



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Vizuální komunikace, otevřený prostor k výchově a vzdělávání – komplexní inovace
pedagogických, výtvarně-pedagogických a uměnovědných studijních oborů,
reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0075

Text pojednává o proměně české tapisérie 2. poloviny 20. století v jejích nejvýznamnějších obdobích a v kontextu s dynamickým vývojem světové tapisérie, ve kterých směřovala ke svébytnému výtvarnému projevu a k volné tvorbě. Zvláštní pozornost je věnována fenoménu české tapisérie 60. a 70. let minulého století, kdy dosahovala významných vrcholů nejen na domácí půdě, ale přinášela i nové impulsy pro světovou textilní tvorbu, i jejím stěžejním představitelům, kteří se na těchto změnách podíleli. Autorka věnuje pozornost i vlivům světové tvorby na českou tapisérii v 80. a 90. letech 20. století a snaží se ji představit v celé její mnohotvárnosti a rozmanitosti. Součástí textu jsou i medailony jednotlivých umělců s ukázkami jejich tvorby.

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy
1. vydání, 2015



Tatána Šteiglová

Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století

Tatána Šteiglová

Česká textilní tvorba
2. poloviny 20. století

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Tatána Šteiglová

Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století

Olomouc 2015



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Publikace vznikla v rámci projektu *Vizuální komunikace, otevřený prostor k výchově a vzdělávání – komplexní inovace pedagogických, výtvarně-pedagogických a uměnovědných studijních oborů*, reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0075 realizovaného katedrou výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Řešitelé projektu:

doc. PhDr. Hana Myslivečková, CSc., hlavní řešitelka projektu

Mgr. Petra Šobánková, Ph.D., garantka publikační činnosti

Mgr. Veronika Jurečková, koordinátorka projektu a studijních modulů

doc. Vladimír Havlík, garant mezinárodní spolupráce

Recenzenti:

Doc. PaedDr. Michaela Terčová

Doc. PhDr. Olga Badalíková, Ph.D.

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Taťána Šteiglová, 2015

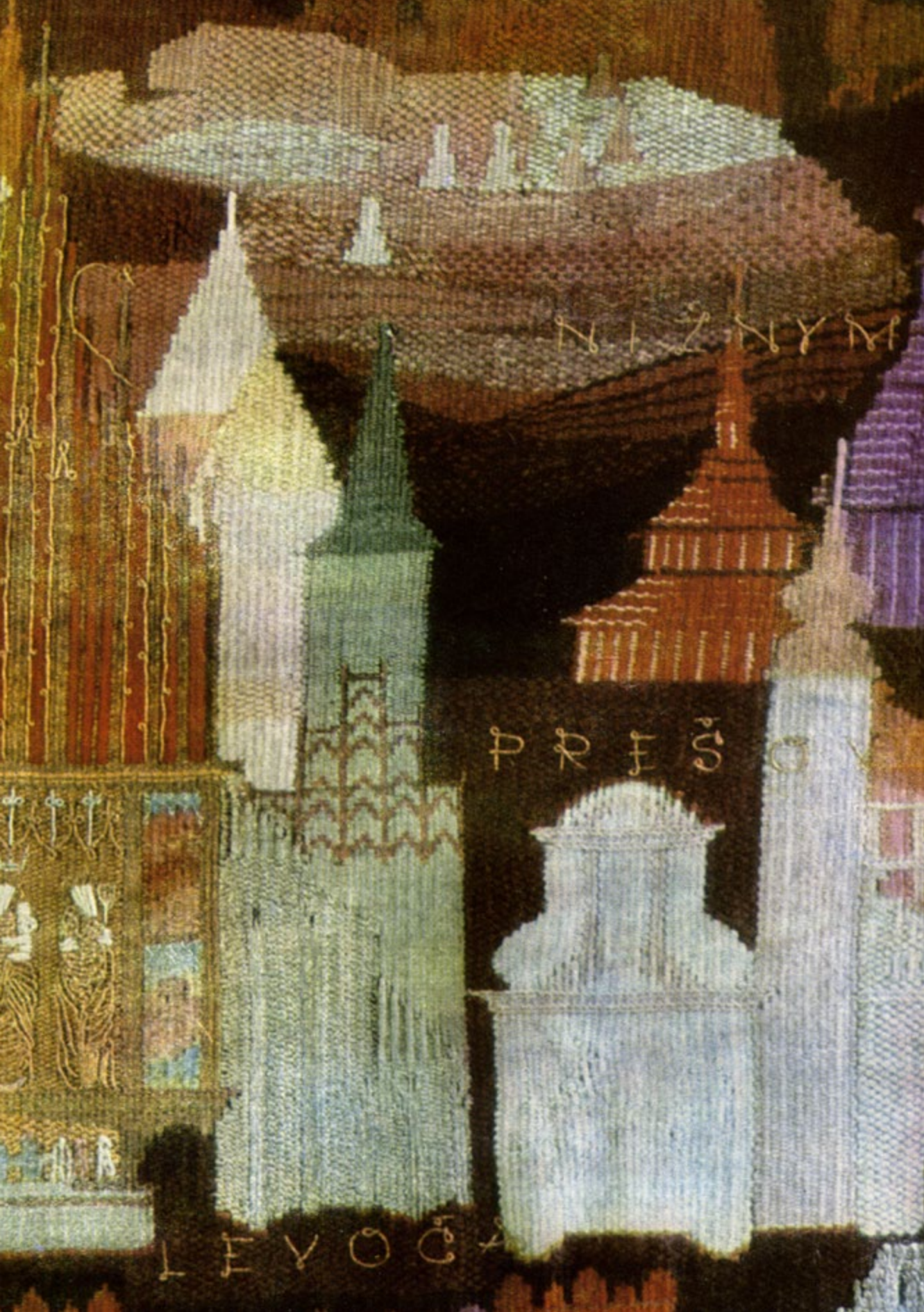
© Univerzita Palackého v Olomouci, 2015

ISBN 978-80-244-4636-3

Obsah

Obsah	3
Úvod	7
Česká autorská tapisérie – přípravné období	11
60. léta v oblasti tapisérie – počátky změn ve světě	19
Československá tapisérie v 60. letech	25
Aktivní tapisérie	33
70. léta ve světě – tendence a proudy	39
Česká tapisérie v 70. letech	43
Textil a umění akce	55
Textilní umění 80. let ve světě	59
Česká tapisérie 80. let	65
90. léta ve světě	81
Svobodný rozmach české textilní tvorby na konci 20. století	87

Medailony autorů	107
Antonín Kybal	107
Jindřich Vohánka	113
Jiří Tichý	119
Jan Hladík	125
Jenny Hladíková	133
Bohdan Mrázek	139
Eva Brodská	145
Zorka Ságlová	151
Věra Boudníková-Špánová	157
Renata Rozsivalová	165
Jan Thimotheus Strýček	173
Petr Říha	183
 Použitá literatura	 189
 Zdroje pro obrazovou přílohu	 192



NIZNYM

PRESOV

LEVOC

Česká autorská tapisérie 2. poloviny 20. století se stala součástí neobvyklého a ojedinělého jevu, který se ve světě odehrával v oblasti tapisérie od 60. let 20. století a byla v období svého největšího rozkvětu přínosem pro moderní podobu tapisérie i ve světovém kontextu. I přes řadu textů, které se českou tapisérií zabývaly, nebyl doposud tento fenomén uceleně popsán. Řada katalogů se věnuje vývoji tapisérie a jejím významným protagonistům většinou v konkrétním dílčím časovém úseku, stejně tak je tomu u ojedinělých publikací, které se tapisérií zabývají¹ – například *Československá tapiséria 1945–1975* zachycující vývoj do poloviny 70. let² nebo *Současná tapisérie* z roku 1980 zabývající se především tvorbou druhé generace textilních umělců, Kybalových žáků, z období 70. let³. Problematiku české tapisérie po celá léta sledovala a popisovala v časopise *Umění a řemesla*⁴ a v katalogích výstav kromě Ludmily Kybalové, Dagmar Tučné a později Věry Kubešové především Milena Lamarová⁵, od 80. let Anděla Horová, Karel Fabel, Eliška Lysková, v posledním období především Konstantina Hlaváčková. Posledním významným textem shrnula ojedinělý jev české tapisérie

- 1 První přehled o autorech tapisérií od Ludmily Kybalové vyšel v roce 1963 s názvem *Československá gobelínová tvorba*.
- 2 LUXOVÁ, V., TUČNÁ, D. *Československá tapiséria 1945–1975*. Bratislava: Pallas, 1978. 204 s.
- 3 MRÁZ, B., MRÁZOVÁ, M. *Současná tapisérie*. Praha: Odeon, 1980. 71 s.
- 4 Časopis *Umění a řemesla* zanikl v roce 2000.
- 5 Milena Lamarová se zabývala českou tapisérií především v kontextu světové textilní tvorby, dním na bienále v Lausanne a trienále v Lodži.

v 60. letech Magdalena Rudovská v časopise *Revue Umění a řemesla* v roce 2009⁶. V současnosti však neexistuje žádný časopis ani aktuálně vydaná publikace o české textilní tvorbě, která by se touto problematikou zabývala, a studenti výtvarných oborů se tak obtížně dostávají k časově již vzdáleným pramenům, nemají možnost seznámit se s katalogy z dřívějších období a už téměř vůbec s originály textilních děl z minulosti, neznají historické kontexty a těžko se v této oblasti orientují. Z jejich povědomí se vytrácí představa o zcela ojedinělém vzestupu české tapisérie a o významných osobnostech, které se u nás na tomto podílely, a dokonce také o autorech současných, o nejmladší generaci. Autorka se proto pokouší aspoň částečně tuto mezeru zaplnit a v předkládaném textu zachytit proměnu české tapisérie 2. poloviny 20. století v jejích nejvýznamnějších obdobích, ve kterých tapisérie směřovala ke svébytnému výtvarnému projevu a dosahovala významných vrcholů nejen na domácí půdě, ale přinášela nové impulsy i pro světovou textilní tvorbu. Snaží se ji představit v její rozmanité podobě a v mnohotvárnosti. Ve svém textu se pokouší sledovat zrod autorské tapisérie ve světě i u nás a vyhledává společné i odlišné znaky, které ji provázely, stručně nastiňuje tendence, které přispěly k emancipaci tapisérie z oblasti užité tvorby a vzniku zcela autonomní volné tvorby, a představuje hlavní etapy jejího vývoje. Na světové scéně (zvl. na přehlídkách tapisérií na bienále v Lausanne), hlavně však na domácí půdě, popisuje také v historii tapisérie zcela ojedinělý úkaz, její vstup do prostoru i její proměnu v textilní umění. V textu je věnována pozornost významným osobnostem české textilní tvorby, které se na těchto změnách podílely a ovlivňovaly moderní podobu autentické volné české textilní tvorby. Zvláštní pozornost je určena průkopníkům nového přístupu k tapisérii, poválečné zakladatelské generaci, kteří byli nositeli těchto změn v 60. a 70. letech 20. století, ale nemenší pozornost věnuje i jejich následovníkům v 80. a 90. letech. Text zahrnuje i generaci působící na přelomu století, ale vzhledem k obsáhlosti informací již není v možnostech autorky zabývat se i nejmladší, současnou generací umělců pracujících s textilním materiálem jako specifickým médiem, ani vývojem a představiteli autorské tvorby v oblasti krajky. Pokud jsou autoři této volné tvorby zmiňováni, je to obvykle v kontextu

6 *Revue Umění a řemesla* chtěla navázat na desetiletou tradici časopisu *Umění a řemesla*, který jako jeden z mála i po celou dobu normalizace a potírání neoficiálního umění referoval o současném umění a světové tvorbě. Revue však měla krátkou životnost, od roku 2008 do roku 2010, kdy definitivně zanikla.

jejich tvorby, která zahrnuje i tkanou podobu, nebo jejich tvorba představuje jistý specifický fenomén v oblasti hledání nové podoby tapisérie – tedy tam, kde je součástí experimentů s technikami, a také tam, kde se autoři zúčastňují přehlídek tapisérií.

Součástí textu jsou i medailony jednotlivých umělců s ukázkami jejich tvorby. Autorka volí jejich výběr jak vzhledem k významu jejich úlohy, kterou v proměně tapisérie ve zcela autonomní dílo sehráli, tak s ohledem na jejich postavení na světové scéně i vzhledem k novátorským postupům a novým impulsům, kterými ovlivnili pohled na volnou textilní tvorbu. Vzhledem k širokému časovému úseku a množství textilních umělců, kteří se téměř za padesát let pohybují na české výtvarné scéně, bylo nezbytné provést dost radikální výběr a omezit počet zařazených autorů. Vybraní tvůrci tak představují jen zlomek představitelů české moderní textilní tvorby, a to především v oblasti tapisérie, na kterou je text primárně zaměřen. Výběr je také limitován určením textu a jeho možným rozsahem a zákonitě, vzhledem k nezbytné redukci, nemusí být zcela reprezentativní a objektivní. Předkládaný text tak vzhledem ke jmenovaným okolnostem nemá a ani nemůže mít ambice podat vyčerpávající přehled autorské tvorby tohoto období, i když by si jej zcela jistě zasloužila. Navíc je ovlivněn i osobním pohledem a subjektivními preferencemi, za což se autorka předem omlouvá.



Česká autorská tapisérie – přípravné období

Česká tapisérie ve 2. polovině. 20. století představuje důležitou kapitolu ve vývoji tapisérie nejen u nás, ale stala se i významnou součástí světového kulturního dědictví. Významného postavení, které si česká (a po celou dobu společného státu i slovenská) tapisérie vydobyla především v 60. a 70. letech 20. století, nebylo dosaženo náhodou, jeho základy se vytvářely již od počátku tohoto století. Přestože česká tapisérie postrádá hlubší historické kořeny (až do roku 1898 u nás neexistovala žádná gobelínová manufaktura), rozvoj tohoto unikátního oboru užitého umění a uměleckého řemesla se díky výrazným osobnostem, zakladatelům prvních českých gobelínových dílen, **Marii Teinitzerové**⁷ a **Rudolfu Schlattauerovi**⁸, a jejich pokračovatelům, podařilo na počátku 20. stol. v průběhu existence nového státu – Československé republiky – pevně ukotvit v kulturním a uměleckém světě. Svědčí o tom nejen uznání, kterého se tvorbě manufakturních tapisérií dostalo v mladém, nově

7 Marie Teinitzerová (1879–1960), zakladatelka a dlouholetá vedoucí gobelínové manufaktury v Jindřichově Hradci, významná umělkyně a průkopnice moderní české textilní tvorby. Studovala malbu ve Vídni, v Praze uměleckoprůmyslovou školu se specializací na textil, realizovala řadu studijních cest, kde získávala zkušenosti o barvení textilu přírodními barvivy i o tkaní – např. v Lyonu a v gobelínce v Paříži. Gobelínku založila v roce 1910 v bydlišti svých rodičů v Jindřichově Hradci.

8 Rudolf Schlattauer (1860–1915), zakladatel první gobelínové manufaktury v Zašově v roce 1898 (do Valašského Meziříčí byla přestěhována v roce 1908), ředitel, organizátor, umělec i navrhovatel tapisérií. Studoval malířství ve Vídni, později uskutečnil studijní cesty do Mnichova a Paříže. Po onemocnění tuberkulózou realizoval ozdravný pobyt ve Skandinávii, kde se seznámil se severskou tapisérií.



Obr. 1 Rudolf Schlattauer, *Boží muka*, vlna, útkový ryp, 126 x 192 cm

konstituovaném státě, pro jehož potřebu na státní zakázky přímo některé z gobelínů vznikaly, ale i řada ocenění na světových přehlídkách dekorativní tvorby⁹. K hledání moderního výrazu české tapisérie, o který například ve Francii mezi dvěma světovými válkami tolik usiloval Jean Lurçat, přispěla řada šťastných okolností. Především to byli oba protagonisté, poučeně přístupující k realizaci tapisérií, s respektem k řemeslu, materiálu a s citem k textilním hodnotám díla, kteří navíc považovali za zcela zásadní spolupráci s významnými uměleckými osobnostmi té doby¹⁰, což výrazně ovlivnilo kvalitu výtvarného návrhu. Neméně důležitý byl i dobový kvas, hledání národní

- 9 Byl to například osmidílný cyklus *Řemesel* navržený F. Kyselou a utkaný manufakturou v Jindřichově Hradci pro československý pavilon na Světové přehlídce dekorativních umění v Paříži v roce 1925, kde získal Grand Prix za výtvarný návrh i za jeho citlivý převod do textilní řeči provedený M. Teinitzerovou.
- 10 Marie Teinitzerová, spolu s dalšími umělci sdružení Artěl, usilovala o kultivaci řemeslné a uměleckořemeslné výroby. K zakládajícím členům patřil P. Janák, H. Johnová, V. H. Brunner, později k nim přibyl F. Kysela, V. Špála, J. Zrzavý. Další osobnosti, jako byl M. Švabinský, K. Svolinský či J. Trnka, se do spolupráce zapojily o něco později. Rudolf Schlattauer vycházel zpočátku ze spolupráce s umělci regionu (H. Schweiger), posléze spolupracoval s architekty a malíři D. Jurkovičem, R. Livorou, E. Pelantem, J. Kotěrou a d.



Obr. 2 Rudolf Schlattauer, *Kopretiny*, vlna, útkový ryps, 48 x 115 cm

autenticity, založení první republiky, snaha po obrodě výjimečného uměleckořemeslného oboru a aktuální dobové tendence ve výtvarném umění, které se promítly i do tvorby tapisérií. Díky těmto okolnostem byly realizovány v obou gobelínkách tapisérie, které výrazně přispěly k obnově zájmu společnosti o tento výjimečný textilní fenomén. Výslednou podobu tapisérie poznávají nejen historické tradice tvorby, ale i řada dalších uměleckých vlivů: u R. Schlattauera doznívání vlivů secese a ovlivnění skandinávskou textilní tvorbou, u M. Teinitzerové navíc aktuální tendence ve výtvarném umění, nástup kubismu, funkcionalismu, civilismu nebo později i vlivy Bauhausu. Pro pozdější vývoj moderní tapisérie byly důležité i inovativní technologické postupy. Osobitým přínosem v tomto směru, který později mohla zhodnotit i autorská tvorba, přispěla M. Teinitzerová. Byla to především radikální změna ve způsobu tkaní. Oproti francouzskému způsobu tkaní M. Teinitzerová realizovala gobelíny na vertikálně natažené osnově, která nesla váhu celého díla a zásadně ovlivnila výsledný výraz tkaní, jak charakterizuje J. Vohánka: „...zesílená osnova spoluvytváří vzhled tkaniny, protože prosvitá mezi útky někde ve vazbě plátňové, jindy keprové“¹¹. Ke specifickým postupům se řadily i záměrně se otevírající a nezačištěné „šlidy“, které později patřily k důležitým

11 VOHÁNKA, J. Několik poznámek k dílu Marie Teinitzerové. Československá tapisérie 1966–1967. In. *Tvar*, XVIII, 1967.



Obr. 3 F. Kysela, M. Teinitzerová, *Hrnčířství*, 1924–25, vlna, útkový ryps

výrazovým prostředkům autorské tapisérie, stejně jako využívání odchylek od vazby útkového rypsu¹² a omezení barevné škály.

Období mezi dvěma světovými válkami bylo aktivním hledáním soudobého uměleckého výrazu nejen ve volném umění, ale i v užitém umění a promítlo se do uměleckého řemesla v řadě uměleckých směrů a pestrých výrazů, jakými bylo art-deco, rondokubismus, kubismus, funkcionalismus. České a světové umění bylo v tomto období v úzkém kontaktu. Realizovala se celá řada výstav světových umělců u nás, současně i česká tvorba nalézala svůj ohlas ve světě. Také spolupráce umělců s architekty byla v té době samozřejmostí. Vznikala celá řada děl užitého umění navázaná na koncepci jednotného řešení prostoru (například v Novém Městě nad Metují s řadou děl od proslavených umělců jako byli D. Jurkovič, P. Janák, F. Kysela, M. Teinitzerová, aj.). Mnoho výtvarných teoretiků a architektů se od 30. let 20. století zabývalo i sociálními kontexty užitého umění a to se promítalo i do textilní tvorby, ve které v té době působilo

12 Techniku útkového rypsu doplnila M. Teinitzerová o jiné vazby v tapisérii *Český len* utkané podle návrhu K. Putza v roce 1939.

několik významných osobností¹³. U některých z nich pak jejich tvorba kulminovala později v poválečném období – v 50. a 60. letech 20. století. Manufakturní tvorba v tomto období tak nejen přispěla k rehabilitaci tapisérie a k její renesanci v Evropě 1. pol. 20. století, ale položila i základy budoucí autorské tapisérie¹⁴.

Jednou z nejvýznamnějších postav, která po dlouhá desetiletí poznamenávala československou textilní tvorbu a zásadně ovlivnila moderní podobu československé tapisérie a její pozdější směřování k autorské tvorbě, byla osobnost Antonína Kybala. Bylo to nejen jeho vlastní tvorbou, která československou tapisérii zakotvila do kontextu světové tvorby, ale i významným pedagogickým působením. **Antonín Kybal** patřil k umělecké avantgardě již v předválečných letech, kdy působil především v oblasti designu ručně i strojově tkaných bytových textilií. Spolu s ostatními osobnostmi té doby patřil k průkopníkům spolupráce výtvarníků s průmyslovou výrobou textilií usilujícím o pozvednutí úrovně textilní produkce. Ve 30. letech 20. století spolupracoval nejen s významnými architekty¹⁵, ale i s družstvem Artěl a Krásnou jizbou, k jejichž hlavním cílům právě kultivace užitého umění patřila. Stejně tak byla významná i jeho návrhářská činnost v oblasti kobercové tvorby a jeho přínos k podobě moderního koberce a jeho zapojení do architektury. Sem spadají i Kybalovy první kontakty s tapisérií, ať už v podobě návrhů, či prvních tkaných pokusů¹⁶. Dokonalá znalost textilních postupů, osobitý přístup k technice a řemeslu, jeho respekt k možnostem materiálu, využití struktury, zvýraznění vazeb, to vše bylo zárodkem pro jeho budoucí pohled na gobelínovou tvorbu a pomáhalo vytvářet klima pro autorskou tapisérii vznikající v 60. letech minulého století¹⁷.

K zásadním událostem majícím vliv na rozvoj moderní tapisérie patřilo povolání A. Kybala do vedení speciálního ateliéru textilního výtvarnictví na

13 Patřil k nim například A. Kybal, L. Kybalová, M. Eremiášová, B. Pošepná, E. Paličková, M. Serbousková-Sedláčková, B. Rothmayerová.

14 LUXOVÁ, V., TUČNÁ, D. *Československá tapisérie 1945–75*. Bratislava: Pallas, 1978. 202 s.

15 Patřil k nim například J. Gočár, V. Grégr, K. Caivais a řada dalších.

16 V roce 1926 autor utkal první dvě drobné tapisérie. Od roku 1928 do roku 1935 vzniklo několik gobelínů, k nimž patří například *Hlava a Kytice*, které předznamenávaly jeho zájem o tvorbu tapisérii, později v r. 1938 navrhl tapisérii *Upálení Mistra Jana Husa* pro Světovou výstavu v New Yorku.

17 HAVLÍK, V., KYBALOVÁ, L. *Antonín Kybal*. Nové Město n. Metují: Městský úřad, Městská knihovna, 1993. 54 s. ISBN 80-900013-6-X.



Obr. 4 Ludmila Kybalová, *Srdcová dáma*, 1957, 230 x 150 cm, vlna, vázaná technika a útkový ryps, realizovala MGM ve Val. Meziříčí

Obr. 5 A. Kybal a žáci, *Československé hrady a zámky*, detail, 1957, 320 x 960 cm, vlna, len, hedvábí, zlaté a stříbrné vlákno, útkový ryps, tkané vazby

Vysoké škole uměleckoprůmyslové¹⁸ v Praze v roce 1945. Pod jeho vedením vystudovala celá řada pozdějších úspěšných textilních umělců, kteří byli ovlivněni jeho pedagogickým působením¹⁹. Byly to nejen jeho novátorské metody přístupu k tapisérii, cit pro textilní výraz, stavebnost, uměřenost a barevnost, ale i jeho promyšlená pedagogická činnost a moderní výukové metody²⁰, které vycházely z jeho vnímání textilní tvorby a které poznamenaly řadu jeho žáků. Kybalovo krédo vycházelo z toho, že pro skutečné pochopení tvorby tapisérie je

- 18 Do roku 1946 byl ještě původní název Uměleckoprůmyslová škola, od roku 1946 Vysoká škola uměleckoprůmyslová škola v Praze.
- 19 V ateliéru textilního výtvarnictví absolvovalo pod jeho vedením 94 výtvarníků. Patřily k nim osobnosti jako J. Vohánka, B. Mrázek, J. Tichý, E. Brodská, A. Kuchařová, H. Lendrová, S. Řepková, M. Eremiášová, E. Frydecká, J. Müller, J. Fusek, L. Kaprasová, Z. Ságlová, M. Maňhová, V. Špačková, I. Tuschnerová, B. Růžicková, J. Měšťan, V. Voďák, J. T. Strýček, S. Krotký a řada dalších.
- 20 Pedagogické zkušenosti A. Kybal shrnul do dvou publikací: *Kapitoly o textilním umění* a *O textilním výtvarném projevu*.

nezbytná zkušenost z vlastního tkaní. „Žádný výtvarný projev nemůže pominout hmotu a její stavebnost. Výtvarník myslí a objevuje hmotou a technikou nové sféry, a proto se stala autorem tkaná tapisérie nevyhnutelností.“²¹ Jeho působením i díky šťastnému spojení textilního ateliéru s ateliérem monumentální malby se zvláštním zřetelem k textilu Aloise Fišárka se stala vysoká škola ohniskem prvních impulsů k autorskému tkaní a přispěla tak k radikální změně pohledu na tvorbu tapisérií, na nezbytnost autorské realizace k dosažení autentické výpovědi. To vše se později promítlo do atmosféry konce 50. a počátku 60. let, kdy na uměleckou scénu nastoupila první poválečná generace vysokoškoláků a kdy se tvoří počátky české autorské tapisérie.

I přes politicky výrazně represivní období dochází koncem 50. let aspoň k částečnému společenskému uvolnění a v oblasti výtvarného umění vznikají možnosti opět získávat kontakty se světovou tvorbou. A. Kybal se v roce 1958 účastní Světové výstavy EXPO 1958²² v Bruselu s tapisérií, vytvořenou společně se studenty VŠUP na motivy českých hradů a zámků²³, i se svým vlastním dílem – *Černá hodinka v ateliéru*, za kterou byl odměněn Velkou cenou a zlatou medailí. V této době také se svou ženou Ludmilou Kybalovou²⁴ realizoval řadu významných děl, která již nebyla vytvořená pouze manuálně, ale vznikla již zcela v duchu autorské tapisérie. Významným přínosem bylo i to, že po úspěchu na EXPU 58 bylo umožněno řadě studentů vycestovat do zahraničí a čerpat inspiraci z jiného prostředí.

21 KYBAL, A. Poznámky ke katalogu. In *Československá tapisérie 1966–1971*. Praha: MK ČSR, MK SSR, UMPRUM v Praze, 1971. Nepag.

22 http://cs.wikipedia.org/wiki/Expo_58.

23 Tapisérie s plným názvem *Československé hrady, zámky, městské a přírodní rezervace* byla dokončena v roce 1957. V autorsky tkané tapisérii se objevují odchylky od gobelínové vazby i od materiálu, vlněné vlákno doplňoval také len a kovová vlákna.

24 Ludmila Kybalová absolvovala dekorativní malbu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a celý život spolupracovala se svým manželem A. Kybalem, především při tkaní tapisérií. Její talent a výrazné textilní schopnosti se projeví i v její tapisérii *Piková dáma*, za kterou obdržela velkou cenu na světové výstavě v Bruselu v roce 1958.



60. léta v oblasti tapisérie – počátky změn ve světě

Počátek 60. let představuje ve výtvarném umění a ve všech jeho oborech prudký nástup uměleckých výbojů. V umění se začínají objevovat tendence, které změnily pohled na vnímání podstaty a povahy umění (minimalismus či konceptuální umění), do tohoto období se kladou počátky akčního umění se zcela jiným postojem k tvorbě. Šedesátá léta přináší také zcela nový pohled na užívání materiálů a proměnu jejich nejen estetické, ale i psychologické, společenské, mytologické i symbolické funkce s objevováním jejich nových asociačních významů a ikonografických hodnot. K materiálům, které tyto představy naplňovaly, patřil také textil, jak ze své samotné materiálové podstaty a pro své specifické vlastnosti, tak i vzhledem k tomu, že v tisícileté historii existence člověka nabyl nesporně výrazných symbolických hodnot. Textil se stal pro akční umění a netextilní umělce jedním z výrazově silných materiálů. Současně tak byly naznačeny i jeho nebývalé možnosti v samotné textilní tvorbě, která, stejně tak jako ostatní obory užitého umění, hledala své nové uplatnění v současném světě a reflektovala tak pohyb v celé této oblasti. Užitá tvorba, stejně jako volné umění, byla poznamenána zásadními změnami. Do užitého umění se promítají nové požadavky společnosti, nové kontexty i nové, otevřené technologické možnosti, proměna materiálů a nepochybnitelné vlivy volného umění. To vše ovlivnilo užitou tvorbu a umělecké řemeslo a vedlo ji k novým ambicím, k překročení tradičních hranic mezi volným a užitým uměním, k překročení hranic užitkovosti a ke hledání možností svobodného výtvarného projevu, ke zcela autonomní volné tvorbě.

V textilní tvorbě se tyto tendence nejvíc projeví v oblasti tapisérie, která již ze své samotné podstaty, společenského uplatnění a historických kontextů²⁵

25 K rychlé proměně přispěla i její tradiční socio-kulturní úloha pevně spojená s architekto-

má nejvolnější vazbu na oblast užitého umění a zároveň má nejblíže k vyjadřování obsahu, což výrazně přispělo k hledání jejího aktuálního výrazu. Obroda tapisérie vycházela z úsilí navrátit tapisérii její význam, který měla ve svých nejlepších obdobích, současně ji transformovat z podoby dekorativní a reprezentativní, kterou vždy v minulosti zaujímal, do polohy autonomní umělecké výpovědi. Impulsem ke změnám se stal moment, kdy umělci pocítovali potřebu ovlivňovat aktivně své dílo, kdy sám autor vstoupil do vlastního procesu tkaní, kterým mohl zásadně ovlivnit výslednou práci. Právě díky této „revoluci u tkalcovského stavu“²⁶ byl vytvořen prostor pro vznik autorské tapisérie. Jako významný katalyzátor dění se ukázalo také používání autentických, výrazně smyslově působících materiálů i originálních řemeslných technik, jejichž prostřednictvím začala tapisérie získávat nový, intenzivní a sdělný výraz.

Vedle předchozích jmenovaných vlivů cestu k moderní autorské tapisérii, k jejímu směřování ke zcela autonomní tvorbě, k jejímu novému postavení ve světě umění poznamenal zásadně i další významný faktor – založení mezinárodní společnosti zabývající se zkoumáním historické podoby tapisérie a jejími aktuálními tendencemi. V roce 1961 zakládají Jean Lurçat a Piere Pauli ve švýcarském Lausanne Mezinárodní centrum pro studium historické a současné tapisérie – CITAM, centrum usilující o renesanci tapisérie²⁷. Zájem obou zakladatelů směřoval nejen ke zkoumání její historie, ale především ke snaze o hledání její aktuální podoby. Oba nadšení propagátoři moderní tapisérie proto iniciovali vznik pravidelných přehlídek současné tvorby tapisérií – **Mezinárodního bienále tapisérií v Lausanne**, které mělo reflektovat dění na národních půdách a které po několik následujících desetiletí ovlivňovalo trendy v oblasti textilní tvorby.

První ročník v roce 1962 byl nejen předzvěstí počínajících změn, ale současně naznačil i směry, kterými se tapisérie začne ubírat. I přes převahu manufakturně realizovaných gobelínů se objevily na bienále již první autorsky

nickou, estetickou a sociální funkcí.

26 Toto radikální pojmenování použila poprvé významná teoretička textilní tvorby Erika Billeter.

27 Jean Lurçat byl již v období mezi dvěma světovými válkami známým propagátorem obrody tapisérie a autorem mnoha výtvarných návrhů gobelínů, které plně respektovaly principy tkaní a jeho výrazové prostředky. Patřil k výrazným uměleckým osobnostem, které ovlivnily vývoj moderní tapisérie.

tkané tapisérie. Mezi představitele autorského tkaní patřili především kanadské a polské výtvarnice²⁸ i čeští autoři. Československá tapisérie na tomto bienále byla zastoupena řadou děl. Vedle monumentálních manufakturních prací realizovaných v gobelíně v Jindřichově Hradci²⁹ byly představeny i tapisérie v duchu nového autorského tvoření³⁰. Naznačený směr autorského tkaní se výrazně projevil v následujících ročnících. Celá řada autorů dávala přednost vlastnímu tkaní, které se následně promítá do změny vztahu k materiálu, k technice, do objevování výrazných struktur, ve kterých je razantně zapojena i osnova dávající vyznít samotnému mechanismu techniky práce s vláknem³¹. Začínají se prosazovat tendence, které zásadně ovlivnily podobu moderní tapisérie. Pro představitele autorského tkaní se v tomto období stala nejdůležitější inspirace materiálem a technologickými možnostmi tkaní i okouzlení jejich výrazovými možnostmi. Stejně tak byl pro ně důležitý i intenzivní zážitek z vlastního procesu tvorby, práce s materiálem, kreativita a experimentace. Vlastnoruční tkaní umělce vedlo k obrovské aktivizaci výrazů a technik. Autentická textilní výpověď vycházela v tomto období ze zásad pravdivosti materiálů, z jejich konfrontací i objevování, podtrhování jejich symbolických významů a také ze zcela nezpochybnitelných vlivů volného umění, ze snahy po integraci tapisérie s ostatními výtvarnými obory³².

V následujících dvou ročnících bienále v roce 1967 a 1969 se pokračující tendence hledání možností autorského tkaní projevily nejen v experimentech s vláknem a tkaním, ale i v naznačení dalších cest, které zcela radikálně proměnily podobu tapisérie jako plošného „závěsného obrazu“ se vztahem ke zdi, jak byla tapisérie po celá staletí vnímána³³. Jako předzvěst nového směřování

28 Byla to především kanadská umělkyně Krystýna Sadowská a Marie Rousseau-Vermette, z polských autorů Magdalena Abakanowicz, Jolana Owiedzka a Anna Sledziowska.

29 Manufakturně realizované tapisérie byly určené do reprezentativních prostorů, *Praga regia* byla realizována podle návrhu C. Boudy a tapisérie *Karel IV* podle návrhu V. Sychry.

30 Tento typ představují tapisérie Jiřího Fuska *Lovná zvěř* a práce studentů VŠUP *Československé kulturní památky*, což byl jiný název pro dílo vystavené v Bruselu.

31 Nejvýrazněji se tyto projevy nového vztahu k materiálu a struktuře ukázaly v raných dílech M. Abakanowicz v *Kompozici bílých forem* a u jugoslávské autorky J. Buic v práci *Strukturální triptych*.

32 LAMAROVÁ, M. Lausanne – konec avantgard? *Umění a řemesla*, 1990, č.1, s.18-21.

33 Ještě v 60. letech 20. století Le Corbusier označoval tapisérii jako „mural nomád“ – putující zeď.

a první krok do třetí dimenze představila na 3. bienále transparentní tkaný sloup švýcarská autorka Elsi Giaque³⁴. Hned na následujícím bienále představila zcela autonomní vstup do prostoru M. Abakanowicz se svým prvním textilním objektem – *Abakanem*³⁵, a zahájila tak novou etapu v existenci tkané tapisérie, nezvratný vstup do prostoru³⁶. V téže době, nezávisle na bienále v Lausanne, se v zámoří objevuje v díle americké umělkyně Lenore Tawney nový, zcela radikální přístup k vláknu, reflektující vlivy z volného umění, tvorba textilního environmentu³⁷, kterým autorka časově předstihla pozdější tendence v Evropě a naznačila tak nové směřování textilu, vnímání vlákna jako výrazně smyslové a psychologické hodnoty. Další nové impulsy pro tapisérii přineslo i opětovné objevování tradičních textilních technik³⁸, návraty k tkalcovskému umění původních civilizací³⁹, stejně tak jako inspirace jinými, netextilními oblastmi užitého umění. Šedesátá léta tak patřila k velmi aktivnímu období výbojů s hledáním novodobé podoby tapisérie a její pozice v oblasti umění. K tomuto hledání významně přispěli i představitelé československé tapisérie Jan a Jenny Hladíkovi, Bohdan Mrázek, Jindřich Vohánka a Jiří Tichý, kteří tak patřili, vedle polských, amerických a švýcarských umělců, k nositelům nových tendencí i hybatelům dění v této oblasti. Svými díly se zařadili do aktuálních dynamických vývojových proudů směřujících k autonomnímu projevu, kdy současně k tomuto směřování přispěli i charakteristickým výtvarným projevem.⁴⁰

34 Švýcarská autorka objevila pro tapisérii ještě další nové téma, téma transparence.

35 Prvním objektem autorky byl *Červený Abakan* z roku 1969, plně prostorový, ryze sochařsky cítěný, měkký, pohyblivý útvar s proměnlivou strukturou povrchu.

36 Šteiglová, T. *Významné osobnosti světové textilní tvorby a bienále v Lausanne*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009. s. 11–12. ISBN 978-80-244-2282-4.

37 Lenore Tawney vnesla do textilní tvorby otázku transparence a environmentu. Již v roce 1964 představila průhledné tkané formy, jakési „houpací sítě“ zavěšené v prostoru, a otřásla tak představou plošné tkané tapisérie.

38 Jednou z technik bylo i macramé, kterým vytvářela své objekty španělská umělkyně Aurélie Muñoz nebo Francois Grossen, francouzsko-kanadská textilní výtvarnice.

39 Americké výtvarnice Sheila Hicks a Clairra Zeisler se ve své tvorbě nechaly inspirovat tradičním staroperuánským tkaním.

40 RUDAVSKÁ, M. Sdělení textilní hmoty. *Revue Umění a řemesla*, č. 3, 2009. s. 13–18. ISSN 0139-5815.



Československá tapisérie v 60. letech

V Československu se v oblasti tapisérie zúročily všechny předchozí vlivy. Na uměleckou scénu nastupuje řada výtvarníků, kteří prošli textilním ateliérem A. Kybala a uvažují o tapisérii jako o svébytném autorském díle. Nezbytnost autorské realizace, jako jediné možnosti pro dosažení autentické výpovědi, se stala pro většinu z nich zásadním východiskem. K nejvýraznějším představitelům tohoto proudu patřili Jan Hladík a Jenny Hladíková, Jindřich Vohánka, Bohdan Mrázek a Jiří Tichý, kteří začali aktivně spoluvytvářet novou podobu tapisérie jako autonomní formu výtvarného sdělení a velmi živé tvorby, která je zpočátku označována jako „*aktivní tapisérie*“⁴¹, později se pro ni ujímá obecnější název tapisérie autorská. Termín aktivní tapisérie je následně používán některými textilními umělci pro specifickou podobu autorsky tkaného díla a stává se jejich uměleckým krédem.⁴²

K možnostem autorsky tkané tapisérie přistupovali jednotliví umělci velmi rozličně. Příznačné bylo experimentování s vnitřní stavbou struktury, kde nejvýznamnějším počinem bylo odhalování osnovy, tektonické části díla, která byla po celá staletí zakryta, a tendence nechávat ji působit jako samostatný výtvarný prvek. Uvolnění jednotlivých svazků osnovních nití, jejich přetkávání, narušování, uplatnění flotáže⁴³ a šliců⁴⁴ bylo jen jedním z kroků k opuštění po staletí používaného, z principů tkaní vzešlého pravoúhlého formátu vyúsťující v expanzi do nepravidelných obrysových forem. Pro řadu

41 Termín aktivní tapisérie poprvé použil J. Vohánka v roce 1966 v časopisu *Tvar*.

42 Pojem aktivní tapisérie se spojuje především se jmény J. Vohánky, B. Mrázka a J. Tichého.

43 Flotáž je neprovázaný úsek nitě ve tkanině.

44 Šlic je rozparek ve tkanině.

umělců pak bylo zcela přirozené zapojení i jiných technologických postupů tkaní; vedle klasického útkového rypsu se objevují různé tkalcovské nebo strukturální vazby, nejčastěji keprová, reliéfnímu vyznění napomáhají také kobercové uzly. Akcent je dáván na výrazovost jednotlivých útků, taktilní struktury, emotivitu. K tomu přispívá i proměna materiálu. Původní materiál je obohacován o další, do té doby pro tapisérii nepřijatelné materiály. Vedle klasicky zušlechtnuté vlny je ke zdůraznění výrazu využívána i přírodní nespředená vlna, někdy i její nebarvená podoba nebo ručně spředený materiál se svým půvabem nepravidelnosti. Časté je i využití „netradičních“ materiálů se zcela jiným výrazem, k nimž patřil především tolik oblíbený sisal⁴⁵, objevují se i další prvky – kov a dřevo, to vše přispívá k emotivitě výrazu. Sama textilní hmota, její výrazové a významové možnosti se stávají inspiračním zdrojem umělce i nositelem sdělení. Citlivost vůči materii, vnímání její symbolické hodnoty tak mělo blízko k aktuálním tendencím a proudům ve volném výtvarném umění 60. let. 20. století.⁴⁶ K prvním průkopníkům tohoto nového vztahu ke tkaní a tapisérii, pro něž se stává volné improvizací použití materiálu s popíráním klasické techniky ústředním tématem, patřil především Jindřich Vohánka, Bohdan Mrázek a Jiří Tichý.

Vedle tohoto trendu vycházejícího z velmi aktivního a dynamického vztahu k práci s textilní hmotou existoval i jiný směr. Pro celou řadu textilních umělců zůstává východiskem práce klasická vazba útkového rypsu, ve které objevují nové výrazové možnosti. Řada žáků A. Kybala byla ovlivněna jeho přístupem k nalézání bohatých výrazových možností v samotném tkaní, v objevování specifické prostorotvornosti a barevnosti textilního vlákna. Příkladem jsou v této době i vlastní realizace A. Kybala a L. Kybalové představující významný přínos k české autorské tvorbě dospívající ke stále „...přesvědčivější poloze textilní výrazovosti“⁴⁷. Díla, jako byl *Relikviář*, *Znak* či *Kámen a oblak*, patří k vrcholům citlivého přístupu k textilnímu materiálu. Práce na

45 Poprvé zařadil sisalový motouz do tvorby koberců v gobelínové manufaktuře ve Valašském Meziříčí tkadlec Karel Závada v roce 1960. (VOHÁNKA, J. In *Československá tapisérie 1966–1971*.)

46 RUDOVSKÁ, M. Sdělení textilní hmoty. *Revue Umění a Řemesla*. Praha, č. 3, 2009. s. 15. ISSN 0139-5815.

47 KYBALOVÁ, L. In *Československá tapisérie 1965–1966*. Katalog k výstavě. Praha, Jízdárna Pražského hradu. Praha: SČVU, 1966. Nepag.

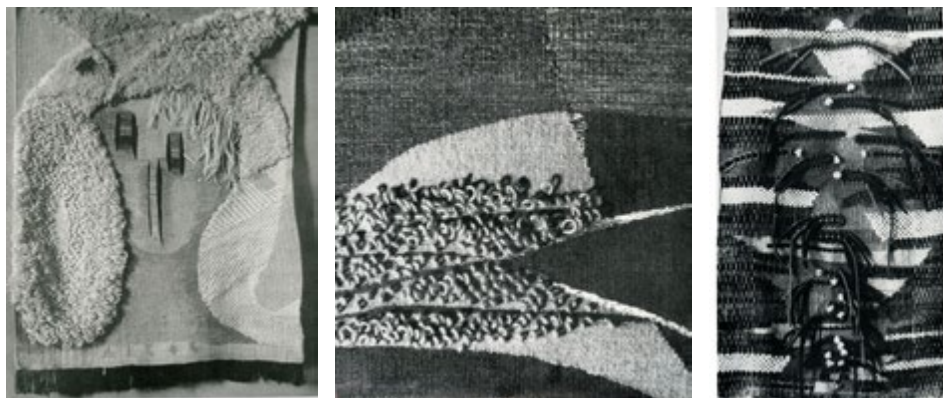


Obr. 6 Jiří Fusek, *Lovná zvěř*, 1957, 400 x 600, detail, vlna, útkový ryps

stavu a převaha využití tradičních principů goblenového tkaní s drobnějšími a méně radikálními reliéfními vstupy se v této době stává východiskem tvorby celé řady absolventů VŠUP, k nimž patří svým celoživotním dílem například tvorba Jana Hladíka, který v ní navíc zúročil i svou zkušenost z ateliéru monumentální malby J. Fišárka. Podobný způsob tvorby je charakteristický i pro Jiřího Fuska, Jenny Hladíkovou, Karolínu Gutovou, Květu Hamsíkovou, Karla Lapku nebo pro tvorbu Evy Brodské.

