazu hmoty a řemesla a ve vztahu k recepci usilující o rozrušení normativních schémat pozbyl v poslední třetině 60. let vnitřní integritu a rozprostřel se v pluralitu tendencí a individuálních linií, pozbyvších momentem akceptace oprávněnosti diferenciací forem a sdělení textilního umění i motiv stmelujícího zápasu za svobodu projevu. Primární imanentní konflikt charakterizovaný Larsenem s příznačným dobovým akcentem jako „*studená válka mezi francouzskou gobelínovou školou a výrazově experimentálním proudem*“³⁷¹ však stále dozníval, jak dokládá recenze F. Elgara, která svým útočným tónem a volbou výraziva v mnohém upomíná na reflexi předchozího ročníku Vachtové. Francouzský kritik v článku pro *Le Parisien Libéré* uvedl: „*Vedle »opravdových« tapiserií spatřujeme prezentaci děl diskrétně nazývaných experimenty, jež jsou ve skutečnosti pouhými pokusnými provokacemi nebo primitivními projevy neschopnosti. Groteskni figuríny, zlověstní strašáci, lana ponechaná svévolně na zemi či visící ze stropu, proděravělá či potrhaná díla...V tvorbě tohoto druhu, která nevyžaduje žádné zvláštní nadání ani znalost techniky, se předhání houf Němců, Holanďanů, Čechů, Maďarů, Poláků...K těmto zuřivým pletářům se připojují i Američané.*“³⁷² Hodnotil-li Larsen v komparaci dvou posledních bienále V. ročník ve svém celku jako obsahově i instalačně kvalitnější, Wróblewska v souvislosti s charakterizací polské 11tičlenné sestavy, jejíž prezentaci vnímala v porovnání s předchozími ročníky jako méně dynamickou, poznamenala: „*Možná nadešel čas na okamžik se pozastavit a načerpat síly k novému tvůrčímu útoku.*“³⁷³ Domnívám se, že autorčino vyjádření by mohlo být vztaženo k širšímu okruhu výtvarníků mnoha národností, na jedné straně podléhajících vlivu nových tendencí ve vnitřní nejednoznačnosti projevu a na druhém pólu vypovídajících spíše o okouzlení z možností nalézání nových formálních či materiálových řešení bez ohledu na souvztažnost s daným sdělením.³⁷⁴ Snad i z těchto příčin uvedl Kybal ve své recenzi jako své první dojmy z výstavy „*překvapivé atraktivnosti reklamních výkladních skříní, šokující dekorace, které se brzy omrzí a okoukají...neuvážená, často předdimenzovaná měřítká dusí vystavené vážné výtvarné*

³⁷⁰ Doplňkovou akcí V. bienále byla též expozice souboru 100 českých tapiserií art protis, retrospektivní výstava Lurčatových děl a instalace tapiserií švýcarsko-francouzské skupiny *Le groupe de Cartonniers-Lissiers romands* instalovaná na zámečku Sarraz. Pozdějším členem skupiny se stal po své emigraci do Švýcarska Josef Pospíšil.

³⁷¹ LARSEN 1971 (pozn. 363) 22.

³⁷² Citace in: KUENZI 1973 (pozn. 180) 268–271.

³⁷³ WRÓBLEWSKA 1971 (pozn. 364) 29.

³⁷⁴ Snaha organizátorů zachytit maximální šíři aktuálních proudů bezděčně umožňovala v následujících přehlídkách prosazení právě těchto technologicko-materiálových inovací, jejichž vnitřní náboj se začal vytrácet. Na tento fakt počátkem 70. let upozorňoval Kuenzi: „*Zdá se nám nebezpečné a liché chtít vyhledávat novinky jen pro novost samu, podporovat experimenty, které nemají nic společného s textilním uměním...Úloha bienále se v tomto okamžiku, kdy je dovoleno vše včetně falše, stává zcela rozhodující.*“ KUENZI 1973 (pozn. 180) 266.

projevy.³⁷⁵ Autorova kritika neměla charakter výpadu proti experimentům, centrálním hlediskem zde byla otázka přítomnosti senzitivity k hodnotám ztvárňované hmoty, schopnost výtvarníka tlumočit v individuální formě a s autorskou autenticitou nosné téma.³⁷⁶ Ve svém souhrnu tedy V. bienále svou preferencí experimentálních forem, využívajících nekonvenční materiály i způsoby realizace stvrzovalo, alespoň na půdě lausannské přehlídky, kontinuální odklon výtvarníků od zkoumání výrazových možností tkané tapiserie. Částečně i z těchto příčin se stal V. ročník, jak bylo uvedeno, poslední přehlídkou s početnou sestavou šesti československých autorů, jejichž tvůrčí koncentrace neopustila ani v 70. letech linii objevování nových rozměrů tkaného vyjádření.³⁷⁷ Ústup české tapiserie z lausannské scény však korespondoval se zásadnější proměnou národnostní skladby těchto přehlídek, v nichž začali zvolna dominovat američtí a zejména japonští autoři, kteří v ovzduší citelného směřování bienále k prezentaci projevů pozbývajících specificky textilní výraz ve prospěch koncepcí, materiálů a forem jiných výtvarných oborů, dokazovali neobyčejnou schopnost snoubit citlivost vůči hodnotám textilní hmoty s ryze aktuálním výtvarným a obsahovým vyjádřením. Orientaci textilního umění k popření vlastních výrazových schopností vytušil již počátkem 70. let André Kuenzi: „Zásadní v tomto fantastickém dobrodružství je nikdy nepozbýt ze zřetele vlákno. To není rozmar. Někteří umělci možná budou tíhnout k postupnému nahrazování vlákna v nové tapisérii za netextilní materiály, riskujíc, že sama textilní hmota bude odsunuta do pozadí.“³⁷⁸ I z těchto pohnutek bylo v roce 1972 ustaveno Mezinárodní trienále tapiserie v Lodži soustředěné k manifestaci technologického, materiálového, ale zejména obsahového potenciálu tapiserie, jehož přehlídky poskytly značný prostor i československým tvůrcům.³⁷⁹

³⁷⁵ KYBAL 1971 (pozn. 359) 44.

³⁷⁶ Ostatně nejvýše Kybal hodnotil z lausannského celku zcela nekonvenční, netkalcovské dílo Holandřana Giezena: „Nejpřesvědčivějším a nejpůsobivějším exponátem na výstavě je tapiserie Krijna Giezena »Assemblage« z hrubých lodních plachet, prosycených olejem a asfaltem, z rezavých řetězů a starých lan. V energické skladbě jsou zaklety osudy a vášně moří, vyznívající působivou staticností v sugestivní monumentální drama zápasu mohutných sil přírody.“ Ibidem.

³⁷⁷ Následná čs. účast v Lausanne byla sporadická a úzce omezená. Pro VI. bienále byla vybrána pouze tapiserie Bohdana Mrázka *Tisková konference s N. Armstrongem* (1970), v VIII. a IX. ročníku dva gobelíny Jana Hladíka: *Setkání-Nesetkání* (1976) a *Někteří z nás* (1978), v X. bienále *Geometrická krajina* (1979) Renaty Rozsivalové, o 6 let později v roce 1987 pro XIII. bienále gobelín *Pohlednice z roku 1903* (1986) téže autorky a tapiserie *Věčný proud* (1985–1987) Jiřího Tichého, jimiž se čs. prezentace v Lausanne dovršily. Negativně se na tomto stavu mohla podílet absence čs. zástupce v jury, Lamarová v 80. letech uváděla jako možnou příčinu minimální účasti českých autorů problematiku kontextu naší tvorby se současným mezinárodním uměním. Viz Milena LAMAROVÁ: Vlákno a prostor (11. bienále v Lausanne), in: Umění a řemesla, 1984/2, 21.

³⁷⁸ KUENZI 1973 (pozn. 180) 276.

³⁷⁹ Od druhého ročníku mělo lodžské trienále mezinárodní povahu analogickou s bienále v Lausanne, ovšem odlišný charakter v povaze vystavovaných děl, v systému výběru exponátů, respektive autorů zvaných či volených na základě doporučení galerijních institucí a kurátorů, rozdílem bylo udělování cen i skladba trienále prezentující vedle tapiserie i sekci průmyslového designu. Mezi nejčastěji se účastníci české výtvarníky náleželi Drnková-Zářecká, Müller či Rozsivalová. In: Karina KOLČÁKOVÁ: Mezinárodní bienále tapiserie v Lausanne

Rok 1971 neznamenal pro českou tapiserii pouze její poslední výraznější účast na lausanském fóru, ale stal se do značné míry též závěrečným momentem jejích domácích výstavních aktivit i epilogem oborových možností publikačních.³⁸⁰ Vrcholem neobyčejně dynamického dění české autorsky tkané tapiserie 60. let se tak stala rozsáhlá přehlídka *Československá tapiserie 1966–1971*, která byla realizována na sklonku roku v prostorách Královského letohrádku na Pražském hradě a posléze reprízovaná v Bratislavě. Jádrem expozice utvářela tvorba z posledních dvou let, jak uvedl Procházka: „*samotná díla a teoretické názory, které se na této výstavě objevily, byly v podstatě shrnutím naznačeného vývoje...»verifikací« nastoupené cesty.*“³⁸¹ V komparaci s materiálově technologickou šíří textilního umění, kterou bylo možné sledovat na světové scéně posledních let, čs. přehlídka dokládala konstantní soustředěnost českých výtvarníků k tkané tektonice tapiserie, k výrazovým možnostem hmoty v jejím utváření, jakési vnitřní sepětí s těmito hodnotami, jež Kybalová charakterizovala slovy: „*Jakoby se nikdy nezacházelo s materiálem samoučelně, jakoby vždycky i když jsou záměrně opuštěny a zapomenuty všechny tradiční způsoby, zůstávaly neměnné určité tvůrčí zásady o charakteru a specifických možnostech materiálů a jejich výtvarně i řemeslně únosných způsobech zpracování.*“³⁸² V celku expozice pochopitelně vynikaly experimentací díla Mrázka, Vohánky a Tichého, vizuální radikalita a razance jejich pojetí i intenzita výpovědi však měla svou paralelu i v tapiseriích výtvarníků nacházejících prostředky a sílu sdělení v klasičtější poloze tkaného vyjádření. Jak poznamenala Kybalová: „*Ty jako by nyní musely ověřovat všechna svá východiska a odstraňovat všechno konvenční... jako by výrazně manifestovaly perspektivy této zdánlivě klidnější, tišší, niternější linie.*“³⁸³ Právě v této poloze se zaskvěly jako výjimečné solitéry v 70. a 80. letech na lausanských přehlídkách tapiserie Jana Hladíka či Renaty Rozsivalové, které v situaci neomezené volnosti tvorby prezentovaly konstantní, aktualizované hodnoty tapiserie, výrazu její hmoty a techniky. Přehlídkou v Belvederu se tedy uzavřela klíčová fáze 60. let, v níž byla uskutečněna

ako seizmograf textilného diania a jeho vplyv na formovanie súčasnej textilnej tvorby (nepublikovaná písemná část disertační práce na Katedře textilu Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě), Bratislava 2006, 48–53.

³⁸⁰ Z českých periodik věnujících značný prostor i tapiserii pokračuje pouze časopis Umění a řemesla. V roce 1970 nejprve zaniká Výtvarné umění, o rok později z hlediska tapiserie i jiných emancipovaných oborů užitého umění nastává výraznější ztráta v podobě zániku časopisů Tvar a Výtvarná práce. Důsledky normalizace přirozeně dopadly i na tvůrce ateliérového skla a keramiky, ať již ve výše uvedené ztrátě publikačního prostoru, emigrací tvůrců a teoretiků, v citelném zmenšení výstavních možností či ideologicky selektivním výběru děl schvalovacími komisemi. Poslední konfrontační výstava skla se konala v roce 1970 v Mánesu u příležitosti symposia mezinárodní organizace teoretiků a kritiků AICA, závěrem keramických kurátorských aktivit se stala ve stejném roce uspořádaná výstava druhého setkání Mezinárodní keramiky IAC při otevření muzea keramiky v Bechyni. V roce 1970 se pak uskutečnilo i druhé, poslední sympozium Stříbrný šperk v Jablonci nad Nisou.

³⁸¹ PROCHÁZKA 1980 (pozn. 52) 105.

³⁸² Ludmila KYBALOVÁ: Současná česká tapiserie (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem 1971, 3.

³⁸³ Ludmila KYBALOVÁ: Československá tapiserie 1966–1971, in: Umění a řemesla, 1972/2, 24.

principiální proměna podoby a významu tapiserie, jež se stala autonomním vyjádřením objevujícím a komunikujícím sdělení, které nelze zprostředkovat jinou výtvarnou formou. Nelze než souhlasit se slovy Lamarové, která již počátkem 70. let uvozovala, že 60. léta budou svou evoluční dynamikou tapiserie „*ve světovém vývoji této disciplíny platit patrně za rozhodující období tohoto století.*“³⁸⁴ Nejenom ovšem v mezinárodním měřítku, ale též v užším pohledu na proces utváření české autorské tapiserie, která v tomto desetiletí našla mimořádné osobnosti, tvůrčí energií a invencí se podílející na radikálních proměnách vyjadřování soudobého výtvarného umění. Přestože čeští výtvarníci i v 70. letech prezentovali svoji tvorbu na domácích i zahraničních výstavních projektech,³⁸⁵ ať již se jednalo o města *spřátelených zemí* (Varšava, Lodž, Moskva, Budapešť) či mimo východní blok (Oslo, Tilburg), jednalo se zejména o skupinové, dílensko-autorské retrospektivní přehlídky či prezentace souborů děl zaštitěných termínem užité umění.³⁸⁶ Pouze výjimečnou se stala účast na významných mezinárodních přehlídkách, z nichž je nutné exponovat zastoupení Mrázka a Vohánky na 12. bienále v brazilském Sao Paulo v roce 1973,³⁸⁷ kde Mrázková šestičlenná kolekce vybraná ředitelem Národní galerie Jiřím Kotalíkem obdržela Hlavní cenu poroty či účast shodných autorů na rozsáhlém projektu *Textilní díla Evropy a Japonska* prezentovaná v Kyotu a Tokiu na přelomu let 1976–1977.³⁸⁸ Na citelně menší prezentaci českých výtvarníků na světové scéně mohli působit individuální nároky kladené na koncepčnost výstavních projektů (trienále v Lodži), nikoli nepodstatné byly ekonomické důvody spjaté s kontextem konkrétních expozic, klíčové zde však byly samotné poměry normalizačního Československa, důsledná kontrola nad kontakty výtvarníků se zahraničím. Tato skutečnost se vztahovala jak k omezování účasti na projektech – účasti ve smyslu zápůjček textilních děl

³⁸⁴ LAMAROVÁ 1973 (pozn. 232) 23.

³⁸⁵ Vedle jindřichohradeckého muzea se stala od počátku 70. let neaktivnější platformou pro prezentaci autorské tapiserie Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Ze zahraničních skupinových expozic z počátku 70. let lze zmínit putovní výstavu *Tapisseries tchéques 1965–1970* prezentovanou roku 1971 ve francouzských galeriích a kulturních domech v Amiens, Macon, Rennes, Angers, Mulhouse či projekty v rámci mezivládních kulturních dohod v roce 1972 – *La tapisserie tchécoslovaque contemporaine* v pařížské Manufactures nationale des Gobelins a *Exposition de tapisserie contemporaine de Tchécoslovaquie* v tuniské Galerie Yahia.

³⁸⁶ Na tuto skutečnost ambivalentní recepce autorské tapiserie, teorií vnímané jako volné umění, v organizaci výtvarného dění však konstantně integrované v oblasti užitého umění, upozorňovala v 70. letech řada výtvarných kritiků. Karel Holešovský v recenzi *Bilance* například poznamenal, že tapiserie Mrázka a Vohánky „*stěží snesou tradiční kritéria užitého umění – jsou to prostě volné umělecké projevy, provedené technikou dosud netradiční ve volném projevu a nerespektující naprosto žádné užité zaměření. Jejich mimořádné umělecké kvality by měly být spíše měřeny v jiných polohách, než ve kterých se pohybovala Brněnská užitá bilance.*“ Karel HOLEŠOVSKÝ: Brněnská bilance užitého umění, in: *Umění a řemesla*, 1970/2, 17.

³⁸⁷ K české účasti Mrázka, Vohánky a keramika Otto Eckerta viz *Tchecoslováquia. 12 Bienal de São Paulo 1973*, Tapeçaria. Ceramica, text Dagmar TUČNÁ, s. d., s. 1. V témže roce se bienále účastnili též rumunští autoři Jakobi či Španělka Muñoz. O dva roky později obdržela na 13. bienále hlavní cenu Jugoslávka Buić, již v roce 1965 na 8. bienále Abakanowicz.

³⁸⁸ *Fiber Works. Europe and Japan* (kat. výst.), The National Museum of Modern Art, Kyoto, The National Museum of Modern Art, Tokyo 1976–1977.

již nezdárka získaných formou akvizic do českých muzejních institucí, fyzická přítomnost výtvarníku byla minimalizována – tak v rovině selekce individuálních expozičních možností, pokud ovšem nespádaly pod kategorii prodejních, tedy s potenciálem procentního zisku deviz pro Art-Centrum, respektive Svaz.³⁸⁹ Bez odezvy nemohla zůstat ztráta publicistické základny i redukce možností iniciativy teoretického pozadí, které byli spoluurčující právě pro odezvu českých autorů na mezinárodním poli. Byl-li v každém ročníku lausanského bienále přijat soubor čs. výtvarníků vrcholící šestičlennou sestavou v roce 1971, o dva roky později byla z počtu 56 přihlášených akceptována pouze Mrázková *Tisková konference s N. Armstrongem*. Lamarová v této souvislosti uvedla: „Bez aktivního zázemí v přípravné a organizační struktuře takové události nelze pochopitelně spoléhat na náhodu či laskavé pochopení... Je škoda, že progresivní úloha československé tapiserie jak celku se nyní z hlediska mezinárodní publicity ztrácí jakoby v mlze, nedoceňována a pozapomenuta.“³⁹⁰ Přestože byl význam tvůrčích impulsů českých výtvarníků potvrzen v prvotních syntézách vývoje moderní tapiserie, nejen v rovině stručného přehledu, ale též s analýzou konkrétních děl manželů Hladíkových, Mrázka, Vohánky či Tichého, jejich zhodnocení na poli světové teorie a kritiky nelze označit za adekvátní.³⁹¹ Poznamenala-li Irene Waller ve své publikaci *Textile sculptures* z roku 1977 v charakteristice Vohánkova díla, doplněné reprodukcemi a širšími fragmenty z autorovy úvahy *Soudobost tapiserie*, že „prostředky, jimiž dosahuje výtvarné, filozofické a duchovní výpovědi jsou virtuózní...jeho tvorba však není prezentována v takové šíři, jakou by si zasloužila“,³⁹² lze toto vyjádření vztáhnout k české autorské tapiserii jako celku. Přičemž absence její výraznější reflexe pramenila značně právě z vnějších omezení působení českých výtvarníků na domácích i zahraničních výstavních projektech 70. let, včetně zúžení prostoru k jejich publicitě. Ztráta perspektiv české autorské tapiserie zasáhla též v průběhu celých 60. let akcentovanou koncepcí projekční spolupráce architekta s výtvarníkem, poznamenanou nezájmem architektů i absencí osvětlených investorů,³⁹³ nahrazovanou tak alespoň gradací počtu realizací do konkrétních interiérů – hotelů, restaurací, kulturních domů, zastupitelských

³⁸⁹ Koncepce programových akvizic české autorské tapiserie rozvíjelo zejména pražské Uměleckoprůmyslové muzeum, Moravská galerie v Brně a Severočeské muzeum v Liberci. Organizace Art-Centrum zřízená roku 1964 byla pověřena prodejem a nákupem výtvarných děl 20. století do zahraniční.

³⁹⁰ LAMAROVÁ 1973 (pozn. 232) 26.

³⁹¹ CONSTANTINE / LARSEN (pozn. 22); KUENZI 1973 (pozn. 180); Madeleine JARRY: La tapisserie. Art du XXème siècle. Friburg 1974; Michel THOMAS / Christine MAINGUY / Sophie POMMIERS: L'Art textile, Genève 1985.

³⁹² Irene WALLER: *Textile sculptures*, London 1977, 136. Autorka přibližovala výtvarné orientace 22 výrazných osobností autorské tapiserie 60. let, mezi jinými Abakanowicz, Buić, Grossen, Hicks, Sadley, Schiele, Sekimachi, Vahle či Zeisler.

³⁹³ Není nepodstatné, že již v průběhu 60. let byla zpochybňována zásadní úloha architekta při výběru díla, předkládaného následně k potvrzení výtvarným komisím, jako princip uplatňovaný v obou svazových sekcích MSGR i UP, neboť architekt často „neproklazuje tvůrčí přístup k dílu a i výběr umělcovy osoby se neřídí pouze uměleckými hledisky.“ Redakce *Výtvarné práce*: Sekce MSGR, in: *Výtvarná práce*, 1969/5–6, 3.

úradů, rekreačních středisek, ojediněle soukromých interiérů – s nestejným výtvarným výsledkem podmíněným jak hodnotou textilního díla, tak samotným charakterem architektury a její potencí umělecké dílo integrovat. Nežřídka musel výtvarník učinit mnoho tvůrčích ústupků při vědomí, že koncept sepětí tkaniny a prostoru nejspíše nenalezne adekvátní vyznění, i s přihlédnutím k samotnému faktu nežřídka absolutní nemožnosti skloubit výraz tapiserie a interiéru s jeho vnitřním vybavením, spojit tvůrčí problematiku textilního díla s atmosférou architektury a s nároky kladenými její provozní funkcí i lidským faktorem. Vhodným příkladem může být šestidílná tapiserie *Česká půda I.* (1974) Bohdana Mrázka v jídelně bratislavského hotelu Kyjev, jež sice splnila svoji funkci textilní stěny kryjící vstup do provozních částí, jak poznamenala Věra Klimešová „*pomineme-li problémy s personálem, který ji odmítal obcházet, ale plnému vyznění v prostoru brání servírovací stoly a květiny, umístěné v podhledu těsně před ní.*“³⁹⁴ Tedy konstantní situace určující vývoj 60. let, současně jeden z klíčových rozdílů mezi českou a evropskou, neřku-li americkou tvorbou, spočívající v neměnné aplikaci tapiserie jako aditivní dekorace, dodatku, doplňku, nikoli architektonické součásti, výsadního prvku se specifickými hodnotami a požadavky. Nelze ukvapeně soudit, přesto v této souvislosti není nezajímavý soudobý soud architekta Miroslava Masáka: „*Moderní architektura je především systém, soběstačný systém. Tapiserie, i ta současná, je vzpomínkou.*“³⁹⁵ Již uvedený příklad Mrázkovy tapiserie pro Bratislavu, ač není nejvýstižnější, ukazuje, že při komisi volbě akvizic do architektonických interiérů nebyla odmítána ani experimentální, zcela nekonformní autorská díla, neboť splňovala-li ideologickou nekonfliktnost tématu, jejich vyjadřovací forma se stávala sekundárním kritériem. Nelze ovšem ztotožňovat ideologickou neangažovanost s dekorativností či bezobsahovostí, jak navozuje vyjádření Jiřího Šetlíka, že stanovisko komunistické ideologie 70. let „*projevy dekorativního umění pokládalo a priori za ideově bezobsažné a tím je bralo na milost i v podobách přípustných formálních experimentů.*“³⁹⁶ Pominu-li elementární otázku smyslu tapiserie a antagonismus autorské a dílenské tvorby, není bez významu, že již počátkem 60. let byla u tapiserií vyzdvihována jejich potence „*k širokému uplatnění vysoce ideově politické tematiky.*“³⁹⁷ Tuto funkci ideologického *poselství* plnily dílenské tapiserie i v 70. letech, zaměřené s nestejnou úrovní exponovanosti a rétoričnosti k tématům oslavy života, míru, světa, přírody, dělnické práce atp., ztvárňovaným v zobrazivé, nekonfliktní a nevyhraněné formě odpovídající soudobému mlhavému výtvarnému programu socialistického

³⁹⁴ Věra KLIMEŠOVÁ: Úloha uměleckého textilu při vybavování interiéru, in: Sborník přednášek z II. mezinárodní konference ITECO' 75, Textil ve výstavbě a architektuře, 1. díl, Brno 1975, 51.

³⁹⁵ Miroslav MASÁK: Poznámky ke katalogu, in: TUČNÁ (ed.) 1971 (pozn. 135).

³⁹⁶ Jiří ŠETLÍK: Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/1 (pozn. 46) 371.

³⁹⁷ RABAN 1960 (pozn. 67) 310.

umění, stejně jako se uplatňovaly ve své ryze ornamentální poloze výzdobných doplňků interiérů. Je ovšem nutné poznamenat, že v provozu dílen bylo uplatňováno dogmatické administrativní řízení, dominance kvantitativních zřetelů atp., pročež se proměna realizačních principů požadovaná výtvarníky i teoretiky v 60. letech nevyhnutelně nekonala.³⁹⁸

Tvorba zakladatelských osobností fenoménu české autorské tapiserie ve svém celku přirozeně pokračovala i 70. letech, intenzita její prezentace však byla výše naznačenými aspekty utlumena a snad mnohem citelněji než kdy dříve se u některých tvůrců odehrávala v tichosti výtvarného ateliéru. Zůstanu-li u zmíněného Bohdana Mrázka, jeho tvůrčí orientace se v konstantní experimentaci a soustředěném objevování schopností hmot a tkalcovských procesů, dokazujícím permanentní relevanci konceptu *aktivní tapiserie*, paralelně rozvíjela dvěma směry. Na jednom pólu stálo jeho vnitřní puzení k architektonickému uchopení hmoty, její strukturaci v textilní stěnu jako interního článku stavby, určujícího výraz prostoru, opanujícího jej intenzitou nejen fyzické přítomnosti, jež jej v letech 1974–1981 přivedlo k realizaci monumentálních sisalových reliéfů. Ať již byly tyto tkané environmenty realizovány do konkrétních interiérů či utvářeny z čisté tvůrčí potřeby, spojovala je myšlenka prostorového růstu tkaniny, téma *České půdy* promítající se do zemité, vytříbeně vystavěné chromatiky, z hlediska technologické realizace, myšlenkové konstrukce i časové zainteresovanosti náročný proces vzniku i způsob vyjadřovací strukturace, určovaný v sepětí s jejich architektonickým momentem geometrizací základních forem, jejich tektonickou rytmizací přerušovanou zdánlivě spontánním vpádem vevazovaných a vetkávaných útvarů.³⁹⁹ Je-li možné sledovat plynulý vývoj k těmto reliéfním formám již v dílech 60. let, obdobně se rozvíjely i inspirativní vrstvy druhé linie Mrázkovy tvorby 70. let s návratem k hodnotám vlny a figuraci. Tapiserie *Dialog s panem J. Lurčatem* (1969), *Pocta Ch. Colombovi* (1971), *Zrcadlo z Casanovovy pozůstalosti* (1972), *Noc s Holanem* (1973), následované díly

³⁹⁸ Procházka v této souvislosti uvedl: „Výběr tapiserií ze strany gobelínových dílen je omezen na minimum, prakticky neexistuje. Investor, výtvarná komise určí výtvarný návrh a gobelínový závod je nucen ekonomickými a jinými stimuly jej realizovat, bez zvláštní možnosti jeho ovlivnění.“ Jaromír PROCHÁZKA: Otázka umělecké hodnoty realizovaných tapiserií, in: Metodický sborník ze sympozia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie, Galerie výtvarného umění, Gottwaldov, Michal PLÁNKA / Ludmila KYBALOVÁ (ed.), Gottwaldov 1979, 32. Nadále byly v obou dílnách realizovány i komorní tapiserie pro bytové interiéry, v malých sériích s barevnými variantami, využívající hrubé dostavy ručně předené či kobercové vlny v osnově i útku. Po předchozích experimentech začala jindřichohradecká dílna dle Müllerových návrhů v roce 1972 s výrobou tzv. *chlupáčů* s celoplošně vyvazovaným vlasem či kombinující uzlový (vlasový či smyčkový) vývaz s rypsovými plochami, dílna ve Valašském Meziříčí realizovala dle návrhů Řepkové bytové tapiserie kombinující rypsové plochy s vyvazovaným vlasem a keprovými vazbami. Viz například Sylva Řepková, Josef Müller – Tapiserie pro bytový interiér (kat. výst.), Jindřichův Hradec, zámek 1975.

³⁹⁹ Prvním architektonickým reliéfem byla již uvedená *Česká půda* v bratislavském interhotelu Kyjev z roku 1974, následoval rohový reliéf *Česká půda* z let 1974–1975 s tkanými pásy provazujícími a spojujícími dvě samostatné tapiserie s potenci modelace prostoru, šestidílná variabilní *Česká půda* z let 1975–1976 instalovaná na výstavě v Kyotu a Tokyu v letech 1976 a 1977, šestidílná reliéfní stěna *Česká suita* pro pražský Omnipol z roku 1978 a třídílný reliéf *Pole orná a válečná* z let 1980–1981.

Mistři holandského zátiší 17. století (1979) a *Zátiší 20. století* (1980) přes jedinečnost tématu i jeho pojetí byly evokacemi určité doby, spíše než reminiscenci představovaly připomínku minulého života v dosahu přítomnosti, představovaly emotivní výpověď o lidských osudech, dramatech a touhách, byly poctou lidskému umu, víry a přesvědčení, nutkání poznávat a odhalovat nové obzory. Tím stěžejním zde bylo stále hledání způsobu vyjádření v intencích specifičnosti hmoty a potence tkalcovského řemesla, vyvěrajícím nikoli v líčení literární či historické tematiky, nebo formální konglomeraci citovaných vizuálních materiálů, ale v autentickou výpověď o autorově prožitku a tvůrčích úvahách, o podstatě tematického půdorysu a o tkanině v jejím nenapodobitelném výrazu. V realizačně, myšlenkově a jistě časově nejnáročnějším *Zátiší 17. století* se tak sugestivně zpředmětnil akt hostiny, vyjevil se charakter výtvarné inscenace barokního realismu, byl složen hold vrcholnému období žánru v holandské malbě, ale paritně se zhmotnila i řemeslná virtuozita autora, vědomí a bravurní ovládnutí schopností tkalcovských vazeb, vyjevené kontrastem modelačního iluzionismu textilní interpretace a reálné trojrozměrné skladby tkaniny, citlivou syntézou figurovaných motivů, vazebného rukopisu, kolmých doteků útkových linií i strukturální rytmizací celku utvářenou setkáváním pásů v proměnách základních vazeb a jejich stříd. Tedy výtvarný dialog, bytostně tkalcovská interpretace námětu i autorského myšlenky. Prvky figurace se v 70. letech promítly i do díla Jindřicha Vohánky (*Ani skála, ani kámen*, 1974, *Husovická Venuše*, 1974), avšak intenzita jeho působení se ztlumila, kompenzována systematickým, analyticko-syntetickým průzkumem teoretických aspektů textilní tvorby.⁴⁰⁰ Výtvarné směřování Jana Hladíka získalo zcela novou orientaci v roce 1974 gobelínovou interpretací fotografie detailu románského reliéfu s námětem Jidášova aktu zrady z průčelí klášterního kostela v Saint-Gilles du Gard – *Polibek ze Saint Gilles*. Třebaže autor neopustil linii imaginativní abstrakce náhle, tento moment osobní interpretace figurativního motivu, či lépe jeho emocionálního dramatu, psychického napětí přinesl do Hladíkovy tvorby zcela nový půdorys. Od něj se počala rozvíjet souvislá řada tapiserií zachycujících v sevřené formě niterné zápasy vepsané ve výraz tváře reálných osob (*Blažena* první varianta 1977, *Franz Kafka* 1978) i figur zrozených z imaginace starých mistrů (*Poselství* 1974–1975, *Mantegna* 1977), dramata citu promítající se v koncentrovanou mimiku a naléhavost pohledu (*Tváře* 1979), ve vypjatost a tíhu gest dramatického okamžiku reálné akce uchopené jako symbol psychického napětí (*Marie* 1975), v znepokojující emocionální prostory utvářené setkáním postav různých světů a jejich reakcí na děj odehrávající se mimo půdorys díla

⁴⁰⁰ Dle Mrázkova sdělení hluboká deziluze z nereformovatelnosti systému vyvolaná srpnovou invazí vyústila ve Vohánkův odchod ze strany a pravděpodobně i v následné razantní utlumení jeho tvůrčích aktivit v 70. letech.

(*Setkání-nesetkání* 1976, *Pohnutí* 1976, *Někteří z nás* 1978), ve svém celku nesené a podmiňované hluboce emotivním prožitkem autora. Ať již zde jako podklad sloužily divadelní momentky, portrétní fotografie či reprodukce výtvarných děl, stávaly se pouze odrazovým můstkem pro inscenaci imaginárního „*setkání historie a současnosti, proslulosti a anonymity, detailu a velkého děje*“,“⁴⁰¹ pro subjektivní interpretaci uvolňující intenzitu elementární psychické akce zachycené ve své neměnnosti v nové integritě tapiserie, s neobyčejnou schopností „*postihnout dramaticky nejexponovanější bod významu a výrazu*.“⁴⁰² Dramaturgická volba fragmentu, akcentace detailu, koncentrace napětí v důmyslné kompoziční struktuře, plastická modelace figur vyhrocená nepředmětným prostředím, disharmonie měřítek, fragmentace a podání jednotlivých aktérů, setkání kontrastních duševních hnutí postav protikladných světů, časů a prostorů, která „*vtahují diváka do časoprostorového střetnutí natolik aktivního a mnohovýznamového, že autorské sdělení jako by se ozývalo dunivou ozvěnou v pozadí*.“⁴⁰³ Tedy psychický prostor, emocionální prostředí, subjektivní sdělení jako tvůrčí faktor, jímž se Hladíkova díla v 70. letech vymykala soudobým tendencím využívajícím médium fotografie a nejrůznějších předloh v linii dokumentace a objektivizace současnosti, ikonické ironizace či *pouhé* formové transpozice. Odvíjí-li se nová vývojová linie v tvorbě Jana Hladíka od *Polibku ze Saint-Gilles*, je možné stanovit zlomový moment v díle Jenny Hladíkové v její tapiserii *Strom* z roku 1978, přičemž i zde se spíše než o radikální názorový obrat jednalo o přirozené vyklenutí předchozího směřování. Obdobně jako Jan i Jenny zaměnila autorskou grafiku jako inspirační zdroj svých tkaných děl za využití fotografické předlohy jako podnětu pro textilní transpozici, plynoucí z „*chuti utkat optický pohled na skutečnost, přírodu*“,“⁴⁰⁴ zpředměnit v tkanině přírodní dění interně procitované, avšak i zrakem vnímané, zhmotnit v ní představy neustále se proměňujícího, „*neklidného, rodícího se, zrajícího, pulsujícího, vznikajícího a zanikajícího organismu*“ přírody.⁴⁰⁵ Tento nový tvůrčí impuls zákonitě proměnil i způsob autorčina výtvarného vyjadřování, v němž se z neaktivní, indiferentní rypsové půdy předcházejících děl stal dominantní či rovnocenný partner přetkávaných struktur, médium obrazových konfigurací plastické modelace a iluzivní hloubky prostoru přírodních scénérií, zachycující v pohledech do krajiny dramata přírodních živlů i tiché uplývání času, zaznamenávající momenty nekonečného prostoru i tajemství přírodních detailů. Klasickou rypsovou vazbou

⁴⁰¹ Antonín HARTMANN. Jan Hladík. Tapiserie-Grafika (kat. výst.), Dům umění v Opavě 2001, nepag.

⁴⁰² Idem (pozn. 217) 12–13.

⁴⁰³ Milena LAMAROVÁ: Lausannská koláž, in: Umění a řemesla, 1980/1, 21.

⁴⁰⁴ Citace in: KYBALOVÁ 1999 (pozn. 320) 8.

⁴⁰⁵ Jiří DOLEJŠ: Gobelíny Jenny Hladíkové a skleněné plastiky Jaroslava Svobody, in: Umění a řemesla, 1981/1, 11.

konkretizované útvary v *Paměti vřesu* (1977) či *Lomu* (1977) tak získaly jednoznačnou artikulaci přepisu krajinných výseků, přírodních panoramat i jejich soustředěných záběrů, se strukturou přetahovaných útků taktálně zintenzivňujících hloubku prostorové dimenze (*Strom* 1978, *Dělená krajina* 1982–1983), fyzicky zpřítomňujících bujnost vegetace i dramatické vrásnění útvarů skal (*Propast* 1979, *Barokní princip* 1980), rozehrávajících světelné reflexy čerení vodní hladiny (*Opatovický rybník* 1981) či letnými doteky rozvířujících obrazové pole (*Schody* 1984). V paralelní linii se rypsový princip proměnil v soupeře reliéfních přetahovaných útvarů, vyhraňujících napětí interakce těchto protikladných sil v tlaku mohutných provazců prorážejících tvarovou a barevnou fugu rypsové půdy (*Místo střetu* 1978, *Vání* 1981) či v kolizi reliéfní mohutnosti a neklidu energických pletenců s přísným chladem geometrických plošných sekvencí (*Ostrovky* 1980).⁴⁰⁶ Kontinuita názorového projevu definovala v 70. letech tvorbu Jiřího Tichého, jenž nadále rozvíjel linii materiálové, strukturální a konfigurační tvarové konfrontace v monumentálních tkaných skladbách, v nichž zvolna nabýval na významu sumární tvar kompozice, intenzita barevné harmonie a reliéfní plasticita vazeb – *Budoucí setkání* 1971, *V znamení motýlů* 1975, *Strom života* 1977 či *Pulsace* 1979 pro interiér radnice v Ludwigshafenu. Věra Drnková-Zářecká směřovala ve svých autorských dílech od přísné geometrizace kombinovaných technik počátku 70. let (*Klec* 1970, *Bouře* 1970) ke koloristicky a tkalcovsky harmonizující, dekorativní skladbě stylizovaných figurálních motivů (*Zepřej se podzimu* 1977, *Slunovrat* 1980). Alice Kuchařová přenesla svou orientaci z kompozic intenzivních barevných ploch k monochromii (*Strom života* 1970, *Bílá kompozice* 1971) či skladbě několika valérů (*Nokturno* 1970, *Život* 1975), stupňujících působení rypsové struktury půdy prostoupené lineárním členěním sumaku, s tvaroslovím redukované vegetabilní motiviky a subtilní křivkou formátů. V cyklu kosmické tematiky nadále pokračoval Karel Lapka, Květa Hamsíková obrátila tvůrčí soustředění k netkaným textiliím, kontinuita vyjádření charakterizovala díla Josefa Müllera, Sylvy Řepkové či Bohuslava Felcmana, Kybalova nástupce v textilním ateliéru VŠUP. Ludmila Kybalová po smrti manžela v roce 1971 zrealizovala ještě čtyři komorní tapiserie dle Kybalových návrhů navazujících na předchozí lyrickou harmoničnost vazebné traktace přírodních motivů – *Letící květ*, *Vzpomínka I*, *Modrá tapiserie*, a poslední tapiserii *Zimní slunce*, jejíhož dokončení se po smrti Ludmily Kybalové v roce 1975 ujala Eva Brodská. V tvorbě Brodské zůstala jako tematická dominanta ukotvena krajina, subjektivní přepis jejího emotivního působení, vedoucí autorku od čistoty gobelínové

⁴⁰⁶ V roce 1979 se Jan a Jenny Hladíkoví stali zakládajícími členy *Asociace Pierra Pauliho* v Lausanne, která z darů textilních děl 35 výtvarníků vytvořila základ kolekce tamního muzea současné tapiserie.

techniky počátku 70. let (*Krajina* 1970, *Hořící keř* 1972) k stupňování strukturální a barevné subtility skrze momenty jemných smyček na pozadí rypsové půdy, v tématických řadách *Luk* (*Advent* 1974, *Zastavení* 1976) a *Moří*. Obdobné přehodnocování tradičních postupů v technice, obrat k jemnosti a rytmu textilní struktury charakterizoval i orientaci Renaty Rozsivalové, svěřující křehkost výrazu v barevnou a strukturálně vazebnou úspornost lyrických přepisů niterného prožívání přírody – *Předjarní krajina* 1972, *Krajina odlivu* 1977 či *Geometrická krajina* 1979, již se autorka prezentovala na lausanském bienále v roce 1981. Přes výjimečnou osobitost, tvorba Rozsivalové současně naznačuje širší linii výtvarného vyjadřování nejmladší generace českých autorů, kteří v polovině 70. let obrátili svoji pozornost ke klasičnosti materiálu, techniky i formátu a k znovuobjevování hodnot čistoty tkalcovských prostředků, výrazu detailu a emotivnosti kultivované vazebné struktury, v projevech zklidněných, důsledně ukázněných a vnitřně sevřených.

Dramatický vývoj 60. let se tedy uzavřel a díky jeho aspiracím, výtvarným hodnotám a v důsledku i dosažení uznání autorské tapiserie jako nezávislého prostředku výtvarného vyjádření, již nastupovala nová generace na uměleckou scénu za zcela jiných podmínek než zakladatelé české autorské tapiserie, kteří v neobyčejně dynamickém a energickém období 60. let dokázali proměnit řemeslné dílo bez výraznějších ambicí v jedinečné sdělení, v projev výtvarnou i lidskou výpovědí nesporně rovnocenný soudobému uměleckému dění.

Závěrem

Ve své diplomové práci jsem se pokusila podat ucelený přehled událostí, které utvářely a ovlivňovaly formování české autorsky tkané tapiserie 60. let, zachytit a zhodnotit rozhodující momenty, které se podílely na transformaci výtvarného vyjadřování i proměnách hledisek teorie a kritiky. Vývojová etapa 60. let se jeví jako zcela zásadní a revoluční nejen v rovině konstituce fenoménu autorského tkaní, ale ve vztahu k dění následujících desetiletí na české scéně představuje beze sporu údobí nejdynamičtějších oborových aktivit, převratných vyjadřovacích proměn, extrémních kontrastů a rozhodných zvrátů ve vnímání umění tapiserie jako celku. Jakkoli jsou tyto dramatické procesy plně spjaty s obdobím 60. let, nelze je současně odejmout od souvislostí předchozího desetiletí, v němž byly položeny samotné myšlenkové i faktické počátky české autorsky tkané tapiserie, předpoklady pro její vyjadřovací i významovou emancipaci a rozhodný vstup na domácí i mezinárodní scénu. Autorská tapiserie nejen proměnila svoji podstatu z dekorativního řemeslného díla závislého na malířském vyjádření ve výrazově nezávislou výtvarnou formu, v autonomní uměleckou výpověď, ale toto ústřední východisko konce 50. let zhodnotila v průběhu jednoho desetiletí v pluralitu výtvarných tendencí a individuálně diferencovaných autorských projevů. Tento vývoj české autorské tapiserie 60. let, v překotném tempu a vystupňované aktivitě, v souvislostech společenského uvolnění a dynamiky dění na výtvarné scéně se již plně odehrával v kontextu mezinárodního směřování, v paralelních inklinacích a nezřídka s převyšující výrazovou razancí. Cílem mé studie nebylo podat vyčerpávající přehled o díle všech českých textilních výtvarníků či detailně analyzovat tvorbu nejvýraznějších osobností nejpodnětněji a nejpronikavěji určujících dané dění, nicméně na podkladě rozboru skupinových prezentací i individuálních výtvarných i teoretických vystoupení jsem mohla definovat stěžejní tendence formující tvářnost české autorské tapiserie 60. let, vyznačit aspekty je spojující i diferencující, sledovat momenty konvergenční s mezinárodní scénou i zcela osobitý přínos českých autorů. Přestože význam českých výtvarníků pro vývoj na světovém fóru byl v souvislostech 70. let citelně pozapomenut, skutečnost jejich výrazného postavení, jak jsem ilustrovala i příklady zahraničních kritik, byla v období 60. let nezpochybnitelná a reflektovaná, a to nejen v rovině jedněch z nemnoha iniciátorů autorského tkaní, ale i ve významu podněcovatelů nejradiálnějších řešení otevírajících nové roviny tkaného vyjádření, nositelů výtvarně aktuálních, ale současně svébytně textilních hodnot,

niterně svázaných s vnímavým uchopením možností hmoty i tkalcovské techniky. Tyto a jiné skutečnosti, stěžejní vývojové aspekty ovládající tkanou tvorbu 60. let jsem ve svém široce vymezeném textu mohla pouze v základních obrysech načrtnout. Řady podstatných a hlubší úvahy si zasluhujících momentů jsem se pouze zběžně dotkla – vztah české a polské autorské tapiserie, souvislosti tkaného a jiného výtvarné vyjádření v rámci díla jednotlivých autorů, otázka textilního umění a prostoru atp. – a mnoho aspektů zůstalo zcela opomenuto – sepětí tkané tvorby a monumentálních forem krajkové či kombinované tapiserie, otázka vlivu české tapiserie na slovenské textilní dění aj. Rozbor těchto i jiných otázek by však již výrazně přerůstal strukturu mého diplomové práce, kterou jsem pojala jako studii elementární problematiky české autorsky tkané tapiserie 60. let, jako jeden z možných příspěvků pro následné, specificky tematicky zaměřené uměleckohistorické zkoumání.

