

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

VERONIKA SOUKUPOVÁ

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze; ver.soukupova@email.cz

### ABSTRACT

#### **Tapestry or New Art? The Transformation of the Czechoslovak Tapestry in 1960s**

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

**Keywords:** Textile Art – Tapestry – Fiber Art – Woven Tapestry – New Tapestry – 1960s Art – Czechoslovak Tapestry – Czechoslovak Art – Czechoslovak Textile Art – Antonín Kybal – Lausanne Tapestry Biennial – Polish Tapestry

*„Zbývá se zamyslet nad současnými křížovatkami moderní tapiserie. Z odrazového můstku renesance vyvolala v šedesátých letech nový, soustředěný a navýsost individuální zájem umělců. Jejich soustředění na hledání nových forem přineslo, zdá se, i nové pojetí samotné existence tapiserie. Jsme v uzlovém bodě – jenž je ostatně společný i dalším uměleckým disciplínám – kdy se původní jasně vymezená funkce (dekorativního závěsu suplujícího v podstatě přítomnost obrazu na zdi) posouvá do méně jasně definovaných poloh. Mnozí se nad tím pohoršují, mnozí se dotazují zcela prakticistně po účelu těchto textilních objektů, jež trčí do prostoru, nebo jej zase rozbíjejí, anebo jej okupují svou výrazně skulpturní hmotou. Jde ještě o tapiserii? Mohli bychom odpovědět: jde ještě o tapiserii, ale zároveň už také o nové umění.“<sup>1</sup>*

Teoretická designu Milena Lamarová uzavírá svou citovanou úvahu stěžejní otázkou, jež doprovázela vývoj československé tapiserie druhé poloviny dvacátého století – jde ještě o tapiserii, nebo o nové umění? Překračování hranic mezi tapiserií jakožto projevem užitého umění a uměním volným bylo přítomné již na konci předchozího desetiletí,

<sup>1</sup> Dagmar Tučná (ed.), *Československá tapiserie 1966–1971*, Praha 1971.

kdy v souvislosti s objevováním možností tapiserie jako výtvarného autorského projevu začalo toto médium nově zhodnocovat.

Citace Mileny Lamarové je výňatkem z katalogu výstavy Československá tapiserie 1966–1971, která svou úspěšností v domácím i mezinárodním kontextu potvrdila příznivou pozici československé textilní produkce. Ohlasu se výstava v Královském letohrádku na Pražském hradě dočkala od tuzemských i zahraničních kritiků, kteří ocenili možnost monotematické konfrontace a kvalitu instalace.<sup>2</sup> Nešlo však o první výstavu tohoto formátu, předcházela jí podobně úspěšná výstava<sup>3</sup> v Jízdárně Pražského hradu Československá tapiserie 1958–1966. Tu uvozoval cyklus Řemesla, sestávající z klasických tapisérií utkaných Marií Teinitzerovou podle kartonů Františka Kysely. Po něm následoval výběr děl od realizací pro EXPO 58 až k tvorbě nejmladší generace výtvarníků – studentů textilních ateliérů na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové.<sup>4</sup> Mezi nimi se představili stoupenci tradičního formátu tapiserie, objevující jeho nové výrazové možnosti (Antonín a Ludmila Kybalovi, Jan a Jenny Hladíkovi a další), se zástupci experimentálního přístupu k technice a formě tapiserie, již sami označili pojmem *aktivní tapiserie* (Bohdan Mrázek, Jindřich Vohánka, Jiří Tichý, Jiří Mrázek, Josef Müller a jiní).<sup>5</sup>

Na zmíněných výstavách se proti sobě polarizovaly dva směry, které počátkem šedesátých let určovaly obor tapiserie nejen u nás, ale i ve světě. První z nich kráčel ve stopách manufakturní tradice spočívající v závislosti výtvarníka na provádějícím tkalci. Výtvarník v tomto případě figuroval pouze jako autor kartonu, který po jeho vyhotovení přenechával tkalci svůj návrh bez možnosti dále jej domýšlet při procesu tkaní. V opozici k tomuto tradičnímu pojetí začal postupně dominovat druhý způsob takzvané autorsky tkané tapiserie, založený nikoliv na spolupráci dvou subjektů, nýbrž na samostatné práci solitérního tvůrce, který realizuje textilní dílo na tkalcovském stavu sám podle vlastních intencí. V našem prostředí se sotva půlstoletou historií gobelínové tvorby přinesla první odchylky od manufakturního způsobu práce již tvůrčí dvojice František Kysela a Marie Teinitzerová, jejichž autorský podíl na díle byl vyvážený a činnost probíhala ve vzájemné spolupráci, umocněné individuální tvořivostí.<sup>6</sup>

Přestože v československé produkci nakonec skutečně převážila autorská tapiserie, dílensky tkané gobelíny neztratily své opodstatnění. Úloha dílen ve Valašském Meziříčí a Jindřichově Hradci nadále spočívala v udržení umělecké kvality děl zhotovovaných zejména pro reprezentační prostory veřejných budov.<sup>7</sup> I v této oblasti se však stále více prohlubovala potřeba nově definovat vztah předlohy a řemeslného provedení. Problematika manufakturní realizace byla zakotvena v chybějícím podílu autora konceptu na vzniku tkaného díla, což zároveň zamezovalo možnosti utvářet výtvarný výraz tapiserie až v průběhu tkaní bez závislosti na plošném dvourozměrném obrazu. Jediným činitelem

---

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Výstavu navštívil například Pierre Pauli, generální komisař mezinárodního centra historické a souběžné tapiserie v Lausanne, na jehož doporučení reprezentovali čeští vystavující umělci své práce na Mezinárodním bienále tapiserie v Lausanne následujícího roku. Viz Dagmar Tučná, Československá tapiserie v roce 1966, *Tvar XVII*, 1967, s. 38–43, cit. s. 42.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>5</sup> Taťána Šteiglová, *Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století*, Olomouc 2015, s. 28.

<sup>6</sup> Tučná (pozn. 1), nestr.

<sup>7</sup> Ibidem.

autorské tapiserie se oproti tomu stala fantazie umělce a potřeba jeho niterného sdělení, jíž zcela ustoupilo praktické užití tkaniny jako takové.<sup>8</sup>

Autorská tapiserie je bezpochyby projevem uměleckým, přirozeně tedy integruje tendence, které určují vývoj jakéhokoliv jiného umění.<sup>9</sup> Ve vztahu k malířství a sochařství představuje paralelu, vykazuje společné znaky, nechává na sebe shodně působit psychologické vlivy i žitou realitu.<sup>10</sup> Vývoj tapiserie směřoval k odklonu od původní dekorativní funkce k programovému pokusu o začlenění mezi ostatní obory volného umění. Tuto snahu deklarovala obrovská aktivizace výrazů, technik a obsahovosti tapiserie. Její proměna v šedesátých letech čerpala ze zásad materiálu, jeho zvýrazňování, konfrontace a výrazového povýšení.<sup>11</sup> Pokud bychom hledali pro autorskou tapisérii tohoto období paralelu ve volném umění, našli bychom ji pravděpodobně hned v několika soudobých proudech. Moment styku s materiálem a bezprostřední reakce na toto setkání, i když v dílech, kde doba realizace trvá několik měsíců, připomíná ve svém principu, spontánnosti a autenticitě akční umění, jak poukazuje výtvarník Jindřich Vohánka<sup>12</sup> nebo švýcarská kritička Erika Billeter.<sup>13</sup> V nově nalezené citlivosti v přístupu k materiálu najdeme patrnou analogii v informelních a strukturálních projevech. Výtvarníci „nalézají hodnoty vlněného materiálu adekvátní hodnotám ušlechtilých technik malířských“.<sup>14</sup> Nelze si však plést tyto úvahy s přístupováním k textilnímu dílu jako k malířskému prostředku, jelikož k imitování malby textilními prostředky se především tito výtvarníci stavěli velmi odmítavě.

Srovnávání tapiserie s malířstvím bylo v dobových textech poměrně frekventované. Kromě hledání paralel s uměleckými proudy se však ze strany samotných výtvarníků vyjevily pozoruhodné tendence k vyzdvížení tapiserie na místo malby jako vhodnějšího média.<sup>15</sup> V podobném duchu vyznívá i Vohánkova úvaha v manifestačním katalogu *Aktivní tapiserie*, který působení malby ve své podstatě aplikované na podkladovou (navíc textilní) vrstvu vnímá jako druhotné ve srovnání s organicky vzniklými strukturami textilními.<sup>16</sup>

## **Renaissance tapiserie v prostředí textilních ateliérů Vysoké školy uměleckoprůmyslové**

Sousloví renaissance tapiserie se v oborovém diskurzu užívá zpravidla pro označení vývojové etapy spojované s působením výtvarníka Jeana Lurçata, který usiloval o obrodu

<sup>8</sup> Magdalena Abakanowicz, Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě, *Umění a řemesla* II, 1969, s. 93.

<sup>9</sup> Karel Hetteš, Svár tapiserie a zdi, *Umění a řemesla* V, 1969, s. 210–216, cit. s. 216. – Milena Lamarová, Lausanne, konec avantgard?, *Umění a řemesla* I, 1990, s. 18–21, cit. s. 19.

<sup>10</sup> Dagmar Tučná, Tapiserie a textilní skulptury, *Umění a řemesla* VI, 1969, s. 262–268, cit. s. 268.

<sup>11</sup> Lamarová (pozn. 9), s. 18.

<sup>12</sup> Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie*, *Tvar* XVII, 1966, s. 77–83, cit. s. 78.

<sup>13</sup> „Přístupují ke stavu jako ‚action painter‘ před své plátno, to jest bez více či méně určené koncepce. Jejich tvary vznikají spontánně při tkaní a z tkaní.“ Viz Erika Billeter, *Renaissance tapiserie ve 20. století*, *Umění a řemesla* II, 1969, s. 86–92, cit. s. 90.

<sup>14</sup> Ludmila Kybalová, *Současné gobelíny v zahraničí a u nás*, *Výtvarná práce* IX, 1961, s. 6.

<sup>15</sup> Např. polská výtvarnice Eleonora Plutyńska píše: „Dnes, kdy se stírá hranice mezi uměleckým tkalcovstvím a malířstvím, které shodně hledají nové cesty a nové materiály, dochází nejednou k dojmu, že daná malířská koncepce by se lépe konkretizovala tkalcovskou vazbou než štětcem a barvou na plátně.“ Viz Jitka Staňková – Marta Podolská-Kochová, *Polské užitě umění*, *Umění a řemesla* II, 1965, s. 70–75, cit. s. 70.