K akceleraci rozvoje autorské tapisérie u nás také přispěly dvě monotematické výstavy tapisérií v roce 1966 a v roce 1971, které jsou považovány za mezníky ve vývoji tapisérie na domácí půdě. První z nich, *Československá tapisérie 1956–1966*, byla uspořádána v roce 1966 v Jízdárně Pražského hradu při příležitosti pořádání IX. Mezinárodního kongresu výtvarných kritiků AICA⁴⁸ a představila v průřezu vývoj gobelínové tvorby u nás. Kromě nejvýznamnějších realizací manufakturní tvorby od roku 1925 po současnost byla na výstavě zastoupena soudobá díla autorské tapisérie různých názorových konceptů. Vedle prací představujících nový pohled na klasickou ta-

48 AICA je mezinárodní asociace výtvarných kritiků.



Obr. 7 Antonín Kybal, *Znak*, 1965, 100x75 cm, vlna, len, útkový ryp, kombinovaná technika

Obr. 8 Alice Kuchařová, *Kompozice v červené a fialové*, 1966, 200 x 95 cm, detail, vlna, útkový ryp, kombinovaná technika

Obr. 9 Jiří Mrázek, *Indiánské léto*, 1965, 170x100cm, konopí, juta, pásy tkaniny, tkaní, kombinovaná technika

pisérii s důrazem na silné působení materiálu, barvy a moderní výtvarný výraz, k nimž patřila především díla manželů Kybalových,⁴⁹ Jana Hladíka⁵⁰ a Jenny Hladíkové, ale například i díla Jiřího Fusky⁵¹, Karla Lapky⁵², Alice Kuchařové, představila i řadu autorů reprezentujících novátorský, experimentální přístup k vláknu a podobě tapisérie. Výstava poukázala na nový typ práce představující zásahy do samotné podstaty klasické tapisérie a typického pravoúhlého formátu. K těmto autorům patřili především nejvýraznější zástupci tzv. „aktivní tapisérie“: Bohdan Mrázek⁵³, Jindřich Vohánka⁵⁴, Jiří

49 Byly to především práce vzniklé na počátku 60. let; *Kámen a mrak* a *Tanečnice v zahradě*.

50 Tapisérie *Bílá figura* a *Modrá zahrada* Jana Hladíka z roku 1965 byly utkány technikou útkového rypu a výrazně odrážely jeho malířské školení.

51 Autorsky tkanou tapisérii *Lovná zvěř* vytvořil J. Fusek již v roce 1957.

52 Karel Lapka byl na výstavě zastoupen gobelínem z cyklu *Vesmír* z roku 1964.

53 Bohdan Mrázek vystavoval několik tapisérií: *Let černých ptáků* z roku 1965, *Pád* (1965) a *Legendu a život* (1966).

54 Jindřich Vohánka byl na výstavě představen díly *Balada* (1965), *Podzřelá zvířata* (1965) a tapisérii *Sen pana Blériota* (1966).

Tichý⁵⁵ nebo i Inez Tuschnerová či Jiří Mrázek. Ostatně experimentům se strukturou se zcela nevyhýbalo ani dílo A. Kybala⁵⁶ či Alice Kuchařové.

O pět let později – v roce 1971 – se představila současná česká a slovenská tapisérie na výstavě *Československá tapisérie 1966–1971* v Královském letohrádku na Pražském hradě a později na hradě v Bratislavě. Organizace výstavy se ujalo několik významných osobností z řad umělců, uměleckých teoretiků a pedagogů, kteří se vývojem soudobé tapisérie soustavně zabývali. Patřila k nim především Dagmar Tučná, Milena Lamarová a Viera Luxová, součástí pracovního výboru výstavy byl ještě například Bohuslav Felcman, Bohdan Mrázek a Jiří Šetlík. V návaznosti na svou předchozí tvorbu se představili čeští autoři Jan Hladík⁵⁷, Jenny Hladíková⁵⁸, Antonín Kybal a Ludmila Kybalová⁵⁹, Jiří Tichý⁶⁰, Bohdan Mrázek⁶¹, Jindřich Vohánka⁶², Jiří Mrázek a Alice Kuchařová. Práce některých z nich prošly během několika málo let dalším vývojem směrem ke strukturálnímu pojetí⁶³. Řadu představitelů autorské tvorby zastoupených na předchozí výstavě doplnili slovenští umělci a mladí posluchači VŠUP v Praze. Ze slovenských umělců se jako

55 Se vstupem nespředeného vlněného česance vstupuje do klasického útkového rypsu Jiří Tichý v tapisériích *Vlhlká krajina* (1965–66) nebo v díle *Sisyfovský motiv* (1966).

56 Tuto polohu představovala u Kybalových především díla *Relikviář* a *Znak*, obě z roku 1965.

57 Jan Hladík byl zastoupen na výstavě autorskou tapisérií *Stéla* z roku 1970.

58 Výraznou dynamickou tapisérií *Proudění* z roku 1970 předjímala Jenny Hladíková svou další tvorbu reflektující inspiraci přírodou a jejími jevy.

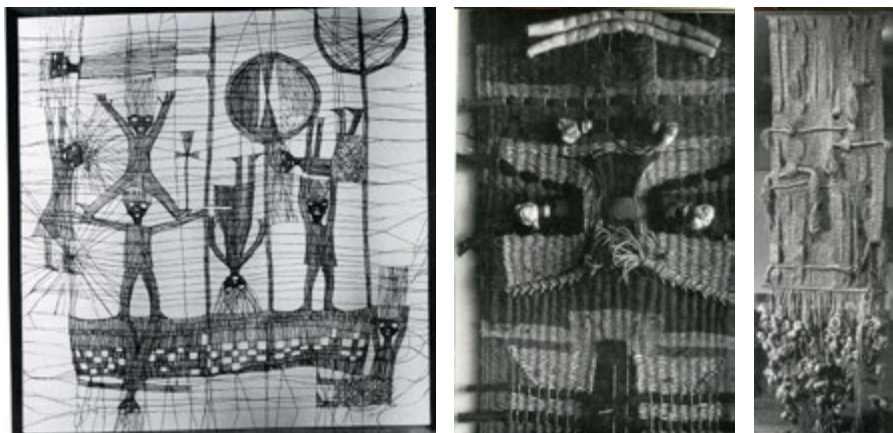
59 Manželé Kybalovi se na této výstavě prezentovali vrcholným dílem autorské tapisérie s názvem *Objemy v prostoru* z roku 1967, maximálně zohledňující a využívající pestré možnosti tkané tapisérie a útkového rypsu.

60 Jiří Tichý byl zastoupen prací *Budoucí setkání* z let 1970–71.

61 Bohdan Mrázek se představil vrcholným dílem aktivní tapisérie s výrazným strukturálním reliéfem *Tisková konference s N. Armstrongem* utkaným v roce 1970 na oslavu prvního amerického kosmonauta, který vystoupil na Měsíc.

62 Autorská tapisérie Jindřicha Vohánky *Ročník 1922*, která vznikla mezi roky 1966–67, zcela nabourala představu o klasické tapisérii a jejím formátu.

63 V tomto směru se odvíjela například i tvorba Josefa Müllera a Květy Hamsíkové, ale i Jenny Hladíkové, pro niž má struktura výrazný emocionální význam a také světelnou hodnotu.



Obr. 10 Luba Krejčí, *Sen Modré sirény*, 1963, 100x100 cm, len, niťák

Obr. 11 Jiří Mrázek, *Kompozice*, 1971, 130x80 cm, vlna, konopí, textil, kovový drát, tkaní, kombinovaná technika

Obr. 12 Ludmila Kaprasová, *Reliéfní závěs*, 1970, 280x90 cm, vlna, macramé, vlastní technika

nejvýraznější osobnost projevila Katarína Šujanová, která obohatila tapisérii o výrazné využití tkalcovských vazeb umožňující až grafické vyznění díla, Sylvie Fedorová a Eva Cisárová-Mináriková, které zastupovaly současnou generaci studentů pražské vysoké školy uměleckoprůmyslové. Z českých to pak byla díla Jana Měšťana, Oluše Vítkové, Radky Šrotové a dalších. Na výstavě se také poprvé v kontextu s tkanou tapisérií objevuje i práce Ludmily Kaprasové, jejíž dílo již předjímá vývoj v oblasti krajky směrem k volné tvorbě. Obě výstavy se setkaly s velkým ohlasem u domácích i zahraničních umělců a také u veřejnosti.

Během několika let se tak dostala česká a slovenská tapisérie nejen do povědomí české veřejnosti, ale představila svou sílu i na světových fórech. O významu české autorské tvorby s oceněním její výrazné experimentální podoby vypovídá i značná účast našich umělců na bienále v Lausanne, jejichž tvorba byla jury na přehlídce vybrána. Hned od 2. ročníku kromě klasiků tkané tapisérie A. Kybala a L. Kybalové vystavují na mezinárodním fóru představitelé nastupující generace textilních umělců Jan Hladík, Jenny Hladíková a Jiří Tichý. Na 3. bienále v Lausanne konaném v roce 1967 se objevují vedle autorů zastoupených na prvních dvou ročnících nová jména:

Bohdan Mrázek a Jindřich Vohánka. 4. bienále v roce 1969 pak představilo práce A. Kybala a L. Kybalové, J. Tichého, J. Hladíka a J. Hladíkové a díla dalších reprezentantů československé autorské tvorby – Jaroslava Červeného, Věry Drnkové-Zářecké, Silvie Fedorové a Luby Krejčí⁶⁴.

O významu československé autorské tvorby mělo vypovídat i připravované *Mezinárodní kolokvium o soudobé tapisérii* s příslibenou účastí asi 50 výtvarných umělců a teoretiků z 11 zemí, které mělo probíhat v srpnových dnech roku 1968 v Praze. Vzhledem k okupaci Československa vojsky Varšavského paktu se však již nekonalo⁶⁵. Zrušení sympózia znamenalo nejen „...promarněnou příležitost k význačné prezentaci dění v oboru tapisérie, možnost zasazení české textilní tvorby do souvislosti se světovým vývojem“⁶⁶, ale současně i tendenci k utlumení kontaktů se světem, které nastává s nástupem tzv. normalizace a politického útlaku. Přes začínající politický tlak se představitelé české tapisérie ještě na počátku 70. let účastní dalších ročníků bienále v Lausanne, tato účast je již ale poznamenána významně menším počtem zastoupených autorů.

64 Luba Krejčí představila na bienále svou autorskou techniku nazvanou „niták“, odvozenou z šité krajky.

65 RUDOVSKÁ, M. Sdělení textilní hmoty. *Revue Umění a Řemesla*, Praha, č. 3, 2009, s. 13–18. ISSN 0139-5815.

66 RUDOVSKÁ, M. Sdělení textilní hmoty. *Revue Umění a Řemesla*, Praha, č. 3, 2009, s. 17. ISSN 0139-5815.



Aktivní tapisérie

K nejprogresivnějším experimentátorům se strukturou a textilní hmotou majícím zásadní podíl na rozvoji české autorské tvorby patřil nepochybně Jindřich Vohánka a duchovně s ním spřízněný Bohdan Mrázek, kteří společně deklarovali v roce 1967 nový program „*aktivní tapisérie*“. K typickým znakům patřil především organický ráz práce nevázaný pravoúhlým formátem, bohatě členěný obrys a reliéfní povrch vycházející z přírody. Součástí tohoto nového přístupu k tapisérii byla i proměna materiálů. Materiál sám o sobě se stává základním výrazovým prvkem probouzejícím autorovu představivost a invenci⁶⁷. Netradiční materiály a nové technologie měly přispět k obnově základní umělecké hodnoty tkané tapisérie neimitující malovaný obraz, jak bylo po celá staletí předtím běžné, naopak měly nechat vyniknout bohatým možnostem práce s vláknem, k nimž patřilo i řazení tkaných částí volně vedle sebe nebo nad sebou, vyvolávání plastických účinků, odhalení a záměrné využití osnovy.

Tvorba **Jindřicha Vohánky** v 60. letech odrážela tyto principy, aktivní vztah k textilnímu vláknem a současně i k základním hodnotám tapisérie. Pro jeho výtvarný projev byly typické dynamické textilní struktury nesoucí prvek náznaku a myšlenkovou hloubku, evokující obsahovou stránku. Jeho vrcholné dílo tohoto období představoval *Sen pana Blériota* (1965–66), oslavující průkopníka letectví a věčnou touhu člověka po létání. Autor nabourává pravoúhlý formát, využívá kombinované techniky a vazby, vytváří plastický reliéf pomocí kobercových uzlů, nechává živě působit osnovní nitě i různorodou skladbu materiálů, jako byl sisal, vlna, plst a kovové prvky. Některé

67 Klasické materiály obohacovali o nové; sisal, plst, umělé hedvábí, lurex, kov a dřevo.



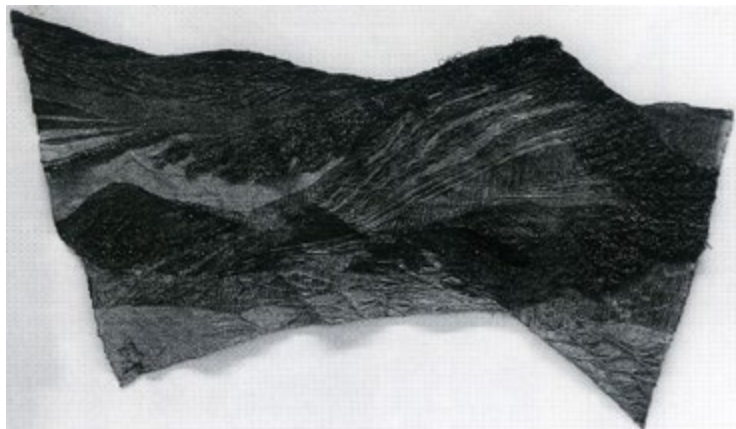
Obr. 13 Jindřich Vohánka, *Balada*, 1965, 170x233 cm, sisal, plst, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

z těchto postupů uplatnil umělec již v předchozích pracích *Balada* a *Podezřelá zvířata* z roku 1965. Další práce vzniklé během let 1966–1967 *Ročník 1922*⁶⁸ a *Idol*⁶⁹, se nesou ještě v tomto duchu a prezentují výrazné obsahové významy. K tomuto okruhu se řadí i práce *Jen proto museli uhořet* (1968) vytvořená jako pocta třem americkým kosmonautům, kteří zahynuli v roce 1967 ve vesmírné lodi Apollo 1. V ní pracuje autor nadčasově již s tématem textilního objektu.⁷⁰ Práce z tohoto období patří k stěžejním dílům i v kontextu světové tapisérie a o významu Vohánkovy tvorby vypovídá nejen jeho účast na bienále v Lausanne, ale i jeho zařazení do prestižní publikace Irene Waller *Textile*

68 Tapisérie *Ročník 22* je poctou lidem narozeným v tomto roce, kteří zažili světovou válku, a je i oslavou roku Vohánkova narození.

69 Tapisérie *Idol* vyjadřuje umělcův vztah ke světu. Autor zajímavě využil vedle sebe umístěných vertikálních pásů utkaných technikou útkového rypsu a ověřoval si tak prostorové možnosti díla.

70 Práce není tkaná, ale je sešita z bavlněných a na krajích opálených hadrů zavěšených na dřevěném ramenu. Vertikální kompozici podtrhuje využití volných, vzhůru do jednoho bodu směřujících nití.



Obr. 14 Bohdan Mrázek, *Analgie*, 1967, 168x305 cm, sisal, tkaní, kombinovaná technika

Obr. 15 Bohdan Mrázek, *Tisková konference s N. Armstrongem*, 1970, 360x180x21 cm, sisal, útkový ryp, detail

sculpture vydané v roce 1977 v Londýně, jež mapuje progresivní tendence ve světové textilní tvorbě.

Bohdan Mrázek, mladší kolega J. Vohánky a stejně jako on absolvent Kybalova textilního ateliéru, spoluautor „manifestu“ aktivní tapisérie, svou vlastní tvorbou v 60. letech výrazně naplňuje její kréda. Již v prvních tapisériích z roku 1965 – *Pád a Lety černých ptáků* – používá autor jako základní výrazový prostředek sisal a zapojuje do techniky útkového rypu i další struktury a vazby. V nejprogresivnějším díle z tohoto období – *Legenda a život* (1966) – zcela programově nabourává staletou představu o tradičním pravoúhlém formátu tapisérie a experimentuje s různými typy vazeb, které zhodnocuje ve strukturálním pojetí díla. Postupy a výtvarné prostředky, jež používá, pak vyvrcholí v pozdějších tapisériích⁷¹, především v jeho ikonickém díle z roku 1970 – *Tisková konference s N. Armstrongem*, ve kterém autor pro větší reliéfní vyznění díla zapojuje tektonické prvky tkaných částí, tkaný reliéf⁷². Modrou barevností, která evokuje nekonečný kosmický prostor (modrá barva je použita v nevel-

71 Patřila k nim tapisérie *Pratvary* z let 1967–68.

72 Bohdan Mrázek použil poprvé tkané plastické strukturální prvky v tapisérii *Svět dnes po ránu*, vzniklé mezi lety 1969–70.

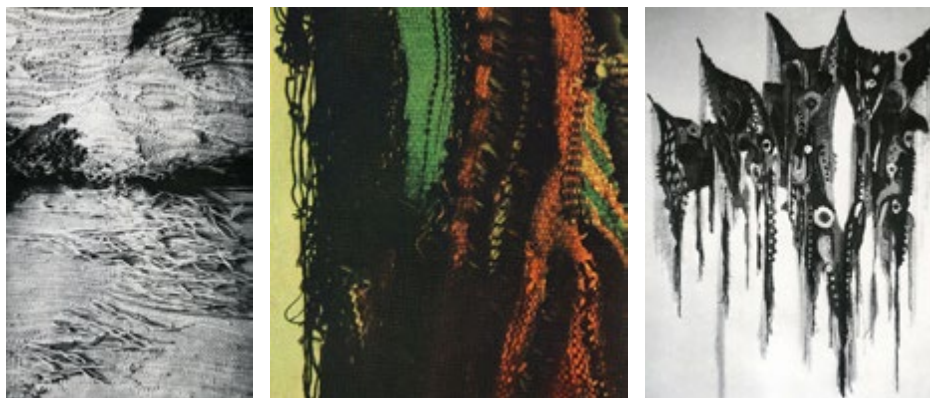
ké valérové škále), a strukturou vytváří autor stylizovaný náznak zbrázděné měsíční krajiny. Tapisérie představuje obdiv autora k meziplanetárním letům a technickému pokroku lidstva a vznikla jako pocta prvnímu kosmonautovi, který vystoupil na měsíční povrch. Dílo se silným psychologickým účinkem patří k nejvýznamnějším dílům moderní české tapisérie a po právu získalo jednu z hlavních cen na mezinárodní přehlídce tapisérií v São Paulu (12. bienále v São Paulu se konalo v roce 1973).⁷³

Oba uvedení autoři v tomto období reprezentovali českou tapisérii na mnoha světových fórech. Vedle bienále tapisérií ve švýcarském Lausanne to bylo především již zmiňované bienále v São Paulu v Brazílii nebo mezinárodní výstava v Tokiu.

K představitelům aktivního přístupu k tapisérii patřil také Jiří Tichý.⁷⁴ Základními východisky jeho tvorby byla gobelínová vazba a textilní vlákno chápáné jako svrchovaný výrazový prostředek. Techniku útkového rypsu začal záhy obohacovat o plastické vazby, o vyznění odlišnosti kvality textilního vlákna, jeho jemnosti či hrubosti, někde pak o záměrně vytvářený kontrast mezi spředenými a nespředenými, obvykle vlněnými materiály. Do tohoto období patří především práce z 2. poloviny 60. let minulého století inspirovaná prostředím jihočeské krajiny nebo díla vycházející z literárních či mytologických námětů, například *Vlhká krajina* (1965–66), *Sisyfovský motiv* (1966–67) nebo *Marsyas* (1966–67). Ke konci šedesátých let opouští J. Tichý pravoúhlý formát a zesiluje strukturální a reliéfní podobu díla. K nejradikálnějším v tomto směru patří tapisérie *Lod' naděje* (1967–68) nebo *Příběhy na několika kornoutech* (1969); v ní navíc autor posiluje reliéfní podobu díla o plastické prvky tkaných ploch vystupujících z plochy tapisérie. Také u prací ze 70. let je typické radikální nabourávání obrysu tapisérie a využití volných tkaných prvků a odhalené osnovy. K těmto dílům patří například tapisérie *Ve znamení motýlů* (1975) u níž, stejně jako u dalších vytvořených v tomto období, se tkaná hmota jakoby rozpadá do jednotlivých, pouze osnovními nitěmi spojených částí, kde se „...*tkaná textilie proměňuje ve volně v prostoru visící*

73 LUXOVÁ, V., TUČNÁ, D. *Československá tapiséria 1945–75*. Bratislava: Pallas, 1978. s. 14–19.

74 Jiří Tichý studoval kromě textilního ateliéru u A. Kybala také malířský ateliér u Emila Filly a jeho dílo zahrnuje i početné množství malířské a grafické produkce, stejně tak jako řadu děl užité malby, smalty, vitraje.



Obr. 16 Jiří Tichý, *Budoucí setkání*, 1970–71, detail, tkaní, kombinovaná technika

Obr. 17 Jiří Tichý, *Pocita Michelangelovi*, detail

Obr. 18 Jiří Tichý, *Ve znamení motýlů*, 1967, 305x180 cm, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

*fragmenty s dlouhými trásněmi.*⁷⁵ Všechny tapisérie, včetně té s názvem *Pocita Apollinairovi* (1970–71) nebo *Budoucí setkání* (1976), jsou utkány z vlny a je pro ně typická kultivovaná barevná škála, reliéfní povrch a citlivost k textilnímu výrazu. Kultivovaný svobodný projev nevázaný klasickým formátem se stal typickým znakem i pozdější autorovy tvorby⁷⁶. Jiří Tichý tak patřil po celá 60. léta k představitelům nového pohledu na tapisérii. Jako B. Mrázek a J. Vohánka reprezentoval tento proud na řadě přehlídek v zahraničí i na nejprestižnějším světovém fóru, na čtyřech ročních bienále v Lausanne v letech 1965, 1967, 1969 a 1971 i na jiných světových výstavách.⁷⁷

75 MRÁZ, B., MRÁZOVÁ, M. *Současná tapisérie*. Praha: Odeon, 1980. s. 30.

76 K těmto dílům později patřily celé cykly s hudebními motivy, např. *Groteskní divertimento* (1996), *Sonata v f-moll* nebo významné dílo *Lidská komedie – Pocita Shakespearovi* – vzniklé mezi roky 1990–91.

77 Tvorba Jiřího Tichého byla vystavována na prestižních výstavách v Německu, na trienále v Lodži, v USA, ve španělské Barceloně, v Japonsku v Ósace aj.



70. léta ve světě – tendence a proudy

Lausannské bienále sedmdesátých let odráželo a současně i gradovalo veškeré tendence typické pro tapisérii 60. let (experiment, vztah k prostoru, integrační tendence tapisérie a volného umění), vedlo k vystupňování experimentu i avantgardních projevů překračujících nejen rámec tapisérie, ale i všech hranic textilní tvorby. U řady tvůrců se stupňuje míra zapojování cizorodých materiálů (papír, dřevo, umělé hmoty), je pro ně také typické i objevování a uplatňování osobních autorských technik, které se často vyznačují velmi komplikovanými postupy. Práce textilních výtvarníků se ubírá stejným směrem jako u volné tvorby netextilních tvůrců, vlákno vstupuje do nových symbolických souvislostí a obsahově závažných kontextů, objevují se i první autoři předznamenantující téma interpretace jiných děl⁷⁸. Vztah tapisérie a volného umění se stává propustný mnoha směry⁷⁹, tapisérie se veřejně hlásí o svou příslušnost k volnému umění. Novým fenoménem v tomto období je specifické pojetí tvorby, které přináší na světové přehlídky japonské umění. V dílech japonských tvůrců se odráží hluboký vztah k přírodě, svět je interpretován jako konfrontace prostoru a přírody vedoucí často až k nalézání základních archetypálních forem. Japonské textilní umění vnáší do textilní tvorby zcela nové, originální pojetí, obohacuje evropskou tvorbu o nenapodobitelnou symbiózu tradice s moderností a hlubokou duchovností, navíc u většiny autorů spojenou s obdivuhodnou technickou precizností. Do vývoje tapisérie v 70. letech zasahuje, ovšem zcela odlišnými impulsy,

78 LAMAROVÁ, M. Lausanne – konec avantgard. *Umění a řemesla*, 1990, č. 1, s. 18–21.

79 Textil byl od 60. let přirozenou součástí akčního umění, happeningů, performancí či environmentu a byl netextilními umělci používán i ve zcela netextilních souvislostech, zato s výrazným symbolickým přesahem.

výrazně i americká tvorba. Pro řadu amerických autorů byla typická především technická zvědavost a rafinované zhodnocení možností tkaní⁸⁰, pro jiné snaha převádět do tapisérie tendence z volného umění. Vedle pop artu, op-artu a hyperrealismu se promítají do textilní tvorby i vlivy minimalismu a konceptu⁸¹. Mění se také vztah k prostoru. Zatím co v průběhu 60. let šlo především o objevování prostorotvorných možností vlákna, v 70. letech se již nabízí mnoho různých přístupů k textilní skulptuře, objektu i k tvorbě environmentu⁸². M. Abakanowicz představuje na 7. bienále zcela průlomový cyklus *Alterace* (1974–75) představující memento lidství, Sheila Hicks vytváří rafinovaná prostorová díla autorskou technikou omotávání⁸³, P. a R. Jakobi vystavili svou tapisérii *Transylvánie* (1973) se silným symbolickým obsahem. Japonští umělci se v některých případech vracejí k tradičním hodnotám tkaní⁸⁴ nebo pro své prostorové práce objevují zcela nově specifický fenomén textilního vlákna a zkoumají v prostorových objektech možnosti jeho statického napětí. Sachiko Morino vystavuje až zenový objekt *Ovázaný vzduch* (1977), Masakazu Kobayashi dílo *V-2* (1977) a Mario Yagy objekt *Kořen* (1974). Pro toto období je pro mnoho autorů typický silně senzitivní vztah k vláknu. V průběhu 70. let se akcentují i další témata jako je transparence nebo strukturální téma, které se však zásadně odlišuje od pionýrských dob „osvobozování vlákna“ v 60. letech a nově odráží především vztah mezi technologií, rytmem a vláknem, vznikajícím řádem a geometrií⁸⁵.

80 K těmto autorům patří například americká autorka Lia Cook, která pracuje s fotografickým tiskem převedeným do tkaní.

81 Na 8. bienále v Lausanne v roce 1977 překvapila svou konceptuální práci *Le Démeloir* americká autorka Sheila Hicks.

82 Americký autor Gerhard Knödel představil na 7. bienále v roce 1975 prostorovou kompozici *Parhelická cesta* (1975), tkané „schody“ zavěšené na stovkách nití, a otevřel tím prostor k další koncepci environmentu jako divadelní scény.

83 V roce 1972 to byla textilní práce *Oblíbená žena vyplňuje jeho noci*, červený kruh o průměru čtyř metrů vytvořený technikou omotávání vláken, na dalším bienále v roce 1975 stejnou technikou realizovaný *Oblouk z Barois*.

84 Shigeo Kubota se prezentovala svými tkanými pracemi *Ozvěna oceánů* (1974) a *Pacifická předehra* (1976).

85 Tento směr představovali například manželé Brennerovi s dílem *Kunchina – Africké struktury* (1978), inspirovaným účesy afrických žen a rytmem vázání, nebo Karen Chapnik s dílem *Velký trpyt* (1978).

Na konci 70. let významně proniká do tapisérie fenomén fotografie, se kterým vedle světových autorů pracoval zcela osobitě i český umělec Jan Hladík, jehož svébytný textilní přístup k interpretaci fotografie byl významně hodnocen i na světovém fóru bienále v Lausanne⁸⁶ v roce 1976 a jeho dílo se stalo součástí nového proudu – návratu ke tkané tapisérii.

86 Tapisérie Jana Hladíka *Setkání – nesetkání* (1976) byla vystavena na 8. bienále v Lausanne. Spolu s díly dalších autorů – Stefana Poplawského a Toma Philipse – představovala nový fenomén, interpretaci jiného díla, interpretaci fotografie.



Česká tapisérie v 70. letech

Česká tapisérie na počátku 70. let ještě udržovala kontakt se světovou tvorbou a navazovala na úspěchy českých autorů v předchozích letech. Na 5. mezinárodním bienále tapisérií v Lausanne v roce 1971 byla představena reprezentativní kolekce, ve které byli svými díly zastoupeni jak nestoři československé tapisérie Ludmila Kybalová a Antonín Kybal, tak na bienále již dříve vystavující J. Tichý a J. Červený, ale i zcela noví autoři. Manželé Kybalovi na bienále vystavili tapisérii *Zed' vánku* (1970–71), Jiří Tichý byl zastoupen strukturální tapisérií *Pocita Apollinairovi* (1970–71). Poprvé se také československá tvorba na tomto fóru prezentuje díly vytvořenými netkanou technikou art-protisu⁸⁷, kterou využili při realizaci svého díla Jiří Červený a Jarmila Čiháková-Semianová. Marie Vaňková-Kychynková svým rozměrným dílem *Prostorová krajka* (1970) reprezentovala volnou tvorbu v oblasti krajky, která, stejně tak jako tapisérie hledá svou novou podobu. Inez Tuschnerová vystavila originální práci *Střelnice* (1970–71).

Situace na domácí půdě se však díky politické situaci zhoršuje a kontakty se světem, stejně tak jako umělecké možnosti, jsou postupně utlumovány. To vše, včetně vnucování ideologických aspektů do umělecké tvorby, mělo hluboký dopad na českou autorskou tapisérii, na vlastní tvorbu i na recepci jejího díla u nás i na mezinárodní scéně⁸⁸. Doznívají sice ještě původní kontakty (i přes značná omezení naši přední představitelé aktivní tapisérie J. Vohánka a B. Mrázek vystavují v roce 1973 na bienále tapisérií v São Paulu a v roce 1977 na mezinárodní výstavě v Tokiu,

87 Technologie byla vyvinuta Výzkumným ústavem vlnářským v Brně jako československý patent v roce 1964.

88 RUDOVSKÁ, M. Sdělení textilní hmoty, In *Revue Umění a Řemesla*. Praha, 2009, č. 3. s. 13–18.

J. Tichý v Ósace nebo v San Diegu v USA), ale pro mladší generaci se možnost sledování aktuálních tendencí a zapojení do světových výstav stává značně omezené. Na přehlídkách v Lausanne naši textilní tvůrci vystavují ve stále menší míře. Již na dalším, 6. bienále v roce 1973, byla účast Československa redukována pouze na jednoho vystavujícího. Česká tvorba však byla naštěstí zastoupena tím nejlepším, co mohla představit. Reprezentoval ji Bohdan Mrázek, jedna z nejvýraznějších osob strukturálního proudu v tapisérii, svým dílem *Tisková konference s N. Armstrongem* (1970), které dodnes patří k nejvýznamnějším autorským tapisériím 20. století i ve světovém kontextu. O dva roky později, na 7. bienále v roce 1975, už československá tvorba není zastoupena vůbec, přestože se výsledky na domácí půdě stále ještě mohou srovnávat se světovou tvorbou. Je to poprvé od zahájení bienále, kdy se práce našich umělců neobjevují na nejprestižnější přehlídce aktuálního dění. V následujících ročnících bienále v Lausanne v roce 1977 a 1979 je vybráno na přehlídku vždy pouze jedno dílo; na 8. bienále *Setkání – nesetkání* (1976) a na 9. bienále tapisérie *Někteří z nás* (1977–78), obě od Jana Hladíka. Tyto klasicky útkovým rypsem tkané tapisérie přinášejí nový pohled na práci v této oblasti, nová témata, téma aproximace a interpretace jiných děl, práci s fotografií i návrat k figurálním námětům, které rezonují i na světové scéně.

Českou textilní tvorbu v tomto období představuje několik názorových proudů. Na jedné straně u řady tvůrců doznívají strukturální výboje a experimentální tendence, na straně druhé se u řady autorů prohlubuje citlivost k přírodním inspiracím a upřednostňování klasických hodnot tkané tapisérie. Novým fenoménem je objevování inspirace v interpretaci jiných děl a jejich převodu do tkané tapisérie objevující se u některých českých tvůrců od 2. poloviny 70. let a reflektující stejné tendence ve světové tvorbě. Ludmila Kybalová⁸⁹ analyzovala českou tapisérii přelomu 60. a 70. let a vidí ve tvorbě textilních autorů několik směrů: „*návrat k organismu struktur*“⁹⁰, „*soužití s hmotou a technickými prostředky*“⁹¹, „*pohyb povrchových struktur a jeho prostorové a duchovní působení*“⁹² a „*tvorbu pro samotnou existenci díla*“^{93,94}

89 Ludmila Kybalová, dcera Antonína a Ludmily Kybalových, významná teoretička zabývající se systematicky textilní tvorbou.

90 Tento proud reprezentuje například J. Vohánka.

91 Soužití s hmotou představuje podle L. Kybalové především tvorba J. Tichého.

92 K tomuto pojetí měla blízko především J. Hladíková.

93 Nejvýraznějšího představitele tohoto směru vidí L. Kybalová v B. Mrázkovi.

94 KYBALOVÁ, L. Československá tapisérie 1966–1971, *Umění a řemesla*, r. 1972, č. 2, s. 22–28.



Obr. 19 Jaromír Hanzelka, *Pocta padlému kmeni*, 1974, 170 x 380 cm, vlna, tkaní, kombinovaná technika

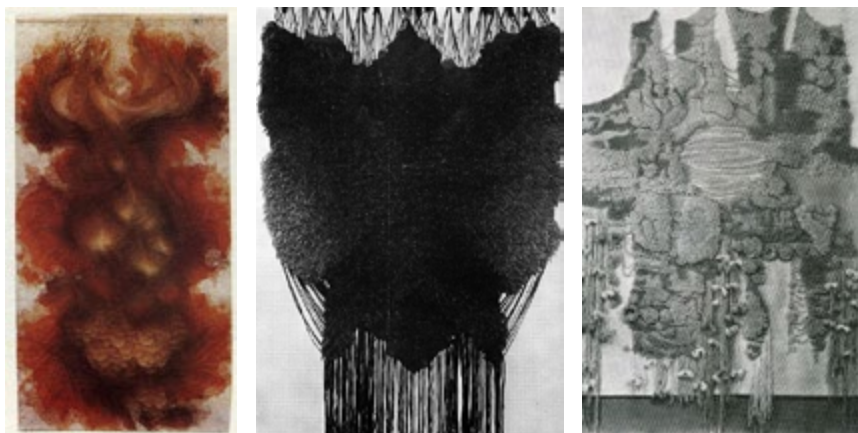
Aktivní přístup k vláknu a struktuře nebyl výsadou jen dříve jmenovaných umělců, ale stal se pro řadu dalších autorů na určité období jejich tvorby uměleckým principem, experimentální podoba tapisérie představovala pro mnohé alespoň krátkou etapu jejich tvorby. K těmto autorům patřili například i oba vedoucí gobelínových dílen, ve Valašském Meziříčí **Jaromír Hanzelka** a v Jindřichově Hradci **Josef Müller**, absolventi textilního ateliéru A. Kybala. U nich to však, vzhledem k jejich profesnímu zaměření, většinou nebyly práce tkané samotnými autory, ale byly realizovány pod jejich vedením manufakturně. Jaromír Hanzelka na počátku 70. let vytvořil své nejzajímavější strukturální tapisérie – *Dva kmeny* (1971), *Pocta padlému kmeni* (1974) a *Bílý reliéf* (1973). Strukturální tapisérie jsou v tomto období typické i pro Josefa Müllera. Za všechny lze jmenovat díla *Pokoj* (1974) a *Podzim* (1973–74).

Spolupráce s manufakturou byla častá i pro **Věru Drnkovou-Záreckou**⁹⁵ nebo **Inez Tuschnerovou**⁹⁶ či **Sylvu Řepkovou**⁹⁷, která vnesla do tkané tapi-

95 Autorské tkaní se u Věry Drnkové-Zárecké objevuje jen u dvou rozměrnějších děl – *Podivuhodné perspektivy* z roku 1969 a *Klec* z roku 1970.

96 Příkladem strukturální tapisérie Inez Tuschnerové byla práce *Strom* realizována ÚÚŘ ve Val. Meziříčí v roce 1974.

97 Inspirace orientálními koberci dovedla Sylvu Řepkovou ke kompozičně velmi jednoduchému, geometrickému a barevně velmi střídmému projevu. K tomu typu tapisérií patří



Obr. 20 Josef Müller, *Září*, 1976, 450x225 cm, ručně předená vlna, kombinovaná technika

Obr. 21 Josef Müller, *Pokoje*, 1974, 220x160 cm, ručně předená vlna, utkala gobelínová dílna v Jindřichově Hradci

Obr. 22 Jaromír Hanzelka, *Bílý reliéf*, 1973, 200x150 cm, vlna, tkaní, kombinovaná technika, realizováno v MGM

série napětí mezi klidným, útkovým rypsem tkaným pozadím a tkalcovskými vazbami, zvl. keprovou vazbou. Sylva Řepková působila také jako umělecká vedoucí gobelínové manufaktury ve Valašském Meziříčí a realizovala svou tvorbu i manufakturně, stejně tak jako J. Müller a J. Hanzelka. Práce se strukturou se ukázala jako nosná i pro tvorbu **Alice Kuchařové**. Její autorské, barevně téměř monochromní tapisérie, utkané goblénovou vazbou, jsou od 70. let obohacovány o rozdílnou plasticitu sumakového stehu, vytvářejícího na klidné ploše nízký reliéf⁹⁸. Výrazové možnosti, které nabízí samotný materiál (sisalová a jutová vlákna, kovové prvky), vznikající kontrasty při vzájemném působení materiálů a jeho estetické hodnoty se naopak staly východiskem pro tvorbu **Blanky Růžickové**.⁹⁹

například autorsky tkaná tapisérie *Strom a pták* (1973) nebo manufakturně utkaná *Kompozice* (1975).

98 K dílům vytvořeným touto technikou patří například *Strom života* z roku 1970, *Červená kompozice* (1971) a *Zamyšlení* (1975).

99 *Modrá tapisérie* (1974), utkaná kombinovanou technikou ze sisalu a se zapojením kovu, je typickým příkladem tvorby Blanky Růžickové z tohoto období.



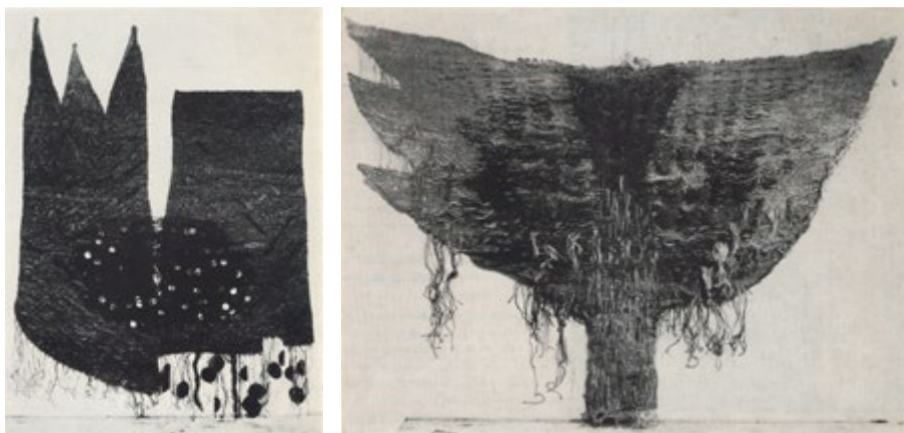
Obr. 22 Sylva Řepková, *Strom a pták*, 1973, 180x230 cm, vlna, plátňová a keprová vazba

Obr. 23 Inez Tuschnerová, *Strom*, 1974, 150x200 cm, vlna, útkový ryps, tkané vazby, realizováno v MGM ve Valašském Meziříčí



Obr. 24 Věra Drnková-Zářecká, *Klec*, 1970, 180x150 cm, vlna, útkový ryps, obtáčení osnovy, střapce

Obr. 25 8. Alice Kuchařová, *Strom života*, 1970, 200x200 cm, vlna, útkový ryps, sumakový steh



Obr. 24 Blanka Růžičková, *Rozmluva tvarů*, 1969–70, 225 x 280 cm, sisal, juta, kov, tkaní, kombinovaná technika

Obr. 25 Blanka Růžičková, *Ikarus*, 1972, 220 x 330 cm, sisal, tkaní, kombinovaná technika

I přes řadu děl, která odrážejí principy aktivní tapisérie, se však začíná jevit, že téma experimentování s vláknem a hmotou se již v této době vyčerpalo a nastává jisté uklidnění; experimentace již není cílem, ale stává se samozřejmou součástí díla, které hledá, jak nejlépe uchopit výtvarnou myšlenku, stává se součástí nového estetického vnímání a v některých případech začíná estetický záměr dokonce dominovat. Touto proměnou prošla i tvorba **Jindřicha Vohánky**. Po hektickém tvůrčím období v 60. letech se autor na několik let stáhl do uměleckého ústraní, během kterého bilancoval dosavadní tvorbu a hledal nové cesty vývoje. K tvorbě tapisérie se znovu vrací po roce 1974, kdy vzniká tapisérie *Ani skála, ani kámen* a poté *Husovická Venuše*. V nich se vrací ke klasické technice útkového rypsu, který využívá v jeho co nejširších výrazových možnostech.

K autorům námětově orientovaným směrem k přírodě a přírodnímu dění, kteří však netvoří popisný záznam, ale dotýkají se hlubších obsahových symbolických vrstev, patří především Jenny Hladíková, Eva Brodská a Jan Měšťan. Tapisérie **Jenny Hladíkové** se řadily už v 60. letech k nejprogresivnějším, takto orientovaným dílům, která reprezentovala československou tvorbu i na bienále v Lausanne¹⁰⁰. Umělkyně patří k těm autorům, kteří sice neo-

100 Jenny Hladíková vystavovala na 3. bienále tapisérie v Lausanne v roce 1967.



Obr. 26 Jan Měšťan, *Soumrak*, 1973, 130x220 cm, vlna, sisal, útkový ryps

Obr. 27 Vlastimil Vodák, *Někteří jen přihlížejí*, 1976, 180x130 cm, vlna, vazebná tapisérie

pustili tradiční pravoúhlý formát, využívá ho však s osobitou invencí. Její díla představují podobenství o čase, změně i růstu, vyjadřují dynamiku pohybu a vyrůstají z vlastního procesu textilní práce autorky. Strukturální systém má v kompozici dominantní úlohu, kde hutné provazce struktur vzniklé technikou omotávání vytvářejí na ploše tapisérie reliéfní povrch. V kontrastu k nim pak výrazně působí klidná plocha „pozadí“ utkaná klasickou vazbou¹⁰¹. K pracím tohoto typu patří tapisérie *Proudění* (1970), *Střetnutí tkaniva* (1972) nebo barevně i strukturálně výrazné *Místo střetu* (1978).¹⁰² Příroda byla hlavním tématem tvorby i pro Evu Brodskou a Jana Měšťana.¹⁰³ Oba textilní umělci nikdy neopustili klasickou techniku útkového rypsu a reprezentovali ve vztahu k přírodní inspiraci lyrický proud, u Evy Brodské navíc výrazně směřující k duchovní dimenzi, k osobnímu prožitku světa, k dokonalejšímu řádu a řemeslu.¹⁰⁴ Dekorativně, do plošných znaků převedená krajina, je pak typická

101 MRÁZ, B., MRÁZOVÁ, M. *Současná tapisérie*. Praha: Odeon, 1980. s. 40.

102 TUČNÁ, D., KLIMEŠOVÁ, V. *Jan Hladík a Jenny Hladíková*. Jindřichův Hradec, květen – červenec 1973. Praha: UPM, 1973. Nepag.

103 Měšťanovy tapisérie z tohoto období vyjadřují pocity z přírody prostředky lyrické abstrakce. Patří k nim i tapisérie *Soumrak* z roku 1973.

104 V 70. letech vytvořila Eva Brodská řadu tapisérií; *Hořící keř* (1970), *Tichý hlas* (1972)

pro další žáky Kybalova ateliéru, Radku Vodákovou a Vlastimila Vodáka.