Resumé

Počátek 60. let znamenal v dějinách oboru tapiserie v českém prostředí i evropském měřítku otevření nové kapitoly vývoje spojené s energickým nástupem autorského přístupu k realizaci, dispozici podmiňující následný razantní vpád autorsky tkané tapiserie na scénu výtvarného umění. Předpoklady obou těchto aspektů byly položeny vývojem předchozího desetiletí, v němž se v opozici vůči konvencím a technologické rutině tvorby gobelínových dílen a s tvůrčí potřebou nejzazší autenticity výtvarné výpovědi začala utvářet forma autorsky tkané tapiserie jako nové polohy tkaného vyjádření nekomparativního s dílenskou produkcí v intenzitě autorova sdělení, charakteru výtvarného pojetí i inspiračních východisek. I přes vyjadřovací regeneraci dílenské tvorby přehodnocením materiálových a technologických kvalit, rozpoutaná konfrontace obou tvůrčích přístupů vyplynula v nevyhnutelný rozkol mezi dílenským přepisem malířsky koncipovaného kartonu podřízeného funkcí, vyjadřovací i významovou strukturou investorskému požadavku a autorskou, v určité rovině vždy experimentální tvorbou, odpoutanou od svazujících předpisů tradice, řídicí se *pouze* imaginací tvůrce a možnostmi textilní hmoty jako nenahraditelného vyjadřovacího prostředku. I tato kontroverze mezi dílenským a autorským způsobem realizace tapiserií, polemika mezi jejich antagonistickými tvůrčími principy nesoucími i odlišné výtvarné hodnoty, jako imanentní vývojový moment oboru, spoluurčovala dynamický vývoj 60. let, v jehož průběhu autorská tapiserie osvobozená i v očích výtvarné kritiky dekorativních a malířských konotací pronikla mezi projevy volného umění. Zpracování netradičních či netextilních materiálů, nalézání nekonvenčních realizačních procesů, popření pravoúhlého formátu, odhalení možností trojrozměrnosti či transparency, osvobození od plošnosti a vázanosti stěnou a mnohé jiné prvky přehodnocující význam textilní hmoty a výtvarných postupů ji určujících prolomily zákonitosti ustaveného pojetí gobelínového umění. Autorsky tkaná tapiserie jako autonomní výtvarné vyjádření, individuální tvůrčí výpověď nesdělitelná jinými prostředky než právě textilní hmotou a procesy její konstituce se nejen cele odloučila od uměleckořemeslné dekorativní povahy dílenské tvorby, ale proměnila se v průběhu 60. let v spektrum projevů rozrůzněných výrazem i sdělením, diferencovaných interakcí hmoty a tvůrčího záměru, které vyvolaly nové aspekty opětovně položené otázky po výrazové specifičnosti nikoliv již *pouhé* tapiserie, ale mnohvrstevnaté struktury textilního umění. Na tomto bouřlivém internacionálním dění na poli autorsky tkané tapiserie participovali s vnitřní vývojovou

autonomií a dynamikou, s reflexí ze strany zahraničních tvůrců i kritiků, i čeští výtvarníci, spoluvytvářející zakladatelskou vlnu rozněčující zcela novou povahu vnímavosti vůči textilní hmotě i struktuře díla, novou dimenzi výpovědi a jejího výtvarné vyjádření.

Abstract

The beginning of the 1960s was marked in the history of tapestry discipline in European scene by forceful entry of artists-creators realizations, the condition of consequent breaking of this artist-creator tapestry, so-called the new tapestry or the art fabric (in English-speaking countries), to the contemporary artistic life. Preconditions of both of these aspects were lined up by a development of a previous decade, a period when in opposition to stereotypes, conventions and a routine technique of tapestry making in gobelin manufactories and with demands of (on) the ultimate authenticity of artistic communication, opened to begin forming a way of authorship execution, a personal participation of artist in the entire creative process, as a kind of the art weaving incomparable to value of studio's realizations by intensity and mode of artist's message, its artistic language and its sources of inspiration. Although (Even if) the production of gobelin manufactories was renewed by a revaluation of materials and technological qualities, awakened confrontation of these controversy creative approaches to the weaving eventuated to the inevitable division between manufactory tapestries woven in the traditional reproductive way according to painted cartoons – designs requisite in line of subject, technology of execution and also in decorative function to demands of investor – and artists-creators realizations – in principle always experimentals, freeing from traditionalist constraints and inhibitions, guided by personal imagination of author and searching of the potencial of the textile medium as unreplaceable material for a giving substance to artistic vision. Also this conflict opposing creative principles of artists-creators and manufactory realizations generating different artistic values, this controversy as the specific immanent evolutionary aspect of tapestry discipline, took participate in the precipitate evolution of the 1960s, within the phenomenon of artist-creator tapestry, emancipated from picture and decorative connotations even in view of artistic critics, integrated to the group of fine art media as valid, unique, particular branch of art, as entirely independent, individual way of visual expression. The expansion of untraditional textile or alternative materials, the free experimentation with inovative methods and unconventional processes, the abandon of the ortodox rectangular tapestry format, the discovery of the third dimension, the finding possibilities of tapestry perforation, then the break-away of the woven composition from the wall, its traditional background, and many other elements revaluating importace of textile material and factors of artistic process as important means of communication broke historical

outlook of tapestry constitution as flat, painted conception wall hanging of strict workmanship's canons. The artist-creator tapestry as the autonomous means of a visual expression, as individual artistic medium for communication personal statement, fundamentally, closely tied with inherent characteristics of the textile medium and processes of execution, not only emancipated to all appearance of traditional manner of tapestry weaving, its decorative and handicraft character and rules, but also in progress of the 1960s changed to the spectrum of various modes diversified by many shapes of subjective message and its artistic treating, by interplays between a textile material and author's view, which provoked newly aspects of re-asking for a specific textile qualities not just woven tapestry but infinitely various totality of the art fabric. Czech artists-creators participated in this international stormy development of new tapestry movement by independent, original progress reflected by critics and artists, contributing creative senses and personal ways of work to constitution the wholly new sensitivity to textile material and structural elements of artwork, new deepness of artistic communication and its languages of expression.

Seznam použité literatury a pramenů

Knihy

- COFFINET Julien / PIANZOLA Maurice: La tapisserie, Genève 1971
COLCHESTER Chloe: The New Textiles. Trends and Traditions, London 1991
CONSTANTIN Mildred/ LARSEN Jack Lenore: Beyond craft: the art fabric, New York 1973
GLIBOTA Ante: Nouvelles tapisseries, Paris 1985
HAVLÍK Vlastimil / KYBALOVÁ Ludmila: Antonín Kybal, Nové Město nad Metují 1993
HAŠEK Miroslav: Marie Teinitzerová, České Budějovice 1971
HELD Shirley: Weaving, New York 1973
HERMANSDORFER Mariusz: Magdalena Abakanowicz, Wroclaw 1995
HUML Irena: Współczesna tkanina polska, Warsaw 1989
CHALUPECKÝ Jindřich: Nové umění v Čechách, Praha 1994
JARRY Madeleine: La tapisserie: art du XXème siècle, Friburg 1974
KAUFMANN Ruth: The New American Tapestry, New York 1968
KUENZI André: La nouvelle tapisserie, Genève 1973
KYBAL Antonín: Kapitoly o textilním umění, Praha 1958
KYBAL Antonín: O textilním výtvarném projevu, Praha 1973
KYBALOVÁ Ludmila: Československá gobelínová tvorba, Praha 1963
LÉVI-STRAUSS Monique: Sheila Hicks, Paris 1973
LUXOVÁ Věra: Jarmila Čihánková-Tapisérie, Bratislava 1978
MEDKOVÁ Jiřina: Řeč věcí, Praha 1990
MRÁZ Bohumír / MRÁZOVÁ Marcela: Současná tapiserie, Praha 1980
PARCERISAS Pilar: Aurelia Muñoz, Barcelona 1990
RILEY Noël (ed.): Dějiny užitého umění, Praha 2003
SPURNÝ Jan: Antonín Kybal, Praha 1960
SPURNÝ Jan: Antonín Kybal, Ein meister moderner textilkunst, Praha 1960
ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění V, Praha 2005
ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI, Praha 2007
THOMAS Michel / MANGUY Christine/ POMMIERS Sophie: L'Art textile, Genève 1985
TRACHTOVÁ Miluška / JUŘÍKOVÁ Magdalena (ed.): Moravská gobelínová manufaktura ve Valašském Meziříčí 1898–1998, Valašské Meziříčí 1998
TUČNÁ Dagmar / LUXOVÁ Věra: Československá tapiséria 1945–1975, Bratislava 1978
UMPRUM / VŠUP 100 let práce, Praha 1985
VOHÁNKA Jindřich: Střední průmyslová škola textilní v Brně, oddělení pro výtvarné zpracování textilií a oděvu, Brno 1969
VOHÁNKA Jindřich: Barva a systém, Praha 1985
VORMS Pierre (ed.): Tapisseries de Jean Lurçat (1939–1957), Belvèse 1957
WALLER Irene: Textile sculptures, London 1977

Stati v časopisech

- ABAKANOWICZ Magdalena: Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě, in: Umění a řemesla, 1969/2, 93
ADLEROVÁ Alena: Bilance 66, in: Domov, 1967/2, 12–15
ADLEROVÁ Alena: My v Bruselu 1958, in: Umění a řemesla, 1987/4, 37–42
BILLETER Erika: 3rd International Tapestry Biennial, in: Craft horizons, 1967/4, 8–15
BILLETER Erika: Renaissance tapisserie ve 20. století, in: Umění a řemesla, 1969/2, 86–92
BLAŽKOVÁ Jarmila: K dějinám nástěnných koberců, in: Tvar, 1954/3–4, 72–84
BLAŽKOVÁ Jarmila: K výstavě francouzských tapisérií v Praze, in: Výtvarné umění, 1958/5, 212–217
BLAŽKOVÁ Jarmila: Umění nástěnných koberců v Československu, in: Výtvarné umění, 1958/7, 306–313
BLAŽKOVÁ Jarmila: Renaissance tapisserie, in: Dějiny a současnost, 1963/6, 22–29
BLAŽKOVÁ Jarmila (rec.): Ludmila Kybalová. Československá gobelínová tvorba, in: Výtvarné umění, 1965/4, 219–220

BROŽKOVÁ Libuše (rec.): Kniha o gobelínech, in: Domov, 1965/2, 38–43

DOLEJŠ Jiří: Gobelíny Jenny Hladíkové a skleněné plastiky Jaroslava Svobody, in: Umění a řemesla, 1981/1, 11

FABEL Karel: Tapiserie – umění bez hranic (?): Nad 4. trienále v Lodži, in: Umění a řemesla, 1982/2, 49–54

FIŠÁREK Alois: K výtvarným dílům v československém pavilónu na světové výstavě v Bruselu, in: Architektura ČSR, 1958/9–10, 682–683

FIŠER Marcel: Výtvarná sympozia 60. let, in: Ateliér, 2007/4, 2

FUSEK Jiří: Tapiserie a jejich trvanlivost, in: Umění a řemesla, 1970/2, 50–51

HAPALA Vladimír: Tradice gobelínové tvorby ve Valašském Meziříčí, in: Umění a řemesla, 1967/6, LXXI

HERAIN Karel: Marie Teinitzerová, in: Tvar, 1948/10, 249–263

HETTEŠ Karel: Antonín Kybal, in: Tvar, 1949/2, 42–56

HETTEŠ Karel: K výstavě francouzských tapiserií, in: Tvar, 1958/2, 33–45

HETTEŠ Karel: Od uměleckého řemesla k průmyslovému výtvarnictví, in: Výtvarná práce, 1962/1, 8

HETTEŠ Karel: Textilní umění A. Kybala, in: Výtvarná práce, 1963/19–20, 11

HETTEŠ Karel: Bilance tří „Bilancí“ 1958–1963, in: Tvar, 1963/7, 207–219

HETTEŠ Karel: Výstava textilního umění, in: Výtvarná práce, 1964/18, 3

HETTEŠ Karel: Polské užité umění, in: Výtvarná práce, 1965/1, 7

HETTEŠ Karel: Úvahy o vývoji našeho užitého umění, in: Tvar, 1966/7, 204–224

HETTEŠ Karel: Tapiserie na rozcestí, in: Výtvarná práce, 1966/21, 1,3

HETTEŠ Karel: Lausanne a hledání zítřka, in: Výtvarná práce, 1967/16, 12

HETTEŠ Karel: Otevřené problémy, in: Výtvarná práce, 1967/18, 4

HETTEŠ Karel: Imaginární rozhovor, in: Výtvarná práce, 1969/3–4, 13

HETTEŠ Karel: Svár tapiserie a zdi, in: Umění a řemesla, 1969/5, 210–216

HLAVÁČ Ludovít: Jarmila Čihánková v Lausanne, in: Výtvarný život, 1971/9, 37

HLAVÁČEK Josef: Půl století poté (Z odstupu o umění 60. let), in: Ateliér, 2008/7, 2, 6

HLAVÁČKOVÁ Konstantina: Kyselovy tapiserie Řemesla, in: Umění a řemesla, 1989/9, 32–35

HLAVÁČKOVÁ Konstantina: Sheila Hicks, in: Umění a řemesla, 1992/3, 78–80

H. (HOFFMEISTER Adolf): Bienále tapiserií, in: Výtvarná práce, 1962/13, 12

HOFMEISTEROVÁ Jana: Výstava sedmi textilních výtvarníků, in: Umění a řemesla, 1965/2, XV

HOFMEISTEROVÁ Jana: Gobelínová tvorba z posledních let, in: Umění a řemesla, 1965/3, 90–96

HOLEŠOVSKÝ Karel: Brněnská bilance užitého umění, in: Umění a řemesla, 1970/2, 16–21

HOLUBOVÁ Miloslava: Výstava francouzské tapiserie, in: Umění a řemesla, 1958/1, 36–37

HOLUBOVÁ Miloslava: Padesát let gobelínové tvorby ve Valašském Meziříčí, in: Umění a řemesla, 1958/4, 128–133

HOLUBOVÁ Miloslava: Gobelíny. Valašské Meziříčí, in: Výtvarná práce, 1959/1, 7

HOLUBOVÁ Miloslava: Vzpomínka na Marii Teinitzerovou, in: Výtvarné umění, 1961/2, 55–60

HOLUBOVÁ Miloslava: Skupina 7 a textilní umění, in: Výtvarné umění, 1965/4, 190–196

HUML Irena: Autonomous weaving, in: Projekt, 1985/1, 2–17

CHALUPECKÝ Jindřich: Potřeba experimentu, in: Tvar, 1957/2, 37–49

J. CH.: Karolína Gutová, in: Výtvarná práce, 1966/12, 4

K.: S Jiřím Tichým, in: Výtvarná práce, 1969/1–2, 15

KARNA Ewa: Hladiks' Loom, in: Projekt, 1975/3, 66–71

KLIVAR Miroslav: Moderní tvar v současném uměleckém řemesle, in: Umění a řemesla, 1967/5, 175–180

KOSTKA Jiří: Kybalova tapiserie pro světovou Výstavu v Bruselu, in: Výtvarné umění, 1958/3, 132–135

KOTÍK Jan: Naše současné průmyslové výtvarnictví, in: Tvar, 1955/9, 257–259

KOTÍK Jan: Triennale 1960, in: Tvar, 1961/1, 20–30

KOTÍK Jan: Důležitost metody, in: Tvar, 1963/1–2, 2–35

KOTÍK Jan: Pravdivost vztahů, in: Tvar, 1963/3, 65–68

KOTÍK Jan: Výstava – Tvorba – Skutečnost, in: Umění a řemesla, 1963/2, 43

KUENZI André: Troisième biennale de la tapisserie à Lausanne, in: La Gazette littéraire, Samedi-Dimanche 10–11 juin 1967, No 133, 31–33

- KYBAL Antonín: Francouzské gobeliny, in: Tvar, 1948/10, 266–271
- KYBAL Antonín: Pedagogická úvaha o studiu skutečnosti v textilním umění, in: Tvar, 1954/9, 278–287
- KYBAL Antonín: Poznámky o navrhování a provádění gobelínů, in: Umění a řemesla, 1956/3, 102–105
- KYBAL Antonín: O vzorování textilu, in: Tvar, 1957/2, 50–53
- KYBAL Antonín: Úspěch československého umění, in: Tvar, 1959/9–10, 288–309
- KYBAL Antonín: Struktury a střidy v textilním výtvarnictví, in: Umění a řemesla, 1961/5, 170–176
- KYBAL Antonín: Od studia přírodních struktur k textilním desénům, in: Umění a řemesla, 1962/2, 44–49
- KYBAL Antonín: Textilní intarzie, in: Umění a řemesla, 1962/6, 218–225
- KYBAL Antonín: Barvy věcí, in: Tvar, 1965/5, 129–133, XXV
- KYBAL Antonín: Mezinárodní bienále tapisérií, in: Umění a řemesla, 1966/1, 17–22
- KYBAL Antonín: Poznámky k art-protisu, in: Umění a řemesla, 1967/2, XVI–XVII
- KYBAL Antonín, GIAUQUE Elsi, SCHOLTEN Herman: Názory o tapiserii, in: Umění a řemesla, 1969/3, 146–147
- KYBAL Antonín: 5. bienále mezinárodní tapiserie, in: Umění a řemesla, 1972/1, 42–45
- KK (KYBALOVI): Výtvarníci zasahují do denního života, in: Výtvarná práce, 1953/31, 4
- KK (KYBALOVI): Cesty současného textilního umění, in: Výtvarná práce, 1960/9–10, 10–11
- KYBALOVÁ Ludmila: O prostorovosti textilního umění, in: Tvar, 1955/4, 116–123
- KYBALOVÁ Ludmila: Výrazové prostředky soudobé gobelínové tvorby, in: Umění a řemesla, 1960/2, 57–64
- KYBALOVÁ Ludmila: Gobelín-jeho idea a funkce, in: Umění a řemesla, 1961/3, 90–94
- KYBALOVÁ Ludmila: Současné gobelíny v zahraničí a u nás, in: Výtvarná práce, 1961/23, 6–7
- KYBALOVÁ Ludmila: I. Bienále tapisérií, in: Umění a řemesla, 1963/2, 52–57
- KYBALOVÁ Ludmila: Současný gobelín, in: Výtvarné umění, 1964/4, 151–161
- KYBALOVÁ Ludmila: Gobelín a řemeslo, in: Domov, 1967/4, 24–27
- KYBALOVÁ Ludmila: Československá tapiserie 1966–1971, in: Umění a řemesla, 1972/2, 22–28
- KYBALOVÁ Ludmila: Antonín Kybal-pedagog (k nedožitým 80. narozeninám), in: Umění a řemesla, 1981/3, 30–35, 65
- KYBALOVÁ Ludmila: Dílenská tapiserie a její předloha, in: Umění a řemesla, 1982/4, 19–23
- L.: Tapiserie Evy Brodské, in: Výtvarná práce, 1968/15, 5
- LAMAČ Miroslav / PADRTA Jiří: Úspěch čs. výtvarníků v Bruselu, in: Výtvarná práce, 1958/13–14, 3–4
- LAMAROVÁ Milena: Umění a textil, in: Umění a řemesla, 1966/5, 169–175
- LAMAROVÁ Milena: Lausannská konfrontace tapiserie, in: Umění a řemesla, 1967/5, 181–187
- LAMAROVÁ Milena: Osamělost přespolního běžce, in: Výtvarná práce, 1967/26, 5
- LAMAROVÁ Milena: Tapiserie Evy Brodské, in: Výtvarná práce, 1968/5, 5
- LAMAROVÁ Milena: Vlákno a prostor, in: Výtvarná práce, 1968/14, 7
- LAMAROVÁ Milena: Mnohostranné pojetí tapiserie Sheily Hicksové, in: Umění a řemesla, 1968/5, 194–198
- LAMAROVÁ Milena: Tapestry's other dimension, in: Design, 249, september 1969, 36–41
- LAMAROVÁ Milena: Lausanne 1973 – otevřený obzor, in: Umění a řemesla, 1973/4, 23–30
- LAMAROVÁ Milena: Světová tapiserie 1975 – návraty a rozpory, in: Umění a řemesla, 1976/1, 10–12
- LAMAROVÁ Milena: Gobelíny Evy Brodské – sklo Pavla Wünsche, in: Umění a řemesla, 1978/1, 4–5
- LAMAROVÁ Milena: 8. bienále tapiserie Lausanne 1977, in: Umění a řemesla, 1978/1, 35–41
- LAMAROVÁ Milena: Lausannská koláž, in: Umění a řemesla, 1980/1, 19–25
- LAMAROVÁ Milena: Dílo Bohdana Mrázka, in: Umění a řemesla, 1982/1, 5–6
- LAMAROVÁ Milena: Mezinárodní bienále tapiserie v Lausanne, in: Umění a řemesla, 1982/1, 13–20
- LAMAROVÁ Milena: Vlákno a prostor /11. bienále v Lausanne/, in: Umění a řemesla, 1984/2, 18–22
- LAMAROVÁ Milena: Tapiserie jako socha, in: Umění a řemesla, 1986/1, 16–22
- LAMAROVÁ Milena: Lausanne – konec avantgard?, in: Umění a řemesla, 1990/1, 18–21
- LAPKA Karel: O technice tkaní nástěnných koberců, in: Tvar, 1954/3–4, 102–109

LAPKA Karel: Řemeslo ve vztahu k textilní průmyslové tvorbě, in: Umění a řemesla, 1959/2, 53–61

LAPKA Karel: K výstavě skupiny 7, in: Tvar, 1960/7, 225–6

LAPKA Karel: Výstava skupiny Sedm, in: Tvar, 1965/2, 47–61

LARSEN Jack Lenor: The New Weaving. 1/At Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland, in: Is It Art? Two points of view on the two major museum exhibitions, in: Craft horizons, 1969/2, 22–30, 50

LARSEN Jack Lenor: Lausanne: International Tapestry Biennale, in: Craft horizons, 1969/5, 14–19, 70

LARSEN Jack Lenor: The greatest show on earth..., in: Two Views of The Fifth Tapestry Biennale, in: Craft horizons, 1971/5, 22–23, 62

LOSOSOVÁ Adéla: Textil – sklo – keramika, in: Umění a řemesla, 1968/2, XIX

LURÇAT Jean: Renaissance francouzské tapisserie, in: Výtvarné umění, 1960/8, 359–367

m: U dvou zvonků, in: Výtvarná práce, 1971/3, 8

MALIVA Jan: Jindřich Vohánka, in: Výtvarná práce, 1961/2, 8

MALIVA Jan: Výstava Jindřicha Vohánky, in: Umění a řemesla, 1961/2, VII

MARŠÁLKOVÁ Daniela: Jiří Tichý, in: Výtvarná práce, 1967/15, 4

MEDKOVÁ Jiřina: Tuschnerová, Mrázek, Vohánka, in: Výtvarná práce, 1963/13–14, 11

MEDKOVÁ Jiřina: Jihomoravská bilance, in: Tvar, 1970/3, 65–87

MRÁZ Bohumír (rec.): Naše gobelínová tvorba, in: Umění a řemesla, 1964/4, XLIX

MÜLLER Josef: Gobelín. Dílo tkalcovské řemeslné, in: Umění a řemesla, 1962/1, 11–16

OWIDZKA Jolanta: Po Biennale w Lozannie, in: Projekt, 1962/5, 23

OWIDZKA Jolanta: La Ile Biennale internationale de la tapisserie à Lausanne, in: Projekt, 1965/5–6, 52–55

PALATA Oldřich: Tapisserie Jana Hladíka, in: Umění a řemesla, 1988/2, 29–32

PASEKOVÁ Dana: Naše umělecká řemesla v Bruselu, in: Umění a řemesla, 1958/1, 11–18

PEČÍRKA Jaromír: František Kysela, in: Tvar, 1955/7, 170–181

PEČÍRKA Jaromír: Černá hodinka v ateliéru, in: Tvar, 1956/8, 276–279

POCHE Emanuel: Francouzská tapisserie, in: Výtvarná práce, 1958/6, 1–2

r: Skončila IV. přehlídka čs. výtvarníků, in: Výtvarná práce, 1960/5, 1–2

R: Výstava malých gobelínů, in: Umění a řemesla, 1962/2, XV

RABAN Josef: K novým pracím Antonína Kybala, in: Tvar, 1955/7–8, 217–227

RABAN Josef: Jubilejní soutěž 1960, in: Tvar, 1960/9–10, 284–324

RABAN Josef: XII. triennále, in: Tvar, 1961/1, 1–4

RABAN Josef: Karel Lapka, in: Tvar, 1964/8, 239–253, XLVII

RABAN Josef: Výstava Jiřího Tichého, in: Tvar, 1965/5, 134–6

RABAN Josef: Tapisserie nebo obraz?, in: Tvar, 1967/8–9, 284–288, XLI–XLII

RAPOPORT Debra: ...tapisserie vivant... in: Two Views of The Fifth Tapestry Biennale, in: Craft horizons, 1971/5, 24–25, 62–63

Redakce Výtvarné práce: Sekce MSGR, in: Výtvarná práce, 1969/5–6, 3

Redakce Výtvarné práce: Sekce UP, in: Výtvarná práce, 1969/5–6, 4

REY Jean-Dominique: À Lausanne: Deuxième Biennale internationale de la tapisserie, in: Jardin des Arts, 1965/130, 68–69

REY Jean-Dominique: À Lausanne: Troisième Biennale internationale de la tapisserie, in: Jardin des Arts, 1967/155, 59–60

REY Jean-Dominique: À Lausanne: 4e Biennale internationale de la tapisserie, in: Jardin des Arts, 1969/178, 9–10

RICHTER Stanislav: Gobelíny a smalty Jiřího Tichého, in: Umění a řemesla, 1965/3, XXVIII

Rozhovor s Jiřím Tichým, in: Výtvarná práce, 1966/14, 6

SEKORA Ondřej J.: Interpretace není kopie, in: Umění a řemesla, 1994/4, 2–7

SLAVÍKOVÁ Zdenka: Gobelíny z dílen uměleckých řemesel, in: Umění a řemesla, 1960/4, 166–168

SOUKUP Josef: K rozboru křivd, in: Výtvarná práce, 1968/10, 7

STAŇKOVÁ Jitka / PODOSKÁ-KOCHOVÁ Marta: Polské užité umění, in: Umění a řemesla, 1965/2, 70–75

ŠÍROVÁ Jarmila: Utkaný rozhovor, in: Domov, 1992/6, 44–45

ŠOPÁK Pavel: K činnosti gobelínové manufaktury ve Valašském Meziříčí kolem roku 1900, in: Časopis slezského zemského muzea, Vědy historické, série B, 52, 2003/2, 126–132

- ŠVEC Jindřich: Výstava textilu, in: Výtvarná práce, 1957/3, 8–9
- TICHÝ Jiří: Výstava tapiserií v Lausanne, in: Výtvarná práce, 1965/17, 8
- TICHÝ Jiří: Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie?, in: Tvar, 1968/9, 257–271
- TILKOVSKÝ Vojtěch: Ateliér Velkých augustiniánův, in: Umění a řemesla, 1971/1, 26–29
- TOMEŠ Jan: Skupina 7, in: Tvar, 1960/7, 217–223, 228
- TUČNÁ Dagmar: Soudobé polské tapiserie v Praze, in: Tvar, 1966/3, 68–73
- TUČNÁ Dagmar: Československá tapiserie v roce 1966, in: Tvar, 1967/2, 38–43
- TUČNÁ Dagmar: Československá tapiserie v Lodži, in: Výtvarná práce, 1967/6, 8
- TUČNÁ Dagmar: Tapestry today, in: Czechoslovak life, Vol. XXII, 1967, No 3, 17–19
- TUČNÁ Dagmar: Tapiserie, mezinárodní výstava, in: Umění a řemesla, 1968/6, LXVII
- TUČNÁ Dagmar: Tapiserie a textilní skulptury 1969, in: Umění a řemesla, 1969/6, 262–268
- TUČNÁ Dagmar: Lausanne 1969, in: Výtvarná práce, 1969/10–11, 5
- TUČNÁ Dagmar: Aurelia Muñozová, in: Umění a řemesla, 1970/4, 49
- TUČNÁ Dagmar: Tapiserie Jeana Lurçata, in: Umění a řemesla, 1972/1, 9–10
- TUČNÁ Dagmar: Československá tapiserie v Paříži, in: Umění a řemesla, 1973/1, 2
- TUČNÁ Dagmar: Naše tapiserie v Tunisu, in: Umění a řemesla, 1973/1, 2
- TUČNÁ Dagmar: Soudobé české sklo, keramika a tapiserie v Belgii, in: Umění a řemesla, 1974/4, 10
- TUČNÁ Dagmar: Marie Teinitzerová, in: Umění a řemesla, 1979/4, 13–18
- ULMANOVÁ Věra: Gobelíny Marie Hoppe-Teinitzerové, in: Umění a řemesla, 1969/6, 302–303
- ULMANOVÁ Věra: Výstava Evy Brodské v Jindřichově Hradci, in: Umění a řemesla, 1969/6, 312
- VACHTOVÁ Ludmila: Bienále textilních rozpaků, in: Tvar, 1970/1, 12–19
- VOHÁNKA Jindřich: Aktivní tapiserie, in: Tvar, 1966/3, 74–82
- VOHÁNKA Jindřich: Několik poznámek k dílu Marie Teinitzerové, in: Tvar, 1967/2, 44–51
- VOHÁNKA Jindřich: Soudobost tapiserie, in: Umění a řemesla, 1969/4, 158–164
- VOHÁNKA Jindřich: Pedagogický odkaz Bauhausu, in: Tvar, 1970/9–10, 294–298
- VOKÁČOVÁ Věra: Přehlídka československé tapiserie, in: Umění a řemesla, 1967/1, 22–28
- VYDRA Josef: O gobelinovém umění, in: Tvar, 1954/3–4, 85–101
- VYDROVÁ Jiřina: Československé gobelíny, in: Umění a řemesla, 1956/3, 106–111
- VYDROVÁ Jiřina: Nová galerie gobelínů, in: Výtvarná práce, 1966/16, 9–10
- WRÓBLEWSKA Danuta: Les artistes polonais à Lausanne, in: Projekt, 1965/5–6, 56–60
- WRÓBLEWSKA Danuta: Lausanne pour la troisième fois, in: Projekt, 1967/6, 25–34
- WRÓBLEWSKA Danuta: Le tissage artistique, in: Projekt, 1969/5–6, 31–38
- WRÓBLEWSKA Danuta: Lausanne, in: Projekt, 1970/1, 15–21
- WRÓBLEWSKA Danuta: Magdalena Abakanowicz, in: Craft horizons, 1970/5, 19–23
- WRÓBLEWSKA Danuta: Lausanne 71, in: Projekt, 1971/6, 25–32
- WRÓBLEWSKA Danuta: Lausanne 6, in: Projekt, 1973/ 5, 8–15
- ZEMINOVÁ Milena: Marie Teinitzerová – počátky českého moderního textilu, in: Umění a řemesla, 1962/3, 98–104

Stati v katalogích a sbornících

- ADLEROVÁ Alena: Nová tvář současné tvorby (Sklo, keramika, tapiserie), in: Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně, Brno 1973, 63–68
- BILLETTER Erika: Les Biennales de la Tapisserie de Lausanne, in: 16e Biennale Internationale de Lausanne. Textile et art contemporain (kat. výst.), Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1995, 32–51
- FAJMON Josef: Umělecká textilní výroba ve Valašském Meziříčí. Moravská gobelínová manufaktura, in: Sborník památkové péče v Severomoravském kraji 8, Ostrava 1990, 102–116
- HARTMANN Antonín: Dialog s tapiserií, in: Jan Hladík. Tapiserie/grafika (kat. výst.), Císařská konírna-Pražský hrad 1995, 7–13
- HLAVÁČKOVÁ Konstantina: Prezentace československého textilního průmyslu a umění na výstavě EXPO 58 v Bruselu, in: Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let, Daniela KRAMEROVÁ / Vanda SKÁLOVÁ (ed.), Galerie hl.města Prahy, Moravská galerie v Brně 2008, 144–155
- KLIMEŠOVÁ Věra: Úloha uměleckého textilu při vybavování interiéru, in: Sborník přednášek z II. mezinárodní konference ITECO'75, Textil ve výstavbě a architektuře, 1. díl, Brno 1975, 46–54

- KYBALOVÁ Ludmila: Jenny Hladíková. Tapiserie – Grafika z let 1963–1998 (kat. výst.), výstavní síň Mánes, Praha 1999, 3–10
- LYSKOVÁ Eliška: Textil, in: Užití umění 60. let ze sbírek Moravské galerie v Brně, Brno 1996, 128–131
- MIKULÁŠTÍK Tomáš: Sto let tkaní gobelínů na Moravě, in: Nové tapiserie z Moravské gobelínové manufaktury (kat. výst.), Výstavní síň Mánes, Praha 1998, 31–39
- MRÁZEK Bohdan: Terminologie z hlediska estetického i odborně technického, in: 110 let Střední průmyslové školy textilní v Brně 1860–1970, Brno 1970, 70–71
- PROCHÁZKA Jaromír: Gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, in: Jindřichohradecká tapiserie (kat. výst.), kostel Sv. Jana Křtitele a křížová chodba v Jindřichově Hradci 1980, 1–9
- PROCHÁZKA Jaromír: Otázka umělecké hodnoty realizovaných tapiserií, in: Metodický sborník ze symposia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie, Galerie výtvarného umění, Gottwaldov, PLÁNKA Michal / KYBALOVÁ Ludmila (ed.), Gottwaldov 1979, 27–35
- TUČNÁ Dagmar: Současná tapiserie (kat. výst.), Galerie soudobé tapiserie, Jindřichův Hradec 1968, nepag.
- TUČNÁ Dagmar: Umělecký textil – Současná tvorba, nové směry a tendence, in: Sborník přednášek z II. mezinárodní konference ITECO'75, Textil ve výstavbě a architektuře, 1. díl, Brno 1975, 70–76
- TUČNÁ Dagmar: Význam a uplatnění dílensky tkané tapiserie, in: Metodický sborník ze symposia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie, Galerie výtvarného umění, Gottwaldov, PLÁNKA Michal / KYBALOVÁ Ludmila (ed.), Gottwaldov, 1979, 9–12
- Dagmar TUČNÁ: Bohdan Mrázek – Tapiserie (kat. výst.), Jindřichův Hradec, zámek 1981, nepag.
- VOHÁNKA Jindřich: Vývoj moderní světové tapiserie, in: Metodický sborník ze symposia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie, Galerie výtvarného umění, Gottwaldov, PLÁNKA Michal / KYBALOVÁ Ludmila (ed.), Gottwaldov, 1979, 20–26

Rukopisy, diplomové a disertační práce

- BILLETTER Erika: Jakou úlohu hraje tapiserie v moderním umění? Patří do oblasti výtvarného umění nebo dekorativního umění? (nepublikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
- GIAUQUE Elsi: Podíl tapiserie v soudobé výtvarné tvorbě (fragmentárně publikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
- HOLUBOVÁ Miloslava: Náleží tapiserie k umění volnému či užitému? (nepublikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
- KOLČÁKOVÁ Karina: Mezinárodné bienále tapisérie v Lausanne ako seizmograf textilného diania a jeho vplyv na formovanie súčasnej textilnej tvorby (nepublikovaná písemná část disertační práce na Katedře textilu Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě), Bratislava 2006
- KONDRATIUK Krystyna: Nové tendence v utváření současného polského gobelínu (nepublikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
- KONDRATIUK Krystyna: Renesance gobelínu v Polsku ve 20. století (nepublikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
- KYBAL Antonín: Proslov (fragmentárně publikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
- KYBALOVÁ Ludmila: bez titulu (nepublikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
- LYSKOVÁ Eliška: Bohdan Mrázek (nepublikovaný text pro katalog nerealizované výstavy Bohdana Mrázka v Domě umění v Brně v únoru 1982)
- MRÁZEK Bohdan: Česká autorsky tkaná tapiserie z let 1950–1970 (nepublikovaná habilitační přednáška k docentuře na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze), Praha 1991
- MUÑOZ Aurelia: Výšivka (nepublikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
- POSPÍŠIL Josef: Nové tendence soudobé tapiserie. Tematika, technika a materiály (nepublikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
- PROCHÁZKA Jaromír: Současná česká tapiserie – otázka experimentální tvorby (nepublikovaná rigorózní práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze), Praha 1980

RAGNO Françoise / VOITA Denise: Úloha biennale ve vývoji tapiserie (nepublikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
SCHOLTEN Herman: Textilní přínos a tapiserie (fragmentárně publikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)
TUČNÁ Dagmar: bez titulu (nepublikovaný příspěvek Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, Praha 1968)

Katalogy souborných a skupinových výstav

American and Japan Fiber Works, The National Museum of Modern Art, Kyoto, The National Museum of Modern Art, Tokyo 1976–1977
Contemporary european tapestries, Sta Barbara, La Jolla, Los Angeles, Colorado Springs, Phoenix, Omaha 1966–1967
Czeska i slowacka tkanina artystyczna 1945–1975, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, Biuro Wystaw Artystycznych w Łodzi 1975
Czechszlovák faliszónyegek 1945–1975, Műczarnok 1975–1976
Czeskie współczesne gobeliny artystyczne, Muzeum historii włókiennictwa, Łódź 1966–1967
Česká a slovenská tapiserie. VI. výstava průmyslového návrhu, Oblastní galerie výtvarného umění, Gottwaldov 1978–1979
Československá tapisérie 1956–1966, Jízdárna Pražského hradu 1966
Československá tapisérie 1966–1971, Královský letohrádek na Pražském hradě, Bratislava – hrad, 1971–1972
Dílny pro tkaní a restaurování tapisérií v Jindřichově Hradci 1910–1990, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích 1991
Dílo M. Teinitzerové 1879–1960, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1961–1962
Exposición internacional de experiencias artístico-textiles, Museo español de arte contemporáneo, Madrid, Salón del Tinell, Barcelona 1969–1970
Exposition de tapisserie contemporaine de Tchécoslovaque, Galerie Yahia, Tunis 1972
Fiber Works. Europe and Japan, The National Museum of Modern Art, Kyoto, The National Museum of Modern Art, Tokyo 1976–1977
Fiberworks, The Cleveland Museum of Art 1977
Focus on fiber, an international tapestry exhibition, Jacques Baruch Gallery, Chicago 1976
Francouzské nástěnné koberce, Umělecká beseda, Praha 1948
Francouzské tapiserie, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1958
Gobelíny valašskomeziříčské manufaktury, Gottwaldov 1959
Glaswerk, keramiek en wandtapijten uit Tsjechoslowakije, Provinciaal Comité voor Kunstambachen en Industriële Vormgeving, Brugge 1974
Hedendaagse wandtapyten uit tsjechoslowakije, Nederlands textielmuseum, Tilburg 1977–1978
Krajkový závěs, Jindřichův Hradec – zámek 1976
Ny tsjekkisk tekstilkunst, Kunstindustrimuseet, Oslo 1977–1978
Perspectief in Textiel, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969
Polská tapiserie 1945–1974, Jindřichův Hradec – zámek, výstavní síň ÚLUV, Praha 1974
Řeč vláknů, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 2008
Skupina 7, Galerie Václava Špály, Praha 1959–1960
Skupina 7, výstavní síň Mánes, Praha 1964
Současná česká tapisérie, Galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem 1971
Současná česká tapiserie, Galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem, Oblastná galéria M. A. Bazovského, Trenčín 1974
Současná jugoslávská tapisérie, keramika a sklo, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1977–1978
Současné textilní umění, Slovanský ostrov, Praha 1957
Soudobá holandská tapiserie, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1978
Soudobé polské tapiserie, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1965
Structuur in textiel, Stedelijk Museum, Amsterdam 1976–1977
Švýcarské tapiserie / Soudobí umělci, Jindřichův Hradec – zámek 1979
Tapiserie-umění a řemeslo, výstava k 75. výročí založení gobelínových a kobercových dílen, Dům umění, Brno 1985

Tapisserie v architektuře, Dům umění, Brno 1975
 La tapisserie tchécoslovaque contemporaine, Manufactures nationale des Gobelins, Paris 1972
 Tapisserie und glas aus der CSSR, Kunstverein Harmonie, Heilbronn 1968
 Tapisseries nouvelles, Musée des Arts décoratifs, Paris 1975
 Tapisseries XVe-XXe/ arts du textile, Maison de la culture, Grenoble 1970
 Textilkunst 81, Stadtausstellung, Linz, Künstlerhaus, Wien 1981
 Tchecoslovãquia. Tapeçaria. Ceramica, 12 Bienal de São Paulo 1973
 Textile objekte, Berlin, Hamburg, Köln, München, Frankfurt a. Main, Karlsruhe 1975–76
 Les tissus polonais artistiques contemporains. Informateur edité par le Musée de l'Histoire des Textiles à Łódź à l'occasion d'exposition internationale de la tapisserie moderne, Lausanne 1962
 Les tissus polonais artistiques contemporains. Informateur edité par le Musée de l'Histoire des Textiles à Łódź à l'occasion d'exposition internationale de la tapisserie moderne, Lausanne 1965
 Tkanina (w kręgu tkaniny współczesnej 1945–2005), Centralne Muzeum Włókiennictwa, Łódź 2007
 Tsherkoslovakialaisten gobeliinien näyttely, Helsinki 1955
 Umění řemesla. Život a dílo Marie Hoppe-Teinitzerové 1879–1960, Muzeum Jindřichohradecka, Jindřichův Hradec 2004
 Užité umění socialistických zemí 1945/75, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1975
 Výstava gobelinů z Jindřichohradeckých dílen družstva „Tvar“ Marie Hoppe-Teinitzerové, Městské muzeum v Českých Budějovicích 1953
 Wall Hangings, Museum of Modern Art, New York 1969
 Ire Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1962
 2ème Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1965
 3ème Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1967
 4ème Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1969
 5ème Biennale Internationale de la Tapisserie, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1971
 IV. přehlídka čs. výtvarného umění, Mánes, Jízdárna Pražského hradu, Praha 1959
 50 let českého užitého umění a průmyslového výtvarnictví, výstavní síň Mánes, Praha 1969
 65 let gobelínové dílny v Jindřichově Hradci, Jindřichův Hradec – zámek 1975