<sup>16</sup> Bohdan Mrázek – Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie*, Jindřichův Hradec 1967.

francouzské moderní tapiserie. Francouzská tapiserie staví tuto renesanci na myšlence navrátit jí uměleckořemeslnou potenci, jakou měla ve svých nejlepších historických etapách, a neopouští přitom dualitu návrhu a tkalcovského provedení, jak jsem ji popsala výše.<sup>17</sup> Ačkoliv přínos tohoto snažení je pro celkovou gobelínovou produkci druhé poloviny dvacátého století nezpochybnitelný, na naši tvorbu šedesátých let více zapůsobily jiné vlivy, například textilní citění Teinitzerové, přínos Bauhausu, lidových technik a především iniciativa autorského tkaní z pozice Antonína Kybala. Československá tvorba, nezátížená historickou gobelínovou tradicí, se ubírala směrem autorsky tkaného projevu jako umělecké a nikoliv uměleckořemeslné formy. Představa renesance tak v tomto případě tkví daleko více v nalezení nového smyslu tapiserie a v její transformaci v umělecké médium.

Ohniskem impulsů autorského tkaní a nových výrazových tendencí tapiserie se staly textilní ateliéry VŠUP a především zdejší mladá generace. Textilní umění bylo spjato s Uměleckoprůmyslovou školou od jejího založení v roce 1885, kdy se vyučovalo v duchu tradiční manuální práce. Pedagogické působení Antonína Kybala a Aloise Fišárka a založení textilních ateliérů pod jejich vedením se datuje do období po druhé světové válce. V roce 1945 je k vedení Ateliéru textilní tvorby povolán Antonín Kybal, záhy v roce 1946 je zřízena Škola pro užitou malbu se zvláštním zaměřením na textilní umění, jejímž vedením byl pověřen malíř Alois Fišárek. Textilu se věnoval také ateliér Emilie Paličkové pro strojní a ruční krajkou, založený z Kybalova popudu, a ateliér pro oděvní výtvarníky, od roku 1951 vedený Hedvikou Vlkovou.<sup>18</sup>

Fišárkův ateliér se věnoval především užitému malířství, návrhům pro tapiserie a filmový tisk a řešením monumentálních textilních úkolů, jakým byl například gobelín *Písně a tance* (1957) pro hotel International<sup>19</sup> nebo podobně monumentální *Masopust* (1958) pro restaurační pavilon Světové výstavy EXPO 58.<sup>20</sup> Co se týká oblasti textilu, Fišárek, zaměřením především malíř, mohl studentům zprostředkovat bohaté zkušenosti z působení v textilní továrně Josefa Sochora ve Dvoře Králové.<sup>21</sup> Ve vlastní tvorbě často vycházel z lidového umění ve snaze postihnout svérázný národní charakter. Značnou část svého času věnoval i výzkumné práci v problematice spolupráce výtvarníka s průmyslovou výrobou, v níž rozpoznal možnost povýšení úrovně československého textilu, a otázkám monumentálního umění ve vztahu k prostoru, ploše a technice.<sup>22</sup> Monumentální textilní tvorba, a zejména gobelínová, která se záhy stala jeho nejoblíbenější technikou, jej provázela několik desetiletí.<sup>23</sup> Z prostředí Fišárkovy školy vzešlo několik tvůrčích osobností dále rozvíjejících vlastní impulsy. Mezi ně patří Jan Hladík, Jenny Hladíková, Inez

<sup>17</sup> Dagmar Tučná, Tapiserie – mezinárodní výstava v Praze, *Umění a řemesla* VI, 1968, s. LCVII.

<sup>18</sup> Markéta Vinglerová, „Vychovávatel tvůrčí navrhovatele“ / Fenomén Kybalovy školy, in: Lucie Vlčková (ed.), *Antonín Kybal*, Praha 2016, s. 207–227, cit. s. 212.

<sup>19</sup> Ludmila Kybalová, Československá gobelínová tvorba, Praha 1964, s. 57.

<sup>20</sup> Konstantina Hlaváčková, Prezentace československého textilního průmyslu a umění na výstavě Expo 58 v Bruselu, in: Daniela Kramerová – Vanda Skálová (eds), *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Praha 2008, s. 144–155, cit. s. 151.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 144.

<sup>22</sup> Miroslav Lamač, *Alois Fišárek*, Praha 1987, s. 102.

<sup>23</sup> Mezi 70.–80. lety Fišárek vytvořil například rozměrný gobelín *Radost* pro budovu Federálního shromáždění (1973), artprotis *Pražská domovní znamení* pro hotel Intercontinental (1974), gobelín *Radostný život* pro jídelnu Ústřední telekomunikační budovy v Praze (1979), textilní oponu *Slunce* pro palác kultury v Praze (1980–1981). Viz *ibidem*, s. 93, s. 106.

Tuschnerová, Květa Hamsíková, Jiří Mrázek, Karolina Gutová a další.<sup>24</sup> Tyto výtvarníky a výtvarnice spojuje přístup vycházející z vlastní grafické nebo malířské práce a převedení těchto podnětů z volné tvorby do precizního autorského textilního projevu.

Antonín Kybal, velká osobnost československé textilní tvorby, k vedení ateliéru textilního umění přistupoval z jiné výchozí pozice a ve vedení ateliéru setrval více než dvacet let, během nichž ovlivnil několik generací studentů a ze své školy vytvořil fenomén klíčový pro tapiserii druhé poloviny dvacátého století.<sup>25</sup> K obratu k autorské tvorbě mezi mladou generací přispěl Kybalův způsob výuky i fakt, že jako ústřední úkol své školy zvolil právě tapiserii.<sup>26</sup>

Studijní plán ateliéru byl komponován se zřetelem k mezioborovosti s cílem vychovat ze žáků osobnosti s výtvarným názorem. Výuka zahrnovala zvládnutí kresby včetně detailních studií figurálních a přírodních, na jejichž základě studenti vytvářeli barevné kompozice pro textilie, dále studium historických tkanin a lidové tvorby a studium architektury, s důrazem na chápání prostoru a role tkaniny v něm. Kybal však nepomíjel ani zkoumáním nových syntetických látek a experimentálních textilních postupů a mimo jiné také seznamování se soudobými uměleckými proudy. Své studenty k tomu vedl, přinášel jim knihy o umění a vyzdvihoval především díla Pabla Picassa, Henriho Matisse, členů Bauhausu a rovněž mimoevropského umění. Kybalovi žáci měli ovládnout všechny druhy textilní tvorby, od nábytkových textilií přes oděvní textil ke kobercům a gobelínům, a to tak, aby si z této škály znalostí mohli zvolit vlastní výraz.<sup>27</sup> Mezioborový přesah školy dokládá i propojení všech textilních ateliérů při kolektivních pracích a zapojení externích odborníků do výuky.<sup>28</sup>

Jeden z pilířů Kybalova pedagogického působení tvořila již několikrát zmiňovaná poválečná problematika spolupráce výtvarníka s průmyslovou výrobou. Studenti byli proto pravidelně vysíláni přímo do provozu dílen. Z popudu Antonína Kybala a s podporou Aloise Fišárka se také přistoupilo k založení Textilní tvorby, v roce 1959 transformované v Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK), v jehož provozu se etablovalo mnoho absolventů.<sup>29</sup>

Je pozoruhodné, že samotné výuce tkalcovského řemesla jako takového nebyla v rámci studijního programu věnována příliš velká pozornost. Žáci se tkát učili od starších studentů nebo přímo při práci na školních zadáních.<sup>30</sup> Kybal však pro zvládnutí techniky vytvořil studentům optimální podmínky a adekvátně vybavené dílny.<sup>31</sup> Tapiserii navíc Kybal zvolil za stěžejní ateliérový úkol, jelikož umožňovala studentům ověřit si vztah textilního díla k prostoru a otázky spojené s vazebnou technikou a materiálem.<sup>32</sup> Studenti

<sup>24</sup> Věra Vokáčová, Přehlídka československé tapiserie, *Umění a řemesla* I, 1967, s. 22–28.

<sup>25</sup> Vinglerová (pozn. 18), s. 207.

<sup>26</sup> Lucie Vlčková, *Antonín Kybal*, Praha 2016, s. 162.

<sup>27</sup> Vinglerová (pozn. 18), s. 209–211. – Viera Luxová – Dagmar Tučná, *Československá tapiséria*, Bratislava 1978, s. 15.

<sup>28</sup> Na škole externě působila například Marie Teinitzerová, profesionální tkalci nebo ing. Vladimír Vaníček z Ústavu barvířství a chemické technologie textilního průmyslu na Vysoké škole chemického inženýrství. Viz Vinglerová (pozn. 18), s. 212.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 213, s. 215.

<sup>30</sup> „Nechceme se věnovat úzce technologii ani naučit se přesně tkalcovskému řemeslu, jsme si vědomi toho, že naším úkolem je vychovat textilního výtvarníka.“ Viz *ibidem*, s. 211.

<sup>31</sup> Luxová – Tučná (pozn. 27), s. 15.

<sup>32</sup> Vlčková (pozn. 26), s. 162.

tak v průběhu práce vytvářeli solitérní studie, rozměrné absolventské práce individuálních námětů a pojetí, ale i kolektivní díla, která Kybal koordinoval. První z těchto monumentálních tkalcovských realizací, která vznikala po celý rok, byla rozměrná tapiserie *Československé hrady a zámky, městské a přírodní rezervace*, utkaná žáky pro bruselské EXPO podle Kybalova návrhu. Studenti byli zapojeni i do vytváření kartonů a mohli si tak osvojit celý proces vzniku tapiserie.