V 70. letech se na výtvarné scéně objevuje nová výrazná osobnost české autorské tapisérie – **Renata Rozsivalová**. Její tapisérie se tak jako u předchozích umělců váží k tématu přírody, „...*ale konkrétní zážitek přírody je pouze inspiračním popudem pro autonomní uměleckou realizaci...*“¹⁰⁵. Jako autorka vnáší do české tvorby nový impuls, svébytný výtvarný řád s důrazem na výrazovou funkci techniky, přísný geometrický řád, kde se tím řadí ke geometrickým a strukturálně technologickým proudům ve světové tapisérii. K prvním pracím předjímajícím tento směr její tvorby patří *Předjarní krajina* (1972), ve které poprvé používá kromě útkového rypsu zatkávané smyčky, které se pro ni posléze stávají důležitým výrazovým prvkem. Nejvýraznějšími a nejtypičtějšími díly z tohoto uměleckého období R. Rozsivalové jsou *Geometrická krajina* (1975) a *Krajina odlivu* (1977), ve kterých jsou už plně uplatněny charakteristické rysy její tvorby. Zatímco tapisérie založené na geometrickém řádu akcentují lineární prvky kompozice a jsou utkány hladkým útkovým rypsem, reliéfní tapisérie se vyznačují bohatou strukturou se zatkávanými smyčkami, které plochu tapisérie obohacují o měkkou modelaci světla a stínu. Pro všechny její autorské tapisérie je typická střídma, oproštěná barevnost, provedená pouze v několika valérech a důraz na dokonalé řemeslo.¹⁰⁶

V poslední čtvrtině 20. století se objevuje v tapisérii nové téma. Textilní tvůrci pro svou tvorbu nalézají téma fotografie a inspirují se uměleckými díly z jiných oblastí (uplatnění fotografie bylo v té době ve volném umění již pevně zakotvené, stejně tak jako téma aproximace), kde hledají jejich adekvátní přepis do textilní řeči. Nezávisle na světových proudech sahá u nás k tématu fotografie **Jan Hladík** a objevuje v něm pro sebe výrazný inspirační zdroj; stejně tak posléze čerpá impulsy z oblasti dějin umění a historických reminiscencí. Oproti předchozí tvorbě kultivovaných abstraktních kompozic ze zjednodušených tvarů to znamená zásadní zlom. Návrat k figurální tapisérii a ověřování nosnosti realistického záznamu v současném tkaní bylo pro autora něco zcela nového. První práce tohoto druhu – *Polibek ze Saint Gill* (1974) –

a *Advent* (1974–1975). Duchovně laděné tapisérie inspirované přírodou vytváří autorka i v následujících letech. Čím dál subtilnější práce odrážejí problematiku, kterou se autorka neustále zabývá, téma světla, které se stává ústředním námětem díla.

105 MRÁZ, B. MRÁZOVÁ, M. *Současná tapisérie*. Praha: Odeon, 1980. s. 66.

106 MRÁZ, B. MRÁZOVÁ, M. *Současná tapisérie*. Praha: Odeon, 1980. s. 72.

byla vytvořena podle fotografie románského reliéfu z Bretaně. J. Hladík zde programově využívá techniku útkového rypsu a hledá, zda je tato technologie schopna vyjádřit výrazy psychiky člověka. Hned v následující práci z roku 1976 se téma fotografie objevuje v tapisérii *Setkání – nesetkání* a ukazuje se jako nový fenomén Hladíkova výtvarného projevu. Autorovo dílo, práce se světlem, textilně citěný prostor, dramatická gesta, iluze prostoru i dokonale zvládnuté řemeslo, nese jeho subjektivní sdělení a oproti tvorbě jiných umělců, kteří pracují rovněž s fotografií, je spíš výraznou psychologickou sondou. Právě tento psychologický koncept a dokonalé tkalcovské provedení bylo to, co zaujalo a odlišilo jeho tvorbu od jiných autorů, co bylo výrazně ceněno v roce 1977 na 8. bienále v Lausanne i na jeho dalším ročníku v roce 1979, kde J. Hladík vystavil triptych *Někteří z nás* (1977–78). Dílo ukazuje na dokonalé kompoziční zvládnutí přepisu různorodých prvků: Raffaelova kartonu *Zázračného rybolovu*, detailu mužské hlavy a fotografie tančící dívky, i na mnohovýznamový myšlenkový obsah, k němuž přispívá napětí ze střetu časově, prostorově i významově vzdálených elementů. Figurální téma se pak stává Hladíkovi stěžejním tématem na další desetiletí.¹⁰⁷

Také v tvorbě **Bohdana Mrázka** se objevuje na konci 70. let změna přístupu k technice i tématu. Autor se po zkušenostech s dynamickým vývojem v oblasti aktivní tapisérie vrací k tradiční, útkovým rypsem tkané tapisérii a objevuje pro svou tvorbu inspiraci v klasickém malířství. Jedno ze stěžejních děl tohoto období je tapisérie *Mistři holandského zátiší 17. století* (1978–79), která ryze textilními prostředky a s důrazem na technologii tkaní nese odkazy na klasické umění, a přesto je to dílo ryze současné. Autor rozfázoval „obraz“ zátiší do desítek až stovek malých utkaných čtverců, jejichž řád a systém evokuje počítačové nebo televizní rastry.¹⁰⁸ Technika pravouhlého tkaní je zde maximálně výtvarně zhodnocena.

Ve druhé polovině 70. let se objevují na české scéně nejmladší umělci

107 Východiskem Hladíkovy tvorby byla často inspirace historickým uměním. Během 70. let autor utkal řadu tapisérií inspirovaných malířskými díly významných autorů nebo fotografiemi. Patří k nim například práce *Mantegna* (1977), *Poselství* (1974–75) nebo *Tváře* (1979). Téma převodu uměleckého díla a fotografie do textilní podoby zůstalo pro J. Hladíka stěžejním tématem nejen v 70. letech, ale i pro další léta.

108 B. Mrázek použil podobný systém rastrů jako U. Plewka-Schmidt, která ve své tapisérii, stejně tak úporně jako restaurátor, „analyzuje“ původní obraz-malbu Madony.

z generace Kybalových žáků, mezi nimi Jan Timotheus Strýček, Jiřina Strýčková, Alice Ulmová a Alexandr Ulma.

Jan Timotheus Strýček, spolu se svou ženou **Jiřinou Strýčkovou**, patří k autorům, kteří již nemusí hledat cestu k tapisérii v poloze technologických experimentů a materiálových výbojů, ale objevují svou vlastní cestu jiným způsobem. Autor obrací svou pozornost k neofiguraci a jejím inspiračním zdrojům, a klade důraz na klasické hodnoty tkaní. Pro Strýčkovy tapisérie tohoto období je typickým rysem abstrahující až dekorativní charakter prací, které se tématicky obracejí k nejrůznějším přírodním dějům a vztahům. Napětí obsahu je docíleno kontrastem oblých organických tvarů a cizorodých agresivních civilizačních prvků, které jsou symbolicky zastoupeny geometrickými tvary i pravidelným geometrickým členěním plochy. K výrazovým prostředkům patří čisté, někdy až agresivní barvy, geometrické rastry, lineární prvky, diagonály, odkazující na grafické školení autora. Typický je důraz kladený na výtvarnou formu, textilní prokreslení detailu vycházející z možností goblénového tkaní a respektující textilní postupy. Pro svůj záměr autor rafinovaně využívá techniku jemných kilimových ústupů. Výtvarné dílo svým jazykem připomíná vizuální sdělovací prostředky s mnohočetnými rastry, přičemž svým výrazem předjímá digitální věk.¹⁰⁹ Ke konci 70. let se u J. T. Strýčka začíná tématicky prosazovat zájem o člověka, kterého někdy až zdánlivě chladně a neosobně analyzuje.

Zcela specifickým projevem českého prostředí po celou dobu 60. a 70. let je volná tvorba v oblasti **krajky**, která nemá ve světě obdobu. Řada umělců, kteří prošli textilním ateliérem VŠUP, objevuje v technikách krajky nové inspirační možnosti. Stejně tak jako při tvorbě tapisérií experimentují s materiálem i s technologií, vstupují do prostoru. Krajkové závěsy vzniklé technikou paličkované krajky, technikou krosienky nebo macramé přinášejí i do světové tvorby nové inspirace. V období 70. let se tak na kolektivních výstavách vedle tapisérií a tkaných děl objevují i práce provedené těmito technikami. Kromě inovací v oblasti techniky je pro krajkou tohoto období typická i experimentace s různými materiály, stejná, jakou prošla i tapisérie. Vedle tradičních vláken se objevuje jako nový prvek sisal, časté je využívání lnu, kovových dracounů,

109 K typickým Strýčkovým pracím tohoto období patří například tapisérie *Geneze* (1977), *Slavnost deště* (1978), *Rozhraní* (1979), *V dešti* (1979) nebo *Volání krajiny* (1979), realizované s J. Strýčkovou (manželkou a spolužačkou z textilního ateliéru VŠUP).

lurexu, ale také vlny nebo buničiny. Kromě realizací dvojrozměrných prací se začínají u mnohých autorek výrazně projevovat tendence ke vstupu do prostoru. K protagonistům trojrozměrných krajkových realizací patří kromě Marie Vaňkové-Kuchynkové a Ludmily Kaprasové také Milča Ereмиášová, Emilie Frýdecká, Lída Křečanová, nebo Marie Mařhová a řada dalších¹¹⁰. O jejich rovnoprávném postavení v oblasti volné textilní tvorby i o významu, který jejich tvorba přinášela, vypovídá nejen jejich spoluúčast na řadě přehlídek české tapisérie této doby, ale i jejich účast na světových přehlídkách tapisérií.¹¹¹

110 KYBALOVÁ, L. *Současná česká tapisérie*. Galerie výtvarného umění v Roudnici n. Labem. Říjen – listopad 1971. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1971. 14 s.

111 Na bienále v Lausanne se s prostorovou krajkou představila Marie Vaňková-Kuchynková v roce 1971 a o mnoho let později Mária Danielová na 15. bienále v Lausanne v roce 1992.



Textil a umění akce

Na konci 60. a na počátku 70. let se objevuje vedle autorů tapisérií a krajky, kteří měli oficiální podporu v různých výtvarných sdruženích nebo spolcích, jejichž práce bylo možné vystavovat, a které tak byly průběžně sledovány výtvarnými kritiky, i jiná poloha výtvarné práce. Ta se stavěla (jak píše Jiří Padrta v roce 1969): „*Proti zaběhnutým stereotypům sociálně politické praxe a proti degenerovaným funkcím její konzumní kultury.*“¹¹² K nejvýznačnějším mladým představitelům, kteří na konci 60. let citlivě vnímali vlivy prosakující ze světového umění i přes železnou oponu, patřila i absolventka textilního ateliéru VŠUP v Praze Zorka Ságlová. Jak píše Milena Lamarová, mladá výtvarnice se přiřadila k umělcům „...*prosazujícím právo na svůj vlastní pocit, gesto a akci*“. Její dílo v této době směřuje na jedné straně „...*ke kontemplaci a novému rituálu*...“ a na straně druhé „...*k rehabilitaci instinktivního a fyzického*“¹¹³. Zorka Ságlová je tak určitým solitérem v naší umělecké tvorbě, protože její dílo je svým projevem těžko zařaditelné jen do jedné oblasti výtvarného umění: zahrnuje oblast tapisérie a textilní tvorby, ale má výrazný přesah i do mnoha dalších výtvarných oborů (kresba, malba, grafika a akční tvorba).

Zorka Ságlová, stejně tak jako řada jejích vrstevníků, toužila po očistě od okolní reality deformované tehdejším totalitním systémem, jehož vliv kulminoval po okupaci naší republiky sovětskou armádou v roce 1968 a současně hledala i cestu k vlastnímu sebepoznání.¹¹⁴ Prostředkem se pro ni stala změněná realita,

112 LAMAROVÁ, M. *Zorka Ságlová 1965–1995*. Katalog. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1995. Nepag.

113 Tamtéž.

114 Tamtéž.



Obr. 28 Zorka Ságlová, *Kladení plín u Sudoměře*, 1970

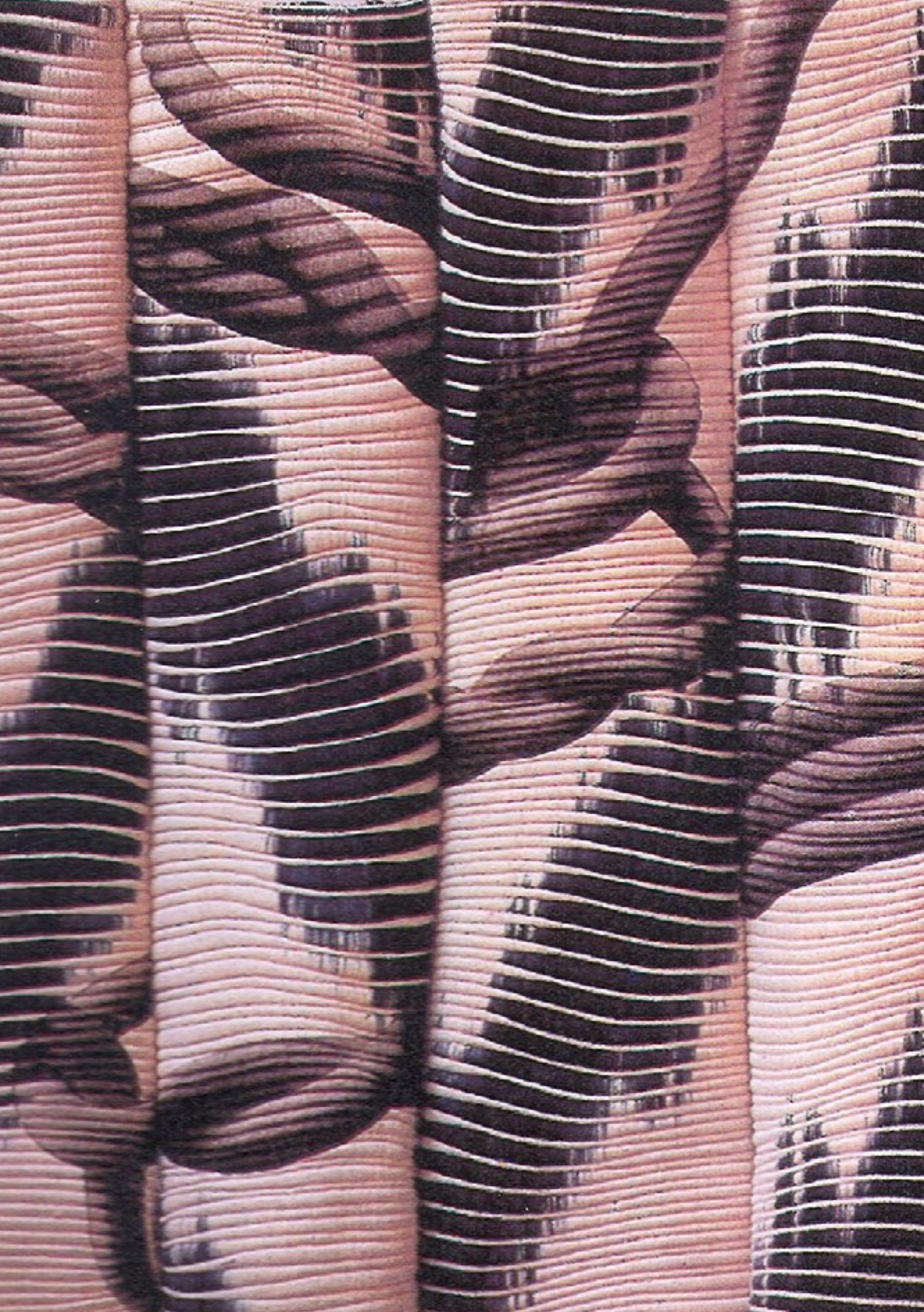
které nejlépe odpovídalo umění akce. Autorka provedla (se zapojením stejně naladěných dalších účastníků) několik akcí, ve kterých projevila smysl pro řád i historický kontext, symbolicky svázaný s místem či událostí¹¹⁵ a mající výrazný rituální charakter. Ne u všech akcí zapojuje autorka textil; tam, kde však má své místo, uplatňuje jeho zásadní obsahový charakter. Jedna z nejznámějších realizací *Kladení plín u Sudoměře* z roku 1970 vychází z génia loci místa, kde stejnou činnost prováděly kdysi i husitské ženy a které má řadu uměleckých i psychologických podtextů. V roce 1988 autorka realizuje ryze textilními prostředky na Křížovém vrchu u Rudy na Moravě akci *40 králíků* v rámci společné akce *Vítr a objekt*. Au-

115 K několika akcím realizovaným v tomto období patří mimo jiné i *Pocta Gustavu Obermannovi* (1970) nebo *Pocta Fafejtovi* (1972), symbolické je i využití materiálu v rámci instalace *Seno-sláma* ve Špálově galerii v roce 1969.



Obr. 29 Zorka Ságlová, *40 králíků*, Akce *Větr a objekt*, Ruda na Moravě, 1988

torčino klíčové téma – králík – se zde proměňuje v heraldické znaky umístěné na povlávajících vlajkových zástavách. Její pozdější tvorba, poté, co jí bylo znemožněno veřejně se realizovat a vystavovat, se obrací k původnímu školení autorky, vrací se k tématu tkaní a uzavírá se do soukromí svého ateliéru.



Textilní umění 80. let ve světě

Osmdesátá léta se nevymykají předchozím obdobím, jsou typická pokračováním nastolených trendů. Kromě stále naléhavějšího vyjadřování obsahu, prostorových výbojů a potvrzování autonomnosti skulpturálního proudu k nim snad nejvíce patří hledání aktuální pozice tapisérie v kontextu současného umění. Do textilní tvorby se to promítá mnoha směry. Jeden z nich představuje další a intenzivnější pronikání netextilních materiálů do výtvarných děl: jedná se především o plastické hmoty, odpadní materiály, dřevo, kov, kůži, papír; to vše jako by představovalo novou renesanci obdobných trendů, které se projevovaly ve volném umění v 60. a 70. letech. K novým tendencím, převzatým z volného umění, které se doposud v takové míře v oblasti tapisérie neprojevovaly, patří interpretace symbolů nebo akcí s využíváním multimediálních prostředků, filmu, televize, videa a pokračování v již nastoleném směru – využívání interpretace fotografie. Textilní umělci objevují pro svou tvorbu také fenomén času typický pro akční tvorbu. Přes všechny tyto netextilní výboje i přes rozpaky vyplývající z příliš otevřeně deklarované integrace s volným uměním, která podle mnohých teoretiků přináší v oblasti tapisérie krizi, nesou díla znaky okouzlení textilním médiem a technologií. Také uvnitř samotné textilní tvorby dochází k posunu od velkých revolučních postupů k objevování komornějších a niternějších impulsů, které ve svém důsledku vedou ke zjemňování a zvnitřňování textilní výpovědi.¹¹⁶ Nově se nastoluje téma transparency, světla a vzduchu i jiné chápání prostoru, nadále se rozvíjí téma směřující ke strukturální nebo geometrické abstrakci a taktilnímu vnímání povrchu. Jako jedno z významných témat se objevuje intenzivní vztah k textilnímu materiálu. Textilní materiál se dostává do centra pozornosti

116 LAMAROVÁ, M. Lausanne – konec avantgard? *Umění a řemesla*, 1990, č. 1, s. 18–21.

textilních i netextilních umělců pro svou hlubokou symboliku, k níž kromě historických kontextů patří především měkkost, jako jeho základní vlastnost, odkazující až ke kořenům podvědomí. Materiál se stává poselstvím. Pro mnohé umělce je toto poselství spojené s tvůrčím procesem, rytmem tkaní, vázání, spojování, které se promítají do struktury objektů. Důraz je kladen jak na materiál, tak na technickou stránku procesu, což u mnohých autorů vede ke složitým a velmi komplikovaným postupům.¹¹⁷ Ty se však i přes veškerou technickou rafinovanost opírají o prastaré textilní zkušenosti.¹¹⁸ Kromě technologických experimentů je konec osmdesátých let navíc poznamenán dalším impulsem – návratem tradičního tkaní na jacquardových stavech s využitím počítačových programů. Zcela samostatným fenoménem zůstává i nadále japonské umění, které se staví mimo tyto proudy a pro něž je typická absence jakékoliv narativní tradice. Kromě prací prezentujících absolutní respekt k vláknu a textilnímu materiálu¹¹⁹ se u některých japonských umělců nově objevuje tendence k používání syrových drsných přírodních materiálů, někdy až s antiestetickým vyzněním.¹²⁰

Obrovská názorová škála a širší výtvarných projevů, snaha o hledání jasnějšího směřování různých poloh textilního umění¹²¹ nakonec vedly při organizaci dalších ročníků bienále osmdesátých let k vyhlášení společných témat.¹²² Na třech po sobě jdoucích přehlídkách je zastoupena řada velkých osobností, které představují různé polohy textilní tvorby, vedle stálíc předchozích ročníků se objevují i noví autoři. K výrazným představitelům pracujícím se symbolem

117 K autorům vytvářejícím velmi náročné vlastní techniky patřili často japonští umělci. Naomi Kobayashi využívá techniku lepení vláken, složité postupy barvení jsou typické pro Shigeki Fukumota, rafinované postupy založené na tkaní využívá Shigeo Kubota aj.

118 LAMAROVÁ, M. Tapisérie jako socha. *Umění a řemesla*, 1986, č. 1, s. 16–22.

119 Specifický vztah k vláknu a textilnímu materiálu, s plným respektem k jeho fyzikálním vlastnostem ve vztahu k prostoru, představoval například Satoru Shoji nebo Akio Hamatani.

120 Důraz na materiál v jeho syrově působícím vyznění využívá například Hideho Tanaka nebo Masayo Yoshimura.

121 Pojem textilní umění se začal používat tehdy, když už pojem tapisérie nebyl schopen definovat složitost dějů ve volné textilní tvorbě. V názvu bienále však označení tapisérie i nadále z kontextuálních důvodů zůstávalo.

122 Pro 11. bienále v roce 1983 bylo stanoveno téma **Vlákno a prostor**, 12. bienále v roce 1985 neslo téma **Textilní skulptura**, pro 13. bienále v roce 1987 bylo vyhlášeno téma **Návrat vlákna na zed'**.

a interpretací jiných výtvarných děl patří polská autorka Ursula Plewka-Schmidt. Její práce *Cesta k pramenům času – Tajemství* z roku 1980 s velkým citem a s odkazy na tradiční symboliku dává dílu nový obsah a nový význam.¹²³ Z fotografické předlohy vychází i maďarská autorka Kati Gulyas¹²⁴. Propojení s akcí nebo s videem představila americká autorka Cindy Snodgras¹²⁵ a Polka Monika Droste¹²⁶. Existenciálně laděnou polohu zastupuje svým skulpturálním dílem *Androgyn* M. Abakanowicz. U části autorů se stává opět dominantním tématem téma transparency, například v díle americké autorky Rebeccy Medel představuje až konstruktivistickou polohu. Pro tvorbu svých subtilních transparentních děl využívá možností současných technologií, především počítačových programů.¹²⁷ Lyričtější formu reprezentuje americká výtvarnice Lynn Maser-Bain¹²⁸, jiným způsobem, tradiční technikou paličkované krajky, představuje toto téma belgická autorka Betty Cuyukx. Návrat ke klasickým hodnotám tkaní, často s rafinovanými prostorovými iluzivními efekty, vytvořenými ručním tkaním i na jacquardových, počítačem řízených stavech, přesvědčivě dokládá svým dílem americká autorka Lia Cook.¹²⁹ Materiál ve své symbolické poloze je základním výrazovým i významovým prostředkem textilních děl kolumbijské autorky Olgy de Amaral, v jejímž díle se objevují odkazy na zašlou slávu Inků a předkolumbovských kul-

123 Práce představuje monumentální deset metrů dlouhý, gobelín s ústředním motivem Madony, kterým se autorka vrací ke svému oblíbenému symbolu použitému už v roce 1978 v tapisérii *Symbols*.

124 Katy Gulyas převádí do textilní tkané podoby fotografii rozfázovaného pohybu svého těla.

125 Cindy Snodgras se na bienále představila video koláží z akce, do níž bylo zapojeno mnoho civilních osob, nazvanou *Barevný vítr v pohybu* (1981).

126 Film z textilní akce s názvem *Bezvýznamné osoby* promítala autorka na 10. bienále v roce 1981.

127 Rebecca Medel představila na třech po sobě následujících bienále díla *Prosklené dveře do nekonečna* (1983), dílo *Jeden* (1985) a *1000 kanonů* (1987–1989), textilní, počítačem vytvořený environment z průhledných síťových panelů, v němž navazuje na své dřívější, konstruktivisticky laděné práce.

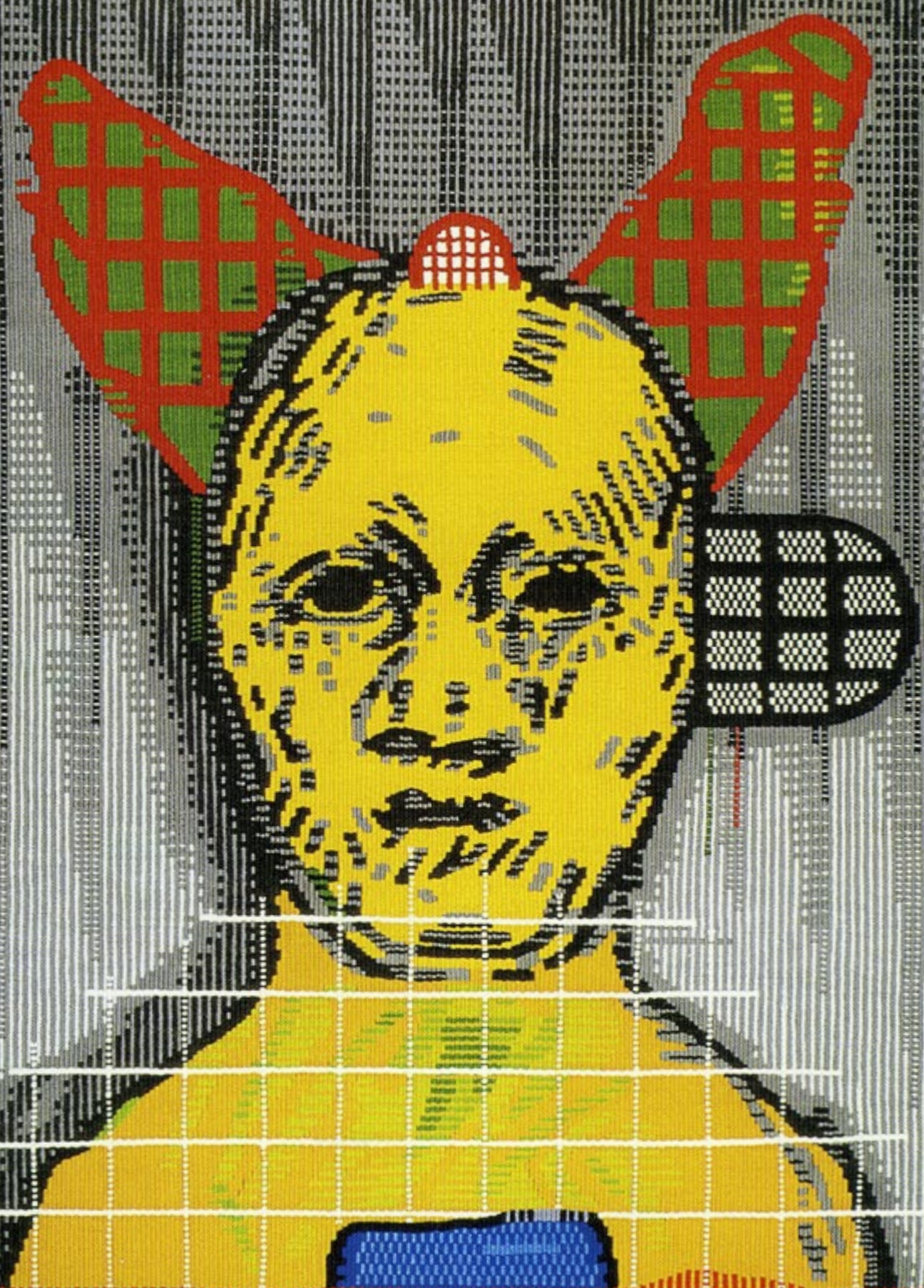
128 Lynn Maser-Bain vystavila na 11. bienále snové dílo *Přelud* (1983), vznášející se schodiště z lurexových nití.

129 K jacquardově utkaným dílům Lii Cook z této doby patří například barevně bohaté dílo *Bláznivý quilt: královské zbytky II* (1988), z dřívějších ručně tkaných tapisérií lze jmenovat například *Prostorový ikat* (1977).

tur¹³⁰; symbolický význam materiálu má zásadní roli i pro další umělce, například pro americkou autorku Carol Shaw-Sutton¹³¹ nebo japonskou umělkyni Machiko Agano.

130 Jedno z děl Olgy de Amaral vytvořených v 80. letech bylo dílo *Alchymie XXXI Plus* (1986–87) ze zlatých plátků a lnu, v jiných pracích autorka používá například i morušový papír.

131 Jedno z nejvýraznějších děl 14. bienále byl objekt – instalace – Carol Shaw-Suton *Naše kosti jsou z hvězdného prachu* (1987–88).

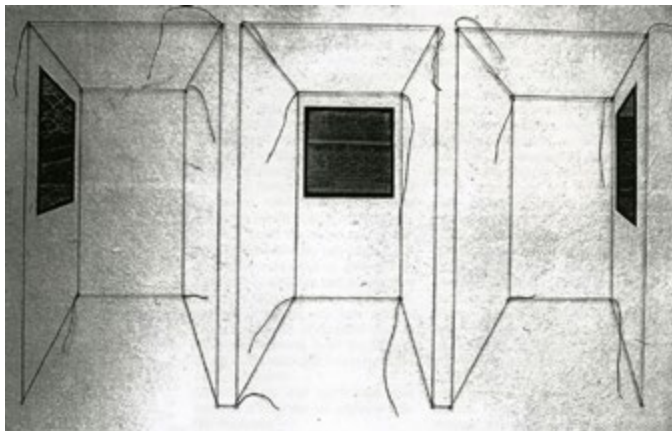


Česká tapisérie 80. let

Během 80. let se počíná částečně uvolňovat politické napětí s do jisté míry i izolace od světového dění, do kterého se textilní tvorba dostala vlivem politické situace v předchozím období. Kontakt se světovými přehlídkami se začal, zvláště na konci 80. let, opět obnovovat. Do jisté míry to bylo i tím, že oproti ostatním výtvarným oborům byla textilní tvorba, stejně tak jako další obory užitého umění, politickou garniturou chápána spíš jako řemeslo a proto byla i méně cenzurována. To umožnilo řadě textilních tvůrců i účast na světových výstavách. V rámci tzv. „socialistického bloku“ patřila k nejvýznamnějším (a po bienále v Lausanne k nejprestižnější) světová přehlídka textilní tvorby – Mezinárodní trienále tapisérií v polské Lodži¹³², jehož první ročník proběhl v roce 1972. Velmi důležité byly i přehlídky v Maďarsku, zvláště inspirativní byly výstavy textilních miniatur v Szombathely nebo výstavy v Budapešti. Někteří z textilních umělců měli příležitost se účastnit i dalších významných přehlídek textilního umění jak v Evropě, tak i v Japonsku.¹³³ Avšak účast na přehlídce v Lausanne zůstává i nadále pro textilní tvůrce jako nejprestižnější meta a jen nemnoha se této mety podařilo dosáhnout. K těm, kteří reprezentují v Lausanne naši tvorbu osmdesátých let, patřila především Renata Rozsíválo-

132 Renata Rozsíválová vystavovala již na 3. mezinárodním trienále tapisérií v Lodži v roce 1978, kde obdržela bronzovou medaili, 6. trienále v Lodži se v roce 1988 účastnila svou prací Eva Brodská, Alice a Alexandr Ulmovi se účastnili 5. mezinárodního trienále v Lodži v roce 1985 atd.

133 Například českou tvorbu reprezentoval v roce 1989 na 1. mezinárodní výstavě tapisérií v japonském Kjótu Jiří Holek.



Obr. 30 Alice a Alexandr Ulmovi, *Provázek soukromí*, 1986, 400 x 660 x 6 cm, sisal, vlna, bavlna, dvojitá osnova, vlastní technika

vá¹³⁴, která má svým textilním projevem, svými technicky dokonale tkanými tapisériemi i námětovým pojetím nejbližší ke strukturálnímu proudu s geometrické abstrakci¹³⁵. Tapisérie *Geometrická krajina II* (1979) vystavená na 10. bienále v roce 1981 se řadí po bok dílům světových autorů, jako je Barbara Shawcroft, Anne-Marie Milliot, Karel Chapnik, Anne Flaten Pixley aj. Českou tvorbu na tomto bienále reprezentovala pouze tato jedna autorka. Naše neúčast na následujícím, 11. bienále v roce 1983 na téma **vlákno a prostor** byla již důsledkem izolace české výtvarné tvorby od tvorby světové s aktuálního směřování textilního umění i absence konfrontace s volným uměním. Také na dalším, 12. bienále v roce 1985 s ústředním tématem **textilní skulptura**, nebyla československá tvorba opět zastoupena. Odráželo to tehdejší situaci na národní scéně, kde se větší prostorové práce objevují jen v oblasti krajky. Teprve na 13. bienále současné tapisérie v roce 1987, s ústředním tématem **návrat vlákna na zeď**, byli vybráni z Československa hned tři autoři. Vedle Renaty Rozsivalové to byla i stálice naší tapisérie Jiří Tichý s mladí autoři Alice s Aleš Ulmovi. **Renata Rozsivalová** se představila na tomto 13. bienále již jiným typem tapisérie, než

134 Práce Renaty Rozsivalové byla zařazena do přehlídek světové tvorby v Lausanne hned dvakrát, v roce 1981 a v roce 1987.

135 Cestu k oproštění a geometrii začala R. Rozsivalová již v 70. letech.

pro ni bylo doposud typické. Umělkyně ve druhé polovině 80. let reaguje na zcela jiný inspirační proud. Stejně tak jako řada dalších autorů sahá pro inspiraci k fotografii s dalším vizuálním médiím, jejichž prostřednictvím může lépe reagovat na aktuální problémy skutečnosti. Hlavním tématem se stává příběh jako postmoderní symbol doby. Autorčinou inspirací pro klasicky tkanou tapisérii *Pohlednice z roku 1903* (1986)¹³⁶ se stala stará pohlednice z počátku století, obsahující soukromý příběh její babičky. Pohled pocházel z doby, která nebyla ještě poznamenána válečným běsněním 1. světové látky s vytvářela pocit naděje pro lidstvo. Textilně převyprávěné téma se stalo pro autorku prostředkem výpovědi o sobě a o svém postavení ve světě, o proměně doby. Alice a Alexandr Ulmovi vystavili na bienále rozměrnou tkanou tapisérii *Provázek soukromí* (1986). Tapisérie představuje specifický textilní prostor, který je nahlížen z různých úhlů pohledů, včetně ptačí perspektivy. Tkaná plocha je transformována do perspektivy čar s rovin s představuje současně řád i chaos. Pohled do interiérů osobního prostoru evokuje voyerské nahlížení do soukromí.

Na domácí scéně zůstávají velmi důležité kolektivní výstavy, které umožňují sledovat aktuální směřování současné textilní tvorby s pomáhají objevovat nové osobnosti. Řada přehlídek tapisérií navazuje na inspirativní výstavy organizované v průběhu 70. let. Na počátku 80. let využívají možnosti vzájemné konfrontace své tvorby absolventi textilního ateliéru VŠUP a jejich vrstevníci, z nichž někteří ještě studovali u prof. Kybala nebo posléze u prof. Felcmana.¹³⁷ Většina z nich má za sebou již 10 let samostatné tvůrčí práce. Mezi ně patří například Dagmar Piorecká, Libuše Miková, Svatoslav Krotký, Alice s Alexandr Ulmovi nebo Jiřina Strýčková s Jan Timotheus Strýček. Ukazuje se, že v jejich pracích jsou zřetelné osobité rysy, které pak budou typické pro jejich tvorbu v následujících letech. Jasně se rysují různorodé proudy, z nichž nejaktuálnější je problém figurace, strukturální s geometrické téma nebo technologické experimenty.^{138,139}

136 Tapisérie *Pohlednice z roku 1903* reprezentovala Československo na 13. bienále v roce 1981.

137 První společná výstava se konala v roce 1981 v Praze a další následovala v roce 1982 ve Vsetíně.

138 Problém figurace jednoznačně zaměstnává S. Krotkého, J. Strýčkovou a J. T. Strýčka, zatímco strukturální téma je typické se svou úsporností pro D. Pioreckou, specificky filosofický podtext se objevuje u L. Mikové, zatímco krajinným reliéfem jsou inspirovány práce A. Ulmové a A. Ulmy.

139 KYBALOVÁ, L. *Tapisérie*. Katalog k výstavě. Vsetín: OVM Vsetín, 1982. 26 s.



Obr. 31 Jan Měšťan, z cyklu *Znaky moře*, *Bóje*, 1989, 150 x 70 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 32 Jana Slámová, *Ikarův sen*, 1978, 330 x 230 cm, detail, 1978, sisal, juta, len, konopí kombinovaná technika tkaní a paličkování

Kromě řady kolektivních výstav, které probíhaly během 80. let na mnoha místech naší republiky¹⁴⁰, vypovídaly o specifické podobě tapisérie s textilní tvorby individuální výstavy. Vedle autorů, jejichž výtvarné kvality byly již prokázány během 60. s 70. let (J. Hladík, J. Hladíková, B. Mrázek, J. Tichý, J. Vohánka aj), se ve zcela svěbytném projevu začali představovat autoři mladší s nejmladší generace, jejichž tvorba potvrzuje směřování k větší otevřenosti k volnému umění, ke sdělování obsahu i ke snaze o větší experimentaci s prostorem s kontextem místa. I v české textilní tvorbě se tak začíná daleko více než v předchozím období projevovat pronikání vlivů z volného umění s analogické snahy jako v ostatních oborech výtvarného umění, touha po hlubším vyjádření autora k aktuálnímu společenskému dění, nebo po sdílení osobních příběhů. Řada autorů textilních děl se nechává inspirovat novými médii, filmem, tiskem, fotografií.¹⁴¹ U některých tvůrců jde o posun v používání materiálů s technologií¹⁴² (původně netextilní materiály, jako jsou fólie PVC, si vyžadují i jiné technologické postupy – svařování, vrstvení aj.) nebo o kombinaci textilních technik,

140 Byly to například výstavy v Roudnici nad Labem, v Kladně, v Jindřichově Hradci, v Příbrami, v Praze, Vsetíně aj.

141 K představitelům tohoto proudu, i když zcela jinými výtvarnými prostředky, patří Renata Rozsivalová, Jan T. Strýček, Jiřina Strýčková nebo Svatoslav Krotký.

142 S PVC fólií experimentovala například Jana Skalická, která využívala její možnosti pro řešení opticko-světelných vztahů.

jako je tkaní s paličkování¹⁴³. Mnohým již nestačí řešení v ploše s hledají vztah k prostoru v podobě environmentu, objektu, plastiky. Pro řadu jiných tvůrců je naopak na prvním místě obsah s sdělení, kterého dosahují specifickými výrazovými prostředky tkané tapisérie.

Významný posun od předchozího lyrismu české tvorby s zásadní generační program představuje návrat figurace, která přispívá k naplnění tapisérie často až naléhavým obsahem. Oproti předchozím pracím autorů J. Hladíka nebo B. Mrázka je pro mladé autory téma figurace prostředkem intenzivního vyjádření osobního postoje ke světu, obsahuje výrazně umocněný dobový apel. Tento proud reprezentuje především tvorba J. Strýčkové, J. T. Strýčka s o něco mladšího P. Říhy nebo S. Krotkého.¹⁴⁴

Jan T. Strýček má na počátku 80. let velmi činné období. Jeho intenzivní zájem o pozici člověka v odlidštěném světě se prohlubuje s vzniká celá řada tapisérií nesoucích tento obsah. V rozmezí dvou let vytváří, spolu se svou ženou J. Strýčkovou, tapisérie „O“ (1980), *U lesa* (1980), *Robur (Jeleni)* (1981) nebo *Kukačka* (1981). Práce nabývají na expresivitu, polopostava nebo tvář se objevují v zástupných symbolech, někdy v klidu, jindy v afektivním gestu. Člověk je zastihován ve vratké nejistotě situací s vztahů, je iritován řadou konfliktních situací, se kterými se každodenně setkává, je konfrontován s technikou, která mu vnucuje nesmlouvavý řád logiky. Autor tak vnímá člověka v celé jeho obnaženosti, dotýká se jeho zranitelných míst, někdy se soucitem s pochopením, jindy s ironií. Účinek díla, s jeho psychologickými konotacemi, je zesilován způsobem tkaní, dovedně využívaným rastrem goblénové techniky¹⁴⁵, umělec těží z pravidelného rytmu tkaní, který má velmi přísný řád a evokuje až strojovou přesnost. Geometrické rastry, stejně tak jako v předchozích tapisériích, jsou opět součástí výtvarného výrazu, princip pravoúhlého křížení při tkaní je maximálně zhodnocen s doveden k dokonalosti. Barevnost tvořená škálou výrazných, často kontrastních tónů umocňuje expresivní výraz.¹⁴⁶ K dalším velkým Strýčkovým realizacím patří cy-

143 Velice citlivě kombinuje oba postupy – paličkování a tkanou tapisérii – například Jana Slámová.

144 KYBALOVÁ, L. *Současná česká tapisérie v práci mladých autorů*. Roudnice n. Labem: Oblastní galerie výtvarného umění, 1988. 26 s.

145 ČUBRDA, Z. *J. Strýčková. Jan T. Strýček. Tapisérie*. Brno, Galerie Jaroslava Krále, 20. 10. – 22. 11. 1981. Brno: SČVU, Dům umění města Brna, 1981. Nepag.

146 KYBALOVÁ, L. *Tapisérie. Jiřina Strýčková, Jan. T. Strýček*. Katalog výstavy. Galerie

klus tapisérií *Velké koupání*¹⁴⁷ z roku 1982 s mezi lety 1981–87 vytvořený cyklus *Dětské představení*.¹⁴⁸ V obou cyklech využil, pro významové i výrazové vyostření, znásobení svého základního znaku – frontálně, k divákovi obrácenou lidskou hlavu nebo polofigu, které jsou jako by zachyceny v pravouhlém síťoví drobounkých mnohobarevných rastrů. V *Dětském představení* je psychologické vykreslení postav s jejich typologie rozrůzněnější s odlišný systém rastrů podtrhuje neodvratné spoutání lidské existence se světem technické computerové civilizace, jež obklopuje a svazuje člověka a odcizuje lidi navzájem.¹⁴⁹ Na konci 80. let opouští J. T. Strýček osvědčené cesty s vydává se na neprozkoumanou půdu. V jeho tvorbě nastává zásadní obrat směrem k prostoru s objektu, k přechodu k jiným materiálům, jako byl kov, dřevo, žárovky s hotová textilie. Řada jeho objektů je navíc oživena o pohyblivé části. K prvním pracím tohoto typu patří tkaná tapisérie *Prorok – Pěstitel* (1986) vycházející ještě z tkané tapisérie, další jsou pak již instalace a objekty z jiných materiálů: *Žijeme spolu* (1986), *Motyka v krajině* (1989), *Hrábě* (1989), *Hodný člověk – jedlík* (1989), *Praporečník* (1989), jsou již zcela netextilní s řada z nich je pohyblivá s vybízí diváka k manipulaci. Objekty – hlavy (například objekt s názvem *Ano*), malované na plátně nebo kovu, někdy doplněné o textilní pohyblivé rastry, jsou donucovány k pohybu, kýváním vyjadřují souhlas či nesouhlas, přitakávají. Stejně tak jako u autorových předchozích tkaných tapisérií je ústředním tématem člověk se svým psychickým rozpoložením, nejistotou, úzkostností, ale také s radostí nových „buditelů“.¹⁵⁰

výtvarného umění v Hodoníně, srpen – září 1982. Hodonín, Galerie výtvarného umění, 1982. nepag.

147 Polyptych *Velké koupání* vsugerovává plynule jednotlivý celek. Čtyři účastníci děje jsou téměř přesné odlitky jednoho exempláře, které se odlišují pouze jakýmsi fantaskními korunami, které vyrůstají z jejich hlav.

148 Cyklus *Dětské představení* obsahuje šest gobelínů sestavených do souvislého pásu představujícího jeden výjev. Jednotlivé tapisérie s často s ironizujícími názvy *Náš člověk*, *Vypravěč*, *Koordinátor*, *Usmíváči*, *Hlavní představitel*, *Čestný host* symbolizují bizarní lidskou existenci a jsou jakousi hyperbolou života – divadla.

149 KYBALOVÁ, L. *Tapisérie-objekty*. Petr Říha. Jan T. Strýček. Dům umění města Brna, 16. 1. – 25. 2. 1990. Brno, Dům umění města Brna, 1990. Nepag. ISBN 80-7009-009-X.

150 LYSKOVÁ, E. *Tapisérie – objekty*. Dům umění Brno, 1990. In Jan T. Strýček 1999–1972. Valašské Meziříčí, Hranice na Moravě: MGM ve Val. Meziříčí, Městský úřad v Hranicích na Moravě, 1999. Katalog k výstavě v Galerii Synagoga, Hranice na Moravě.