Katalogy autorských výstav

Magdalena Abakanowic. Textile strukturen und Konstruktionen, Environments, Kunsthalle, Düsseldorf 1972
 Magdalena Abakanowicz: tkanina, Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź 1978
 Eva Brodská. Tapisserie, Vladislav Urban. Sklo, Galerie výtvarného umění Litoměřice, 1966
 Eva Brodská. Tapisserie, zámek Libochovice, galerie Roudnice 1967–1968
 Eva Brodská. Tapisserie, Jindřichův Hradec, zámek 1969
 Eva Brodská. Gobelíny, Pavel Wunsch. Sklo, Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice 1977
 Eva Brodská. Tapisserie, Oblastní galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem 1981
 Václav Cígler/Silvia Billeter/Eva Brodská, Krajina/Světlo/Prostor, Kāfigturm Bern, Galerie výtvarného umění-Litoměřice, Galerie výtvarného umění-Havlíčkův Brod 1994
 Jagoda Buić. Formes tissées, Musée d'art moderne de la ville de Paris 1975
 Jagoda Buić. Textilní objekty, Muzeum Kampa, Praha 2001, Egon Schiele Art centrum, Český Krumlov 2002
 Les tapisseries de Le Corbusier, Musée d'art et d'histoire, Genève, Musée des arts décoratifs, Paris 1975
 Věra Drnková-Zářecká. Tapiserie, Výstavní síň Mánes, Praha 1988
 Věra Drnková-Zářecká. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1970
 Jiří Fusek. Objekty, kostel Nejsv. Trojice, Jindřichův Hradec 1986
 Květa Hamsíková. Tapiserie, Jan Kodet. Plastika, Galerie D, Praha 1971
 Květa Hamsíková. Tapiserie-Výbor z díla, Nová síň, Praha 1981–1982
 Květa Hamsíková. Tapiserie-Výběr z díla, Nová síň, Praha 1987
 Květa Hamsíková /Josef Müller. Tapiserie, Jindřichův Hradec-zámecký mlýn 2006
 Sheila Hicks, Muzeum současné tapisserie, Jindřichův Hradec 1968
 Sheila Hicks, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1992
 Sheila Hicks. Soie & ardoise, petites pièces, Anciennes écuries des Ardoisières, Trélazé 2005

Jan Hladík. Gobelíny-obrazy-grafika, Galerie Fronta, Praha 1963
Jan Hladík. Grafika, Galerie Hollar, Praha 1970
Jan Hladík. Figurální tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1978
Jan Hladík. Tapiserie/grafika, Císařská konírna-Pražský hrad 1995
Jan Hladík. Tapiserie-grafika, Dům umění v Opavě 2001
Jan Hladík. Galerie Magna, Ostrava 2002
Jan Hladík. Grafika, kresby a 3 tapiserie (1961–1990), Výstavní síň Viléma Wunscheho, Havířov 2004
Jan Hladík a Jenny Hladíková. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1973
Jan Hladík, Jenny Hladíková, Výstavní síň Atrium, Praha 1990
Jan a Jenny Hladíkovi. Tapiserie, grafika, konvent kláštera ve Žďáru nad Sázavou 1997
Jenny Hladíková. Tapiserie a grafika, Galerie Na Karlově náměstí, Praha 1969
Jenny Hladíková: Tapiserie, Jaroslav Svoboda: Sklo, Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice 1980
Jenny Hladíková. Tapiserie-grafika z let 1963–1998, výstavní síň Mánes, Praha 1999
Jenny Hladíková. Tapiserie-Grafika, Dům umění v Opavě 2001
Jenny Hladíková, Galerie Magna, Ostrava 2004
Alice Kuchařová. Tapiserie z let 1963–1972, Muzeum tapiserie, Jindřichův Hradec 1972
Alice Kuchařová, Věra Drnková-Zářecká. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1982
Antonín Kybal. Moderní bytová textilie, Alšova síň Umělecké besedy, Praha 1935
Antonín Kybal. Koberce, výstavní síň ÚLUV, Praha 1949
Antonín Kybal. Tapiserie, Muzeum v Třebíči-Podklášteří na Zámku 1963
Antonín Kybal. Moravská galerie v Brně 1963
Antonín Kybal. Tapiserie, Oblastní muzeum v Písku 1969
Antonín Kybal. Tapiserie, art protis, obrazy, kresby, Západočeská galerie v Plzni 1970
Antonín Kybal. Vlastní tvorba a pedagogická činnost, Muzeum tapiserie, Jindřichův Hradec 1971
Antonín Kybal. Práce z let 1925–1971, Výstavní síň Mánes, Praha, Moravská galerie v Brně 1974
Antonín Kybal. Epilog, Práce z let 1925–1971, Galerie u Řečických, Praha 1981
Jean Lurçat. Tapestries, Metz, Brest, Aix-en-Provence, Orléans, Dijon, Liverpool, Dublin, Cork, Luxembourg, Oslo, Trondheim 1969–1970
Bohdan Mrázek, Marie Mařhová. Tapiserie, Moravská galerie v Brně, Dům umění, Hodonín 1972
Bohdan Mrázek. Tapiserie, František Vízner. Sklo, Horácké muzeum a galerie, Nové Město na Moravě 1972
Bohdan Mrázek. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1981
Bohdan Mrázek. Tapiserie, Jindřichův Hradec, kostel Nejsvětější Trojice 1991
Bohdan Mrázek. Tapiserie, Textilní grafika, 2001
Aurelia Muñoz, Muzeum tapiserie, Jindřichův Hradec 1970
Sylva Řepková, Josef Müller – Tapiserie pro bytový interiér, Jindřichův Hradec, zámek 1975
Wojciech Sadley. Wystawa twórcości, Łódź, Warszawa, Kraków 1995
Jiří Tichý. Smalty. Grafika. Gobelíny, Galerie Fronta, Praha 1965
Jiří Tichý. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1974
Jiří Tichý. 1940–1980, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 1980
Jiří Tichý. Zyklus, 1966/1974, Tapisserien, Kunst-Station Sankt Peter, Köln 1991
Jiří Tichý. Tapisserien, Texticollagen, Frottagen, Pastelle, BAT KunstFoyer, Hamburg 1992
Jiří Tichý. 70 let, výstavní síň Mánes, Praha 1994
Jiří Tichý, Jihočeské muzeum, České Budějovice 1998
Jiří Tichý: Konzert für Augen und Ohren, Temporäre Galerie Schloss Neerson, Willich 1998
Jiří Tichý. Lebenszyklus, Stiftung Lehmbruck Museum, Duisburg 2004
Inez Tuschnerová. Tapiserie/Textilní objekty, Galerie Jaroslava Krále, Brno 1972–1973
Inez Tuschnerová. Netkaný textil v architektuře, Moravská galerie v Brně 1975
Inez Tuschnerová. Tapiserie, Galerie Vincence Kramáře, Praha 1982
Inez Tuschnerová: Černá a bílá, Dům umění, Brno 1992
Jindřich Vohánka, Galerie Díla, Gottwaldov 1960–1961
Jindřich Vohánka, Bohdan Mrázek. Aktivní tapiserie, Galerie soudobého gobelínu, Jindřichův Hradec 1967

Seznam vyobrazení v příloze

1. František Kysela: Malířství pokojů (cyklus Řemesla), 1924–1925, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 266 × 245 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Dílny pro tkaní a restaurování tapiserií v Jindřichově Hradci 1910–1990, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích 1991.
2. František Kysela: Tiskařství (cyklus Řemesla), 1924–1925, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 272 × 247 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Dílny pro tkaní a restaurování tapiserií v Jindřichově Hradci 1910–1990, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích 1991.
3. Karel Putz: Český len, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 330 × 600 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou. Reprodukce z katalogu: Dílny pro tkaní a restaurování tapiserií v Jindřichově Hradci 1910–1990, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích 1991.
4. Vladimír Sychra: Karel IV., 1948, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 520 × 760 cm, Aula Karolina, Praha. Reprodukce z katalogu: Dílny pro tkaní a restaurování tapiserií v Jindřichově Hradci 1910–1990, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích 1991.
5. Cyril Bouda: Praga regina musicae, 1954, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 285 × 373 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dagmar TUČNÁ / Věra LUXOVÁ: Československá tapiséria 1945–1975, Bratislava 1978, obr. 2.
6. Ludovít Fulla: Píseň a práce, 1957, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 240 × 304 cm, Slovenská národná galéria, Bratislava. Reprodukce z knihy: Dagmar TUČNÁ / Věra LUXOVÁ: Československá tapiséria 1945–1975, Bratislava 1978, obr. 28.
7. Pohled do textilního ateliéru Antonína Kybala VŠUP, kolektivní realizace tapiserie Československé hrady, zámky, městské a přírodní rezervace, 1957, tkaná tapiserie, výšivka, vlna, len, hedvábí, zlatý a stříbrný dracoun, 320 × 960 cm. Foto: Martin Frič, archiv Bohdana Mrázka.
8. Pohled na instalaci tapiserie Československé hrady, zámky, městské a přírodní rezervace v čs. pavilonu na EXPO 58 v Bruselu. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
9. Antonín Kybal: Kilim, 1952, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 222 × 153 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dagmar TUČNÁ / Věra LUXOVÁ: Československá tapiséria 1945–1975, Bratislava 1978, obr. 23.
10. Antonín Kybal: Černá hodinka v ateliéru, 1955, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 304 × 210 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dějiny českého výtvarného umění V, Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2005, 453.
11. Antonín Kybal: Smrt a dívka (detail), 1956, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 310 × 210 cm. Reprodukce ze stati: Ludmila KYBALOVÁ: Výrazové prostředky soudobé gobelínové tvorby, in: Umění a řemesla, 1960/2, obr. 115.
12. Antonín Kybal: Rašení, 1960, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 250 × 75 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z katalogu: Užité umění 60. let ze sbírek Moravské galerie v Brně, Brno 1996, 141.
13. Antonín Kybal: Zápisník zmizelého (detail), 1961, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna ve Valašském Meziříčí, 280 × 220 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z časopisu: Umění a řemesla, 1962/4, in: příloha Ústředí uměleckých řemesel Praha, obr. 217.
14. Antonín Kybal: Relikviář (detail), 1966, tkaná tapiserie, realizace Ludmila Kybalová, 230 × 155 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Československá tapiséria 1956–1966, Jízdárna Pražského hradu 1966, obr. 11.
15. Antonín Kybal: Objemy v prostoru, 1967, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 155 × 235 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dagmar TUČNÁ / Věra LUXOVÁ: Československá tapiséria 1945–1975, Bratislava 1978, obr. 25.
16. Antonín Kybal: Poslední rašení, 1968, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 230 × 155 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Bohumír MRÁZ / Marcela MRÁZOVÁ: Současná tapiserie, Praha 1980, 11.

17. Antonín Kybal: Flos textilis, 1971, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 210 × 155 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dagmar TUČNÁ / Věra LUXOVÁ: Československá tapiséria 1945–1975, Bratislava 1978, obr. 27.
18. Jiří Fusek: Česká lovná zvěř (detail), 1957, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 400 × 600 cm, Západočeské muzeum v Plzni. Reprodukce z knihy: Ludmila KYBALOVÁ: Československá gobelínová tvorba, Praha 1963, 38.
19. Jindřich Vohánka: Lidé pozor na dravce, 1962, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 79 × 92 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z katalogu: Užití umění 60. let ze sbírek Moravské galerie v Brně, Brno 1996, 153.
20. Jindřich Vohánka: Sen pana Blériota, 1965, autorsky tkaná tapiserie, sisal, vlna, plst, kov, 240 × 406 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dějiny českého výtvarného umění VI, Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.), Praha 2007, 313.
21. Jindřich Vohánka: Idol, 1967, autorsky tkaná tapiserie, sisal, vlna, kov, silon, 230 × 280 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Tchecoslovāquia. Tapeçaria. Ceramica, 12 Bienal de São Paulo 1973, obr. 15.
22. Jindřich Vohánka: Ročník 1922, 1966–1967, autorsky tkaná tapiserie, sisal, vlna, dřevo, kov, 300 × 400 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Tchecoslovāquia. Tapeçaria. Ceramica, 12 Bienal de São Paulo 1973, obr. 14.
23. Pohled na instalaci děl Jindřicha Vohánky a Wojciecha Sadleje v expozici Perspectief in Textiel, Stedelijk Museum, Amsterdam, 17. ledna – 2. března 1969. Reprodukce z knihy: Mildred CONSTANTIN / Jack Lenore LARSEN: Beyond craft: the art fabric, New York 1973, 57.
24. Jindřich Vohánka: Návštěva z Aldebaranu, 1967–1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, kov, 310 × 188 cm, záběr z instalace na mezinárodní výstavě tapisérií v Domě kazatelů na Betlémském náměstí v Praze, září–říjen 1968. Reprodukce ze stati: Jack Lenore LARSEN: The New Weaving. 1/At Stedelijk Museum, Amsterdam, Holland, in: Is It Art? Two points of view on the two major museum exhibitions, in: Craft horizons, 1969/2, 29.
25. Jindřich Vohánka: Návštěva z Aldebaranu (detail), 1967–1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, kov, 310 × 188 cm. Reprodukce z knihy: Mildred CONSTANTIN / Jack Lenore LARSEN: Beyond craft: the art fabric, New York 1973, 58.
26. Jindřich Vohánka: Husovická Venuše, 1974, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, 200 × 325 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Bohumír MRÁZ / Marcela MRÁZOVÁ: Současná tapiserie, Praha 1980, 29.
27. Jindřich Vohánka: Husovická Venuše (detail), 1974, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, 200 × 325 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dagmar TUČNÁ / Věra LUXOVÁ: Československá tapiséria 1945–1975, Bratislava 1978, obr. 44.
28. Bohdan Mrázek: Pád, 1965, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 450 × 200 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
29. Bohdan Mrázek: Pád (detaily), 1965, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 400 × 200 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
30. Bohdan Mrázek: Tragická příhoda, 1965, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 250 × 150 cm, dřívě o.n.v. Poděbrady. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
31. Bohdan Mrázek: Legenda a život, 1966, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 450 × 220 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
32. Bohdan Mrázek: Podobizna Alberta Einsteina, 1967, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 168 × 305 cm, Severočeské muzeum v Liberci. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
33. Bohdan Mrázek: Analgie, 1967, autorsky tkaná tapiserie, sisal, vlna, 168 × 305 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
34. Bohdan Mrázek: Šest životopisů, 1969, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 500 × 150 × 50 cm. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
35. Bohdan Mrázek: Životopis s jistým omezením, 1968, autorsky tkaná tapiserie, sisal, vlna, 400 × 153 cm. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
36. Bohdan Mrázek: Tisková konference s N. Armstrongem, 1970, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 360 × 180 × 21 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Bohdana Mrázka.

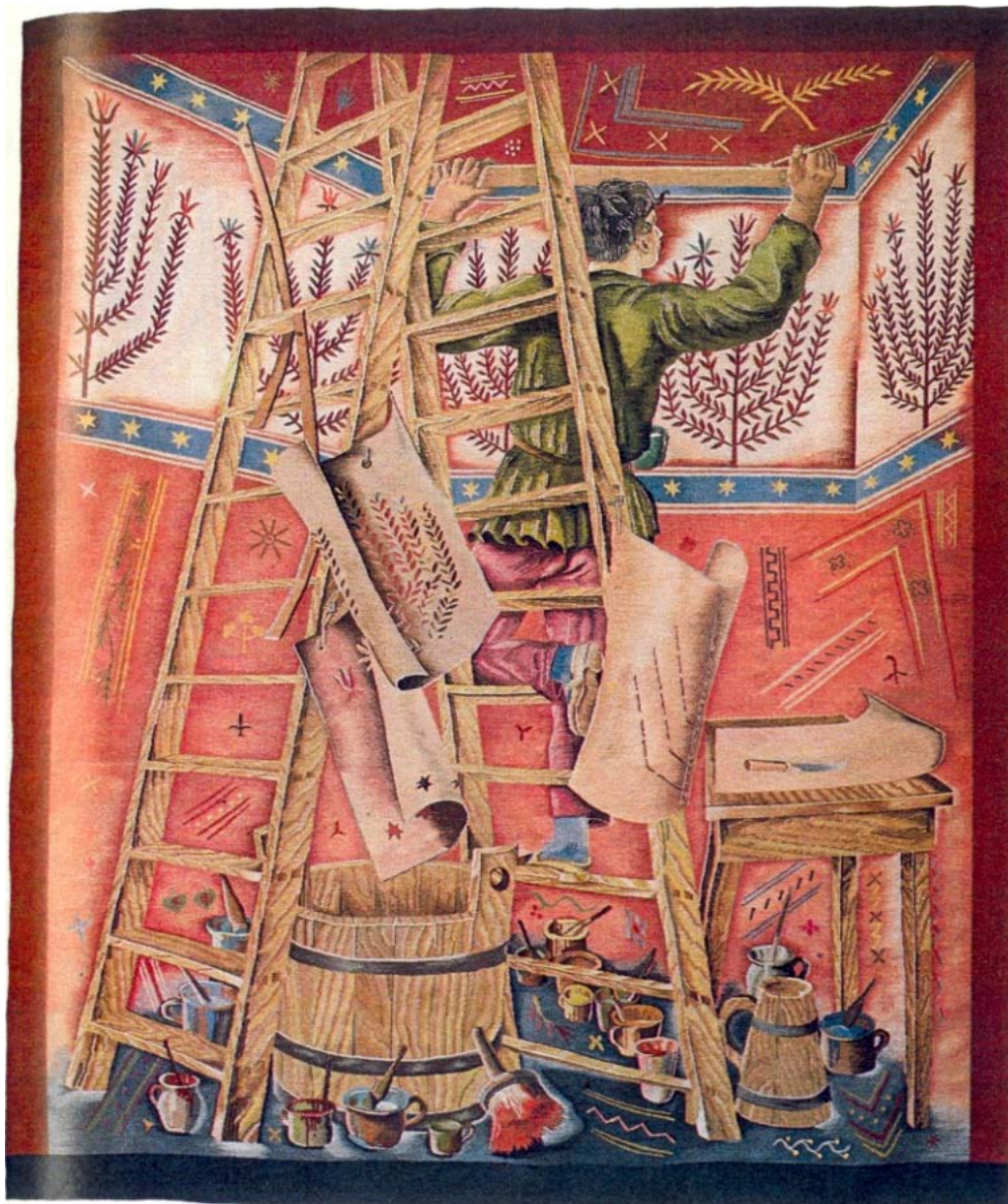
37. Bohdan Mrázek: Pocta Ch. Colombovi, 1971, autorsky tkaná tapiserie-spolupráce Jana Slámová (háčkování), vlna, sisal, 550 × 250 × 10 cm, hotel Inter Continental, Praha. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
38. Bohdan Mrázek: Česká půda II (rohový reliéf), 1974–1975, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 225 × 600 × 50 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
39. Bohdan Mrázek: Mistři holandského zátiší 17. století, 1978–1979, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 159 × 201 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Foto: archiv Bohdana Mrázka.
40. Jiří Tichý: Země-vzduch (detail), 1963, autorská realizace, vlna, kov, 135 × 78 × 110 cm, soukromá sbírka, Praha. Reprodukce z katalogu: Jiří Tichý. Smalty. Grafika. Gobelíny, Galerie Fronta, Praha 1965.
41. Jiří Tichý: Tajemství lesa, 1966–1967, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 181 × 100 cm, soukromá sbírka, České Budějovice. Reprodukce z katalogu: Jiří Tichý. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1974.
42. Jiří Tichý: Sysifovský motiv, 1966, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 385 × 216 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z katalogu: Jiří Tichý. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1974.
43. Jiří Tichý: Marsyas, 1966–1967, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 305 × 180 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Jiří Tichý. Lebenszyklus, Stiftung Lehbruck Museum, Duisburg 2004, Nr. 22. 1.
44. Jiří Tichý: Loď naděje, 1967–1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, dřevo, kov, 350 × 90 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Jiří Tichý. Lebenszyklus, Stiftung Lehbruck Museum, Duisburg 2004, Nr. 23. 1.
45. Jiří Tichý: Spojení, 1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 250 × 100 cm, Galerie Hirschler, Pasadena. Reprodukce z katalogu: Jiří Tichý. 1940–1980, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 1980, Nr. 233.
46. Jiří Tichý: Příběhy na několika kornoutech, 1969, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 350 × 225 cm. Reprodukce z katalogu: Jiří Tichý. Lebenszyklus, Stiftung Lehbruck Museum, Duisburg 2004, Nr. 28.
47. Jiří Tichý: Pocta Apollinairovi, 1970–1971, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 505 × 425 cm. Reprodukce z katalogu: Jiří Tichý. 70 let, výstavní síň Mánes, Praha 1994.
48. Jiří Tichý: Pulsace (detail), 1978–1979, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 700 × 950 × 50 cm, radnice v Ludwigshafen am Rhein. Reprodukce z katalogu: Jiří Tichý, Jihočeské muzeum, České Budějovice 1998.
49. Jiří Tichý: Počáteční věc, 1973–1974, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 370 × 165 × 35 cm, Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích. Reprodukce z katalogu: Jiří Tichý. Lebenszyklus, Stiftung Lehbruck Museum, Duisburg 2004, Nr. 37.
50. Jan Hladík: Bajka, 1965, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 180 × 180 cm. Foto: archiv Jana Hladíka.
51. Jan Hladík: Radost, 1965, tkaná tapiserie, realizace gobelínová dílna ve Valašském Meziříčí, vlna, 282 × 214 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z katalogu: Užití umění 60. let ze sbírek Moravské galerie v Brně, Brno 1996, 137.
52. Jan Hladík: Modrá zahrada, 1965, autorsky tkaná tapiserie (spolupráce Jenny Hladíkové), vlna, 190 × 433 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dagmar TUČNÁ / Věra LUXOVÁ: Československá tapiséria 1945–1975, Bratislava 1978, obr. 12.
53. Jan Hladík: Bílá figura, 1965, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 230 × 160 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Současná tapiserie. Galerie soudobého gobelínu. Jindřichův Hradec 1968.
54. Jan Hladík: Blíženci, 1966–1967, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 260 × 300 cm. Reprodukce ze stati: Milena LAMAROVÁ: Lausannská konfrontace tapiserie, in: Umění a řemesla, 1967/5, 181–187, obr. 308.
55. Jan Hladík: Modrá země, 1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 300 × 250 cm, Slovenská národná galéria, Bratislava. Reprodukce z katalogu: Jan Hladík. Tapiserie/grafika, Císařská konírna-Pražský hrad 1995, 56.
56. Jan Hladík: Zelený gobelín, 1967, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 200 × 160 cm, soukromá sbírka, Rakousko. Reprodukce z katalogu: Jan Hladík. Tapiserie/grafika, Císařská konírna-Pražský hrad 1995, 56.

57. Jan Hladík: Štítonoš, 1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 270 × 240 cm, Gallery Kawashima, Tokyo. Reprodukce z katalogu: Jan Hladík. Tapiserie/grafika, Císařská konírna-Pražský hrad 1995, 56.
58. Jan Hladík: Poutníci, 1969, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 330 × 220 cm. Reprodukce z katalogu: Jan Hladík. Tapiserie/grafika, Císařská konírna-Pražský hrad 1995, 23.
59. Jan Hladík: Stéla-jizva, 1970, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 300 × 220 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Jan Hladík a Jenny Hladíková. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1973.
60. Jan Hladík: Stéla-kámen, 1974, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 275 × 265 cm. Foto: archiv Jana Hladíka.
61. Jan Hladík: Pohnutí, 1976, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 295 × 246 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z katalogu: Jan Hladík. Tapiserie/grafika, Císařská konírna-Pražský hrad 1995, 27.
62. Jan Hladík: Míjení (Ruce), 1980–1981, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 247 × 385 cm. Reprodukce z katalogu: Jan Hladík. Tapiserie/grafika, Císařská konírna-Pražský hrad 1995, 39.
63. Jenny Hladíková: Vrstvy, 1966, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 160 × 120 cm, soukromá sbírka, Itálie. Foto: archiv Jenny Hladíkové.
64. Jenny Hladíková: Čtyři příběhy, 1967, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 185 × 300 cm, Čs. aerolinie, Helsinky. Reprodukce z katalogu: Jenny Hladíková. Tapiserie-grafika z let 1963–1998, výstavní síň Mánes, Praha 1999, 3.
65. Jenny Hladíková: Tkáň, 1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 180 × 218 cm. Reprodukce z katalogu: Jenny Hladíková. Tapiserie-grafika z let 1963–1998, výstavní síň Mánes, Praha 1999, 5.
66. Jenny Hladíková: Pohyby, 1969, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 210 × 253 cm, Severočeské muzeum v Liberci. Reprodukce z katalogu: Jan Hladík a Jenny Hladíková. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1973.
67. Jenny Hladíková: Proudění, 1970, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 300 × 160 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Jan Hladík a Jenny Hladíková. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1973.
68. Jenny Hladíková: T, 1975, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 270 × 176 cm, Canton de Vaud, Švýcarsko. Reprodukce z katalogu: Jenny Hladíková. Tapiserie-grafika z let 1963–1998, výstavní síň Mánes, Praha 1999, 13.
69. Jenny Hladíková: Gesto zeleně, 1976, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 270 × 160 cm, soukromá sbírka Viège, Švýcarsko. Reprodukce z katalogu: Jenny Hladíková. Tapiserie-grafika z let 1963–1998, výstavní síň Mánes, Praha 1999, 11.
70. Jenny Hladíková: Lom, 1977, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 170 × 290 cm, Severočeské muzeum v Liberci. Reprodukce z katalogu: Jenny Hladíková. Tapiserie-grafika z let 1963–1998, výstavní síň Mánes, Praha 1999, 33.
71. Jenny Hladíková: Ostrovy, 1979–1980, autorsky tkaná tapiserie, 280 × 300 cm, Severočeské ředitelství spojů, Ústí nad Labem. Reprodukce z katalogu: Jenny Hladíková. Tapiserie-grafika z let 1963–1998, výstavní síň Mánes, Praha 1999, 33.
72. Jenny Hladíková: Paměť vřesu (detail), 1977, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 200 × 109 cm, soukromá sbírka, Praha. Reprodukce z katalogu: Jenny Hladíková, Galerie Magna, Ostrava 2004.
73. Jenny Hladíková: Místo střetu, 1978, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 270 × 172 cm. Reprodukce z katalogu: Jenny Hladíková. Tapiserie-grafika z let 1963–1998, výstavní síň Mánes, Praha 1999, 15.
74. Jenny Hladíková: Opatovický rybník, 1981, autorsky tkaná tapiserie, 300 × 150 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Jenny Hladíková. Tapiserie-grafika z let 1963–1998, výstavní síň Mánes, Praha 1999, 19.
75. Květa Hamsíková: Válka, 1961, tkaná tapiserie, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, vlna, 242 × 277 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Československá tapiserie 1956–1966, Jízdárna Pražského hradu 1966, obr. 27.
76. Věra Drnková-Zárecká: Krajina se zlatým ptáčkem, 1966, tkaná tapiserie, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, vlna, 180 × 300 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dagmar TUČNÁ / Věra LUXOVÁ: Československá tapiserie 1945–1975, Bratislava 1978, obr. 7.

77. Věra Drnková-Zářecká: Podivuhodné perspektivy, 1976, replika autorsky tkané tapiserie z roku 1969, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, vlna, 185 × 275 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z katalogu: Dílny pro tkaní a restaurování tapiserií v Jindřichově Hradci 1910–1990, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích 1991.
78. Věra Drnková-Zářecká: Slunovrat, 1980, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 180 × 120 cm, Klub architektů, Praha. Reprodukce z katalogu: Alice Kuchařová, Věra Drnková-Zářecká. Tapiserie, Jindřichův Hradec, zámek 1982.
79. Eva Brodská: Hořící keř, 1970, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 180 × 217 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dagmar TUČNÁ / Věra LUXOVÁ: Československá tapiséria 1945–1975, Bratislava 1978, obr. 4.
80. Eva Brodská: Advent, 1974–1975, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, konopí, len, 200 × 300 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Bohumír MRÁZ / Marcela MRÁZOVÁ: Současná tapiserie, Praha 1980, 52.
81. Karel Lapka: Měsíc (cyklus Vesmír), 1975, autorsky tkaná tapiserie, vlna, len, 170 × 250 cm. Reprodukce z knihy: Bohumír MRÁZ / Marcela MRÁZOVÁ: Současná tapiserie, Praha 1980, 15.
82. Karolína Gutová-Pirklová: Rajská zahrada, 1969–1978, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 212 × 285 cm. Reprodukce z knihy: Bohumír MRÁZ / Marcela MRÁZOVÁ: Současná tapiserie, Praha 1980, 51.
83. Alice Kuchařová: Strom života, 1970, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 200 × 200 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy: Dagmar TUČNÁ / Věra LUXOVÁ: Československá tapiséria 1945–1975, Bratislava 1978, obr. 21.
84. Alice Kuchařová: Život, 1974–1975, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 300 × 380 cm, Čs. velvyslanectví, Tokyo. Reprodukce z knihy: Bohumír MRÁZ / Marcela MRÁZOVÁ: Současná tapiserie, Praha 1980, 27.
85. Jarmila Čihánková: Velká stavebnice, 1970–1971, environment, art-protis, 218 × 340 cm tapiserie, 59 × 65 × 65 cm, 2 (52 × 65 × 65 cm), 2 (15 × 35 × 35 cm), 3 (7 × 65 × 65 cm) objekty, Slovenská národná galéria, Bratislava. Reprodukce z knihy: Věra LUXOVÁ: Jarmila Čihánková-Tapisérie, Bratislava 1978, obr. XVI a, b, c, d.
86. Magdalena Abakanowicz: Abakan 69, 1969, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 400 × 350 cm. Reprodukce z knihy: André KUENZI: La nouvelle tapisserie, Genève 1973, 183.
87. Magdalena Abakanowicz: Tkaný environment v přijímacím sále vládní budovy provincie Severního Brabantu v s'Hertogenbosch, Nizozemí, 1970–1971, autorská realizace, sisal, vlna, 8 × 20 × 2 m. Reprodukce z knihy: Mildred CONSTANTIN / Jack Lenore LARSEN: Beyond craft: the art fabric, New York 1973, 97.
88. Wojciech Sadley: Bezesná noc, 1966, tkaná tapiserie, realizace družstvo Wanda v Krakově, vlna, len, 300 × 200 cm, Museum Narodowe, Warszawa. Reprodukce z knihy: Irena HUML: Współczesna tkanina polska, Warszawa 1989, č. 88.
89. Wojciech Sadley: Imar, 1967, autorská realizace-sítování, smyčkování, sisal, dřevo, kov, 300 × 200 cm. Reprodukce z knihy: Irene WALLER: Textiles sculptures, London 1977, 113.
90. Jagoda Buić: Strukturální triptych II, 1966, autorsky tkaná tapiserie, sisal, koží chlupy, lýková lana, 250 × 300 cm, Galerie Hurschler, Pasadena. Reprodukce z knihy: André KUENZI: La nouvelle tapisserie, Genève 1973, 145.
91. Jagoda Buić: Raněná holubice, 1968, autorsky tkaná tapiserie, sisal, dracoun, 300 × 300 cm. Reprodukce z knihy: André KUENZI: La nouvelle tapisserie, Genève 1973, 33.
92. Aurelia Muñoz: Macra totem, 1969, autorská realizace-macramé, bavlna, sisal, 180 × 80 × 80 cm, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid. Reprodukce z knihy: Mildred CONSTANTIN / Jack Lenore LARSEN: Beyond craft: the art fabric, New York 1973, 211.
93. Aurelia Muñoz: Postavy, 1971, autorská realizace-macramé, sisal, juta, 170 × 185 cm, 150 × 170 cm, 140 × 185 cm. Reprodukce z knihy: André KUENZI: La nouvelle tapisserie, Genève 1973, 165.
94. Sheila Hicks: Hieroglyf (detail), 1965, všívaná tapiserie, realizace ateliér Arterior ve Wuppertalu, vlna, len, 185 × 200 cm. Reprodukce ze stati: Jiří TICHÝ: Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie, in: Tvar, 1968/9, 268.

95. Sheila Hicks: Paměť (fragment), 1972, obtáčení, proplétání, vlna, len, nylon, 305 × 452 cm, sbírka IBM, La Defense, Paris. Reprodukce z knihy: Mildred CONSTANTIN / Jack Lenore LARSEN: Beyond craft: the art fabric, New York 1973, 193.
96. Claire Zeisler: Červená středa, 1968, autorská realizace-macramé, juta, vlna, 152 × 51 × 127 cm, Richard Feigen Gallery Chicago. Reprodukce z katalogu: Perspectief in Textiel, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969, obr. 29.
97. Suzan Weitzman: Tapestry for Frances Lynn, 1967, autorská realizace, ručně předená vlna, 93 × 73 cm. Reprodukce z knihy: Irene WALLER: Textiles sculptures, London 1977, 145.
98. Mariette Rousseau-Vermette: Directe (fragment), 1969, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 244 × 610 cm. Reprodukce z knihy: André KUENZI: La nouvelle tapisserie, Genève 1973, 255.
99. Herman Scholten: Žluté propletení, 1969, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, konopí, 208 × 258 cm, Dreyfus Fund Collection, New York. Reprodukce z knihy: Mildred CONSTANTIN / Jack Lenore LARSEN: Beyond craft: the art fabric, New York 1973, 255.
100. Moik Schiele: Raumelement (detaily), 1969, autorská realizace, viskóza, kov, 300 × 200 cm. Reprodukce z knihy: Mildred CONSTANTIN / Jack Lenore LARSEN: Beyond craft: the art fabric, New York 1973, 244.
101. Elsi Giauque: Sloup ve zpívajících barvách, 1964, autorská realizace-spolupráce Kaethi Wenger, hedvábí, kov, 420 × 35 × 35 cm, Museum Bellerive, Zürich. Reprodukce z knihy: André KUENZI: La nouvelle tapisserie, Genève 1973, 69.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



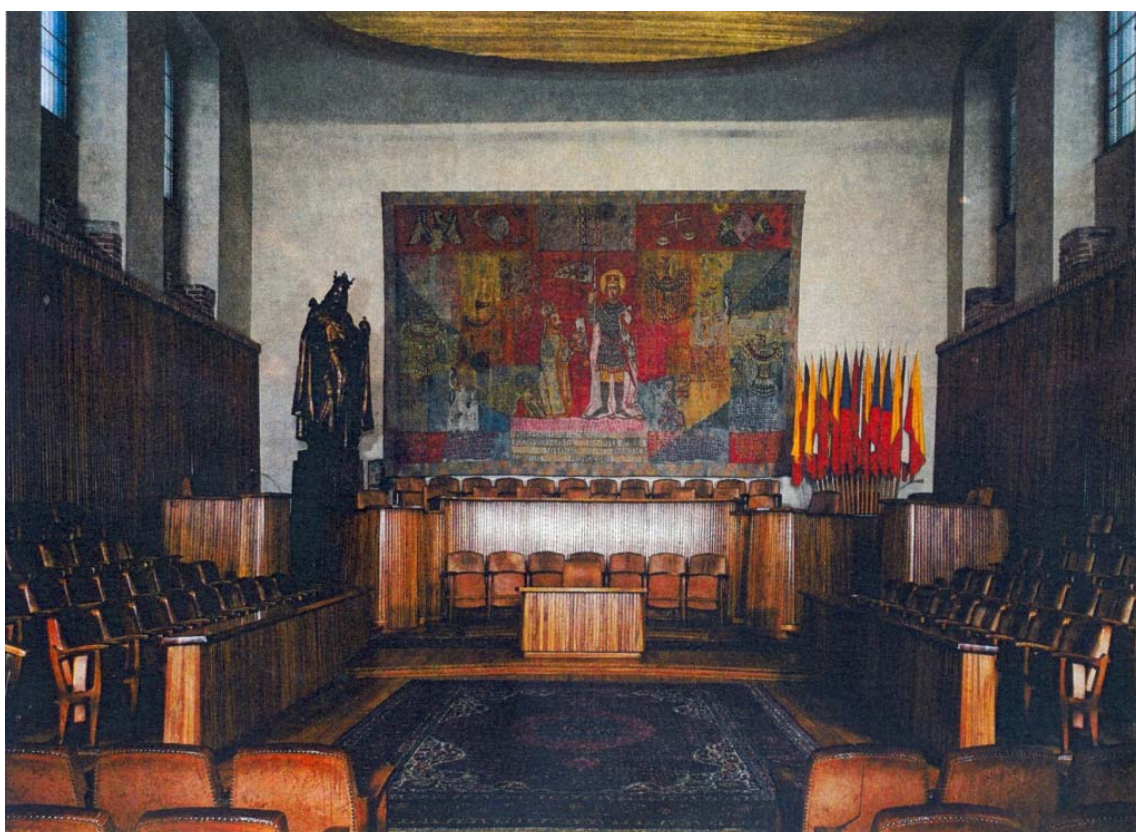
1. František Kysela: Malířství pokojů (cyklus Řemesla), 1924–1925, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 266 × 245 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



2. František Kysela: Tiskařství (cyklus Řemesla), 1924–1925, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 272 × 247 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



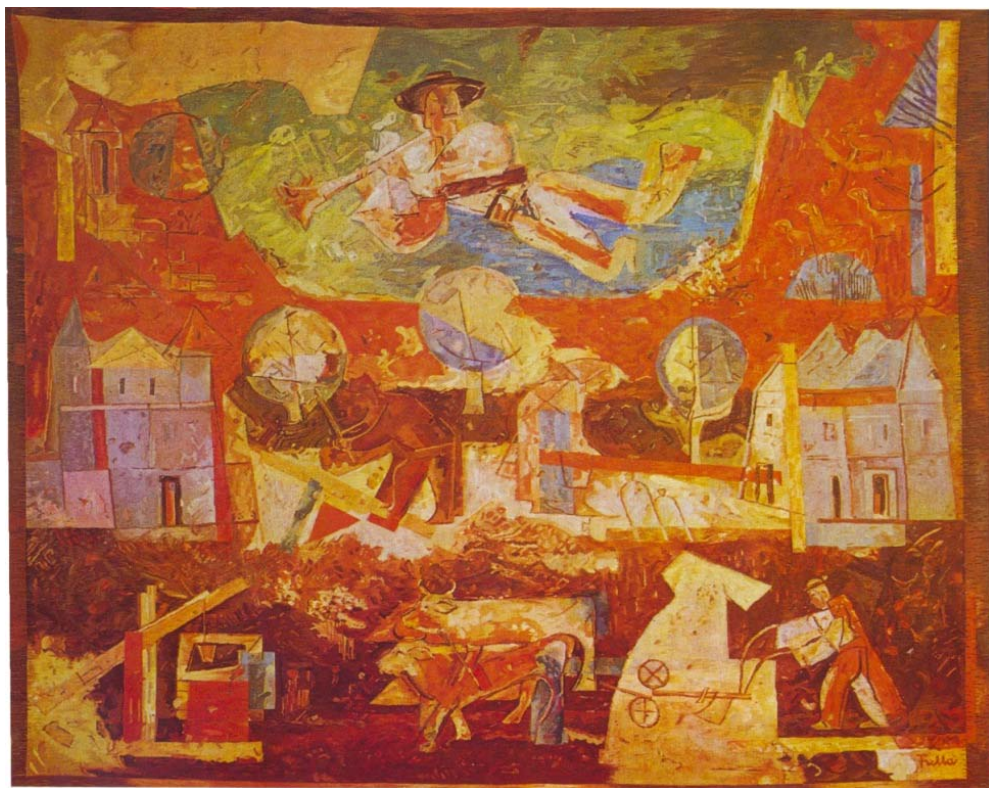
3. Karel Putz: Český len, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 330 × 600 cm, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou



4. Vladimír Sychra: Karel IV., 1948, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 520 × 760 cm, Aula Karolina, Praha



5. Cyril Bouda: Praga regina musicae, 1954, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 285 × 373 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



6. Ľudovít Fulla: Píseň a práce, 1957, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, 240 × 304 cm, Slovenská národná galéria, Bratislava



7. Pohled do textilního ateliéru Antonína Kybala VŠUP, kolektivní realizace tapiserie Československé hrady, zámky, městské a přírodní rezervace, 1957, tkaná tapiserie, výšivka, vlna, len, hedvábí, zlatý a stříbrný dracoun, 320 × 960 cm



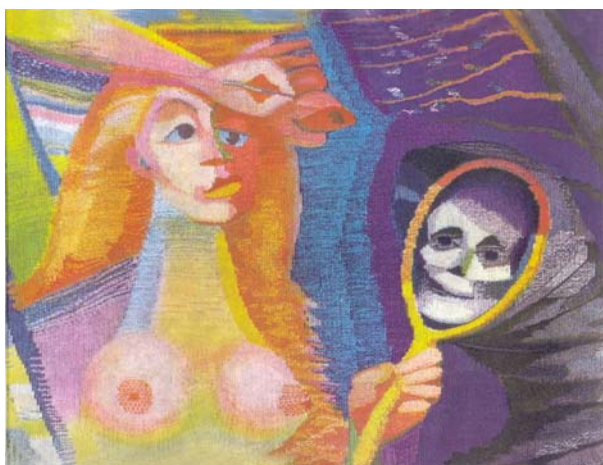
8. Pohled na instalaci tapiserie Československé hrady, zámky, městské a přírodní rezervace v čs. pavilonu na EXPO 58 v Bruselu



9. Antonín Kybal: Kilim, 1952, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 222 × 153 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



10. Antonín Kybal:
Černá hodinka v ateliéru, 1955, tkaná
tapiserie, vlna, realizace
Ludmila Kybalová, 304 × 210 cm,
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



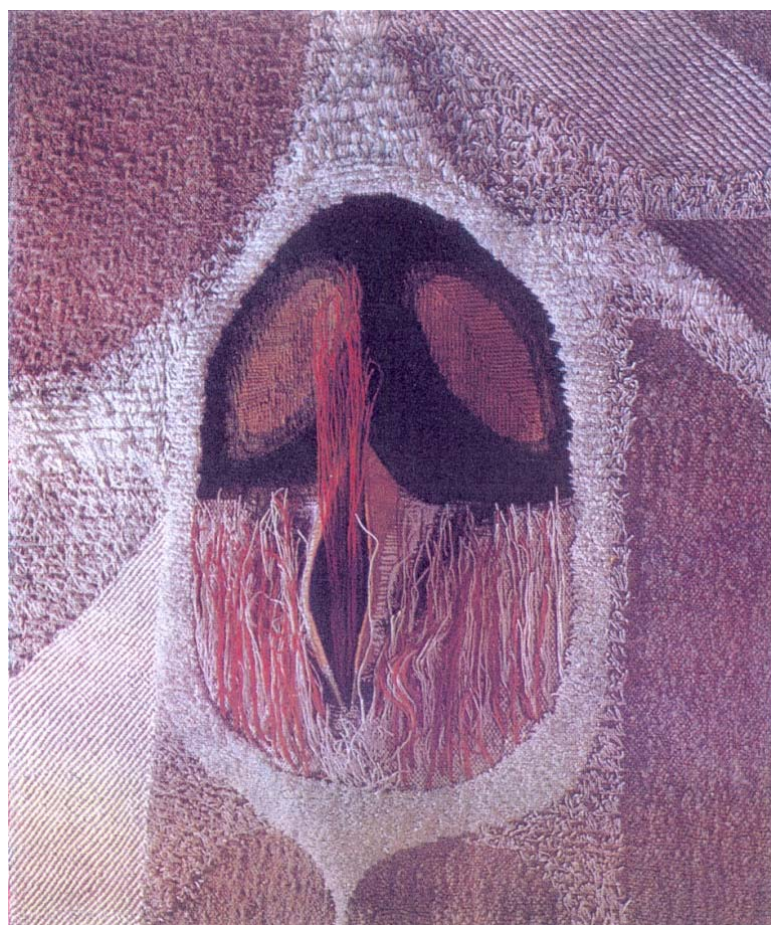
11. Antonín Kybal: Smrt a dívka (detail),
1956, tkaná tapiserie, vlna, realizace
Ludmila Kybalová, 310 × 210 cm



