

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

TAPISERIE V ARCHITEKTUŘE

(Návrh tapiserie do interiéru budovy České pojišťovny)

2009

Autor: Slavíková Štěpánka

Vedoucí: doc. PaedDr. Radko Chodura, CSc.

Oponent: Mgr. Josef Lorenc, odb. as.

Knihovna JU-PF



3115181546

TAPIERIE V ARCHITEKTUŘE

(Návrh tapiserie do interiéru Č. dovy Česká pojišťovna)

ABSTRACT

Abstrakt textu o návrhu tapiserie je rozdělen na tři části: 1. Úvodní část, 2. Historie tapiserie, 3. Návrh tapiserie.

Úvodní část je rozdělen na tři části: 1. Úvodní část, 2. Historie tapiserie, 3. Návrh tapiserie. Úvodní část je rozdělen na tři části: 1. Úvodní část, 2. Historie tapiserie, 3. Návrh tapiserie.

V úvodu textu je rozdělen na tři části: 1. Úvodní část, 2. Historie tapiserie, 3. Návrh tapiserie. Úvodní část je rozdělen na tři části: 1. Úvodní část, 2. Historie tapiserie, 3. Návrh tapiserie.

TAPESTRY IN ARCHITECTURE

(Proposal for tapestry into interior building of Česká pojišť'ovna)

Abstract of this document is divided into three parts: 1. Introduction, 2. History of tapestry, 3. Design of tapestry.

Abstract text is divided into three parts: 1. Introduction, 2. History of tapestry, 3. Design of tapestry. Introduction part is divided into three parts: 1. Introduction, 2. History of tapestry, 3. Design of tapestry.

In the introduction part is divided into three parts: 1. Introduction, 2. History of tapestry, 3. Design of tapestry. Introduction part is divided into three parts: 1. Introduction, 2. History of tapestry, 3. Design of tapestry.

First chapter of tapestry installed by the help of computer programing. First chapter of tapestry installed by the help of computer programing.

TAPISERIE V ARCHITEKTUŘE

(Návrh tapiserie do interiéru budovy České pojišťovny)

ANOTACE

Předmětem této diplomové práce je tapiserie a její spojení či začlenění do interiéru veřejné budovy.

Samotný text je rozdělen na několik částí. Na teoretickou, dokumentaci k praktické práci a nakonec je připojena obrazová příloha. Každá část má svá specifika a zabývá se určitým tématem. Historii světové a české tapiserie stručně popisuje část první, teoretická. Mou snahou zde bylo podrobněji zdokumentovat historickou i současnou tvorbu obou českých manufaktur zabývajících se tapiseriemi.

V dokumentaci k praktické části vedle výběru interiéru veřejné budovy se zaměřuji i na psychologické a barevné působení daného prostoru. Další kapitoly pak řeší rozměry, barevnost, materiál a nakonec i techniku, kterou bude tapiserie zhotovena. Výsledkem předchozích úvah a pojednání, byl vznik finálního návrhu tapiserie ve dvou variantách konečného provedení, tedy ve dvou možných technikách. Poslední kapitola této části se zabývá vhodným umístěním tapiserie do prostoru vstupní haly.

Finální variantu tapiserie instalovanou pomocí počítačového programu Photoshop, verze 11 najdeme v poslední, tedy obrazové části.

ANNOTATION

An object of this disertation is a tapestry and its join or integration in the interior of public building.

A single text is separated into a few parts. Into theoretical a documentation to practical work and finally is added hooked illustration. Every part has its specificity and it deals with definite topic. History of world's and Czech tapestry short describes the first part, the theoretic. My effort here was dokument in more details historic and contemporary creation of both Czech manufactures conversant with tapestries.

In the documentation to practical part I besides of interiorselection public building target the psychologically and colour incidence of given space. Another chapters then solves proportions, colourfull ness material and finally art, which will be the tapestry made an issue of previous thinking and treatise was an origin of final design tapestry in two variants of final fulfilment also in two possible techniques. The last chapter this part deal with suitable location of tapestry in the space of borehall.

Final variant sof tapestry installed by the help of computer programme Photoshop we find in the last, also picture part.

2009

Vedoucí diplomové práce: Doc. PaedDr. Radko Chodura, Csc.

Oponent: Mgr. Josef Lorenc, odb. as.

Prohlášení:

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci na téma TAPISERIE V ARCHITEKTUŘE (návrh tapiserie do interiéru budovy České pojišťovny) jsem vypracovala samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

V Českých Budějovicích, 12. března 2009.

A handwritten signature in blue ink, reading "Blanka Štěpánková". The signature is written in a cursive style. Below the signature is a dotted line.

podpis diplomanta

Poděkování:

Děkuji vedoucímu této diplomové práce doc. PaedDr. Radko Chodurovi, CSc. především za jeho profesionální vedení, cenné připomínky a četné podněty, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout. Dále mé poděkování patří projekční a inženýrské kanceláři A+U DESIGN z Českých Budějovic.

OBSAH:

Úvod	6
ČÁST PRVNÍ – TEORETICKÁ	7
1. Historie tkané tapiserie	7
1.1 Médium tapiserie	7
1.2 Historie tkané tapiserie ve světě	11
1.3 Vývoj moderní světové tapiserie do 80. let 20. století.....	14
1.4 Historie a tkané tapiserie v českých zemích	17
1.4.1 Manufaktura ve Valašském Meziříčí	17
1.4.2 Ateliéry tapiserií v Jindřichově Hradci	23
2. Současná tapiserie a její techniky	30
ČÁST DRUHÁ – DOKUMENTACE PRAKTICKÉ PRÁCE..	34
3. Výběr interiéru veřejné budovy	34
3.1 Zkoumání psychologických, výtvarných a architektonických aspektů	35
daného interiéru	35
3.2 Vymezení prostoru pro umístění tapiserie v interiéru	38
4. Stanovení parametrů uvažované tapiserie v prostoru	40
4.1 Rozměry	42
4.2 Barevnost	43
4.3 Materiál	45
4.4 Technika.....	46
4.5 Možnosti realizace	47
5. Optimální místa pro vnímání tapiserie v daném prostoru	48
ČÁST TŘETÍ – OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	52
6. Hledání tvaru, barevnosti a textury tapiserie, první skici.....	52
7. Finální návrh.....	55
Závěr	58
Seznam použité literatury:	59

Úvod

V době, kdy jsem zvažovala téma mojí diplomové práce, jsem měla v jedné věci jasno. Chtěla jsem se zabývat takovou výtvarnou činností, která by navazovala na mé předchozí vědomosti a zkušenosti. To, že se bude jednat o tapiserii bylo už předem jasné.