Petr Říha patří k absolventům VŠUP v Praze, kteří studovali u prof. Felcmana¹⁵¹ a přináleží k té generační vlně, „... jejíž umělecká krystalizace od sklonku 70. s v průběhu 80. let znamenala potřebné oživení soudobé české výtvarné kultury“¹⁵². Svou tvorbou se v 80. letech řadí k nejvýraznějším autorům vyjadřujícím se prostředky figurace, k těm, kteří chtěli aktivovat tapisérii jako umělecky podnětné s provokující dílo s apelativním obsahem (stejný tvůrčí záměr, i když vyjádřený jinými výrazovými prostředky, nese dílo J. T. Strýčka). K nejvýznamnějším Říhovým pracím z tohoto období patří několik let vznikající cyklus *Cirkus Alfréd*¹⁵³ svázaný s tématem cirkusu, divadla, mimického umění, který vyvrcholil v textilní environment evokující cirkusové šapitó. Oproti Strýčkovi uplatňuje volnější variace vazebného řádu i používání textilního materiálu s řadou experimentací dosahuje uvolnění tapisérie z jejího statického svázání se zdí. Kromě vlny, často předem připravené z barevně odlišných, do silných provazců zkroucených nití (například černá, bílá, červená), umožňujících mu vytvářet při tkaní efekty diagonálních šrafur, používá autor pruhy různých šířek nastříhaného textilu s papíru, které mu pomáhají, stejně tak jako další netextilní materiály, lépe vystihnout cirkusové prostředí. Dřevěné tyče odkazují na nosné prvky textilní arény, lesklé kovové prvky, zatkané do plochy tapisérie, vnášejí efekt lesku s odražením světla, tolik důležitého pro podtržení obsahu díla.¹⁵⁴ Názorovou blízkost P. Říhy s J. T. Strýčkem, orientaci na novou figuraci i jejich společný zájem o vstup do prostoru, o objekt s proměnou materiálu, prokazuje i řada jejich společných výstav v průběhu 80. let.¹⁵⁵ Snad nejradikálnější posun, v tomto směru, představuje Říhova prostorová kompozice *Bratři*, vytvořená pro prostor Musaionu v Praze v roce 1989. Ma-

151 Petr Říha studoval VŠUP v Praze v letech 1974–79.

152 KYBALOVÁ, L. *Tapisérie – objekty. Petr Říha. Jan T. Strýček*. Dům umění města Brna. 16. 1. – 25. 2. 1990. Brno: Dům umění, 1990. Nepag. ISBN 80-7009-009-X.

153 Název díla *Cirkus Alfréd* byl vyjádřením obdivu autora ke skupině mladých mimů zachycující protagonisty v situacích groteskní němohry, šaškovských gest a eskamotérských triků. Názvy některých částí jsou například *Dnes naposled*, *Trik* aj.

154 Takto užitý materiál je nejvíce obsahově důležitý u tapisérie *Trik*, kde směřování paprsku do dlaně klauna vnáší moment napětí. Nezanedbatelný je i moment zrcadlení, který způsobuje leštění kov.

155 Společné výstavy probíhaly během 80. let v Kutné Hoře a Brně a ukazovaly na názorovou blízkost obou autorů i na radikální názorový posun co se týče odklonu od tapisérie a od textilního materiálu.

ximálního napětí dvou od sebe oddělených figur, vykreslení jejich psychologické charakteristiky je dosahováno pomocí zcela odlišných materiálů – dřeva, juty, mulu, vytvářejících dojem křehkosti u jedné z nich. U druhé je jako protiklad použit plech a asfalt. Materiálový a prostorový posun vyjadřují i autorova další díla z konce 80. let.¹⁵⁶ Patří k nim i série *Kouzelník* (1989), představující jakousi „materiálovou asambláž“ z plastů, dřeva, skleněných vláken se zapojením barevného světla; dílo, které už předjímá jeho další práce evokující dojem scénického prostoru počítajícího s interakcí diváka.¹⁵⁷

Také **Zorka Ságlová** nově využívá pro zdůraznění obsahového kontextu díla textilní i netextilní materiály. Poté, co jí bylo znemožněno vyjadřovat se prostřednictvím land artových aktivit a dalších druhů akční tvorby, se v době normalizace v průběhu 80. let vrací k textilu i k technice tkaní a vnáší do oboru tapisérie nevídanou svěžest. Návratem k textilu se nejen vrací k řemeslu, které ovládala, ale i do oblasti užitého umění, které bylo méně ideologicky sledováno. V roce 1981 představuje v práci *Králíkárna*, kde jsou postavy zvířat vyšité na skutečném pletivu králíčích kotců, poprvé své nové téma, téma králíka, které se pro ni stane na mnoho let ústředním námětem.¹⁵⁸ Králík jako prastarý symbol koloběhu života se jí stane nejen předmětem obdivu s lásky, ale také filosofickým symbolem vztahu „obyčejného a neobyčejného, reality i tajemství, nepatrnosti i vesmírnosti...“¹⁵⁹, stane se jí metaforou života. Od této doby pak dává vzniknout nespočtu děl s tímto námětem, provedených nejen textilními technikami¹⁶⁰, ale posléze i v malbě, grafice či plastice, s různou mírou vážnosti i humoru. Počet králíků a počet jejich znaků se pak v průběhu let rozrůstá do desítek a stovek kusů. Na počátku 80. let začíná Z. Ságlová sama autorsky tkát a ve svých tapisériích s námětem krajiny – *Krajina s modrým králíkem* (1980) nebo *Krajina s červeným králíkem* (1981), kde samotné zvíře okupuje svou předimenzovanou velikostí celý prostor tapisérie, používá

156 K další Říhových dílům z tohoto období patří například *Harlekýn*, *Marný dialog*, *Člověk pro 21. století*. Společné téma všech jeho prací je člověk, figura, dialog.

157 KYBALOVÁ, L. *Tapisérie-objekty. Petr Říha. Jan T. Strýček*. Dům umění města Brna. 16. 1. – 25. 2. 1990. Brno: Dům umění, 1990. Nepag. ISBN 80-7009-009-X.

158 Autorka kromě pletiva evokuje králíčí kotec i skutečným senem.

159 KYBALOVÁ, L., HOROVÁ, A. Králíci, klauni a tapisérie (Zorka Ságlová – Petr Říha). *Umění a řemesla*, 2, 1987, s. 48.

160 Na počátku 80. let se ještě jednou vrací k pletivu a ke stejnému kompozičnímu řešení v práci *Velká králíkárna*, kde jsou však těla zvířat již úplně vytkaná.



Obr. 33 Svatoslav Krotký, *Trojice*,
1987–88, 300 x 180 x 180 cm,
vlna, útkový ryp

Obr. 34 Svatoslav Krotký, *Spící*,
1987, vlna, útkový ryp

již čistou techniku útkového rypu.¹⁶¹ Ta je východiskem také pro další práce, k nimž patří i jedna z jejích nejlepších tapisérií „*Pocta Rudolfo Schlattauerovi – Batman nad šlechtitelskou stanicí ČSAV v Průhonících*“ vytvořená mezi roky 1981–82. V tomto díle autorka s břitkým humorem parafrázuje secesní Schlattauerovu *Krajinu s měsícem s vlčími máky* s zároveň vytváří „...*imaginativní pohled na historickou metaforu s její mýtické symboly*.“¹⁶² V roce 1985 ještě vzniká tapisérie *Velký králík*, avšak ve druhé polovině 80. let již autorka opouští tkaní a svéústřední téma králíka zpracovává především technikou strukturální malby.

Figurální téma s technika tkaní jsou vlastní i **Svatoslavu Krotkému**, pro něhož se stává ústředním tématem téma rodiny, ke kterému se opakovaně vrací s rozpracovává je do stále monumentálnější podoby. K rozměrově velkým pracím patří například *Trojice* (1987–88), tři metry vysoká, útkovým rypem utkaná tapisérie, odkazující na velké ikonografické téma v historii výtvarného umění. Zde se ukazuje, jak se tapisérie stávají čím dál víc svým koncepčním řešením skutečným textilním objektem v prostoru. Obdobně velkolepě působí tkaný prostorový objekt *Vize*, vytvořený pro výstavu *16 tapisérií pro Musaion*, v němž je efektu trojrozměrného prostoru dosaženo pomocí kolmého promítnutí dvou utkaných rovin.

161 Monumentalizace vyvrcholí ve *Velkém králíkově* (1985–86), kde je zvíře až s barokní iluzivností plně objemově vytkáno.

162 LAMAROVÁ, M. *Zorka Ságlová 1965–1995*. Katalog. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1995. Nepag

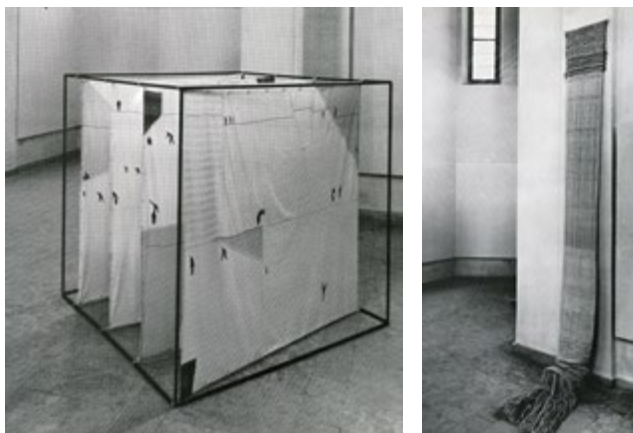
Tkaní a tkaná tapisérie jsou základem výtvarného projevu i pro **Věru Boudníkovou**, jejíž práce představují v české tvorbě meditativní polohu. Hlavním výrazovým prostředkem je pro autorku technika útkového rypsu, někdy obohacovaná o strukturální vstupy. Ve srovnání s pracemi se strukturou z období aktivní tapisérie nejde u V. Boudníkové o experiment, ale o hlubší intenzivní prožitek, který ovlivňuje výslednou podobu díla. Autorka strukturální zásah do tkané plochy nikdy předem neplánuje, jeho zapojení vyplývá ze samotného prožitku při tkaní s při kontaktu s přírodním vláknem. Práce Věry Budníkové z druhé poloviny 80. let se významně odlišují od výsledků její tvůrčí činnosti z předchozího období, kde ještě zachovávala klasické kompoziční schéma.¹⁶³ Plošná podoba tapisérie se proměňuje a obohacuje o nový fenomén prostorovosti s směřuje k tapisérii – objektu. K dílům tohoto typu patří volný cyklus *Oken* (1988) a především cyklus *Křídla* (1989–90), komunikujících na bázi symbolů. Téměř monochromní tapisérie *Uložená křídla* a *Odložená křídla* jsou symbolem lidské touhy po svobodě a patří k obsahově nejsilnějším dílům české tapisérie. Prostorového vyznění autorka dosahuje vrstvením tkaných ploch přes sebe. Naznačený směr k tvorbě objektů pak na konci 80. let dovršuje objekt *Modrá tkanina* (1989–90) s *Červená tkanina* (1989).

Závěr 80. let je již poznamenán pocity ze společenského uvolňování politického totalitního systému s promítá se i do textilní tvorby. Probíhá celá řada individuálních i kolektivních výstav, které představují tvorbu všech generací včetně té nejmladší.¹⁶⁴ Konec osmdesátých let je významně poznamenán dvěma akcemi: v roce 1988 komorní výstavou mladých tvůrců *Současná česká tapisérie v práci mladých autorů*, organizovanou galerií v Roudnici nad Labem¹⁶⁵ s pro české prostředí zcela specifickou s stěžejní výstavou *16 tapisérií pro Musaion* v roce 1989. Zatímco v první se organizátoři výstavy soustředili na přehlídku tvorby mladé a nej-

163 K pracím tohoto typu patří například práce *Tkanina – krajina* (1985–86), přelomové práce jsou pak *Deníky* (1985–86).

164 V druhé polovině osmdesátých let se začínají prosazovat nové osobnosti textilní tvorby – Dagmar Pioerecká, Petr Říha, Jaroslav Prášil, Jana Skalická, Jana Slámová nebo Mária Danielová.

165 Již dříve byly v Roudnici n. Labem v 70. letech organizovány významné textilní výstavy (v roce 1971 a v roce 1974), jež přinášely představu o současném textilním dění. K oběma výstavám, s názvem *Současná česká tapisérie*, napsala do katalogů zasvěcený text L. Kybalová.



Obr. 35 Dagmar Piorecká, *Průměrně zahuštěná krajina*, 1989, 140 x 140 x 140 cm, bavlna, aplikace

Obr. 36 Eva Jandíková, *Boží mlýny*, 1989, 400 x 40 cm, bavlna, vlna, len, polyesterové hedvábí, tkaní

mladší generace, vesměs absolventů VŠUP^{166, 167} výstava v Památníku národního písemnictví v Praze ve výstavní síni Musaion, v odsvěceném kostele Sv. Rocha ve Strahovském klášteře, měla zcela jiný charakter, kdy ukázala na posun, který nastal v české textilní tvorbě. Výstava nebyla jen přehlídkou jednotlivých tvůrčích postupů autorů, ale nesla ústřední ideový koncept: vytvoření díla pro konkrétní s jedinečný spirituální prostor. Proto také umělci vycházeli při realizaci svého díla z poznání místa s každá z prací měla s tímto prostorem rezonovat. Pro někte-

166 Výstava mladých tvůrců potvrdila nastolené trendy z počátku osmdesátých let a představila nejvýznamnější protagonisty těchto trendů. K autorům těžícím z pravidelného řádu tkaní patří J. Strýčková, J. T. Strýček, P. Kolínová, D. Piorecká. Volněji s technikou i materiálem zachází P. Říha, různé vazebné procesy jsou typické pro V. Vodáka, A. a A. Ulmova a E. Jandíkovou, kombinace textilních technik a postupů využívá J. Slámová, R. Vodáková. Tématicky se výstava odehrává v několika rovinách. Figurální téma je ústředním tématem P. Říhy, Jiříny a Jana T. Strýčka, téma krajiny a jejího řádu je východiskem pro R. Rozsívalovou, Václava a Radku Vodákovy nebo Alici a Alexandra Ulmova, civilizační podobu krajiny nabízí D. Piorecká a J. Štenclová.

167 KYBALOVÁ, L. *Současná česká tapisérie v práci mladých autorů*. Roudnice n. Labem: Oblastní galerie výtvarného umění, 1988. 26 s.

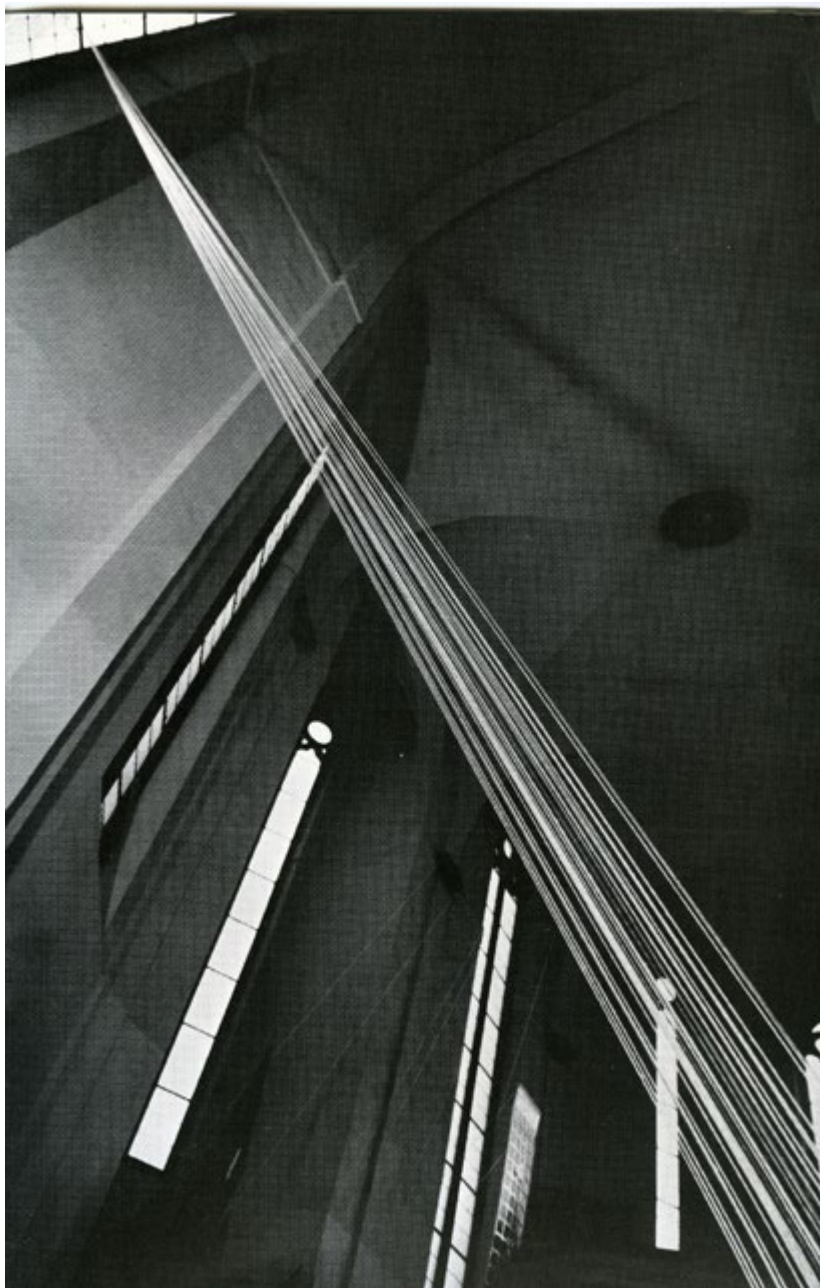


Obr. 37 Svatoslav Krotký, *Vize*, 1989,
Obr. 38 Jiří Holec, *Proměnlivý portrét*,
1989, 280x250 cm, obvazivo, bodláky,
vlna, PVC, vlastní technika

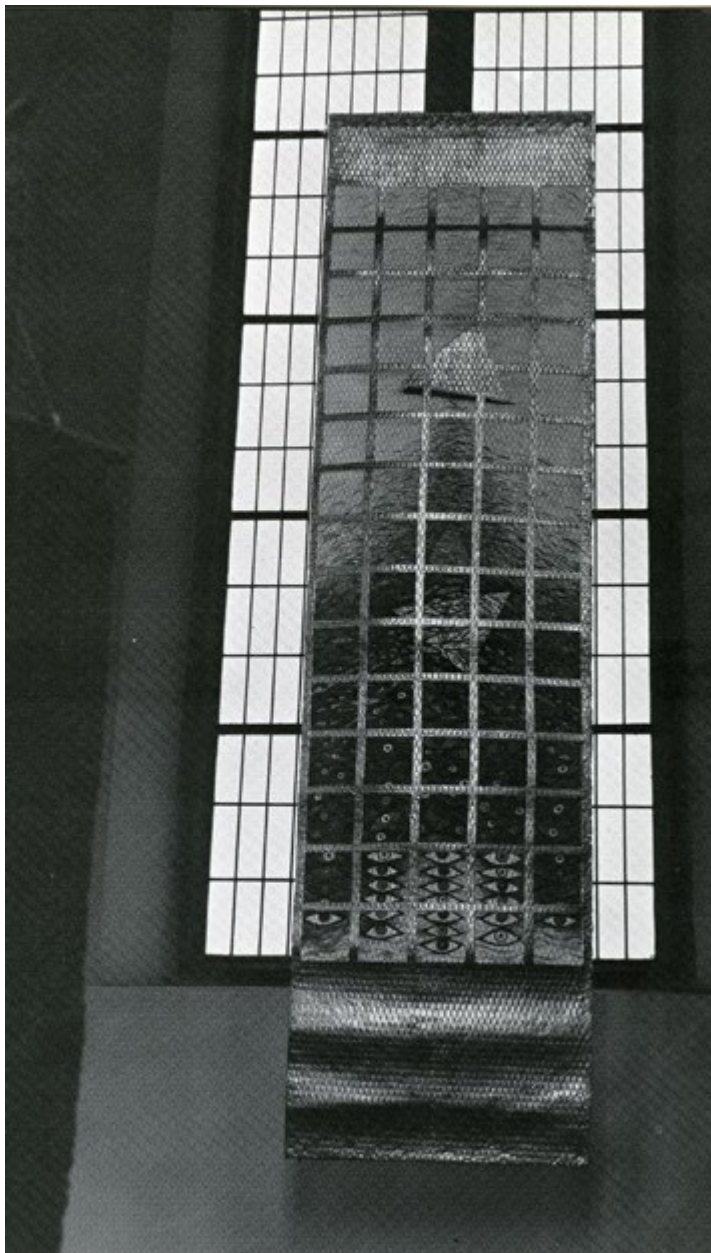
ré se stalo hlavním podnětem světlo, které proniká do goticko-renesanční kaple¹⁶⁸, pro další hlubší reflexe významu s funkce daného místa¹⁶⁹. Všechna díla vznikala pro tuto konkrétní výstavu, některá nabývala definitivní podoby až v průběhu instalace. Vystavené práce reflektovaly velmi individuální podobu jednotlivých osobností i různou polohu textilního umění. Vedle tapisérií se objevují textilní objekty, instalace, textilní techniky jsou zastoupeny v celé své různorodosti, tex-

168 Tuto polohu reprezentovala R. Rozsivalová s instalací *Paprsek*, představující pronikání světla do kaple. Autorka zvolila pro tuto instalaci jednoduché výrazové prostředky, svazek napnutých nití evokující paprsky světla, a vytvořila tím velmi působivé dílo. Se světlem pracuje i J. Štenclová v subtilním díle *Mráčky* z paličkové krajky nebo I. Mudrová se svou textilní vitrají *Oči*. K. Kybalová-Brodská komunikuje se světlem oken v práci *Žaluzie*, průhlednost a světlo hraje významnou roli i pro práci D. Piorecké *Průměrně zahuštěná krajina*. Další z autorů – O. Nesvadba vytvořil prostorový objekt ze silných provazových rastrů spojených hustě prokříženými červenými nitěmi, v němž je světlo důležitým protihráčem (*Světlo*).

169 Jako podobenství boje dobra a zla, urozenosti a utrpení konstruuje P. Říha objekt *Bratři* ze dřeva, textilu, plechu, asfaltu a svým neobvyklým pojetím vyvolává největší polemiku o textilnosti či netextilnosti díla. Jiným způsobem reaguje na podobenství místa J. Holec ve svém interaktivním díle *Proměnlivý portrét* z bodláků a textilu. Jeho prostřednictvím komunikuje s časem, s jeho unikáním i s touhou ho polapit. Díla V. Boudníkové – *Červená tkanina*, E. Jandíkové – *Boží mlýny* nebo K. Kybalové-Brodské *Žaluzie* představují snahu evokovat atmosféru ztišení a kontemplace.



Obr. 39 Renata Rozsivalová, *Paprasek II*, 1989, len, průměr 15 cm, instalace



Obr. 40 Irena Mudrová, *Oči*, 1989, 300x100 cm, hedvábí, fólie, staniol, kovové pletivo, malbana hedvábí, kombinovaná technika



Obr. 41 Jitka Štenclová, *Mráčky*, 1989, 300x180x25 cm, vlna, drát, paličková krajka, kombinovaná technika

Obr. 42 Otakar Nesvadba, *Světlo*, 1989, 200x120x120 cm, vlna, vazebná technika

tilní i netextilní materiály zde prezentují svou opodstatněnost s nezastupitelností. Šestnáct autorů představuje významné osobnosti české textilní tvorby v blízkém generačním rozpětí. Kromě Renaty Rozsivalové, Dagmar Piorecké, Otakara Nesvadby, Svatoslava Krotkého s Věry Boudníkové, představující střední generaci naší tvorby, je zastoupena i o něco mladší generace reprezentovaná umělci Petrem Říhou, Jitkou Štenclovou, Janou Skalickou, Evou Jandíkovou, Jiřím Holkem, Jitkou Gemrotovou, Jaroslavou Dejmkovou nebo Klárou Kybalovou-Brodskou (většina z nich patří k absolventům textilního ateliéru VŠUP prof. Felcmana). Vedle českých autorů se výstavy účastní i slovenští umělci – Karol Pichler, Irena Mudrová s tehdy nejmladší absolventkou VŠUP Zuzanou Krajčovičovou.¹⁷⁰ Výstava v Musaionu na konci 80. let poukázala nejen na pestrost textilní tvorby, ale i na důležitost obsahových podnětů pro tvorbu textilních umělců. Současně i prokázala u některých autorů chuť riskovat s objevovat nové, nezaručené cesty¹⁷¹ s otevřela i spoustu polemiky o směřování české tapisérie.^{172,173}

170 KYBALOVÁ, L. *16 tapisérií pro Musaion*. Katalog výstavy, Památník národního písemnictví v Praze, Strahovské nádvoří, 15. dubna – 4. června 1989. Praha, 1989. Nepag.

171 Jedno z nejradikálnějších děl v tomto směru vystavil právě P. Říha, který opustil hravou podobu předchozího námětu klaunů a cirkusu a přispěl svým radikálním gestem k otevření dalších otázek pro příští výstavy.

172 HOROVÁ, A. Z textilních výstav. *Umění a řemesla*, 1989, č. 3, s. 6–9.

173 HRADCOVÁ, B. 16 tapisérií pro Musaion? *Ateliér*, 1989, č. 11. s. 3.



90. léta ve světě

Bienále v Lausanne v devadesátých letech nastolilo nové trendy. Přehlíd-ky jsou nastaveny jako platforma setkávání se a konfrontace volného a textilního umění. Tato poloha, zvl. na posledním, 16. bienále, byla dovedena do krajnosti a podtržena i volbou kurátorů z významných světových galerií, kteří vnímali textil především jako materiál uplatňující se ve volné tvorbě¹⁷⁴. Projevilo se zde nepochopení odlišnosti povah obou umění i nepochopení a nerespektování specifík textilní tvorby, což pak ve svém důsledku vedlo po 16. bienále v roce 1995 k ukončení světových přehlídek v Lausanne. Přes určitou nejistotu ve směřování volné textilní tvorby a jistou koncepční krizi však ještě předposlední, 15. bienále v roce 1992 bylo nastaveno tradičně, jako přehlídka toho nejlepšího, co se ve světovém textilním umění odehrává, a současně ještě odráželo i některé nové tendence v oblasti textilního umění. Jedna z nich představuje touhu umělců po hledání smyslu věcí a vlastní existence, po hledání jistot v neklidném světě, kde jedna z konstant, o kterou se umělec může opřít, tkví ve smyslové řeči materiálů. Umělci, kteří jsou schopni citlivě vnímat smyslové signály materiálu, odvíjejí svou tvorbu od možností jeho výpovědi a zesilují tak poselství, které materiál vysílá. Materiálová senzibilita je uplatněna jak v nejjemnějších materiálových rezonancích, tak v důrazu na syrovost jeho přírodního původu.¹⁷⁵ Kromě takto orientovaných děl se nově objevuje téma oděvu s jeho symbolickým poselstvím, vyplývajícím z historických, kulturních, ale i osobních kontextů, i práce deklarující vztah k přírodě a ekologická témata. Oproti předchozím ročníkům

174 Kurátorskou činností byli pověřeni tři pracovníci galerií umění – Christian Bernard, ředitel Muzea umění v Ženevě, Alana Weiss z New Yorku a Toni Stoos z Vídně

175 DANIEL, L. Lausanne 1992. *Ateliér*, 1992, roč. 5, č. 16, s. 16. ISSN 1210-5236.

se na bienále vrací i evropští umělci ve větším zastoupení a také česká tvorba. K představitelům kladoucím důraz na smyslové a významové působení materiálů patří již dlouhodobě Olga de Amaral¹⁷⁶, průkopnice a stálice textilní tvorby Ritzi Jakobi¹⁷⁷ nebo mladá maďarská umělkyně Ilona Lovas¹⁷⁸. Smyslové rezonance vyvolávají tradičně díla japonských umělců Kei Takematy, Machiko Agany, Shigeaki Fukumota, Asako Ishizaky a řady dalších.¹⁷⁹ Ve své křehkosti a subtilnosti k nim přináležejí tradičně i díla Betty Cuyukx¹⁸⁰, dlouhodobě pracující s efektem průsvitnosti, světla a stínu. Opačným protipólem jsou pak práce s důrazem na přírodní syrovost zastoupené polskou umělkyní Annou Goebel¹⁸¹ či americkými umělkyněmi Janou Sauer nebo Shirley Paes Leme.¹⁸² Téma příběhu a vnímání oděvu v existenciálním kontextu se objevuje u německé autorky Hiltrud Schaefer nebo u americké autorky Marilyn Meltzer.¹⁸³ Úcta k životu, k plodnosti přírody v jejím věčném koloběhu nebo, naopak pocity z jejího ohrožení či hledání souladu mezi člověkem a přírodou jsou typickými tématy

176 Olga de Amaral vystavila své dílo *Manto II* (1991) vytvořené ze lnu, morušového papíru, plátkového zlata a stříbra.

177 Ritzi Jakobi vytvořila reliéf z kokosových vláken a aluminiových trubiček *Velká rovnováha* (1991–92).

178 Ilona Lovas představila instalaci *Zoomorfní stanoviště*, na kterou použila pergamen kravských střev.

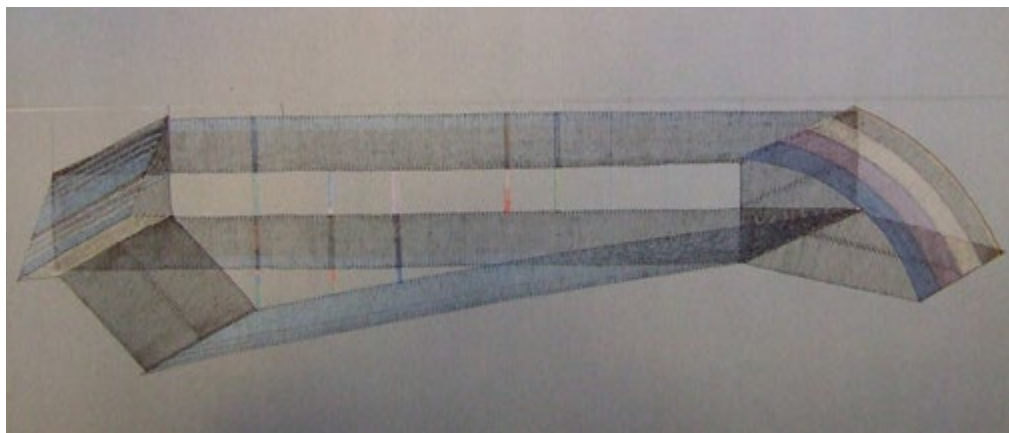
179 Kei Takemata vystavil objekt z bambusu a papíru washi *Plavidlo místa* (1992), Machiko Agano vytvořila křehký objekt z organitýny a bambusu. Křehkost a zranitelnost je typická také pro sériové dílo *Od země* (1992) Asako Ishizaki, vytvořené z lněného vlákna nebo pro instalaci manželů Kobayashiových *Zvuky z kosmu* (1991).

180 Betty Cuyukx představila kompozici z 300 krajkových paličkových elementů s názvem *Výběr z mnoha možností* (1991–92).

181 Anna Goebel byla zastoupena instalací několika monumentálních objektů – stél – ze syrově působícího papíru ovázaného šňůrami s názvem *Půlkruh I*.

182 Jana Sauer vystavila sochařsky pojaté dílo *Lidské obydlí* (1991–1992) vytvořené tkaním, uzlováním a malbou, Shirley Paes Leme instalaci monumentálních objektů s názvem *Uno* (1990), evokujících lidskou kůži nebo mumifikovaná těla, lidskou prehistorii.

183 Dílo Hiltrud Schaeferové *Pomíjivost* a rozklad je instalace dvaceti za sebou zavěšených košil z ručního papíru vytvářející dojem vytrácení a zániku. Oděvní prvek je součástí příběhu i u Marilyn Meltzer *Historie: jak ji popisuje přítel* – tričko z peří ve tvaru písmene T evokuje otevřenou knihu.

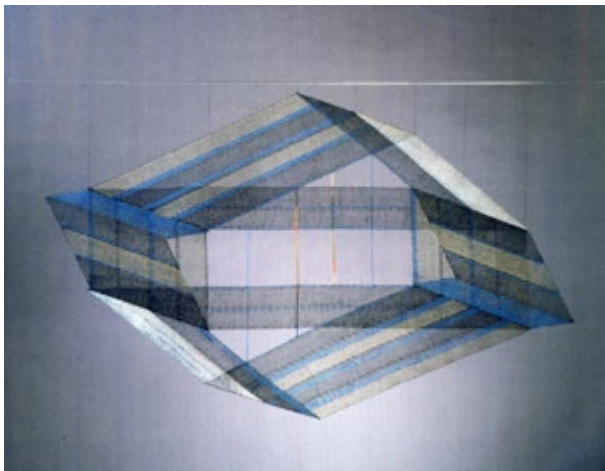


Obr. 43 Mária Danielová, *Vzdušné sáně I, II*, z cyklu *Ve vzduchu*, 1990–91, 120 x 40 cm, len bavlna, kovové vlákno, paličková krajka

pro tvorbu severských autorů, například pro Tuullu Nikolaiena Isojunnu¹⁸⁴, Ingrid Enarsson či Soily Arhu. Nově se objevují i u amerických autorek Margaret Klinberg a Lisy Hart. Patnácté bienále bylo významné i pro Československo, protože po neúčasti na předchozím bienále mělo opět své zastoupení. Slovenská autorka Mária Danielová se svým dílem *Ve vzduchu* zařadila k senzitivnímu proudu, k autorům pracujícím s materiálem s křehkostí a senzibilitou. Jednotlivé části cyklu *Vzdušné sáně I, II* a *Aerokrystal* vytvořené technikou paličkovávané krajky vypovídají o rafinovaném vytváření prostorových a geometrických iluzí.

Přes převahu textilně cítěných prací se však na tomto bienále již prezentují díla řady netextilních umělců, která otevírají pochybnosti o vhodnosti porovnávání obou poloh práce s textilem. Nastolené snahy o konfrontaci textilního a netextilního umění, pokusy hodnotit obě polohy ze stejného úhlu pohledu pak kulminovaly na posledním, 16. bienále v roce 1995, kdy byly realizovány dvě výstavy na dvou různých místech v Lausanne pod společným názvem *Criss Crossing*. Na jedné exhibici to byly práce textilních umělců, velikánů a průkopníků volné textilní tvorby vzniklé před 30 lety, na druhé pak práce netextilních

184 Tuulla Nikulainen-Isojunno v objektu *Pocta nomádům* (1991), připomínající stan kočovníků, vytvořený z borovicových větví a barevné vlněné plsti, se opírá o hledání souladu mezi člověkem a přírodou.

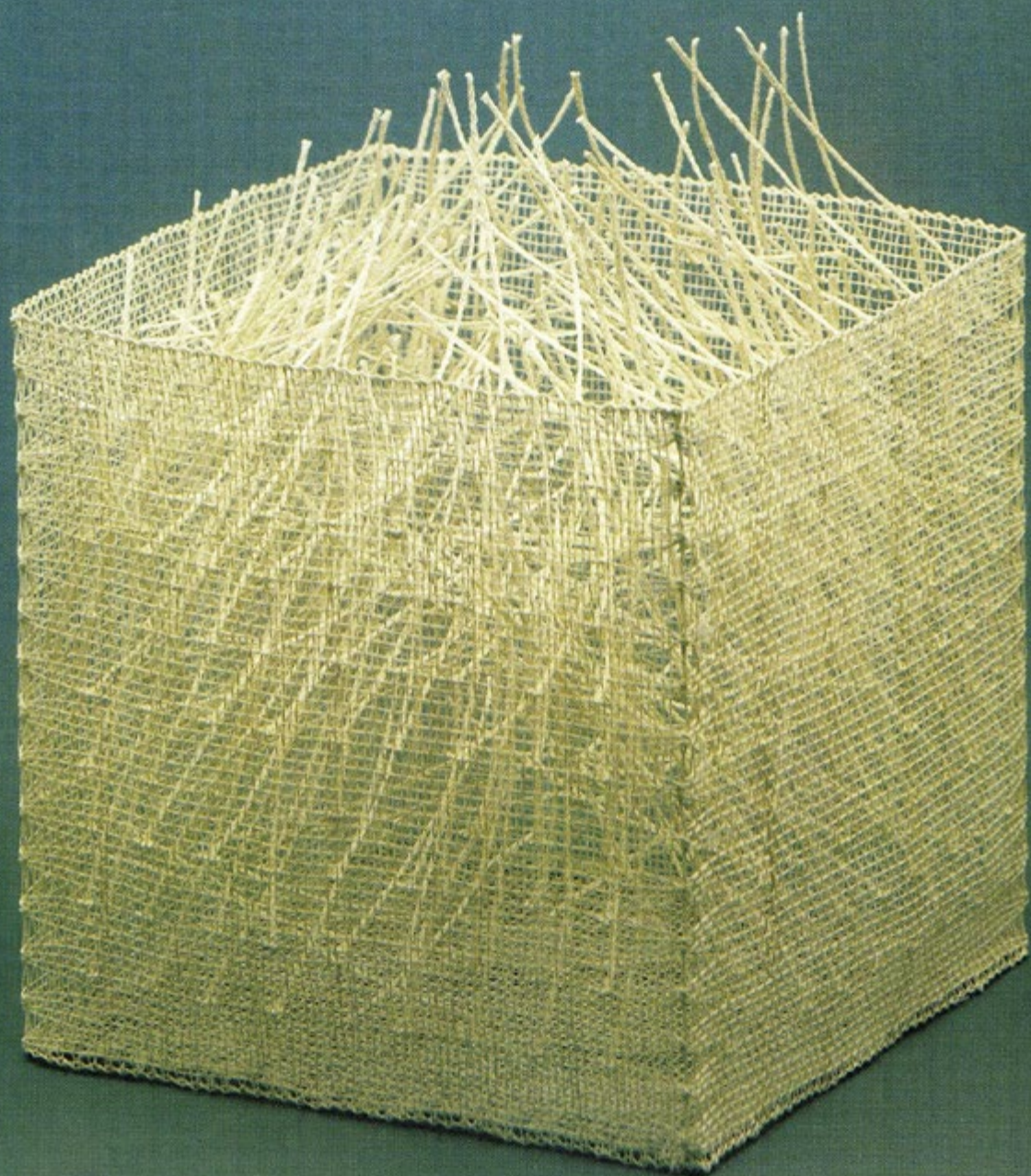


Obr. 44 Mária Danielová, *Aerokrystal*, z cyklu *Ve vzduchu*, 1991–92, 140 x 74 cm, len, bavlna, kovové vlákno, paličkovaná krajka

umělců, jejichž společným médiem byl textilní materiál. Samostatným tématem pak byla výstava *Appartements témoins*. Pojetí výstav ukázalo, že řada z kurátorů přestala vnímat svébytnost i originální aspekty textilního umění a vidí v něm jen zastávku na cestě ke „skutečnému umění“. Vzhledem ke koncepci kurátorů nebyly na tomto bienále zastoupeny žádné české práce. Spor mezi teoretiky o postavení a povahu textilního umění a jeho nevyjasněný vztah k řemeslu, také určitá stagnace v kreativní perspektivě textilního umění, to vše ve svém důsledku vedlo organizátory k ukončení desetiletí výstavní činnosti bienále v Lausanne. Ukončení přehlídek v Lausanne však neznamenalo pro textilní umění ztrátu možností konfrontace a sledování nových impulsů, které do této oblasti přicházely. CITAM, kromě všeho dalšího pozitivního, po celá léta pomáhala rozvíjet činnost národních i nadnárodních institucí a podporovala realizaci řady periodických výstav mezinárodního i národního charakteru. Textilní umění tak díky CITAM i bienále v Lausanne už bylo dávno zakotveno v povědomí veřejnosti a mělo vydobyto své postavení ve volné tvorbě, ve výtvarném umění. Po celém světě probíhaly pravidelné přehlídky a setkávání textilních tvůrců: v Kjótu, Londýně, Paříži, Lodži, New Yorku, São Paulu, Bruselu, Mnichově, Szombathely. Těch se účastnili i čeští autoři. Některé ze světových přehlídek

zanikaly, jiné naopak vznikaly.¹⁸⁵ Bienále v Lausanne tak už sice nebylo jediným seizmografem textilní tvorby, ale díky právě jeho inspirativní činnosti se rozšířila střediska zájmu o textilní tvorbu po celém světě.

185 Například v roce 1985 vzniklo Prix Betonac v belgickém St. Truiden, v roce 1996 Biennale du Lin v Normandii, sympozia, workshopy a přehlídky jsou organizovány v rakouském Grazu, v Polsku v Gdyni a v Kowarech, ve Francii na mnoha místech – v Angers, Tournai, Beauvais, v Paříži, pozornost se přesouvá také do Lotyšska, Litvy nebo St. Peterburku.



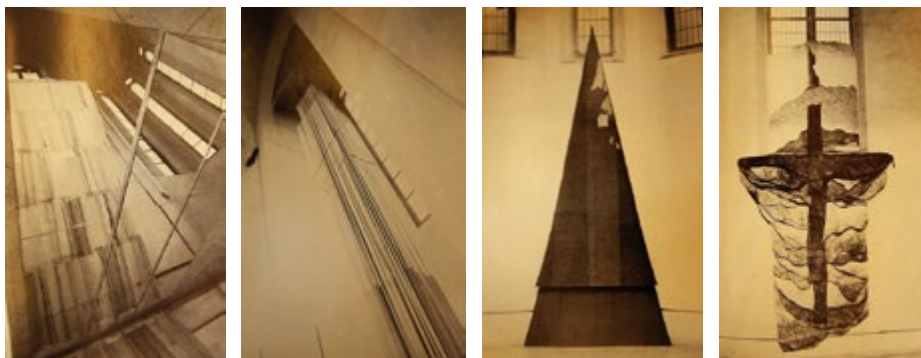
Svobodný rozmach české textilní tvorby na konci 20. století

Poslední výstavy konce 80. let již naznačily problémy české tapisérie a českého textilního umění a otevřely otázky o směřování volné textilní tvorby devadesátých let. Po 20 letech izolace a absence kontaktů se světovými přehlídkami, po letech, kdy nebyly organizovány větší domácí souhrnné přehlídky¹⁸⁶, se otevírá možnost, jak tuto mezeru zaplnit. Na počátku 90. let se tak obnovuje příležitost pro konfrontaci textilní tvorby v její plné šíři a ze zcela individuálně odlišných pohledů.

Hned v dubnu v roce 1990 navazuje na předchozí iniciační počín v prostoru Musaionu výstava **12 umělců pro Musaion**¹⁸⁷, představující nejen další kontakt textilní tvorby s architekturou sakrálního prostoru kostela Sv. Rocha v areálu Strahovského kláštera, ale i příspěvek k další diskuzi o podobě české tvorby. Již na této přehlídce se jasně ukazuje, že část autorů se orientuje na tkanou textilií a část na jiné techniky a materiály. Z méně častých materiálů je to převážně prefabrikovaný textil, papír, pro textilní práci jsou využívány různé stuhy, potištěné textilie, kovové materiály. K nejvýraznějším, se sakrálním prostorem nejcitlivěji komunikujícím dílům patřily práce Vlasty Novákové a Blanky Růžickové. **Vlasta Nováková** využila tvarové a světelné hodnoty prostoru v objektu *Světlo*, ve kterém zúročila svou letitou systematickou práci se syntetickým rounem a netkanými textiliemi. Světelné účinky objektu navíc umocnila odrazem zrcadel. Objekt **Blanky Růžickové** *Bez názvu*, vytvořený

186 Ty, pokud byly, zahrnovaly vždy jen segment tvorby autorů a textilních tvůrců, kdy u řady z nich jejich tvorba vznikala v izolaci ateliérů

187 Projektu se zúčastnili V. Nováková, B. Růžicková, M. Krausová, V. Vodák a R. Vodáková, A. Beldová, A. Štulcová, V. Milčínská, E. Tomešková, J. Pech, M. Mikušová, V. Špačková.