Antonín Kybal při výuce vycházel z vlastních zásad v přístupu k tapiserii, jež společně s praktickými principy techniky formuloval ve svých teoretických publikacích *Kapitoly o textilním umění* (1958) a *O textilním výtvarném projevu* (1973). Se svými studenty Kybal usiloval o čistotu gobelínového slohu. V praxi to znamenalo především zachování ryze textilních vlastností díla a dokonalé obeznámení s technikou gobelínové vazby, s jejími možnostmi a výrazovými schopnostmi, a to přímo při vlastním tkaní na stavu. Gobelínová vazba se mohla dále rozvíjet o kombinace s jinými technikami a výšivkami. V souladu s principy autorsky tkané tapiserie představovala předloha pouze pomůcku a dílo se utvářelo v průběhu tvůrčí činnosti, stejně jako tomu bylo u tapiserií manželů Kybalových. Materiál figuroval jako samostatný výrazový prostředek a přímý styk umělce s textilní hmotou byl základním předpokladem vzniku textilního uměleckého díla. Tapiserie ve vztahu k malbě představovala médium stejného významu a nesla také totožné obsahy, bylo vždy však nutné zachovat její textilní prostorovost a nepřístupit k imitaci iluzivní prostorovosti malířské.<sup>33</sup> Mezi první generací Kybalovy školy, která zhodnotila naznačené úvahy a o níž pojednává tato práce, byli výtvarníci a výtvarnice Olga Karlíková, Zora Smetanová, Alice Kuchařová, Josef Müller, Jindřich Vohánka, Bohdan Mrázek a další. Druhou generaci, která byla po celá šedesátá léta programově vedena k autorské tapiserii, tvoří například Renata Rozsivalová, Silvia Fedorová, Eva Brodská a další.<sup>34</sup>

Tyto impulsy a pedagogický vliv Kybalův a Fišárkův se staly základem, s nímž absolventi VŠUP přistupovali k vlastní výtvarné práci vycházející z odmítnutí aplikace malířských prostředků v tvůrčím procesu tapiserie a z respektování specifických textilních kvalit. Výrazně se tím přičinili o rozvoj autorské tapiserie. „*Konečně lze mluvit také u nás o renesanci tapiserie, byť i staleté tradice chybějí.*“<sup>35</sup>

## Utváření podob autorské tapiserie

Problematika autorsky tkané tapiserie jako nové umělecké formy, která prostoupila tvorbu československých výtvarníků, se především díky působení Antonína Kybala zakotvila již ve vývoji padesátých let. Přestože její základní principy a okolnosti jejího etablování mezi studenty a absolventy textilních ateliérů VŠUP byly již obsahem předchozí části textu, dosud jsem nevěnovala prostor objasnění kořenů jejího vzniku v kontextu československé tvorby a podobám, kterých během šedesátých let nabývala.

První impulsy k vlastnoručnímu tkaní vznikly v reakci na stav dílenské produkce. Padesátá léta oboru určovalo dominantní postavení gobelínových manufaktur v Jindřichově Hradci a Valašském Meziříčí, které se nacházely v situaci neuspokojivé návrhářské

<sup>33</sup> Kybalová, Československá gobelínová tvorba (pozn. 19), s. 51.

<sup>34</sup> Vinglerová (pozn. 18), s. 223.

<sup>35</sup> Kybalová, Současná gobelíny (pozn. 14), s. 6.



praxe vedoucí k umělecké stagnaci gobelínového projevu. Výrazový charakter díla přímo závisel na kvalitě předlohy, vybírané výtvarnou komisí s jediným kritériem obsahové sdělnosti a formální čitelnosti námětu.<sup>36</sup> Na vedoucím dílny v tomto procesu záviselo pouze mechanické transponování malířského návrhu, jehož autor k úkolu často přistupoval bez zřetele k textilním specifikám.<sup>37</sup>

Ačkoliv tento postup byl spíše typický pro naše prostředí, s neuspokojivými výsledky spolupráce malíře a dílny se potýkal i zbytek evropských zemí. Zde se přihlásila ke slovu Lurçatova obroda francouzské tapiserie, která s odkazem na historické kvality řemesla podnítila vývoj dílenské realizace směrem k nové koncepci vytváření předloh v souladu s možnostmi textilní techniky. Výsledky směřování francouzských dílen mohli čeští výtvarníci zhlédnout na výstavě *Francouzské tapiserie* na jaře v roce 1958,<sup>38</sup> kde se na příkladu děl vytvořených v rámci manufaktur vedle sebe představil soubor východisek aktualizujících vztah kartonu a tkalcovské techniky. Vzhledem k tehdejší situaci naší tapiserie, která nastupovala cestu odmítnutí textilního díla jako monumentální malířské formy specifických vlastností, tato potenciální inspirace vyzněla spíše naprázdno.

Československá dílenská tvorba mohla v tomto smyslu navazovat na citlivé a individualistické transpozice Marie Teinitzerové. Změny uvnitř zavedené koncepce dílen však byly velmi obtížně proveditelné, přestože na konci padesátých let v jejich uměleckém vedení stanuly přední osobnosti autorské tapiserie Jindřich Vohánka a Josef Müller, kteří byli revizi vztahu návrháře a tkalce nakloněni.<sup>39</sup> Dílny však disponovaly stereotypně zařízenými stavy a používaly jen omezenou barevnou škálu příze, a tak i výtvarně silné předlohy mohly textilním reprodukováním přicházet o svůj zamýšlený účín.<sup>40</sup> Autorsky tkaná tapiserie se tak ukazuje jako logický důsledek této nepružnosti tradičních dílenských poměrů. Přesto se v prostředí obou manufaktur názor na provedení díla po nástupu nové generace částečně rehabilitoval<sup>41</sup> a projevovala se i snaha upustit od mechanického přepisu malířské předlohy a najít konsensus ve spolupráci s výtvarníky. Tato spolupráce

<sup>36</sup> Magdalena Rudovská, *Česká autorsky tkaná tapiserie 60. let 20. století (diplomová práce)*, Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2008, s. 10.

<sup>37</sup> O této situaci se v roce 1955 vyjadřuje například Josef Vydra: „Umělci často dodávají do dílen k provedení jen pouhou skizzu a lehkomyšlně se zbavují svého hlavního tvůrčího úkolu: myslet v materiálu a jeho technice, pořádit svůj návrh v kartonu ve skutečné velikosti a zamezit tak jeho skreslení. O výběru materiálu, nejen barev, ale jeho struktura a textur ani nemluví.“ Viz Josef Vydra, *O gobelínovém umění*, *Tvar V*, 1954, s. 96.

<sup>38</sup> Rudovská (pozn. 36), s. 16.

<sup>39</sup> Vohánka v roce 1962 opustil pozici v gobelínce ve Valašském Meziříčí, jelikož autorsky tkanou tapiserii vnímal jako jediné východisko tvorby. Viz Adéla Pomothy, *Textilní výtvarník Jindřich Vohánka (\*1922) a jeho význam pro formování autorské tapiserie v Čechách mezi léty 1955–1975 (diplomová práce)*, katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2010, s. 60. Josef Müller se k problematice tapiserie jako druhu monumentálního malířství stavěl taktéž odmítavě: „Všechny snahy o převádění malířských předloh do gobelínu jsou podle našeho názoru nesprávné a svádějí gobelínovou tvorbu na scestí estetického úpadku.“ Zároveň poukazuje na pozitivní obrat, kdy řada kartonů již vzniká s vědomím respektování techniky. Viz Josef Müller, *Gobelín, dílo tkalcovské, řemeslné*, *Umění a řemesla I*, 1962, s. 11–16, cit. s. 11–13. Oba výtvarníci byli představiteli aktivní tapiserie, progresivní tendence vycházející z autorské tapiserie a založené na spontánnosti vzniku díla a emancipaci všech jeho výrazových složek. Vohánka byl autorem programu tohoto směru.

<sup>40</sup> Vohánka (pozn. 12), s. 77.

<sup>41</sup> KK (Kybalovi), *Nové gobelíny, Výtvarná práce IX*, 1961, s. 7.

měla být organická a měla probíhat v co nejužším sepětí, což se dařilo spíše v drobnějších interiérových pracích.<sup>42</sup>

Jak se ukázalo, částečný podíl na získání dominantní pozice autorské tapiserie měla kromě tohoto faktoru také volnost vyplývající z krátké historie naší tapiserie.<sup>43</sup> Sklony k degradaci gobelínové techniky na pouhou variantu reprodukce malířského díla se nejvíce projevovaly v zemích zatížených dlouhou tradicí gobelínových manufaktur, jako tomu bylo v případě Francie.<sup>44</sup>

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

Zatímco počátkem šedesátých let zůstávaly principy autorské tapiserie převážně na úrovni sdílené myšlenkové koncepce,<sup>45</sup> v průběhu první poloviny šedesátých let se postupně rozvíjely ve smyslu objevování možností a hledání osobitých projevů souvisejících i s mezinárodním děním. Začlenění výrazových tendencí autorské tapiserie v její počáteční etapě do kontextu soudobých výtvarných směrů není jednoznačné, jelikož v této fázi byla nejsilněji ovlivněna nutností vlastní introspekce, citové reakce na svět. Provázela to diskuze o vztahu ke gobelínové tradici, na jedné straně odmítané ve snaze o nalezení nových cest, na straně druhé neopouštějící zcela veškeré její principy s vědomím dosažených hodnot.<sup>46</sup> Uvažování o tapiserii muselo nutně operovat také s časovým faktorem, jelikož dlouhá doba realizace s sebou přirozeně přinesla požadavek nadčasového obsahu.<sup>47</sup>

Následování vyjadřovacích prostředků materiálu a techniky přirozeně vyústilo v příklon k abstrahujícímu tvarosloví. Nutně se tím však tendence k novým formám neukazovala, jak o tom svědčilo I. bienále tapiserie v Lausanne v roce 1963, kde se vedle sebe představily obě tendence, figurativní i nezobrazivé.<sup>48</sup>

Mezinárodní bienále tapiserie v Lausanne bylo klíčovým místem setkání tvůrčích linií. „*Konfrontace protichůdných názorů, ke které tam došlo, umožnila poprvé široký pohled na bohaté možnosti, jež v sobě skrývá jednoduché křížení nití. Byl to začátek rozbití*

<sup>42</sup> Kybalová, Současné gobelíny (pozn. 14), s. 6.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Vlčková (pozn. 26), s. 181.

<sup>45</sup> „*Druhý způsob [autorské tapiserie, pozn. autorky] bojuje o svoji existenci teprve nedlouho, nemohl tedy rozvinout své možnosti maximálně. Situaci našeho gobel. umění nelze přiřadit ani k jednomu z těchto směrů. Tradice sotva půlstoletá nepřinesla vyjma ojedinělé pozoruhodné výtvořky souvislejší linie cílevědomého vývoje.*“ Viz Kybalová, Současné gobelíny (pozn. 14), s. 6.

<sup>46</sup> Rudovská (pozn. 36), s. 49.

<sup>47</sup> „*Pomalý způsob realizace pochopitelně ovlivňuje její obsah. Nelze navrhnout něco, co není dokonale promyšlené a zatřetí. Na co by se nebylo možno týdnů a měsíce dívat.*“ Viz Jiří Tichý, Výstava tapiserií v Lausanne, Výtvarná práce XIII, 1965, s. 8.