Tkaní a jiným textilním výtvarným činnostem jsem se totiž věnovala již v předchozí době. Zbývalo tedy pouze vyhledat budovu a potažmo i interiér, která by byla vhodná ke ztvárnění mého výtvarného záměru. Do popředí se tak dostal můj zájem architekturu, tu moderní zvláště. Proto jsem v Českých Budějovicích a okolí hledala budovy postavené zejména v posledních letech a vybírala mezi nimi ty, které by mne nějakým způsobem oslovily.

Nebyl to úkol zcela snadný, najít takovou budovu, která by mne zaujala a byla mi zároveň i silným inspiračním zdrojem. Nakonec ale z několika vytipovaných objektů zvítězila krásná nárožní budova České pojišťovny na Pražské ulici v Českých Budějovicích.

Vytvořit tapiserii do hlavní prosklené části budovy, kde by ji mohli obdivovat jak lidé uvnitř, tak ti venku, bylo pro mne velikou výzvou. Tak vznikalo množství návrhů zabývajících se nejprve tvarem, strukturou, velikostí a nakonec i barevností tapiserie. Výsledkem tohoto snažení bylo několik variant tapiserií, z nichž ta finální do jisté míry respektuje barevnost interiéru a tvarově vychází z principů lidského těla, jako analogie k samotnému pojišťovníctví.

ČÁST PRVNÍ – TEORETICKÁ

1. Historie tkané tapiserie

1.1 Médium tapiserie

„Textilie je výtvarným projevem, jestliže prostřednictvím textilních surovin a textilních výrobních způsobů něco sděluje.“¹

(Antonín Kybal)

Antonín Kybal, autor výše uvedené myšlenky, člověk zabývající se většinu svého života textiliemi a textilním uměním, umělec, o kterém se zmiňuji hned v úvodu této kapitoly proto, že mu zaslouženě patří místo jak v této práci, tak i v jednom z dlouhých období historie a vývoje české tapiserie (téměř 45 let), a také proto, že velkou část své pedagogické praxe věnoval právě tapiserii.

Tapiserii (a všechny její druhy) považoval Kybal za nejuniverzálnější a pedagogicky nejúčinnější prostředek k prodiskutování většiny výtvarných otázek týkajících se textilií.

Definice o tom, co tapiserie je, bylo napsáno již mnoho. Různí umělci si pod tímto pojmem představují různé skutečnosti. Uvedu zde proto jen jednu, právě tu Kybalovu:

„Tapiseriemi rozumím všechny neraportované nástěnné monumentální textilie, ručně vyrobené unikáty. Tedy nejen klasické gobelíny, ale i textilní intarzie, aplikace, krajkové stěny, tištěné a malované tapisérie, ručně vázané, vyšívané art protisy, dále tapisérie, jejichž výrazovým prostředkem jsou textilní vazby – a nejrůznější kombinace jiných textilních technologií, které se stále vyvíjejí, množí a mění.“²

K rozšíření pojmu tapiserie dochází v době, kdy klasická tapisérie – gobelín – přestala být jen technikou reprodukční a stala se technikou vyjadřovací, v době, kdy bylo objeveno a stalo se samozřejmostí, že tapisérie je svébytným uměleckým výrazovým

¹ Kybal, Antonín: *O textilním výtvarném projevu*. Praha, SPN, 1973, str. 5.

² Tamtéž, str. 58.

prostředkem, mající svou vlastní sféru a své účinky, nepostižitelné výrazovými prostředky jinými.³

I přes tuto téměř vyčerpávající definici je třeba dále upřesnit a rozlišit mezi termíny tapisérie – gobelín – nástěnný koberec. Pojmy gobelín a tapisérie se často ztotožňují. Tapiserii považujeme za pojem obecnější (ve francouzštině „tapis“ znamená koberec a „tapiserie“ čaloun), kdežto první užší (původně označoval nástěnné koberce vyrobené slavnou pařížskou manufakturou pojmenovanou po barvíři Gobelinovi) a na všechny výtvary tohoto oboru byl přenesen teprve později jako synekdocha. Vedle toho rozlišujeme z odborného technologického hlediska mezi tapisérií a gobelínem, přičemž gobelín (jako nástěnný koberec) vzniká technikou útkového rypsu na velmi husté dostavě⁴. Gobelín v tomto pojetí představuje specifické odvětví tapiserie. Pak tedy pod pojem tapisérie v jejím nejširší chápání smyslu řadíme všechny druhy nástěnných koberců a textilních závěsů. Vybereme-li z poslední definice všechny tkané a vázané tapisérie, a z nich zase jen ta díla, která jejich autoři sami zhotovili. Výsledkem plynoucím z tohoto výběru je tapisérie, kterou vytvořil, utkal nebo svázal umělec sám, nazýváme ji autorská tapisérie.

Autorská tapisérie v 60. letech minulého století přesáhla meze tzv. užitého umění a vydobyla si své místo mezi ostatními, tzv. volnými uměleckými druhy jako jejich rovnocenný partner a v některých projevech dokonce nad nimi i vyniká. Antonín Kybal o autorské tapiserii prohlásil, že „jedině autorský způsob vytváření gobelínu je postup v pravdě umělecký, jediný, který je s to oplodnit dnes mrtvou formu“⁵. Je tedy zapotřebí, aby tapisérii prováděl sám umělec, a aby odstranil takový druh kartónu, jenž do podrobností určuje výsledné dílo a tím vlastně degraduje tkaní na reprodukční činnost. Autorská tapisérie popírá klasický pravoúhlý formát a klasickou uměleckou formu, tento druh tapiserie se otevírá do prostoru, proměňuje se v umělecký objekt, přesahující obvyklé vymezení tohoto textilního oboru.⁶

Autorská tapisérie umožnila uplatnit formální a technický experiment, přestala tak být pouhou dekorací, ztratila svou původní funkci estetického doplňku interiéru a stala se plnoprávným uměleckým dílem jako obraz nebo socha. Dokonalé zvládnutí techniky je zde

³ Kybal, Antonín: *O textilním výtvarném projevu*. Praha, SPN, 1973, str. 58-59.

⁴ Dostava – počet osnovních a útkových nitů na jednotku délky, obvykle na 1 cm tkaniny. Označuje hustotu tkaniny.

⁵ Kybal, Antonín: *O textilním výtvarném projevu*. Praha, SPN, 1973, str. 58-59.