Obr. 45 Vlasta Nováková, *Světlo*, 1990, netkaný textil, zrcadlo, kombinovaná technika

Obr. 46 Alena Beldová, *Bez názvu*, 1989-90, 800 x 100 x 100 cm, kombinovaná technika

Obr. 47 Vlastimil Vodák, *Kolmo vzhůru*, 1990, 400 x 250 cm, vlna, vazebná technika

Obr. 48 Blanka Růžičková, *Bez názvu*, 1990, 500 x 170 cm, vrstvený papír

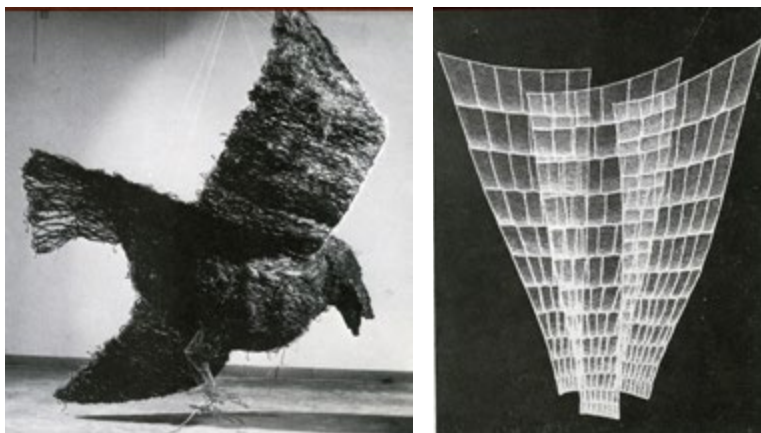
z vrstveného barevného papíru, nejen dovršuje její dosavadní experimentování s různým materiálem, ale předjímá i zaměření její pozdější tvorby. Monumentální objekt, evokující oltář, je snad nejvíce ze všech vystavených děl prochnut spirituální atmosférou místa a obsahuje nesporně textilní i duchovní výraz. Inspiraci v chrámovém inventáři, lampách a věčných světlech našla Alena Beldová, chrámovými textiliemi je inspirována Miluše Mikušová. Monumentální textilií zavěšenou nad hlavami diváků před kruchtou vytvořila technikou tisku Věra Špačková. Většina autorů pracujících tkanou technikou, k nimž patřili především Vlastimil Vodák, Radka Vodáková, Eva Tomešková, Věra Milčínská, Jaroslav Pech nebo Alžběta Štulcová, neopustila zásadně své zažité postupy, přesto však i jejich díla byla vytvořena s respektem k danému prostoru a byla vedena snahou o co nejúžší začlenění do kontextu místa.^{188, 189}

Nejvýznamnější souhrnnou přehlídkou 90. let však byla společná výstava soudobé textilní české a slovenské tvorby *Alternativy české a slovenské tapisérie* uspořádaná v Brně na počátku roku 1991.¹⁹⁰

188 KYBALOVÁ, L. Musaion. *Umění a řemesla*, 1990, č. 2, s. 4-7.

189 HRADCOVÁ, B. Musaion a textilní tvorba. *Ateliér*, 1990, č. 11, s. 3.

190 Výstava *Alternativy české a slovenské tapisérie* probíhala na čtyřech různých místech v Brně od 28. 2. do 31. 3. 1991.



Obr. 49 Blanka Růžičková, *Černý Ikarus*, 1989–1990, 500 x 140 x 140 cm, sisal, drát, kombinovaná technika

Obr. 50 Jana Slámová, *Křídla – trojkřídlí*, 1989, 200 x 180 x 80 cm, bavlna, konopí, šitá krajka

Snahou autorek projektu Ludmily Kybalové a Elišky Lyskové bylo představit po 20 leté odlmce heterogenní škálu současné tvorby, upozornit na posun, který v oblasti textilní tvorby a tapisérie nastal oproti tradičnímu oboru historicky spjatému s řemeslem a technologií. Chtěly ukázat na diferencovanou podobu textilní tvorby reprezentovanou řadou názorově odlišných a vyhraněných osobností, které rozšiřují její podobu a dovádějí ji k přesahům do dalších uměleckých kategorií.¹⁹¹ Podle vlastního komentáře kurátorek „...*výstava si stanovila za cíl představit současnou československou tapisérii ve všech různorodých polohách, umožnit pohled na její členitost ...*“ a také „...*dokumentovat všechny tendence, které na sebe výrazněji upozornily*“.¹⁹² Vybraný okruh vystavujících představoval pokus o objektivizující pohled na současný stav naší tapisérie. O velkorysém konceptu hovoří i úctyhodný počet 70 vystavujících umělců. Kromě prací tex-

191 KYBALOVÁ, L. *Alternativy české a slovenské tapisérie*. Katalog výstavy. Brno: Dům umění, Moravská galérie, Místodržitelský palác, Etnografický ústav. 28.2. – 31. 3. 1991. Brno: UVU, SVÚ, 1991. Nepag.

192 KYBALOVÁ, L. *Alternativy české a slovenské tapisérie*. Katalog výstavy. Brno: Dům umění, Moravská galérie, Místodržitelský palác, Etnografický ústav. 28.2. – 31. 3. 1991. Brno: UVU, SVÚ, 1991. Nepag.

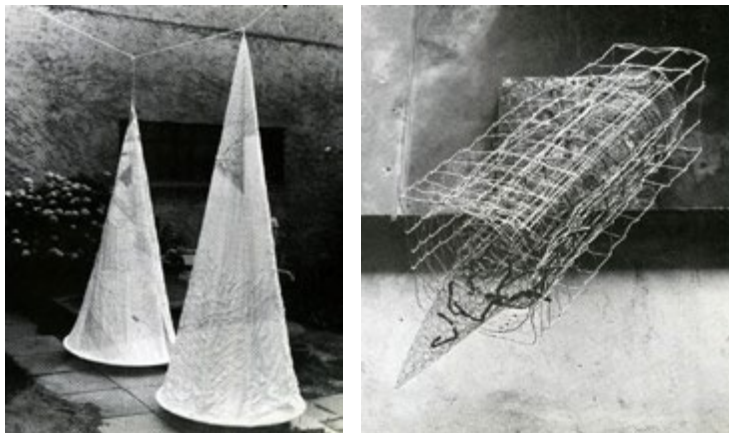


Obr. 51 Vlasta Nováková, *Doteky světla*, 1990, 600 x 600 cm, umělé vlákno, tyč, lanka, kombinovaná technika

Obr. 52 Alice a Alexandr Ulm, *Galaxie vláken*, 1989, 250 x 150 cm, kovová vlákna, kombinovaná technika

tilních výtvarníků byla na výstavě zastoupena i díla netextilních umělců, kteří mají k textilnímu materiálu blízko a přispívají svou prací k mezioborovým přesahům i k posouvání oborových hranic.¹⁹³ Pestrost vystavených děl však nebyla důsledkem jejich účasti na výstavě, ale byla především odrazem názorové diferenciace textilních tvůrců, kteří reprezentovali několik výrazných pólů. Jeden z nich představoval příklon k tradičnějšímu pojetí textilní tapisérie, pro další je pak typický dominantní vztah k prostoru a prostorově řešeným dílům, ať už k objektu, plastice, instalaci nebo environmentu, často i s převzetím prostředků volného umění. Další z osobitých názorových poloh spočívá v kreativním zacházení s materiálem a technikou, v experimentu s překračováním hranice žánru a jiná, textilu velice blízká poloha tkví ve zkoumání transparentních možností textilního materiálu. Také vztah k ploše, který je pro mnohé stále důležitým a převažujícím aspektem tvorby, není jednoznačně jen doménou tkané tapisérie, ale má i jiné podoby, kdy u některých tvůrců převažuje minimalistický vztah k výrazovým prostředkům technologie i materiálu. K těmto autorům patří především Věra Boudníková, pro niž je zásadní inspirace přirozenými vlastnostmi materiálu a úsporné výrazové prostředky. Minimalistickou

193 Mezi vystavujícími byla zastoupena i díla J. Činčery, J. Hampla, D. Chatrného, A. Matasové. Poněkud nečekaně však nebyla vystavena díla M. Knížáka.



Obr. 53 Dagmar Piorecká, *Fanklub československého textilního umění*, šest částí, detail, 1990, výška 120–200 cm, průměr 60–93 cm, bavlna, polyester, aplikace, malba, tisk, strojní výšivka

Obr. 54 Jiří Holec, *Past*, 1990, 200 x 90 x 60 cm, drát, autorská technika

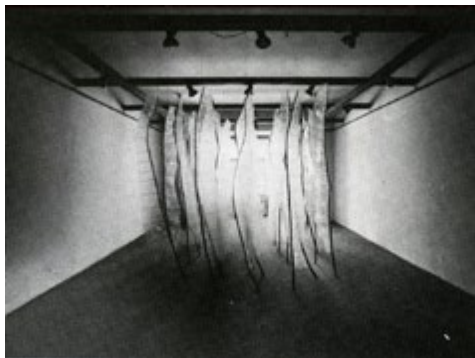
polohu hledá také slovenská umělkyně Zuzana Krajčovičová prostřednictvím „ornamentu“ v horizontální instalaci z plstěných černobílých čtverců.¹⁹⁴ Jinou výrazovou polohu představuje krajka Jany Slámové a Márie Danielové už svou samotnou povahou technologie. Mária Danielová využívá nejsubtilnější prostředky techniky paličkování, aniž by sklouzla k líbivosti či dekorativnosti¹⁹⁵, Jana Slámová řeší navíc pomocí techniky šité krajky problém transparentnosti¹⁹⁶. Zkoumáním transparentnosti včetně světelných vztahů se prezentovala Vlasta Nováková v textilní instalaci z netkaných barevných a průsvitných materiálů.¹⁹⁷ Transparentnost byla stěžejním východiskem i pro Věru Špačkovou, která tento účinek vytváří pomocí průsvitného materiálu a techniky tisku na

194 Zuzana Krajčovičová vytvořila instalaci z plstěných bílých čtverců s černými znaky s názvem *Ornament I* (1989).

195 Mária Danielová představila čtyřdílný cyklus *Dobrý vítr* (1988–91), vytvořený technikou paličkované krajky ze lnu, bavlny a kovu.

196 Jana Slámová byla na výstavě zastoupena monumentální šitou krajkou s názvem *Křídla-trojkřídli* (1989).

197 Vlasta Nováková vytvořila prostorovou kompozici z prefabrikovaných netkaných textilií s názvem *Doteky světla* (1990).



Obr. 55 Jana Skalická, *Instalace*, 1990, výška 300 cm, celkem 38 prutů, pruty, drát, igelit, suchý zip, kombinovaná technika

Obr. 56 Věra Špačková, *Světlo*, 1990, 300 x 500 cm, potisk na hedvábí, kovový rám

hedvábí.¹⁹⁸ Svrchovaně textilní koncepci s využitím minimálních prostředků, dotýkající se samé podstaty textilního vlákna představili Alexandr a Alice Ulmovi.¹⁹⁹ Poloha experimentu s riskantní odvahou překračovat hranice žánru byla opět blízká Petru Říhovi a do jisté míry i Jiřímu Holkovi, který tentokrát využil pro svůj objekt kovový drát. Proměna materiálu s výrazným obsahovým přesahem je blízká i Zorce Ságlové, která v Brně vystavila své stěžejní dílo z 80. let, *Velkou králikárnu*, ve které používá pletivo a textilní vlákno. Zcela jiným způsobem s netextilními materiály pracoval slovenský umělec Josef Bajus, který vnáší do tvorby vlastní kreativní techniku „sešívání“ papírových elementů.^{200, 201} Prostorové dimenze snad nejlépe naplnila rozměrná plastika Blanky Růžickové ze sisalu a drátu²⁰², blízko k ní, nejen syrovostí přírodního

198 Monumentální instalace Věry Špačkové s názvem *Světlo* (1990) pracuje s prosvítáním a iluzivností prostoru.

199 Diptych *Galaxie vláken* (1989) byl vytvořen kombinovanou technikou z kovových vláken a jistým způsobem byl blízký dílu americké autorky Lyn Mauser Bain.

200 Josef Bajus vytvořil své dílo *Asociace I* autorskou technikou, spojováním stejných černých a bílých papírových elementů pomocí šičky na papír.

201 CHAMONIKOLA, K. Zatěžkávací zkouška tapisérie. *Ateliér*, 1991, č. 8, s. 5. ISSN 1210-5236.

202 Monumentální plastika Blanky Růžickové *Černý Ikarus* ze sisalu a drátu byla zavěšena



Obr. 57 Jiřina Strýčková, *Růžové brýle*, 1989, 220 x 170 cm, vlna, útkový rypš

Obr. 58 Vlastimil Vodák, *Přihlížející*, 1990, vlna, vazebná tapisérie, autorská technika

materiálu, měla slovenská autorka Iveta Miháliková.²⁰³ Zcela jinak vyznívají vzdušné objekty Dagmar Piorecké vytvořené kombinovanou technikou aplikace, malby, tisku a strojní výšivky.²⁰⁴ U řady umělců, u nichž převažuje vztah ke tkané tapisérii a k nimž se řadí především J. Strýčková, R. Rozsivalová, E. Brodská či O. Nesvadba, je tvorba důsledně založena na zákonitostech vztahu technologie a jasného kompozičního záměru s využitím všech možností, které nabízí samotné tkaní.²⁰⁵

Výstava tak prezentovala nejen názorovou různorodost textilní volné tvorby, ale současně i její problémy při hledání aktuální podoby textilního umění. Ukázala, že mnohostranný zájem o vstup do prostoru a uvolnění vázanosti se stěnou má svá úskalí, především ve tkané tapisérii, a že tato tendence lépe vyznívá u kombinací různých, často netextilních materiálů a vlastních autorských technik. V případě instalací se objevila otázka, zda by nebyla možná větší spoluúčast a

jako poutač před vchodem do Domu umění.

203 *Rostlinný motiv* Ivety Mihálikové z lněného a konopného provazu připomíná monumentální rostlinné nažky.

204 Dagmar Piorecká byla zastoupena 6 vzdušnými textilními kužely *Fanklub československého textilního umění* (1990).

205 K nejvýraznějším dílům patří například *Růžové brýle* J. Strýčkové, *Setkání země s oblohou* R. Rozsivalové, *Tichý hlas* Evy Brodské nebo *Skupenství* O. Nesvadby.

zapojení diváka na prožívání textilního prostoru. Jiným z problémů je samotná tkaná tapisérie, která v řadě příkladů představuje jen modifikace principů hledání textilní řeči vláken z období aktivní tapisérie 60. let a také to, že se mnohé tkané tapisérie nedostávají za estetizující a dekorativní polohu.²⁰⁶

Přes tyto pochybnosti však situace na poli současné textilní tvorby vybízela i k optimismu. Nejen proto, že na počátku devadesátých let je iniciována řada kolektivních souhrnných přehlídek i autorských výstav, které představují velmi aktuální podobu tvorby umožňující nejen odborné obci, ale i veřejnosti přiblížit posun, který v tapisérii nastal od dob hledání jejího místa ve výtvarném umění, ale i proto, že se iniciuje ve tvorbě mladší a nejmladší generace větší otevřenost vůči vlivům z volného umění. Spolu s větší otevřeností k novým materiálům a technologiím pak tyto tendence vyúsťují v založení skupiny Žararaka.

V témže roce jako Alternativy tapisérie proběhla v opavském Domě umění souborná výstava textilní tvorby a na podzim se uskutečnila ve výstavní síni ÚLUV v Praze další konfrontace české tapisérie pod názvem Nová tapisérie. Ukazuje se, že potřeba konfrontací a setkávání textilních umělců je stále aktuální. Výstava v Praze, stejně tak jako v Brně, odráží přelomové chápání prostoru mezi tapisérií a textilním uměním a představuje rovněž to nejzajímavější, co se v této oblasti vyskytuje. Současně se však otevírají další otázky²⁰⁷: zda se budou hranice jednotlivých oborů nadále ještě více otevírat (speciálně u tapisérie), nebo naopak zužovat směrem k vyhraněnější oborové specializaci, zda je ještě relevantní otázka použitého materiálu a technologie, a také, zda je důležité hledat, jaké místo má tapisérie v prostoru, nebo se spíš ptát, jakou sílu má její výpověď.²⁰⁸ Mezi vystavenými pracemi jsou zastoupeny jak tradiční tkané tapisérie, tak moderní podoba krajkových realizací, vedle prací v ploše se uplatňují práce v prostoru, textilní objekty i instalace, textilní materiál je konfrontován s papírem a kovovým pletivem, kromě tradičních technik jsou zastoupeny i objevné autorské techniky. Výstava představila většinu českých aktivních autorů textilní tvorby v jejích odlišných polohách. Tradičně řešená tapisérie je početně významně zastoupena. Vedle tkaných prací přinášejících již časem ověřená, umělecky kvalitní díla, která představují díla V. Boudníkové, E.

206 MEDKOVÁ, J. Možná alternativa. *Ateliér*, 1991, č. 8, s. 1, s. 5. ISSN 1210-5236.

207 Analýzu současné situace provedla na vernisáži výstavy *Nová tapisérie* L. Kybalová.

208 KYBALOVÁ, L. Nová tapisérie. *Ateliér*, 1991, č. 22, s. 5. ISSN 1210-5236.

Brodské, J. Holka, S. Krotkého²⁰⁹, se objevují i práce objevnější (nejvíce v tomto směru vyniká tapisérie J. Strýčkové *Růžové brýle*, vanační triptych V. Vinařové, a *Loutky* V. a R. Vodákových) i ty, které spíš odrážejí lyrický tón předchozích let²¹⁰. Experimentaci s prostorem, materiálem, technikou představují především O. Nesvadba, J. Těšínská, E. Jandíková, I. Mudrová, ale také M. Krausová²¹¹ nebo J. Štenclová²¹². Textilní plastiku přesvědčivě zastupuje svou novou prací B. Růžičková. Na pomezí objektu a textilní plastiky se pohybují V. Špačková, A. Štulcová a D. Piorecká.²¹³ Mezi tkanou tapisérií a instalací se pohybuje i práce J. T. Strýčka²¹⁴. S ornamentem a jeho posunem do volné, významově obsažné tvorby si pohrává R. Fečová a Z. Krajčovičová. Stále intenzivně vnímají otázku transparency V. Nováková, M. Danielová, ale také A. Čechová, M. Maňhová a L. Kaprasová.²¹⁵

Jednou z nejvýznamnějších textilních akcí na počátku 90. let byla výstava světové ikony textilní tvorby, americké umělkyně Sheily Hicks v Praze. Významná protagonistka autonomní práce s vláknem a volné textilní tvorby²¹⁶ vystavovala v České republice po dlouhé odmlce po druhé.²¹⁷ Výstava zahrnovala její dílo v plné šíři od 70. do 90. let. Kromě její osobní techniky omotávání – v objektech, environmentech i body-artových akcích, zahrnovala i konceptuální práce. Její dílo tak bylo úžasným zážitkem nejen pro návštěvníky výstavy, ale bylo v mnohém inspirativní i pro autory české textilní tvorby. Uskutečnění výstavy bylo již důsledkem nové, otevřené atmosféry ve společnosti a představovalo navázání na přerušenu nit z 60. let.

K rozsahově menším, ale přesto důležitým textilním výstavám devadesátých let patřila ještě kolektivní výstava 9 textilních výtvarnic *Smutné večery*

209 K těmto autorům patří i J. Gemrotová, M. Mikulová, M. Kochová aj.

210 Do této skupiny patří tapisérie V. Drnkové-Zářecké, M. Mikušové, J. Paulové, E. Hostašové.

211 Instalace M. Krausové *Na souši – fata morgana*, byla vytvořena z kovového pletiva a papíru.

212 J. Štenclová představila prostorový fosforeskující *Fraktál*.

213 K dílům na pomezí objektu a instalace patřily *Schody* V. Špačkové, *Pruty Svatoplukovi* A. Štulcové, *Dvojice* D. Piorecké.

214 J. T. Strýček byl zastoupen instalací *Žijeme spolu*.

215 DANIEL, L. O textilním umění. *Ateliér*, 1991, č. 8, s. 1, s. 5. ISSN 1210-5236.

216 Spolu s M. Abakanowicz, Lenore Tawney a C. Zeisler.

217 Poprvé vystavovala Sheila Hicks v roce 1968 v Jindřichově Hradci.

velryb v Galerii Sýpka v roce 1994 (galerie přinášela do českého prostředí velmi progresivní program) a celá plejáda autorských výstav.

Nejvýznamnějším a nejradikálnějším počinem tohoto období s velikým dopadem na českou textilní tvorbu však bylo založení skupiny **Žararaka**²¹⁸. Období její nejaktivnější činnosti spadá právě do 90. let 20. století. Textilní studio Žararaka vzniklo v Praze v roce 1989 z popudu několika absolventů VŠUP, teoreticky umění Ludmily Kybalové a publicistky Lenky Žižkové, jako reakce na celkový stav textilní tvorby, která po celá desetiletí planěla veřejnými zakázkami, trpěla nezdravou izolací od světového textilního dění i izolací od ostatních oborů výtvarného umění a „volně“ tvořících umělců. Její postupné uzavírání se do sebe, konfrontace prací jen autorů textilní tvorby, vyústilo po 20 letech v „krizi“ tapisérie, na kterou chtěli umělci reagovat. Vůdčí ideou zakládajících členů bylo založení studia a umělecké galerie, které by sloužily k prezentaci soudobé textilní tvorby i vytvoření uměleckého centra s archivem a místem pro tvůrčí setkávání. Výtvarníci nevstupovali do skupiny s žádným jednoznačně programovým prohlášením, ale se snahou reagovat na současnou situaci, vystoupit z omezující odloučenosti od ostatní uměleckých oborů a přitom neodstranit textilnost své práce. Zakládajícími členy bylo 14 výtvarníků – M. Danielová, E. Frydecká, B. Mrázek, D. Piorecká, P. Říha, J. Slámová, V. Špačková, J. Mundil, J. Holec, E. Jandíková, Z. Krajčovičová, M. Krausová, S. Krotký a I. Mudrová – umělecky vyhraněných osobností, které v té době patřily ke špičkám svého oboru, o čemž svědčí tuzemské a zahraniční výstavy i ocenění. Počet členů se postupně měnil, řada umělců sdružení opustila²¹⁹, naopak přicházeli noví členové. Na počátku 90. let přistoupily A. Beldová, V. Boudníková, V. Nováková a keramička H. Loudová. Ke stávajícím teoretikům přibyli O. Palata a V. Weber. Sdružení se také rozšiřovalo o hosty domácí i zahraniční²²⁰, jejichž význam byl zvláště důležitý u pořádaných symposií.

Jako hlavní cestu, jak překlenout vzdálenost textilní tvorby od ostatních oborů výtvarného umění, viděli členové v organizaci společné práce

218 Žararaka je název jihoamerického hada příbuzného chřestýši.

219 Skupinu Žararaka postupně opustili M. Danielová, E. Frydecká, B. Mrázek, D. Piorecká, P. Říha, J. Slámová, V. Špačková, J. Mundil, L. Žižková.

220 K tuzemským hostům patřila K. Kybalová-Brodská, J. Štenclová, J. Skalická, R. Rozsívalová, O. Nesvadba a ze zahraničí k nim patřil slovenský autor K. Pichler.



Obr. 59 Irena Mudrová, *Střet*, 1992, 300x140 cm, válec průměr 40 cm, délka 140 cm, 390x140 cm, netkaná textilie, karton, vlastní technika

Obr. 60 Blanka Růžicková, *Později*, 1992, každá postava kolem 200x100 cm, netkaný textil, vlastní technika

na řadě sympozií²²¹, při kterých hrál nejdůležitější roli zvolený materiál a také místo, kde se sympóziium konalo. Východiskem tvorby a inspiračním impulsem byl vždy materiál, často i netextilní, i méně obvyklé tvůrčí postupy, někdy i netextilní technologie. Materiál v tomto směru byl zcela zásadní, protože přinášel zcela jiné podněty pro tvorbu: otevíral nové možnosti kreativity nejen vzhledem k jeho novosti, ale i k možnostem kombinačních variací, pomáhal uvolnit imaginaci nebo volit jiné typy třeba i konstruktivistického řešení.²²² To byl jeden z hlavních důvodů, proč byl pro společná sympozia zvolen vždy jako materiál materiál odpadní – drátěný a kovový odpad, dřevo, papírová hmota, ale také zbytky hotového, někdy i netkaného textilu. První ze společných akcí bylo *I. mezinárodní sympóziium Artšrot* v Brezové pod Bradlom v roce 1990, kde byl východiskem kov ze šrotiště drátoven slovenského podniku. Práce s dráty, pružinami, pletenými sítěmi obohacovala invenci, přitom nezabráňovala textilnímu cítění a v možnosti práce s nití a s jejím proplétáním. V dalších ročnících se proměňovala místa i východiska

221 Za dobu své nejaktivnější činnosti v 90. letech skupina zorganizovala 9 sympozií.

222 KYBALOVÁ, L. Žararka. České textilní umění po listopadu. *Umění a řemesla*, 1998, č. 2, s. 39–42.



Obr. 61 Věra Boudníková, *Téma X*, 1992, 420 x 140 cm, netkaná textilie, vlastní technika

Obr. 62 Vlasta Nováková, *Rozhovor*, 1992, průměr 40 cm, netkaný textil, *Tok řečí*, 330 x 140 cm, netkaný textil, vlastní technika

Obr. 63 Miroslava Krausová, *Tanec s vlky*, 1992, 120 x 120 cm, netkaný textil, vlastní technika

tvorby. V letech 1992 a 1994 probíhala dvě sympozia v libereckém Státním výzkumném ústavu textilním: *Art – ateliér 92* a *Netkaný textil* (1994), jejichž hlavním tématem bylo hledání a rozvíjení nových forem netkaného textilu. Experimentováním s rounem a technikami kalendrování, jehlení a prošívání objevila řada výtvarníků další možnosti práce s netkaným textilem, která dovedla účastníky k velmi různorodým projevům²²³. Další mezinárodní symposium proběhlo v roce 1993 v Klášterské Lhotě u Hostinného a v Galerii antiky v Hostinném pod názvem *Papír, dřevo, odpad – Středoevropské dědictví antiky I*; zde byl výchozím materiálem odpad z dřevobrusírny průmyslového podniku, kde symposium dva týdny probíhalo. Křehkost dřevovinového odpadu a papíru souzněla s duchovní atmosférou prostředí antického Říma a Řecka.^{224, 225} Do Hostinného se pak vrací Žararaka ještě jednou na 6. mezinárodním sympoziu *Vlákno – Středoevropské Dědictví antiky II* (1995). V roce 1995 také proběhlo 5. mezinárodní symposium *Thonet* (1994) v Uherském Hradišti, kde bylo výchozím materiálem pochopitelně opět dřevo. Pro dal-

223 ŽIŽKOVÁ, L. Symposium netkaného textilu. Žararaka. *Ateliér*, 1992, č. 24, s. 8–9

224 V Hostinném je galerie se sbírkou kopií antických soch.

225 ZAHŘÁDKOVÁ, M. Papír, dřevo, odpad. *Ateliér*, 1993, č. 21, s. 5.



Obr. 64 Petr Říha, *Česká krajina*, 1992, 230 x 160 cm, netkaný textil, autorská technika

ší, 7. symposium *Žararaka a Art deco*, pořádané v Novém Městě nad Metují v roce 1996, byl za nosné médium, tak jak odpovídá tradicím, opět zvolen odpad, v tomto případě převážně textilní, od rouna přes niti, hotové tkaniny, ale také kůže, kovové a skleněné materiály. Záměrem sympozia bylo hledání inspirace a spřízněnosti s prostředím zámku v Novém Městě n. Metují, který byl na počátku století rekonstruován významnými českými umělci ve stylu art-deco.²²⁶ Následujícím inspirativním počinem pak byla obě sympozia organizovaná v roce 1997 a 1998 ve spolupráci s podnikem Tiba ve Dvoře Králové zaměřená na textilní tisky – 8. *mezinárodní symposium Žararaka* a 9. *mezinárodní symposium Žararaka*²²⁷. Všechna uváděná sympozia, kterých se zúčastnila také celá řada zahraničních tvůrců²²⁸, byla provázena vždy výstavami v místě konání a také v Praze (VŠUP, Staroměstská radnice).

226 KYBALOVÁ, L. *Žararaka* – 7. mezinárodní sympóziu. *Ateliér*, 1996, r. 9, č. 20, s. 12.

227 PALATA, O. *Žararaka*. *Ateliér*, 1997, r. 10, č. 24, s. 12.

228 Na sympozia byla během 9 let pozvána celá řada významných umělců. Za všechny lze jmenovat například Agnetu Anderson ze Švédska, Malgorzatu Hubert, Ewu Mariu Poradowskou-Werszler a Marka Heliasze z Polska, Ann Schlesinger z USA, Aico Hondu z Japonska, Chaiyanadha Cha-Um Ngarm z Thajska, Júliu Szabovou ze Slovenska, Saru Seidmann a Wandu Casaril z Itálie aj.



Obr. 65 Blanka Růžičková, *Zvíře*, 1993, drát, sisal, kombinovaná technika

Obr. 66 Inez Tuschnerová, *Bílá kaligrafie*, 1991, 2 části, 68x47x2 cm, kombinovaná technika

Celkově měly výtvarné aktivity skupiny Žararaka velký význam pro oživení české textilní volné tvorby. Experimentace s materiálem často uvolnila již zaběhlé formy a postupy tvorby jejích členů, přinášela neotřelé nápady i četné podněty nejen pro ně, ale i pro autory mimo sdružení. Řada výstav oživila svým svěžím pojetím českou textilní scénu a ovlivnila kvalitu úrovně českého textilního umění. O významu a úrovni tvorby skupiny Žararaka vypovídala i celá řada zahraničních ocenění jejích členů²²⁹ včetně jejich účasti na prestižních přehlídkách textilní tvorby i zájem zahraničních účastníků o zmiňovaná sympózia. Podíl skupiny na transformaci textilního oboru i její místo v české umělecké historii jsou zcela nezpochybnitelné, i když spolupráce umělců se časem rozvolnila a scházejí se jen příležitostně na výstavách.

Konec 90. let v textilní tvorbě představoval po značně hektické době jistý útlum ve výstavní činnosti i směřování tvůrců k větší individualizaci tvorby. Skončila řada kolektivních přehlídek textilního umění²³⁰, mnozí z umělců, kteří

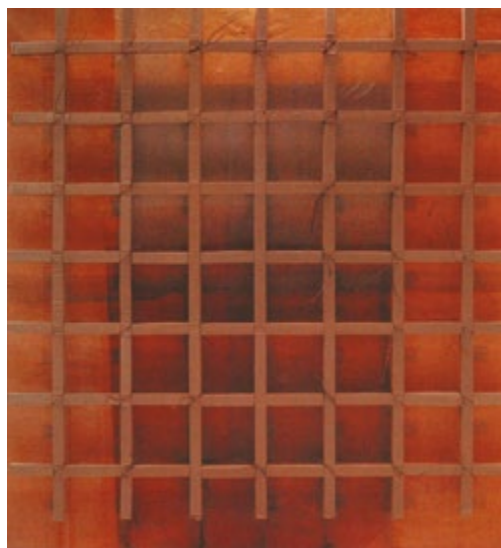
229 Například Jana Slámová a Mária Danielová byly oceněny stříbrnou a bronzovou paličkou na mezinárodním bienále krajky v Belgii, Jiří Holec se účastnil výstavy Interational textile Competition v Kjótu v roce 1989, Alena Beldová v Paříži, řada členů byla zastoupena na mezinárodním trienále tapisérií v polské Lodži, ve Velké Británii se konala putovní výstava *Smutné večery velryb*.

230 Tomuto stavu se vymyká pouze krajka. Po roce 2000 se ujalo přehlídek a aktuálního sle-



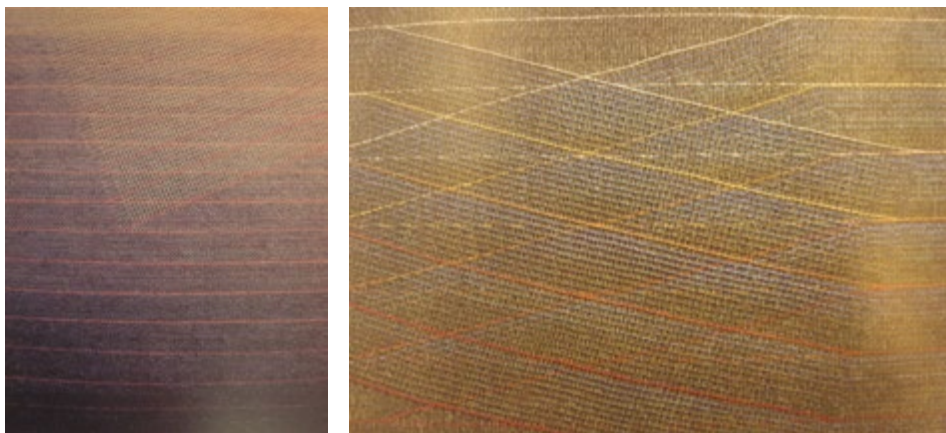
Obr. 67 Vlastimil Vodák, *A jeho stín*, 2009, 200 x 250 cm, vlna, vazebná tapisérie

Obr. 68 Vlastimil Vodák, *Plky*, 2009, vlna, vazebná tapisérie



Obr. 69 Miroslava Krausová, *Stále stejná hra III*, z cyklu *Vymezený prostor*, 1991, 130 x 130 cm, textil, dřevo, vlastní technika

Obr. 70 Miroslava Krausová, *Stále stejná hra IV*, z cyklu *Vymezený prostor*, 1991, 130 x 130 cm, textil, dřevo, vlastní technika



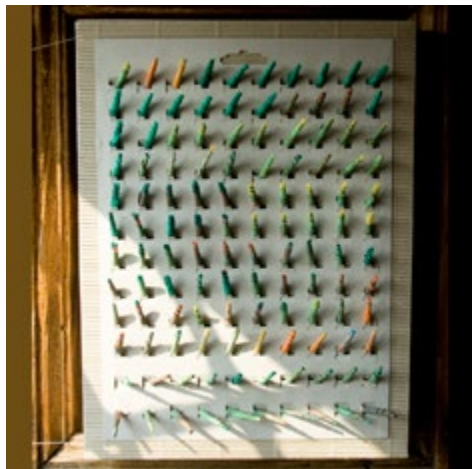
Obr. 71 Jana Slámová, *Kousek slunce*, detail, 1999, 180x200 cm, sisal, len, kombinovaná technika tkaní a paličkování

Obr. 72 Jana Slámová, *Pohyblivé horizonty*, detail, 1992, 200x200 cm, sisal, len, kombinovaná technika paličkování a tkaní



Obr. 73 Eva Jandíková, *Pařeniště sedmikrásky*, 2009, 30x40 cm, kanafas, karton, vlastní technika

Obr. 74 Eva Jandíková, *Pařeniště*, 2009, 30x40 cm, textil, karton, vlastní technika



Obr. 75 Eva Jandíková, *Pařeniště–trávy*, 2009, 30x40 cm, textil, karton, vlastní technika

Obr. 76 Eva Jandíková, *Pařeniště*, 2009, 30x30 cm, textil, karton, vlastní technika



Obr. 77 Eva Jandíková, *Textilní objekt*, 2009, 30x30 cm, textil, karton

Obr. 78 Eva Jandíková, *Jaro se chystá*, 2009, textil, karton



Obr. 79 Radka Vodáková-Šrotová, *Předsevzetí*, 2011, 142x142x30 cm, bavlna, plst, duté vlákno, šití

Obr. 80 Jiří Holec, *Ucvrknutí*, 150x230 cm, vlna, fólie, textil, tkaní, kombinovaná technika



Obr. 81 Jiří Holec, *Večer*, 150x230 cm, tapisérie, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika



Obr. 82 Jiří Holec, *Proměnlivý portrét*, 1989, 350 x 200 cm, bodláky, textil

Obr. 83 Jiří Holec, *Portrét 2*, 1990, 240 x 180 cm, vlna, kombinovaná technika

po řadu let pracovali s textilem, se začali věnovat jiným výtvarným oborům. Nastupují nové generace textilních umělců, kteří hledají polohu své tvorby a její perspektivy. Objevují se však i odlišné tendence. Textil jako médium byl již dříve v oblasti zájmu i netextilních umělců a tento trend se ještě více prohlubuje na konci 20. století i v prvních letech 21. století, zvl. u mladých tvůrců. Proti původnímu, akčnímu a převážně symbolickému užití textilu se nově objevuje snaha vrátit se k tradičním textilním technikám a jejich využití v tématu příběhu, často se dostává do kontrastu pracnost techniky a současná rychlost života, materiální a virtuální svět. Práce s textilem a textilními technikami, řemeslo a textilní materiál jako smyslová, archetypální a kulturní hodnota se stávají univerzálním dědictvím bez ohledu na svou původní úlohu a jsou jakýmsi protipólem vyspělé technické společnosti a do jisté míry i dematerializovaného konceptuálního umění i převahy nových médií.

dování krajkářské volné tvorby Muzeum krajky ve Vamberku a začalo organizovat pravidelné bienále krajky. Muzeum tak naplňuje poslání, které má zakódované ve své podstatě.



Antonín Kybal

Malíř, textilní výtvarník, pedagog na VŠUP v Praze. Narodil se 25. března 1901 v Novém Městě nad Metují. Zemřel 15. listopadu 1971 v Praze. V letech 1919–1924 studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze u prof. Josefa Mařatky, Karla Štipla a Arnošta Hofbauera. V roce 1945 byl jmenován profesorem Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, kde působil až do roku 1971. Samostatně vystavoval na mnoha výstavách v české republice: například v Praze (*Moderní bytová textilie*, 1935; *Koberce*, 1949, *Antonín Kybal: Práce z let 1925–1971*, 1974), v Třebíči (*Tapisérie a obrazy*, 1963), v Brně (*Antonín Kybal: Tapisérie*, 1963; *Antonín Kybal: Práce z let 1925–1971*, 1974), v Liberci (1964), v Písku (*Antonín Kybal: Tapisérie*, 1969), v Plzni (*Tapisérie, art protis, obrazy, kresby*, 1970) a Jindřichově Hradci (*Antonín Kybal: Vlastní tvorba a pedagogická činnost*, 1971). Zúčastnil se také celé řady společných výstav autorské tvorby tapisérií,



Obr. 84 Velký kilim, 1952, 222 x 153 cm, vlna, kilimová technika

Obr. 85 Hrála si má milá s holubičkou, 1960, 210 x 310 cm, vlna, útkový ryp



Obr. 86 *Smrt a dívka*, 1956, 210x310 cm, detail, vlna, útkový ryps



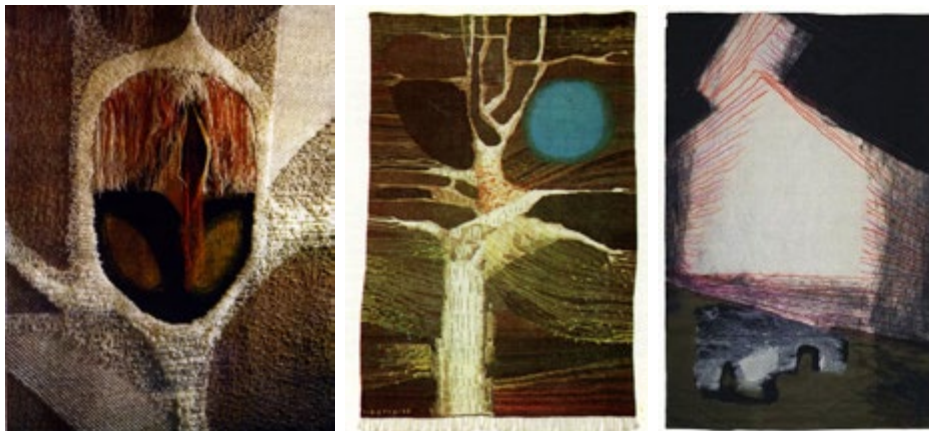
Obr. 87 *Černá hodinka v ateliéru*, 1953–1957, 310x210 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 88 *Černá hodinka v ateliéru*, 1953–1957, detail bordury

které představovaly zásadní změny ve vývoji české tapisérie a její přínos ke světovému dění – *Československá tapisérie 1956–1966* (Praha, 1966) a *Československá tapisérie 1966–1971* (Praha, Bratislava 1971, 1972). V zahraničí vystavoval ve Švýcarsku na 1, 2 a 4. mezinárodním bienále tapisérií v Lausanne v roce 1962, 1965, 1969. V cizině získal řadu ocenění: v roce 1958 dvě Velké ceny a



Obr. 89 *Víteř*, 1960, detail, vlna, útkový ryps



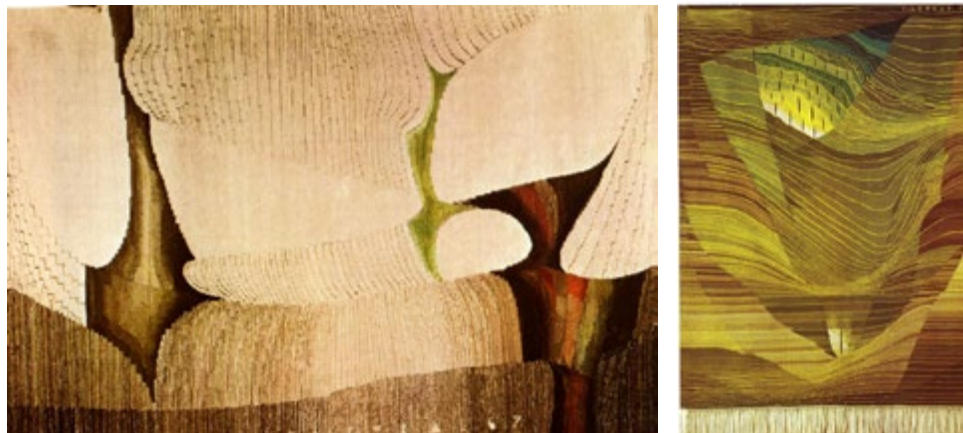
Obr. 90 *Relikviář*, 1966, 150x230 cm, vlna, tkaní, vazná technika, útkový ryps

Obr. 91 *Poslední rašení*, 1968, 230x155 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 92 *Kámen a mrak*, 1968, 1966, 202x128 cm, vlna, útkový ryps

zlatou medaili na Světové výstavě v Bruselu, v roce 1967 státní cenu a zlatou medaili na výstavě uměleckých řemesel v Mnichově.

Antonín Kybal byl nejvýraznější osobností české textilní tvorby 20. století, která svým vlastním uměleckým dílem i pedagogickým působením ovlivnila českou textilní tvorbu a autorskou tapisérii na desítky let. Všestranný textilní výtvarník, pedagog a organizátor se zasloužil o renesanci tapisérie a pozvednutí tradičního manufakturního řemesla do sféry autonomní autorské tvorby. Jeho krédo, že tapisérie se nenavrhuje, ale tká, zásadně ovlivnilo podobu české tapisérie a její radikální posun k autorské tvorbě. V textilní tvorbě kladl důraz na osobité zpracování vycházející z přirozených vlastností materiálu, které intenzivně zkoumal a experimentoval s jejich technickými možnostmi. Na provedení autorsky tkaných tapisérií se zásadním tvůrčím způsobem podílela jeho žena Ludmila, textilní výtvarnice a absolventka VŠUMPRUM v Praze, ve které našel oddaného a citlivého spolupracovníka a realizátora svých uměleckých představ. Počátek soustavné tvorby tapisérií spadá do 50. let 20. století, kdy vzniká celá řada tapisérií, pro které autor vytváří kartony a ovlivňuje výslednou podobu díla. Většinu z nich tká Ludmila Kybalová, další realizuje ve spolupráci s gobelínkou ve Valašském Meziříčí. K autorsky tkaným tapisériím z tohoto období patří *Velký kilim* (1952), který je založen na citlivém převodu přírodních motivů



Obr. 93 *Objemy v prostoru*, 1967, 155x235 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 94 *Flos textilis*, 1971, 201x155 cm, vlna, útkový ryps

do kilimové techniky a zcela přelomové dílo – *Černá hodinka v ateliéru* (1955), jehož pojetí je ovlivněno postkubistickým malířstvím, stejně tak jako další díla – *Smrt a dívka* (1956), *Dívka s orlem a holubicí* (1960), *Zápisník zmizelého* (1961) a *Tanečnice v zahradě* (1962). Významným prvkem, kromě ústřední dívčí postavy, se stává také bordura, jako rovnocenná součást celku. Novou tvůrčí etapu představovala 60. léta, ve kterých se odráží nefigurativní a imaginativní tendence. Vrcholně textilní díla, vytvořená převážně technikou útkového rypsu, s citlivým využitím možností principů tkaní, bravurně utkala L. Kybalová. K nejvýraznějším dílům z tohoto období patří *Kámen a mrak* (1964), *Objemy v prostoru* (1966), *Poslední rašení* (1968). V tomto období se objevují i práce, v nichž oba tvůrci experimentují se strukturou a prostorovostí barevných ploch – *Relikviář* a *Znak* (1966). V posledním tvůrčím období nastává u autora posun k abstraktnějšímu vyjádření, které představují tapisérie *Flos textilis*, *Puklá zed'* a *Bez názvu* (1971).