<sup>48</sup> Kybalová v této souvislosti mluví o rozdělení exponátů I. bienále tapiserie v Lausanne na abstraktní a zobrazivé jako o nejsnazším, avšak mechanickém dělitku. Viz Ludmila Kybalová, První bienále tapiserií, *Umění a řemesla* II, 1963, s. 52–57, cit. s. 52.



strnulého chápání tkalcovství jako metody rozmnožování malby“<sup>49</sup> komentovala přínos lausannských bienále polská textilní výtvarnice Magdalena Abakanowicz. Zatímco prvnímú ročníku výrazně dominovaly klasické dílensky realizované gobelíny, druhý ročník v roce 1965 již zaznamenal prudký nárůst autorských děl.<sup>50</sup> Experimentátorské pojetí tapiserie bylo od počátku tradice lausannských bienále spojováno s polskou a jugoslávskou scénou a se jmény výše citované Magdaleny Abakanowicz, Jolanty Owidzské, Wojciecha Sadleye, Jagody Buic a dalších, kteří svou tvorbu směřovali k neobvyklé plasticitě docílené akcentací vazeb, kombinací netradičních materiálů a nerespektováním pravouhlého formátu tapiserie.<sup>51</sup> Polské revoluční postupy se však neděly ve vzduchoprázdnu, působila zde programová návaznost na úsilí Bauhausu v kombinaci s vlivy starých tkalcovských technik přírodních národů a národního lidového dědictví.<sup>52</sup> Inspirační zdroje polské tapiserie byly téměř shodné s naší tapisérií, jak ji zprostředkoval svým studentům Antonín Kybal, který se vlastní tvorbou hlásil taktéž k přínosu Bauhausu, lidových textilních tradic evropských a jihoamerických<sup>53</sup> a okruhu skandinávské textilní tvorby.<sup>54</sup> Také jemu patří iniciátorská pozice, co se týká nejen zrodu autorské tapiserie, ale i teoretického uchopení problematiky v její první fázi.

Progresivní přístup polských umělců našel silnou odezvu v našem prostředí u generace Kybalových žáků. Etapu rehabilitace textilních hodnot tapiserie tak ve druhé polovině desetiletí vystřídal překračování hranic klasické formy a hledání nových cest textilního vyjádření ve spontánnosti tvorby a v autentickém přístupu k materiálu. Nejvýrazněji se dynamické rozvíjení výrazových možností projevilo v dílech Jindřicha Vohánky, Bohdana Mrázka, Jiřího Tichého a Josefa Müllera.<sup>55</sup>

Jestliže na poli teoretickém sehrál v padesátých a na počátku šedesátých let zásadní roli Antonín Kybal, od poloviny šedesátých letech můžeme o stejné zásluze mluvit v souvislosti s Jindřichem Vohánkou. Absolvent Kybalova ateliéru, vedoucí gobelínových dílen ve Valašském Meziříčí a od roku 1962 středoškolský pedagog na Průmyslové škole textilní v Brně, kde působil a úzce spolupracoval se svým mladším kolegou ze studií Bohdanem Mrázkem,<sup>56</sup> dokázal ve svých textech organicky propojit teoretická východiska s praktickými zkušenostmi textilního výtvarníka. Tvůrčí dialog s Bohdanem Mrázkem a jejich společné směřování k novému zhodnocení možností textilního materiálu vyústily v program *aktivní tapiserie*. Autorem termínu je sám Jindřich Vohánka, ačkoliv v literatuře<sup>57</sup> se s ním lze setkat nesprávně jako s označením mezinárodního hnutí, jak upozornila Magdalena Rudovská.<sup>58</sup>

<sup>49</sup> Abakanowicz (pozn. 8), s. 93.

<sup>50</sup> Na II. bienále tapiserie v Lausanne bylo prezentováno 35 autorských realizací z celkového počtu 86 děl. Jedním z důvodů bylo částečné uvolnění stanov bienále, která nově povolovala vedle klasické rypsové vazby také vyšíváné textilie a tkané tapiserie bez specifikace techniky. Viz Rudovská (pozn. 36), s. 52.

<sup>51</sup> Antonín Kybal, Mezinárodní bienále tapisérií, *Umění a řemesla I*, 1966, s. 17–22, cit. s. 17.

<sup>52</sup> Tichý (pozn. 48), s. 8.

<sup>53</sup> Tučná, *Tapiserie – mezinárodní výstava* (pozn. 17), s. LCVII.

<sup>54</sup> Tučná, *Československá tapiserie 1966–1971* (pozn. 1), nestr.

<sup>55</sup> Vlčková (pozn. 26), s. 168.

<sup>56</sup> Pomothy (pozn. 39), s. 59–61.

<sup>57</sup> O „*mezinárodním hnutí Aktivní tapiserie*“ nepřesně pojednává například Milena Lamarová. Viz Milena Lamarová, *Užití umění a design šedesátých let*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha 2007, s. 309–327, cit. s. 317.

<sup>58</sup> Rudovská (pozn. 36), s. 54.

Spolupráce výtvarníků vyvrcholila v polovině šedesátých let, kdy oba představili práce vytvořené aktivní metodou, především programová díla *Sen pana Blériota* (1965) Jindřicha Vohánky a *Legenda a život* (1966) Bohdana Mrázka, obě nesoucí všechny znaky aktivní tapiserie. Specifické tvůrčí principy formuloval Vohánka ve stati uveřejněné v časopisu *Tvar*<sup>59</sup> a o rok později v manifestačním katalogu *Aktivní tapiserie* vydaném v návaznosti na společnou výstavu s Mrázkem na zámku v Jindřichově Hradci, která proklamovala nový směr.<sup>60</sup>

Podnět k formování aktivní tapiserie plynul z mezinárodního dění, kterému Vohánka přihlížel na bienále v Lausanne. Za iniciátory hnutí Vohánka považuje polskou školu tapiserie, která byla již od prvního ročníku bienále považována za nejzávažnější konkurenty francouzských děl<sup>61</sup> a získala si mezinárodní pozornost včetně ustanovení tohoto termínu, respektovaného v kontextu evropského umění.<sup>62</sup> Dovolím si zde znovu rozvést problematiku diferenciacie přístupu tvorby polské a francouzské, jelikož se domnívám, že jejich rozdílná východiska jsou důležitá pro porozumění okolností rozvoje autorské i aktivní tapiserie v našem prostředí s vlastními specifiky. Hluboké rozdíly mezi textilní produkcí těchto zemí přirozeně vyplynuly z dobového zázemí oboru, které bylo diametrálně odlišné.<sup>63</sup> Francie s dlouholetou tradicí gobelínových manufaktur se vědomě ubírala klasickým směrem transpozice malířských děl bez vztahu k výrazovým vlastnostem textilu.<sup>64</sup> Do této kategorie, autorskými tkalci odmítané, patřila například díla Sonii Delaunay, Pabla Picassa, Pierra Soulagese, Jeana Arpa, Victora Vasarelyho, a dalších.<sup>65</sup> Působila tu i Lurçatova snaha o rehabilitaci technik pozdní gotiky, renesance a baroka.<sup>66</sup> Přínos Jeana Lurçata evropské gobelínové dílenské produkci však rozhodně nebyl popřen ani Antonínem Kybalem, ani Jindřichem Vohánkou, který mu později přisuzoval podíl na prudkém vývoji oboru v šedesátých letech.<sup>67</sup>

Osobitost děl příznačná pro polskou tapiserii se formovala za zcela jiných podmínek. Na dynamický rozvoj místního textilního umění mělo vliv hned několik faktorů, a to podpora kulturní politiky již od roku 1945, řada kvalitních odborných škol a aktivity kulturních institucí, zejména muzea textilu v Lodži, jehož prostřednictvím poskytlo Ministerstvo kultury výtvarníkům finanční půjčku na materiál a následně zakoupilo realizované tapiserie do sbírek muzeí.<sup>68</sup> Vláštní podpora umožnila polským výtvarníkům prezentovat neaktuálnější tvorbu již na I. lausanském bienále, kde účast byla podmíně-

<sup>59</sup> Vohánka (pozn. 12), s. 74–83.

<sup>60</sup> Mrázek – Vohánka (pozn. 16), nestr.

<sup>61</sup> Vohánka (pozn. 12), s. 81.

<sup>62</sup> Rudovská (pozn. 36), s. 37.

<sup>63</sup> Závažnosti historického zázemí oboru si všímá např. Dagmar Tučná. Svobodnou práci s materiálem a technikou vnímá jako „(...) logický následek nového přístupu k práci, který se projevuje obdobným způsobem kdekoliv jinde, kde nestojí v cestě příliš silná tradice klasického gobelínu.“ Viz Tučná, Československá tapiserie v roce 1966 (pozn. 3), s. 41.

<sup>64</sup> Tichý (pozn. 48), s. 8.

<sup>65</sup> Textilní díla těchto umělců vystavená na II. bienále v Lausanne kriticky hodnotil například Kybal, který jim vyčítal netextilnost projevu. Viz Kybal (pozn. 52), s. 17–22. Podobné stanovisko zaujímal tvůrčí aktivní tapiserie Jindřich Vohánka a Jiří Tichý.

<sup>66</sup> Tichý (pozn. 48), s. 8.

<sup>67</sup> „Velikost jeho [Jeana Lurçata, pozn. autorky] práce spočívá v tom, že vytvořil výtvarný názor beze zbytku spojený s tradicí a praktikami domácích dílen, jeho estetický princip vychází ze základních slohotvorných složek historické tapiserie. Vytvořil vlastní, symbolicko-epický výraz.“ Viz Vohánka (pozn. 12), s. 80–81.