⁶ Srov. Tamtéž, str. 59.

předpokladem pro svobodnou tvorbu, jež zachycuje životní pocit a vztah ke světu stejně působivě nebo i působivěji, nežli se to daří dnešnímu malíři pomocí štětce a barvy. Například „portréty“ Jana Hladíka v nás vyvolávají stejně hluboký umělecký prožitek, jaký se dosud podařilo vzbudit jen opravdu vynikajícím obrazům. Přitom Hladíkův „portrét“ není obraz, ale tapiserie a – což je nejpřekvapivější – jen jako tapiserie, nikoli obraz je s to působit tak podmaňujícím dojmem. Jestliže bychom postup obrátili, kdyby umělec podle hotové tapiserie vytvořil barevný kartón jako obraz, všechno umělecké kouzlo určitě zmizí. Díla tohoto druhu nejsou totiž převoditelná do jiného materiálu ani techniky, jejich existence jako uměleckých výtvorů je výhradně vázána na formu tapiserie. Zájem o nově vzniklý umělecký obor české autorské tapiserie se plně začal rozvíjet v šedesátých letech minulého století.⁷

Techniky tkaní tapiserie. Gobelínová technika tkaní je nejstarší a používá se nejčastěji. Podstatou je vzorování barevnými útky, které se podle předlohy vetkávají do nebarevné osnovy. Ta je zcela zakryta útkem⁸. Pokud jednotlivé barevné plochy nepřesahují určitou výšku (maximálně 4 cm), mohou se tkát bez spojení s druhou plochou. Tam, kde dochází ke styku dvou barevných ploch, se při tkaní vrátíme útkem zpět bez spojení s druhou barevnou plochou. Na hranici barevných ploch se tak vytvoří vertikální mezery, které jsou pro gobelín charakteristické. Delší vertikální mezery se při dokončovacích pracích sešijí z rubové strany.

Dalším charakteristickým prvkem při tkaní gobelínovou technikou je spojování barevných útků bez mezery. Pokud je útek veden celou šíří osnovy pravidelně, tvoří pravidelné horizontální řady složené z jedné či více barev. Jestliže je útek veden jen částí osnovy, narůstá nepravidelně. Toho lze využít. Nepravidelně vedeným útkem je možné vytkat jakoukoli zvolenou linii. Touto technikou se mohou vytvářet rovné lineární prvky i vlnité pohybové kompozice. Výrazných efektů a účinků docílíme jak jednobarevným provedením, tak i náročnějšími barevnými kompozicemi. Můžeme současně pracovat dvěma odlišnými barvami.⁹

⁷ Srov. Mráz, B., Mrázová M.: *Současná česká tapisérie*. Vydání první, Praha, Odeon, 1980, str. 5-8.

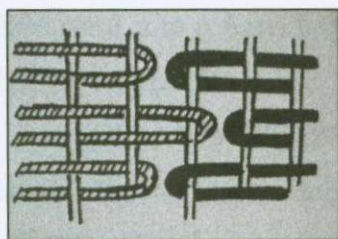
⁸ Útek – soustava příčných nití ve tkanině, jsou více zvlněné než nežli osnovní nitě. (Skarlantová, J., Vechová M.: *Textilní výtvarné techniky*. Vydání první, Plzeň, Fraus 2005).

⁹ Skarlantová, J., Vechová M.: *Textilní výtvarné techniky*. Vydání první, Plzeň, Fraus 2005, str. 169-170.

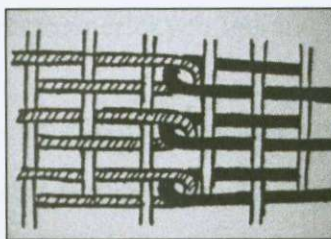
Při ruční výrobě tapiserií se uplatňuje především plátňová vazba¹⁰, útky se přiřazují těsně k sobě a dokonale kryjí osnovu¹¹. Útek se může kdykoli přerušit, vrátit, měnit, barvu (spojit několik různě barevných přízí) nebo materiál. Útek může být do osnovy vnášen také s použitím některé vazby, takže se uplatní i osnova, popřípadě některé části osnovy mohou zůstat i nezatkané apod.

K vytváření reliéfů¹² se používá kromě plátna a jiných vazeb i vyvazování různě vysokých uzlů a flotujícího¹³ útku přes několik osnovních nití. Umělec tak může svobodně vyjádřit svou myšlenku.

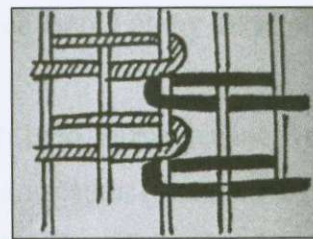
Při tkaní koberců a tapiserií se používá tzv. kelim. Kelim je provázán v plátňové vazbě, kdy dostava v útku je větší než v osnově a útek zcela osnovu zakrývá. Rozlišujeme kelim jednoduchý a kelim složitý. Kelim jednoduchý je charakteristický svým vzorováním. Útek prochází celou šíří osnovy a vzor je závislý na počtu prohozených útků v různých barvách. Kelim složitý je opět v plátňovém provázání. Útek, který zcela zakrývá osnovu, neprochází vždy celou šíří osnovy. Do jednoho prošlupu¹⁴ můžeme vedle sebe zatkat více barevných útků provazujících se s osnovou jen v určité části a tím vytváří vzor. Sousední útky se vzájemně spojují nebo se nechávají volně. Spojování útků lze provést několika způsoby (technikami) – např. norská technika (obr.a), francouzská technika (obr.b), bulharská technika(obr. c).¹⁵



Obrázek a



Obrázek b



Obrázek c

¹⁰ Plátňová vazba je nejjednodušší, nejstarší a nejpevnější vazba, dodnes nejrozšířenější, používá se takřka pro všechny druhy tkanin. Pravidelné střídání osnovních a útkových vazných bodů ve vodorovném i svislém směru. Střída má dva vazné body osnovní a dva vazné body útkové, proto je rub i líc tkaniny stejný – vazba je oboustranná. Plátňovou vazbu mají např. popelín, batist, taft.

¹¹ Osnova – při tkaní podélná soustava nití souběžných s pevným okrajem tkaniny.

¹² Mluvíme zde o reliéfním vzoru – plastický vzor vytvořený na tkanině nebo pletenině s odlišnou vazbou, při ručním tkaní i jinou tloušťkou použitého materiálu, či zatkaní odlišného materiálu (reliéfní efekty na ručně tkané tapiserii).

¹³ Flotující od floating – plovoucí, volný, pohyblivý.

¹⁴ Prošlup – mezer, rozevření osnovy na střídavě sudé a liché nitě, mezi nimiž se protáhne člunek s útkovou nití.

¹⁵ Wolfová, E., Arsenjevová, Z.: *Tkaní*. První vydání, Brno, CP Books,a.s., 2005, str. 56-61. ISBN 80-251-0301-3.