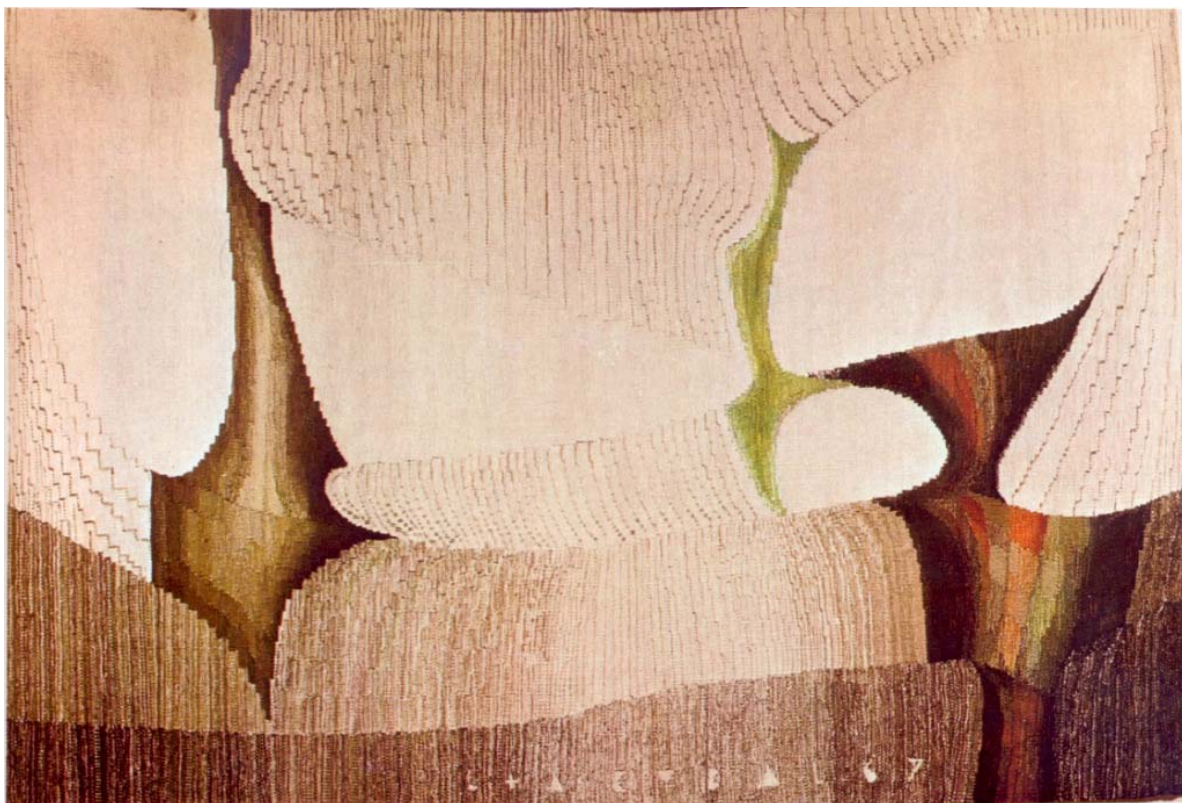
12. Antonín Kybal: Rašení, 1960, tkaná
tapiserie, vlna, realizace
Ludmila Kybalová, 250 × 75 cm,
Moravská galerie v Brně



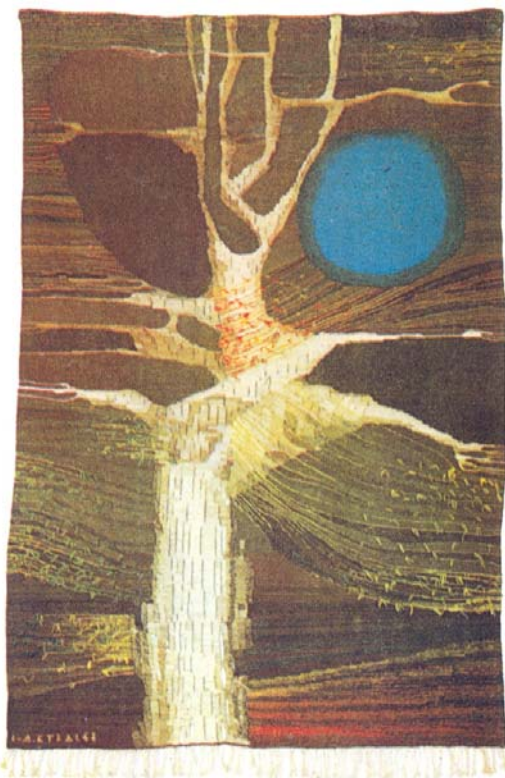
13. Antonín Kybal: Zápisník zmizelého (detail), 1961, tkaná tapiserie, vlna, realizace gobelínová dílna ve Valašském Meziříčí, 280 × 220 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



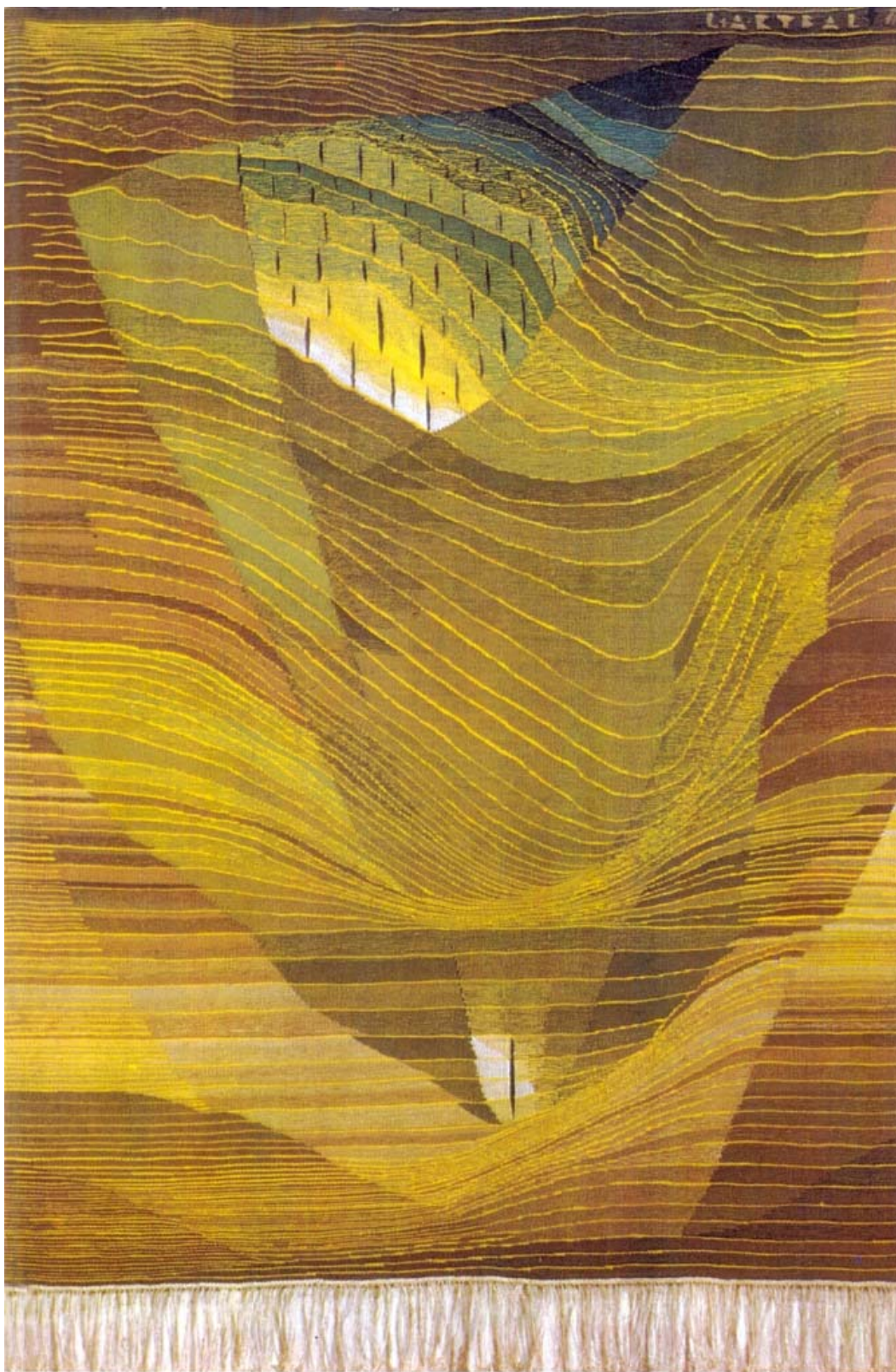
14. Antonín Kybal: Relikviář (detail), 1966, tkaná tapiserie, realizace Ludmila Kybalová, 230 × 155 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



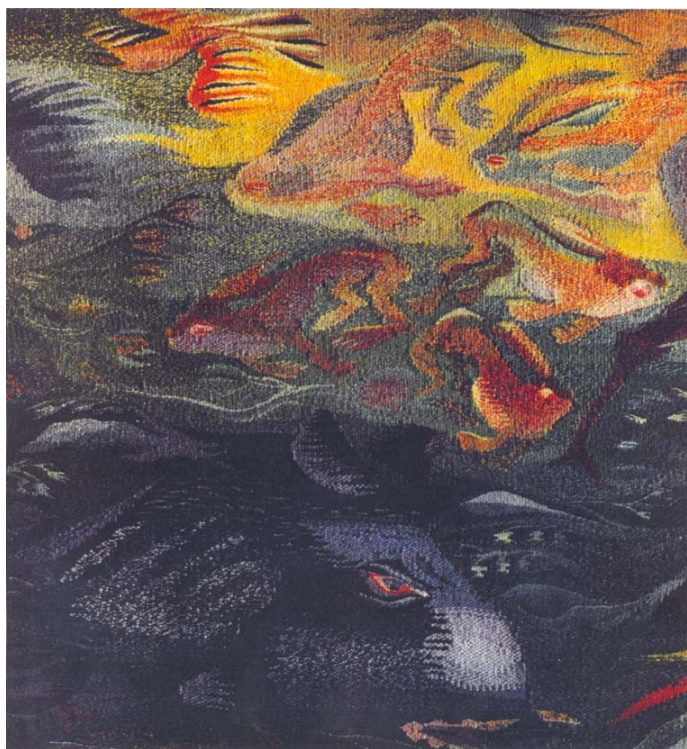
15. Antonín Kybal: Objemy v prostoru, 1967, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 155 × 235 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



16. Antonín Kybal: Poslední rašení, 1968, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 230 × 155 cm, soukromá sbírka



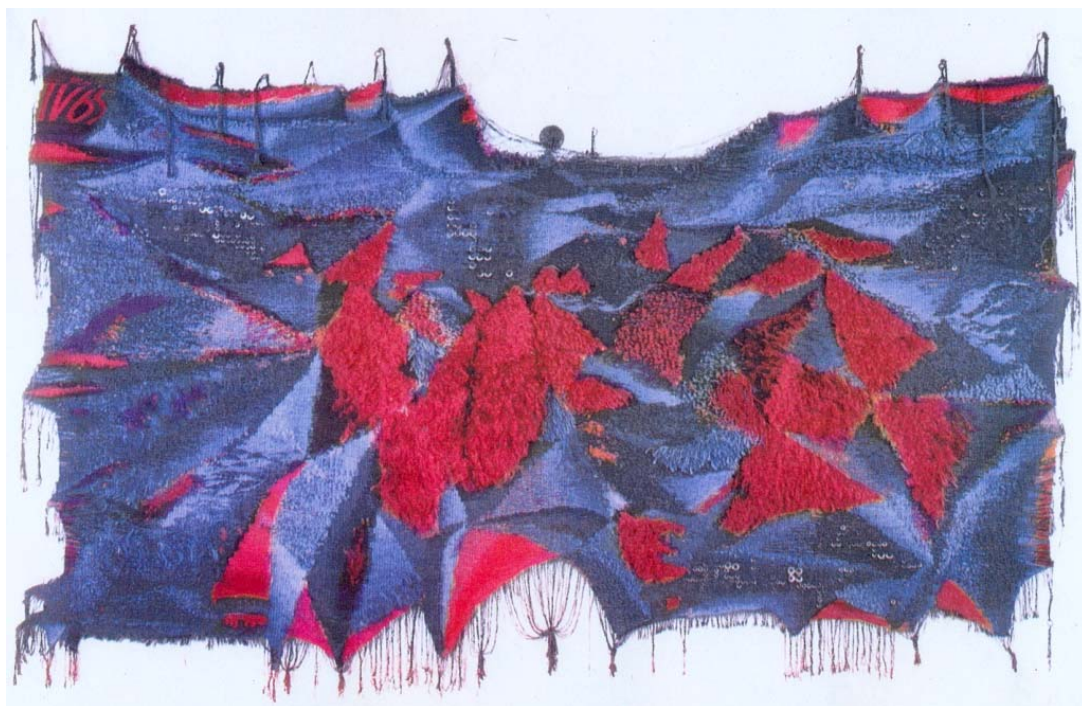
17. Antonín Kybal: Flos textilis, 1971, tkaná tapiserie, vlna, realizace Ludmila Kybalová, 210 × 155 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



18. Jiří Fusek: Česká lovná zvěř (detail), 1957, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 400 × 600 cm, Západočeské muzeum v Plzni



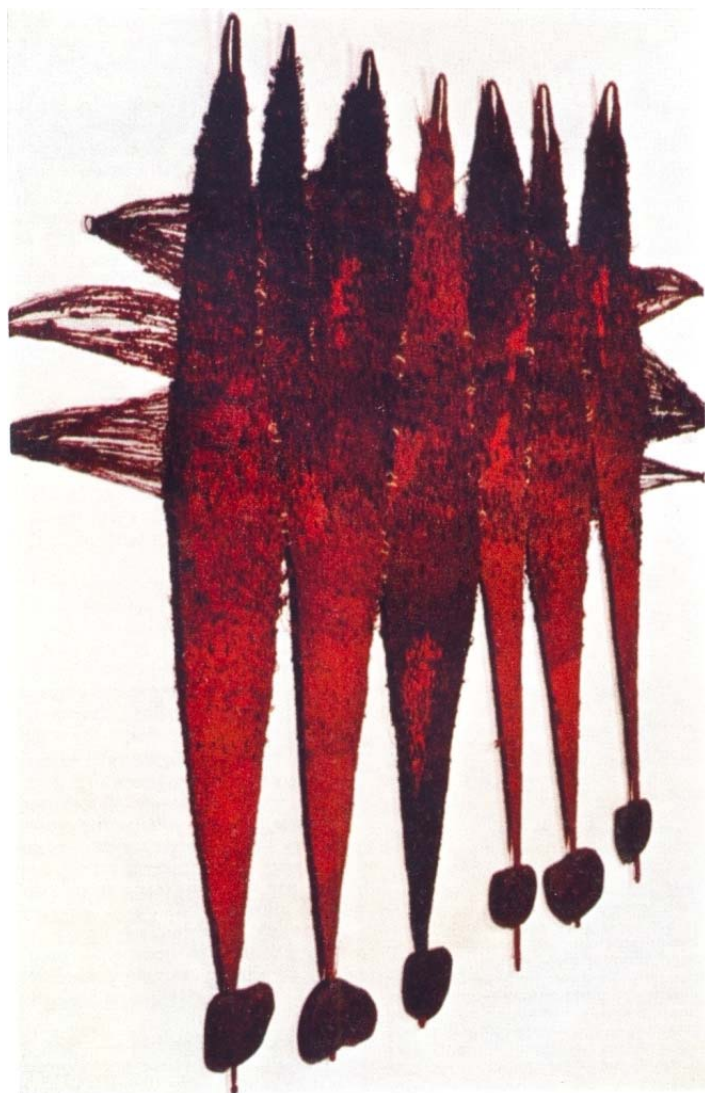
19. Jindřich Vohánka: Lidé pozor na dravce, 1962, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 79 × 92 cm, Moravská galerie v Brně



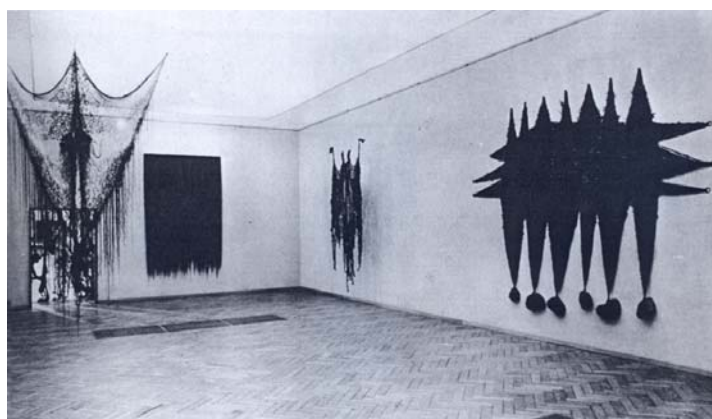
20. Jindřich Vohánka: Sen pana Blériota, 1965, autorsky tkaná tapiserie, sisal, vlna, plst, kov, 240 × 406 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



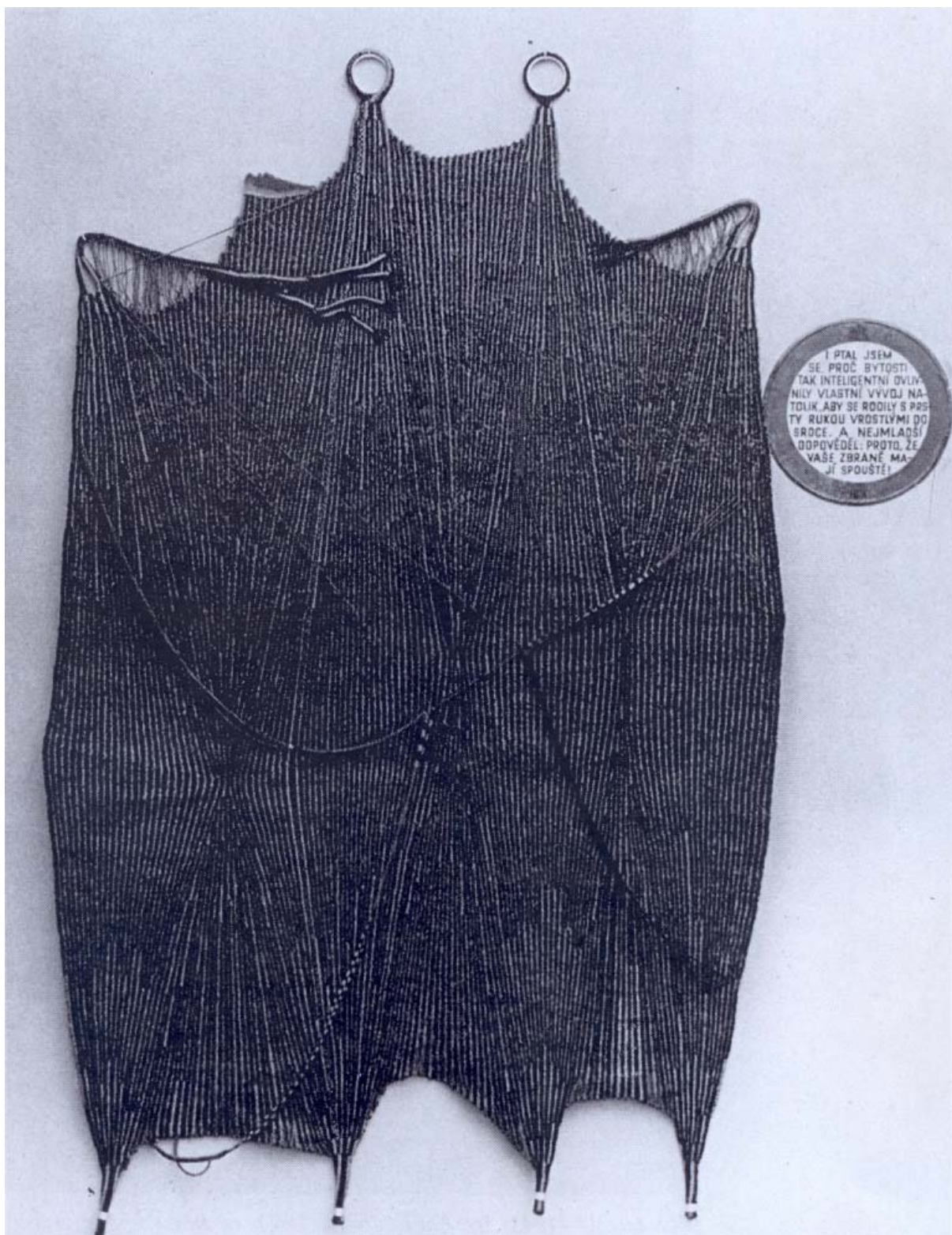
21. Jindřich Vohánka: Idol, 1967, autorsky tkaná tapiserie, sisal, vlna, kov, silon, 230 × 280 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



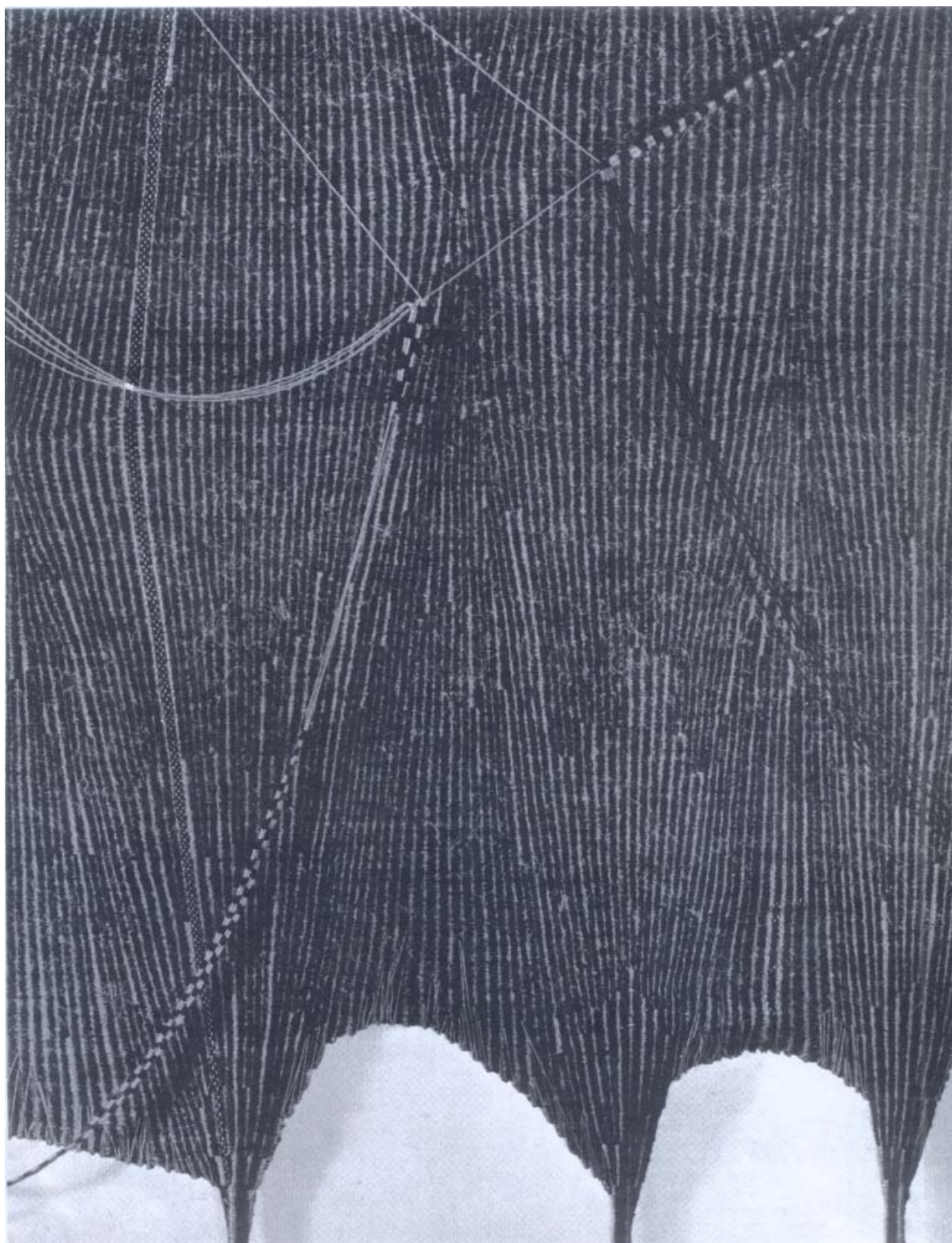
22. Jindřich Vohánka: Ročník 1922, 1966–1967, autorsky tkaná tapiserie, sisal, vlna, dřevo, kov, 300 × 400 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



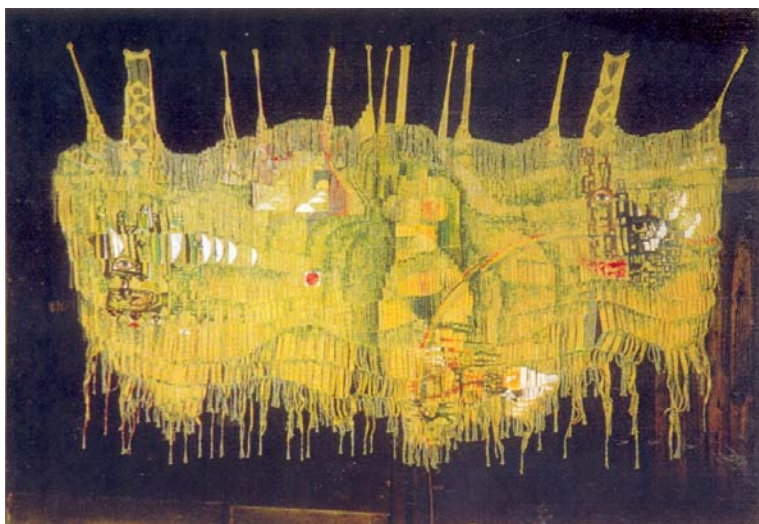
23. Pohled na instalaci děl Jindřicha Vohánky a Wojciecha Sadleje v expozici Perspectief in Textiel, Stedelijk Museum, Amsterdam, 17. ledna – 2. března 1969



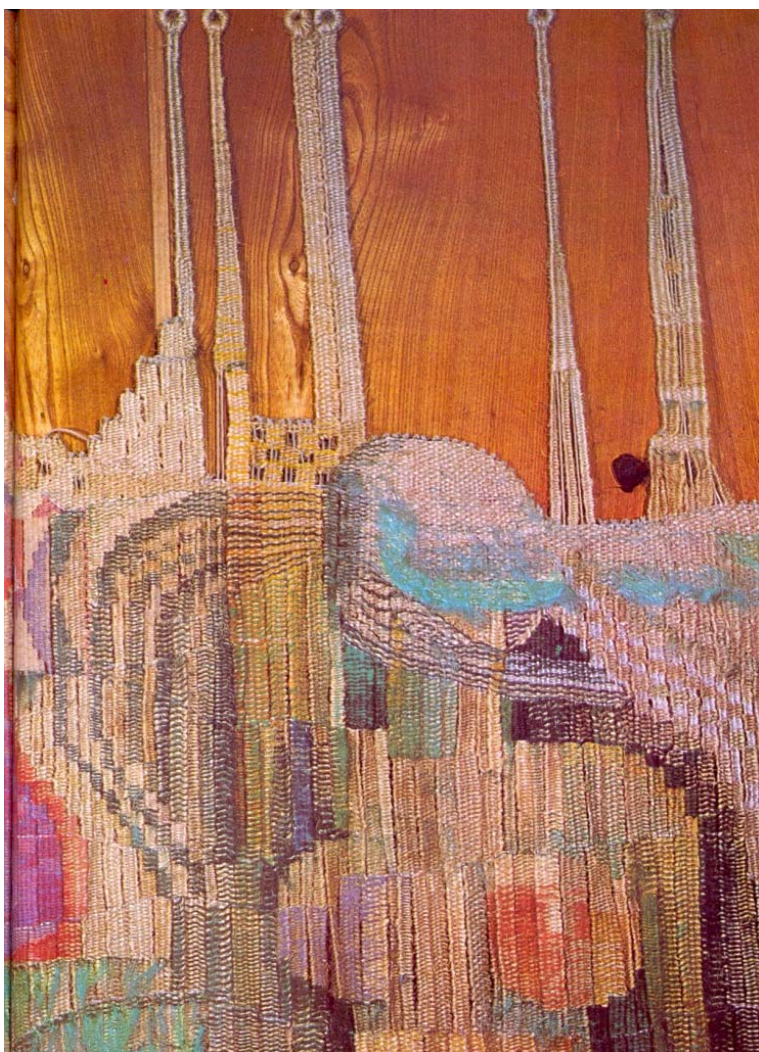
24. Jindřich Vohánka: Návštěva z Aldebaranu, 1967–1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, kov, 310 × 188 cm, záběr z instalace na mezinárodní výstavě tapiserií v Domě kazatelů na Betlémském náměstí v Praze, září–říjen 1968



25. Jindřich Vohánka: Návštěva z Aldebaranu (detail), 1967–1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, kov, 310 × 188 cm



26. Jindřich Vohánka: Husovická Venuše, 1974, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, 200 × 325 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



27. Jindřich Vohánka: Husovická Venuše (detail), 1974, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, 200 × 325 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



28. Bohdan Mrázek: Pád, 1965, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 450 × 200 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



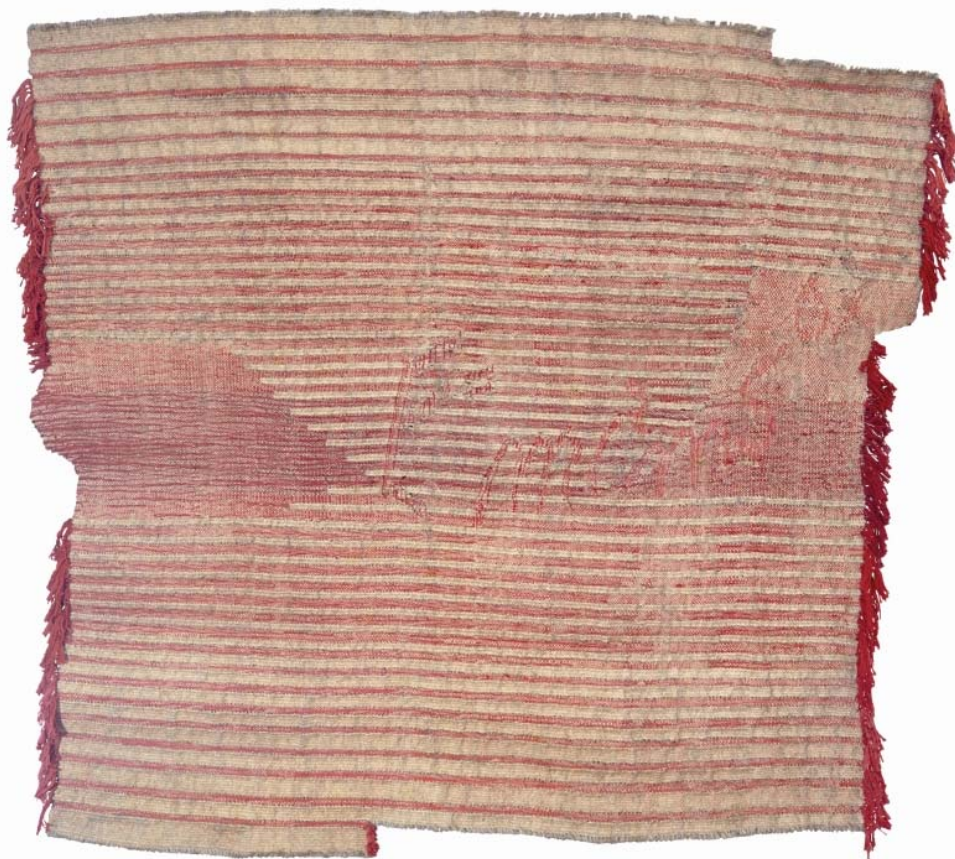
29. Bohdan Mrázek: Pád (detaily), 1965, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 400 × 200 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



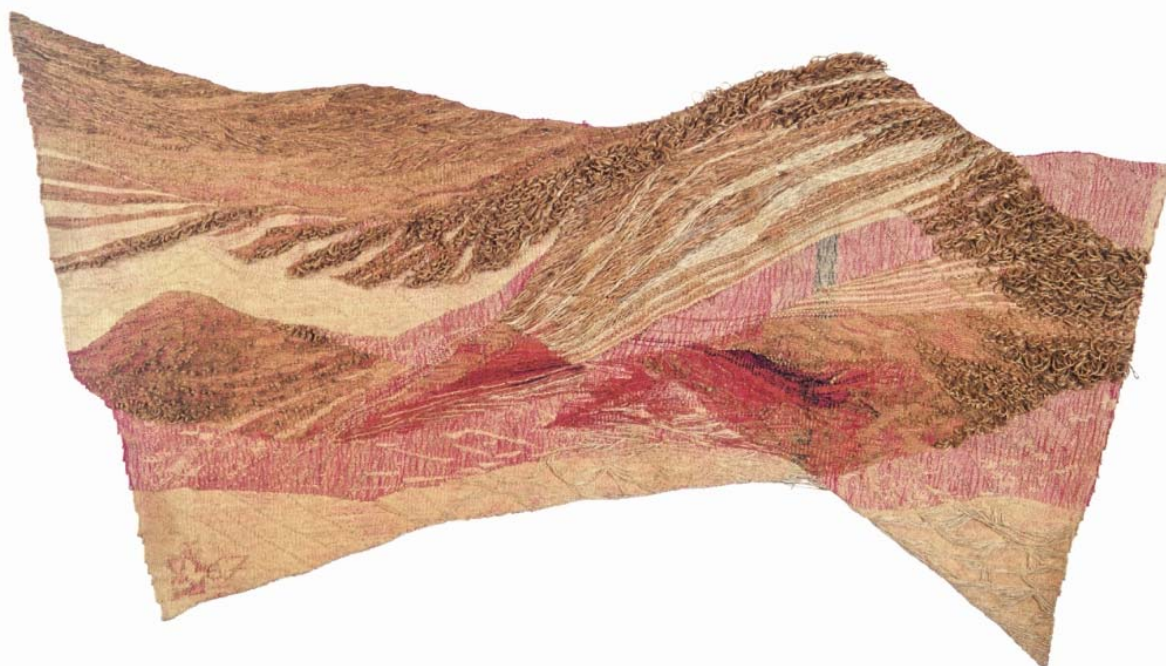
30. Bohdan Mrázek: Tragická příhoda, 1965, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 250 × 150 cm, dříve ONV Poděbrady



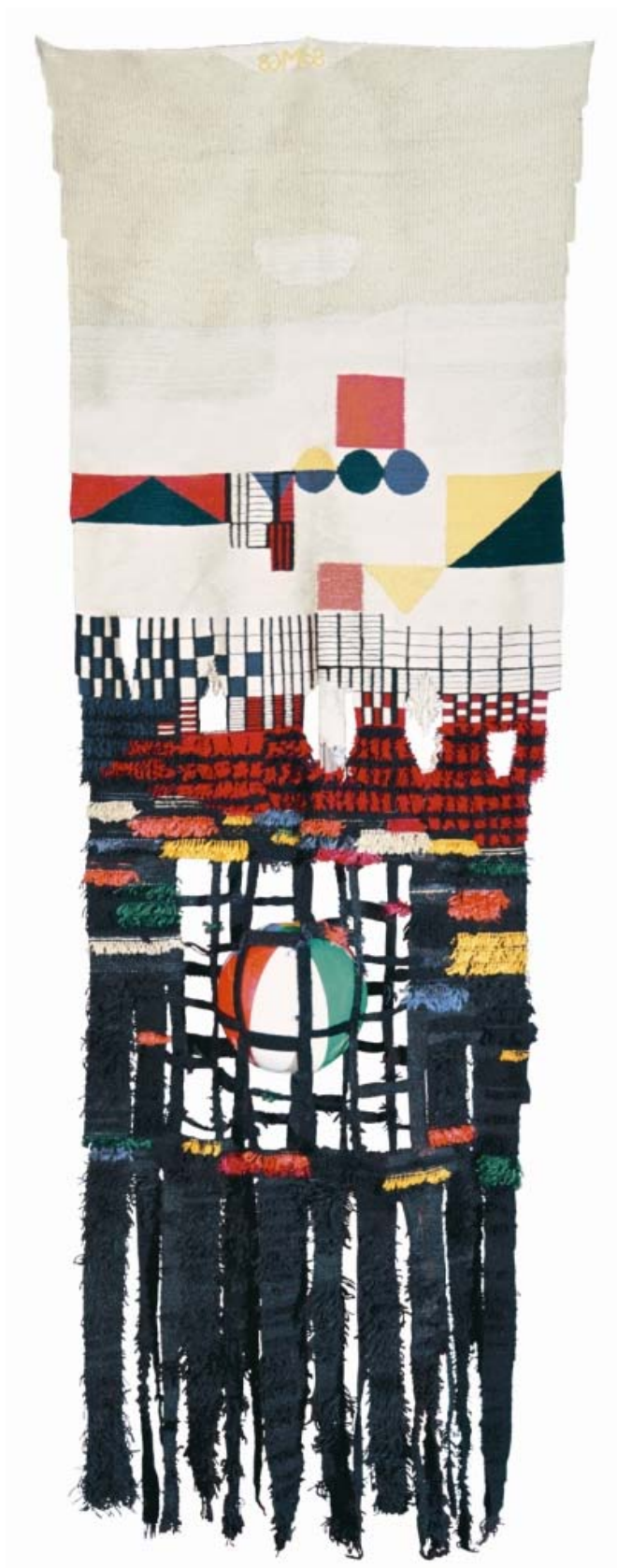
31. Bohdan Mrázek: Legenda a život, 1966, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 450 × 220 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



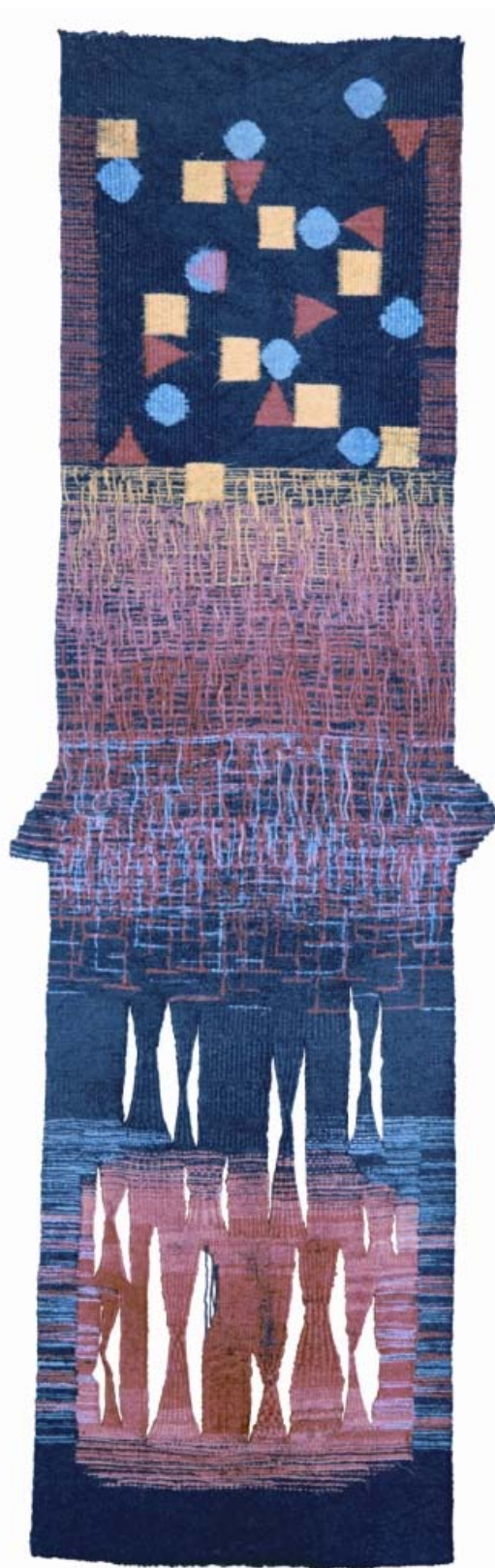
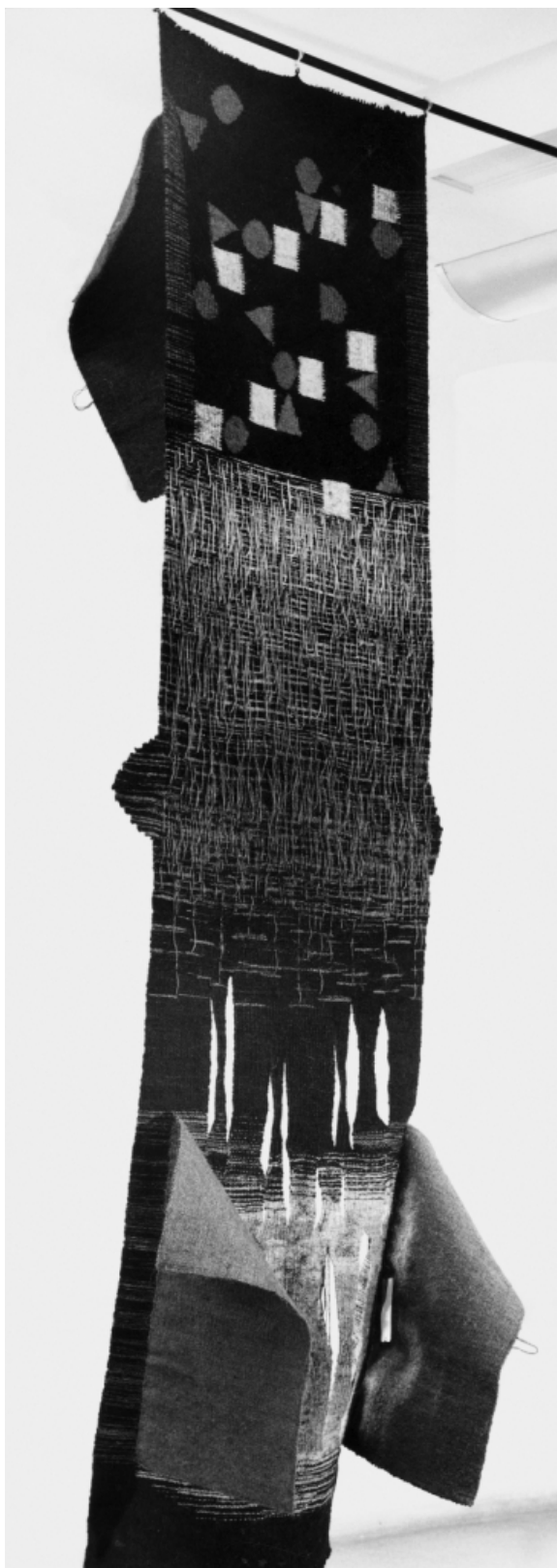
32. Bohdan Mrázek: Podobizna Alberta Einsteina, 1967, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 168 × 305 cm, Severočeské muzeum v Liberci



33. Bohdan Mrázek: Analgie, 1967, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 168 × 305 cm, Moravská galerie v Brně



34. Bohdan Mrázek: Životopis s jistým omezením, 1968, autorsky tkaná tapiserie, sisal, vlna, 400 × 153 cm



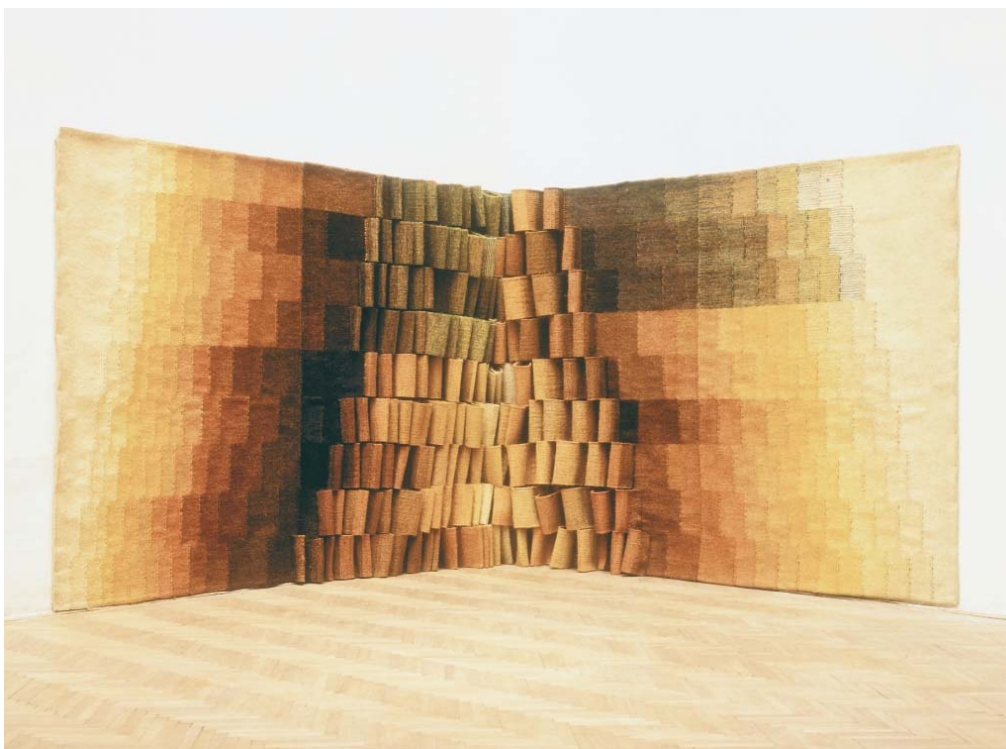
35. Bohdan Mrázek: Šest životopisů, 1969, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 500 × 150 × 50 cm