Jindřich Vohánka

Textilní výtvarník, pedagog. Narodil se 15. 7. 1922 v Pičíně u Příbrami. V letech 1949–1954 studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru textilu u prof. A. Kybala. Od roku 1962 do roku 1984 působil jako profesor na Střední průmyslové škole textilní v Brně. V letech 1955–1962 pracoval jako umělecký vedoucí v Moravské gobelínové manufaktuře ve Valašském Meziříčí, kde výrazně poznamenal i manufakturní tvorbu. Svá textilní díla vystavoval na řadě míst v Československu i v cizině. Samostatně vystavoval v Gottwaldově (1960) a v Ostravě (1961). Se spoluautorem manifestu aktivní tapisérie a názorově blízkým druhem Bohdanem Mrázkem společně vystavovali v průběhu



Obr. 95 *Lidé pozor na dravce*, 1962, 79x92 cm, sisal, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 96 *Balada*, 1965, 170x233 cm, sisal, plst, vlna, útkový ryps, vazná technika



Obr. 97 *Sen pana Blériota*, 1965–66, 240x406 cm, sisal, vlna, plst, kov, kombinovaná technika



Obr. 98 *Ročník 1922*, 1966–67, 300x400 cm, sisal, vlna, dřevo, kovové kroužky, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 99 *Ročník 1922*, 1966–67, 300x400 cm, sisal, vlna, dřevo, kovové kroužky, útkový ryps, kombinovaná technika



Obr. 100 *Návštěva z Aldebaránu*, 1967–68, 188 x 310 cm, vlna, sisal, kov, kombinovaná technika

Obr. 101 *Ideogram aktuální vypoukliny*, 1966, 208 x 263 cm, vlna, sisal, útkový ryps, smyčky

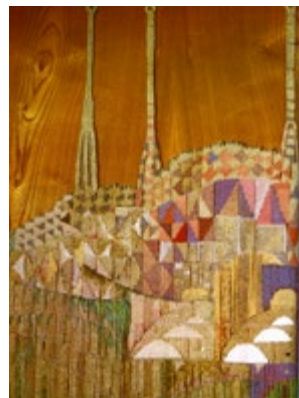
60. let na několika výstavách: v Brně (*Nástěnné textilie: Tuschnerová, Mrázek, Vohánka*, 1963), v Praze, Jindřichově Hradci (*Aktivní tapisérie*, 1967, 1968). Jindřich Vohánka se zúčastnil stěžejních kolektivních výstav, které představovaly nově vznikající českou autorskou tapisérii v Československu i v zahraničí; patřily k nim výstavy *Československá tapisérie 1956–1966* (Praha, Brno, Lodž, 1966, 1967), *Československá tapisérie 1966–1971* (Praha, Bratislava, 1971), *Soudobá česká tapisérie* (Amiens, Rennes, Macon, Angers, Mulhouse, 1970, 1971), *Československá soudobá tapisérie* (Utrecht, Budapešť, 1974, 1976). V zahraničí vystavoval na řadě míst: v Amsterdamu (*Perspectief in textiel*, 1969), v Poznani (1974), v Tilburgu (1977–1978) v Nizozemí a v Mnichově, kde také obdržel v roce 1970 cenu bavorské vlády na výstavě uměleckých řemesel *EXEMPLA*. Na *Salonu uměleckých řemeslníků – tvůrců* v Mentonu ve Francii (1965) byl oceněn cenou Diplome d' Honneur. Jeho práce byly zastoupeny na prestižních přehlídkách světové textilní tvorby na *3. mezinárodním bienále tapisérií v Lausanne* (1967) ve Švýcarsku, na *12. mezinárodním bienále* v São Paulu v Brazílii (1973) nebo na výstavě *Fiber works Europe and Japan* v Tokiu v Japonsku (1977).

Osobnost Jindřicha Vohánky patří k nejvýraznějším představitelům české autorské tvorby 60. a 70. let 20. století a představuje vzácné spojení člověka se zkušeností z textilní praxe, s invencí tvůrčího umělce a vzděláním teoretika.



Obr. 102 *Idol*, 1967, 200x280 cm, sisal, textilní kroužky, kombinovaná technika

Obr. 103 *Jen proto museli uhořet*, textilní objekt, 1968, 460x216 cm, opálené hadry, kovové kroužky, dřevo, nitě, autorská technika



Obr. 104 *Husovická Venuše*, 1974, 205x330 cm, vlněné rouno, spředená vlna, sisal, kovový dracoun, útkový rypš

Obr. 105 *Husovická Venuše*, detail

Přestože jeho hlavní přínos spočívá v oblasti autorského tkaní, nelze pominout jeho působení v pozici uměleckého vedoucího v gobelínové manufaktuře ve Valašském Meziříčí, kde se zasloužil o inovování programu dílen a spolupráci s vý-

znamnými umělci té doby, což výrazně ovlivnilo výtvarnou úroveň její produkce. Neméně důležitá byla i jeho pedagogická činnost na Střední průmyslové škole textilní, kde jako pedagog, společně s B. Mrázkem a dalšími kolegy, pomáhal zavést do výuky moderní osnovy inspirované Bauhausem. J. Vohánka patřil ke generaci Kybalových žáků, kteří viděli v tapisérii možnost zcela autonomní autorské tvorby. Školu absolvoval již jako hotový textilní návrhář, což mělo velký význam i pro jeho vlastní autorskou tvorbu a umělecké dozrávání. Jako jediný ze své generace dokázal teoreticky definovat nové směřování tapisérie a objasnit její smysl, historická východiska i její prostředky ve zcela zásadním textu *Aktivní tapisérie*. Jeho bohatou teoretickou činnost představuje i téměř 60 článků, přednášek a separátů, týkajících se vývoje tapisérie a práce průmyslového návrháře. Společně s Bohdanem Mrázkem, tvůrčím druhem a kolegou, vytvořili v roce 1967 program autorské tapisérie, ve které objasňovali smysl a pozice své tvorby směřující k obnově umělecké hodnoty tkaného goblenu. Oba umělci reagovali i na aktuální výtvarné dění ve světě a uvědomovali si neobvyklé dynamické možnosti autorského tkaní. K hlavním znakům nové, aktivní tapisérie, jak ji oba vnímali, patřilo nabourávání pravoúhlého formátu, objevování specifických vlastností textilního vlákna, experiment se strukturou a materiálem, zapojení i netextilních materiálů. Textilní materiál se v tomto období stává pro J. Vohánku základním výrazovým prvkem tvorby probouzejícím autorovu invenci. K vrcholným dílům z této doby patří tapisérie *Sen pana Blériota* (1965–1966), barevně symbolické dílo ve výrazných odstínech červené, modré a černé, ve kterém maximálně zhodnocuje materiálové kvality vlákna ve vysokém reliéfu vytvořené vaznou technikou. Tapisérie *Ročník 1922* (1966–1967) je – svým výrazně nepravidelným obrysem a zapojením netextilních materiálů – radikálnější než předchozí práce a stejně tak jako jeho následující dílo s názvem *Idol* (1967) nese obsahově významné symboly. Symbolické téma obsahuje i další textilní práce – *Jen proto museli uhořet* (1968), která se svým pojetím a použitým materiálem (ohořelý prefabrikovaný textil evokuje smrt amerických kosmonautů v lodi Apollo I) vymyká tkaným formám a představuje autorův ojedinělý vstup do objektového umění. V 70. letech se J. Vohánka vrací k figurálním námětům s potřebou vyjádřit jiným, srozumitelným způsobem obsahovou výpověď. K charakteristickým rysům prací z tohoto období patří nepravidelný formát a klasická technika útkového rypsu. Toto období představuje tapisérie *Jako skála, jako plamen* (1973), vzniklá jako reakce autora na upálení Jana Palacha, a *Husovická Venuše* (1974), která nese odkazy na pohanské idoly a bohy. Po roce 1975 se J. Vohánka začal věnovat výhradně pedagogické činnosti.



Malíř, grafik, textilní výtvarník, teoretik umění a pedagog. Narodil se v Českých Velenicích 10. září 1924. Zemřel 24. března 2013 v Českých Budějovicích. V letech 1945–1947 studoval na VŠUP u profesora Emila Filly, mezi roky 1947–1950 u profesora Aloise Fišárka a Antonína Kybala. Všestrannost umělce dokládá jeho malířská, grafická a také užitá tvorba, přední místo celoživotně zaujímá tvorba tapisérií. Tapisérie a textilní tvorbu vystavoval samostatně doma a převážně v zahraničí, kde byla výrazně oceňována. Autorské výstavy tapisérií byly na mnoha místech v republice, v Českých Budějovicích (*Jiří Tichý*, 1961, 1993), v Jindřichově Hradci (*Jiří Tichý: Tapisérie*, 1967, 1974), ve Valašském Meziříčí (*Jiří Tichý: Tapisérie*, 1983) a ve Zlíně (*Jiří Tichý: Tapisérie a smalty*, 1986). Jako představitel specifického proudu autorsky tkané tapisérie vystavoval společně s dalšími osobnostmi na mnoha stěžejních výstavách nově se rodící české tapisérie – *Československá tapisérie 1956–1966* (Praha, 1966), *Československá tapisérie 1966–1971* (Praha, Bratislava, České Budějovice, Ústí nad Labem, 1971, 1972), *Současná československá tapisérie* (Roudnice nad Labem, 1974), i na řadě dalších společných výstav reprezentujících českou tvorbu v zahraničí: například v Tampere, v Berlíně, v Cannes, Varšavě (1965), v Lodži (*Československá tapisérie*, 1966), v Barceloně a Madridu (*Experimentace v textilním umění*, 1969), v Amiensu, Rennes, Maconu, Angers, Mulhouse, v Paříži a Tunisu (*Soudobá československá tapisérie*, 1970, 1972). Jeho díla byla zastoupena na prestižních světových výstavách v Evropě i v zámoří. Ve Francii byl zastoupen svým dílem na výstavě v Grenoblu (*Tapisérie XV–XX. století*), v Colombes, Corbeille aj. Často vystavoval v Německu – v Hamburku, v Lübecku, Kolíně nad Rýnem, v Bonnu (*Evropa, Evropa*, 1994) nebo ve Švédsku. V USA vystavoval v Pasadeně (*Evropská tapisérie*, 1967), ve Washingtonu, Palm Beach, Claremontu (1969),



Obr. 106 *Vlhká krajina*, 1965–66, 177 x 123 cm, vlna, plst, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 107 *Sysifovský motiv*, 1966, 395 x 216 cm, vlna, vlněný česanec, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 108 *Potřebná věc*, 1973–74, 355 x 165 x 35 cm, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 109 *Marsyas*, 1967, 305 x 108 cm, vlna, útkový ryps, útkový ryps, kombinovaná technika

v Los Angeles (*Mezinárodní současná tapisérie*, 1970), v San Francisku, Mantrey a San Diegu (*Mezinárodní výstava soudobé tapisérie*, 1971, 1972, 1973); jeho dílo bylo zastoupeno i na výstavě v Ósace v Japonsku. Reprezentoval českou tapisérii na 2., 3., 4. a 5. mezinárodním bienále tapisérií v Lausanne v letech 1965, 1967, 1969 a 1971 a také na bienále v Paříži (1969). Jako pedagog vedl textilní oddělení v Linzi na Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung.

Jiří Tichý patřil mezi výrazné osobnosti autorské tapisérie, které přispěly k novému pohledu na tkané textilní dílo a proslavily českou textilní tvorbu na světových přehlídkách. Přestože jeho tvorba zahrnuje široké rozpětí různých výtvarných zájmů – malbu, grafiku, tvorbu smaltů, vitráže, asambláže, řešení exteriérů a interiérů architektury, nejvlastnější výraz našel v textilu a v tapisérii, která zaujímá v jeho tvorbě přední místo. S tapisérií se poprvé setkává jako tvůrce návrhů a kartonů pro manufakturně realizované dílo. Od počátku 60. let 20. století se však začíná systematicky zabývat autorskou tapisérií, ve které objevil nebyvalé možnosti realizace. Bezprostřední manipulace s vláknem a textilní hmotou zapůsobila na autora velmi intenzivně a v textilním vlákně objevil svrchovaný výrazový prostředek tvorby. Klasickou techniku útkového



Obr. 110 *Příběhy na několika kornoutech*, 1969, 350 x 225 x 30 cm, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 111 *Lod' naděje*, 1967–68, 350 x 170 cm, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 112 *Budoucí setkání*, 1976, 240 x 350 cm, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

rypsu začal záhy obohacovat o plastické vazby, o vyznění odlišnosti kvality textilního vlákna, o záměrně vytvářený kontrast mezi různými, obvykle vlněnými materiály a práce brzo vyústily ve tkaný reliéf skulpturálního charakteru. I přes okouzlení prací s textilním vláknem není jeho tvorba jen hrou a experimentem, artefaktem bez obsahu. Obsah je pro autora stěžejním východiskem a také významným rysem jeho celoživotní tvorby. Práce z 2. poloviny 60. let představují přetlumočení autorových úvah a postřehů z přírody, jsou inspirovány prostředím jihočeské krajiny nebo vycházejí z literárních inspirací, podobenství nebo mytologických námětů. K těmto dílům patří například *Vlhká krajina* (1965–66), *Sisyfovský motiv* (1966–67) a *Marsyas* (1966–67). Ke konci 60. let opouští J. Tichý pravoúhlý formát a jeho tvorba začíná být blízká dílům J. Vohánky a B. Mrázka a jejich představě aktivní tapisérie. Radikálně členěný obrys, využití volných tkaných elementů, odhalování osnovy a obohacování tapisérie o plastické prvky tkaných ploch posiluje reliéfní vyznění díla. K tapisériím z tohoto období patří *Lod' naděje* (1967–68) nebo *Příběhy na několika kornoutech* (1969); v ní je reliéfní podoba dosaženo pomocí volně svěšených, plastických tkaných prvků, vystupujících z plochy tapisérie. Na počátku 70. let vznikají tapisérie *Pocta Apollinairovi* (1970–71), *Předposlední soud: Pocta Michelangelovi* (1970), *Potřebná věc* (1973–74) nebo *Budoucí setkání* (1976) a *Ve znamení motýlů* (1975). U těchto prací postupuje nabourávání obrysu tapisérie radikálněji než v předchozím období a tkaná



Obr. 113 *Věčný problém*, 1975, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 114 *Odpočinek spící země*, 1984, 150x86 cm, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika



Obr. 115 *Podivný sen*, 1984, 216x125 cm, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 116 *Sonáta v f-moll*, 1996, 250x275cm, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

hmota se jakoby rozpadá do jednotlivých, pouze osnovními nitěmi spojených částí. Pro autora všechna tvůrčí období, pro jeho celoživotní dílo, je typický kultivovaný projev a harmonické užití barevné škály, které ho provází i v pozdějších tapisériích a prozrazuje jeho malířské školení. I v pozdějším tvůrčím období zůstává autor věrný předchozím principům tvorby. Vznikají cykly tapisérií inspirovaných hudbou, k nimž patří například i *Koncert pro oči a uši* (1995–1998) a řada dalších. Autor za svůj život utkal asi 200 tapisérií.



Jan Hladík

Malíř, grafik a textilní výtvarník. Narodil se 21. května 1927 v Praze. V letech 1942–1944 studoval na Střední průmyslové škole grafické v Praze. Mezi lety 1945–1950 studoval u prof. Aloise Fišárka ateliér monumentální malby na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Je členem několika uměleckých skupin – *Skupiny 7*, *Sdružení českých umělců grafiků Hollar*, člen *Umělecké besedy* a *Asociace Pierre Pauli*. Hlavním výtvarným oborem J. Hladíka je autorsky tkaná tapisérie a grafika. Tapisérie samostatně vystavoval na řadě míst v Česku i v zahraničí. Několikrát v Jindřichově Hradci (1966, *Jan Hladík a Jenny Hladíková, tapisérie*, 1973, *Jan Hladík, Figurální tapisérie*, 1978), v Praze (*Jan Hladík, Tapisérie-gra-*



Obr. 117 *Modrá zahrada*, 1965, 190 x 430 cm, vlna, útkový ryps (spolupráce s Jenny Hladíkovou)



Obr. 118 *Stéla – jizva*, 1970,
280 x 220 cm, vlna, útkový
ryps, obtáčení osnovy

Obr. 119 *Poutníci*, 1969,
330 x 220 cm, vlna, útkový
ryps, kombinovaná technika



Obr. 120 *Polibek ze Saint-Gilles*, 1974, 300 x 220 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 121 *Polibek ze Saint-Gilles*, 1974, detail

fika, 1995, *Grafika, tapiserie*, 2005), ve Starých Hradech u Libáně (*Jan Hladík: Tapiserie*, 1992), v Opavě (*Jan Hladík: Tapiserie, grafika*, 2001), v galerii Klenová (*Jan Hladík a Jenny Hladíková – tapiserie a grafika*, 2001), v Ostravě (*Jan Hladík: Grafiky, goblény*, 2002) a v Ostrově u Karlových Varů (*Jan Hladík: Figurální tapiserie, grafika*, 2002). Zúčastnil se také celé řady společných výstav, které představovaly zásadní obrat ve vývoji české tapisérie – *Československá tapisérie 1956–1966* (Praha, 1966) a *Československá tapisérie 1966–1971* (Praha, Bratislava 1971, 1972), *Současná československá tapisérie* (Roudnice nad Labem, 1974) aj. Svým dílem byl



Obr. 122 *Setkání – nesetkání*, 1976, 240x256 cm, vlna, útkový ryps



Obr. 123 *Někteří z nás*, 1977–78, 290x540 cm, vlna, útkový ryps

zastoupen na 2., 3., 4., 8. a 9. *bienále tapisérií v Lausanne* (1965, 1967, 1969, 1977, 1979). V zahraničí vystavoval na řadě dalších míst, kde reprezentoval českou tapisérii a její aktivní přínos ke světovému dění: v Grenoblu (*Tapisérie XV-XX. století*, 1969), v Barceloně a Madridu (*Experimentace v textilním umění*, 1969), v Amiensu, Rennes, Maconu, Angers, Mulhouse a v Paříži (*Soudobá československá tapisérie*,



Obr. 124 *Pohnutí*, 1976, 295 x 246 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 125 *Marie*, 1975, 275 x 195 cm, vlna, útkový ryps



Obr. 127 *Mantegna*, 1977, 245 x 175 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 126 *Mantegna*, 1977, detail



Obr. 128 *Míjení (Ruce)*, 1980-1981, 247 x 385 cm, vlna, útkový ryp

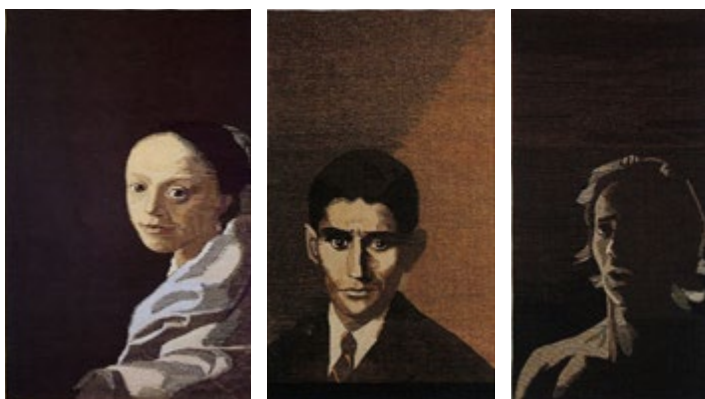
1970, 1972), později i v USA, v Chicagu (*Focus on Fiber, an International Tapestry Exhibition*, 1976) a v Kanadě v Montrealu (1986). Účastnil se i *Triennale světové tapisérie* v Lodži (1978) a také výstav v Linzi a Vídni (*Textilkunst*, 1981) nebo v Bukurešti (1985). Byl zastoupen na 2. *mezinárodním trienále tapisérií a textilního umění* v Tournai (1993) a na přehlídce *10 let mezinárodního textilního umění* v Grazu (1994). V roce 2000 se zúčastnil výstavy *Současného textilního umění z kolekce Asociace Pierre Pauli* v Lausanne.

Jan Hladík se zabývá tapisérií od konce 50. let, ale intenzivně začal svou autorskou tvorbu rozvíjet na počátku 60. let 20. století. Rané práce nesou odkazy na jeho malířské a grafické školení a představují kultivované kompozice zjednodušených reálných tvarů. Autor vyšel z figurativního, silně abstrahovaného projevu, a přetvářením přírodního objektu došel ke značně stylizovanému záznamu skutečnosti, v pozdějších pracích až na hranu abstraktní kompozice. Charakter jeho textilního díla tak korespondoval se soudobými cíli moderního malířství a grafiky. Jako výchozí techniku pro realizaci těchto prací zvolil autor techniku



Obr. 129 *Tváře*, 1979, 230x255 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 130 *Tváře*, 1979, detail



Obr. 131 *Vermeer*, 1983, 200x120 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 132 *Franz Kafka*, 1978, 230x145 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 133 *Křik*, 1979, 230x130 cm, vlna, útkový ryps

útkového rypsu, která se pro něj stala dominantní i v následujících letech. K nejvýznamnějším dílům z tohoto období patří *Bílá figura* (1965) a *Modrá zahrada* (1965), kterou utkal autor společně se svou ženou Jenny Hladíkovou. V kontextu doby, experimentování s vláknem a strukturou, obohacuje gobelínovou vazbu



Obr. 134 *Návrat*, 1981, 237 x 170 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 135 *Milena Jesenská*, 1994, 253 x 148 cm, vlna, útkový ryps

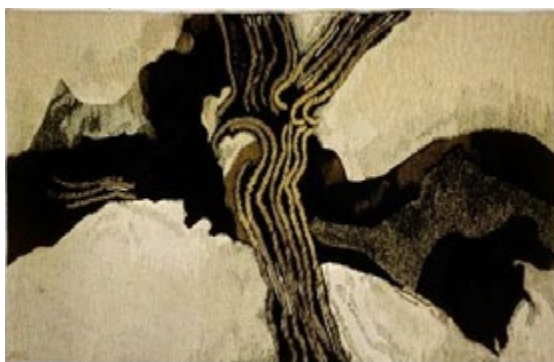
Obr. 136 *Blažena 3 (Moje babička v r. 1900 ve věku 20 let)*, 1987, 193 x 180 cm, vlna, útkový ryps, detail

o vazebné struktury, které uplatnil v tapisériích *Poutníci* (1969) a *Stéla* (1970). Od počátku 70. let dochází v jeho tvorbě ke změně výtvarného projevu a autor se tematicky obrací k téměř realistickému pojetí figurálního námětu, ve kterém si ověřuje nosnost převodu realistické předlohy do současného tkaní. Oproti dekorativnímu pojetí historické tapisérie je však hlavním záměrem autora snaha o postižení psychiky člověka, snaha vyjádřit jeho dramatický výraz v situaci silného prožitku a také zachytit atmosféru dění. Východiskem se mu stávají staré fotografie, antické či středověké sochy nebo divadelní výjevy či malířské předlohy významných umělců novověkého umění. Autor u nás nově vnesl do textilní tvorby prvek citace a zařadil ji tak k analogickým tendencím textilní tvorby ve světovém dění. První práce tohoto typu byla tapisérie *Polibek ze Saint Gill* (1974), realizovaná podle fotografie románského reliéfu z Bretaně, poté následovala celá řada dalších, takto koncipovaných tapisérií vytvořených řidší dostavou a klasickým materiálem – bavlněnou osnovou a vlněným útkem. Patří k nim například *Poselství* (1974–75), *Marie* (1975), *On* (1975), *Mantegna* (1977), *Tváře* (1979), *Franz Kafka* (1979), *Míjení – Ruce* (1980–81) aj. K jeho stěžejním dílům, která byla vystavena i na bienále v Lausanne, patří tapisérie *Setkání – nesetkání* (1976) a *Někteří z nás* (1977–1978). Výrazným rysem jeho tvorby je práce se světlem, iluzivním dojmem prostoru, dramatickým gestem. Ani během 80. a 90. let autor neopouští figurální a citační polohu a realizuje řadu dalších monumentálních tapisérií.



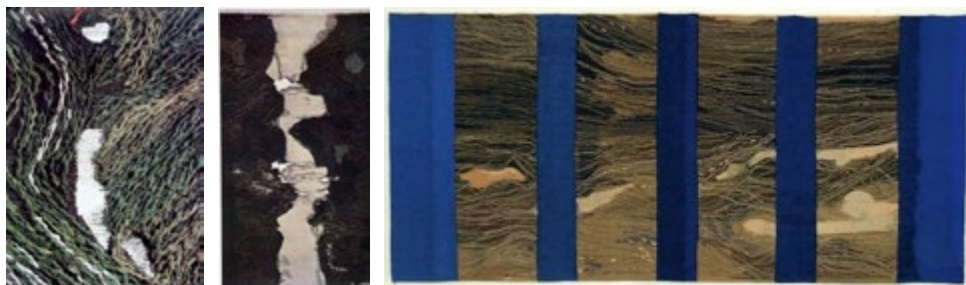
Jenny Hladíková

Malířka, grafička a textilní výtvarnice. Narodila se 9. června 1930 v Kolíně. V letech 1949–1954 studovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru monumentální malby u prof. Aloise Fišárka. Spolu s J. Hladíkem patří k zakládajícím členům *Asociace Pierre Pauli* a je členkou *Umělecké besedy*. Tak jako její životní druh, Jan Hladík, svou výtvarnou tvorbu rozděluje mezi grafiku a tapisérii. Tapisérie vystavovala samostatně nebo se svým manželem v Praze (*Jenny Hladíková: Tapisérie, grafika*, 1969, *Jenny Hladíková*, 1994, *Grafika, tapiserie*, 2005), v Jindřichově Hradci (*Jan Hladík a Jenny Hladíková, tapisérie*, 1973), v Litoměřicích (1980), ve Starých hradech u Libáně, v Opavě (*Jenny Hladíková: Tapisérie, grafika*, 1994), v Klenové (*Jan Hladík a Jenny Hladíková, tapiserie a grafika*, 2001) a v Ostravě (*Jenny Hladíková: Tapisérie – cesta – řeč: Práce z let 1966–2005*, 2005).



Obr. 137 *Tkáň*, 1968, 180x218 cm, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 138 *Větvení*, 1974, 160x252 cm, vlna, útkový ryps, obtáčení osnovy, protahované útky



Obr. 139 *Gesto zeleně*, 1976, detail

Obr. 140 *Setkání tkání*, 1972, 205 x 115 cm, vlna, útkový ryp, obtáčení osnovy, protahované útky

Obr. 141 *Prostoupení*, 1974, 194 x 430 cm, vlna, útkový ryp, obtáčení osnovy, protahované útky

Jako představitelka progresivní autorské tapisérie se zúčastnila i všech zásadních společných výstav – *Československá tapisérie 1956–1966* (Praha, 1966) a *Československá tapisérie 1966–1971* (Praha, Bratislava 1971, 1972), *Současná československá tapisérie* (Roudnice nad Labem, 1974) aj. V zahraničí reprezentovala Československo na 3. mezinárodním bienále tapisérií v Lausanne v roce 1967, vystavovala v Paříži (1972), v Bruggách (1972), v Chicagu (*Focus on Fiber, an International Tapestry Exhibition*, 1976), v Tilburgu (1977–78), ve Vídni a Linzi (1981), také v Bukurešti (1985), v Tournai (2. mezinárodní trienále tapisérií, 1993), v Takasaki v Japonsku (*300 Years of Czech Decorative Art*, 2001) a v Grazu (*25 let mezinárodního textilního umění*, 2009). V roce 2000 se zúčastnila přehlídky *Současného textilního umění z kolekce Asociace Pierre Pauli* v Lausanne. V roce 1977 obdržela cenu Prix de Mécènes na Mezinárodní výstavě *La Vigne, le Vin, le Sacké* ve Vevey.

Jeny Hladíková patří k protagonistům české autorsky tkané tapisérie a od 60. let 20. století se intenzivně začíná zabývat jejich tvorbou (vedle grafické a malířské tvorby, které se průběžně věnovala po celý život). První textilní práce byly inspirovány experimenty z oblasti grafiky – z monotypů a strukturální grafiky, které převáděla do tkané podoby. Kompozice skládané z plošných znaků decentních barevných tónů je obohacována o vetkávání barevné příze navozující plastičnost. K dílům představujícím tuto polohu patří tapisérie *Čtyři příběhy* (1967), *Tkáň* (1968) nebo *Růst* (1970). Ke konci 60. let začíná hladkou strukturu tkané tapisérie doplňovat o reliéf z hutných provazců, vzniklých technikou omo-



Obr. 142 *Víření*, 1974, 212 x 146 cm, vlna, útkový ryps, obtáčení osnovy, protahované útky

Obr. 143 *Ani bytost ani strom*, 1972, 210 x 140 cm, vlna, útkový ryps, obtáčení osnovy, protahované útky

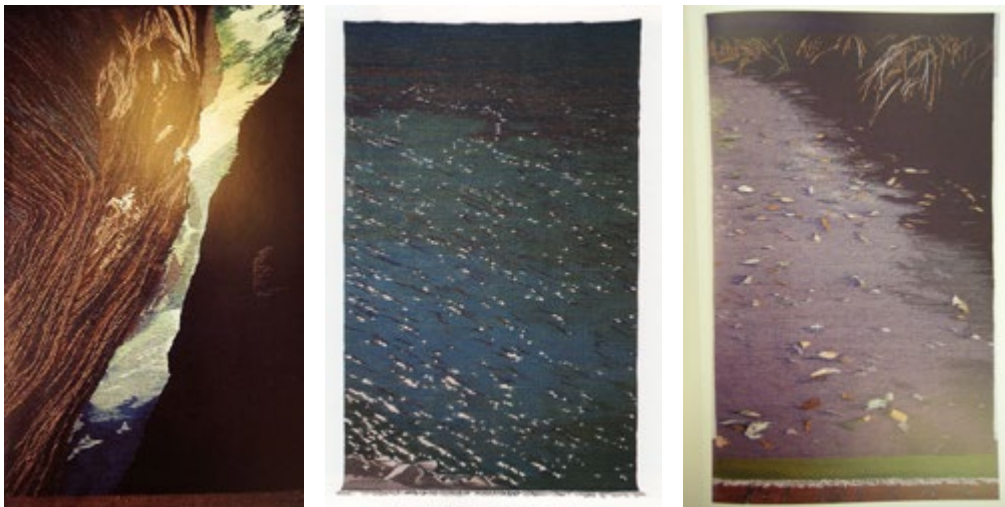
Obr. 144 *Místo střetu*, 1978, 270 x 172 cm, vlna, útkový ryps, omotávání, kombinovaná technika

Obr. 145 *Gesto zeleně*, 1976, 270 x 140 cm, vlna, útkový ryps, obtáčení osnovy, protahované útky



Obr. 146 *Lesy*, 1982, 114 x 200 cm, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika

távání nebo vytvořených z nerovnoměrně spředené vlny, umístěných v kontrastu k nim na klidném, útkovým rypsem utkaném pozadí. Její díla z tohoto období představují podobenství o čase, změně i růstu a tematicky i způsobem textilní-

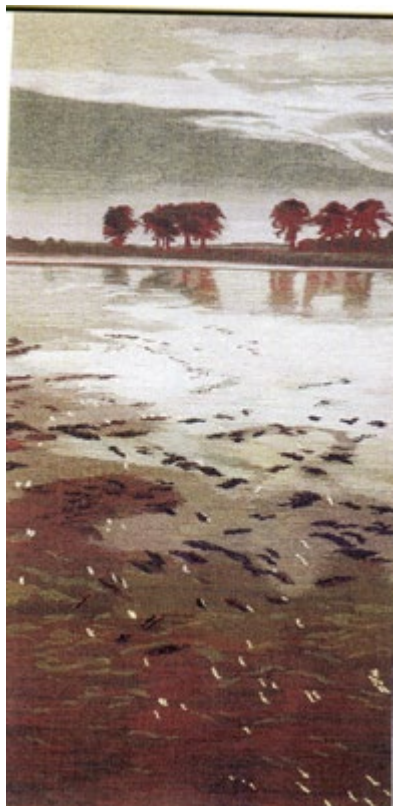


Obr. 147 *Barokní princip*, 1980, 300x180 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 148 *Kus země v dolním rohu*, 1991, 290x176 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 149 *Listopadání*, 1992, 290x173 cm, vlna, útkový ryps

ho řešení se dají rozdělit do dvou oblastí: první představuje téma tkáně a druhá proudění. Zatímco pro tapisérie s motivem tkáně, představující pro autorku vnitřní ztotožnění s procesem růstu, je typická jemná, všemi směry protkávaná struktura vlněných vláken (*Setkání tkání*, 1972), druhé téma proudění představuje dynamický přírodní a vesmírný pohyb, drama přírodních dějů, kterého autorka dosahuje výraznými kontrasty hladkých ploch pozadí a na nich umístěných plastických provazců. V těchto pracích má dominantní postavení strukturální systém. Monumentální práce jsou technicky bravurně provedeny a prokazují cit a osobitý smysl autorky pro výrazové možnosti textilního materiálu. K těmto pracím patří tapisérie *Proudění* (1970), *Vir* (1971), *Střetnutí tkaniva* (1972), *Gesto zeleně* (1976) nebo barevně i strukturálně výrazné *Místo střetu* (1978). Sérii tapisérií inspirovaných pohybem, živly a přírodními úkazy ukončuje tapisérie *Barokní princip* (1980). Od konce 70. let autorka opouští strukturálně řešené tapisérie a vrací se ke klasickému hladkému tkaní a útkovému rypsu. Jejím tématem zůstává i nadále příroda, ale nyní již využívá ve větší míře jako předlohu konkrétní krajinu, ve které se zaměřuje na možnosti textilního vystihnoutí její světelné atmosféry a na problém prostorové hloubky, problém iluzivnosti i na otázky duchovního prostoro-



Obr. 150 *Opatovický rybník*, 1981, 300x150 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 151 *Schody*, 1984, 285x135 cm, vlna, útkový ryps

ru překračujícího rámec zobrazovaného místa a člověka-pozorovatele. Námětem se stává hladina rybníka, vlnění vody, sníh, padání listí, přírodní scenérie. Práce tohoto typu představují tapisérie *Strom* (1978), *Opatovický rybník* (1981), *Stopy sněhu* (1983), *Schody* (1984), *Noc – stopy světla* (1987), *Vzdálený břeh* (1987) i pozdější práce z 90. let – *Cestou z Krivoklátu* (1996), *Jarní hory* (1998).



Bohdan Mrázek

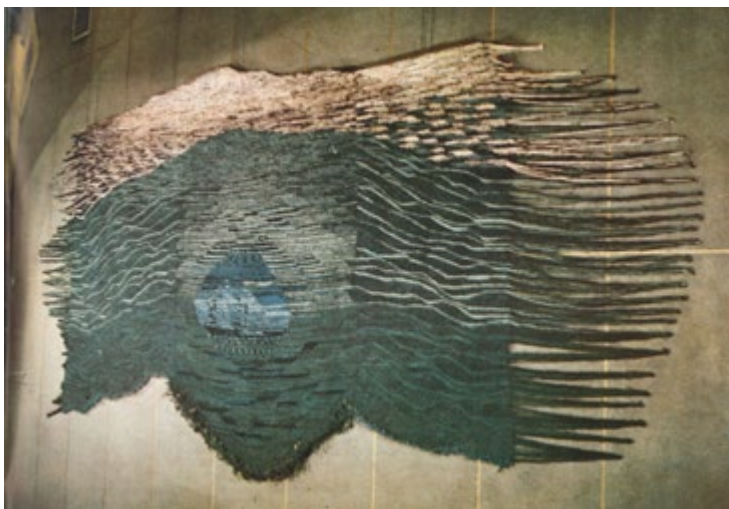
Textilní výtvarník, pedagog. Narodil se 2. listopadu 1931 v Praze, kde také 1. srpna 2009 zemřel. Studoval na několika středních školách: v letech 1946–1948 na Střední průmyslové škole textilní ve Dvoře Králové, posléze na Škole užitých řemesel v Praze a v letech 1949–1951 na Vyšší průmyslové škole textilní v Brně. Mezi lety 1952–1958 studoval textilní ateliér u prof. Antonína Kybala, kde také strávil po absolvování studia čestný rok. Jako bytostně textilní výtvarník svou činnost dělil mezi vlastní autorskou tvorbu a pedagogické působení. Od roku 1961 působil v Brně jako profesor na Střední uměleckoprůmyslové škole textilní, kde o rok později nastoupil i J. Vohánka. Na tomto pracovišti pak vyučoval až do roku 1973. Od roku 1990 do roku 2001 vedl „klasický textilní“ ateliér na VŠUP a mezi lety 2003–2009 vedl textilní ateliér na Fakultě užitého umění a textilu v Ústí nad Labem. Se spoluautorem manifestu aktivní tapisérie a starším kolegou Jindřichem Vohánkou společně vystavovali v průběhu 60. let na několika výstavách: v Brně (*Nástěnné textilie: Tuschnerová, Mrázek, Vohánka*, 1963), v Praze a Jindřichově Hradci (*Aktivní tapisérie*, 1967, 1968). Samostatně vystavoval v Jindřichově Hradci (*Bohdan Mrázek: tapisérie*, 1981) a Ústí nad Labem (*Bohdan Mrázek*, 2005). Zúčastnil se také celé řady stěžejních kolektivních výstav, které představovaly nově vznikající českou autorskou tapisérii v Československu i v zahraničí. U nás k nim patřily především výstavy *Československá tapisérie 1956–1966* (Praha, Brno, Lodž, 1966, 1967) a *Československá tapisérie 1966–1971* (Praha, Bratislava, 1971). V zahraničí se účastnil společných přehlídek české textilní tvorby ve Vídni (*50 Jahre der Tschechischen angewandten Kunst und industrial design*, 1969), v Amiens, Rennes, Maconu, Angers, Mulhouse (*Soudobá česká tapisérie*, 1971), v Paříži, v Tunisu, v Sofii, v Tilburgu v Nizozemí a v Antverpách (*Soudobá česká tapisérie*, 1972, 1973, 1977, 1978) a také v Budapešti (*Československá tapisérie 1974–1975*, 1975).



Obr. 152 *Šest životopisů*, 1969, 500 x 150 x 50 cm, sisal, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 153 *Legenda a život*, 1966, 500 x 300 cm, sisal, tkaní, kombinovaná technika

Obr. 154 *Legenda a život*, detail



Obr. 155 *Primitivní formy*, 1967–68, 270 x 655 cm, sisal, vlna, hedvábí, tkaní, kombinovaná technika



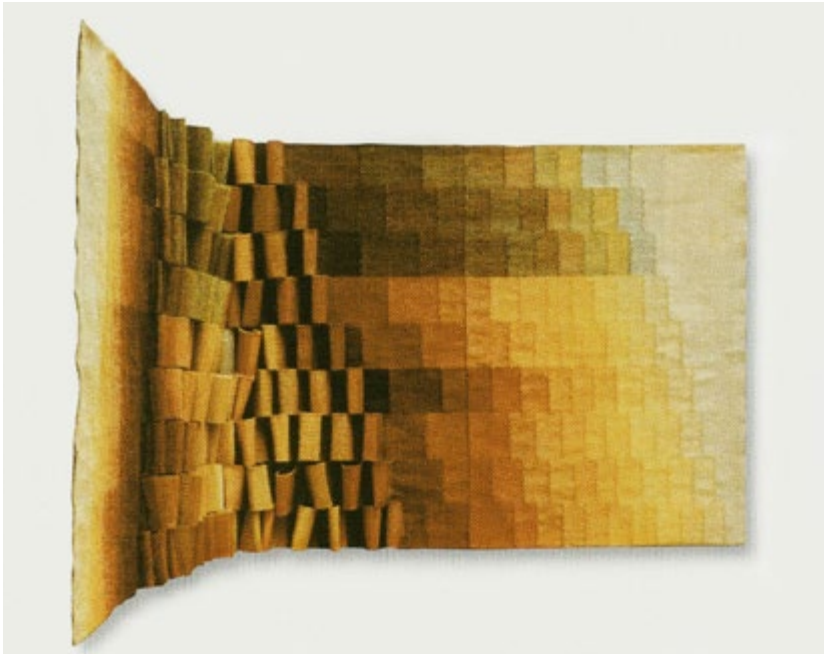
Obr. 156 *Tisková konference s N. Armstrongem*, 1970, 360 x 180 x 21cm, sisal, útkový ryps



Obr. 157 *Pocta Ch. Colombovi*, 1971, 550x 250 x 10 cm, vlna, sisal, kombinovaná technika, spolupráce s Janou Slámovou (háčkování)

Ve Španělsku vystavoval v Barceloně a Madridu (*Experimentace v textilním umění*, 1969, 1970). Účastnil se i přehlídek československé tapisérie v Lodži (1966, 1975), v Bukurešti (*Expozitur de tapisérie, sticlă, ceramică din r. s. cehoslovacă*, 1985) a v Oslu (1977). Jeho práce byly zastoupeny na prestižních přehlídkách světové textilní tvorby na 3. a 6. *mezinárodním bienále tapisérií v Lausanne* (1967, 1973) a na 12. *mezinárodním bienále* v Sao Paulu v Brazílii (1973) nebo na výstavě *Fiber works Europe and* v Tokiu a Kyotu v Japonsku (1976, 1977).

Bohdan Mrázek je svým školením a bytostným založením textilní výtvarník, který našel v autorské tapisérii nejdokonalejší prostředek svého uměleckého vyjádření a seberealizace. Spolu se svým starším kolegou, J. Vohánkou, objevuje v 60. letech nové možnosti práce s textilním vláknem a tkaní tapisérie. Jako neúnavný experimentátor s vláknem, s jeho specifickými vlastnostmi a s výrazovými možnostmi práce se strukturou a jejím plastickým výrazem, se zařadil do kontextu analogických tendencí probíhajících ve světové tapisérii konce 60. a počátku 70.



Obr. 158 Česká půda II (*Rohový reliéf*), 1974–75, 225 x 600 x 50 cm, sisal, tkaná tapisérie



Obr. 159 *Mistři holandského zátiší 17. století*, 1978–79, 159 x 201 cm, vlna, útkový ryps, proplétání

Obr. 160 *Holanův rozhovor nejen s Hamletem*, triptych, 1999–2000, 197 x 320 cm, vlna, útkový ryps

let 20. století. Jeho novátorské uvažování o tkaní ho dovedlo v roce 1967, spolu s J. Vohánkou, ke tvorbě manifestu „aktivní tapisérie“, kterým definovali svůj pohled na novou, dynamickou podobu tapisérie. V dílech z poloviny 60. let, k nimž patří tapisérie *Pád* (1965) a *Lety černých ptáků* (1965), poprvé začíná využívat jako hlavní výrazový prostředek sisal a do klasické plochy, utkané technikou útkového rypsu, začíná zapojovat i další struktury a vazby. K nejprogresivnějším dílům z tohoto období patří tapisérie *Legenda a život* (1966), ve které zcela radikálně nabourává pravouhlé obrysy klasické tapisérie a experimentem s různými strukturami vytváří strukturální podobu díla. Na konci 60. a počátku 70. let vznikla celá řada děl, ve kterých dominovalo autorovo úsilí o prostorovost díla, o prostorový reliéf, opírající se více o tradiční techniku – útkový ryps, a kromě tvarového zjednodušení dochází i k zúžení barevné škály. Výraznými reprezentanty této polohy jeho tvorby jsou reliéfní tapisérie *Pocta Ch. Colombovi* (1971), *Curriculum vitae* (1968) a *Šest životopisů* (1969). Tyto postupy pak vyústí v autorovo nejvýraznější dílo tohoto období i české tapisérie jako takové – *Tisková konference s N. Armstrongem* (1970), textilní tkaný reliéf, kterým obohatil textilní projev o nový způsob výrazu. V letech 1974–1981 se autor v cyklu prací na téma *Česká půda* zaměřil na tradiční poslání tapisérie a její vztah ke zdi a architektuře, na monumentální plastické tkané práce realizované pro architektonické prostory. V těchto pracích – *Česká*



Obr. 161 *Raporty sněžné krajiny*, 4 díly, 1993–94, 507 x 552 cm, vlna, PES, útkový ryps

Obr. 162 *112 odpovědí*, jedna část, každá 91 x 43 cm, 7 dílný cyklus, textilní grafika, tempera, stříbrný inkoust, plátno, autorská technika

půda I, *Česká půda II*, *Rohový reliéf* aj., dochází k důslednější geometrizaci tkané formy, autor pracuje především s výrazným, prostorově tkaným textilním reliéfem. Na konci 70. let se ve tvorbě B. Mrázka objevuje zásadní názorová změna, autor se vrací ke klasickému pojetí tkané tapisérie, k útkovému rypsu, a objevuje nový inspirační zdroj v odkazech na historická malířská díla (*Zátiší 20. století*, 1979–1980). Citací jiných děl se tak přiblížil k jednomu z proudů ve světové tapisérii probíhajících od 2. poloviny 70. let 20. století. K nejvýraznějším dílům z tohoto období patří tapisérie *Mistři holandského zátiší 17. století* (1978–1979), v níž zásadně zhodnotil své tkalcovské školení. Pro realizaci malířské předlohy mistrovsky využil systému průpletu tkaných pásů, převádějících předlohu do stovek čtvercových rastrů, připomínajících digitální technickou civilizaci. Mezi roky 1993–2000 se objevuje jiná poloha jeho tvorby a jiné inspirační zdroje. Dochází ke zklidnění rukopisu i k volbě obsahově odlišných témat. V tomto období realizuje monumentální čtyřdílnou tapisérii *Raporty sněžné krajiny* (1993–1994), citlivé a úspornými výrazovými prostředky vytvořené textilní dílo, evokující krajinné prostředí, nebo *Holanův rozhovor nejen s Hamletem* (1999–2000). V devadesátých letech se také začíná zabývat vedle tvorby tapisérií i textilní grafikou (*112 odpovědí*).