Kelim složitý

Krysař, Hanuš Schweiger, 156 x 72 cm

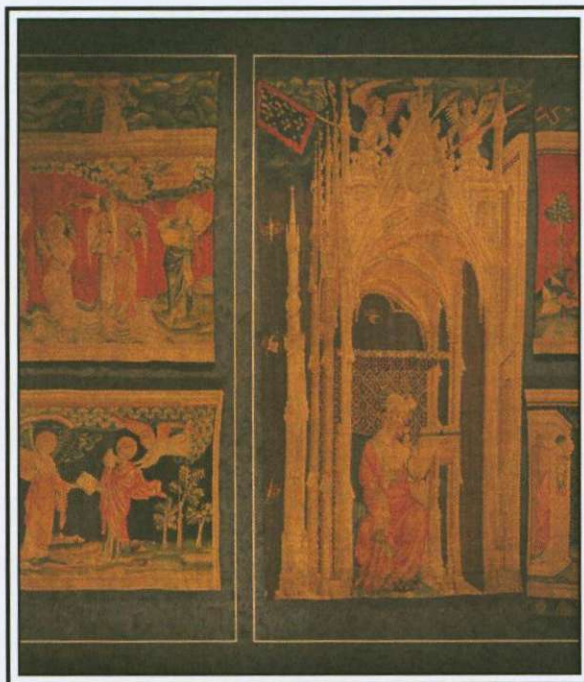
Převzato z <http://www.gobelin.cz/cs/tapiserie>.

1.2 Historie tkané tapiserie ve světě

Umění dát prostoru slavnostnější ráz, vyzdobit ho, současně izolovat chladné zdivo velkých síní a udělat obývací prostor intimnější tím, že se zavěsily na stěny velké dekorativní koberce, poznali a praktikovali už antické národy: Řekové, Římané, Egypťané. Tato technika tkaní nástěnných koberců se vyskytovala i v Americe, ještě před příchodem Evropanů, a to u Aztéků, Inků a severoamerických Indiánů. Koberce měly i úlohy sakrální, hlavně v Orientě.

Obnova a oživení výroby nástěnných koberců v Evropě bylo zaznamenáno ve středověku; nejstarší zachované kusy jsou z konce 12. století. Na začátku 14. století byl v Paříži založen samostatný cech tkalců nástěnných koberců. Vrcholným dílem této doby, které se zčásti zachovalo v katedrále v Angers, jsou exemplárně velké série Apokalypsy.

Výroba se postupně šíří i do dalších evropských krajín; nové známé dílny vznikají v Německu, Itálii, Holandsku. Na území dnešní Belgie osobité místo zaujímala tapiserie dílen v Bruselu, odkud vyváželi znamenitá, výtvarně působivá díla do celé Evropy. Rozvoj výroby a stoupající poptávka po takovýchto reprezentačních dílech textilního umění souvisel s dobovou módní vlnou, podle které si nebylo možné představit ani paláce, ani velké slavnosti bez výzdoby nástěnnými koberci.



Detail tapiserie **Apokalypsa z Angers**

Převzato z [http://cs.wikipedia.org/wiki/Angers_\(hrad\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Angers_(hrad)).

Mezníkem v tvorbě tapiserií je založení dílny a manufaktury v barvířské rodině GOBELIN v Paříži v polovině 17. století. Dílna dotovaná královským dvorem, vynikala natolik svými díly, že zakrátko zatlačila do pozadí všechny tehdy známé manufaktury. Podle ní se všeobecně ujal a rozšířil i název, označení výrobku tapiserie – gobelín.

Předlohy na tapiserie vytvářeli známí umělci, například RUBENS, RAFAEL, JORDAENS. Ředitelem pařížské manufaktury Gobelin byl malíř s velkým dekoračním talentem LE BRUN, návrhy pro ní a nejednou i kartóny vypracovali největší malíři té doby.



Zuzana a starci

Gobelín vlámské či francouzské proveniencie z doby kolem roku 1650,
muzeum ve Valašském Meziříčí.

Tématika nástěnných koberců se postupně rozšiřovala. Náboženská tematika z Bible, různé alegorie se obohacovaly o rytířské náměty, výjevy z antické mytologie, grotesky, historické scény z bojů, výjevy současného života na královském dvoře apod. Osobitou skupinu tvoří znakové koberce heraldického typu, kde jedinou nebo převažující tematikou je znak objednavatele tapiserie, šlechtice, panovníka. Koberce s převahou rostlinných motivů, květů a pohledů na krajinu se označují jako verdury.

Bohaté sbírky nástěnných koberců z této doby rozkvětu se u nás zachovaly na zámcích Hluboká, Český Krumlov, Náměšť nad Oslavou, Frýdlant, Náchod, v Severočeském muzeu v Liberci.”...¹⁶

¹⁶ Šarnická M., Trandžíková a kol.: *Pre šikovné ruky /tapiséria/ paličkované/vyšívane.../*. Bratislava, Alfa, 1986, str. 7 a 8.

1.3 Vývoj moderní světové tapiserie do 80. let 20. století

V nové době, kdy jsou počátky tapiserií spojovány s Jeanem Lurçatem jako jejím obroditelem se spojila technika renesance a baroka s metodami středověku – šrafurou, protkáváním, melírováním, kelimem. Vedle rypsu se užívá technika uzlová či smyčková.

V 50. letech 20. století vstupuje do dílenské tvorby autorsky tkaná tapiserie, která boří všechny staletími dané konvence a rozšiřuje škálu technických prostředků. Rypsová vazba zůstává jedním z možných způsobů tkaní, používá se všech základních i odvozených tkalcovských vazeb, kde samozřejmě nejen útek, ale i osnova tvoří viditelné vazebné efekty, ponechávají se záměrně nesetkané otvory vodorovné i svislé; pracuje se smyčkami i uzly, s vlasem různé délky, se smotky, trásněmi, volnými osnovními a útkovými nitěmi i s nepředem určeným materiálem. Obvyklé jsou materiály nejrůznější síly, vedle přírodních všechny druhy materiálů syntetických, kombinují se i materiály textilní a netextilní.

Běžné jsou všechny techniky krajkářské, jako je: aplikace¹⁷, batika¹⁸, tisk¹⁹, malba, práce stříkací pistolí. Problém čisté, smíšené či nečisté techniky tak zcela zmizel.

Hranice pojmu tapiserie se díky dynamickému vývoji, zejména mezi lety 60. až 80. rozšiřují a někdy i smazávají, překrývají či znejasňují. Hlavní příčinou je jejich odpoutávání se od zdi do prostoru a nepřehledný propletenec existujících technologií.

Jestliže dříve zastupovala řada synonym jeden pojem, počínajíc krásným slovesným čaloun (který nejdokonaleji postihuje francouzskou podobu tapiserie), přes jmenné gobelín, složené nástěnný koberec, a konečně lurçatovskou renesancí čalounu poznamenané tapiserie, v osmdesátých letech teoretici zavádějí pojem jako textilní skulptury či dokonce textilní architektury. Hlavní příčinou tohoto stavu je odpoutávání se tapiserie od zdi do prostoru.

Vývoj tapiserie se rozdvojil na větev dílenskou a experimentální, v níž si umělec objednávku vyhledává sám a sám za celé dílo nese i odpovědnost.

¹⁷ Aplikace – ozdobné nášivky z textilie, kůže nebo kožešiny na základním textilním podkladu. K vytvoření barevných a plastických motivů se využívá různých barevností a struktur našivaných materiálů a kombinací různých druhů materiálů.