36. Bohdan Mrázek: Tisková konference s N. Armstrongem, 1970, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 360 × 180 × 21 cm, Moravská galerie v Brně



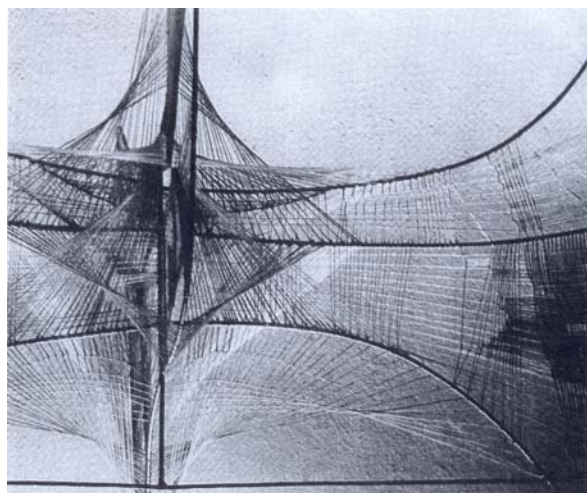
37. Bohdan Mrázek: Pocta Ch. Colombovi, 1971, autorsky tkaná tapiserie-spolupráce
Jana Slámová (háčkování), vlna, sisal, len, 550 × 250 × 10 cm, hotel Inter Continental,
Praha



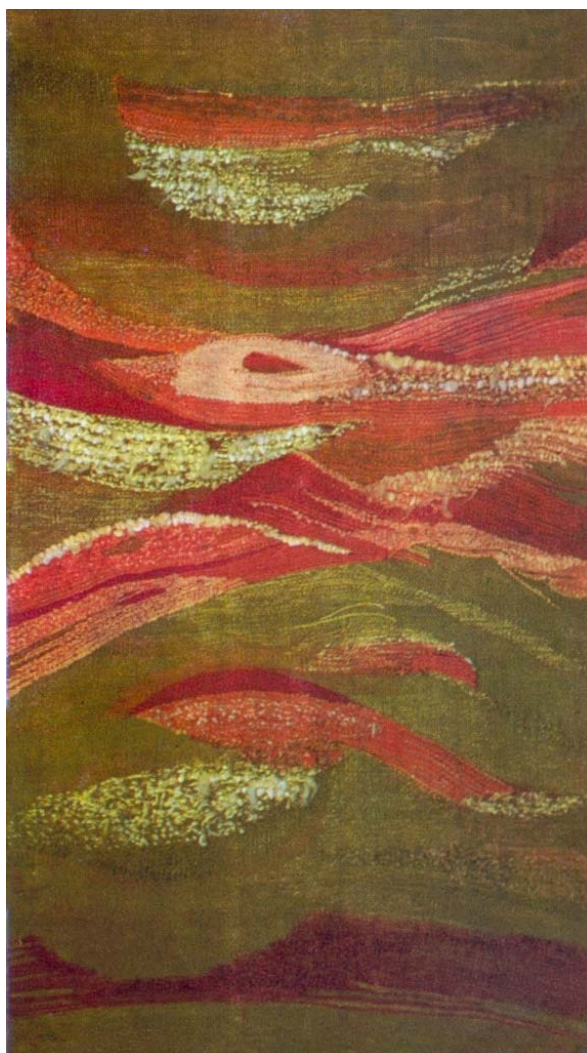
38. Bohdan Mrázek: Česká půda II (rohový reliéf), 1974–1975, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 225 × 600 × 50 cm, Moravská galerie v Brně



39. Bohdan Mrázek: Mistři holandského zátiší 17. století, 1978–1979, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 159 × 201 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



40. Jiří Tichý: Země-vzduch (detail), 1963, autorská realizace, vlna, kov, 135 × 78 × 110 cm, soukromá sbírka, Praha



41. Jiří Tichý: Tajemství lesa, 1966–1967, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 181 × 100 cm, soukromá sbírka, České Budějovice



42. Jiří Tichý: Sysifovský motiv, 1966, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 385 × 216 cm, Moravská galerie v Brně



43. Jiří Tichý: Marsyas, 1966–1967, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 305 × 180 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



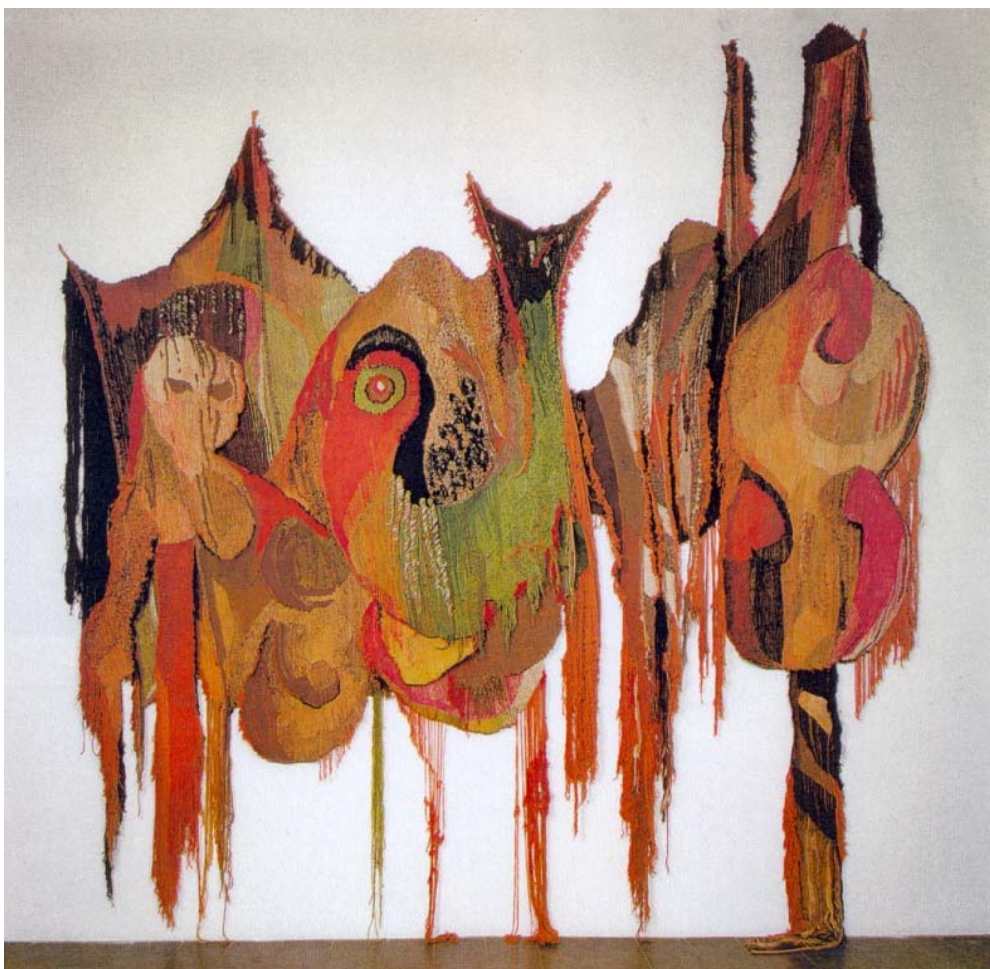
44. Jiří Tichý: Loď naděje, 1967–1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, dřevo, kov, 350 × 90 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



45. Jiří Tichý: Spojení, 1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 250 × 100 cm, Galerie Hurschler, Pasadena



46. Jiří Tichý: Příběhy na několika kornoutech, 1969, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 350 × 225 cm



47. Jiří Tichý: Pocta Apollinairovi, 1970–1971, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 505 × 425 cm



48. Jiří Tichý: Pulsace (detail), 1978–1979, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 700 × 950 × 50 cm, radnice v Ludwigshafen am Rhein



49. Jiří Tichý: Potřebná věc, 1973–1974, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 370 × 165 × 35 cm, Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích



50. Jan Hladík: Bajka, 1965, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 180 × 180 cm



51. Jan Hladík: Radost, 1965, tkaná tapiserie, realizace gobelínová dílna ve Valašském Meziříčí, vlna, 282 × 214 cm, Moravská galerie v Brně



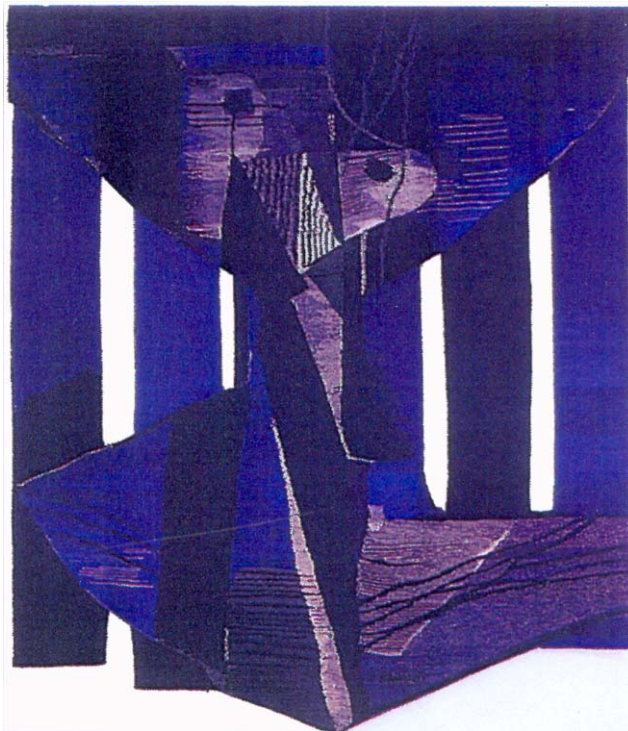
52. Jan Hladík: Modrá zahrada, 1965, autorsky tkaná tapiserie (spolupráce Jenny Hladíková), vlna, 190 × 433 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



53. Jan Hladík: Bílá figura, 1965, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 230 × 160 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



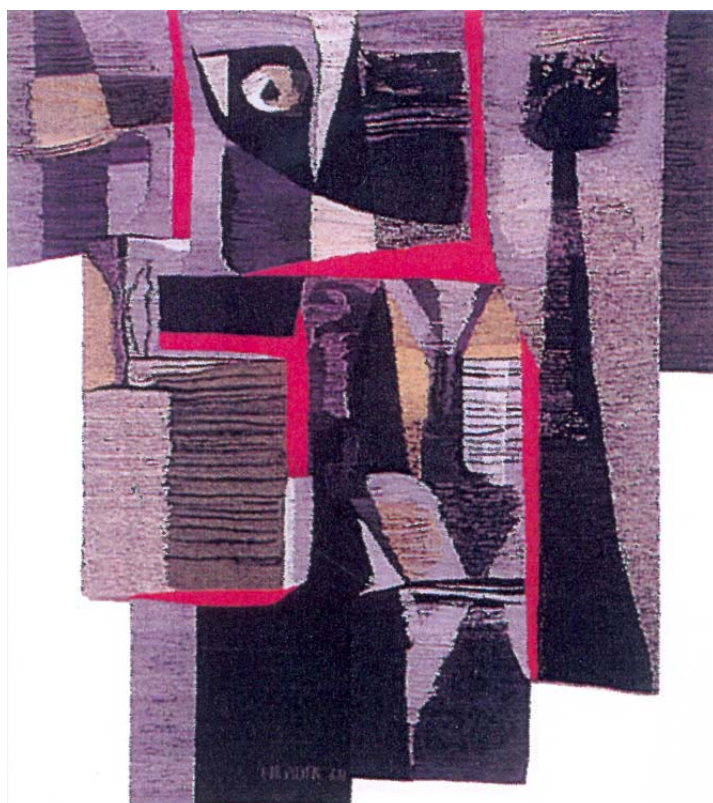
54. Jan Hladík: Blíženci, 1966–1967, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 260 × 300 cm



55. Jan Hladík: Modrá země, 1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 300 × 250 cm, Slovenská národná galéria, Bratislava



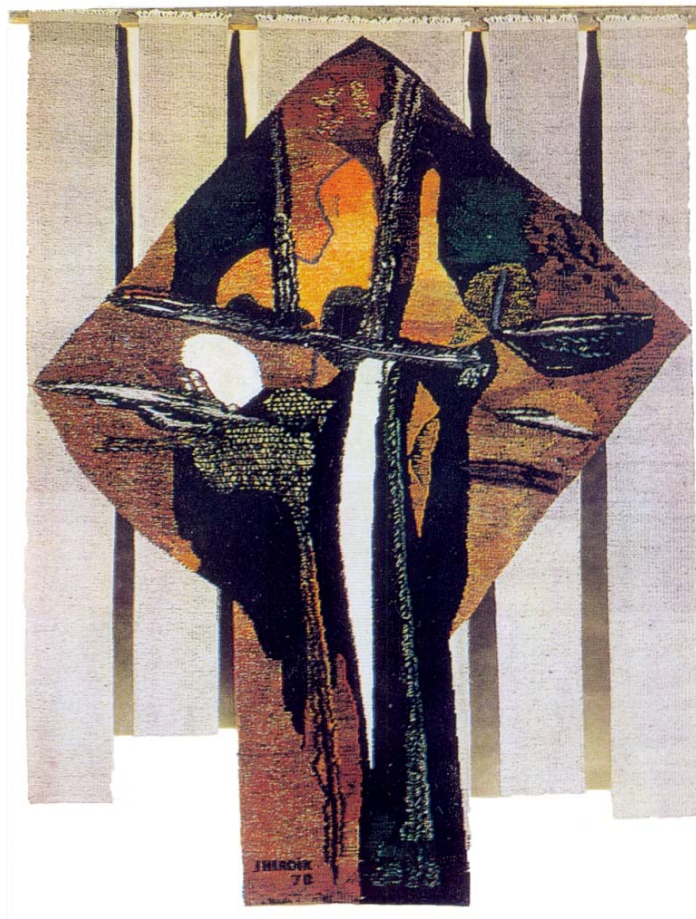
56. Jan Hladík: Zelený gobelín, 1967, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 200 × 160 cm, soukromá sbírka, Rakousko



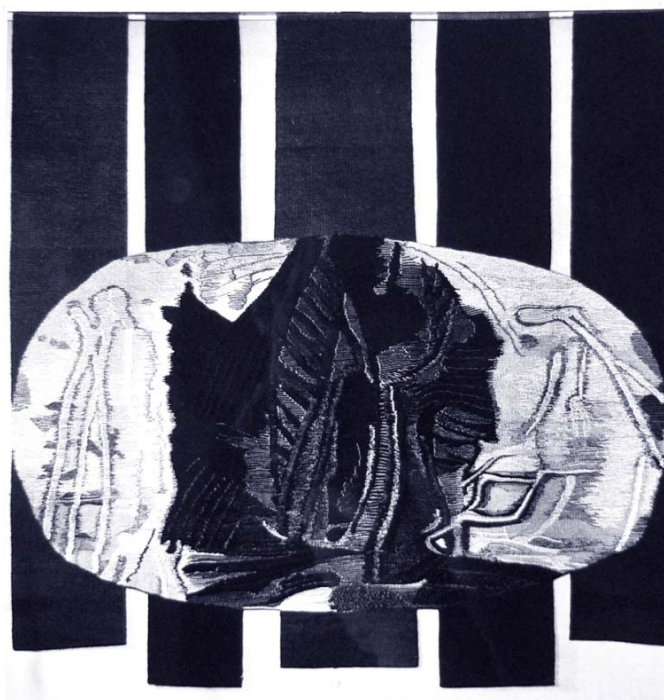
57. Jan Hladík: Štítonoš, 1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 270 × 240 cm, Gallery Kawashima, Tokyo



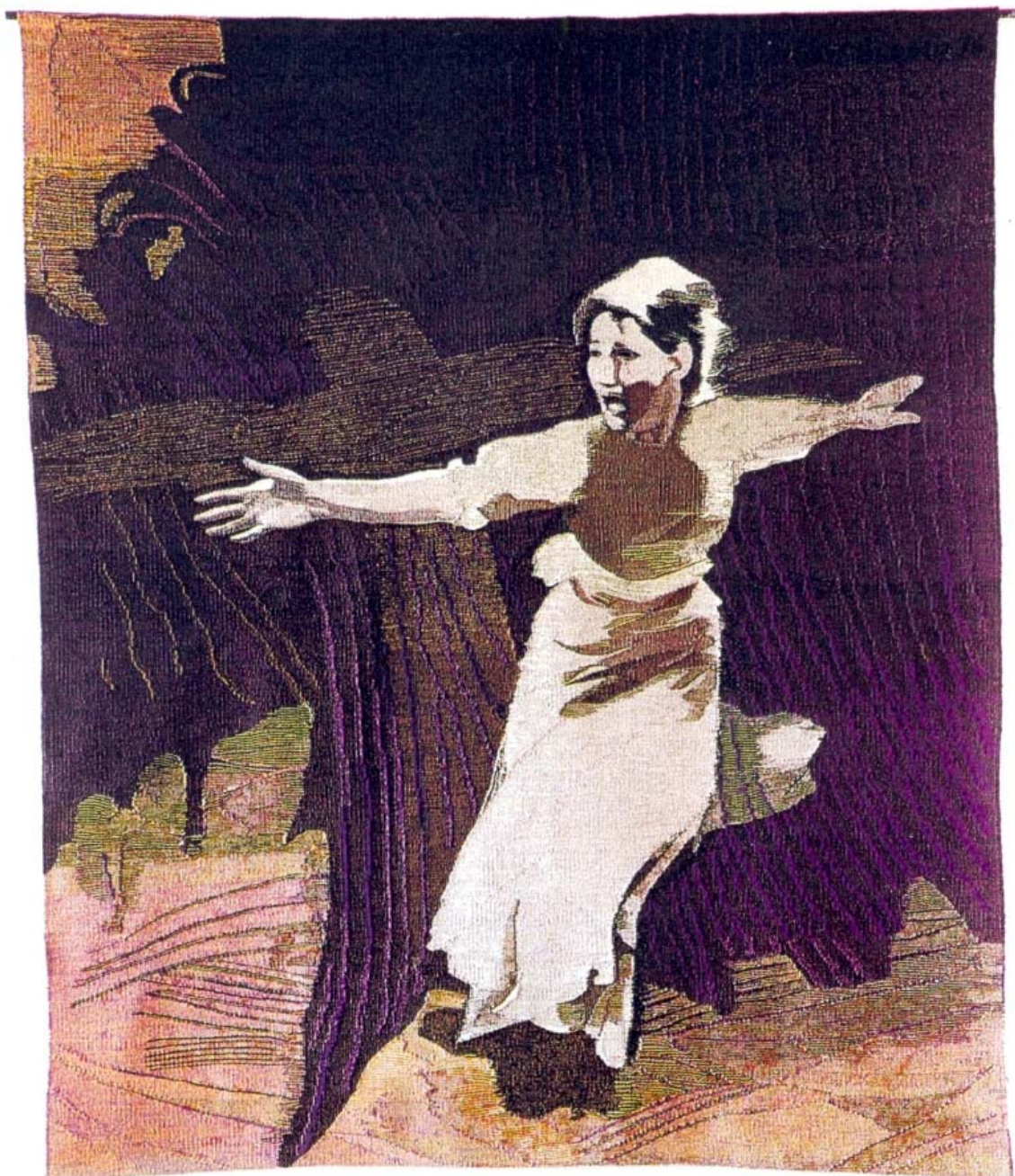
58. Jan Hladík: Poutníci, 1969, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 330 × 220 cm



59. Jan Hladík: Stéla-jizva, 1970, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 300 × 220 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



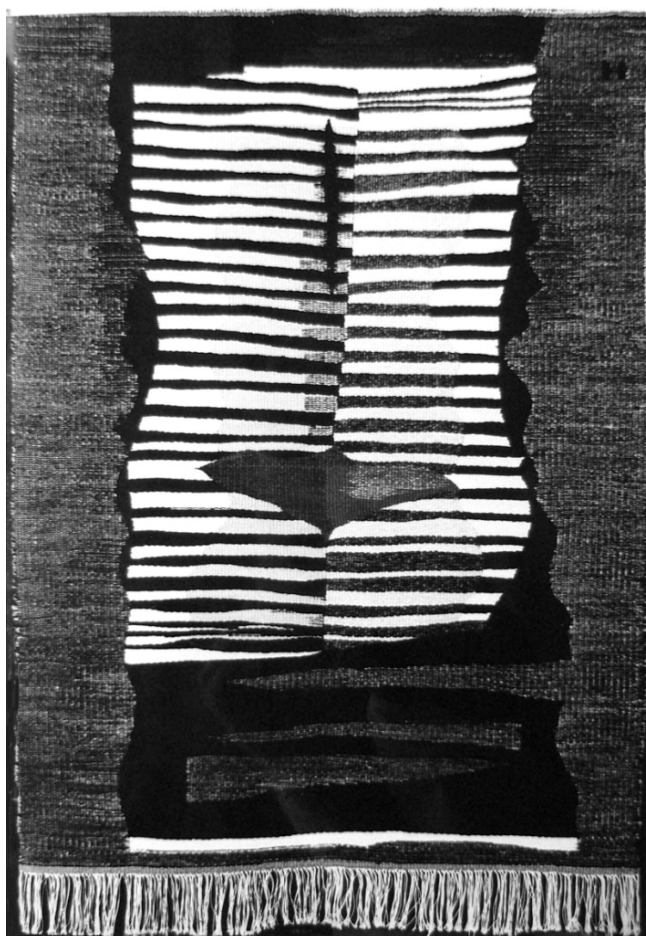
60. Jan Hladík: Stéla-kámen, 1974, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 275 × 265 cm



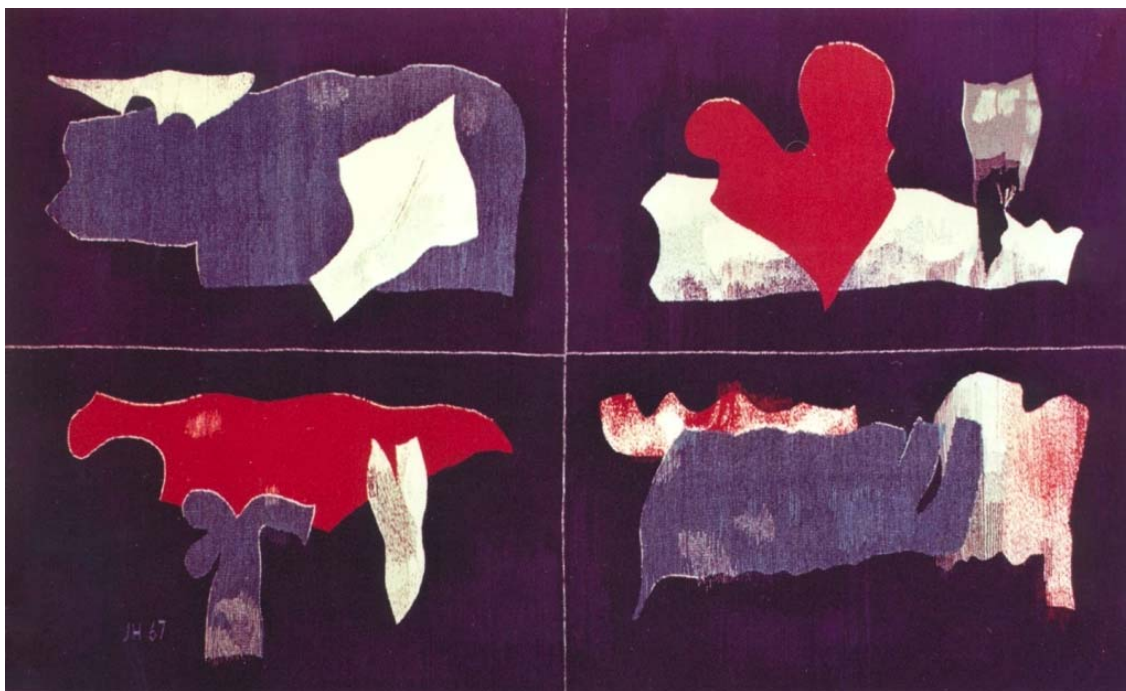
61. Jan Hladík: Pohnutí, 1976, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 295 × 246 cm, Moravská galerie v Brně



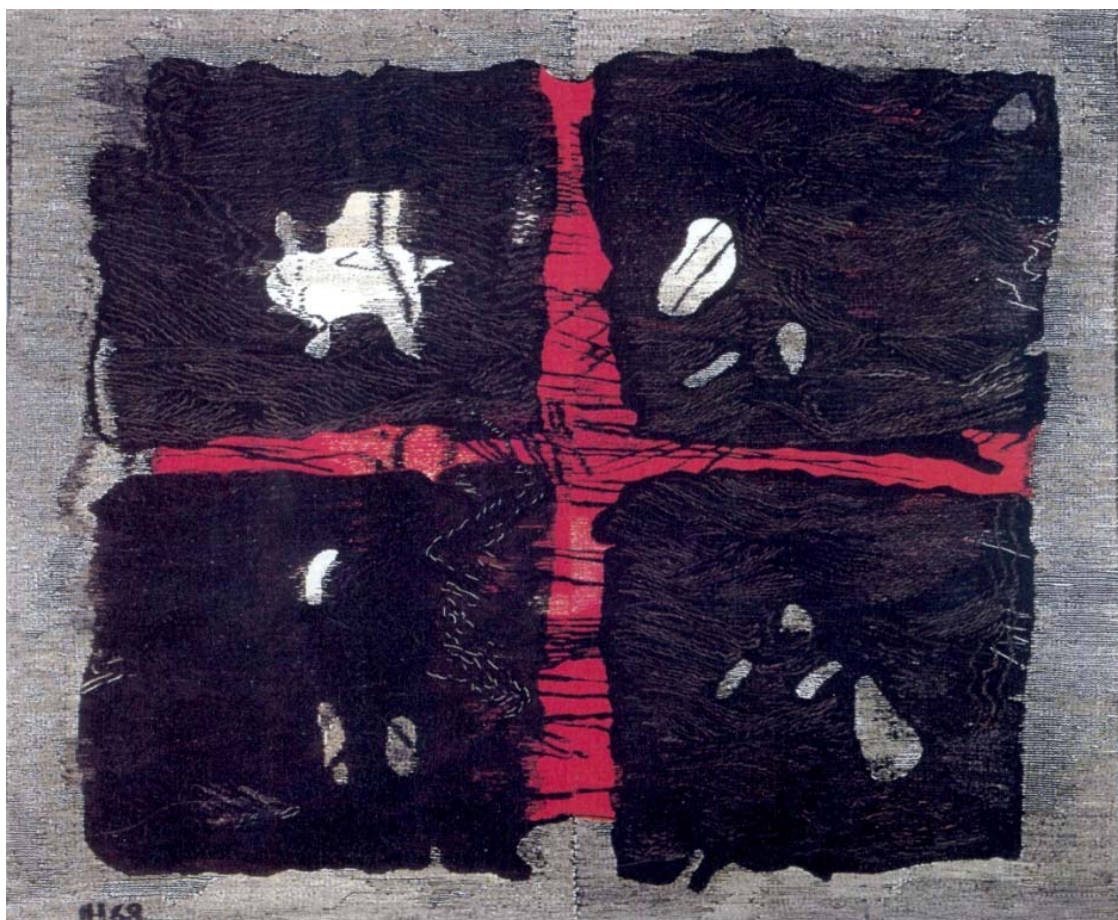
62. Jan Hladík: Míjení (Ruce), 1980–1981, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 247 × 385 cm



63. Jenny Hladíková: Vrstvy, 1966, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 160 × 120 cm, soukromá sbírka, Itálie



64. Jenny Hladíková: Čtyři příběhy, 1967, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 185 × 300 cm, Čs. aerolinie, Helsinky



65. Jenny Hladíková: Tkáň, 1968, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 180 × 218 cm



66. Jenny Hladíková: Pohyby, 1969, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 210 × 253 cm, Severočeské muzeum v Liberci



67. Jenny Hladíková: Proudění, 1970, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 300 × 160 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



68. Jenny Hladíková: T, 1975, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 270 × 176 cm, Canton de Vaud, Švýcarsko



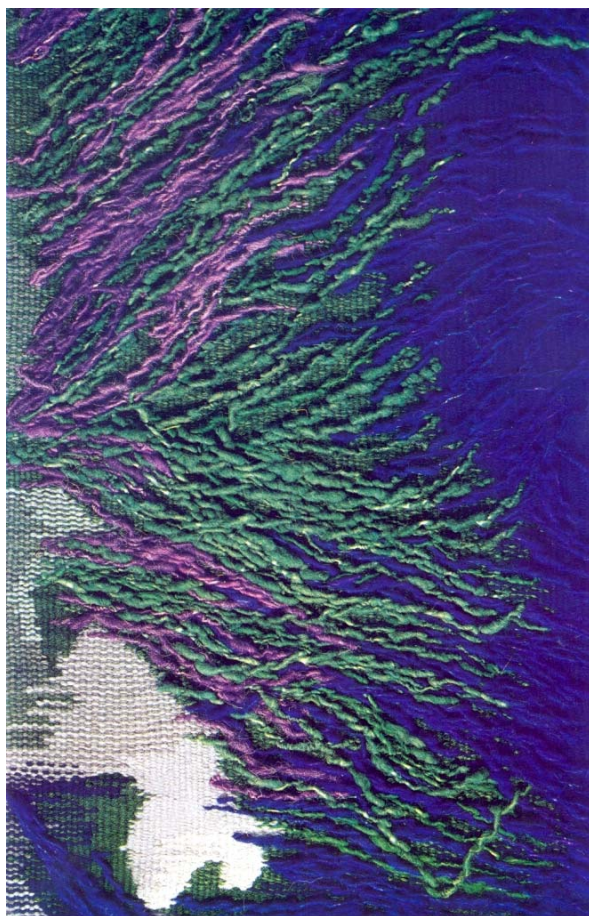
69. Jenny Hladíková: Gesto zeleně, 1976, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 270 × 160 cm, soukromá sbírka Viège, Švýcarsko



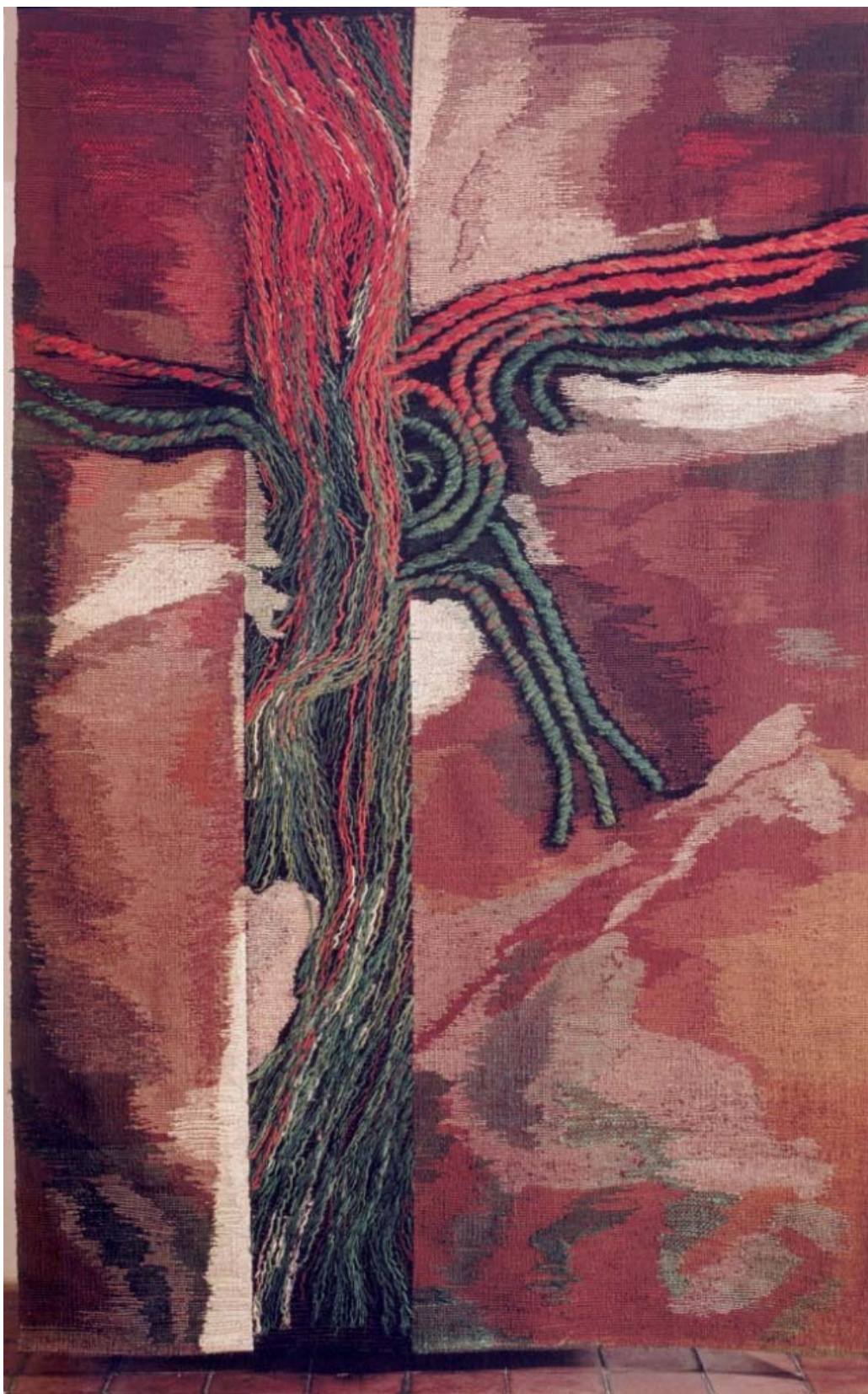
70. Jenny Hladíková: Lom, 1977, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 170 × 290 cm, Severočeské muzeum v Liberci



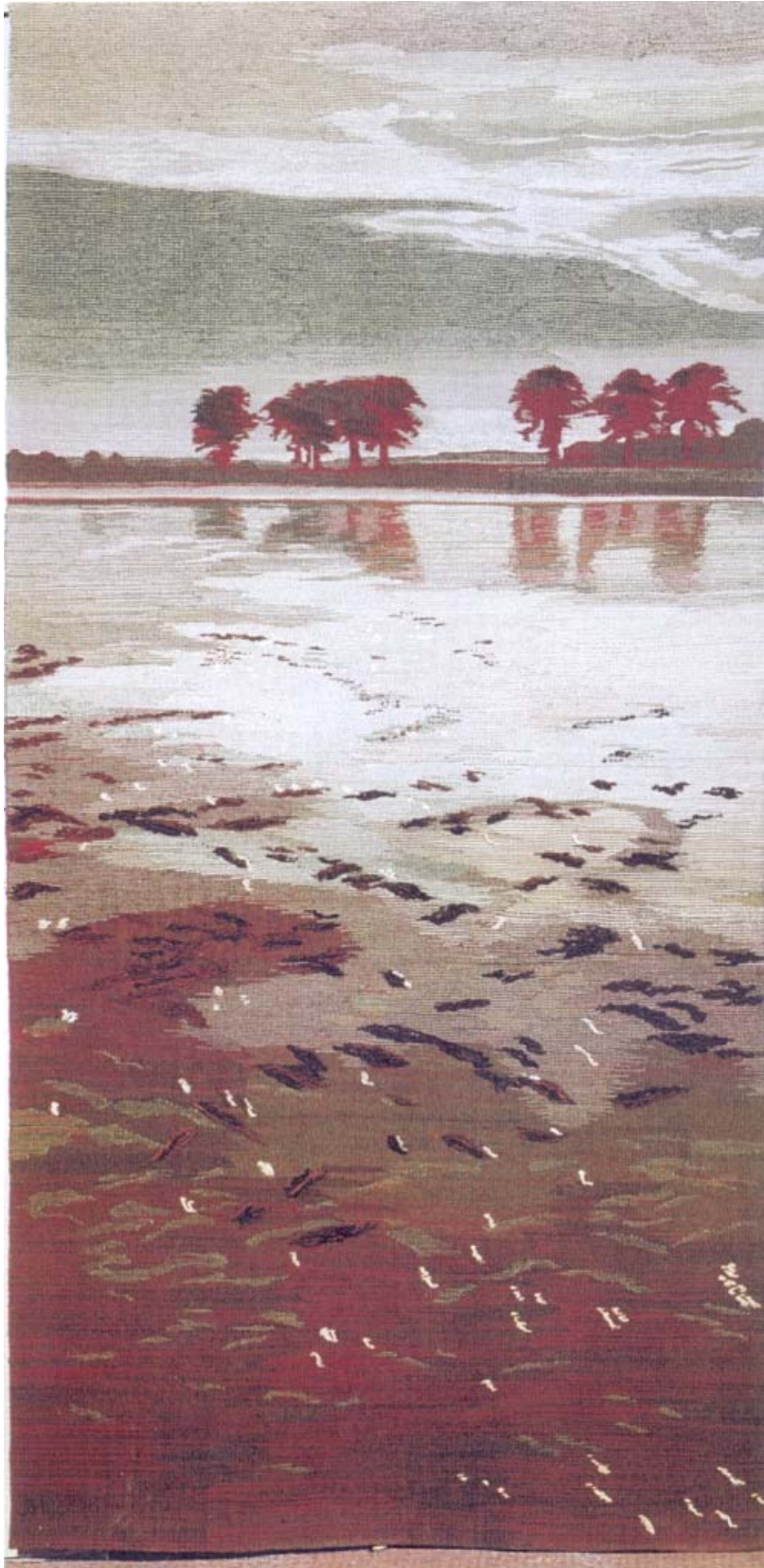
71. Jenny Hladíková: Ostrovy, 1979–1980, autorsky tkaná tapiserie, 280 × 300 cm, Severočeské ředitelství spojů, Ústí nad Labem



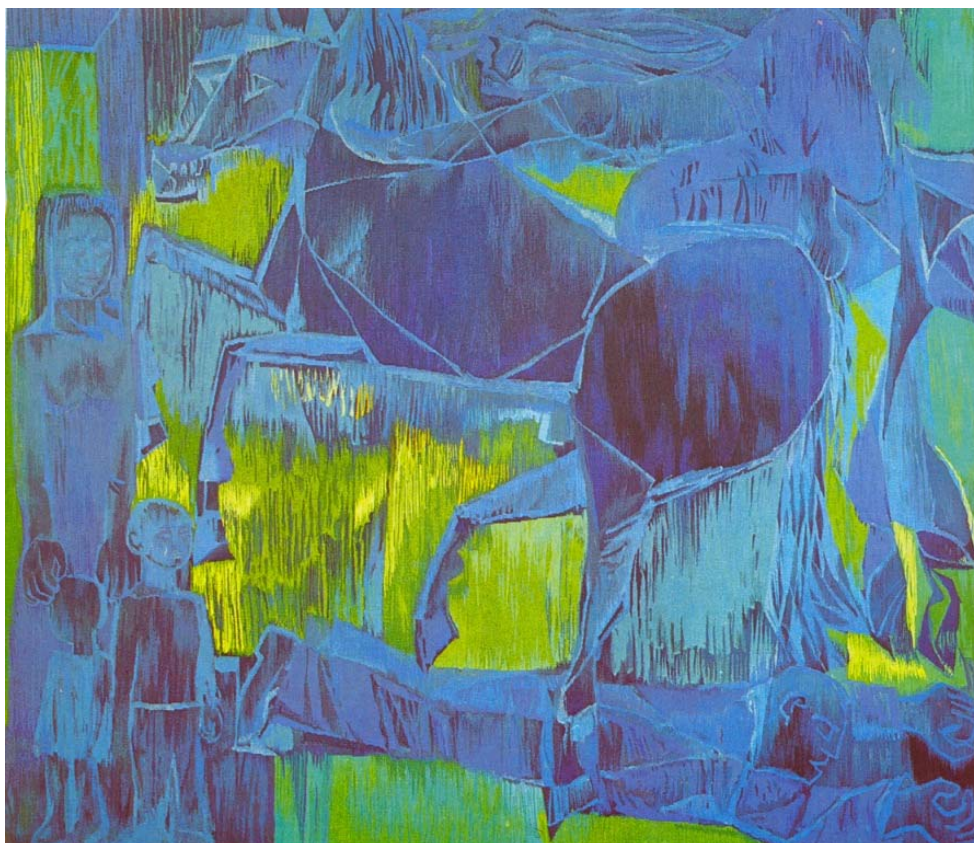
72. Jenny Hladíková: Paměť vřesu (detail), 1977, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 200 × 109 cm, soukromá sbírka, Praha



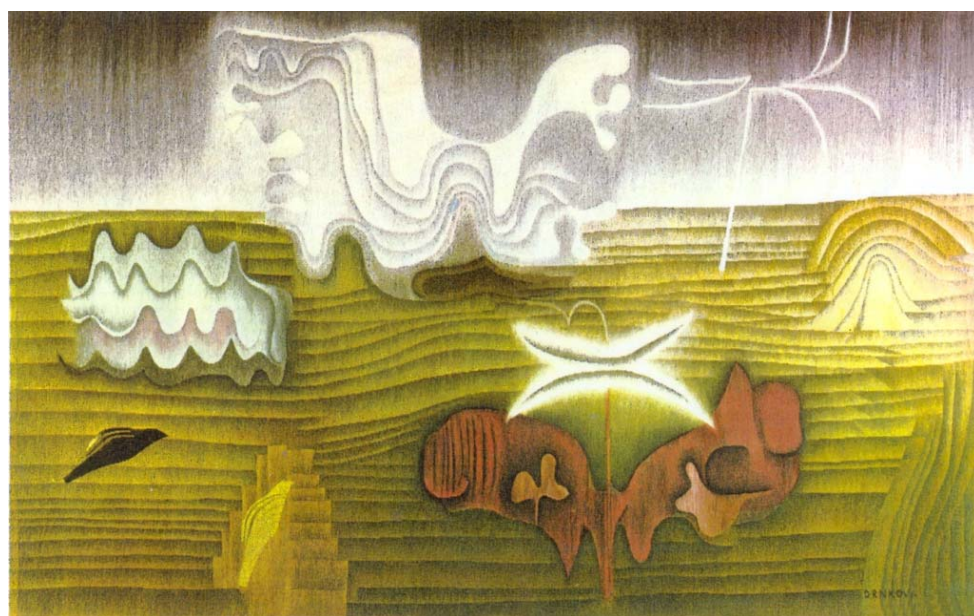
73. Jenny Hladíková: Místo střetu, 1978, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 270 × 172 cm



74. Jenny Hladíková: Opatovický rybník, 1981, autorsky tkaná tapiserie, 300 × 150 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