<sup>68</sup> Rudovská (pozn. 36), s. 37.

na monumentálním formátem.<sup>69</sup> Ten zároveň znemožnil české straně vystavit aktuální díla, která tento rozměr nespĺňovala a mohla se tak představit pouze starší produkcí.<sup>70</sup> Na nedostatky v organizační sféře, „*kde by bylo možné mnohé zlepšit a vytvořit příznivější podmínky pro rozvoj tapiserie*“,<sup>71</sup> ve srovnání s polskou situací upozorňovala i historička umění Dagmar Tučná, autorka mnoha statí a publikací o soudobé československé i zahraniční gobelinové produkci, iniciátorka a organizátorka výstav včetně výpravy domácích souborů děl pro mezinárodní bienále v Lausanne a trienále tapiserie v Lodži.<sup>72</sup>

Přes rozdílné zázemí vykazovala československá autorská tvorba analogii k orientaci polské školy, jak ji proklamovala především silicí výrazová intenzita textilní struktury a nová citlivost k hmotě.<sup>73</sup> Přitažlivost polské tvorby pro československé umění se projevila i na půdorysu místních výstav polských souborů děl. Nejvýraznější z nich byla monotematická výstava *Polské tapiserie* uspořádaná na přelomu let 1965 a 1966 v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze.<sup>74</sup>

Co nejsilněji přitahovalo okruh tvůrců aktivní tapiserie v čele s Vohánkou na radikálním přístupu polských výtvarníků, to byla schopnost tohoto nového výrazu dokonale provázat uměleckou myšlenku s vyjadřovacími prostředky textilu a naplnit tak potřebu naprosté autenticity a svobody tvůrčího vyjádření skutečnosti.<sup>75</sup> Tato myšlenka provází autora od samého zárodku díla, prostupuje fázemi procesu, od hledání po následné zpracování hmoty. Všechny výtvarné složky díla jsou propojené a rovnocenné, výpověď tvůrce se spíná se všemi prvky struktury díla.<sup>76</sup> Právě strukturální charakter, jehož je docíleno vrstvením vlny, sisalové příze, plsti a dalších netypických materiálů, rozrýváním povrchu tkaniny nebo kombinací útkového rypsu se smyčkami a útkovými efekty, je základním principem aktivní tapiserie. Narušení zákonitostí tapiserie ve smyslu porušení jejího pravouhého formátu, zpracování netradičních materiálů, obnažení osnovy a její aktivní vazebné integrace do celku prvků a nové citlivosti k barevnosti, které je taktéž v programu věnovaná výrazná pozornost,<sup>77</sup> je chápáno v analogii s principy soudobých uměleckých tendencí. Spontánnost techniky je paralelní principům gestické malby,<sup>78</sup> prostorové citění hmoty východiskům malby informelní. Individualistické textilní pro-

<sup>69</sup> Požadavek monumentálního formátu vyplynul z chápání současné tapiserie jako přenosné nástěnné dekorace, jak ji vnímal např. Le Corbusier. Viz Kybalová, První bienále (pozn. 49), s. 53.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>71</sup> Dagmar Tučná, Soudobé polské tapiserie v Praze, *Tvar* XVII, 1966, s. 68–73, cit. s. 73.

<sup>72</sup> Ze soukromého rozhovoru s akad. mal. Renatou Rozsivalovou.

<sup>73</sup> Antonín Kybal, Barvy věci, *Tvar* XVI, 1965, s. 129–133, cit. s. 131.

<sup>74</sup> Tučná, Soudobé polské (pozn. 72), s. 73.

<sup>75</sup> „*Předvojem tohoto zápasu proti konvenčnímu pojetí tapiserie se dnes stali Poláci.*“ Viz Vohánka (pozn. 12), s. 78. „*Hodně kladného v tom udělali právě polští tkalci tapisérii, laborují soustavně s materiály v přírodním stavu a jejich přínos k obohacení pocitů v této oblasti je vynikající.*“ Viz Mrázek – Vohánka (pozn. 16), nestr.

<sup>76</sup> Rudovská (pozn. 36), s. 55.

<sup>77</sup> „*Tapiserie by měla být nositelem jen barev na světle nejstálejších. A těch je celkem poskrovnu. Čím nápadnější barva, nebo čím je složena z většího množství komponentů, tím je obvykle méně stálá. Odtud lze lehe vyteoretizovat program. Těžší je to však s jeho realizací.*“ Viz Mrázek – Vohánka (pozn. 16), nestr.

<sup>78</sup> „*Okamžitý nápad začíná již při prvním styku s výchozími materiály i s jejich nacházením. Principy gestické malby tak vstupují do oblasti, kde doba realizace trvá přinejmenším měsíce, v nové podobě.*“ Viz Vohánka (pozn. 12), s. 78. „*Přistupují [tvůrci aktivní tapiserie, pozn. autorky] ke stavu jako „action painter“ před své plátno, to jest bez více či méně pevně určené koncepce. Jejich tvary vznikají spontánně při tkaní a z tkaní.*“ Viz Billeter (pozn. 13), s. 89–90.

jevy integrovaly podněty z volného umění nikoliv v rovině formálního přebírání znaků, ale jako důsledek celkové proměny uměleckých přístupů. Autorská tapiserie tak nastoupila analogickou linii k malířství a sochařství, rovnocenná svým výtvarným sdělením a specifická svými možnostmi,<sup>79</sup> a dosáhla uznání autonomního prostředku vyjádření.

Československá autorská tapiserie šedesátých let, jak se představila v Lausanne a na přehlídkách v letech 1966 a 1971, krystalizovala kolem poloviny desetiletí v řadu tvůrčích pojetí, v nichž lze vysledovat dva základní proudy,<sup>80</sup> které se však v určitých rovinách navzájem prostupují. Jedním z nich je nanejvýš strukturální a experimentální aktivní tapiserie. Druhou skupinu lze označit za klasickou, a to na základě tvorby rozvíjející tradiční gobelínové hodnoty do moderního výrazu, s čímž souviselo dominantní užití techniky útkového ryosu individuálně obohaceného o vazebné struktury. Výrazové pojetí těchto děl, vyvozené z organizace textilních struktur, směřuje k lyrické abstrakci, k sestavě geometrických prvků nebo k poetickým vizím vycházejícím ze subjektivních imaginativních představ a niterného zhodnocení zážitků a emocí.<sup>81</sup> Díla těchto klasičtějších hodnot a rypsové struktury, jejíž možnosti jsou v symbióze s uměleckou myšlenkou, neztrácejí v konfrontaci s experimentálními tendencemi na své výtvarné síle. Paralelní existence pluralitních pojetí autorské tapiserie svědčí o energickém vývoji oboru v šedesátých letech.

Převaha autorské tapiserie mezi osobnostmi československé scény neznamenal uzavrání diskuze o možnosti transformace dílenské tvorby. Otázka manufakturní výroby tapiserií byla nadále jedním z témat statí dvojice Kybalových, Dagmar Tučné nebo Karla Hetteše a její nevyužitý potenciál si uvědomoval i tvůrce experimentálního proudu tapiserie Jiří Tichý, když v recenzi komentující lausannské bienále upozorňuje: „*Možnosti »klasického« gobelínu nejsou ještě vyčerpány.*“<sup>82</sup> Tapiserie je dílo neoddělitelně svázané s architekturou a s prostorem, který spoluutváří. Tento vztah teoreticky i prakticky rozvíjel Antonín Kybal. Právě poslání tapiserie viděl v její schopnosti „*tvůřit textilní stěnu – tapetu v architektuře*“<sup>83</sup> a podle tohoto hlediska rozlišoval dvě kategorie – tapiserii bez vymezeného vztahu k architektuře, která existuje sama o sobě a lze ji libovolně zavěsit a přemístit, a tapiserii jako součást architektury. Symbiotická vazba mezi tapiserií a architektonickou koncepcí je v Kybalově uvažování zdrojem smířlivého postoje k dílenskému způsobu práce, díky němuž je možno zrealizovat tyto velké formáty v přiměřeném čase. Ve svém úvodním příspěvku k neuskutečněnému Mezinárodnímu kolokviu soudobé tapiserie v Praze přichází umělec s myšlenkou kolektivní realizace, která by umožnila výrobu rozměrného díla bez nutnosti zapojení manufaktury problematizované dualitou

<sup>79</sup> Viz např. holandský textilní výtvarník Herman Scholten ve svém příspěvku pro neuskutečněné Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968: „*Domnívám se, že může tkaná tapiserie zaujímat vedle čistého umění zcela nezávislou pozici. (...) Fakt, že jsme se rozhodli vyjádřit své city tkaním, nám klade jisté hranice, ale zároveň nabízí četné specifické možnosti, kterými nemůže disponovat malíř nebo sochař.*“ Viz Rudovská (pozn. 36), s. 234.

<sup>80</sup> Dva přístupy reprezentující československou tapiserii na III. bienále tapiserie rozeznává taktéž Karel Hetteš. Viz Karel Hetteš, Lausanne a hledání zítřka, *Výtvarná práce XV*, 1967, s. 12.

<sup>81</sup> Rudovská (pozn. 36), s. 68–70.

<sup>82</sup> Tichý (pozn. 48), s. 8.

<sup>83</sup> Antonín Kybal, Proslov na Mezinárodním kolokviu o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968 (nepublikovaný referát pro neuskutečněné Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968), in: Rudovská (pozn. 36), s. 216–223, cit. s. 221.

autora předlohy a tkalce a z toho vyplývající malířské podřízenosti tapiserie.<sup>84</sup> Jednoznačný příklon k autorské tapiserii v závěru referátu shrnuje slovy: „*Karton na gobelin je umění. Podle tohoto kartonu řemeslně zhotovený gobelin je užité umění. Autorsky tkaná tapiserie je umění.*“<sup>85</sup> Zároveň tím odpovídá na otázku kategorizace tapiserie ve struktuře výtvarného umění.

Obhájece klasičtějších hodnot tapiserie Karel Hetteš zastává k naprostému opuštění dílenského provedení skeptičtější stanovisko. Na příkladu spolupráce Marie Teinitzerové s Františkem Kyselou a s Ludovítem Fullou ukazuje, že pokud je součástí vztahu osobnost významu a schopnosti Teinitzerové, cesta dílenské realizace má oprávnění existovat vedle realizace autorské. Vyjadřuje zároveň své přesvědčení o potřebě dobře organizovaných dílen a znalosti řemesla jako nutného technologického základu oboru.<sup>86</sup> Názor formuloval v recenzi na výstavu v Jízdárně Pražského hradu, kde převažující soubor autorských tapiserií doplnily soudobé realizace dílenské včetně starších Hettešem zmiňovaných děl Marie Teinitzerové. Prezentace tapiserie ve škále svých výrazových a technických možností, v tomto smyslu navíc protikladných, ukazuje stanovisko organizátorů příznávající opodstatněnost dílenské formy.