¹⁸ Batika – ruční technika barvení a vzorování textilií.

¹⁹ Tisk – zde tisk na textil – je známý již od starověku (techniku přímého tisku znali patrně již Koptové v Egyptě), ve středověku tištěné tkaniny napodobovaly dražší sametové a brokátové. Tisk z dřevěných forem nahradil později tisk šablonový, tzv. filmový, který umožňuje použít složité vzory a náročnou barevnost. Tím se dostala potištěná textilie na stejnou úroveň jako textilie s tkaným vzorem.

Vznik moderní tapiserie se váže k 3. bienále tapiserií v Lausanne roku 1967. Hlavní podíl na tehdejším bouřlivém rozvoji tohoto oboru měly především zakladatelé tzv. první vlny Francie, USA, Polsko a tehdejší Československo.

V 15.-17. století udávají francouzské prameny více než 100 000 tkalců tapiserií. Na počátku 20. století pracují u stavů jen asi 2 000 tkalců a v roce 1930 dokonce jen 400 (údaje pocházejí z Lurčatových studií). Proto v roce 1938 pověřuje francouzská vláda J. Lurčata, aby se tomuto problému věnoval. J. Lurčat přisuzuje krizi francouzské dílenské tvorby postupující nadvládě malířství; ve skutečnosti jde o zánik feudalismu, jeho architektury i investorů.

Malíř J. Lurčat chápe svoje poslání jako úkol sociální. Obrodu tapiserie spojuje s protikorupčním bojem a z Abussonu vytváří světové středisko nové tapiserie.

Lurčatovu renesanci dílenské tapiserie lze nazvat „návratem k ekonomice řemeslných ctností“. Nejmhutnějším podnětem se mu stává tkané veledílo z 2. poloviny 14. století Apokalypsa z Angers. Po zhlédnutí tohoto díla přestal definitivně malovat a začal s pokusy aplikovat gotické výrazivo (i s ekonomickými důsledky) na novodobý dekorativní sloh.²⁰

Dokonce zakládá francouzskou asociaci malířů kartónů a z jeho iniciativy vznikají lausanská Bienále (1962), v nichž má až do své smrti čestné předsednictví.

Po deseti letech (1948-1958) se duchovní základy tohoto hnutí hrouť, jeho iniciátor je napadán a kritizován především z vlastních řad. Vytýkali mu jeho moderní manýrismus²¹, tvarovou vyčerpanost, omezenou barevnost a způsob, jakým byla díla oficiálním a kulturním systémem přímo vnucována a opomíjena, či dokonce zakazována díla nevyhovující pojetí oficiálnímu, která ovšem do jisté míry předjímají některé pozdější tendence (R. Bisseère, např. jeho „Kůň z hadrů“).

Ve Spojených státech amerických na výstavách konaných v roce 1962-63 V newyorském Muzeu soudobého řemesla a v roce 1964 v curyšském Uměleckoprůmyslovém muzeu výstava Tkané tvary (Woven forms) na níž výtvarnice (A. Adamsová, S. Hicksová, L. Tawneyová, D. Zachaiová a C. Zeislerová) vystavují výsledky

²⁰ Plánka, M., Kybalová, L.: *Česká a slovenská tapiserie*, Metodický sborník ze sympozia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie, Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, MTZ Gottwaldov, 1979, str. 14-24.

²¹ Manýrismus – (ital.) původně název pro poklasické italské malířství eklekticky využívající vzory z předchozího období.

studia textilního umění přírodních národů amerického kontinentu (USA, Kanada, Mexiko, Peru) aplikované do vlastních kreací. Jde o rozměrné prostorové objekty, které odmítají název tapiserie, se prvních dvou bienále neúčastní, jelikož se vymykají tendencím, o něž usiluje v laussanských porotách Lurçat.

Tyto Američanky přispěly mnohým k modernímu pojetí tapiserie. V první řadě obrodily neklasické technologie přírodních národů. Smazaly hranice mezi „čistotou“ používaných materiálů a technologií, jak v jednom díle, tak v celém dalším vývoji tapiserie. Dále vytvořily na funkci nezávislé formy a převedly objekty ze stěny do prostoru. Všechny tyto rysy upozornily na nejtypičtější rozdíly mezi monumentálním textilem obou kontinentů: v Evropě to bylo umění chladné, kamenné zdi, v Americe obřadní či fetišní objekt a oděv.

V polském pojetí tapiserie spatřujeme jeden z kořenů moderní tapiserie. Je to ponejvíce dáno klimatickými podmínkami ovlivněné tradice nástěnného koberce. Za další masové rukodělné zpracování textilních hmot a citu pro ně a v neposlední řadě ještě tradice kulturních styků se západními centry (Havelské tapiserie).

Tyto podmínky se staly základem k masové produkci nejen tapiserie jako takové, ale i různých typů textile. K tomuto faktu přispěla i obnova poničených budov po 2. světové válce a jejich následné výzdoby.²²

Zakladatelkou moderní polské tapiserie, a zároveň nejstarší tkadlenou v Polsku je M. Laskiewiczová, žačka francouzského sochaře Bourdella. Její žačka M. Abakanoviczová vystavila jako první Polka a cizinka svoje objekty a tapiserie v pařížské galerii Dautzenberg. Touto výstavou, konanou v roce 1962 v pařížské galerii, šokovala umělce, kteří byli nadšeni, i konzervativní kritiku, která byla pobouřena. Reakcí Francie, která si chce i nadále udržet vedoucí postavení v oboru tapiserie a to všemožnými způsoby i za cenu zneužívání jmen velkých umělců a umělým vedením směru vývoje tapiserie, je uspořádání velkolepé výstavy. Smrtí Jeana Lurçata byla Francie v tomto vedoucím monopolu poražena a ve výběrech bienále dochází k mnoha změnám.

M. Abakanoviczová po úspěchu v Paříži dostala nabídky na spolupráci s francouzskými dílnami. Vytváří nejen největší, ale i nejotřesnější textilní díla té doby,

²² Plánka, M., Kybalová, L.: *Česká a slovenská tapiserie*, Metodický sborník ze symposia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie, Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, MTZ Gottwaldov, 1979, str. 14-24.

v jejichž podtextu cítíme utrpení polského národa za 2. světové války. Používá neobvyklé materiály – koňské žíně, kovové objekty. Dostává řadu mezinárodních poct.

Dále díky jménům jako R. Sadley, R. Kondratiuková, organizátorka prvního muzea soudobé tapiserie na světě, se stalo Polsko velmocí v oboru moderní tapiserie.