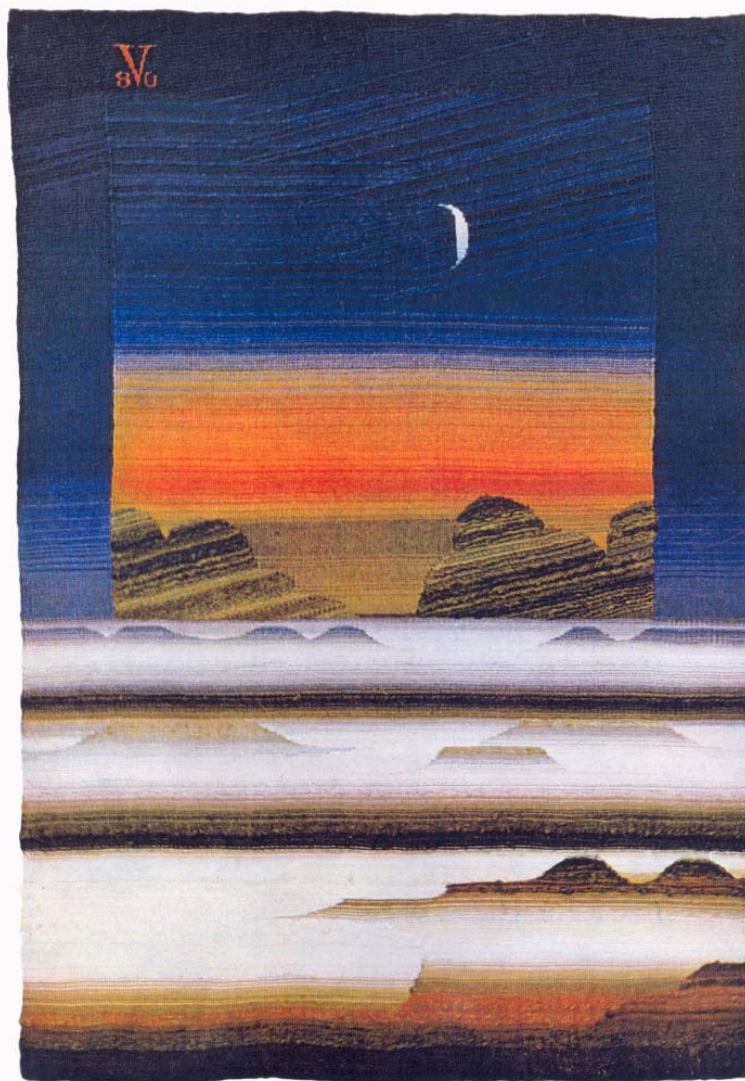
75. Květa Hamsíková: Válka, 1961, tkaná tapiserie, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, vlna, 242 × 277 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



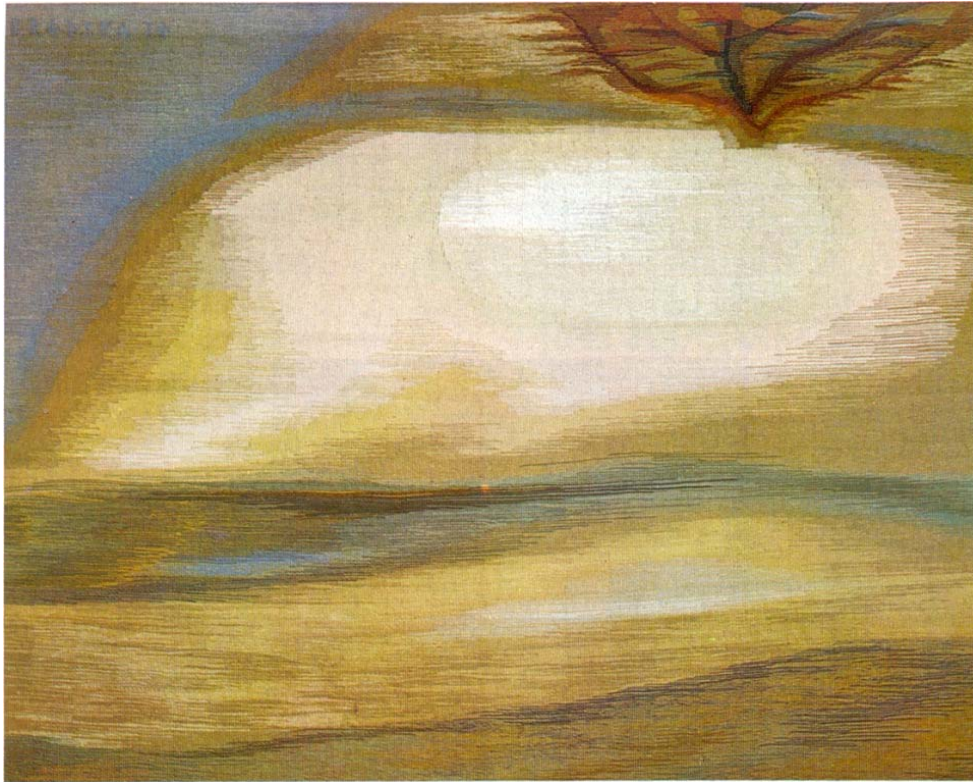
76. Věra Drnková-Zářecká: Krajina se zlatým ptáčkem, 1966, tkaná tapiserie, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, vlna, 180 × 300 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



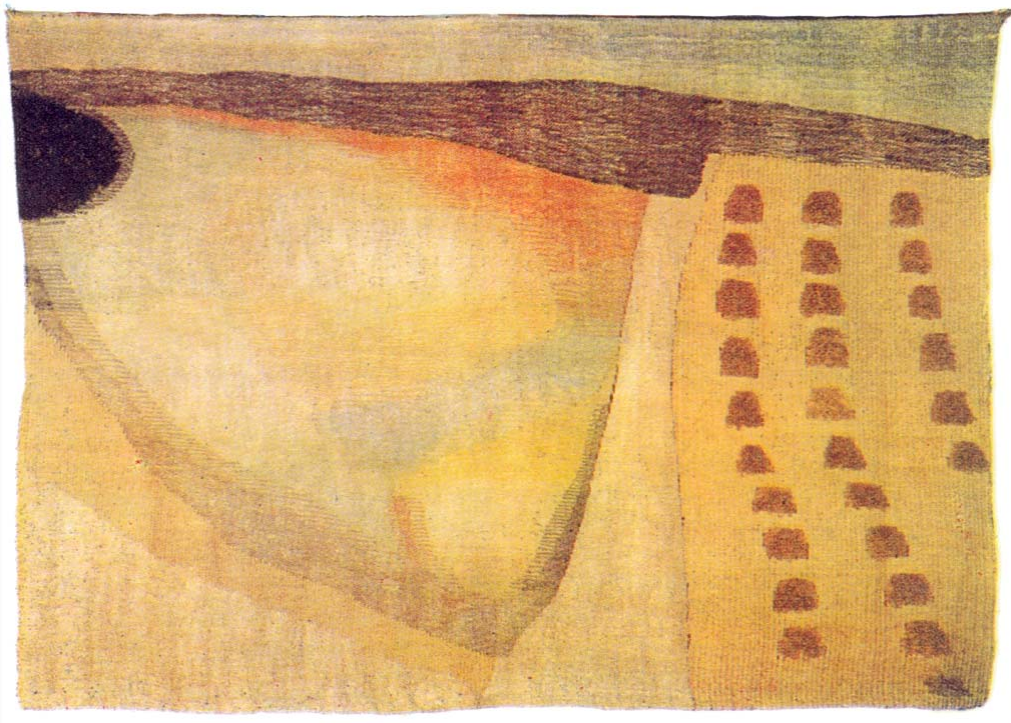
77. Věra Drnková-Zářecká: Podivuhodné perspektivy, 1976, replika autorsky tkané tapiserie z roku 1969, realizace gobelínová dílna v Jindřichově Hradci, vlna, 185 × 275 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



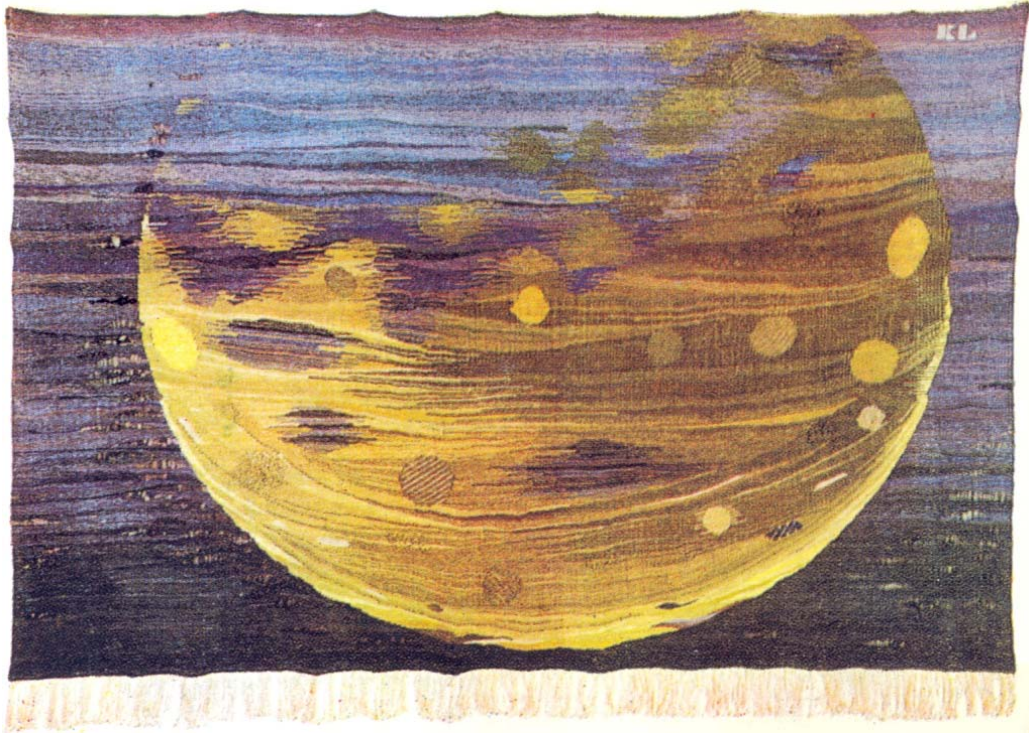
78. Věra Drnková-Zářecká: Slunovrat, 1980, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 180 × 120 cm, Klub architektů, Praha



79. Eva Brodská: Hořící keř, 1970, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 180 × 217 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



80. Eva Brodská: Advent, 1974–1975, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, konopí, len, 200 × 300 cm, soukromá sbírka



81. Karel Lapka: Měsíc (cyklus Vesmír), 1975, autorsky tkaná tapiserie, vlna, len, 170 × 250 cm



82. Karolína Gutová-Pirklová: Rajská zahrada, 1969–1978, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 212 × 285 cm



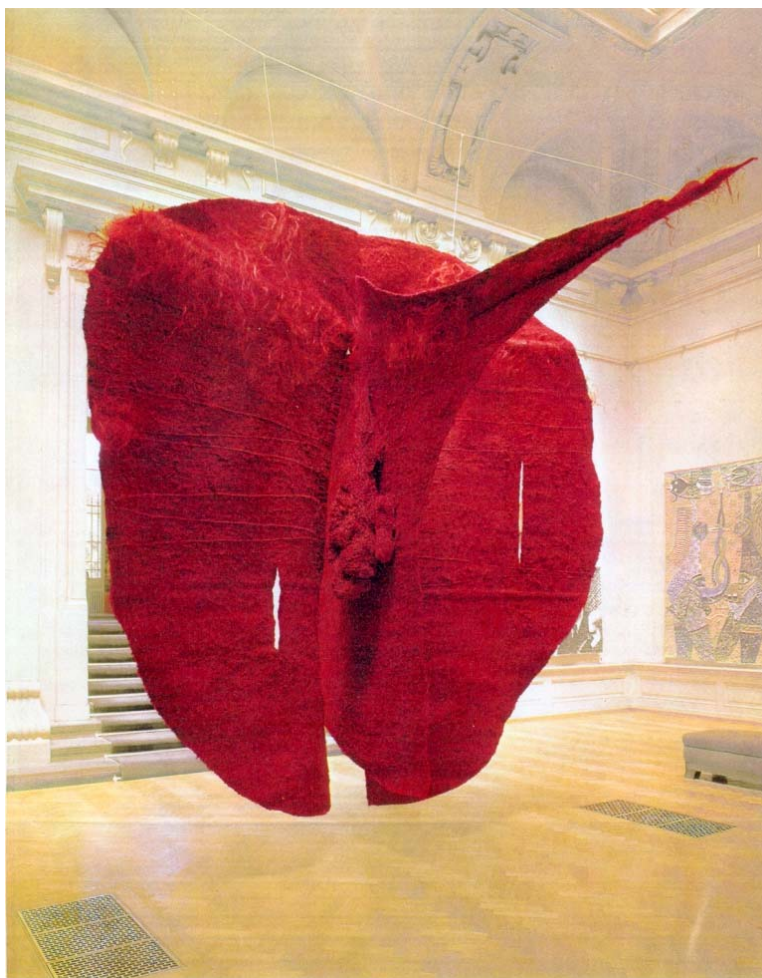
83. Alice Kuchařová: Strom života, 1970, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 200 × 200 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze



84. Alice Kuchařová: Život, 1974–1975, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 300 × 380 cm, Čs. velvyslanectví, Tokyo



85. Jarmila Čihánková: Velká stavebnice, 1970–1971, environment, art-protis, 218 × 340 cm
 tapiserie, 59 × 65 × 65 cm, 2 (52 × 65 × 65 cm), 2 (15 × 35 × 35 cm), 3 (7 × 65 × 65 cm)
 objekty, Slovenská národná galéria, Bratislava



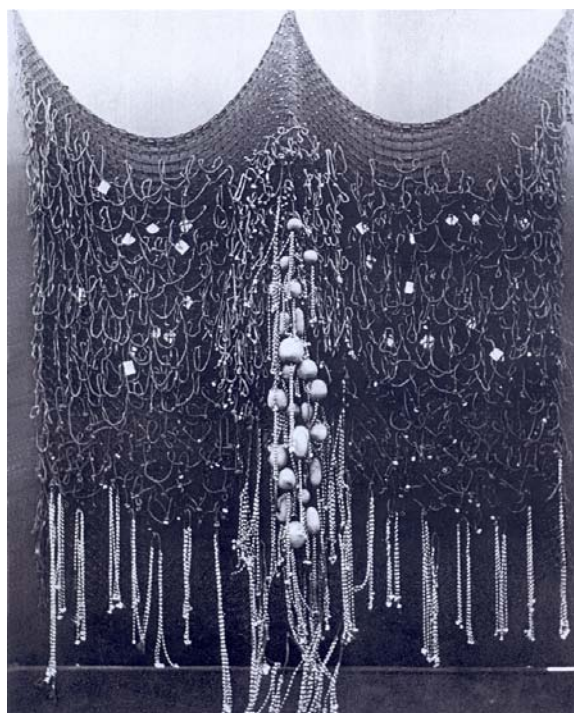
86. Magdalena Abakanowicz: Abakan 69, 1969, autorsky tkaná tapiserie, sisal, 400 × 350 cm



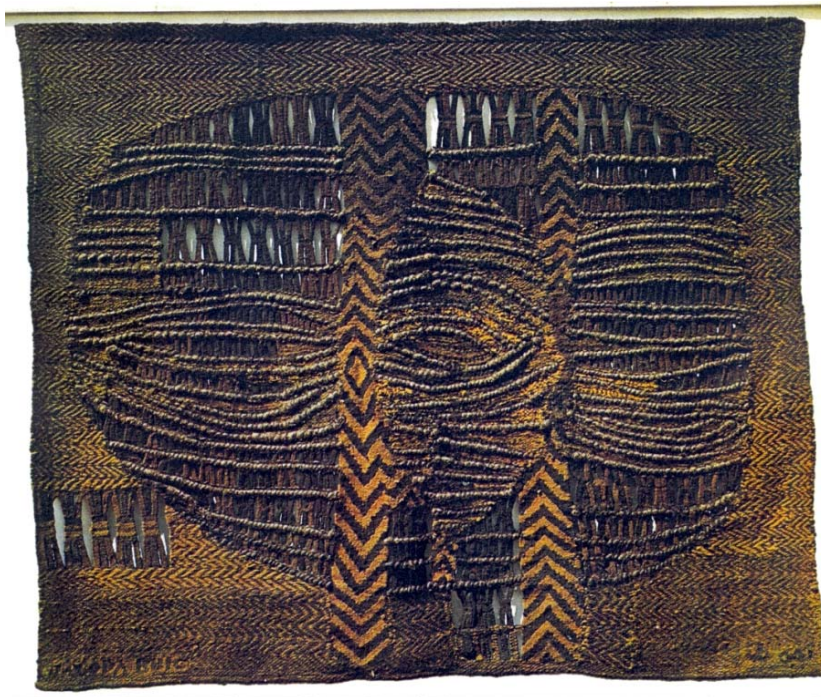
87. Magdalena Abakanowicz: Tkaný environment v přijímacím sále vládní budovy provincie Severního Brabantu v s'Hertogenbosch, Nizozemí, 1970–1971, autorská realizace, sisal, vlna, 8 × 20 × 2 m



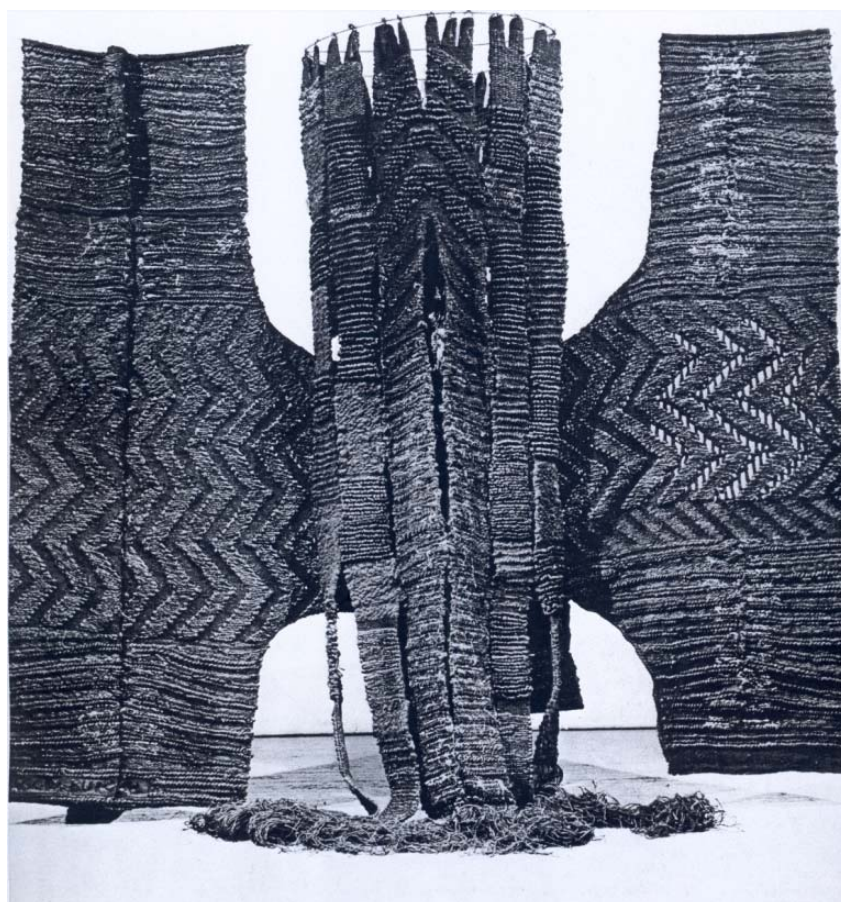
88. Wojciech Sadley: Bezesná noc, 1966, tkaná tapiserie, realizace družstvo Wanda v Krakově, vlna, len, 300 × 200 cm, Museum Narodowe, Warszawa



89. Wojciech Sadley: Imar, 1967, autorská realizace-sít'ování, smyčkování, sisal, dřevo, kov, 300 × 200 cm



90. Jagoda Buić: Strukturální triptych II, 1966, autorsky tkaná tapiserie, sisal, koží chlupy, lýková lana, 250 × 300 cm, Galerie Hurschler, Pasadena



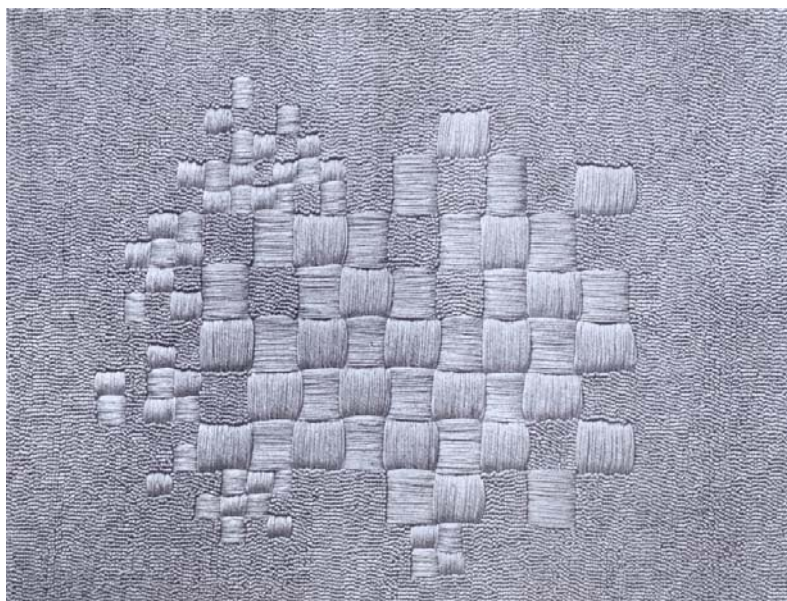
91. Jagoda Buić: Raněná holubice, 1968, autorsky tkaná tapiserie, sisal, dracoun, 300 × 300 cm



92. Aurelia Muñoz: Macra totem, 1969, autorská realizace-macramé, bavlna, sisal, 180 × 80 × 80 cm, Museo de Arte Cntemporáneo, Madrid



93. Aurelia Muñoz: Postavy, 1971, autorská realizace-macramé, sisal, juta, 170 × 185 cm, 150 × 170 cm, 140 × 185 cm



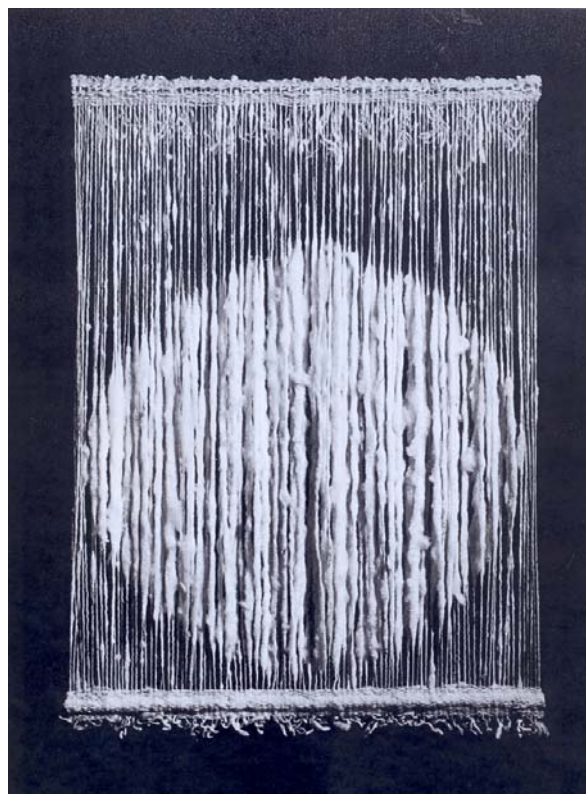
94. Sheila Hicks: Hieroglyf (detail), 1965, všívaná tapiserie, realizace ateliér Arterior ve Wuppertalu, vlna, len, 185 × 200 cm



95. Sheila Hicks: Paměť (fragment), 1972, obtáčení, proplétání, vlna, len, nylon, 305 × 452 cm, sbírka IBM, La Defense, Paris



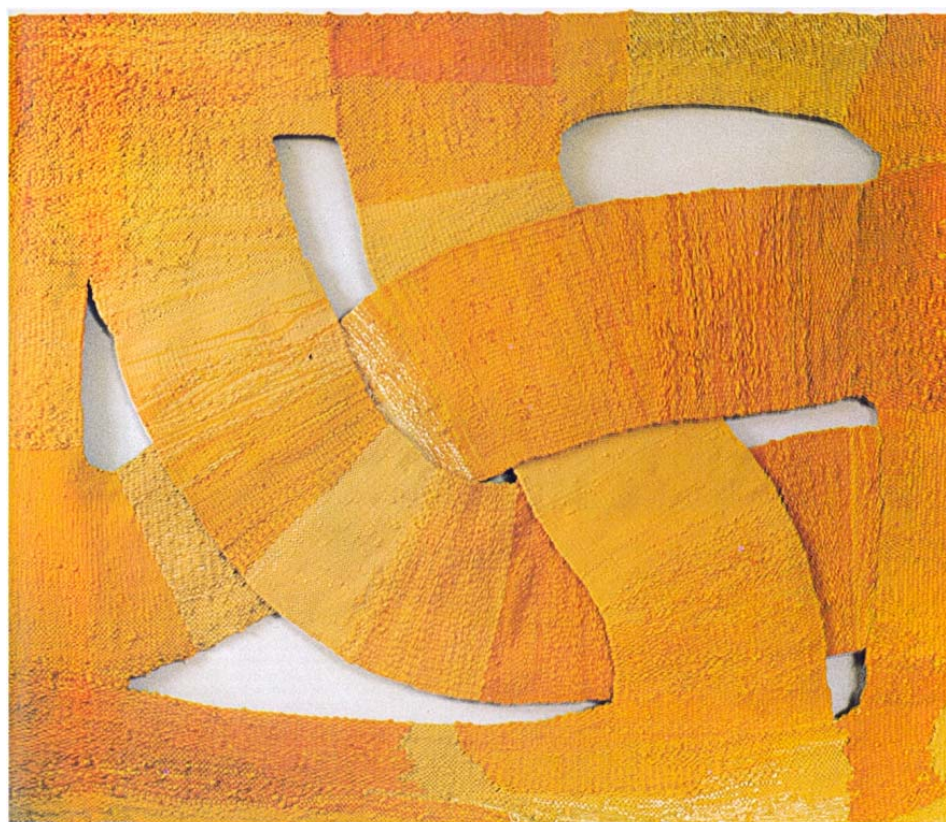
96. Claire Zeisler: Červená středa, 1968, autorská realizace-macramé, juta, vlna, 152 × 51 × 127 cm, Richard Feigen Gallery Chicago



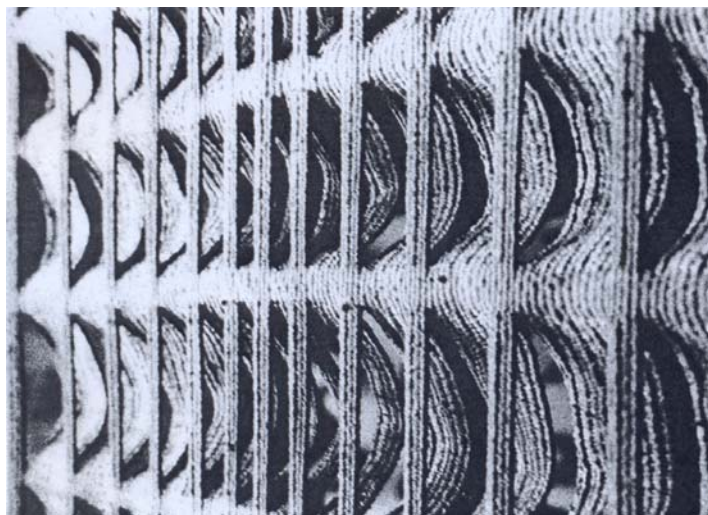
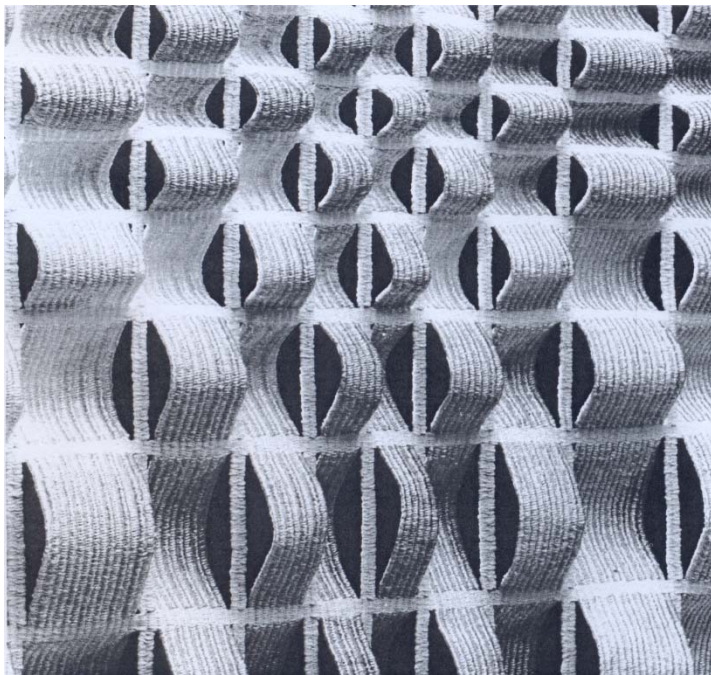
97. Suzan Weitzman: Tapestry for Frances Lynn, 1967, autorská realizace, ručně předená vlna, 93 × 73 cm



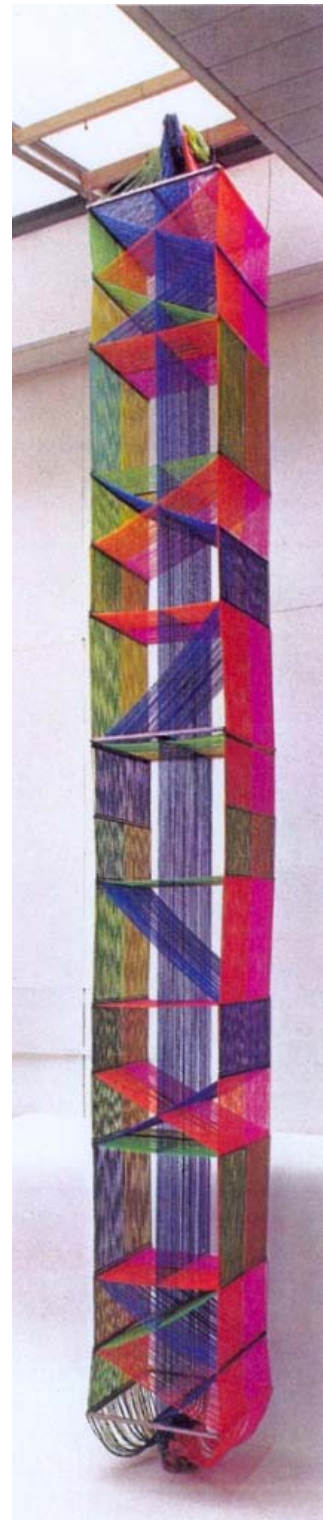
98. Mariette Rousseau-Vermette: *Directe* (fragment), 1969, autorsky tkaná tapiserie, vlna, 244 × 610 cm



99. Herman Scholten: *Žluté propletení*, 1969, autorsky tkaná tapiserie, vlna, sisal, konopí, 208 × 258 cm, Dreyfus Fund Collection, New York



100. Moik Schiele: Raumelement (detaily), 1969, autorská realizace, viskóza, kov, 300 × 200 cm



101. Elsi Giauque: Sloup ve zpívajících barvách, 1964, autorská realizace (spolupráce Kaethi Wenger), hedvábí, kov, 420 × 35 × 35 cm, Museum Bellerive, Zürich

Seznam textových příloh

Výběr nepublikovaných referátů, jež měly být předneseny při příležitosti

Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968:

TUČNÁ Dagmar: Příspěvek bez titulu	207
KYBALOVÁ Ludmila: Příspěvek bez titulu	211
KYBAL Antonín: Proslov na Mezinárodním kolokviu o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968	216
BILLETER Erika: Jakou úlohu hraje tapiserie v moderním umění? Patří do oblasti výtvarného umění nebo dekorativního umění?	224
KONDRATIUK Krystyna: Nové tendence v utváření současného polského gobelínu.....	226
RAGNO Françoise / VOITA Denise: Úloha biennale ve vývoji tapiserie	229
GIAUQUE Elsi: Podíl tapiserie v soudobé výtvarné tvorbě.....	231
SCHOLTEN Herman: Textilní přínos a tapiserie	234

TEXTOVÉ PŘÍLOHY

Dr. Dagmar Tučná /ČSSR/

Vážené dámy a pánové,

buďte upřímně vítáni na tomto kolokviu, na které Vás přivádí živý zájem o osud tapiserie; dovoluji mi stručné vysvětlení ke genesi a záměrům kolokvia.

Je zřejmé, že v posledních letech vzniká, velmi spontánně, paralelně v různých zemích, dílo nových rysů, nových tendencí, dílo, o jehož vývojových perspektivách nelze pochybovat. Tato skutečnost nás vedla před třemi lety k úvaze o pracovním symposiu autorsky tkané tapiserie. Záměr se nerealizoval a již tehdy vyslovil Karel Hetteš názor, že by bylo vhodnější, vzhledem ke specifickým rysům tvorby, uvažovat o symposiu teoretického rázu. Z pozic tvůrčích umělců, kteří by chtěli mít jasno v teoretických otázkách, dotýkajících se jejich práce, vychází iniciativa, která uvedla myšlenku o kolokviu v život. Výtvarník tedy o teoretickou spolupráci stojí, není si jejího významu, konstatuje nedostatek zájmu teorie a kritiky o výsledky svého snažení. Proto tedy Svaz čs. výtvarných umělců vytvořil podmínky k realizaci kolokvia. Víme, že tento prvý pokus svého druhu nemůže vyčerpat šíři problematiky; daným tematickým okruhem jsme se snažili obsáhnout řadu základních otázek, které pokládáme za podstatné.

Centrem našeho zájmu je přirozeně soudobé stadium tapiserie. Přesto pokládáme za nezbytný návrat do první poloviny století; nejen proto, že znalost předchozí vývojové fáze směřuje k hlubšímu pochopení následující etapy. Chceme se zamyslet nad pojmem renesance tapiserie ve 20. století a objektivně zhodnotit proudy, které se na tomto dění podílely. Zvykli jsme si generalizovat v tomto smyslu, že ztotožňujeme renesanci tapiserie s tvorbou Lurçatova okruhu. Skutečnost je složitější; nelze přehlédnout jiné, rovněž významné vlivy, které participují svým podílem v soudobém vývoji. Nelze opomenout časnou obrodu tapiserie v jiných evropských zemích, vliv lidových tkalcovských tradic, přínos Bauhausu. V této souvislosti bychom chtěli upozornit na podíl zdejší tvorby - na dílo Františka Kyselého a Marie Teinitzerové. Jejich cyklus Remesel z roku 1925 uvidíte na Jindřichově Bradci. Kyselovy návrhy předjímají v pojetí gobelínu některá stanoviska, ke kterým došel později Lurçat. Pozoruhodným je Teinitzerův systém transposice, odchylující se od vžitých usancí gobelínové techniky.

Oživení starých tradic v projevu blízkém své době, realizované Lurçatem ve značné šíři, je nesporně významné. Dnes zaujímají teoretici k tomuto dílu diametrálně odlišná stanoviska. Pro mnohé Lurçatem gobelínová tvorba končí; to, co následuje, neberou více méně na vědomí. Jiní se domnívají, že již není Lurçatovo dílo živé. Myslím, že žije intenzivním životem, ovšem životem čtyřicátých let, nikoli dnešním. Ne dosti života schopným se jeví dnes princip tvorby, ona do důsledku dovedená dualita umělce-kartoniéra a reprodukcujícího tkalce. Soudobá tvorba nachází ke svému vývoji nové impulsy a ubírá se odlišným směrem - do té míry, že mezi avantgardními současnými díly a Lurçatem spočívá snad hlubší rozdíl než mezi jím a pověstnou

Apokalypsou z Angers.

Moderní umění prošlo kvalitativními změnami, dotýkajícími se jeho podstaty a funkce. Nové tendence v tapiserii, stejně jako v jiných výtvarných oblastech, souvisejí s novým vztahem člověka k realitě, se snahou o vyjádření životních pocitů jiným způsobem. Do sféry umění vstupují jiné než tradiční materiály, rozplývají se hranice mezi plastikou, malbou a obory, které jsme byli zvyklí nazývat užitým uměním. Např. textilní, keramický, sklářský výtvar, není-li vázán užitkovou funkcí, prolíná do oblasti umění. Tendence k umělcově vlastnoruční tvorbě, podmíněná psychologickými aspekty, je charakteristickým rysem, společným těmto disciplinám. Volnost projevu překračuje ustálené usance, meze vžitých technik, závaznost ve volbě materiálu. V tomto převratném dění osvědčila tapiserie životaschopnost a vývojový dynamismus. Ve značné míře ztrácí zabrazující funkci, apeluje vlastními výrazovými prostředky. Výtvarníci sami ve svých komunikacích jistě vyjádří mnohotvárnost tohoto tvůrčího postupu, který posunul tapiserii k avantgardnímu uměleckému projevu složitého života našich dnů.

Stává-li se tapiserie uměním aktuálním, vyplývají z integrace s novou architekturou silné impulsy budoucího vývoje. Otázce vztahů tapiserie s moderní architekturou přikládáme prvořadý význam; ovšem s takovou architekturou, která je nejen civilizačním, ale i kulturním projevem.

Reálné možnosti k uplatnění tapiserie v interiéru u nás nejsou dosti časté. V některých případech se doplňují veřejné prostory tapiserií. Téměř postrádáme taková prostorová řešení, která by se tvořila jako nezbytná syntéza konstrukce, podmíněné moderní technikou s textilními prvky, oživením humánního aspektu. Nutno také mít na zřeteli možnosti, které skýtá rekonstrukce historických objektů, kde by participace textilního umělce, citlivá ke konkrétním podmínkám, mohla vést k překvapivým výsledkům.

Pokládali jsme za nutné povšimnout si manufakturní produkce, ačkoliv je evidentní, že zásluha o dnešní úroveň tapiserie patří především umělcům, kteří sami vytvářejí svá díla. Nelze prostě odsoudit manufakturní systém jako přežitý či zastaralý, jakým bohužel v praxi v mnoha případech skutečně je. Je stále aktuální otázkou, je-li možno a za jakých podmínek je možno, aby se v realizaci díla podílely jiné osoby, než její tvůrce. Je nutno hledat nové formy participace, které by odpovídaly dnešní situaci, promyslet je a uvádět v život. Ne tedy ignorovat dílny, ale umět jim ukázat nové cesty. Tapiserie, realizovaná autorem, nutně zůstává artefaktem výlučným a nákladným. Proto se u některých autorů ozývá jistý sociální aspekt, směřující k široké dostupnosti tapiserie. Např. paní Sheila Hicks je toho názoru, že by se textilní objekty měly šířit tak, jako se vydávají knihy. Propaguje teamovou práci; s kolektivem lidí jí blízkých a věci znalých realizuje ve svém pařížském ateliéru své kompozice. Zajímavý je rovněž příklad avantgardního západoněmeckého textilního centra Arterior. Vzniklo paralelně s velkým průmyslovým podnikem, který se dal

umělci přesvědčit, že unikátní textilie nejsou nerentabilním artiklem.

Naše gobelínové dílny se snažily vyjít vstříc širšímu uplatnění výrobou drobných tapiserií, což nelze v daném případě pokládat za šťastné východisko.

Jinou cestou je kombinace výtvarné práce s mechanickými postupy. Tak je tomu např. u zdejší techniky art-protisu; Sheila Hicks opět užívá automatické pistole. Jde o techniky, přizpůsobené tempu doby, kterým dává charakter umělcova ruka. Jde tedy v podstatě o techniky výborné, pracuje-li s pistolí např. paní Hicksová nebo tvoří-li art-protis třeba profesor Kybal. Záleží tu, snad ještě více, než v jiných uměleckých oblastech, na úrovni výtvarného podílu. Art-protis v ruku nepovolané osoby může být nepřehlednou studnicí kýče. Máme tedy své starosti jak s výrobou art-protisu, tak s gobelínovými dílnami, které by potřebovaly být více přístupny aktuální experimentaci. Jde tu ovšem o lokální problémy, s kterými nemíníme zatěžovat toto shromáždění, které si musíme vyřešit sami.

definice

Velký význam přikládáme otázce terminologie, dnes velmi nejednotné. Už sám termín tapiserie není jednoznačně vykládán. Zde chápeme tapiserii jako monumentální nástěnnou textilii různých technik, tedy nejen tkanou, která silně převažuje, ale i výšivku, aplikaci, tisk apod. Ovšem i při tomto širokém pojetí reálný vývoj již přesahuje hranice tohoto pojmu, jednak přesunem oboustranné tkaniny do prostoru, jednak trojrozměrností díla.

Jasná terminologie je konec konců základním předpokladem vzájemné komunikace. Proto bychom s vámi chtěli hovořit o svém záměru, směřujícím k vytvoření stručného terminologického slovníku. Šlo by nutně o práci kolektivní, paralelně připravovanou v různých jazykových oblastech /pravděpodobně v anglickém, českém, francouzském, německém a polském jazyku/, společně redigovanou. Nutno přiznat, že naše hlediska nejsou nikterak definitivně precizována. Prozatím připravili brněnští výtvarníci Jindřich Vohánka a Bohdan Mrázek souhrn základních výrazů oboru tapiserie s heslovitým technologickým výkladem. Spolehlivým vodítkem při převodu do jiných jazyků by zřejmě mohla být precizní fotografie. Myslím, že konkrétní podobu našemu návrhu, budete-li mít o něj zájem - by mohla dát diskuse na tomto kolokviu.

Pokládali jsme za nutné hovořit zde o vlivu CITAM. Jistě v souhlasu s názorem zdejších výtvarníků mohu říci, že zásluhou této instituce si hluboce vážíme. Prostřednictvím Biennale se nám dostalo orientace ve světovém dění, seznámili jsme se s výtvarníky, kteří jsou nám koncepcí svého díla velmi blízcí. Existuje i určitá souvislost, vedoucí k našemu kolokviu. V přátelském prostředí otevřené diskuse se sešli totiž na lonžském Biennale výtvarníci z různých zemí a shodli se v názoru o nezbytnosti takového setkání. Výkonný výbor CITAM projevil zájem o pražské zasedání, na které deleguje pana Michela Thévoze, konzervátora Musée cantonal de beaux arts.

Lurçatova volba švýcarského města Lausanne za sídlo biennale byla uvážená a moudrá. Předpokládal však, že tyto přehlídky budou manifestací směru, který uvedl v život. Skutečnost se projevila do jisté míry odlišně; slouží ke cti pořadatelům, že se neuzavřeli novým tendencím v tapiserii, že akceptovali jejich srovnání s tradiční tapiserií na půdě biennale, že jistými úpravami podmínek vyšli vstříc autorsky tkanému dílu. Tolerance k novým tendencím v době, kdy se rodily, nás opravňuje k naději na plnou podporu v budoucnu. Zájem o biennale stoupá; zdá se, že si vynutí rozšíření expozičních prostor. Potom by bylo jistě výhodné přejít ke dvěma, koncepcí odlišným expozičním.

Chceme-li se zmínit o funkci teorie a kritiky v oboru tapiserie, tedy proto, že pocítujeme nutnost jejího růstu v kvalitativním i kvantitativním směru. Umělecko-historická erudice bývá zaměřena převážně k tradičním oborům umění - k malbě a plastice. Obohacují-li se tato odvětví o artefakty odlišného charakteru, stává se nezbytným předpokladem kritického pohledu hluboká znalost jejich výrazových prostředků, techniky a materiálu.

Úkolem teoretika není, podle mého názoru, jen pasivní, hodnotící přístup k dílu post factum, nýbrž úzký kontakt s živým děním, pomoc vznikající tvorbě v teoretickém i praktickém smyslu, funkce jistého, věci znalého prostředníka, který by svou expertizou přispíval k zařazení nejlepších děl do kontextu životního prostředí.