Kurátorka výstavy Dagmar Tučná v reakci na vystavená díla přisuzuje taktéž dílenské tapiserii rovnocenné místo, pokud je utkána s řemeslným citem a v úzké spolupráci s autorem kartonu. O dva roky později se v příspěvku pro Mezinárodní kolokvium soudobé tapiserie vyjadřuje o této problematice jako o stále aktuální otázce, která měla zaznít jako jedno z diskutovaných témat. Zda je vůbec možné nalézt novou formu spolupráce subjektů malíře a dílny a za jakých podmínek by tento stav mohl být považován za ideální, zůstává podle ní nadále nezodpovězenou záležitostí. Částečné východisko Tučná nachází v tom, že nové cesty spolupráce ukazuje samotným dílnám, a v této souvislosti vzpomíná několika příkladů ze zahraničí. Inovaci ve směru propojení výtvarného záměru s mechanickým provedením shledává v technologii artprotis, ačkoliv si uvědomuje úskalí techniky, pokud se dostane do „*rukou nepovolané osoby*“.<sup>87</sup>

## Tapiserie na rozcestí a její konstituce v kontextu výtvarného umění

*Nová vlna*, jak označil Karel Hetteš produkci tapiserie druhé poloviny šedesátých let ve výše zmíněné výstavní recenzi,<sup>88</sup> s sebou přinesla nálehavou potřebu nového zhodnocení tohoto média. Tapiserie se v dobovém diskurzu skutečně ocitla na rozcestí umění volného a užitého i vlastního terminologického zázemí, což se nutně promítlo do její teoretické reflexe.

V důsledku rozšíření spektra forem textilních výpovědí se po II. bienále tapiserie v Lausanne v našem prostředí přistoupilo k redefinici pojmu *gobelin*, který nově sloužil pouze pro označení děl vytvořených klasickou rypsovou metodou, a pojmu *tapiserie* roz-

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 222.

<sup>86</sup> Karel Hetteš, Tapiserie na rozcestí, *Výtvarná práce* XIV, 1966, s. 1–3, cit. s. 1.

<sup>87</sup> Tučná, Tapiserie – mezinárodní výstava (pozn. 17), s. LCVII.

<sup>88</sup> Hetteš, Tapiserie na rozcestí (pozn. 87), s. 1–3.

šířeného na všechny nástěnné monumentální textilie bez ohledu na techniku realizace.<sup>89</sup> Obsah termínu takto rozšířil Antonín Kybal, a to ve chvíli, kdy tapiserie „*přestala být technikou více či méně reprodukcí a stala se technikou vyjadřovací*“.<sup>90</sup> V souvislosti s radikální proměnou tapiserie ve druhé polovině šedesátých let se též u tapiserie vytrácela funkce, daná historií, a to provázely další teoretické rozvahy o kategorizaci tapiserie ve výtvarném umění a volání po novém terminologickém uchopení.

Stupňující se potřeba mezinárodní diskuze o výtvarné potenci autorské tapiserie, při níž by se zároveň kodifikovaly obecně platné teoretické formulace, iniciovala uspořádání Mezinárodního kolokvia o soudobé tapiserii, svolaného do Prahy na 21.–25. srpen 1968. Kolokvium, organizované bezmála tři roky, počítalo s účastí přibližně padesáti výtvarníků a teoretiků z jedenácti zemí světa.<sup>91</sup> Úvodem události se měla stát výstava americké textilní výtvarnice Sheily Hicks v Jindřichově Hradci, která představovala výrazně experimentální přístup k textilnímu médiumu příznačný pro americkou scénu.<sup>92</sup> Vývoj tapiserie ve Spojených státech amerických, ačkoliv sdílel několik momentů a východisek s evropským děním (například návaznost na myšlenky Bauhausu a na techniky lidového umění),<sup>93</sup> probíhal za zcela odlišných podmínek. Nezatížen historickou tradicí a inspirován soudobými výtvarnými proudy a dalšími uměleckými i institucionálními vlivy vedl k neortodoxnímu přístupu, k definitivnímu opuštění gobelínové formy a zákonitostí techniky. Díla amerických autorů v sobě zapřela jakékoliv užité nebo dekorativní aspekty tapiserie a nastoupila svobodnou a radikální cestu textilního vyjádření, pro něž je příhodnější pojem *textilní objekt*.

Nový rozměr textilního díla stál mimo tradiční kritéria tapiserie. Recepce evropských kritiků byla proto spíše odmítavá. Tyto faktory nedovolily experimentálním americkým umělcům účast na prvních dvou bienále v Lausanne. Přestože odvážné podněty Sheily Hicks a dalších amerických a kanadských autorů, které svou nekonvenčností ještě přesahovaly polské experimenty, bylo možné spatřit na III. bienále v roce 1967, monografická výstava a následně publikovaný katalog musely jistě v našem prostředí značně zapůsobit a vyvolat další podněty k diskuzi na sympoziu. To se však už neuskutečnilo. V noci na 21. srpna totiž vstoupila na české území vojska varšavského paktu. Zrušení události, svým formátem a potenciálním dosahem přesahující československé hranice, znamenalo promarněnou příležitost naší tapiserie a stalo se také počátkem postupného utlumení uměleckých aktivit v období normalizace.

Plánované kolokvium mělo být nejen konfrontací názorových východisek a individuálních tvůrčích projevů a podnětem k dalším aktivitám. Aspirovalo také na vytvoření pravidelné mezinárodní platformy textilního umění, která by z Československa vytvořila jedno z center současné tapiserie.<sup>94</sup> Od diskuze se očekávalo objektivní zhodnocení minulých i aktuálních tendencí tapiserie, její pozice v kontextu výtvarného umění, smyslu

<sup>89</sup> Kybal, Mezinárodní bienále tapisérií (pozn. 52), s. 18.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Tučná, Tapiserie – mezinárodní výstava (pozn. 17), s. I.CVII.

<sup>92</sup> Milena Lamarová, Vlákno a prostor, *Výtvarná práce XVI*, 1968, s. 7. – Milena Lamarová, *Mnohostranné pojetí tapiserie Sheily Hicksové, Umění a řemesla V*, 1968, s. 194–198.

<sup>93</sup> Sheila Hicks studovala v USA u Josefa Alberse a Anni Albers, u níž se učila tkalcovství. Několik let strávila v jižní Americe a Mexiku, kde se seznámila s technikami starých kultur. Viz Billeter (pozn. 13), s. 90.

<sup>94</sup> Rudovská (pozn. 36), s. 81.



dílenské realizace v relaci s autorskou tapiserií, vztahu tapiserie k moderní architektuře a také vytvoření jasně terminologie. Poslední zmíněné dokládá i souhrn výrazů se stručným technologickým výkladem, připravený Vohánkou a Mrázkem pro účastníky kolokvia, jenž měl být následně převeden do cizojazyčného slovníku umožňujícího exaktní mezinárodní komunikaci.<sup>95</sup> Z ambiciózního plánovaného setkání zůstal soubor příspěvků českých a zahraničních autorů a se zpožděním zdárně realizovaná podzimní výstava v Domě kazatelů na pražském Betlémském náměstí. Tam se prezentovalo 25 děl z 11 zemí, mezi nimiž byla nanejvýš progresivní díla Magdaleny Abakanowicz, Jagody Buić, Sheily Hicks, Španělky Aurelie Muñoz vedle českých výtvarníků a výtvarnic Vohánky, Mrázka, Tichého, Hladíka, Jenny Hladíkové, Květy Hamsíkové, Věry Drnkové-Zářecké nebo Alice Kuchařové.<sup>96</sup>

Zlomek referátů kolokvia ve zkrácených verzích publikovala odborná periodika. Přestože se jejich dopad na textilní umění a teorii ani v nejmenším nemohl srovnávat s potenciálním dopadem uskutečněného kolokvia, alespoň částečně ilustruje nejdůležitější teoretické postoje v reflexi současné tapiserie. Velmi záslužné je v tomto případě publikování několika referátů v diplomové práci Magdaleny Rudovské. Autorce je poskytl Bohdan Mrázek.<sup>97</sup>

Úvodem kolokvia se měl stát příspěvek Jiřího Tichého *Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie?*, publikovaný v časopisu *Tvar*. Stat reflektuje nejen autorovo přesvědčení o schopnostech autorské tapiserie reagovat na výtvarné dění a aktuální realitu. V důsledku proměn se „*funkčnost* [tapiserie, pozn. autorky] *ztratila beze stopy a tapiserie se i z tohoto důvodu ocitá v posici volného umění*“,<sup>98</sup> proto jí nepřisluší zařazení do dekorativního, užitého nebo průmyslového výtvarnictví. Naopak dílenské nebo ty autorské tapiserie, které byly vytvořeny k dekorativnímu účelu, považuje Tichý za projev úpadku oboru, kterému nepřisluší pozice čistě umělecká.<sup>99</sup> Tkaní do nerovnoměrné osnovy a celkové směřování autorské tapiserie k trojrozměrnému strukturálnímu dílu bez závislosti na stěně pak autor ztotožňuje s principy plastiky. Zamýšlí se dále nad potřebou analýzy současného stavu tapiserie: „*Je nutno nově specifikovat pojem tapiserie, jako se zpřesňují disciplíny ve sportu? (...) Nebo není naopak lepší nemluvit víc o tapiserii a rozpustit tuto tvorbu v obecný proud výtvarného dění?*“<sup>100</sup>

Proměnu tapiserie z plošného nástěnného koberce s dekorativní funkcí v prostorové dílo sleduje ve svých příspěvcích i švýcarská teoretička Erika Billeter. Ve stati *Renesance tapiserie ve 20. století*,<sup>101</sup> publikované v časopisu *Umění a řemesla*, dokládá autorka na pozadí historie oboru mizející hranice mezi užitým a volným uměním. V tomto směru zmiňuje přínos nového zhodnocení lidového umění a vyzdvihuje v tomto kontextu důležitou roli Antonína Kybala vedle skandinávských zemí a Polska. Na pozadí neaktuál-

<sup>95</sup> Dagmar Tučná, Příspěvek bez titulu (nepublikovaný referát pro neuskutečněné Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968), in: Rudovská (pozn. 36), s. 207–210, cit. s. 210.

<sup>96</sup> Tučná, Tapiserie – mezinárodní výstava (pozn. 17), s. LCVII.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Tichý (pozn. 48), s. 258.

<sup>99</sup> „*Výtvarné dění svými proudy atakuje tvůrce tapiserií, kteří nemohou nedbat toho, co se děje kolem, a jsou tlačeni do prostoru, který tapiserii nepřisluší (užité umění, dekorace, ornamentika) a pokud se tento proud v tapiserii stal hlavním, vždy se jednalo o její úpadek.*“ Viz *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 264–265.