Tehdejší Československá tapiserie již ve dvacátých letech 20. století zápasila mezi dvěma duchovními proudy, domácím tradicionalistickým ornamentálním a mezinárodním konstruktivismem a funkcionalismem. V praxi tento spor nabývá podoby šarvátky mezi J. Čapkem a Kyselou a jeho mluvčím arch. Janákem.²³

1.4 Historie a tkané tapiserie v českých zemích

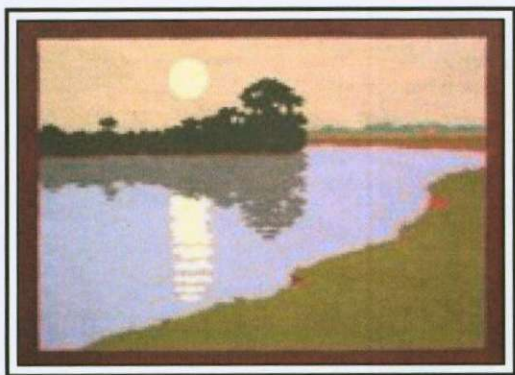
1.4.1 Manufaktura ve Valašském Meziříčí

Přestože manufakturní a později i tovární výroba užitekových tkanin v našich zemích nezaostávala za středoevropskou úrovní, tvorba gobelínů nemá tak dlouhou tradici.

První gobelínová dílna v Českých zemích byla založena z iniciativy malíře Rudolfa Schlattauera roku 1905 ve Valašském Meziříčí. Inspirací k zavedení výroby gobelínů na Valašsku se staly gobelínové ručně vyráběné závěsy v severských domácnostech, které R. Schlattauer obdivoval při své cestě Skandinávií. Nejdříve se tkaly gobelíny hlavně podomácku v Zašové. Manufakturní dílna tak navazovala na znalost tradiční tkalcovské techniky a zároveň pomáhala řešit obtížnou sociální situaci tohoto chudého kraje na počátku 20. století.²⁴

²³ Plánka, M., Kybalová, L.: *Česká a slovenská tapiserie*, Metodický sborník ze sympozia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie, Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, MTZ Gottwaldov, 1979, str. 14-24.

²⁴ Skarlantová, J., Vechová M.: *Textilní výtvarné techniky*. Plzeň, Fraus, 2005, str. 168.



Měsíc nad jezerem

Rudolf Schlattauer

Převzato z www.gobelin.cz/cs/tapiserie.



Lekniny

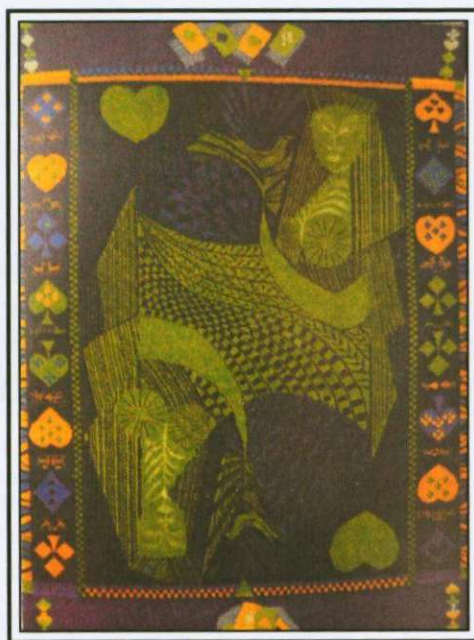
Rudolf Schlattauer

Převzato z www.gobelin.cz/cs/tapiserie.

Od roku 1908 byla dílna přeměněna na Jubilejní zemskou gobelínovou a kobercovou školu se sídlem ve Valašském Meziříčí. Gobelínka si také vychovávala vlastní tkadleny ve speciální škole.

Tradice ruční výroby ve Valašském Meziříčí přežila i bývalý režim, a tak se zde pod vedením Jaroslava Kořínka po roce 1945 začaly restaurovat tapiserie.

V prvních letech po válce se začala projevovat určitá bezradnost a tematická roztříštěnost. Příznivý obrat v tomto směru přinesla činnost Jindřicha Vohánky. V roce 1955 se stal uměleckým vedoucím dílny. Pod jeho vedením došlo k výraznému vzestupu výtvarné úrovně a k soustavné spolupráci s významnými umělci. Realizovaly se například tapiserie Antonína Kybala „Hrála si moje milá s holubičkou“ (1956) a „Zápisník zmizelého“ (1960). Dále vznikla zajímavá tapisérie Ludmily Kybalové „Srdcová dáma“, realizovaná v kombinaci uzlové a gobelínové techniky. Dílo bylo vystaveno na Expo v Bruselu roku 1958, kde dostalo Velkou cenu. K Vohánkovým zásluhám patřili i úspěšné výsledky v hledání vhodného výrazu nástěnné textilie pro bytový interiér, prozrazující inspirativní vlivy lidového projevu.



Srdcová dáma

Ludmila Kybalová, vystaveno na Expo v Bruselu 1958,
nyní v muzeu ve Valašském Meziříčí.

V letech 1963 – 66 převzala výtvarné vedení Sylva Řepková. Z tohoto období pochází náročná realizace tapisérie „Slavnost v lese“ od Aloise Fišárka (1966), které se stalo součástí výzdoby brněnského Státního divadla. Poté byla svěřena starost o výtvarnou úroveň produkce Jaromíru Hanzelkovi. K netradičnímu pokusu přistoupila dílna k uskutečnění netradiční reliéfní tapisérie Jiřího Tichého „Zem“, kterou utkali zaměstnanci dílny ve spolupráci s autorem. Vedle tvorby monumentálního charakteru se Moravská gobelínová manufaktura zabývala také textiliemi určenými pro bytový interiér, kdy spolupracovala především se Sylvií Řepkovou.²⁵

Po revoluci se gobelínka přeměnila na Moravskou gobelínovou manufakturu, spol. s.r.o.

V současné době gobelínku vede výtvarník Jan T. Strýček. Specializuje se na výrobu tkaných tapisérií monumentálních rozměrů, jde hlavně o tzv. kelimy – koberce, charakteristické svými geometrickými vzory, dále gobelíny, které jsou technologicky nejnáročnější, jejich výroba totiž trvá několik měsíců. Častou zakázkou jsou restaurátorské práce na tapisériích zejména pro české hrady a zámky.

²⁵ Luxová V., Tučná D.: *Československá tapisérie 1945 – 1975*, Vydání první, Bratislava, Pallas, 1978, str. 10-11. ISBN 94-258-78.



Tráva 4

Jan T. Strýček

Moravská gobelínová manufaktura

Převzato z <http://www.gobelin.cz/cs/tapiserie>.

Za poslední dobu můžeme zmínit realizované gobelíny a tapisérie pro Poslaneckou sněmovnu, Komerční banku, česká ministerstva. Jednou z největších zakázek byla ručně tkaná opona (565×1300cm) pro Konzervatoř v Ostravě podle návrhu Ivany Dombkové a opona pro Turkmenistán (2500×1400cm).