Eva Brodská

Malířka, grafička a textilní výtvarnice. Narodila se 23. března 1937 v Praze. V letech 1952–1956 studovala na Střední odborné škole výtvarné v Praze, mezi lety 1956–1962 studovala na VŠUP v Praze textilní ateliér u prof. Antonína Kybala. Aspirantská studia ukončila v roce 1971. Své tapisérie samostatně vystavovala od 60. let na řadě míst v Česku i v zahraničí: v Litoměřicích (*Eva Brodská: Tapisérie*, 1966, 1970, *Eva Brodská: Gobelíny, kresby*, 2005), v Libochovicích (*Eva Brodská: Tapisérie*, 1967), v Roudnici nad Labem (1968, 1987), v Ústí nad Labem (1968, 1972, 1975, 1997), v Jindřichově Hradci (*Eva Brodská. Tapisérie*, 1969), v Lounech (1980), několikrát v Praze (*Eva Brodská: Gobelíny, kresby*, 1983, 1984, *Eva Brodská: Opět*, 2012, *Vlna za vlnou*, 2013), ale také v Bruntále (1998), v Hranicích (1998), v Litomyšli (2001), v Havlíčkově



Obr. 163 *Hořící keř*, 1970, 180 x 217 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 164 *Advent*, 1974–1975, 200 x 330 cm, vlna, sisal, konopí, len, útkový ryps a smyčky



Obr. 165 *Tichý hlas*, 1972, 220 x 160 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 166 *Zastavení*, 1976, 175 x 235 cm, vlna, útkový ryps



Obr. 167 *Moře–chvění*, 1992, 180 x 250 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 168 *Návraty*, 1981, 200 x 300 cm, vlna, útkový ryps

Brodě (1994), v Šumperku (2009), v Olomouci (2005) atd. V zahraničí samostatně vystavovala v Bernu (1983) a v Pirně (2007). Od roku 1966 se zúčastnila mnoha kolektivních výstav představujících českou současnou tapisérii na řadě míst doma i v zahraničí: *Československá tapisérie 1956–66* (Praha, 1966), *Soudobá tapisérie* (Lodž, 1967), *Československá tapisérie 1966–1971* (Praha, 1971, Tunis, Paříž, 1972), *Československá tapisérie* (Budapešť, Varšava, 1975), *Sou-*



Obr. 169 *Světlo*, 1996, 160 x 130 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 170 *Pták–Anděl*, 2002, 145 x 195 cm, vlna, útkový ryps

časná tapisérie (Erlangen v Německu, 1977). V roce 2001 byla zastoupena na prestižní přehlídce *300 Years of Czech Decorative Art* v Takasaki v Japonsku. V roce 1988 reprezentovala českou textilní tvorbu na *6. trienále tapisérii* v polské Lodži a posléze na *11. a 13. trienále* v roce 2004 a 2010.

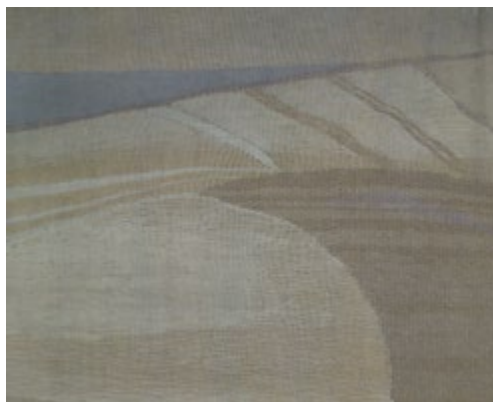
Eva Brodská patří ke druhé generaci žáků A. Kybala. Přestože je svou inklinací bytostná malířka, našla svůj hlavní prostředek osobní umělecké výpovědi v autorsky tkané tapisérii, do které promítá své malířské založení. Od počátku 60. let, kdy tapisérie hledala vlastní nekonvenční cestu a otevírala problémy experimentu s materiálem, technikou a strukturou, autorka jednoznačně našla svou představu tapisérie v klasické technice gobelínového tkaní, v útkovém rypsu, jen někdy obohaceném o nízký strukturální reliéf, a v námětové oblasti, kterou se jí celoživotně stává příroda. Subjektivní inspirace přírodní krajinou, přírodou v mnoha podobách a protikladech, v její celistvosti i těkavých mizejících dojmech z ní, ji nevede k popisnosti, ale k myšlence o řádu života a světa, k představě jednotného světa a jeho společného duchovního základu. Na rozdíl od podobenství mezi lidským a přírodním životem, kterými se zabývají ranější práce, je její pozdější tvorba odrazem lyrické reflexe krajiny, zachycením dojmu z chvění povrchu vody, odlesku světla. Její tvůrčí vývoj směřuje ke stále zřetelnější duchovnější dimenzi, které v tapisériích dosahuje koloristickou střídmostí, tlumenou pastelovou barevností, působivým využíváním textilního materiálu směřujícím k jeho čím dál většímu produševňování



Obr. 171 *Světlo* – diptych, 2007–09, 30 x 300 x 25 cm, vlna, bavlna, sisal, útkový ryps

Obr. 172 *Volání*, 2011, vlna, útkový ryps

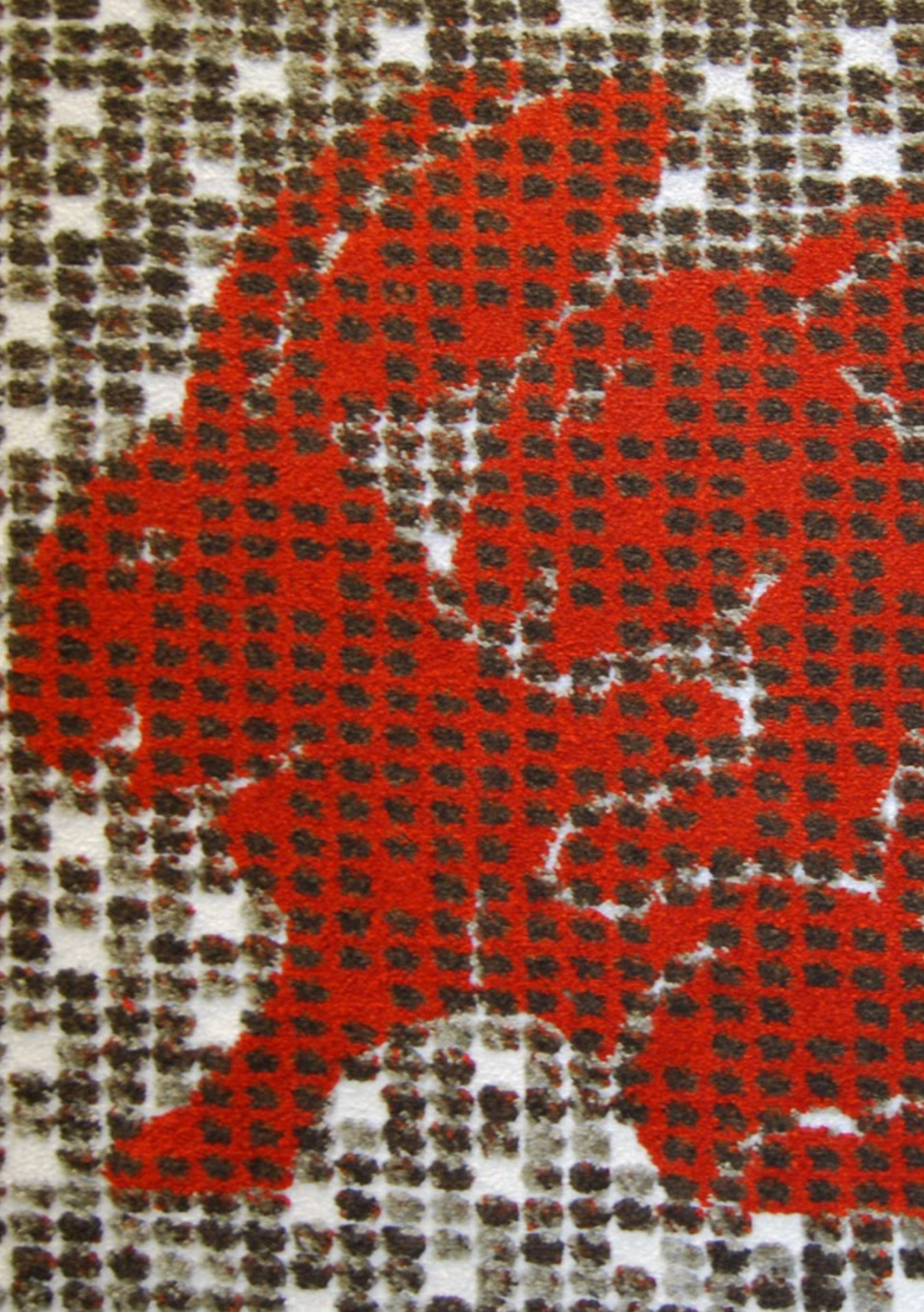
a k uvolňování rukopisu směrem k malířskému výrazu. Ve svém celoživotním díle, po celou existenci své tvůrčí práce malířské i tkalcovské, vykazuje vzácnou názorovou jednotu, jednotu díla i osobnosti. Z konce 60. a počátku 70. let pochází tapisérie *Velká samota* (1966), *Hořící keř* (1970), *Tichý hlas* (1972) nebo práce *Advent* (1974–75), ve kterých je hlavním rysem náznak, zjednodušení, úsporná barevnost a maximální zhodnocení výrazových možností techniky tkaní. Na konci 70. let a v průběhu 80. let vytváří autorka cyklus prací s tematikou moře – *Moře I* – *Moře VI* (1987), ve kterém dochází k ještě větší tvarové a výrazové oproštěnosti, dosažené výraznou abstrahovaností tvarů a úspornou barevností. Již tyto cykly řeší problém světla, který se stává pro autorku ústředním tématem její tvorby od 90. let 20. století a promítá se do řady dalších tapisérií. Tapisérie z tohoto období se stávají stále subtilnější, prolnuté výraznou duchovní dimenzí. K okruhu těchto prací patří cyklus tapisérií s motivem světla – *Světlo I–VII* (1991), *Moře–světlo* (1991), *Moře–chvění* (1992). Ke konci 90. let je autorka okouzlena tématem svobody spojeným s letem ptáků a během desetiletí vzniká na toto téma řada děl: *Vlna–Pták* (1996), *Letící* (2000), *Pták–*



Obr. 173 *Vznášení*, 2012, vlna, útkový ryps

Obr. 174 *Vlna za vlnou*, 2013, 175 x 235 cm, vlna, útkový ryps

Anděl (2002), *Pták–Oheň*, které i přes hmotné textilní vlákno evokují nehmotnou, čím dál éteričtější substanci. K tomuto dojmu přispívá i něžná pastelová barevnost. Je třeba také zmínit, že kromě práce na stavu autorka kreslí a maluje. Východiskem pro její textilní práci jsou tak především malířsky citlivé akvarely, které zcela volně převádí do tkané tapisérie.

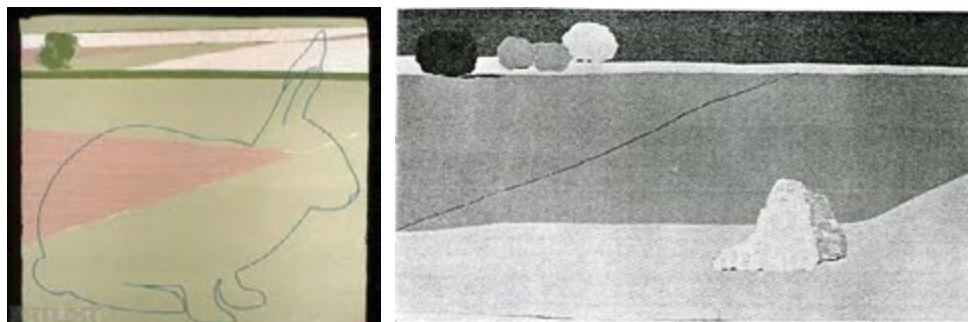


Zorka Ságlová

Malířka, textilní výtvarnice a akční umělkyně (performerka). Narodila se 14. srpna 1942 v Humpolci. Zemřela 20. listopadu 2003 v Praze. V letech 1961–1966 studovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v textilním ateliéru prof. Antonína Kybala. Její rozsáhlá výtvarná činnost byla zaměřena na malbu, performanci, land-art, grafiku a textilní tvorbu. V 60. letech realizovala řadu akcí v galeriích i mimogalerijních prostorech v krajině – *Seno–sláma* (Praha, 1969), *Házení míčků do průhonického rybníka* (Bořín, 1970), *Pocta Gustavu Obermanovi* (Bransoudov, 1970), *Kladení plín u Sudoměře* (Sudoměř, 1970), *Pocta Fafějtovi* (Zahrádky u České Lípy, 1972), *40 králíků* v rámci *Akce a vítr* (Ruda na Moravě, 1988), akce na pobřeží v Itálii – *Marina di Ravenna* (Ravenna, 1988). Vzhledem k vynucené izolaci způsobené politickou situací, nastala v její výstavní činnosti nedobrovolná přestávka mezi lety 1970–1988. Samostatné i kolektivní výstavy zahrnovaly její rozsáhlé výtvarné dílo, malířskou, grafickou i textilní tvorbu. Samostatné výstavy tapisérií proběhly v Jindřichově Hradci, v Praze (*Zorka Ságlová: Tapisérie*, 1989), na Sovinci (*Zorka Ságlová: Tapisérie, kresby*, 1992), ostatní výstavy na mnoha místech České republiky: v Praze (1990, 1992, 1994, 1997, 2000, 2002, 2006, 2010), v Brně (1992, 1999, 2001, 2006), v Litoměřicích, Karlových Varech, Ostravě atd. Velký počet společných výstav zahrnuje i její účast na textilních výstavách: *Mezinárodní výstava textilních miniatur* (Jindřichův Hradec, 1981), *Alternativy české a slovenské tapisérie* (Brno, 1991), *Actual Textile Art, Tapisérie* (Valašské Meziříčí, Brno, 1996, Hodonín, 1997), *Tapisérie, obraz, prostor* (Hodonín, 1977), *Nové tapisérie z Moravské gobelínové manufaktury* (Praha, 1998). Po roce 1990 autorka vystavovala svou všestrannou tvorbu také na mnoha společných výstavách v zahraničí – v Německu, Rakousku, Polsku, v Belgii, Maďarsku, Španělsku, v USA, ve Francii, Číně,



Obr. 175 *Velká králikárna*, 1981–82, 294 x 196 cm, drátěné pletivo, výšivka, vlna, dřevěné rámy



Obr. 176 *Krajina s modrým králíkem*, 1980, 182 x 210 cm vlna, útkový ryp

Obr. 177 *Krajina se sfingou*, 1979, 182 x 280 cm, detail, vlna, útkový ryp

Indonésii, v Japonsku. V roce 1980 se účastní 3. *mezinárodního bienále textilních miniatur* v Maďarsku, v Szombathely. V roce 1993 byla v Belgii zastoupena na 3. *mezinárodním trienále textilního umění* v Tournai.

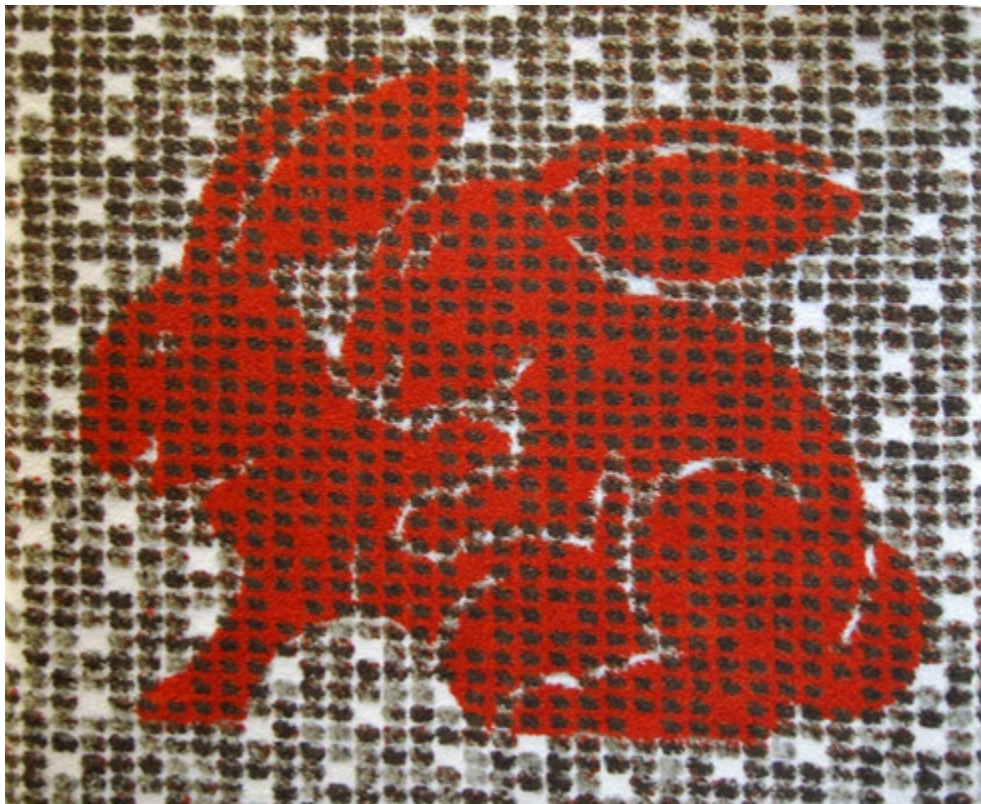
Zorka Ságlová se v první polovině 60. let věnovala především geometrické a konstruktivně orientované malbě. Seriální obrazy struktur odrážely její textilní školení a byly inspirovány drobnými grafickými elementy, vycházejícími ze zápisů kreslení textilní matrice a z atlasové vazby. V 70. letech realizuje s přáteli několik land-artových akcí s výraznými obsahovými koncepty, a pokud je v nich uplatněn textilní materiál, tak kvůli jeho symbolickému kontextu – *Kladení plín u Sudoměře* (1970). Po vynucené izolaci se na konci 70. let a především v 80. letech vrací k textilu a tvorbě monumentální tapisérie. Ve tkaní objevuje nový smysl tvorby, smysl pro řád daný vlastní technikou tkaní, vědomí prožívání jiného času blízké meditaci. První tapisérie – *Krajina se sfingou* (1979) – již nese hlavní znaky její tvorby, vnímání krajiny jako ireálného prostoru. V 80. letech se objevuje v jejích pracích ikonická figura králíka, archetypální mýtická postava mnoha kultur, nositel metaforických příběhů i představitel osobního citového vztahu, který se pro ni stane ústřední symbolickou postavou na mnoho dalších desetiletí a ve všech typech tvorby, a který se jako námět promítá i do tvorby textilní. První práce – *Králíkárna* (1981) – představuje experimentální pokus, ještě netkané dílo; postavy králíků jsou vyšité na králíčím pletivu evokujícím skutečný králíčí skotec. Později, ve *Velké králíkárně* z roku 1982, jsou na stejném materiálu již zvířata vytkaná. V roce 1980 vytvořila tra-



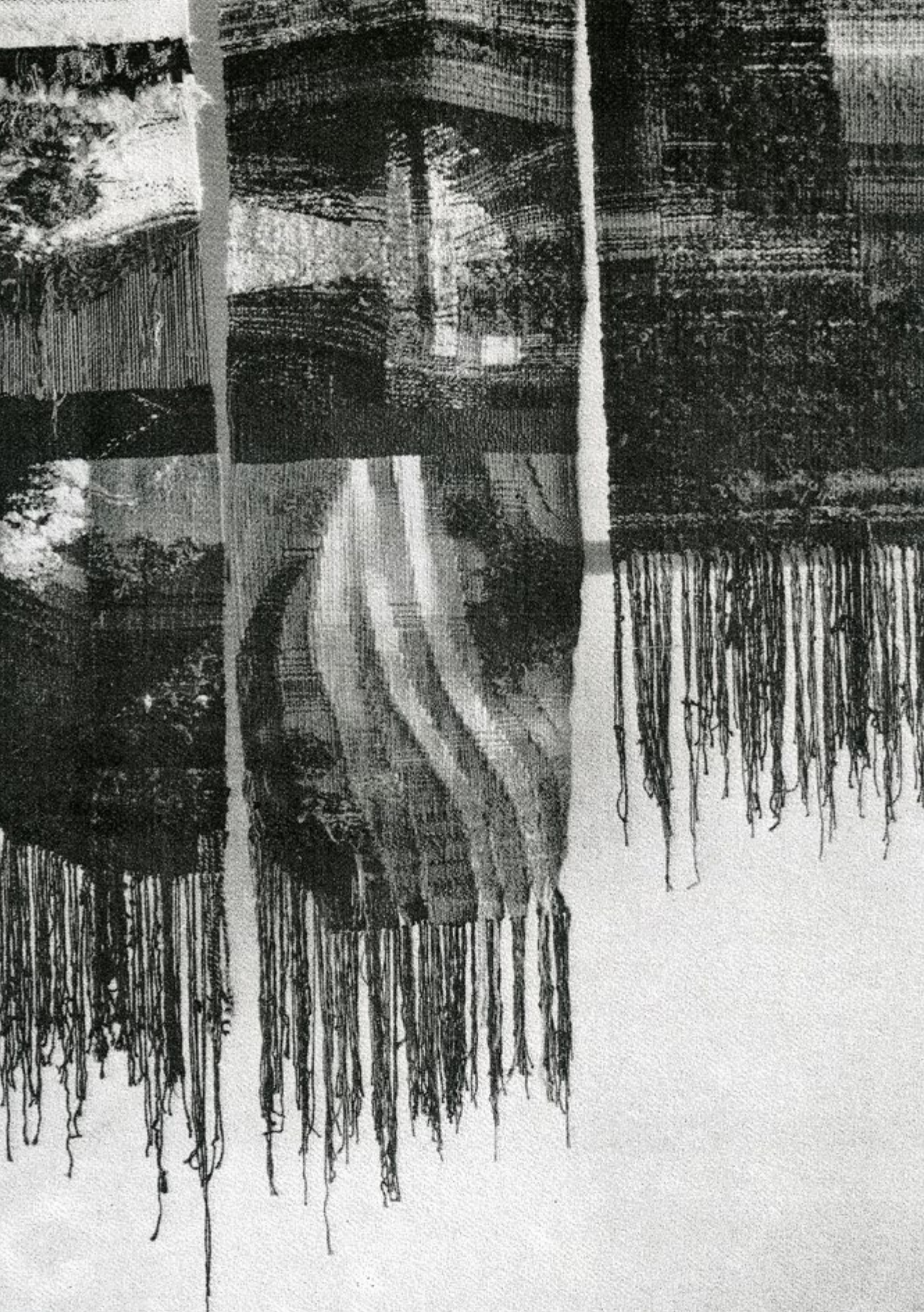
Obr. 178 *Velký králík*, 1985–86, 240 x 240 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 179 *Pocta Rudolfo Schlattauerovi*, 1981–82, 240 x 240 cm, vlna, útkový ryps

dičnickou technikou útkového rypsu tkanou tapisérii *Krajina s modrým králíkem*, následovaly tapisérie *Krajina s červeným králíkem* (1881) a *Velký králík* (1985), ve kterých svou předimenzovanou velikostí okupuje zvíře plochu celé tapisérie. Jedna z jejích nejlepších tapisérií – *Pocta Rudolfo Schlattauerovi* – vzniká mezi lety 1981–1982. Práce představuje mnohovýznamové dílo, je nejen ironickou parafrází na secesní tapisérii Rudolfa Schlattauera, zakladatele gobelínky ve Valašském Meziříčí, ale i historickou metaforou odkazující na mýtické symboly a také vyjádřením momentálního rozpoložení autorky. Na konci 80. let vytváří poslední tapisérii – *Krajina s měsícem* (1986), a poté opouští techniku tkaní a věnuje se malbě a grafice. V 90. letech se ještě podílí na konceptu gobelínky ve Valašském Meziříčí *Actual textile Art* a její výtvarná předloha je již utkána manufakturně (*Králici*).



Obr. 180 *Kráľíci*, 1995, 250 x 250 cm, vlna, vazná technika, realizováno v MGM



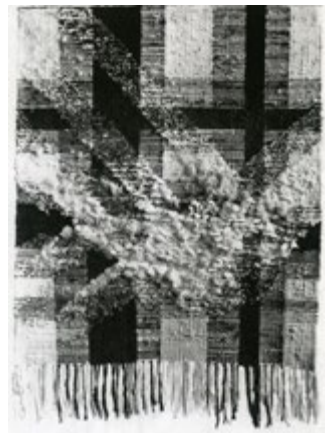
Věra Boudníková-Špánová

Textilní výtvarnice. Narodila se 5. července 1946 v Českém Krumlově. Zemřela 11. ledna 2012 v Praze. V letech 1961–1965 studovala Střední průmyslovou školu textilní v Brně, mezi lety 1967–1973 Pedagogickou fakultu v Českých Budějovicích a v Praze. Svá textilní díla vystavovala na řadě míst v Československu i v cizině. Samostatně vystavovala v Praze (*Věra Boudníková: Tapisérie*, 1987, 2003), v Českém Krumlově (*Věra Boudníková: Tapisérie*, 1986, *Veselé pohádky: Ohlédnutí za prací Věry Boudníkové-Špánové*, 2006). V 80. a 90. letech 20. století se zúčastnila celé řady kolektivních výstav, k nimž patřily následující: *16 tapisérií pro Musaion* (Praha, 1989), *Smutné večery velryb* (Galerie Sýpka, Vlkov, 1990), *Textil v prostoru* (Praha, 1991), *Alternativy české a slovenské*



Obr. 181 *Okno I*, 1985, vlna, útkový ryps | **Obr. 178** *Okno I*, 1985, detail

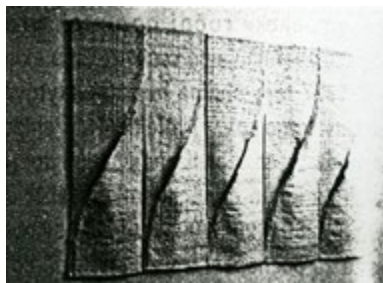
Obr. 182 *Dobry den*, 1985, vlna, útkový ryps, kombinovaná technika



Obr. 183 *Okno I*, 1986, 16 x 20 cm, vlna, bavlna, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 184 *Deníky, část*, 1985–86, 200 x 130 cm, bavlna, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 185 *Tkanina–krajina, detail*, 1985–86, bavlna v osnově i útku, útkový ryps, kombinovaná technika



Obr. 186 *Meditace na podzim*, 1990, 330 x 300cm, bavlna, útkový ryps

Obr. 187 *Křídla, detail*, útkový ryps

Obr. 188 *Uložená křídla* (z cyklu *Křídla*), 1988, 200 x 300 cm, bavlna, útkový ryps

tapisérie (Brno, 1991), *Nová tapisérie* (Praha, 1991). Od roku 1991 vystavovala se skupinou Žararaka, jejíž byla členkou od roku 1990 – *Artšrot* (Praha, Kutná Hora, 1990), *Art-ateliér* (Liberec, Mladá Boleslav, 1992), *Dědictví antiky* (Hostinné, 1993), *Netkaný textil* (Liberec, Praha, 1994), *Žararaka* (Nové Město nad Metují, 1995), *Žararaka* (Kutná Hora, 1996) aj. V zahraničí poprvé vystavovala



Obr. 189 *Křídla*, 1988, bavlna, útkový ryps, kombinovaná technika

Obr. 190 *Modrá krajina*, 1990, 200 x 220 cm, bavlna, útkový ryps

v roce 1975 ve Švédsku, později v Maďarsku v Szombathely na *Bienále textilních miniatur* (1990), ve Španělsku (1991), v Anglii (1994, 1996), se skupinou Žararaka vystavovala v Sofii v Bulharsku (1991), v Lulee ve Švédsku (1991), ve Varšavě, v Polsku (1998), v Belgii, v Lucembursku (1998), v Paříži (1997). Její práce byly zastoupeny na *8. triennale tapisérii* v polské Lodži (1995). K posledním významným výstavám patřily výstavy *Prozařování* (Roudnice nad Labem, Jihlava, Karlovy Vary, 1999, 2000) *Věčná pomíjivost* (Litoměřice, 2009).

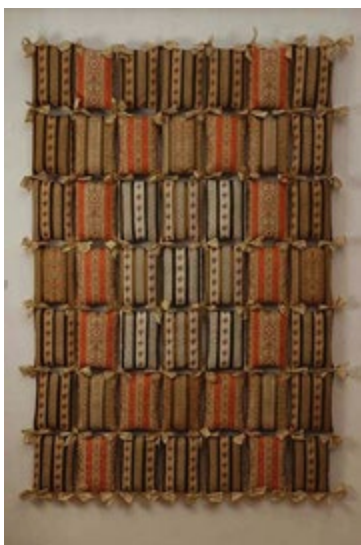
Věra Boudníková se celoživotně věnovala textilní tvorbě a její dílo se stalo integrální součástí české moderní textilní tvorby. Z textilu, jako specifického média, dokázala udělat autentický a současný výrazový prostředek a z textilní tvorby, tradičně spojované s tzv. ženským uměním, pak zcela osobitý výtvarný projev. Textil se jí stal zásadním prostředkem pro vyjádření náročných a složitých konceptů, někdy pojímaných s hlubokou vážností a jindy s humorem a ironií. V 80. a 90. letech se věnovala především tkané textilií a tapisérii a ve svých dílech se začala cíleně vymezovat proti dekorativní funkci textilní tvorby. Práce z těchto let představují v české tapisérii specifickou meditativní polohu. Od převážně plošných raných prací – *Tkanina–krajina* (1985–86), postupně přechází přes strukturální podobu tapisérii a nabourávání klasického formátu v cyklech *Deníky* (1985–86) a *Okna* (1988) k prostorovému řešení a tkané-



Obr. 191 *Červená tkanina*, 1989, 300 x 120 cm, vlna, útkový ryp

Obr. 192 *Tkanina (Na zeď kostela)*, 1994–96, 290 x 500 cm, bavlna, kombinovaná technika

Obr. 193 *Na zeď kostela*, 1995–98, 1800 x 100 cm, bavlna, kombinovaná technika



Obr. 194 *Červená knihovna*, 2002, 200 x 140 cm, textilní asambláž

Obr. 195 *Červená knihovna*, 2005, 200 x 140 cm, textilní asambláž



Obr. 196 *Zahrada*, z cyklu *Mé šumavské tety*, 2008, asambláž

Obr. 197 *Peřinka*, z cyklu *Panoptikum*, 2007, textilní asambláž

Obr. 198 *Zahrada*, z cyklu *Mé šumavské tety*, 2005, textilní asambláž



Obr. 199 *Mapa nebe turistická skládací*, 2003, 170 x 170 cm, textilní asambláž

Obr. 200 *In memoriam*, 1999–2000, 220 x 217 cm, bavlna, tkaní

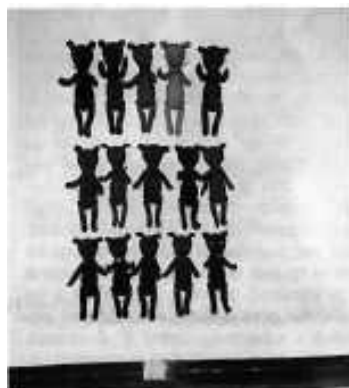
mu objektu. K nejvýznamnějším dílům konce 80. let patří její cyklus *Křídla* (1989–90) s hlubokou obsahovou symbolikou, představující touhu člověka po svobodě a současně i její protiklad – život v totalitním systému (*Uložená křídla*, *Odložená křídla*, *Také křídla*). Ryze prostorové, tkané textilní objekty z konce



Obr. 201 *Sleva*, 2002-2003, 80 x 100 x 80 cm, bavlna, vlna, polyester



Obr. 202 *Medvídci*, 2002, 200 x 100 cm, bavlna, vlna, polyester, 200 x 100 cm



Obr. 203 *Medvídci*, 2002, 200 x 100 cm, bavlna, vlna, polyester, 200 x 100 cm

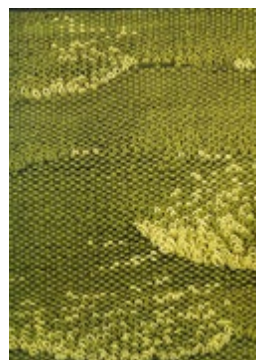
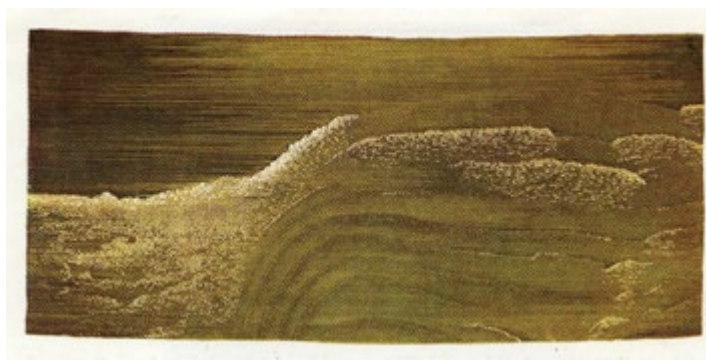
Obr. 204 *Sleva*, 2002–2003, 80 x 100 x 80 cm, bavlna, vlna, polyester

80. let představuje *Červená tkanina* a *Modrá tkanina*, polemizující s relativností pojmů životní jistota a klid, a monumentální prostorové realizace *Meditace na podzim* a *Téma Komenský*. V 90. letech se začala autorka oprošťovat od tkané textilie směrem k instalaci a šitým objektům a její zájem se přesunul k tématu ženy a jejích stereotypů. Autorka v řadě prací ironizuje tradiční stereotypy vnímání textilní tvorby jako tzv. ženského umění a schematické představy o jejím sentimentu a trivializaci kultury v řadě prací (*Červená knihovna*, *Husitské ženy*). V pozdějších dílech reaguje na aktuální dění i na obsahově důležitá témata v řadě instalací – *Povodně* nebo *Památka zesnulých* – s výrazně spirituálním nebo lidským apelem. V jejích dalších pracích se stává ústředním motivem textilní hračka – medvídek, symbolicky odkazující na dětství, hravost a sentiment, autorkou dáváný do kontrastu s krutou realitou života. Jejich mnohonásobným uplatněním a proměnlivou podobou dosahuje autorka výrazného obsahového vyznění (*Naše květiny*, *Medvídci*).



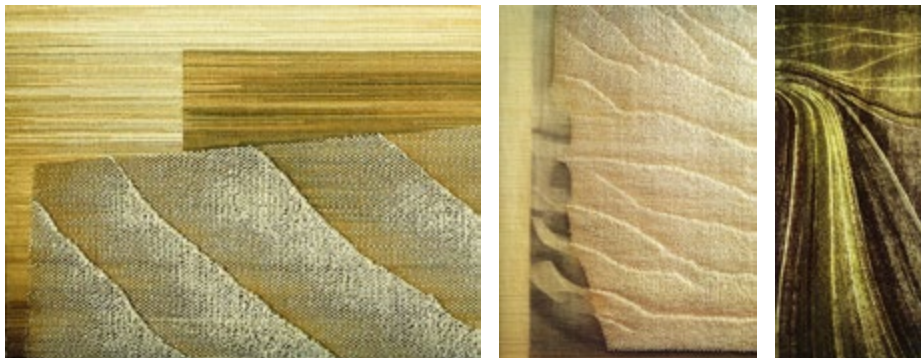
Renata Rozsivalová

Textilní výtvarnice, restaurátorka, pedagožka. Narodila se 15. září 1946 v Třebíči. V letech 1966–1971 studovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze textilní ateliér u prof. Antonína Kybala a prof. Bohuslava Felcmana. Mezi lety 1974–1976 působila jako vedoucí restaurátorských gobelínových dílen v Národní galerii v Praze. Od roku 1996 do roku 2001 vedla ateliér textilní tvorby na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Samostatně vystavovala v Praze (*Renata Rozsivalová: Tapisérie*, 1972, 1974; *Renata Rozsivalová – myšlení – obrazy – tapisérii*, 1999, 2010), v Liberci (*Renata Rozsivalová: Tapisérie, struktury*, 1977, *Renata Rozsivalová: Tapisérie*, 1996), v Jindřichově Hradci (1985), v Brně (*Renata Rozsivalová: Tapisérie*, 1997). Zúčastnila se řady výstav představujících současnou podobu české volné textilní tvorby, tapisérii i krajky



Obr. 205 *Krajina odlivu*, 1977, 150x330 cm, vlna, útkový ryps, zatkávané smyčky

Obr. 206 *Krajina odlivu*, 1977, detail



Obr. 207 *Geometrická krajina II*, 1978, 200x300 cm, detail, vlna, útkový ryps, zatkávané smyčky

Obr. 208 *Kontrapunkt živé a mrtvé krajiny*, 1981–82, 190x430 cm, detail, vlna, konopí, útkový ryps, zatkávané smyčky

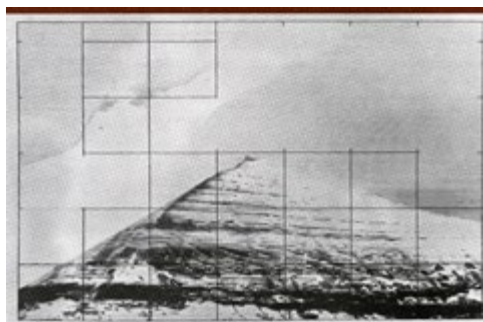
Obr. 209 *Předjarní krajina*, 1972, 320x130 cm, sisal, útkový ryps, tkané vazby, zatkávané smyčky



Obr. 210 *Pohlednice z roku 1903*, 1986, 246x390 cm, vlna, útkový ryps

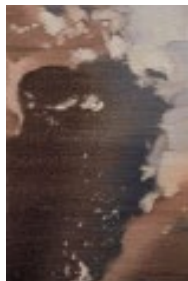
Obr. 211 *Pohlednice z roku 1903*, 1986, detail

na mnoha místech v Česku i v zahraničí. Zúčastnila se řady společných výstav: v Hradci Králové (*Výstava prostorové krajky*, 1971), v Roudnici nad Labem (*Současná česká tapisérie*, 1976), v Jindřichově Hradci (*Krajinná inspirace*, 1979, *Mezinárodní výstava textilních miniatur*, 1981), v Praze (*Soudobá česká tapisérie ze sbírek UPM v Praze*, 1982, *16 tapisérií pro Musaion*, 1989) a na řadě dalších míst. V zahraničí reprezentovala českou tapisérii na 10. a 13. mezinárodním bienále tapisérií ve švýcarském Lausanne (1981, 1987), na 3., 10. a 14. meziná-



Obr. 212 *Setkání země s oblohou*, 1988, 270 x 400 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 213 *Setkání země s oblohou*, 1988, detail



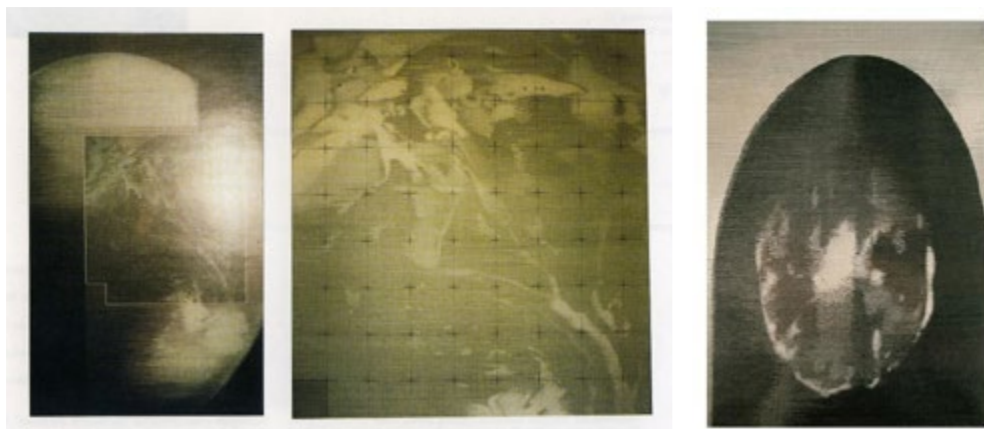
Obr. 214 *Peklo*, 2011, 270 x 270 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 215 *Hlubina tónů*, 1995, 270 x 183 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 216 *Setkání země s oblohou III*, 1994, 270 x 180 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 217 *Diachronie čtverce, Pocta miléniu*, diptych, 1. část, 2000–2003, 270 x 200 cm, vlna, útkový ryps

rodním trienále soudobé tapisérie v Lodži (1978, 2001, 2013). Své práce vystavovala na přehlídce *Textilkunst 81* v Linzi a ve Vídni, na *3. quadrinále uměleckého řemesla* v Erfurtu (1983), na výstavě *Minitextilkunst* v Hannoveru a v Tilburgu v Dánsku (1983, 1984), na *7. bienále textilní miniatury* v Szombathely v Maďarsku (1988), na *2. mezinárodním trienále tapisérie* v Tournai v Belgii (1993) a na výstavě *Mezinárodní textilní umění* v Grazu (1994, 2003). V roce 2001 reprezentovala českou textilní tvorbu na výstavě *300 Years of Czech Decorative Art* v Takasaki v Japonsku, na výstavě *Karpit 2* v Budapešti (2005). Mezi lety



Obr. 218 *Diachronie čtverce, Makrokosmos, Mikrokosmos*, diptych, 2. část, 270 x 270 cm, vlna, útkový ryp

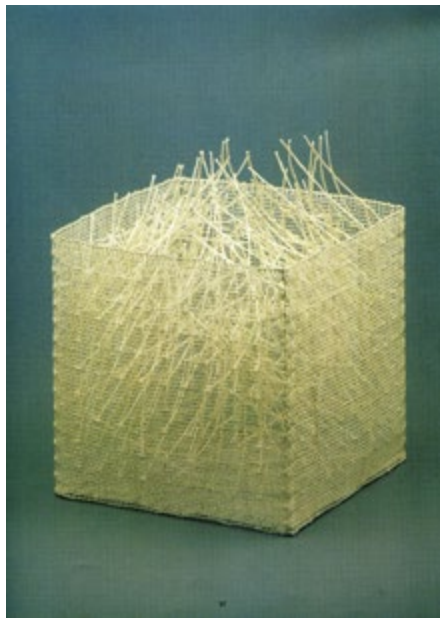
Obr. 219 *Tvář ze Shadow*, 2014

2005–2007 vystavovala na *ARTAPESTRY 1* v Dánsku (Aalborg), Německu (Kreveld) a Francii (Angers), na *ARTAPESTRY 2* (2008–2010) v Aalborgu, Bergenu (Norsko), Angers, Lulea (Švédsko), na *ARTAPESTRY 3* (2012–2014) v Dánsku, Švédsku, Francii, Rize a v Litvě. Zúčastnila se i významných přehlídek zaměřených na krajku: *2. bienále krajky v Bruselu* (1985), *Evropská krajka v Tokiu* (1987), výstavy *Krajka jako umění Betonac-Price*, v Bernu ve Švýcarsku (1989), *Česká krajka* v Tonderu v Dánsku (1992), *5. bienále krajky v Bruselu* a Washingtonu (1992). V roce 1978 obdržela bronzovou medaili na *3. triennale tapisérie* v Lodži a čestné uznání WCC v Bratislavě. V roce 1996 získala stipendium ARTSLINK na San Diego State University v Kalifornii. V roce 2002 se stala členkou výboru Evropského fóra tapisérie se sídlem v Kodani a od roku 2004 je členkou Umělecké besedy.