<sup>101</sup> Billeter (pozn. 13), s. 86–92.

nějších prací Poláků, Jugoslávky Jagody Buić a amerických výtvarnic popisuje novátorský přístup k tapiserii, který navazuje na myšlenky Bauhausu a na techniky lidového umění, nachází nový způsob práce s možnostmi materiálu a zhodnocuje vlivy soudobých uměleckých proudů, z nichž švýcarská teoretička zmiňuje informel a pop-art. Zmíněná díla popírají vlastnosti pojící se k tapiserii, tedy plošnost a dekorační funkci, proto se podle Billeter pro tyto textilní objekty pojem tapiserie již nehodí.<sup>102</sup>

Ve svém druhém nepublikovaném referátu se autorka zaměřuje na úlohu tapiserie v moderním umění a na její příslušnost k výtvarnému či dekorativnímu umění.<sup>103</sup> Na třech ročnících bienále v Lausanne sleduje postupný proces osamostatňování textilního díla od stěny a jeho nový způsob integrace s prostorem, který opouští názory De Stijlu i Bauhausu. Ve smyslu respektování závěsného charakteru vnímá jako nejčistší reprezentanty nového textilního umění díla Poláků a Jagody Buić. Oceňuje především jejich schopnost tapiserie transformovat v reliéfní dílo s prostorovými a světelnými kvalitami, srovnatelnými se sochařskými díly, a kreativní práci s textilním materiálem, jenž „*lze bez rozpaků považovat za nový materiál výtvarného umění*“.<sup>104</sup> Textilní umění poslední doby „*s konečnou platností zaujalo své místo ve „velkém umění*““.<sup>105</sup>

Jedním z publikovaných referátů zahraničních hostů v periodiku *Umění a řemesla* se stala také úvaha Magdaleny Abakanowicz Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě.<sup>106</sup> Stejně jako Billeter, i Abakanowicz sleduje linii vývoje disciplíny od chápání tapiserie jako metody rozmnožování malby k objektu nezávislému na stěně. Proces vzniku současných tapiserií je tvůrčí činností a výsledná díla nelze proto zařadit do aplikovaného umění.<sup>107</sup>

Z odmítnutí tapiserie jako malířského prostředku a z vlastní experimentální tvorby vychází také příspěvek Jindřicha Vohánky s titulem Soudobost tapiserie,<sup>108</sup> publikovaný v časopisu *Umění a řemesla*. V jeho závěru Vohánka ustanovil pět bodů definujících rysy soudobého díla, které v zásadě vycházejí z Vohánkova programu aktivní tapiserie.<sup>109</sup>

V kritické reakci na Vohánkovu stať uveřejnil Karel Hetteš článek Svár tapiserie a zdi<sup>110</sup> v následujícím čísle stejného periodika. Ačkoliv nebyl určen pro kolokvium, Hettešova polemika ukazuje na latentní názorovou diferenciaci v dobovém diskurzu, která by pravděpodobně vykrystalizovala i v příspěvcích kolokvia. Moment odtržení tapiserie od zdi, „*se kterou byla až dosud nerozlučně spjata*“<sup>111</sup> Hetteš vnímá jako problém současné tapiserie, nikoliv jen jako pozitivní příznak její aktuálnosti. Zásadní nedostatek spatřuje

<sup>102</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>103</sup> Erika Billeter, Jakou úlohu hraje tapiserie v moderním umění? Patří do oblasti výtvarného umění nebo dekorativního umění? (nepublikovaný referát pro neuskutečněné Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii v Praze v srpnu 1968), in: Rudovská (pozn. 36), s. 224–225.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 225.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Abakanowicz (pozn. 8), s. 93.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> Jindřich Vohánka, Soudobost tapiserie, *Umění a řemesla* IV, 1969, s. 158–164, cit. s. 158.

<sup>109</sup> „1. Odmítání popisu, líčení, ilustrace, skládané z obrazů vizuálního světa. 2. Zvýraznění sepětí všech zúčastněných složek a jejich aktivní estetická funkce i logika. 3. »Zrovnoprávnění« všech těchto složek, se zvláštním důrazem na hmoty a jejich umělecké ztvárnění, které se v ryzech případech stávají »ideologickou základnou díla«. 4. Nezávislost všech složek na jakékoliv předloze, nebo přepisu z jiných duchovních kategorií – zvláště však malířství. 5. Proměna autora v anonymní životní sílu tapiserie, jejíž růst a zrod se řídí vlastními »přírodními« zákony.“ Viz Ibidem, s. 164.

<sup>110</sup> Hetteš, Svár (pozn. 9), s. 210–216.

<sup>111</sup> Ibidem, s. 214.

v terminologické nepřesnosti a apeluje na užívání termínů, které mají historicky jasně definovaný význam. Vyjadřuje souhlasné stanovisko s objevováním nových výrazových možností formy a textilní matérie, zároveň však vidí úskalí děl vymezujících se proti zákonitostem tapiserie v jejich (chybějící) integraci se současnou architekturou. U příkladu děl Buič a Abakanowicz předpokládá, že jsou již od počátku svého vzniku určena pouze pro muzea. Přitom myšlenka organického propojení díla s prostorem a architekturou byla nedílnou součástí uvažování tvůrců plastických objektů z textilních vláken, jak je ve stati označuje Hetteš. Přestože autor vítá experimentální přístupy, vyslovuje obavu, aby „*tapiserie, až se úplně od všeho osvobodí, nepřestala být nakonec tapiserií a neproměnila se v plastický objekt jenom vytvářený z nejrůznějších textilních a jiných vláken, v jenom lart pour lart bez potřebné přirozené existenční báze, a tudíž jen s velmi omezenou možností praktického použití.*“<sup>112</sup>

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

## SUMMARY

### **Tapestry or New Art? The Transformation of the Czechoslovak Tapestry in 1960s**

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

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

---

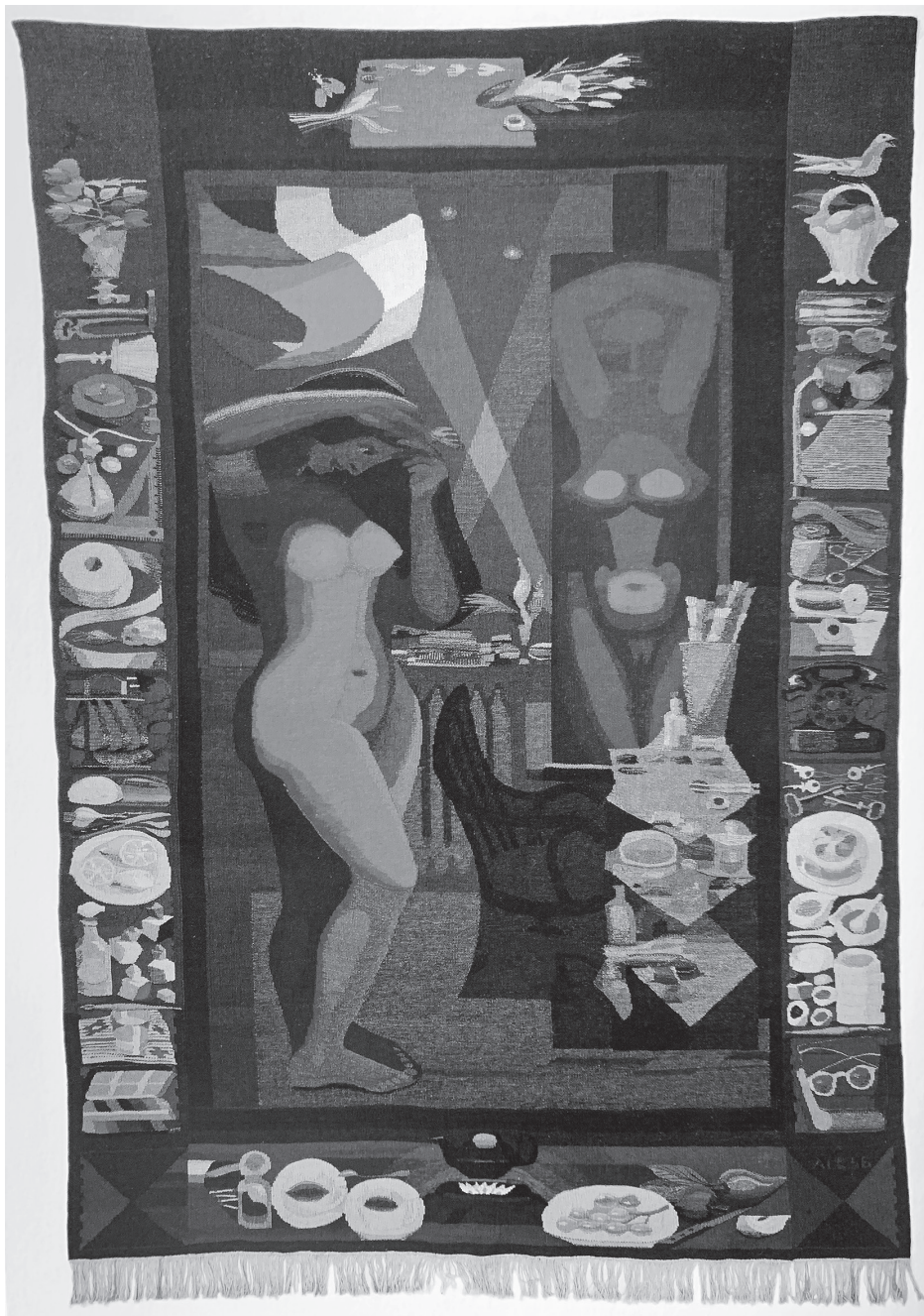
<sup>112</sup> Ibidem, s. 216.

textile works of the 1960s to the international current and to draw attention to mutual creative influence.