Důležitým posláním ředitele MGM J. T. Strýčka je nejen hledání nového textilního výrazu pro nové tendence ve výtvarném umění, ale i mapování historie gobelínky. V minulých letech to byla výstava tapisérií z MGM od konce 19. století do druhé světové války a výstava „Kontinuita“ o vývoji evropského gobelínu od středověku až po současnost. Z přehlídek ze současné tvorby můžeme jmenovat výstavy „Nové tapiserie z MGM“ v pražském Mánesu, „Prostor pro tapiserii“ v Moravské galerii v Brně.

K výstavám jsou vydávány kvalitní, obsahově zajímavé katalogy. Nejnovější publikací je „Staletí gobelínů v moravských a slezských sbírkách“²⁶. Reprezentativní kniha vydaná u příležitosti padesáti let restaurování ve valašskomeziříčské dílně a stejnojmenné výstavě na zámku v Telči. Publikace představuje kompletní soubor historických gobelínů nacházejících se v současnosti ve státních sbírkách na Moravě a ve Slezsku.



Kromě projektů (např. Actual Textile Art), které MGM spoluvytváří s předními českými výtvarníky jako jsou např.: Michal Cihlár, Vladimír Kokolia, Petr Kvíčala, Karel Malich, Jiří Sopko a další, J.T. Strýček realizuje i autorské cykly. V technice ručně vázaných tapiserií to byl například projekt monumentálních textilních billboardů „Česká cesta“ (1994 – 1999).

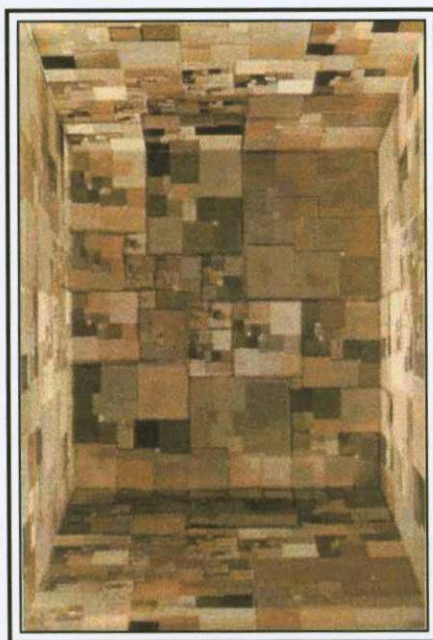


Louka

Jiří Sopko

Moravská gobelínová manufaktura

Převzato z <http://www.gobelin.cz/cs/tapiserie>.



Cela

Vladimír Kokolia

Realizováno v rámci projektu Actual Textile Art.

Převzato z <http://www.gobelin.cz/cs/tapiserie>.

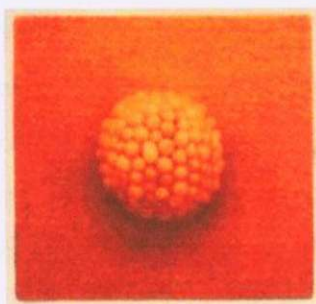


Dívka s kuličkou

Mikuláš Medek

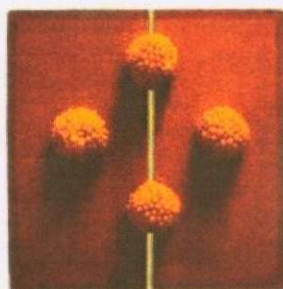
Převzato z <http://kultura.idnes.cz/foto>.

V roce 2004 byl vytvořen šestnáctičlenný soubor „Sladké zboží“, který překvapuje obrovským prostorovým efektem. Jednoduchý motiv maliny vytváří iluzivní hru, která dává tapiserii nový význam.



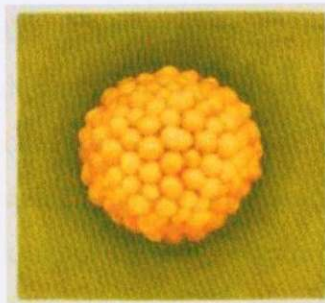
Rosolka

Jan T. Strýček, 200x195cm
Z cyklu Sladké zboží.



Čtyři nacházející

Jan T. Strýček, 201x192 cm
Z cyklu Sladké zboží
V majetku Diakonie ve
Valašském Meziříčí.



Se stínem v duši

Jan T. Strýček, 198x211cm
Z cyklu Sladké zboží.

Vše převzato z <http://www.gobelin.cz/cs/tapiserie>.

Dále je součástí sbírky MGM nový cyklus gobelínů „Slova“, dle návrhů J. T. Strýčka.²⁷

Historické gobelíny, restaurovaná díla, ale i nejnovější práce z produkce Moravské gobelínové manufaktury ve Valašském Meziříčí vystavovalo například i Muzeum Prostějovska v Prostějově. Byla zde ke zhlédnutí jedna z nejcennějších textilií, která v gobelínce vznikla, tapiserie nazvaná *Dopoledne Velkého pátku*²⁸. Krom jiného výstava také připomněla hned tři výročí. Vedle 110 let trvání manufaktury i 100 let od založení Zemské gobelínové jubilejní školy. Zároveň je výstava oslavou obnovení gobelínky po patnácti letech, kdy byl její provoz zhruba na rok a půl přerušen. Výstava představila produkci manufaktury od doby jejího vzniku až po současnost.²⁹

V průběhu posledních třiceti let bylo v Moravské gobelínové manufaktuře vytvořeno několik desítek opon v různých tkalcovských technologiích a v jejich vzájemných kombinacích (klasický gobelín, kelim, strukturální a vazebná technika). Jednu z opon utkanou v MGM najdeme i v Kulturním domě v Českých Budějovicích.³⁰

1.4.2 Ateliéry tapiserií v Jindřichově Hradci

Jindřichohradecké dílny jsou druhou ze dvou manufaktur v Čechách a na Moravě, které se zabývají výrobou tkaných tapiserií. Obě manufaktury vznikly v prvním desetiletí 19. století, ale podněty, které k jejich vzniku vedly, a také počáteční cesty byly poněkud rozdílné.

K založení vlastní dílny Marii Teinitzerovou inspirovala četba prací W. Morrisa a touha po založení školy pro tkaní v jižních Čechách. Její první díla začala vznikat v Praze na Letné roku 1908, v rámci řemeslného družstva ARTĚL. Později přenáší svou dílnu do svého domu v Růžové ulici v Jindřichově Hradci a začíná pracovat samostatně. Součástí produkce její dílny byly zpočátku kromě záclon tkaných i záclony batikované, tkané koberce, předložky, polštáře, kilimové přehozy, perlinkové dekorační tkaniny. Hlavním

²⁷ URL: <http://www.gobelin.cz/cs/aktuality>.