Závěrem bych chtěla se zmínit o možnostech pracovního symposia, o jehož realizaci delší dobu uvažujeme. Ideálním prostředím k tomuto účelu se zdá být jindřichohradecký zámek, kde jsme počali vytvářet expoziční centrum tapiserie. Soudobý stav instalace, který při své cestě uvidíte, je pouze počáteční etapou, stručnou přehlídkou čs. tvorby, doplňovanou dočasnými autorskými výstavami. /Současná výstava je věnována dílu Sheily Hicksové./ Rekonstruuují se však další prostory, které podstatně rozšíří expozici a kde by bylo možno upravit pracovní místnosti pro symposium. Zbývá zvážit, zda princip práce dovolí vytvořit v období 4 - 6 týdnů ucelené dílo. Také nutno vyřešit všechny praktické předpoklady práce - typ stavu, možnost získání materiálu podle volby autora. Je třeba také zjistit, jaký mají výtvarníci o realizaci symposia zájem. Domnívám se, že k definitivnímu rozhodnutí, kladnému či zápornému, by nás mohla dovést diskuse na tomto kolokviu.

Dr. Ludmila Kybalová /ČSSR/

Mým záměrem není podat úplný systematický přehled současné gobelínové tvorby v Československu - chtěla bych jen naznačit hlavní tendence a směry, a to pouze z jediného hlediska, z toho, které je středem zájmu tohoto shromáždění, z hlediska výrazových prostředků. Nebudu tedy mluvit o všech našich současných textilních tvůrcích - ne proto, že bych díla těch, které jsem vybrala, považovala za hodnotnější než ta, o nichž se nezmiňuji. Vybrala jsem pro tento krátký přehled několik umělců, jejichž tvorba představuje co možná rozdílný přístup k tvorbě gobelínu tak, aby směry u nás existující, se odlišily co nejmarkantněji.

Ráda bych také vysvětlila, proč používám pojmu gobelín, který byl v posledních letech téměř zapomenut a nahrazen pojmem tapiserie. Soustřeďuji se totiž pouze na díla těch umělců, kteří prodlužují tradici klasického gobelínu, i když pro tento výtvarný druh mnohdy našli zcela nové řemeslné fortele a tím posunuli jeho vývoj do zcela nevyklých poloh. Nezmiňuji se tedy o technice art protisu ani o krajkových, aplikovaných nebo vyšivaných paneau, jejichž problematiku se jistě dotknou jiní účastníci symposia.

V současné době si často klademe už trochu módní otázku - co je prospěšnější pro skutečný tvůrčí rozvoj gobelínové tvorby té které země - existence souvislých historických tradic, na které je možné nepřerušeně navázat nebo naopak jejich absence, za níž se současná tvorba, ničím nevázaná, může svobodně rozvíjet. Na jedné straně poslouží jako doklad Francie, klasická země souvislé gobelínové tradice od doby středověku, a na druhé straně právě naše země, která položila základy tomuto oboru až v prvních desetiletích 20. století.

Stejně jako ve Francii tato souvislá tradice nutí dodnes umělce pracovat podle daného, staletími ciselovaného návodu, vedoucího od skicy ke kartonu a k jejich manufakturní reprodukci, u nás bylo třeba se od základů učit řemeslu a hledat teprve jeho výrazové schopnosti, odpovídající výtvarnému záměru. Hned první pokusy, překrývající se časově přibližně s francouzským obdobím reprodukování obrazů /Picassových, Matissových, Rouaultových ad./ zcela se tomuto bezradnému kopírujícímu období vyhýbají a hledají vlastní výraz v secesní stylizaci krajinných motivů. I když tyto pokusy nejsou mnohdy svým formátem /ale to nejsou v té době ani gobelíny francouzské!, ani silou výtvarného výrazu ničím víc, než drobnými dekorativními předměty, dosáhly něčeho, k čemu se gobelín, vázaný tradicí, těžce propracovával a co se později stalo nezbytnou součástí jeho novodobého výrazu - plošného kompozičního rozvrhu, který se zcela vzdal iluze trojrozměrnosti, typické pro gobelín barokní a v podstatě přežívající až do počátku 20. století.

/Dia. Schlattauer/

Když už jsme se neuvarovali, byť i zcela letmého pohledu na počátky naší gobelínové historie, nelze vynechat druhý mezník, jímž je tvorba Františka Kysely. Nebudeme zde sledovat předpoklady ani samotnou ideu díla, ale jen opět otázku výrazových prostředků. Podářilo se zde totiž onu zásadu o dvojrozměrném prokomponování plochy, spojit s monumentální kompozicí figurálního moti-

pkS-551/1376/68

vu. Zde v žádném případě nešlo o převod maliřského díla do textilní techniky, ale o čistou řemeslnou techniku, postavenou plně do služby výtvarného záměru. Dokonce je zde poprvé použito kombinace tkaní s výšivkou, i když ne s onou volností výtvarného záměru, jak se to děje v současné době.

/Dia. Kysela z cyklu Řemesel/

Tolik tedy počátky. Nechybělo ani pokusů o převody obrazů do gobelínu /Švabinský, Špála a další/, ale ty tvoří nepodstatné počiny v rámci celého vývoje. Podstatné je, že gobelín od samého počátku hledal a nacházel pro své záměry adekvátní výrazové prostředky, že nebyl nikdy nucen vtělovat svůj záměr do předem daného formálního klišé, určeného ustáleným způsobem manu-fakturní výroby.

K tomu nemálo přispěl i pedagogický čin Antonína Kybala, který vychoval několik generací textilních výtvarníků na VŠUMPRUM. Pro něho gobelínová tvorba bezpodmínečně představuje práci autora přímo na stavu, což není ovšem zásada pro zásadu, ale výsledek přesvědčení, že jen dokonalým ovládnutím řemesla může umělec najít vlastní, osobité řemeslné prostředky a fortele, které jsou neoddelitelné od jeho výtvarného záměru. S tím těsně souvisí jeho "teorie minimálního efektu", podle níž musí umělec volit vždy takovou dostavu, aby každá křížící se nit fungovala jako součást jeho záměru, aby tedy technicky ani výtvarně nevznikaly mrtvé plochy. Jeho vlastní tvorba je ostatně exemplární ukázkou toho, že jeho teorie je v soulase s vlastní prací. Typickou ukázkou je jeho Tanečnice v zahradě - gobelín, jehož pozadí je rozehráno v široké škále odstínů zelení v maximálně složitý strukturální obrazec.

/Dia. Kybal Tanečnice v zahradě/

Poslední léta vnášejí pak navíc stejně do jeho tvorby, jako i ostatních umělců kombinování gobelínové techniky - tedy čistého útkového rypsu s různými technikami jinými, zejména s výšivkou, vevazováním uzlů, vetkáváním neseředeného materiálu apod.

/Dia. Kybal, Relikviář/

Nejzazší meze technice i materiálu postavili dosud Jaroslav Vohánka a Bohdan Mrázek. Zvolili pro svá poslední díla záměrně nepoddajný, ježatý, ostrý materiál - sisál, který na rozdíl od tradiční vlny si i po zpracování uchovává jistou surovost. Materiál sám je silný, oba autoři zvolili vesměs velké formáty, které unesou naléhavost tohoto zdánlivě těžko ovladatelného materiálu a v soulase s ním zvolili v některých případech i netradiční formát, nepravoúhlý, který navíc ještě neukončují v začištěných přímkách, ale vyvádějí z nepravidelně vykusovaných okrajů osnovní nitě, které různě svazují, takže tvoří rámování i organickou součást gobelínu. Vedle hladké rypsové vazby vytvářejí celé plochy ze smyček, které, vzhledem k charakteru materiálu, dávají vznikat velmi živé struktury různosměrně postavených ok, jakoby záměrně nepořádné, která při monumentálním formátu gobelínu dodává celé práci určité dramatické údermosti.

/J. Vohánka. Sen pana Blériota/

/B. Mrázek - Pád/

Cestu, snad právě diametrálně odlišnou, zvolila Karolina Gutová, když tkala svůj gobelín Shakespearovská dramata. Svůj "minimální efekt" zvolila opravdu až drobnopisný a důsledně jej do poslední niti konsekventně plnila. Svůj úkol si ohraničila navíc tím, že zúžila barevnou škálu na úzkou řadu. Použila 14 odstínů čtyř barev - řady žlutí od špinavě bílé k olivově zelené, světle a tmavě modrou, několik hnědí a šedí. Tak velmi pracovním postupem rostla práce, která dala vzniknout široké škále strukturálních variací a přesto si uchovává soudržnost velké kompozice. K. Gutová, která vedle této rozměrné kompozice a několika drobnějších gobelínů se teprve na větší samostatnou práci připravuje, má ke svému dílu velmi výrazně vyhraněný postoj - patří k těm nečetným umělcům, kteří ctí u gobelínu jeho středověkou periodu, a to především řemeslný proces, který, ačkoliv tak prostý, dává přesto tak bohaté výrazové možnosti, že téměř nemohou být vyčerpány. Proto odmítá pro svoji práci kterýkoliv z nových řemeslných způsobů, proto odmítá i nově vznikající textilní druhy, jakým je např. art protis /ten především pro onu míru náhodnosti, které je vznik díla vystaven/. Proto spatřuje i v některých efektech, používaných při klasickém útkovém rypsu, jako např. v melírování techniku nečistou, protože předstírá použití širší škály barev, než bylo ve skutečnosti použito. Není snad třeba zdůrazňovat, že v práci K. Gutové není nic staromistrovského, že její rozhodnutí pracovat co nejjednodušší technikou má kromě jiného podstatný důkaz o tom, jaké šíře a výrazového bohatství je schopna, když ani současný umělec na ní nemusí nic měnit.

/K. Gutová, Shakespearova dramata/

Jiné východisko pro svoji práci zvolila Eva Brodská a přesto je její vztah k výrazovým prostředkům v mnohém blízký K. Gutové. Používá sice různých technik vedle čisté gobelínové - hlavně výšivky a aplikace, všechny jsou jí však jen nástrojem zcela poslušným jejím výtvarným záměrům, nikdy se neprosazující planým efektem. Přesto, nebo snad právě proto jsou její největší a nejzávažnější kompozice utkány klasickou vazbou, která se jí stala prostředkem, jímž docíluje monumentální kompozice soustředěného, velmi prostého výrazu. Na rozdíl od K. Gutové neváhá vytkat i větší plochy, neprokomponované různými strukturami, ale oživené jen nevelkým tónovým odstupňováním. Tedy z maximálního zjednodušení učinila vlastní moment výtvarné účinnosti.

/E. Brodská, Velká samota/

A opět jinak chápe textilní materii Jan Hladík. Tká své kompozice zásadně z vlny tak silné, aby i prostá rypsová vazba vytvářela sama efektní strukturu nepravidelného vrapování. Neváhá vytvářet i větší jednobarevné plochy, plochy ze dvou tónů nebo melírované, aniž by vzniklo mrtvé místo v celkové kompozici. Používá tedy metody, která jakoby zcela negovala, nebo spíše zcela osobitě vykládala zmíněnou teorii minimálního efektu. Ony velké plochy, záměrně nepročleněné vazebnými efekty, právě tvoří ve vzájemném napětí tvarovém a barevném, vlastní výmluvnost Hladíkovy řeči. Neváhá ovšem, abychom se nedopustili zjednodušení jeho pracovního procesu tam, kde to považuje za potřebné používat určitých vazebných efektů, zvláště zesílených útků a útků šikmo kladených k osnově, aby jimi opět zvyšoval napětí mezi ostře od sebe ohraničenými plochami.

/J. Hladík/

Osobitou cestu dokumentuje i vývoj Věry Drnkové, která po řadu let realizo-

vala své práce v manufaktuře a po dlouhou dobu nedocházelo k žádné disproporcii mezi návrhem a realizací. V. Drnková byla jednou z nečetných textilních výtvarnic, které zvolily za názorové východisko své tvorby historický gobelín, a to především středověký gobelín francouzský. Nechci tím ovšem říci, že by její starší tvorba byla nějak nepříznivě poplatná historismu. Její "verdury" byly celým svým pojetím práce současné a aktuální. Jakmile pak v dalším vývoji a proměnách, k nimž dospěla, došlo k nescouladu mezi představou a realizací, jakmile manufakturní proces přestal být schopen něčeho víc, než jen pasivního, netvořivého převodu kartonu do textilního materiálu, přerušila Drnková tento způsob práce a zeměnila jej za vlastní práci na stavu. Poslední práce, které realizovala, vyloučily onen klasický postup od skicy ke kartonu, přímo na stavu dává vznikat dílu, které není jinými prostředky realizovatelné.

/Dia. V. Drnková/

Ještě bych se ráda zmínila o souboru prací, které právě vznikají a které budou dokončeny teprve průběhem několika měsíců. Jsou to práce posluchačů ateliéru prof. Kybala, kde vzniká ne jeden pozoruhodný experiment řemeslný i výtvarný. Posluchači tkají zásadně v rámech, aby mohli stále sledovat hotové dílo a nemuseli je navíjet na vál - technicky to provádějí tak, že postupně při práci zvyšují sedadlo. Materiálem je jim len, juta a sisál vesměs v přírodní barvě. Téměř každému se podařilo najít odlišný způsob práce, který těsně souvisí i s individuálním způsobem klasického řemesla. Tká se nepravidelně, přes dvě a více osnovních nití, vznikají dlouhé šličky - vertikální otvory, které se nezašívají, tká se z rubu i z lícu, použitím polovičního počtu osnovních nití vzniká vlastně oboustranná dutinná tkanina s dvěma různými vzory. Útkové niti se samozřejmě nezatkávají pravouhle k osnově, ale byl nalezen i způsob, jak i osnovní niti je možno vést zcela nepravidelně; tzn. že gobelín se tká od shora, osnovní niti visí v rámu volně, zatíženy pouze olověnými jehlami, takže je možné je přetahovat volně do kteréhokoliv místa v rozpětí celé šíře tkaniny a opět je vrátet na své původní místo.

/Dia. Práce posluchačů/

Existuje u nás i celá řada dalších umělců, z nichž každý našel svůj osobitý vztah ke gobelínové tvorbě. Souvisle pracují i manufaktury, které realizují kartony některých textilních výtvarníků a s různým úspěchem převádějí do gobelínu i malířská díla. Nemohu zde nezpomenout onoho zvláštního případu malířské tvorby Ludovíta Fully, jehož specifické hodnoty ryze malířské se ukázaly být s takovou přirozeností převeditelné do techniky gobelínu, že byly schopny uchovat všechnu sílu výtvarného náboje a navíc objevit ještě nové, ryze textilní hodnoty. Nejde tedy v tomto případě o kopie malířského díla nebo o jeho převedení do textilního materiálu, ale o vznik nového díla, díla zcela samostatného a přirozeně využívajícího ryze textilního výraziva. To je ovšem spíše zcela výjimečný, téměř kuriozní příklad. Vzpomeňme např. jen zcela zcestných pokusů o převedení děl Špálových nebo Ladových.

/Dia. L. Fulla/

Zbývají dvě otázky:

1. Zda může tento technický experiment sám o sobě zaručit kvalitu výtvarného díla.

pkS-551/1376/68

2. Kde je nyní, po onom obrovském uvolnění technických i výrazových prostředků míra, která stanoví, co ještě smí být označeno jako gobelín a co již do rámce tohoto pojmu nepatří.

Domnívám se, že na obojí je jen jediná odpověď. Proto existuje tolik osobitých přístupů ke gobelínové tvorbě, protože je tolik rozrůzněných výtvarných individualit - žádný z těchto umělců neexperimentuje proto, že by mu dělalo zvláštní potěšení vynalézat nové způsoby tkaní. Toto experimentování si vynucuje jeho výtvarný záměr, výtvarná myšlenka, která může být vyslovena přesně a přesvědčivě jen jedním způsobem. Neexistuje tedy žádná nadřazenost nebo podřazenost myšlenky a prostředků její realizace. Gobelínová tvorba současné doby se jen v jediném bodě odlišuje od gobelínu historického - každé dílo se nyní stává, podobně jako obraz jedinečným, neopakovatelným dílem, které nelze rozšiřovat v dalších replikách, jak je umožňovala manufakturní výroba. Autor může vytvořit nejvyšší variantu svého díla.

Gobelín tedy zůstává gobelínem tehdy, podaří-li se najít rovnováhu mezi onou experimentující řemeslnou ekvilibristikou a silou tlumočené myšlenky. A pro historika umění, který se pokouší tento druh výtvarné tvorby třídit a hodnotit, nepřísluší být prorokem nebo rádcem, **jakým směrem** by se měla gobelínová tvorba v budoucnosti ubírat. Může jen odhadovat a vážit tyto harmonie a disharmonie a jediná rada, kterou je umělci povinen, je taková: aby vždycky zvolil takové prostředky, které sám shledá jako nutné pro svoji realizaci, které nejsou nikdy samoučelné, vnějšně efektní, ale, které srostou s podstatou díla v neoddělitelný celek.

Antonín K y b a l

PROSLOV NA MEZINÁRODNÍM KOLOKVIU O SOUDOBÉ TAPISERII V PRAZE V SRPNU 1968

Toto mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii nám předložilo soubor temat nikoli vyčerpávající celou problematiku soudobého nazírání na tapiserii. Nepodařilo se mi daná temata promýšletí odděleně - shledávám, jak vyplyne z dalšího, že jsou od sebe neoddelitelná a proto je přednáším komplexně.

Tapiseriemi rozumíme všechny neraportované nástěnné monumentální textilie, ručně vyrobené unikáty. Tedy nejen klasické gobeliny, ale i textilní aplikace, textilní intarsie, krajkové stěny, tištěné nebo malované tapiserie, ručně vázané tapiserie, vyšívání tapiserie, Art protisy, tapiserie, jejichž výrazovým prostředkem jsou textilní vazby - dále nejrozmanitější kombinace uvedených i jiných textilních technologií, které se stále vyvíjejí, množí a mění.

K rozšíření tohoto pojmu dochází v době, kdy klasická tapiserie-gobelin přestala být technikou více či méně reprodukcí a stala se technikou vyjadřovací, tak jako každá jiná technika svobodného umělce. Stalo se tak v době, kdy bylo objeveno a stalo se samozřejmostí, že tapiserie jest svébytným uměleckým výrazovým prostředkem, který má svou vlastní sféru a své účinky, nepostižitelné výrazovými prostředky jinými. Tapiserie se konečně osvobodila od reprodukce kartonu. A tato konstatace je skutečnou soudobou renesancí tapiserie.

Tvůrčí proces vstupuje v hmotu textilie a naraziv na její fyzikální vlastnosti, které působí kladně i záporně, brzdí, ale také podněcují a uvolňují nastrované vjemy, inspirují formu a řídí fantazii k novým poznáním. Hmota těchto textilií se stává bojištěm tvůrčího záměru, protože zpracovávání hmoty je vždy příčinou a podmínkou existence výtvarného umění. Určitým citům a počátkům odpovídá určitá hmota, určitá forma, funkce, měřítko, prostorovost, barevnost, účel v architektuře a proto i určitý tvůrčí proces. Proto vznikají nové vyjadřovací prostředky, neboť nová nervová reakce na dnešní svět je už nepostižitelná vyjadřovacími způsoby starými. Jen ty výrazové prostředky mají právo na existenci, které jsou sto zviditelní jinak neviditelné. Současné procesy tvůrčí absorbují práci řemeslnou beze zbytku, jako každá jiná práce svobodného umělce. Vznik tapiserie není již rozdělen na práci uměleckou a neuměleckou-řemeslnou, na karton a jeho reprodukci, to je provedení či realizaci v definitivním materiálu, ale stal se jediným nepřetržitým uměleckým tokem, souvislou výtvarnou činností.

Od doby, kdy výtvarná představivost zaměnila vizuální skutečnost za intelektuální optiku, identifikuje se výtvarný projev organicky logickým řádem vzniku. Řád vzniku díla se stává sám o sobě tematem tapiserie a řídící silou budování její kompozice. Je-li výtvarné dílo samo sebou a není-li zobrazivé, vzchází z fyzikálních vlastností ztvárněné hmoty. Výtvarné zacházení s hmotou jest obdivné objedování hmoty samotné. Identifikace hmoty se stává technologickým procesem, jejím tematem i formou a dává jí vlastní duchovní život. Neboť výtvarné dílo vzniká, stává se skutečností, utváří se, ustaluje se právě samotnou realizací. Jinak dílo filosofické, které je slovním vyjádřením myšlenky. Identifikace hmoty, jsouc nejpodstatnější silou slohotvornou, dává dílu jeho výtvarný výraz a specifickou prostorovost, která prvotně pořádá všechny ostatní výtvarné prvky díla; to je vztah prostoru k objemům,

barevnost, měřítko, proporce, formát, technické zpracování, materiál a tak dále, které jsou v dialektické souvislosti nemohou existovat jedna bez vlivu ostatních. Vyspělost soudobé informace, metody reprodukční, výstavní hypertrofie se v celém světě rychle přizpůsobují prudkým změnám směru a proudů umělecké tvorby a tak se mnohdy stávají kořistí obchodnické podnikavosti a mody. Je na znalci umění, aby citlivě odlišil záměr dekorační, efemérní či komerční od vážného a trvalého projevu výtvarného. To je úlohou kritiky.

Nutnost nové citové reakce na svět postuluje v oblasti umění nové formy, rytmy, nové barevné skladby, nové struktury, nová měřítka, nové prostoro-
vosti, nové proporce a proto i nové výrazové prostředky a techniky, nové materiály, krátce nové metody vyjadřování.

To vše je výrazem nového názoru na celý myšlenkový, citový, společenský i soukromý život. Zrod a objev nových tvarů v umění dokládá, že se současný svět natolik změnil, že je starými výrazovými prostředky nevyjadřitelný. Jen bezprostřední zacházení s materiálem objeví jeho výrazovou mohutnost, jeho specifické možnosti, jeho meze, logiku a čistotu dramatiky jeho řeči. Se stále vzrůstajícím elánem derou se nové materiály a způsoby jejich zpracování do běhu světa a stávají se nositeli nových myšlenek, zpěvem eposeje lidského bytí, žhavým životem a zároveň svou logikou a přesností poesii i matematikou stávají se nepostradatelnými soudobého člověka tím, že zasahují energicky do jeho života. Již v samém vzniku těchto objevů se tají být zatím jen sebe skromnější, sebe zavětější stopa lidské touhy, lidského ducha, tušení příštích cest a slohů, třeba zatím nevyřčených. Je to váhavé odhalování nových horizontů, nevyjádřené, ale realizovatelné jen novou výtvarnou řečí. I když se zpočátku zdá tato řeč blouzněním, je předurčena dát světu novou tvář. Proměny uměleckých chtění různých dob objeví vždy materiály a techniky pro své účely nejvhodnější.

Tyto proměny v čase s ohledem na místo a osobnost se odehrávají s určitou zákonitostí, a to samo nasvědčuje, že techniky a materiály, používané ve výtvarnictví, mají svůj vlastní vývoj jako formální prvek a nepatří proto do oblasti materiální. Techniku a materiál není možno odtrhnout od celku tvůrčího procesu, neboť jest integrující částí tvůrčího procesu každého výtvarného díla. Technická stránka splývá s uměleckou v plynulou jednotu. V dobách, kdy bylo umění sjednoceno s řemeslem, kdy umělec sám celé dílo vytvářel, kdy nebylo návrhu a pak podle něho vyrobené dílo, vyvíjely se výrobní způsoby a technické postupy z touhy po vyjádření umělcovy představy; technika se přizpůsobovala a podřizovala umělcově představě a proto se neodchylovala od slohové čistoty svého výtvarného prostředku. Každá technika vznikala, vyvíjela se a měnila z touhy po vyjádření umělcovy představy a byla výsledkem jeho vůle. Takto vznikala díla lidových umělců a umělců přírodních národů, díla, která dosáhla neobyčejně jasné a živelné spontánní výrazovosti a slohové jadrnosti, zřetelnosti a čistoty.

Dnes tedy existují vedle sebe dva způsoby, jakými se přistupuje k vytváření tapiserií. První, vycházející ze soudobé malby nebo grafiky, reprodukuje tuto malbu či grafiku textilní technologií tapiserie, útkovým rypsem, vázanými uzly, smyčkami, finskou ryjí a tak podobně, nebo je textilně reprodukován podle kartonu, který nese větší či menší ^{známky} informovanosti o technologii tapiserie. Tento způsob potřebuje ke své realizaci řemeslníka - nevyřadil ho.

Druhý způsob naopak řemeslníka úplně vyřadil. Našel v textilních výrazových prostředcích důvod existence, svou sféru, která není ničím nahraditelná a zaměnitelná a kde umělec sám vytváří textilními prostředky tapiserii tak, jako malíř štětcem a barvami tvoří obraz. Použitím tohoto ^{čistě} textilního výrazu lze objevit to, co se nedá objevit, žádným jiným způsobem práce.

S hlediska desinu je gobelín nejsvobodnější tkalcovskou technikou. Vazebně je to útkový ryp - plátno, kde útek dokonale kryje osnovu. Útek je možno kdekoliv vrátit nebo přerušit a materiál i barvu měnit, což nedovoluje žádná jiná tkalcovská práce. Právě pro tyto neomezené vzorovací možnosti byl tento útkový ryp odedávna nositelem výtvarných myšlenek, Vznikal nezávisle na čase a prostoru již dávno předtím, než byl využit / a mnohdy i zneužit / k reprodukci maleb. Útkovým rypem jsou tkány mnohé textilie přírodních národů, lidové kilimy, tkaniny koptské a všechny proslulé gobelíny francouzské, belgické a tak podobně.

Postupy zhotovování gobelínů se v historii měnily. A protože ve výtvarném umění je rozhodující vztah umělce k námětu i technologii, i v práci gobelínářské se vůle uměleckých záměrů v technických postupech a v tkalcovském zařízení projevuje. Gobelíny se tkají a tkaly na osnovách vodorovných i svislých, z rubu nebo z lícu, na stavech s balícím vratidlem i bez něho s bazí dole, na osnovách vodorovných u tkalce a také byly tkány v poloze při zavěšení do 90° otočené. Volba osnovních i útkových dostav a síla použitých přízí vyplývá z dobových slohových záměrů. Gobelíny, reprodukcující s pracnou přesností kartony i velice osobitě výrazného malířského, často i vrstveného rukopisu - tedy vlastně otrocké reprodukce malby - se musely vzdát své nejvlastnější výrazové mohutnosti ve prospěch těchto manifestačních rukopisů, chtěly-li napodobit vzhled lehce improvizované malby. To docilovaly jen hustými osnovními a útkovými dostavami z nejtenčích přízí. Dostavy hrubší z přízí silnějších, kterými nelze předstírat a napodobovat malbu, mají ke gobelínu a jeho podstatě blíže.

Útky byly do osnov vnášeny nejčastěji v plátně, výjimečně i ve vazbách delších flotází. Útek nebývá vždy jen jednotlivá egálně barevná příze, někdy je seskán z několika barevných přízí, nebo jsou do jednoho prošlupu vkládány sdružené barevné příze k docilení chvějivých neegálních tónů. Útek býval výjimečně vnášen do osnovy i v úhlech ostrých, tedy nejen tak, jak je obvyklé v úhlu 90° k osnově. Osnovní materiály neprodělávaly takové změny jako materiály útkové, které citlivě reagovaly na chtění doby. Druhy použitých materiálů útkových se měnily. Někdy bylo tkáno celé dílo jednotným materiálem, jindy na jedné práci bylo použito více druhů surovin. Vztahy jednotlivých slohových epoch k barevnosti gobelínu jsou vyjádřeny šířkami barevných stupnic jednotlivých gobelínářských manufaktur. Jsou gobelíny, které jsou tkány použitím minimálního počtu barev¹ i takové, kde je barev neomezené množství. Mezi těmito krajnostmi je celá řada názorů na počet barev, kterých se používá. Způsoby zavěšování se řídí dobovými architektonickými záměry. Vypnuté a zarámované předstíraly malbu. Mírně zřasené, fungující jako přenosné fresky při různých příležitostech manifestují svůj textilní původ a důvod své textilní existence.

Analyzy zde řečených vztahů dob a slohů, různých škol, manufaktur a technologií nejsou dosud systematicky teoreticky a esteticko-historicky zpracovány. Dostavy, jakosti a druhy, materiály, jejich síla a barevnost, způsoby budování prostorů a objemů, kompoziční řešení, dotek kompozice se stranami formátů případně s bordurou, vztahy k interiéřům, způsoby zavěšování a umístování, jsou teoreticky opomíjeny. Nejsou zpracovány do takové šíře a hloubky, aby pomohly jednak tvůrčím pracovníkům, za druhé aby těmito nejpodstatnějšími zjištěními ozřejmily slohové citění dob.

A potom ještě vztah kartonů svých dob do všech technických podrobností, jak to učinil v oblasti malby V. Volavka ve spisu o malířském rukopise.

U historických gobelinů hrál prvořadou úlohu karton. Jeho námět, formát, prostorovost i měřítko a barevnost byly obvykle poplatné soudobé malbě té které doby. Provedení reprodukce kartonu bylo někdy více, jindy méně ponecháno řemeslníkům.

Realizace gobelinů dělá se v různých dobách^a prostředcích zhruba třemi odlišnými způsoby:

U p r v é h o tkadlec reprodukuje bez jakékoliv iniciativy co nejvěrněji malovanou předlohu.

D r u h ý způsob předpokládá malíře kartonu, informovaného o technologii gobelinu a tkalce, schopného převést malbu do gobelinové řeči.

T ř e t í, nejstarší způsob, ale také současný způsob realizace tkanin, tvořených útkovým rypsem s vráceným a přerušovaným útkem spočívá v tom, že výtvarník sám vnáší útky do osnovy.

Útkovým rypsem přepečlivě, takřka piplavě reprodukované robustně navržené, barevně prohnětené Roualtovy polyfonie ohromí jako konzervovaná mrtvola.

Duffyho vlávné lazury s hravými, lehce improvizovanými štětcovými doteky bohatě odsápnovaných černí ztratily definitivně převedením do útkového rypsu básnickou dynamiku citlivého umělcova rukopisu.

Matissovy duchaplné koláže převáděné do gobelinu neutajily svou genesi vystřihovaných tvarů z papíru.

Lurcatovy tapiserie, vymezující linkou plochy, vytkávané početně omezenou barevnou škálou, docilují spíš dekorativního grafického účinku, nežli identifikaci textilnosti gobelinu.

Útkový ryp s vráceným útkem, základní tkalcovský nejsvobodnější vyjadřovací prostředek na ničem nezávislý, je schopen postihnout oblasti citu a myšlení, jiným způsobem nepostižitelné a neobjevitelné.

Výtvarné dílo je právě tak střetnutí představy s tektonikou hmoty, jako splynutí hmoty s představou, kterou hmota nejen inspiruje, ale mnohdy podmiňuje. Citlivost a cvičenost ruky a její kontakt s nitrem umělcovým se ve smyslu počínání modelářského nebo malířského v této textilní práci nemůže vyžít. Je to mimo její sféru. Tektonika tkaniny proměňuje každý momentální impuls, každou inervaci prstů naroubovaných na nitro umělcovo v neosobní zmrtný rozpačitý desin. Představivost se tu nevyvolává ani nerealizuje důvěrně individualistickým rukopisným dotykem s hmotou, jako se děje u malíře, brodicího se v měkce podajných pastách barev, jejichž stupně tmavosti, a jejich hodnoty může bezprostředně a okamžitě proměňovat, ale zabírá širěji intuici umělcovu a míří k samotným fyzikálním vlastnostem hmoty stává se nositelem architektonických účinnů.

Výtvarné počínání s gobelinovou textilní technikou z ní činí architektonický prvek se speciálními vlastnostmi textilními, účinnými psychicky, akusticky a tepelně. Jako každá výtvarná práce v architektuře, jakou je třeba mozaika nebo vitráž, nemůže být tapiserie ničím jiným než jejím sebgurčováním, které je stanoveno její prostorovostí, měřítkem a barevností. Neboť jen kompozicí těchto základních výtvarných elementů lze dospět k dílům bezčasovým a tím i ke slohu, ke kterému doba míří.

Reprodukování kartonů vede k stále větším ztrátám sensibility pro slohovou čistotu klasického gobelinu.

Autorská tvorba tapiserií v poslední době se zdá převažovat nad výrobou manufakturní. Manufakturní výroba kulminovala v dobách ustálených slohových dlouhotrvajících zákonitostí, kdy čas plynul pomaleji. Tkalci uměli převést prostory a objemy sebe maličtějšího projevu do prostorovosti gobelinu, vědělo se, jak se traktuje draperie, plet, květina, vlasy, krajina apod. Práce Lurçatova, která vyprovokovala nový přístup ke gobelinu a v renesanci manufakturní tapiserie to dovedla nejdále, nevyřešila soudobě týtvornou problematiku tohoto monumentálního projevu beze zbytku. Lurçatovy tapiserie zůstanou vždy vedle autorsky tkaných tapiserií reprodukcí grafiky. Tím ovšem nechceme říci, že by se za manufakturní výrobou měl navždy udělat kříž. Vždyt nejvyšším posláním tapiserie je stěna - tedy velký formát, jedincem nezmožitelný. Téma tapiserie je poutáno s duchovní funkcí daného prostoru, kterým je také toto téma určováno. V kostele bude jiné než v restauraci či v parlamentě. Problém těchto stěn-tapiserií velkých formátů - není prakticky dořešen, i když jsou kartoniéři velice vzdělaní. Maximum, čeho docílili je to, že při malbě kartonu imitují snadno reprodukovatou texturu. Pokud se týká velkých formátů tapiserií, vznášíme otázku zda je možné, aby v této době vypjatého individualismu pracovali umělci na velkých formátech kolektivně? Nebylo by to sice řešení moderní manufakturní výroby, ale byla by to cesta k velkým formátům, které doposud umožňovaly vyrobit jen manufaktury.

Abychom vyčerpali alespoň nejzásadnější výrobní způsoby soudobých tapiserií, ze kterých je možno vyvodit další textilní výrazové možnosti, je třeba se zmínit o tapiserii, kterou jsme nazvali vazebnou.

Vazebná tapiserie využívá k uměleckému vyjádření nepřehledné množství textilních vazeb. Tedy nejen útkového rypsu, jako je tomu u klasických gobelinů. Vazebná tapiserie může být jednobarevná, protože textilní vazby provedené ze silných nebo různě silných přízí osnovních i útkových vytvářejí mělký, rovnoměrně strukturální relief, který je nositelem výtvarné myšlenky této tapiserie. Ve vazebné tapiserii se tedy uplatňuje na rozdíl od jiných tkaných tapiserií také osnova, příp. nerovnoměrně dostavená a z různých materiálů, barev i sil příze. Osnova zde nemá jen úlohu tektonickou, ale uplatňuje se i kresebně jako výrazový prvek. Dokonce i některé části osnovy mohou zůstat nezatkané, je-li použito perlínkových vazeb nebo obtáčení osnovních nití útkem, aby se zamezilo skluzu útků po osnově. Obouličnost této vazebné tapiserie lze docílit tím, že na lící straně angažujeme jen některé osnovní nitě a na rubu pak zatkááme ty, které nám z lícu zbyly. Tapiserie je obouličná a má na každé straně jiný dessin. Výtvarnou kontinuitou obou dessinů docílujeme v průsvitu valérové i kresebné bohatosti. Obouličná vazebná tapiserie je předurčena, aby architektonicky členila prostor nikoli kompaktní stěnou, ale průsvitnou, částečně průhlednou textilií.

Výrobní zařízení nemá valný vliv na vývoj soudobé tapiserie. Lze spíše říci, že si soudobá tapiserie vynucuje určitá nová, ale někdy i velice stará a zdánlivě primitivní zařízení, nejvhodnější pro své účely. Dokonce i zařízení, která jsou dosud známa jen z maleb na řeckých keramikách, se uplatnila. Zde každá osnovní nit zůstává volná, dole ne pevně fixovaná, vypnutá pouze závažím. Tkadlec pracuje na tapiserii obráceně, ne zdola nahoru, ale postupuje shora dolů. Tento způsob práce dovoluje umělci, který je dokonale seznámen s textilními vazbami, měnit během práce normálně rovnoběžně napnuté osnovní nitě v rozváděcím hřebenu v nerovnoběžné, svazovat je útkem nezjrůznějšími textilními vazbami v tektonický celek a docilovat tak vysoce reliefní tapiserii.

Touto úvahou nechceme tvrdit, že by technologie a tkalcovská zařízení neinspirovala umělce. Určité vlastnosti samých materiálů a jejich komparace a konfrontace, uvolnění osnovních nití, nepravidelná dostava nebo flotující útek, kresebné

uplatnění osnovních nití, volné nebo napnuté vnášení útků do prošlupu a jiné obdobné zacházení s textilními vazbami vedou představivost umělce k jasné, nic nereprodukcující, nic nepředstírající, ryze výtvarné zákonitosti. Soudobá autorsky tkaná tapiserie vzniká z prvních útků vnesených do osnovních prošlupů. Z plošek vzájemně konicky směrem nahoru se do sebe zakusujících a pohlcujících plochu tapiserie beze zbytku je vybudována celá sama sebe identifikující kompozice.

Některé skladby Claua Debussyho vznikaly lehkými letnými, zprvu nezáměrnými dotyky citlivých prstů hudebního umělce s klaviaturou. Tyto nahodilé zvuky se staly inspirační základnou a kompozičním východiskem skladby, která dostala název teprve po dokončení, nalezší svůj analogon v přírodě.

S hlediska užití nazíráno existují dva druhy tapiserií:

tapiserie "an sich", která nemá žádný užší vztah k architektuře, existuje sama o sobě. Lze ji zavěsit kamkoli tak, jako se zavěšuje obraz nebo grafický list: do galerie, na výstavu, do obytných interiérů apod. Pak existuje tapiserie jako součást komplexnosti architektury.

Nejvyšším, nejvlastnějším a pravým posláním tapiserie je tvořit textilní stěnu - tapetu v architektuře. Tapiserie není pak jen prvkem dekorativním, který vyzdobuje nebo doplňuje interiér, nemá jen úlohu obrazu v interiéru, i když tomu tak často v této době horečného experimentování bývá, ale tapiserie spoluprotvoří interiér architektury. A to všemi svými vlastnostmi - fyzicky, funkčně, materiálově, psychicky, tematicky, prostorově, barevně měřítkem i proporcemi. Nesnáz mezinárodních Biennale v Lausanne je v tom, že tyto nejdůležitější tapiserie, které tvoří nedílnou součást architektury, nemohou být vystaveny. Dalším nedostatkem této mezinárodní výstavy je skutečnost, že statut limituje formát vystavovaných tapiserií. Neboť právě ty nejzávažnější a nejprogresivnější experimenty autorských tapiserií předznamenávající vývoj, bývají menšího formátu, než je statutem předepsaný. Naproti tomu velikým kladem těchto lausanských Biennale je skutečnost, že neomezují technologii vystavených děl na klasickou tapisérii a že správně tuší, že nová citová reakce člověka na svět je nevyjadřitelná způsoby starými - a že budou stále vznikat nové, nepředvídané výrazové prostředky tapiserie.

V současné době vznikají /a mnohdy i náhodou/ v textilní práci nové technologické postupy, a to z logického nepřetržitého pokračování a kumulace výzkumných zisků. Výzkumný ústav vlnářský v Brně pracoval s umělci a ze společné práce vznikl nový druh tapiserie, který má všechny předpoklady stát se nositelem výtvarných představ a nad to textilním architektonickým prvkem. Byl nazván Art protis. Použil jsem slovo náhoda a vyložím její úlohu v tvůrčí práci na citátech vynikajících mužů:

"Náhoda je velký mistr - praví Wols - protože není náhody, náhoda existuje jen v našich očích, je to prostředník, skrze nějž jedná mistr "vesnir".

Léon Bloy říká: "Náhoda je druhé jméno Ducha svatého".

Pasteur říká: "Náhoda přeje jen duchům připraveným - neboť duch nepřipravený nespátrá ruku, kterou mu štěstěna podává".

I exaktní vynálezce penicilinu Fleming mluví podobně o náhodě.

Na základním vlněném rounu, které tvoří bazi Art protisu je prostorovost logicky hloubena a vyklenuta s barevných vlněných roun, které je možno citlivě tenčit, slupovat od neprůsvitné vrstvy až po nejjemnější průsvitné a průhledné závoje lazurové - žádoucích tvarů, které jsou kladeny, vrstveny a překládány, bojující tak objemy, vlnající do hlubokého fondu základny. Struktury, které vznikají kladením, potrháním a natahováním různě silných roun dávají Protisu charakteristické měkké přechody tvárných kreseb, obohacených kladením příčným či podélným a nekonečnou stupnici prolínavých barevných hodnot. Jen bezprostřední zacházení s vlněnými chomáči, chuchvalci či vystřihaným nebo vytrhaným tvarem se objeví jeho specifické vlastnosti a možnosti a výrazschopnost a čistota gramatiky jeho řeči.

Umělcovými prsty citlivě nakladená ukončená práce je fixována hustým prořítím mercerovanou bavlnou žádoucí barvy v kompaktní pevnou textilií. Vlna a balvna se spojí v kultivovanou specificky textilní hmotu.

Zkušenosti ukazují, že tato nová tapiserie se funkčně i výtvarně osvědčila k vystření stěn v interiéru od podlahy ke stropu a od stěny ke stěně. Je zatím tou nejdokonalejší a navíc neraportovanou tapetou, kterou umělec osobně a individuálně svým citlivým rukama vytváří bez jakéhokoli cizího zásahu. Art protis je cesta k velikým formátům tapiserie, které může umělec sám zvládnout.

*copy
Lepší*
Tvorba autorsky tkané tapiserie je dnes tak různá a rozšířená, tak bohatá na nejrůznější přístupy k tematice a k výrobním způsobům, tak se rychle mění, že není možno ji zde v plné šíři obsáhnout. Připomeneme jen, že tapiserie nemusí být vždy jen tkaná. Tapiserií může být i výšivka, má-li charakter monumentální, může jí být krajková stěna, dělící svou světelnou prostorovostí architektonický prostor, ale i aplikace, textilní intarsie, pokud má vlastnosti monumentálního díla.

Pro úplnost zbývá ještě zodpovědět několik otázek, kladených tímto symposiem.

Náleží tapiserie k umění nebo k užitému umění?

Z tohoto váhání plyne odedávna u nás v Československu mnoho nedorozumění. Myslím, že umění je jen jedno. Produktem umělecké práce je umění. Reprodukce tohoto umění je užité umění. Realizovaný návrh na seriově vyráběnou podlahovou krytinu je umění. Podlahová krytina, vyrobená podle tohoto návrhu seriově je užité umění. Karton na gobelín je umění. Podle tohoto kartonu řemeslně zhotovený gobelín je užité umění.

Autorsky tkaná tapiserie je umění.

K pracovnímu symposiu autorsky tkané tapiserie:

Nedovedu si představit, že by bylo možno shromáždit potřebné a tak velice různé materiály a ostatní výrobní zařízení jako barvení, skaní, stavy a to vše další, aby byli uspokojeni všichni, kteří budou na symposiu pracovat. U sochařských symposií je to jednodušší.

Jsem rád tomuto kolokviu o tapiserii. Myslím, že zde mají mít hlavní slovo teoretici. Jestliže jsem se odhodlal já pedagog, který se tapiseriemi zabývá, pronést své zajisté značně osobní názory, je to proto, že se domnívám, že bych mohl touto trochou přispět k hledání cest k teorii tapiserie, která je, jak myslím, opomíjená.

Výtvarnictví je více ještě mluvou než se obecně myslí. Výtvarnictví je způsobem řeči, poněvadž je způsobem myšlení. Je dokonce pravděpodobné, že přizpůsobuje přilehavěji než slova svůj způsob řeči svému způsobu myšlení. Dovede vyjadřovat vztahy pojmů.

Dovede svou mluvou podat to, co bylo myslí pojato.

Dr. Erika B i l l e t e r /Švýcarsko/

JAKOU ÚLOHU HRAJE TAPISERIE V MODERNÍM UMĚNÍ?
PATŘÍ DO OBLASTI VÝTVARNÉHO UMĚNÍ NEBO DEKORATIVNÍHO UMĚNÍ?