Renata Rozsivalová patří k poslední generaci žáků A. Kybala a vstupuje na českou výtvarnou scénu na počátku 70. let 20. století. Situace na poli autorské tapisérie je po letech hledání jejího autonomního postavení, po éře experimentů a formálních výbojů, stabilizovaná. Autorka si je vědoma nebezpečí, kterému tapisérie musí čelit – novému formalismu, dekorativismu, epigonství – a proto hledá vlastní cestu směrem k respektu a pokoře ke klasickému tkaní,



Obr. 220 *Papřek I*, instalace v kostele Nejsvětější Trojice, Jindřichův Hradec, 1985, výška 500 cm, průměr 15 cm

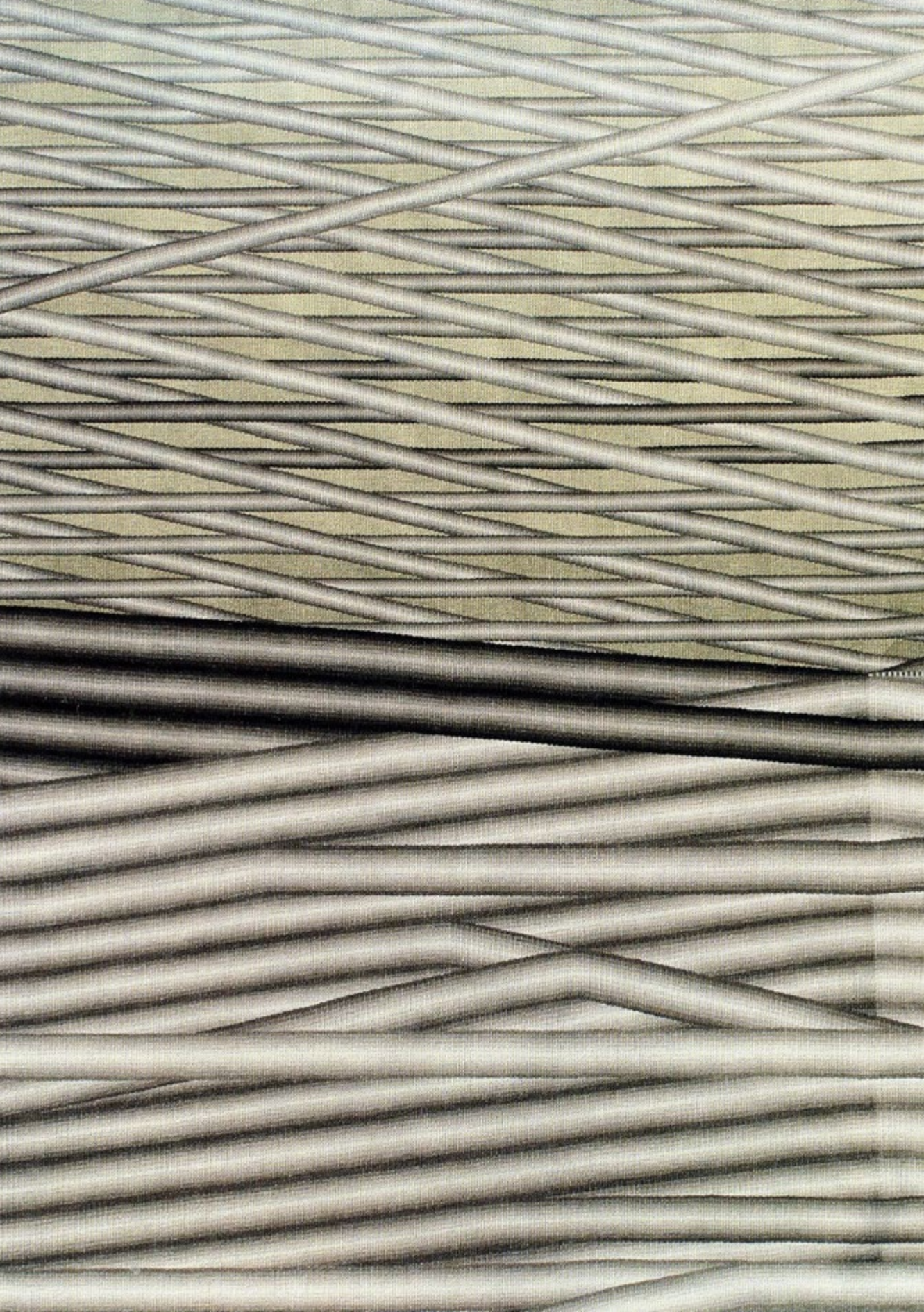


Obr. 221 *Růst v krychli*, 1989, 14 x 16 x 14 cm, len, paličkovaná krajka, vlastní technika

Obr. 222 *Růst v krychli*, 1989, 14 x 16 x 14 cm, len, paličkovaná krajka, vlastní technika

ve kterém objevuje dostatečný potenciál pro vyjádření obsahu díla. Své celoživotní téma nachází v přírodě, ne však v jejích zvláštěnostech, dramatických událostech, exotice, ale naopak v jejím řádu. Konkrétní zážitek z krajiny, ze smyslově postižitelných hodnot, je pouze inspirací a východiskem pro objevování a vytváření vlastního řádu, směřování k harmonii a ke klidu. Pro zdůraznění svého záměru volí úsporné výtvarné prostředky, techniku útkového rypsu, někdy obohacenou o nízký reliéf ze zatkávaných smyček, akcent na lineární prvky plošné kompozice a oproštěnou barevnost přírodních odstínů vlny s valéry zelené a hnědé, obohacené o bílou. Autorka vnáší do české tvorby nový impuls, svébytný geometrický a výtvarný řád, který klade důraz na výrazovou funkci techniky tkaní. K prvním tapisériím utkaným vazebnou technikou patřily *Úvahy o růstu I* (1970), *Imaginární krajina* (1971), následovala tapisérie *Předjarní krajina* (1972), kde autorka poprvé používá kontrast hladké plochy útkového rypsu a zatkávané smyčky, které, stejně tak jako v následujících pracích, obohacují plochu tapisérie o měkkou modelaci světla stínu a bohatou strukturu níz-

kého reliéfu. Ve 2. polovině 70. let vznikají stěžejní díla – *Geometrická krajina I, II* (1975, 1978) a *Krajina odlivu* (1977). Vazebné tapisérie akcentující geometrický řád a lineární prvky plošné kompozice vytvářejí kontrast mezi klidnou tkanou plochou a reliéfní měkkostí bohatého plastického reliéfu. Téma přírody a vztahu člověka k ní provází autorku jejím celým tvůrčím životem; soustavně se k němu vrací i v 80. a 90. letech, kdy vzniká řada tapisérií: *Kontrapunkt živé a mrtvé krajiny* (1981–82), cyklus *Setkání země s oblohou I, II, III* (1992, 1993, 1994) a *Geometrická krajina III* (1992). Přelomovým dílem z druhé poloviny 80. let je tapisérie *Pohlednice z roku 1903* (1986), v níž se Rozsivalová dotýká osobního tématu a rodinných pout a převyprávěním obsahu vypovídá o sobě a o proměně doby. V tomto díle inspirovaném fotografií se setkáváme s analogickými proudy objevujícími se ve světové tapisérii. V 90. letech a na počátku tisíciletí rozšiřuje autorka okruh témat, avšak ve všech pracích se vždy jedná o vystižení řádu, o sepětí vnitřního a vnějšího dění (*Hlubina tónů*, 1996, *Pocta Miléniu I, II*, 2002–2003). Mimořádných úspěchů dosáhla R. Rozsivalová i ve volné tvorbě v oblasti krajky, v prostorové tvorbě a textilní miniatuře, o čemž svědčí i její časté zastoupení na světových přehlídkách. Stejně tak jako v tapisérii věnuje v krajkce hlavní pozornost vztahům světla a stínu, kterých dosahuje subtilními výrazovými prostředky, převážně technikou paličkované krajky. Její práce mají často prostorový charakter a krajkové objekty se i přes svou křehkost a subtilnost blíží minimal-artu a konceptuálnímu pojetí. Neopominutelnou součástí autorčiny tvorby jsou také realizace pro architekturu.



Jan Thimotheus Strýček

Malíř, grafik, textilní výtvarník, ředitel a umělecký vedoucí Moravské gobelínové manufaktury ve Valašském Meziříčí. Narodil se 2. prosince 1949 v Jindřichově Hradci. V letech 1969–1974 studoval v ateliéru textilu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u prof. Antonína Kybala a Bohuslava Felcmana. Od 2. poloviny 70. let vystavoval tapisérie samostatně nebo se svou ženou Jiřinou Strýčkovou na mnoha místech doma i v zahraničí. V české republice vystavoval v Hodoníně (*J. T. Strýček: Tapisérie, obrazy, grafika*, 1978), v Brně (*Jiřina Strýčková, Jan T. Strýček*, 1981), v České Třebové (*Jiřina a Jan T. Strýčkovi – Tapisérie*, 1981), v Hodoníně (*Tapisérie Jiřina Strýčková, Jan T. Strýček*, 1982),



Obr. 223 *V dešti*, 1979, 180x150 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 224 *Volání krajiny*, 1979, 180x300 cm, detail, realizováno v MGM



Obr. 225 *Ó*, 1980, 180x150 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 226 *U lesa*, 1980, 180x150 cm, vlna, útkový ryps



Obr. 227 *Kukačka*, 1981, 180x150 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 228 *Robur – jeleni*, 1981, 180x150 cm, vlna, útkový ryps



Obr. 229 *Dětské představení I*, Koordinátor, 1981–87, 180x150 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 230 *Dětské představení VI*, Čestný host, 1981–87, 180x150 cm, vlna, útkový ryps



Obr. 231 *Dětské představení III*, Vypravěč, 1981–87, 180x150 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 232 *Dětské představení II*, Náš člověk, 1981–87, 180x150 cm, vlna, útkový ryps



Obr. 233 *Velké koupání I*, 1982, 180x150 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 234 *Velké koupání II*, 1982, 180x150 cm, vlna, útkový ryps



Obr. 235 *Velké koupání III*, 1982, 180x150 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 236 *Velké koupání*, instalace v galerii Hodonín, 1982



Obr. 237 *Praporečník (Hýbač)*, 1989, plátno, textilní vlákna, dřevo

Obr. 238 *Motyka*, 1990, objekt, dřevo, textilní vlákna

Obr. 239 *Prorok – Pěstitel*, 1986, 180x150 cm, tkaná tapisérie, textil, kovové prvky

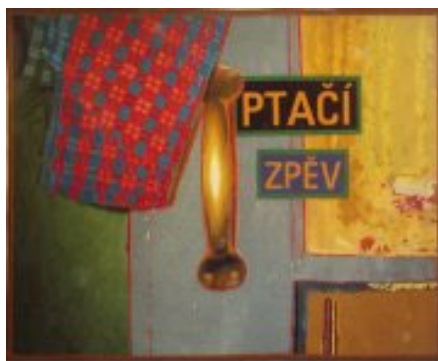
v Kutné Hoře (*Jan. T. Strýček: Dětské představení*, 1987). Společně s Petrem Říhou vystavoval v Kutné Hoře (*Petr Říha a Jan T. Strýček*, 1988), v Brně (*Tapisérie – Objekty: Petr Říha, Jan T. Strýček*, 1990). Samostatně prezentoval svou tvorbu v Hranicích (*Jan T. Strýček: 1999–1972*, 2000), v Praze (*Sladké zboží*, 2004), v Brně, v Prostějově, ve Valašském Meziříčí a na Vsetíně (*Jan T. Strýček: Tráva*, 2007, *Jan T. Strýček: Slovo*, 2008, 2009). Se svými generačními druhy se zúčastnil řady společných výstav v Praze (*Devět textilních výtvarníků*, 1981, *10 textilních výtvarníků*, 1982), v Jindřichově Hradci (*Čtyři textilní výtvarníci*, 1981), v Roudnici nad Labem (*Česká tapisérie*, 1988). V roce 1991 se zúčastnil velkých přehlídek textilní tvorby u nás – v Brně (*Alternativy tapisérie*, 1991) a v Praze (*Nová tapisérie*). Jako výtvarník a ředitel MGM ve 2. polovině 90. let realizuje v gobelínce projekt *Actual Textile Art*, ve kterém, spolu s významnými osobnostmi českého uměleckého života, řeší převod výtvarného díla do podoby textilní řeči, do tapisérie. Do projektu zařazuje i realizaci svých prací. Zhotovené tapisérie jsou postupně vystavovány na řadě přehlídek v Praze (1995), v Brně (1996), ve Valašském Meziříčí a Hodoníně (1997), stejně tak jako na dalších, podobně tematicky založených výstavách v Hodoníně (*Tapisérie, obraz, prostor*, 1997) a Brně (*Prostor pro tapisérii*, 2003). V zahraničí byl zastoupen na 3. *quadrinále uměleckých řemesel* v Erfurtu (1982), v Paříži na *Salonu d'automne* (1985), na 5. *mezinárodním*



Obr. 240 *Žijeme spolu*, objekt, 1986, 220x170x170 cm, vlna, železo, plátno, žárovky

Obr. 241 *Duo – Pískání*, (Česká cesta, IV), 1999, 200x145 cm, vlna, vázaná tapisérie, realizováno v MGM

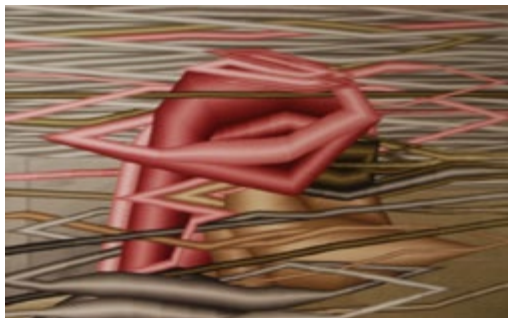
Obr. 242 *Duo – Zpívání* (Česká cesta, IV), 1999, 200x145 cm, vlna, vázaná tapisérie, realizováno v MGM



Obr. 243 *Česká cesta II*, 1995, 200x300 cm, vlna, vázaná tapisérie, realizováno v MGM

Obr. 244 *Sousedi*, 2003, vlna, vázaná tapisérie, realizováno v MGM

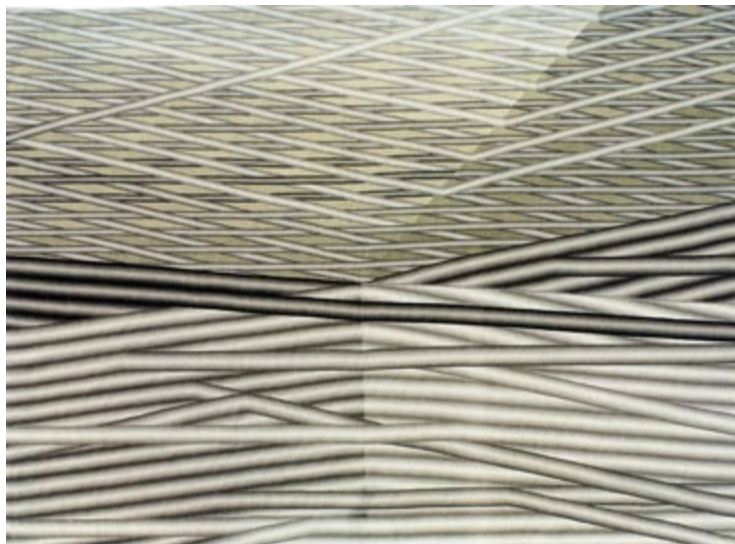
trienále tapisérií v Lodži (1985) a také na výstavě *300 Years of Czech Decorative Art* v Takasaki v Japonsku v roce 2001. V roce 2003 se v Grazu v Rakousku zúčastnil výstavy a mezinárodního symposia *20 Jahre Internationale Textilkunst*.



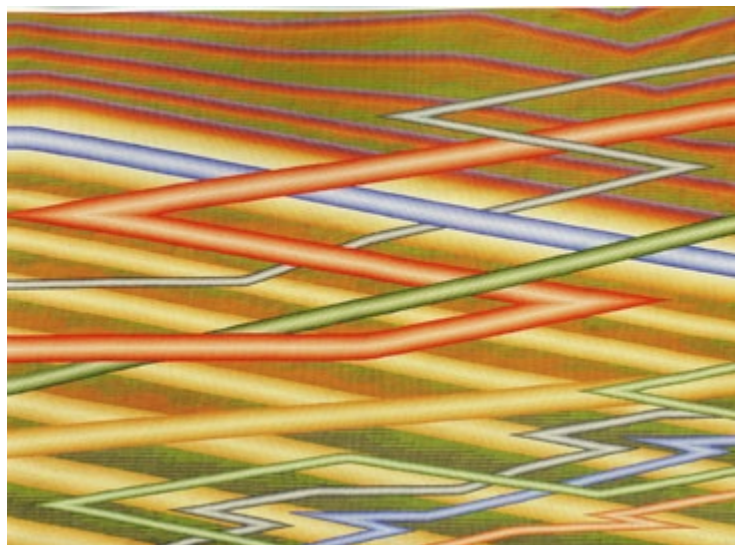
Obr. 245 *Tůň*, 2003, 200x250 cm, vlna, vázaná tapisérie, realizováno v MGM

Obr. 246 *Tráva 4*, z cyklu *Trávy*, 2008, 164x265 cm, vlna, útkový rypš, realizováno v MGM

Jan Thimotheus Strýček patří k posledním žákům profesora Kybala a k tvůrcům se širokým rozpětím výtvarného působení. Kromě tvorby autorské tapisérie, malby a grafiky je navíc bytostně spojen s gobelínovou manufakturou ve Valašském Meziříčí, kde postupně působil v letech 1978–1989 jako umělecký vedoucí a posléze, po značném osobním úsilí o zachování manufaktury a její transformaci, se od roku 1993 stal jejím ředitelem, manažerem a výtvarným vedoucím dílny a působí zde doposud. Autor patří k nové generaci tvůrců autorské tapisérie, která hledá jiné cesty, než předchozí autoři aktivní tapisérie. Vlastní polohu tkaní objevuje v klasické technice útkového rypsu a inspiraci nalézá především v neofiguraci a v exponovaném zájmu o postavení člověka v současném technickém světě. Tapisérie ze 2. poloviny 70. let, které tká se svou ženou Jiřinou Strýčkovou, se ještě tematicky obracejí k dějům v přírodě, avšak nepopisně, abstrahovaně, až s dekorativním vyzněním. Kontrast organických tvarů se systémem lineárních geometrických sítí, diagonálních čar a rastrů, ve kterých jsou umístěny, evokujících vizuální sdělovací média, je hlavním výtvarným a významovým prvkem. Výrazného napětí autor dosahuje také zářivou a provokující barevností i dokonalou technikou provedení, připomínající strojovou přesnost. K těmto dílům patří tapisérie *V dešti* (1979), *Geneze* (1977), *Rozhraní* (1979) nebo *Okno* (1981). Nejvýraznější Strýčkova díla vznikají během 80. let 20. století. V nich se i nadále vypořádává s problémem figurace a proměňuje svá díla v závažná obsahová sdělení. Do tapisérií vstupuje postava, její imaginární otisk nebo ostře vykreslená tvář. Práce nabývají na expresivitu. V rozmezí dvou let vznikají tapisérie *„O“* (1980), *U lesa* (1980), *Robur (Jeleni)* (1981) nebo *Kukačka* (1981), které představují člověka v různě intenzivních

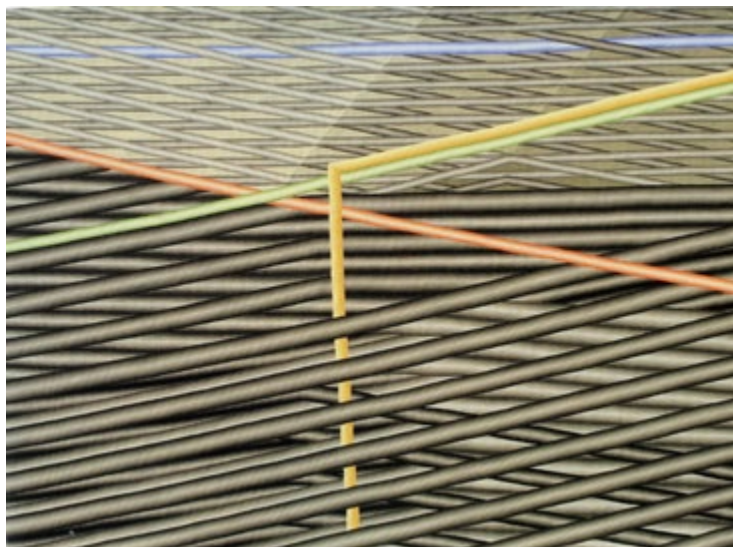


Obr. 247 *Slovo desáté O hejnu*, z cyklu *Slova*, 2005–2006, 165 x 225 cm, vlna, útkový ryps, realizováno v MGM



Obr. 248 *Slovo třinácté O stínu*, z cyklu *Slova*, 2005–2006, 161 x 226 cm, vlna, útkový ryps, 2006, realizováno v MGM

afektivních gestech. Psychologický účinek díla je zesilován dovedně využívaným geometrickým rastrem goblénové techniky, v níž autor těží z přísného řádu pravoúhlého tkaní. Zájem o pozici člověka v odlidštěném světě se u autora prohlubuje a je završen rozměrnými cykly *Dětské představení* (1981–1987) a cyklem *Velké koupání* (1982). V obou autor využil, pro významové a současně i výrazové vyostření, znásobení svého základního znaku – frontálně k divákovi obrácenou lidskou hlavu nebo polofiguuru. Zatímco v cyklu *Dětské představení* je typologie tváří a jejich výraz základním významovým prvkem tapisérie, u druhého cyklu jsou tváře polopostav neindividualizované, vzbuzující dojem přesných odlitků jednoho exempláře. Od konce 80. let J. T. Strýček hledá vstup do prostoru. První, ještě textilní práce, vznikají ve 2. polovině 80. let – *Prorok pěstitel* (1986), *Žijeme spolu* (1986), od roku 1989 do roku 1993 se zabývá tvorbou objektů z různých, často netextilních materiálů, z kovu, dřeva. S řadou z nich se dá lehce manipulovat – *Motyka v krajině* (1989), *Hrábě* (1989), *Hodný člověk – Jedlík* (1989), *Praporečník* (1989). Mezi lety 1994–1999 začíná realizovat cyklus *Česká cesta*, nesoucí výrazný příklon ke konceptuálnímu uvažování i změnu rukopisu. Ten, stejně tak jako další cykly vzniklé po roce 2000 – *Tapisérie – Sladké zboží*, *Tráva a Slova*, realizuje ve spolupráci MGM.



Obr. 249 Slovo jedenácté *O ptactvu*, z cyklu *Slova*, 2005–2006, 166 x 222 cm, vlna, útkový ryps, realizováno v MGM



Petr Říha

Textilní umělec, malíř, sochař, designer a pedagog. Narodil se 12. listopadu 1953 v Nymburce. Zemřel 6. září 2013 v Jablonci nad Jizerou. V letech 1972–1979 studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v textilním ateliéru u profesora B. Felcmana. Mezi lety 2001–2003 a posléze v letech 2006–2009 působil jako vedoucí Ateliéru textilní tvorby na VŠUP v Praze. Jeho tvorba zahrnovala kromě textilních prací i práci scénografickou, ilustrační; zabýval se i sochařskou a malířskou tvorbou. Jeho prostorové realizace kromě textilu zahrnovaly i práce z kovu, papíru, porcelánu, kamene a sněhu a ledu. Patřil ke spoluzakladatelům spolku Žararaka a divadla a nakladatelství Abakadabra (za nejkrásnější knihu světa získalo nakladatelství v roce 1993 cenu



Obr. 250 Ctibor Turba, 1981, 103 x 83 cm, vlna, útkový ryps

Obr. 251 Portrét klauna, 1981, 120 x 100 x 2 cm, vlna, útkový ryps



Obr. 252 *Alfréd*, 1981, 119x110x8cm, bavlna, papír, vlna, kombinovaná technika

Obr. 253 *Ella*, 1985–86, 200x195x9 cm, polyester, bavlna, dřevo, kombinovaná technika



Obr. 254 *Trik*, 1987, 300x250x6cm, vlna, kov, dřevo, kombinovaná technika

Obr. 255 *Finito*, 1983, 270x260 cm, bavlna, vlna, marný dialog, detail, dřevo, kombinovaná technika



Obr. 256 *Bratři*, 1989, dva objekty, textil, dřevo, asfalt, plech, kombinovaná technika

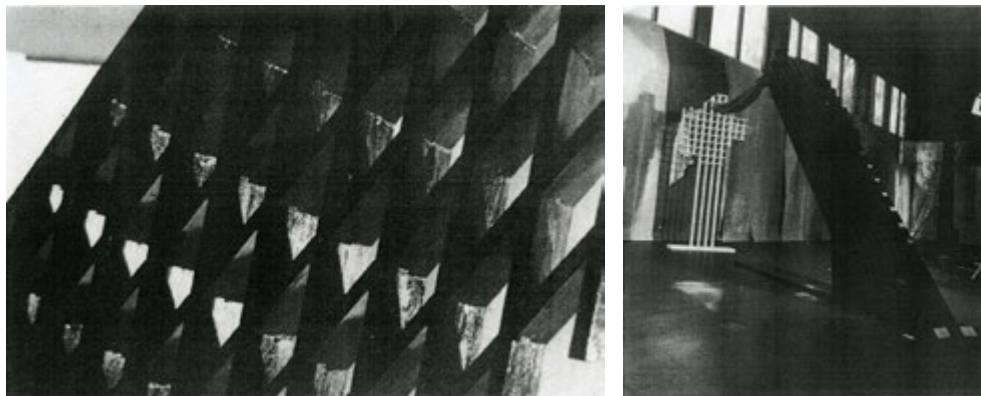
ve Frankfurtu nad Mohanem). Byl autorem mnoha scén pro divadlo a televizi. Své práce vystavoval na více jak stovce míst doma i v zahraničí. Samostatně vystavoval v Praze (*Petr Říha: Textil*, 1988), s J. T. Strýčkem vystavoval v Kutné Hoře (*Petr Říha: Cirkus Alfréd; J. T. Strýček: Dětské představení*, 1988) a v Brně (*Tapisérie – Objekty: Petr Říha, Jan T. Strýček*, 1990). Účastnil se řady společných výstav doma i v zahraničí. V Čechách byly jeho práce zastoupeny během 80. a 90. let na celé řadě výstav – *Česká textilní miniatura* (1986) v Jindřichově Hradci (1986), *Současná česká tapisérie v práci mladých autorů* v Roudnici nad Labem (1988), *Současní textilní výtvarníci* v Kladně (1989), a na stěžejní výstavě konce 80. let – *16 tapisérií pro Musaion* v Praze (1989). Po roce 1990 se se skupinou Žararaka zúčastnil společných workshopů i výstav. V zahraničí vystavoval v Erfurtu na *3. quadrinále uměleckých řemesel* (1982), v Paříži na výstavě *Salon d'automne* (1985) a na výstavě *Tapisserie technique* (1986), také ve Varšavě (*Československé užité umění*, 1986), na Filipínách v Manile (*České sklo a tapisérie*, 1986), v Poznani. Svým dílem reprezentoval Českou republiku i na *6. mezinárodním trienále tapisérií* v Lodži (1988). V témže roce se zúčastnil mezinárodního sympózia a výstavy *Experimental textiles* v Sondra Sunderbyn ve



Obr. 257 *Koloděj*, 1990, prostorová kompozice, 250 x 100 x 750 cm, durafol, vlna, kov, dřevo, akrylon

Švédsku (1989). Jeho zájem o divadlo a cirkus se promítl do realizace řady scén pro ateliér Abrakadabra.

Petr Říha patří k absolventům textilního ateliéru na VŠUP v Praze u prof. Bohumíra Felcmana a ke generační vlně, jejíž textilní tvorba krystalizuje v průběhu 80. a 90. let 20. století. Jeho všestranné založení se promítá nejen do tvorby tapisérií, ale celoživotně i do tvorby scénografií, do sochařské, malířské a grafické tvorby. Společně s generačně a názorově blízkým druhem J. T. Stryčkem oživil českou textilní tvorbu o nový přístup k tapisérii i o nová témata. Tito tvůrci se řadí k nejvýraznějším autorům vyjadřujícím se prostředky figurace. Po krátkém období konce 70. a počátku 80. let, kdy autor vychází ještě z klasické goblénové techniky, se v jeho tvorbě začíná prosazovat tendence k aktivování tapisérie, k uvolnění její tradiční podoby jak v rovině výrazových prostředků, tak v rovině syžetu. Pomocí experimentace s materiálem dochází k uvolnění techniky i vztahu k ploše a autor objevuje nové vyjadřovací možnosti textilu i jeho uplatnění v prostoru. Během 80. let postupně vzniká cyklus *Cirkus Alfréd* s tematikou mimů a cirkusového prostředí. První realizace – *Ctibor Turba* a *Portrét klauna*, vytvořené v roce 1981, předznamenávají celou sérii a jsou ještě utkané z vlny a klasickou goblénovou vazbou. U dalších děl – *Alfréd*, *Ella* a *Finito* (1983) – již zapojuje do tkané plochy hotové textilie, které mu symbolicky evokují oděv klauna nebo prostor šapitó. Snahy



Obr. 258 *Marný dialog*, 1990, detail

Obr. 259 *Marný dialog*, prostorová kompozice, 1990, vlněné nitě, dřevo, textil

o prostorovost vrcholí v evokaci cirkusového stanu v díle *Finito* (1983), doplněném o barevně natřené dřevěné tyče. Poslední tapisérie z této série – *Trik* (1987) – je významově obohacena o další, kovový materiál. Zájem o vstup do prostoru, o proměnu materiálu, o radikální změnu a odklon od tapisérie vykazují autorova díla z konce 80. a z 90. let. Výjimečně expresivní dílo – prostorovou kompozici – představují dva objekty *Bratři* (1989), vytvořené pro výstavu ve Strahovském klášteře, kde jsou kromě textilního mulu symbolicky použity i netextilní materiály – dřevo, asfalt, plech. Figurální téma je ve středu zájmu i v dalších dílech tohoto období – *Harlekýn*, *Kouzelníci* (1989). Téma dialogu, obsažené již v díle *Bratři*, dále autor rozvádí v monumentální sochařské instalaci *Marný dialog* (1990) nebo, do jisté míry, i v další prostorové realizaci *Koloděj* (1990). Jeho zájem o sochařskou tvorbu, vedle malířské, grafické, designérské a scénografické, se promítl i do následujících let (významného ocenění dosáhl za realizaci ledových soch v Japonsku).

Poznámka

Autoři uvedení v medailonu jsou seřazeni podle data narození a jejich vstupu na českou uměleckou scénu. Současně se autorka omlouvá za ne zcela kompletní bibliografické údaje o jednotlivých umělcích, protože se jí je nepodařilo dohledat a za stejných důvodů i za ne vždy dobrou kvalitu fotodokumentace. Také výběr zařazených výstava dalších aktivit umělců je do jisté míry založen na vlastní úvaze autorky a také na dostupných informacích.



Použitá literatura

ČUBRDA, Z. J. *Strýčková. Jan T. Strýček. Tapisérie*. Brno, Galerie Jaroslava Krále, 20. 10. – 11.1981. Brno: SČVU, Dům umění města Brna, 1981. Nepag.

DANIEL, L. Lausanne 1992. *Ateliér*, 1992, roč. 5, č. 16, s. 16. ISSN 1210-5236.

DANIEL, L. O textilním umění. *Ateliér*, 1991, č. 8, s. 1, s. 5. ISSN 1210-5236.

HAVLÍK, V., KYBALOVÁ, L. *Antonín Kybal*. Nové Město n. Metují: Městský úřad, Městská knihovna, 1993. 54 s. ISBN 80-900013-6-X.

HOROVÁ, A. Z textilních výstav. *Umění a řemesla*, 1989, č. 3, s. 6-9.

HRADCOVÁ, B. 16 tapisérií pro Musaion? *Ateliér*, 1989, č. 11. s. 3.

HRADCOVÁ, B. Musaion a textilní tvorba. *Ateliér*, 1990, č. 11, s. 3

CHAMONIKOLA, K. Zatěžkávací zkouška tapisérie. *Ateliér*, 1991, č. 8, s. 5. ISSN 1210-5236.

KYBAL, A. Poznámky ke katalogu. In *Československá tapisérie 1966 – 1971*.

Praha: MK ČSR, MK SSR, UMPRUM v Praze, 1971. Nepag.

KYBALOVÁ, L. *Československá tapisérie 1965 – 1966*. Katalog k výstavě.

Praha, Jízdárna Pražského hradu. Praha: SČVU, 1966. Nepag.

KYBALOVÁ, L. Československá tapisérie 1966-1971, *Umění a řemesla*, r. 1972, č. 2, s. 22-28.

- KYBALOVÁ, L. *Současná česká tapisérie*. Galerie výtvarného umění v Roudnici n. Labem. Říjen-listopad 1971. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1971. 14 s.
- KYBALOVÁ, L. *Tapisérie*. Katalog k výstavě. Vsetín: OVM Vsetín, 1982. 26 s.
- KYBALOVÁ, L. *Současná česká tapisérie v práci mladých autorů*. Roudnice n. Labem: Oblastní galerie výtvarného umění, 1988. 26 s.
- KYBALOVÁ, L. *Tapisérie. Jiřina Strýčková, Jan. T. Strýček*. Katalog výstavy. Galerie výtvarného umění v Hodoníně, srpen-září 1982. Hodonín, Galerie výtvarného umění, 1982. nepag.
- KYBALOVÁ, L. *Tapisérie-objekty. Petr Říha. Jan T. Strýček*. Dům umění města Brna, 16.1-25.2 1990. Brno, Dům umění města Brna, 1990. Nepag. ISBN 80-7009-009-X.
- KYBALOVÁ, L., HOROVÁ, A. *Králici, klauni a tapisérie (Zorka Ságlová – Petr Říha)*. Umění a řemesla, 2, 1987, s. 48.
- KYBALOVÁ, L. *16 tapisérií pro Musaion*. Katalog výstavy, Památník národního písemnictví v Praze, Strahovské nádvoří, 15.dubna-4. června 1989. Praha, 1989. Nepag.
- KYBALOVÁ, L. *Musaion. Umění a řemesla*, 1990, č. 2, s. 4-7.
- KYBALOVÁ, L. *Alternativy české a slovenské tapisérie*. Katalog výstavy. Brno: Dům umění, Moravská galérie, Místodržitelský palác, Etnografický ústav. 28.2-31. 3.1991. Brno: UVU, SVÚ, 1991. Nepag.
- KYBALOVÁ, L. *Nová tapisérie. Ateliér*, 1991, č. 22, s. 5. ISSN 1210-5236.
- KYBALOVÁ, L. *Žararaka. České textilní umění po listopadu. Umění a řemesla*, 1998, č. 2. s. 39-42.
- KYBALOVÁ, L. *Žararaka-7. mezinárodní sympózium. Ateliér*, 1996, r. 9, č. 20, s. 12.
- LAMAROVÁ, M. *Lausanne – konec avantgard?* *Umění a řemesla*, 1990, č.1, s.18-21.
- LAMAROVÁ, M. *Tapisérie jako socha. Umění a řemesla*, 1986, č. 1, s. 16-22.
- LAMAROVÁ, M. *Zorka Ságlová 1965-1995*. Katalog. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1995. nepag.
- LUXOVÁ, V., TUČNÁ, D. *Československá tapiséria 1945-1975*. Bratislava: Pallas, 1978. 204 s.

- LYSKOVÁ, E. Tapisérie-objekty. Dům umění Brno, 1990. In *Jan T. Strýček 1999–1972*. Valašské Meziříčí, Hranice na Moravě: MGM ve Val. Meziříčí, Městský úřad v Hranicích na Moravě, 1999. Katalog k výstavě v Galerii Synagoga, Hranice na Moravě.
- MEDKOVÁ, J. Možná alternativa. *Ateliér*, 1991, č. 8, s. 1, s. 5. ISSN 1210-5236.
- MRÁZ, B., MRÁZOVÁ, M. *Současná tapisérie*. Praha: Odeon, 1980. 71 s.
- PALATA, O. Žararaka. *Ateliér*, 1997, r. 10, č. 24, s. 12.
- RUDAVSKÁ, M. Sdělení textilní hmoty. *Revue Umění a řemesla*, č. 3, 2009. s. 13-18. ISSN 0139-5815
- SPURNÝ, J. *Ein Meister moderner Textilkunst, Antonín Kybal*. Praha: Artia, 1960. 62 s.
- ŠTEIGLOVÁ, T. *Významné osobnosti světové textilní tvorby a bienále v Lausanne*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009. s. 11-12. ISBN 978-80-244-2282-4
- TUČNÁ, D., KLIMEŠOVÁ, V. *Jan Hladík a Jenny Hladíková*. Jindřichův Hradec, květen–červenec 1973. Praha: UPM, 1973. Nepag.
- VOHÁNKÁ, J. Několik poznámek k dílu Marie Teinitzerové. Československá tapisérie 1966-1967. In. *Tvar*, XVIII, 1967.
- ZAHRÁDKOVÁ, M. Papír, dřevo, odpad. *Ateliér*, 1993, č. 21, s. 5.
- ŽIŽKOVÁ, L. Sympozium netkaného textilu. Žararaka. *Ateliér*, 1992, č. 24, s. 8-9

Internetové zdroje

<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/53330/>

<http://www.artalk.cz/2012/01/20/zemrela-vera-spanova-boudnikova/>

<http://www.sca-art.cz/artists/list/340.htm>

<http://www.galerie-ltm.cz/clanek.php?aid=308>

http://www.imc.cas.cz/cz/umch/vyst_0303cl.htm

http://jindrichohradecky.denik.cz/kultura_region/zemrel-jiri-tichy-ktery-vpletal-do-gobelinu-jiskry-citu-20130404-y2qe.html

<http://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/>

http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_S%C3%A1gl

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-undergroud-412235100221002-umeni-bez-galerii/8470-zorka-saglova/>

<http://www.ngprague.cz/exposition-detail/zorka-saglova/>

<http://www.artalk.cz/2010/06/07/krajina-souznemi-zorky-a-jana-saglovych>

<http://www.gbr.cz/index.php?a=2201&b=2201&c=234&d=-1&e=1&f=7&g=-2&h=1&i=8&j=-2&k=1&l=9&x=36/>

<http://www.galerieroudnice.cz/ji%C5%99%C3%AD-brods%C3%BD-%E2%80%93-obrazy-a-sochy.-eva-brods%C3%A1-%E2%80%93-gobel%C3%ADny.-jan-brods%C3%BD-%E2%80%93-fotog.html?rok=2010>

<http://www.blisty.cz/art/68908.html>

<http://www.dumgobelinu.cz/o-nas/historie-vzniku-tapiserii/40-historie-vzniku>

<http://www.dumgobelinu.cz/vyznamne-osobnosti/josef-muller>

<http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.nm.cz%2Fpublikace%2Fpublikace-download.php%3Fname%3DFile1%26dir%3Darchiv%26table%3DtabPublikaceArchiv%26id%3D4092&ei=zygYVfPQCuu17ga-c1YCACQ&usg=AFQjCNGC80g1oUFwZIKvdnFsrpCMkqHFaa>

<http://www.isabart.org/person/2952>

http://cs.wikipedia.org/wiki/Jenny_Hlad%C3%ADkov%C3%A1

<http://theses.cz/id/84orkx/125845-216026357.pdf>

Zdroje pro obrazovou přílohu

ČUBRDA, Z. J. *Strýčková. Jan t. Strýček. Tapisérie*. Brno, Galerie Jaroslava Krále, 20. 10. – 11. 1981. Brno: SČVU, Dům umění města Brna, 1981. Nepag.

HAVLÍK, V., KYBALOVÁ, L. *Antonín Kybal*. Nové Město n. Metují: Městský úřad, Městská knihovna, 1993. 54 s. ISBN 80-900013-6-X.

ČUBRDA, Z. J. *Strýčková. Jan T. Strýček. Tapisérie*. Brno, Galerie Jaroslava Krále, 20. 10. – 11. 1981. Brno: SČVU, Dům umění města Brna, 1981. Nepag.

HAVLÍK, V., KYBALOVÁ, L. *Antonín Kybal*. Nové Město n. Metují: Městský úřad, Městská knihovna, 1993. 54 s. ISBN 80-900013-6-X.

HLAVÁČKOVÁ, M. *Alfa 2000 Omega*. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, červen – září 2000. 148 s.

HLAVÁČKOVÁ, M. *Prozařování*. Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, září – listopad 1999. 148 s.

CHAMONIKOLA, K. *Zatěžkávací zkouška tapisérie*. *Ateliér*, 1991, č. 8, s. 5. ISSN 1210-5236.

10. internationale Textilkunst in Graz, Graz 1994.

KYBAL, A. *Poznámky ke katalogu*. In *Československá tapisérie 1966 – 1971*. Praha: MK ČSR, MK SSR, UMPRUM v Praze, 1971. Nepag.

- KYBALOVÁ, L. *Československá tapisérie 1965 – 1966*. Katalog k výstavě. Praha, Jízdárna Pražského hradu. Praha: SČVU, 1966. Nepag.
- KYBALOVÁ, L. *Československá tapisérie 1966–1971*, *Umění a řemesla*, r. 1972, č. 2, s. 22–28.
- KYBALOVÁ, L. *Současná česká tapisérie*. Galerie výtvarného umění v Roudnici n. Labem. Říjen-listopad 1971. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1971. 14 s.
- KYBALOVÁ, L. *Tapisérie*. Katalog k výstavě. Vsetín: OVM Vsetín, 1982. 26 s.
- KYBALOVÁ, L. *Současná česká tapisérie v práci mladých autorů*. Roudnice n. Labem: Oblastní galerie výtvarného umění, 1988. 26 s.
- KYBALOVÁ, L. *Tapisérie. Jiřina Strýčková, Jan. T. Strýček*. Katalog výstavy. Galerie výtvarného umění v Hodoníně, srpen-září 1982. Hodonín, Galerie výtvarného umění, 1982. nepag.
- KYBALOVÁ, L. *Tapisérie-objekty. Petr Říha. Jan T. Strýček*. Dům umění města Brna, 16.1–25.2 1990. Brno, Dům umění města Brna, 1990. Nepag. ISBN 80-7009-009-X.
- KYBALOVÁ, L. *16 tapisérií pro Musaion*. Katalog výstavy, Památník národního písemnictví v Praze, Strahovské nádvoří, 15.dubna–4. června 1989. Praha, 1989. Nepag.
- KYBALOVÁ, L. *Alternativy české a slovenské tapisérie*. Katalog výstavy. Brno: Dům umění, Moravská galérie, Místodržitelský palác, Etnografický ústav. 28.2–31. 3.1991. Brno: UVU, SVÚ, 1991. Nepag.
- LAMAROVÁ, M. *Zorka Ságlová 1965–1995*. Katalog. Litoměřice: Galerie výtvarného umění, 1995. nepag.
- LUXOVÁ, V., TUČNÁ, D. *Československá tapiséria 1945–1975*. Bratislava: Pallas, 1978. 204 s.
- LYSKOVÁ, E. *Tapisérie-objekty*. Dům umění Brno, 1990. In *Jan T. Strýček 1999–1972*. Valašské Meziříčí, Hranice na Moravě: MGM ve Val. Meziříčí, Městský úřad v Hranicích na Moravě, 1999. Katalog k výstavě v Galerii Synagoga, Hranice na Moravě.
- MAAK, R.
- MRÁZ, B., MRÁZOVÁ, M. *Současná tapisérie*. Praha: Odeon, 1980. 71 s.

PALATA, O. *3 K: Shodou okolností*. Ústí nad Labem: 1991. 13 s.

RUDAVSKÁ, M. Sdělení textilní hmoty. *Revue Umění a řemesla*, č. 3, 2009. s. 13-18. ISSN 0139-5815

SPURNÝ, J. *Ein Meister moderner Textilkunst, Antonín Kybal*. Praha: Artia, 1960. 62 s.

ŠTEIGLOVÁ, T. *Významné osobnosti světové textilní tvorby a bienále v Lausanne*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009. s. 11-12. ISBN 978-80-244-2282-4

TUČNÁ, D., KLIMEŠOVÁ, V. *Jan Hladík a Jenny Hladíková*. Jindřichův Hradec, květen-červenec 1973. Praha: UPM, 1973. Nepag.

7. *internationaler workshop* ???tady má být alfa???
symposium, tapisserie Graz. Graz: 1991. Nepag.

12. *bienal de São Paulo*. São Paulo: 1973

Internetové zdroje

<http://www.galerie-ltm.cz/viewimg.php?id=1111>

<http://www.sca-art.cz/artists/pictures/4922.htm>

<http://www.sca-art.cz/artists/pictures/4923.htm>

<http://www.sca-art.cz/artists/pictures/4921.htm>

<http://jindrichohradecky.denik.cz/galerie/jiri-tichy-tapisserie.html?mm=4383913>

<http://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/>

<https://www.google.cz/search?q=zorka+s%C3%A1glov%C3%A1&biw=1280&bih=676&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=OvoTVYmdDsyxUayqgZgO-&sqi=2&ved=0CB8QsAQ&dpr=1>

http://longsixties.ludwigmuseum.hu/?attachment_id=669

<http://www.upce.cz/zazemi/ukc/foto/archiv/2014/17-listopad/vernissaz.html>

http://www.ft.tul.cz/depart/kde/images/galerien/2010_03/09_Vodak.jpg

http://www.ft.tul.cz/depart/kde/images/galerien/2010_03/07_Vodak.jpg

http://www.ft.tul.cz/depart/kde/images/galerien/2010_03/05_Vodak.jpg

http://www.ft.tul.cz/depart/kde/images/galerien/2010_03/04_Vodak.jpg

<http://www.isabart.org/person/5873/works>

<http://www.upm.cz/index.php?page=123&language=cz&year=2011&id=175>

<http://www.olmuart.cz/pripravujeme/pohledy-do-sbirek-vi-fenomen-brusel--488/>

<http://www.isabart.org/person/2952>

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Jenny_Hlad%C3%ADkov%C3%A1%2C_autorsk%C3%A1_tapiserie_Gesto_zelen%C4%9B_%281976%29%2C_270_x_140_cm%2C_bavlna_a_vlna.jpg

<http://www.galerieroudnice.cz/novinka-eva-brodska%C3%A1-vlna-za-vlnou.html>

<http://www.novasin.org/vystavy/eva-brodska-vlna-za-vlnou/>

http://www.mzv.cz/paris/cz/kultura_a_skolstvi_1/kultura/aktuality/vystava_tapiserii_ceskyh_umelkyn_v.html

http://www.gobelin.cz/foto/galerie/rucne_tkane_gobeliny_soucasne/jts-trava-4.jpg

<http://www.transfinito.eu/spip.php?article1291>

PaedDr. Tatána Šteiglová, Ph.D.

Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století

Výkonná redaktorka Mgr. Emilie Petříková
Odpovědná redaktorka Mgr. Jana Kreiselová
Technická redakce Jakub Konečný
Návrh přebalu Tomáš Choryý

Vydala a vyrobila Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
vup@upol.cz

Olomouc 2015
1. vydání

č. z. 2015/0176

ISBN 978-80-244-4636-3

Neprodejná publikace

Tato publikace neprošla redakční jazykovou úpravou.