#### VÝBĚR Z LITERATURY

- Josef Vydra, O gobelinovém umění, *Tvar* V, 1954, s. 96
- KK (Kybalovi), Nové gobelíny, *Výtvarná práce* IX, 1961, s. 7
- Ludmila Kybalová, Současné gobelíny v zahraničí a u nás, *Výtvarná práce* IX, 1961, s. 6
- Josef Müller, Gobelín, dílo tkalcovské, řemeslné, *Umění a řemesla* I, 1962, s. 11–16
- Ludmila Kybalová, První bienále tapiserií, *Umění a řemesla* II, 1963, s. 52–57
- Ludmila Kybalová, Československá gobelínová tvorba, Praha 1964
- Antonín Kybal, Barvy věcí, *Tvar* XVI, 1965, s. 129–133
- Jitka Staňková – Marta Podolská-Kochová, Polské užité umění, *Umění a řemesla* II, 1965, s. 70–75
- Jiří Tichý, Výstava tapiserií v Lausanne, *Výtvarná práce* XIII, 1965, s. 8
- Karel Hetteš, Tapiserie na rozcestí, *Výtvarná práce* XIV, 1966, s. 1–3
- Antonín Kybal, Mezinárodní bienále tapiserií, *Umění a řemesla* I, 1966, s. 17–22
- Dagmar Tučná, Soudobé polské tapiserie v Praze, *Tvar* XVII, 1966, s. 68–73
- Jindřich Vohánka, Aktivní tapiserie, *Tvar* XVII, 1966, s. 77–83
- Karel Hetteš, Lausanne a hledání zítřka, *Výtvarná práce* XV, 1967, s. 12
- Milena Lamarová, Lausannská konfrontace tapiserie, *Umění a řemesla* V, 1967, s. 181–187
- Bohdan Mrázek – Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie*, Jindřichův Hradec 1967
- Dagmar Tučná, Československá tapiserie v roce 1966, *Tvar* XVII, 1967, s. 38–43
- Věra Vokáčová, Přehledka československé tapiserie, *Umění a řemesla* I, 1967, s. 22–28
- Milena Lamarová, Mnohostranné pojetí tapiserie Sheily Hicksové, *Umění a řemesla* V, 1968, s. 194–198
- Milena Lamarová, Vlákno a prostor, *Výtvarná práce* XVI, 1968, s. 7
- Dagmar Tučná, Tapiserie – mezinárodní výstava v Praze, *Umění a řemesla* VI, 1968, s. LCVII
- Erika Billeter, Renaissance tapiserie ve 20. století, *Umění a řemesla* II, 1969, s. 86–92
- Magdalena Abakanowicz, Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě, *Umění a řemesla* II, 1969, s. 93
- Karel Hetteš, Svár tapiserie a zdi, *Umění a řemesla* V, 1969, s. 210–216
- Dagmar Tučná, Tapiserie a textilní skulptury, *Umění a řemesla* VI, 1969, s. 262–268
- Jindřich Vohánka, Soudobost tapiserie, *Umění a řemesla* IV, 1969, s. 158–164
- Dagmar Tučná, Československá tapiserie 1966–1971, Praha 1971
- Viera Luxová – Dagmar Tučná, Československá *tapiserie*, Bratislava 1978
- Miroslav Lamač, *Alois Fišárek*, Praha 1987
- Milena Lamarová, Lausanne, konec avantgard?, *Umění a řemesla* I, 1990, s. 18–21
- Daniela Kramerová – Vanda Skálová (eds), *Bruselský sen: Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*, Praha 2008
- Magdalena Rudovská, Česká autorsky tkaná tapiserie 60. let 20. století, nepublikovaná diplomová práce Ústavu pro dějiny umění FF UK, Praha 2008
- Adéla Pomothy, Textilní výtvarník Jindřich Vohánka (\*1922) a jeho význam pro formování autorské tapiserie v Čechách mezi léty 1955–1975, nepublikovaná diplomová práce Katedry dějin umění FF UP, Olomouc 2010
- Tatána Šteiglová, Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století, Olomouc 2015
- Lucie Vlčková (ed.), *Antonín Kybal*, Praha 2016



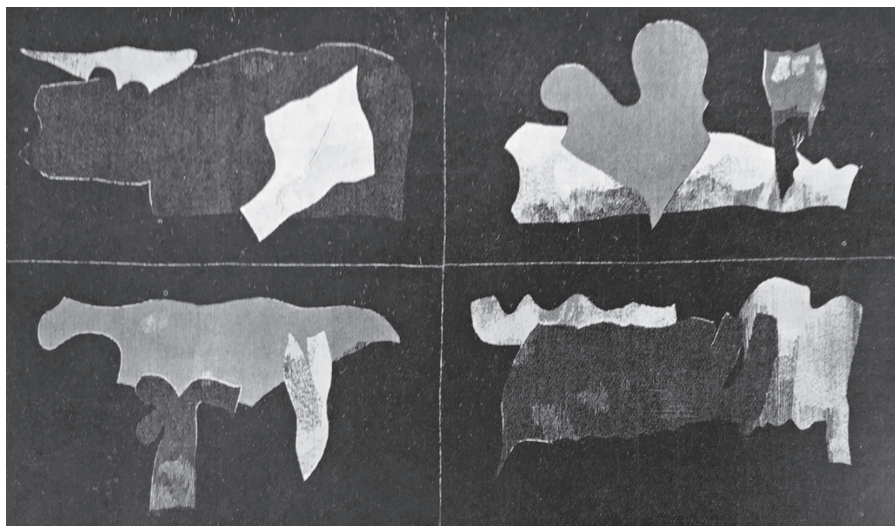


**Obrázek 1.** Antonín Kybal, Černá hodinka v ateliéru, 1955, vlna, tkaná tapiserie, realizace Ludmila Kybalová, 304 × 210 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy Lucie Vlčková (ed.), *Antonín Kybal*, Praha 2016, s. 176, obr. 290



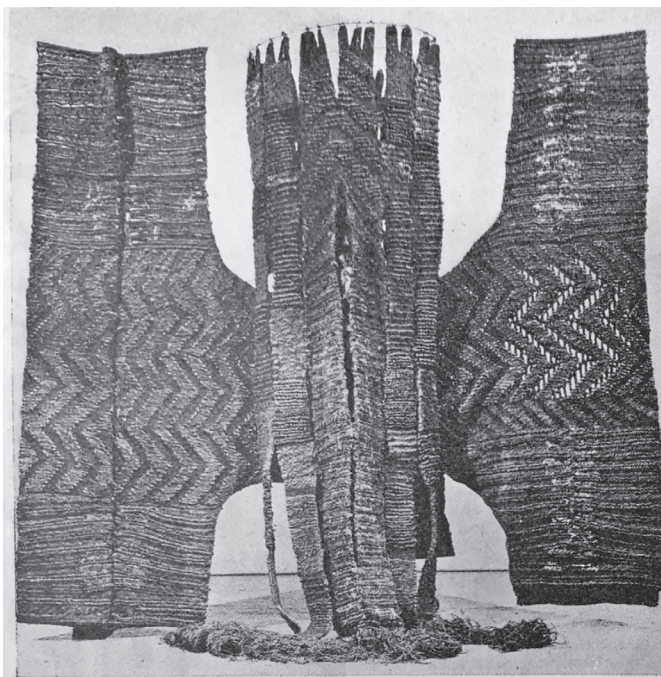


**Obrázek 2.** Jan Hladík, *Blíženci*, 1966–1967, vlna, tkaná tapiserie, autorská realizace, 260 × 300 cm. Reprodukce z časopisu *Umění a řemesla V*, 1967, s. 181–187, s. 185, obr. 308



**Obrázek 3.** Jenny Hladíková, *Čtyři příběhy*, 1966–1967, vlna, tkaná tapiserie, autorská realizace, 185 × 300 cm, Československé aerolinie Helsinky. Reprodukce z časopisu *Umění a řemesla V*, 1967, s. 184, obr. 307

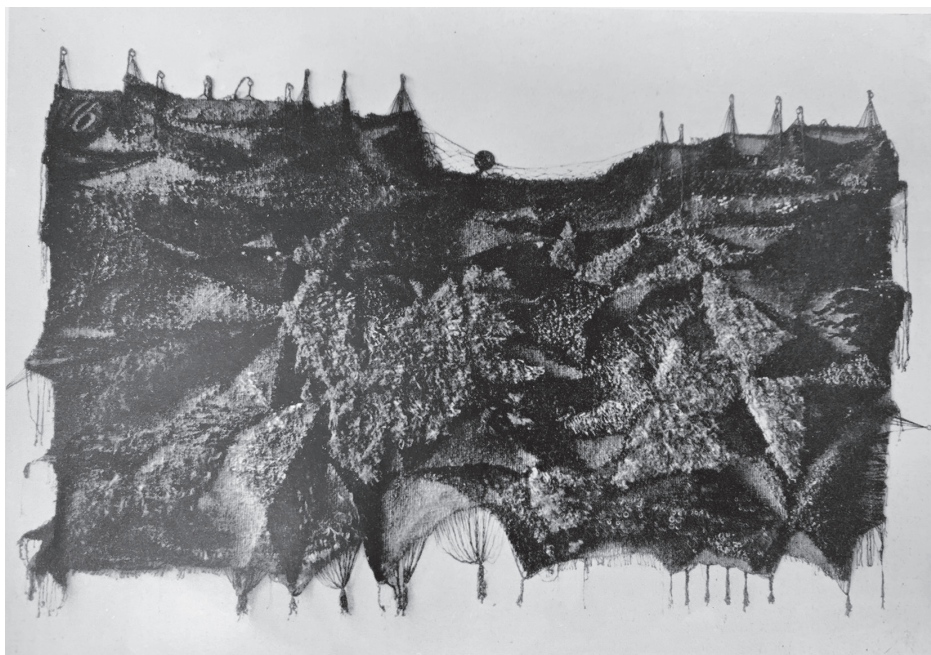




**Obrázek 4.** Jagoda Buić, *Raněná holubice*, 1969, sisal, dracoun, autorská realizace, 300 × 300 cm. Reprodukce z časopisu *Umění a řemesla* VI, 1969, s. 262, obr. 448



**Obrázek 5.** Magdalena Abakanowicz, *Černý oděv*, 1968, autorská realizace. Reprodukce z časopisu *Umění a řemesla* II, 1969, s. 91, obr. 155



**Obrázek 6.** Jindřich Vohánka, *Sen pana Blériota*, 1965–1966, sisal, vlna, plst, kov, tkaná tapiserie, autorská realizace, 240 × 406 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z: časopisu *Tvar* XVII, 1967, s. 41, obr. 129



**Obrázek 7.** Jiří Tichý, *Marsyas*, 1967, vlna, tkaná tapiserie, autorská realizace, 305 × 180 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze. Reprodukce z knihy Viera Luxová – Dagmar Tučná, *Československá tapiséria*, Bratislava 1978, obr. 41





**Obrázek 8.** Bohdan Mrázek, *Legenda o životě*, 1966, sisal, tkaná tapiserie, autorská realizace, 500 × 300 cm. Reprodukce z časopisu *Tvar* XVII, 1967, s. 39, obr. 125