Prožíváme právě fascinující dění: proměnu jednotlivých odvětví umění, přechod z jedné oblasti do druhé. Malířství se začíná prolínat se sochařstvím, obrazy jsou na jedinou trojrozměrné, vytvořené z plexiskla. Plasty vyrůstají v prostorové útvary a splývají s celým okolím. Dosud chybí přesné výrazy, které by daly jméno těmto novým jevům. Dějiny umění jsou příliš chudé na výrazy, které by označily dynamický proces, do kterého vešlo v našem století výtvarné umění. Do tohoto procesu je pojato i užité umění. Právě tady, v Praze, máme na očích skvělý příklad: skláře. To, co vychází z rukou českých umělců, není už nádoba nebo dekorativní, zdobný tvar, tedy sklo v tradičním slova smyslu, nýbrž skleněná plastika, sochařská práce, kterou můžeme postavit jako rovnorodou vedle plastiky kamenné nebo bronzové. Tentýž fenomén rovnocennosti můžeme pozorovat i v textilním umění. Ano, snad tu prošly proměny svým nejprudším průlomen a vyvolaly k životu zcela nový druh textilního umění.

Pod textilním uměním dovedli jsme si až dosud představit pouze tapiserie, nástěnné koberce, které tvořily výzdobu stěn, ať už měly abstraktní vzory či figurální komposice. Jednou z jejich charakteristických vlastností byla plošnost, rovnoběžnost se stěnou. Právě těchto vlastností se však tapiserie v posledních pěti letech vzdala. Zmocnila se prostoru. Vývojová stadia lze krásně sledovat na třech Biennale tapiserie v Lausanne); první, v roce 1963, vystavovalo ještě tapiserie v tradičním slova smyslu, střediskem posledního byl právě velký sál experimentů. Tento proces osvobození od stěny začíná průsvitností tkaniva. Vezměme si za příklad práce Lenory Tawneyové z New Yorku. Její tkaniny, zaujímající celou výšku prostoru, staly se plastickými prvky v prostoru, "tkanými tvary", které prostor ze všech stran obklopuje a proniká, ale které jej zároveň určují. V důsledku toho tu už není žádná obrazová plocha, žádná obrazová strana, na níž by byla, jako na malířském plátně, zobrazena dekorativní nebo abstraktní komposice. Sítovina - i tady jsme na míle vzdáleni husté struktury gobelinu - kombinovaná se spoustou vázaných a tkacích technik, vytváří dílo, které se blíží plastikám Archipenkovým, nebo plastikám Naum Gaba, a je svými nylonovými šňurami jako spojovacími články přízněnější s plastikami Barbary Hepworthové, než se starým nástěnným kobercem. Asociace s plastikou je rovněž vyvolána pohyblivou konturou. Po staletí běžný názor, že má nástěnný koberec čtyři rovné strany, je zcela zavržen. Hybná a rozevlátá silueta dává těmto tkaninám neobyčejné napjetí. Po prvé dostávají se do protichůdné harmonie s prostorem, který je obklopuje. Tím je zcela nově položena otázka, jak včlenit umění do architektury, a po prvé je jinak postavena i zodpověděna, než jak to činilo hnutí Stijl, jehož názory se zdály dosud jedině přijatelné. Nové snahy textilního umění nás konečně odpoutávají od Stijlu i Bauhausu; nutí nás, abychom si znovu promysleli pojem integrace umění, který poklesl na prázdné heslo.

PKS 551/1376

Švýcarka Elsy Giauque zavěsí v prostoroře tkaný sloup, něco mezi sochou a tkaninou. Sámne po staré a známé technice haute-lisse, tedy po technice, typické pro francouzský gobelin. Ale vznikl tu objekt zcela nový, drtící pojem druhů umění. Když se sloup otáčí v proudu pohybu vzduchu, můžeme jej zařadit mezi kinetická umění. Když stojí nehybně, je z něho barevně průsvitná socha. Problém, jak uvolnit textilní umění z tradiční závislosti a učinit z něho prostorový předmět, je různými umělci různým způsobem řešen. Poláci Magdalena Abakanowiczová a Wojciech Sadley nebo Jugoslávka Jagoda Buicová ze Záhřeba jsou snad nejčistšími představiteli typu tohoto nového textilního umění. I když tyto tkaniny visí na zdi, nepřipomínají nám už obvykle tapiserie. Chybí jim někdejší dekorativní aspekt. Staly se z nich tkané reliefy, rozehrávají svým hybným povrchem hru světla a stínů a působí v prostoru jako sochařské dílo. Reliefu odpovídá v prostoru socha. I tady mají obrovské textilní objekty, které včleňuje do prostoru na příklad Magdalena Abakanowiczová, svou obdobu v současném sochařství. Mají tutěž plastickou a prostorovou kvalitu. Dělány jsou z textilního materiálu, který lze bez rozpaků považovat za nový materiál výtvarného umění. Textilní umění našeho století žije vůbec z materiálů, které se dosud v textilním umění neobjevily: provazů, sisálu, kovových vláken, žíní, které byly přijaty vedle vlny jako nové materiály. Také "objekt trouvé", uvedený do umění dadaismem a Marcellem Duchamp, slaví v moderním textilním umění nové triumfy. Žádné hranice už nemohou omezit tkané formy.

Tkanina nemusí vždy být vytvořena umělcem. Spousta textilních umělců pracuje s prefabrikovanými, podle možnosti i starými, opotřebenými tkaninami. Připomínám tady aplikace Almy Leschové, Maryliny Pappasové, Lilliany Elliottové v Americe, nebo figurální portréty Terezy Byszewské z Polska. Vznikly tady ze starých zbytků textilní obrazy, které žijí z ducha pop artu, z nového realismu, což však neznamena, že tyto textilní obrazy kopírují malbu. Spíše vznikly z možností materiálu; jsou to textilní obrazy s vlastní zákonitostí. Snad to moho shrnout takto: textilní umění se stalo autonomním, a s konečnou platností zaujalo své místo ve "velkém umění".

Krystyna Kondratjukowa /Polsko/

NOVÉ TENDENCE V UTVÁŘENÍ SOUČASNÉHO POLSKÉHO GOBELÍNU.

Úvodem bych ráda zdůraznila, že všechno, co v tomto referátu bude řečeno o novátorských tendencích, jež lze pozorovat ve vývoji polského gobelínu ve 20. stol., se nevztahuje na celek tvorby našich umělců, nýbrž na její většinu. Tato tvorba je velmi různorodá, někdy dokonce tak protichůdná, že o ní nelze činit všeobecných závěrů. Má ovšem jeden společný generální rys, charakteristický pro tak zvanou polskou tkalcovskou školu, zásadu "dílenského myšlení", to znamená rozpracovávání a dotvořování gobelínu během tkacího procesu, již po zhotovení kompozičního návrhu. Ale i tato zásada má různé formy a varianty. Nepočetná skupina umělců maluje ku příkladu přesné návrhy gobelínů, tak zvané kartony, v přirozené velikosti a obohacuje je během tkaní pouze o řešení technických postupů, o řešení faktury, způsobu tkaní, pokud jde o koloristiku; jiná skupina vyznačuje na technickém výkresu v měřítku 1:1 hlavní barevné skvrny, podkládá jim osnovu připravenou na stavu a vytváří kompozici gobelínu přímo na stavu během tkaní. Další skupina podrobnou kresbu vůbec nepoužívá, spokojuje se malým, koncepčním nákresem, podle něhož komponuje celek, velké formy a malé detaily, jen na stavu. Toto vše se samozřejmě týká umělců, tkajících své gobelíny vlastnoručně, bez pomoci tkalců.

Při způsobu realizace gobelínů lze pozorovat různé metody. Většina poslkých umělců tká vlastnoručně, samostatně, někteří však k tomu nemají dosti fyzických sil, brání jim v tom zdravotní stav nebo nedostatek času. Nicméně však v procesu vytváření gobelínu angažují, dohlízející bezprostředně na tkalce, v našem případě spíše na tkadlenu, neboť jde o řemeslo téměř úplně ovládané ženami, řídí průběh tkaní, výběr suroviny a barev. Nepatrná část umělců se realizace svých návrhů neúčastní a svěřuje ji odborníkům, zaměstnaným v různých tkalcovských družstvech. Týká se to však spíše hromadného kopírování gobelínu na prodej, než výroby unikátů, určených na výstavu nebo do musea, které jsou téměř výhradně gobelíny autorskými.

Tradiční polské gobelíny jsou nejčastěji figurální, nebo s tematikou rostlinnou, po případě vděčnou ornamentikou květinovou. Vlivy tradiční tematiky se v polských gobelínech projevují na počátku 20. stol. a v letech padesátých. Ustupují později novým směrům. Gobelíny s tematikou názornou se mění v nenázorné. Někteří umělci vytvářejí však současně kompozice figurální, v nichž se však téměř nevyskytují postavy naturalistické nebo realistické, nýbrž stylizované postavy-znaky, postavy-symboly, často v satirickém podání, úmyslně křiklavé nebo deformované. Tento druh figurálního gobelínu je typický pro Helenu a Stefana Galkowské, Danutu Sienkiewiczovou, Krystynu Woityna-Drouetovou a Kristinu Cierniakowou.

Základně se mění klasická technika tkaní gobelínu. V šedesátých letech 20. stol. opouštějí Marie Laszkiewiczová, Ursula Kozłaczkovská, Magdalena Abakanowiczová, a později řada jiných umělců, dosavadní způsob hladkého, homogenního tkaní a zavádějí vedle základního tkaní gobelínového nové technicky tkalcovské, ažúr, bouclé,

pkS 551/1376

střídavou vazbu kobercovou a stříhanou, ryps a stehy podobné vyšíváním. Použity s citem a mírou zvětšují a obohacují dosud poněkud nudný povrch gobelínu. Tato novota dlouho hledajícím a experimentujícími umělci nepostačila. Vojtěch Sadleý a brzy po něm i Kazimiera Frymark-Błaszczycová a jiní tkalcovskou techniku opouštějí a tvoří prostorové gobelínové kompozice z příze, látky, kůže, dřeva a kovu, tkané pouze částečně, částečně vázané nebo sešíváné, jež lze dle libosti připínat nebo řásnit. Za vhodného osvětlení vyvolávají v každém interiéru tajemnou náladu a kouzlo. Je však diskutní, zda ještě jde o gobelíny.

Krystyna Wojtyna-Drouet přestoupila jako první platný kánon, týkající se formátu gobelínu, kterým byl obvykle obdélník nebo jiná geometrická figura. Z figurálních gobelínů této autorky začaly přesahovat přes horní okraje hlavy znázorněných postav, dole pak ruce s košíky nebo kabelkami, porušující takto posvátně dodržované zásady kompozice s uzavřeným pozadím. Vytvořila také cyklus gobelínů kulových a polokulových, sluncí a zeměkoulí. Nalezla brzy napodobitele, kteří vykročili ještě směleji a pokročili ještě dále, tkajíce /např. Tamara Hansová/ gobelín do tvaru podchyceného závěsu, ukončeného zvoníci kovovými zvonečky, gobelín již nikoliv plochý, nýbrž zvlněný a zřásněný za tkaní. Magdalena Abakanowiczová vytvořila gobelín válcovitého tvaru, dále gobelín kulatý s vystupujícími ostny, visícími jako metlice z kmene velkého stromu. Tereza Muszyńska překvapila útkáním mořským netvorem, zavěšeným vodorovně v prostoru jako monstrózní mořská ryba, se sisalovými řasami, podobnými chaluchám, obklopujícími mořského netvora nebo rybu vynořivší se z mořského dna. Zamontovaný uvnitř - není to ovšem podmínka - malý ventilátorek uvádí tyto visící praménky do pohybu, jako závan větru a červená lucernička napodobuje krvavé oko této hnědozelenavé mořské neštůry.

V poslední době vystavila Marie Łaszkiwiczová, věkem nejstarší umělecká tkadlena, osmdesátiletá, a vzdor tomu stále neobyčejně aktivní a nápaditá, na individuální výstavě v síni "Zachęta" ve Varšavě cyklus nově utkaných gobelínů, v nichž lze vedle partií, utkaných z vlny nebo ze sisalu, spatřiti velké fragmenty ze dřeva, dokonce kmene stromů, vmontované do gobelínu, jež se takto stává trojrozměrným. Tyto "dřevěné" gobelíny Marie Łaszkiwiczové, průkopnicí všech způsobů zpestření faktury gobelínu, ovlivňující plodně svou novostí stále další domácí a cizí umělce, jsou nejen zajímavé a hezké, ale také technicky dokonalé. Dřevo v nich sedí naprosto pevně, působíce dojmem organického spojení s osnovou a útkem.

Pokud jde o materiál, jehož se nyní v Polsku k výrobě gobelínu užívá, neexistují žádná omezení. Pro maximální zrůznění faktury a zreliefnění povrchu gobelínu je používáno mnoha kontrastních surovin, tenký len a vlna jsou kladeny proti tlustým lodním lanům, praménkům ovčího rouna, řemenům, kůži, kožešině, sisalu, jutě, rafii, slámě. Tento protiklad se neomezuje jen na tloušťku suroviny, měkká surovina se kontrastně klade vedle suroviny tuhé, matná vedle lesklé, pevně stočená vedle volně pohozených pramének vlny nebo konských žíní, vystupujících - jako na gobelínech Magdaleny

Abakanowiczové - nad povrch tkaniny a visících jako festóny a trásně. Ada Kieszkowska zavedla jako první do gobelínu ornament z šedé a hnědé kožešiny, Veronika Banasik-Kostrzewová jako první utkala skvělý gobelín "Zaslíbená země" z řemenů, aplikovaných v rozsáhlých partiích vedle vlny a zlata, Jolanta Owidzka použila poprvé sisalu jako útku a lana jako osnovy, Magdalena Abakanowiczová využila pro svoji "kompozici bílých forem" soubor různorodého materiálu jako pásů, lan, knotů a docílila uměleckou skladbu těchto prvků mimořádného efektu. Základní surovinou však i nadále zůstává vlna, používaná téměř výhradně některými umělci, kupř. Gałkowskými nebo Barbarou Falkowskou. Mladší umělci /Tereza Muszyńska/ tkají výhradně ze sisalu s nepatrnou přísadou jiné suroviny, již používají pro podtržení rozdílů nebo pro zvýšenou akcentaci. Existuje naprostá volnost ve volbě materiálu, dobré je vše, co umělci umožní zvýšiti efekt, zpestřit fakturu nebo zvýraznit kompozici. Někteří umělci dokonce zavádějí do gobelínu cizí dekorativní prvky, plíšky, spony, sklo, dřevo nebo zvucící zvonky. Proti tomu lze oponovat z hlediska conservačního a praktického, z hlediska kompozice nebylo větších výhrad, ačkoliv jde o věci diskuzní. Ostatně mnoho záleží na schopnosti kombinace cizího materiálu s přirozeným, na udržení proporcí, na estetickém citu. Je věcí umělce, aby se vyrovnal s těmito problémy.

Novátorské gobelíny nejsou již s přihlédnutím ke své technice a použitému materiálu - jednoplošné a dvourozměrné. Přestávají někdy i předstírat, že gobelíny vůbec jsou, ačkoliv jsou od nich bezpochyby odvozeny. V souvislosti s tím se také mění jejich funkce. Dosud se užívaly k dekoraci sálů a místností, měly rovněž vzhledem k našemu klimatu funkci utilitární - pokrývaly studené stěny. Dnešní novátorské gobelíny a kompozice, jež jsou od nich odvozené, spoluutvářejí moderní interiér, udávají tam základní tón, jsou předpokladem, k němuž se teprve přizpůsobuje zbytek dekorace nebo zařízení sálů. Jsou absolutním uměleckým dílem, rozhodujícím - pro svou odlišnost a monumentálnost - o celkovém rázu dekorace. Mohli-li býti plošný gobelín zavěšen na každou stěnu, vyžaduje trojrozměrný umístění zvláštní, přesouvá se do středu sálu, visí na stropě horizontálně nebo vertikálně, provokuje svou přítomností, mnohé dokonce šokuje. Jedno je naprosto jisté: není to již řemeslo ani užité umění! Je to umělecké dílo se všemi svými právy, je to malířství přízí, plastika vlnou, umění, neopakovatelný a unikátní jeho projev. Umění tím nesnadnější, že vyžaduje nejen umění a talent, ale také ovládnutí tkalcovské techniky, velké námahy a obrovské pile.

Françoise R a g n o - /Švýcarsko/
/+ Denisa Voita/

ÚLOHA BIENNALE VE VÝVOJI TAPISERIE

~~~~~

Jesliže jsme si vybraly mezi ostatními náměty, které nás rovněž zajímají, právě tento, vyplývá to z naší situace; žijeme v Lausanne a cítíme se zavázány těmto mezinárodním výstavám.

Jednou z hlavních zásluh biennale v jeho přínosu ve vývoji tapiserie byl vznik kontaktu mezi umělci. Budeme o tom hovořit nejdříve ze svého hlediska, dále se budeme snažit načrtnout úlohu, jakou může mít akce tohoto druhu na tapiserii a na umění všeobecně, jako kolektivní poučení.

Byly jsme začátečnicemi v umění tapiserie, bez speciálního školení, pracovaly jsme na svých pokusech osamoceny. Biennale vytvořilo kontakty, které ukončily naši samotu a přinesly nám velmi důležité poznatky. Hledání a zkušenosti ostatních dávalo nový elán; působilo to velmi blahodárně v období mezi prvou a poslední výstavou. Byl to jistý druh školy, vzrušující a povzbuzující; různá řešení byla pro nás příležitostí k uvědomění. Skutečnost, že jsme všichni vystavovali společně, zbavila naši práci výlučného charakteru; ukázala, že jsme všichni v jednom proudu. Bylo však třeba konstatovat, že se některým autorům podařilo dovést řemeslo co možná nejdále, k avantgardnímu výrazu. Jde tu o pokračování v lidových tradicích, na které umělci navázali? To je otázka, kterou vám kladu. Je pravděpodobné, že lidové tkaní, existující na dosah umělců, jim mohlo pomoci po technické stránce /technika tkaní, užití různých materiálů/.

Bylo však také nutno konstatovat, že jiná díla zůstávala pozadu; ne po formální stránce, ale jako tapiserie vůbec. Abychom mohli tento jev vysvětlit, je nutno se vrátit do historie a zkoumat, jaké místo tehdy zaujímal tkadlec; zdá se, že jeho podíl je směrodatný pro zdar tapiserie.

Nelze zapomenout, že alespoň ve Francii a ve Flandrech nebyla tapiserie nikdy lidovým uměním. Dílny byly ve službách církve a šlechty. Tapiserie tedy nikdy nebyla lidovým řemeslem, kterým by se lidé zabývali za dlouhých zimních večerů. Lidové tkaní dnes téměř neexistuje, naše země se velmi brzy industrializovaly. Ve středověku byla tapiserie nesmírně živým uměním. V některých dílnách pracoval velký počet tkalců /např. v Ābrasu tisíc./. Koncem 15. století se technika tapiserie ustálila. Tkadlec byl přesto velmi svobodný. Malíř poskytl to, čemu se říká "myšlenka". Byla-li myšlenka zakoupena, mohl s ní tkadlec nakládat, jak chtěl. Často bylo jméno malíře neznámé, jméno tkalce však bývalo známo /byl snad jediným tvůrcem/. Řád barevnosti /odolnost vůči světlu/ s pěti základními barvami byl velmi strohý a silně omezoval tkalcovu interpretaci. Tkadlec si mohl dovolit změnit malířovy barvy; ani kdyby chtěl, nemohl udělat věrnou kopii. Koncem 18. století bylo možno užít tisíců barev a vytvořit věrnou kopii. Tkadlec se dokonce snažil, aby využil všech těchto barev.

Také nyní, ve slavném "obrození" tapiserie, ve třicátých letech, se cítil malíř všemocným. Osoboval si vůči tkalci všechna práva a dovolila bych si tvrdit, že byl tkadlec často nucen přijímat ponižující podmínky. Malíř vytvářel tak přesné kartony, že už nebyla žádná interpretace možná; naznačovaly se dokonce i šlaci!

pk5-551/ů376/68



V čem tedy spočívá ona slavná renesance tapiserie? Když malíř vyžaduje od tkalce věrné provedení, může vzniknout dílo krásné, ne však dokonalé. Víte lépe než já, jak je možné dotvářet tapiserii v průběhu jejího provádění. Lze objevovat to, co chceme vyjádřit.

Porovnáním děl, která jsou pouhou kopií kartonu, s díly, která jsou velkou interpretací, docházíme ke dvěma odlišným tendencím. Tento rozpór se projevoval na biennale. Této konfrontace bylo zapotřebí, aby nás zneklidnilo postavení tkalce a uvědomili si jeho prvotní význam. Jestliže se tento problém projevil v průběhu biennale, nebyl správně vytčen. Proč byly takové rozdíly, takové rozpory mezi tapisérií tradiční a novými pokusy? Podle mého názoru spočívá základní omyl dilematu v oblasti realizace tradiční tapiserie. Víme, že klasická tapiserie také může být zdrojem nekonečných objevů, je-li tkadlec oprávněn k tomu, aby je hledal. Velká přísnost v prostředcích, nutné omezení přijatých pravidel, může být katalyzátorem, intenzivním činitelem při vyjádření myšlenky. Celá historie klasické tapiserie nám poskytuje zjevné příklady.

Kriteriem pro posouzení při biennale bylo tvůrčí užití techniky tapiserie; a přesto se přijímala také díla, která byla pouhou reprodukcí malby. Bylo skutečně nutné tkát dílo Sonyi Delaunay nebo Vasarelyho? Proč má být tapiserii? Bylo mi řečeno, že vlna ..., nevěřím tomu. Malý akvarel S. Delaunay byl mnohem výmluvnější, než jeho transposice v tapiserii. Protože šlo o velké malíře, byli obdivováni. Vysoká kvalita malířského díla není důvodem k tomu, aby bylo beztréstně převáděno do nové formy, do tapiserie. Takové chápání techniky je povrchní; odděluje libovolně obsah a formu; a právě ona nyní odlišuje "krásné dílo reprodukcující" od díla tvůrčího, kde existuje proto mezi tkalcem, myšlenkou a technikou.

Tím nechceme říci, že pouze umělec musí tkát své "myšlenky", ačkoliv já to pokládám za nejvhodnější /je to osobní otázka/. Jestliže svěřuje umělec provedení svého návrhu tkalci, musí mít plnou důvěru v jeho transposici a poskytne tak svému dílu možnost, aby získalo novou integritu.

K tomuto ujasnění stanoviska mohlo dojít konfrontací myšlenek, které vznikaly v průběhu biennale. A bude jistě zajímavé, jak budou pokračovat "tradiční" dílny, které byly jistě znepokojeny a jsou nyní v problematickém vztahu k obnově svobodné interpretace, která může jít až do největších krajností.

Srovnání nás každopádně utvrdilo v našem názoru. Je na nás, abychom pokračovali ve své práci a dokazovali, že tapiserie je uměním, které se vyjadřuje v celém průběhu tvorby. Bude ke cti umělcům a řemeslníkům, potvrdí-li, že tapiserii náleží v soudobém umění přední místo.



Elsi G i a u q u e /Švýcarsko/

## PODÍL TAPISERIE V SOUDOBE VÝTVARNÉ TVORBĚ

Textilie a architektura.

Textilie a prostor.

Textilie a její funkce ve smyslu duchovní a umělecké hodnoty.

Je nutno zařít u architektury.

Alvar Aalto vyslovil kdysi na jednom textilním kongresu následující kouzelná slova:

Textilie jsou jako květy života.

Jako Finovi mu byl vlastní bezprostřední cit pro měkkost textilních prostředků ve vztahu k architektuře.

Corbusier, velký novátor tvarosloví plastické architektury, začlenil své vlastní nástěnné koberce do prostoru jako doplňující a kontrastující element, jako protiklad betonu a skla. Jako jeden z prvních užil v novém smyslu barev a tvaru gobelínu jako textilní plochy v přímém vztahu ke stěně.

Ale již Henry van de Velde směřoval ve své umělecké tvorbě od nástěnné malby ke koberci. Jedním z jeho skutečně nejsilnějších děl v oblasti textilního umění je Andělská stráž, která ukazuje nové cesty výšivce a aplikaci s užitím různých materiálových prostředků a barev, se zřetelem k zákonitostem komplementárnosti. Sophie Täuber-Arpová, pionýrka revoltujících výrazových forem, neprováděla své kompozice pouze ve dřevě a papíru; v textilním materiálu našla prostředek, který dokázala ovládnout takovým způsobem, že se její tapiserie staly novými elementy v prostorách malíře a sochaře Jean Arpa. Lesk, jemnost, působení povrchu dosáhly velké rozmanitosti a zákonitosti, ke kterým autorka došla, vytvářely v prostoru konstruktivní plošné, někdy téměř plastické elementy. Jean Arp řekl jednou o textilu: "Il est plus naturel de broder que de peindre à l'huile, les hirondelles brodent le ciel depuis des milliers de siècles. Il n'existe pas d'art appliqué".

Z toho vyplývá, že textilie již není závislá na malbě, přestože i dnes je tomu tak v některých případech. Textilie našla v mnohých svých dílech vlastní výrazové prostředky.

1927, v období Bauhausu, vznikl jeden z nejkrásnějších nástěnných koberců gobelínové techniky, vlastnoručně provedený tehdejší vedoucí textilního atelieru Gundou Stölgovou, gobelín, který se rozdí od většiny tapiserií, provedených v manufakturách podle návrhů, má svůj vlastní, individuální rukopis.

V průběhu doby, kdy se textilie začleňovala do architektury jako jedna z jejích vlastních uměleckých disciplin, můžeme rozeznávat následující výrazové formy:

Dříve pokrýval nástěnný koberec v prostoru celou plochu: zobrazoval monumentální výjevy, vyprávění, epos, biblické téma. Sférou rozkvětu těchto tapiserií byla středověká Francie, Flandry atd.

pks-551/1376/68

Později došlo k úpadku, k imitaci malby, k závislosti, zasahující do posledního barevného detailu, k téměř nezaplatitelné pracnosti.

Obroda přišla s Lurçatem, který v Aubussonu obnovil se zkušenými kartonéry a tkalci techniku tapiserie, vybudoval a dále vedl nové ateliéry. Jeho geniální duch našel cestu k novému tvarosloví a k velkolepému omezení barev. Díky jemu je dnes tapiserie živým uměním. Malíři velkého formátu dávali své návrhy do Aubussonu, ale nikdo z nich nebyl umělcem i realizátorem díla v jedné osobě. Duch Aubussonu zůstal patrný ve veškeré tamní tvorbě.

S Lurçatem se v posledních dvaceti letech upevnilo spojení textilie s architekturou prostoru. Plocha nástěnného koberce se v jisté míře začleňovala jako umělecké dílo do prostoru místo nástěnné malby nebo mozaiky. Dnes našly textilie své vlastní výrazové možnosti. Oprostily se od všech konvencí, dosáhly jednoty tvaru, barvy a materiálu. Nemají být obrazem z vlny, hedvábí nebo lnu; stávají se, paralelně s tvorbou architektonických elementů, výrazem nového uměleckého směru.

Malá tapiserie může tlumočit v prostoru hlubokou výpověď; ne rozměr, ale umělecká intenzita je tu směrodatná.

*materie*  
*definice*  
Tkaný, vázaný objekt z různých surovin nejrozmanitějšího původu, od jednoduchého provázku přes žíně, hedvábí a vlnu po umělá vlákna, je výrazem současné umělecké osobnosti. Zázračná vynalézavost, se kterou se setkáváme ve značné míře zde, ve východních státech, u nás v Československu, v Polsku, v Jugoslávii, je vzdálena tradici gobelínu. Její výraz spočívá v optimálním působení, závislém na hluboké znalosti věci, v nové formě řádu a podstaty tkaniny.

Prostor však není vymezen jen stěnami, má také podlahu. Architekt člení stěnu dveřmi, okny, nábytkem, obrazy, aby dal ploše stěny určité měřítko.

Podlaha dává míru našemu pohybu. Chůze, krok, je pro nás nejsilnějším vztahem k prostoru.

Teprve v novější době se stává podlaha anonymní plochou. Pokoušíme se opět silněji akcentovat podlahu kobercem jednoduché formy, barevných hodnot, měkkého nebo hladkého materiálu, podobně jako členění, vedle své symbolické hodnoty, stěnu nástěnný koberec a umocňuje její význam.

*myslíte*  
*ode*  
*barva*  
Poslední fází se stává textilie, pojatá jako prostorový element. Teprve v nejnovější době byl podmaněn celý prostor. Již v myšlenkách a plánech architekta může být textilii přiřčeno prostorové poslání; může být prvkem dělicím prostor, mírou ve vztahu dimenzí, samostatným výrazovým prostředkem. Architekt ji bere v úvahu obdobně, jako určuje dimenzi stěny, dveří, oken. Máme naštěstí ve Švýcarsku několik mladých architektů, kteří se nebrání užití prostorových prvků z textilních materiálů pro divadla, školy, velké kongresové haly, kostely, nemocnice a soukromé domy, postupují s citem k jejich tvaru, barvě a materiálovým kvalitám. Máme užít do prostoru strohého, čistého tvaru o třech dimenzích, sloupu nebo kubického seriového elementu? Je možno užít průhledných, oboustranných posuvných útvarů, které vytvářejí ve své transparentci stále nové světelné efekty, např. ve třech základních barvách červená - modrá - žlutá, ve třech smíšených tónech oranžová - fialová - zelená, nebo v čisté šedi. Uplatňuje se povrchové působení plochy v různé síle přízí, které dokáže zhustit tkaninu nebo ryt-



*van* micky kontrastovat. Mohou to být volně zavěšené formy, kompo-  
nované pro dva nebo čtyři rovnocenné pohledy. Pojem nástěnného koberce mů-  
že být zcela přetvořen do působivé trojrozměrné tkané formy, jejíž elemen-  
ty, konkrétní a organické znaky, se stávají zřetelněji viditelné podle po-  
hledu. Variabilnost textilie, flexibilní kinetický útvar nastupuje místo  
tuhého reliefu z pevných materiálů. Možnosti jsou téměř neomezené.

To podstatné, co odlišuje textilií od všech ostatních materiálů, je výstav-  
ba z nití - tedy z linií, kterým je immanentní barva v nekonečných varia-  
cích.

*svobod* Pojem textilie se opět stává duchovní a uměleckou hodnotou moderního člo-  
věka v souvislosti s architekturou.

Herman Scholten /Holandsko/

## TEXTILNÍ PŘÍNOS A TAPISERIE

Dámy a pánové,

především bych chtěl projevít své uznání Svazu čs. výtvarných umělců za iniciativu, která nám poskytuje příležitost, abychom si vyměnili své názory na téma, která nám - jak plně věřím - leží na srdci.

Budu ve svém exposé klást důraz na vnější aspekt tapiserie a na rozličné formy, které tento předmět vytvářejí; textilní přínos poskytuje, podle mého názoru, důležitý nástroj k vyjádření umělecké vize.

### Formy autonomního uměleckého výrazu

Domnívám se, že může tkaná tapiserie zaujímat vedle čistého umění zcela nezávislou pozici. Výrazové možnosti textilu se liší v mnohém směru od ostatních výtvarných forem; proto je třeba přistupovat k realizaci tapiserie zcela autonomním způsobem. 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.

Tvorba tapiserie obsahuje různé faktory, které rozhodně pramení z oblasti mimo textilní okruh, ale prezentuje naproti tomu charakteristické aspekty, vlastní výrazu textilních prostředků.

### Malířská koncepce a nebezpečí virtuosity

Malířská koncepce v tapiserii se projevila jako neúnosná. Je jisté, že umění tapiserie ovlivňovali během čtyř posledních století lidé, zvyklí pracovat štětcem a barvami. Minulá století dala opravdu vzniknout dílům, hodným obdivu.

Velké nebezpečí, které neustále hrozí gobelínové technice, je tendence k virtuositě. Nedostatek tvůrčí vize bývá tedy nahražován nadměrným akcentováním řemeslné zručnosti, ústící k vlašnému umění dekadentních salonů, což je charakteristické pro tapiserii 18. a 19. století.

Je bohužel nutné doplnit, že se tato tendence k virtuositě projevuje i v dnešní době. Stává se ještě dnes, že vidíme manufakturní výrobky prezentované s nesmírným sebevědomím, překvapující svou monumentální dimensí, kde je každá barevná skvrna reprodukována s namáhavou přesností, kde jsou akvarelové efekty vytvářeny se servilní poslušností.

Tato dekadentní tendence jde tak daleko, že je nemožné na první pohled určit, zda jde o dílo malované nebo tkané. Je politováníhodné, že je tento triumf nihilismu dosud tak módní v určitém prostředí, že jej protežují mnozí vý-

pks-551/1376/68



tvarní kritici, kteří věří, že je jejich povinností podkuřovat takovým dílům v novinách a časopisech s nadšením, blízkým hysterii.

Musíme také s lítostí konstatovat, že Lurçatovy pokusy ve Francii nevyústily konec konců k uspokojivému výsledku, přestože, jak vyplývá z různých publikací, vedly autora nejlepší úmysly a byl přesvědčen, že je nutné dát umění tapiserie nový směr. Velmi chválná iniciativa francouzské vlády v r. 1939, která vdechla nový život tradičním centrům tapiserie, nemohla vést ke skutečné obrodě, protože Lurçat, Gromaire, Dubreuilh a všichni ti, kteří se k nim připojili, nebyli schopni asimilovat tkalcovské tvarosloví a vždy tvořili svá díla z malířských pozic. Nebyli schopni oddat se opravdovému textilnímu pokusu; zůstali malíři a nestali se tkalci.

#### Nepříznivé vlivy manufaktur

Tento neblahý vliv, který se neprojevuje jen ve Francii, není způsoben jen nedostatečnou znalostí možností textilního materiálu. Byl zapříčiněn také nedostatečnou mírou spolupráce navrhovatele s realizátorem. Manufaktury, zaujaté především výrobní a komerční stránkou věci, téměř neposkytují příležitost k výtvorům, které by pramenily z opravdové inspirace.

Tak se stalo, že svět tapiserie, který by se měl rozvíjet v souladu s moderními uměleckými proudy, bývá potlačen vlivy, pramenícími ze sféry komerčnosti a snobství soudobé společnosti.

#### Počátky nové, originální koncepce v tapiserii

Situace, o které se chci zmínit, trvá přibližně desetiletí. Skupina lidí, zaujatých výrazovými možnostmi textilních prostředků, našla sílu k překonání dlouhé stagnace. Zdá se, že tito tkalci, rozsetí po celém světě, zvláště v Československu, Polsku, Jugoslávii, Španělsku, ve Spojených státech amerických, ve Švýcarsku a v Holandsku, byli současně zaujati možností věnovat se zcela svobodně, nezávisle na malířích, umění, kterému chtěli sloužit.

#### Úloha výtvarníka v umělecké tvorbě

Každý skutečně tvůrčí umělec je zaujat nutností dát výraz tendencím, které ovládají jeho dobu a pokračovat ve vytčené orientaci. Chce-li být umělec hoden svého poslání, vyžaduje jeho stav ducha značnou šíři pochopení a zvláště duchovní svobodu. Kromě toho musí ovládat potřebné prostředky, aby dosáhl svého cíle. Úloha, kterou přijímá, předpokládá odpovědnost. Jednou z charakteristik tvůrce je jeho schopnost podřídit se v kterémkoliv okamžiku nové analýze a tvořit v rovnováze mezi svou visí, technikou a materiálem, kterého užívá.

Naopak, zvolená technika a materiál uplatňuje svůj vliv na formu, ve které bude námět realizován.

### Funkce techniky a textilního materiálu ve tvorbě tapiserie

*defin* V oboru tapiserie existují pouze dva základní faktory, jejichž pomocí se můžeme vyjádřit; je to materiál a technika. I když technika znamená aspekt čistě řemeslný a materiál nám připadá tak samozřejmý, dávají - podle mého názoru - tyto dva faktory svou pečeť formě, do které jsme vložili svoji filosofii. Techniku tkání charakterizuje faktum, že jde o záležitost osnova a útku, o element vertikální a horizontální.

Textilní materiál, charakteristický naopak svou pohyblivostí a měkkostí, tvoří mohutný kontrast s přísností horizontály a vertikály.

Náš pracovní úsek, který nám dovoluje, abychom dali výraz své osobnosti, se nalézá mezi dvěma póly: mezi přísným řádem techniky a pohyblivostí textilních materiálů.

### Obnovený zájem o textilní techniky

*defin*  
*techniky* Je evidentní, že pozornost, věnovaná těmto dvěma výrazovým prostředkům, během posledních let velmi vzrostla. Možnosti textilních vazeb, které byly dosud výhradně záležitost průmyslového tkání, se staly předmětem horečné experimentace a vidíme, že se studují a uvádějí do praxe v moderní tapisérii staré peruánské techniky předkolumbijského období. Kromě těchto technik se činí pokusy i s jinými technikami, s pletením, háčkováním, technikou "macramé" /drhaná krajka/, které se aplikují buď samotné nebo se kombinují s tradičními technikami. Tato intenzita v hledání technických možností pokračuje často souběžně se zjednodušením tkalcovského stavu, což dovolu- je osvobození se od pravidel, vymezených technikou. Díky tomuto zjednoduše- ní je možné opustit plochý povrch a obohatit tkaninu přínosem reliefu a otvorů.

*material* Tento příznivý vývoj postupuje souběžně s širokým výběrem materiálů, jichž užíváme. Ukázalo se nutné, abychom užívali jednak tradičních materiálů, různých druhů vlny, hedvábí, lnu, jednak řady nových materiálů od různých druhů provázek, směr, k sisalovým vláknům, kokosu a žíním. Také se užívá kovových nití a nylonu.

Obhacení ve volbě techniky a materiálů umožnilo rozvoj v takové míře, jakou tapiserie dosud nepoznala.

Pokládám textilní materiály za výjimečně citlivé, nerozdíl např. od malby olejem. Díváme-li se na plátno, je v mnoha případech možné zapomenout, že tu jde o malbu. Ve tkané tapisérii, naopak, vnímáme především efekty užitých materiálů.

### Podstata tkané tapiserie

*defin* Tapiserie se těsně váže k užitým materiálům; skládá se z tisíců vláken a nití, vzájemně smísených a svázaných, aby tvořily celistvý organismus:

je to fyzický předmět, čistě a hluboce hmotný. Ale může mít duši, vést svůj vlastní vnitřní život. Není prostředníkem výrazu, jako je tomu v případě malby: je sám výrazem.

Tapiserie se podobá lidské bytosti, která je před námi, a která, kromě svých fyzických znaků, nám prozrazuje svůj vnitřní život.

Statistický a dynamický element, vliv jejich vzájemného vztahu na tapiserii

Pociťuji tapiserii, jak se mi jeví, jako těsně svázanou s užitým materiálem, statickou ve svém vzhladu. Zvolený námět se nalézá, následkem toho, přesně v hranicích, vytvořených dimenzemi díla, a je tedy sám vymezen. Proto pokládám náměty, napovídající akci nebo pohyb, např. ptáky v letu nebo bitvy, za nepřirozené charakteristickým rysům tapiserie.

Statický element je podle mého názoru zdůrazněn tím, že je tapiserie zavěšeným objektem. Působí na mne dojmem bezbrannosti; ze situace zavěšení jasně vyplývá, že tapiserie potřebuje, aby byla obklopena svým okolím, které zahrnuje svým teplem a intenzitou materiálů, které ji tvoří. Ačkoliv se zdá být závislá, není otrokem svého okolí, protože vždycky zbývá možnost kdykoliv ji odstranit z jejího prostředí.

Vedle statického elementu má tapiserie naštěstí ve svém vzhladu i dynamickou stránku. Tato dynamičnost se rozvíjí zejména v rozmanité struktuře a v živosti, která je vlastní tkanině.

*mater*  
Textilní materiál při své pružnosti a elasticnosti, jindy při své tuhosti, matnosti nebo lesku, hladkém nebo zvrásněném vzhladu, se může zpracovávat takovým způsobem, že vznikají buď struktury těžké, těsné, jindy lehké a vzdušné, je dojemným zdrojem možností, sahajícím až k chladnosti, vytváří tajemné spleti, je schopen množstvím vláken a nití evokovat subtilní děje, které se mohou rozkládat po celé tapiserii, nebo naopak, soustředit pohyblivé struktury jako skvrny.

Živost tkaní může být stejně důležitá. Tkaniny pro každodenní užívání, nábytkové nebo oděvní tkaniny obsahují ve svém vzhladu takovou rozmanitost, že by podle mého názoru mohly být využívány v daleko širší míře pro tapiserii. Tkanina se může řasit, jako je tomu u záclon nebo u oděvu, napínat na křesla nebo pohovky, vlátnout ve směru větru jako prapor a nabývat dalších aspektů.

Rozličné aspekty textilu jsou velmi významné pro budoucí rozvoj výtvarného výrazu v textilním odvětví a jsem přesvědčen, že náměty, ze kterých je možno těžit v soudobém dění tapiserie, jsou tak rozsáhlé, že, kdybychom je chtěli všechny realizovat, museli bychom pracovat po staletí.

*defini*  
Dámy a pánové, snažil jsem se uvědomit si především úvahy, se kterými se setkávám, v intimní podobě, při své každodenní práci a sdělit je co nejjasněji formou při příležitosti tohoto shromáždění. Je nesporné, že všechny pokusy o vysvětlení výtvarného výrazu slovy jsou předem odsouzeny k nezdaru. Umělecký výraz je produktem víse a nemůže nikdy existovat pouze v teorii. Není možné spoutat umění. Projeví se vždy neočekávaným vývojem, který sám odhalí zcela nové dimenze. Nicméně doufám, že jsem mohl přispět k naší diskusi.

pks.551/1376/68





### **Anotace**

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav pro dějiny umění**

**Magdalena Rudovská**

**Česká autorsky tkaná tapiserie 20. století**

**Diplomová práce**

**Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Petr Wittlich CSc.**

**Praha 2008**

Diplomová práce je soustředěna k prezentaci uceleného souhrnu událostí české scény autorsky tkané tapiserie 60. let 20. století. Na půdoryse sledování základní vývojové linie výtvarného směřování charakterizuje dominantní tendence i individuální přístupy autorů, analyzuje teoretické úvahy výtvarníků, zaznamenává proměňující se hlediska recepce autorské tapiserie výtvarnou kritikou. Prostřednictvím komparace české tvorby s projevy na světovém fóru zachycuje jejich konvergenční i specifické znaky a vymezuje podíl českých výtvarníků na formování rané fáze vývoje textilního umění v mezinárodním měřítku. Vedle přehledu oborových aktivit představuje studie nejvýznačnější domácí i zahraniční výstavní projekty 60. let, včetně nástinu reflexe českých výtvarníků zahraniční kritikou. Připojen je soupis literatury k tématu, v příloze je obsažen výběr nepublikovaných příspěvků nerealizovaného Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, připravovaného v Praze v srpnu 1968.

### **Annotation**

**Charles University in Prague**

**Faculty of Arts**

**Institute of Art History**

**Magdalena Rudovská**

**Czech authorship woven tapestry of the 1960s**

**Diploma Thesis**

**Supervisor of the Diploma Thesis Prof. PhDr. Petr Wittlich CSc.**

**Prague 2008**

The Diploma Thesis summarises facts of czech scene of authorship woven tapestry of the 1960s. In outline of the pursuit of the cardinal evolution process of artistic metamorphosis it describes the dominant tendencies as well as individual author's approaches, it analyses the theoretical essays of czech artists and presents a changing points of view of the reception of authorship woven tapestry by artistic critics. By means of comparison between czech and world creation it demonstrates their convergent and distinguishing features and specifies the contribution of czech artists to the process of forming early stage of an international development of the art fabric. Outside of review of discipline activities it introduces the most important czech and international expositions together with the outline of reflections on czech artists by foreign artistic critics. The enclosure of the Diploma Thesis includes the bibliography of the subject, the separate attachment encompasses a selection of still unpublished lectures of unrealized International Colloquium about the Contemporary Tapestry, the symposium prepared to be held in Prague in August 1968.