²⁸ *Dopoledne Velkého pátku* bylo součástí reprezentativní výstavy 110 let umění gobelínu na Moravě. Podle ředitele J.T. Strýčka je to snad nejjemněji utkaný gobelín 20. Století. Jde o dílo z čistého hedvábí zachycující Pannu Marii truchlící nad připravovaným ukřižováním jejího syna Ježíše Krista. Předlohou mu byl karton představitele katolické moderny Felixe Jeneweina z roku 1895.

²⁹ Zdroj: <http://www.radio.cz/cz/clanek/79955>.

³⁰ Srovnej: URL: <http://www.gobelin.cz/cs/aktuality>.

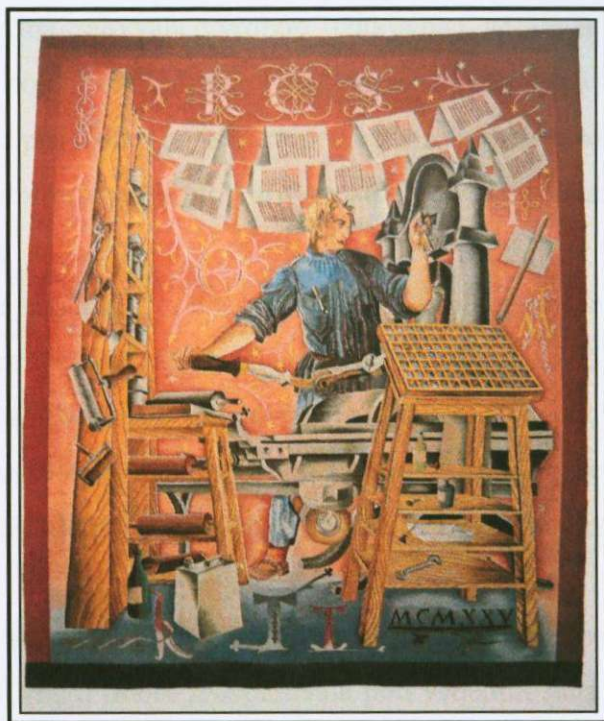
krédem M. Teinitzerové byla jednoduchost, účelnost a kvalita. Později její dílna produkuje i damaškové látky a krojové brokáty. V roce 1921 si zřídila vlastní prodejnu svých výrobků na Národní třídě v Praze.

Pod vedením Marie Teinitzerové dosáhla dílna v Jindřichově Hradci třikrát špičkové úrovně v oboru utkané tapiserie, a to v letech 1925, 1939 a 1948. K okruhu stálých spolupracovníků patřili Emilie Paličková-Mildeová, František Kysela a Cyril Bouda.

S Františkem Kyselou se podílela v letech 1922-23 na velkých zakázkách pro zámek Bartoňů v Novém Městě nad Metují a pro Sochorovu vilu ve Dvoře Králové nad Labem. Jejich spolupráce pak vrcholila v cyklu s názvem „Řemesla“ 1924-25 pro interiér na Mezinárodní výstavě dekorativního umění a průmyslu v Paříži. Jednalo se celkem o 26 kusů tapiserií nestejných rozměrů. Základ cyklu tvoří osm tapiserií, zachycujících práci řemeslníků z oboru tkalcovství, hrnčířství, truhlářství, ciselérství, sklářství, malířství pokojů, tiskařství a knihvazačství. Tyto velké tapiserie jsou doplněny čtyřmi horizontálními supraportami³¹ s festony³², pracovním náčiním a čtrnácti svislými pruhy, buď s ovocem, nebo jen hladkými v kombinaci modré a zelené barvy. Cyklus „Řemesla“ byl v Paříži po zásluze oceněn Grand prix, a to za návrh i za provedení. Stal se tak jedním ze základních děl české tapiserie.

³¹ Supraporta – lat., architektonicky řešené pole nade dveřmi, často zdobené malbou nebo štukem.

³² Festovy – franc., zdobný prvek reliéfní nebo malovaný s motivem zavěšeného polověnce z listů, plodů nebo květů.



Tiskařství
František Kysela
Z cyklu řemesla, 1924-1925.

Určitým krokem zpět byla další tapiserie, dokončená roce 1929 „Dianin lov“, realizovaná z přímé iniciativy Marie Teinitzerové podle návrhu Maxe Švabinského s bordurou³³ Bohuslava Slánského. Dílna na ni pracovala čtyři roky. Dalším dílem byla tapiserie vytvořená na motivy bajky Václava Říhy podle návrhu Milady Marešové. Tuto renesančně pojatou verdu³⁴ tkala dílna několikrát (první z nich zakoupil kníže Schwarzenberg pro svou loveckou chatu na Hluboké).

V roce 1935 bylo nutno dílnu na čas uzavřít. Pomocí pro znovuootevření byly dvě velké zakázky: tapiserie se státním znakem podle návrhu Karla Svolinského pro Památník osvobození a rozměrná tapiserie „Československý len“ pro expozici na Světové výstavě v New Yorku v roce 1939. Karton provedl Karel Putz. Dalším z vrcholů české gobelinové tvorby (po stránce technické) byla série hedvábných tapet podle zvíkovských fresek, které si v jindřichohradecké dílně objednal Karel Schwarzenberg. Jednalo se vlastně o první pokus vazebné tapiserie, kterou začali rozvíjet až průkopníci autorské tapiserie o dvacet let později.

³³ Bordura – franc., ozdobný lem tkanin, odlišený barvou, vzorem, nebo i vazbou od střední plochy.

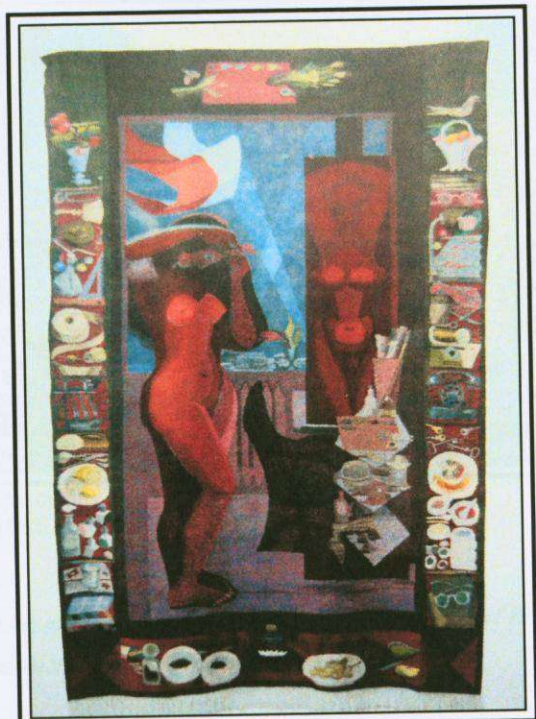
³⁴ Verdura – franc., tapiserie s krajinnými motivy.

Za války se dílna zabývala výrobou užitkového textilu a šatovek. Tato výroba, avšak v luxusnějším pojetí zde zůstala i po válce. V roce 1948 se Marii Teinitzerové dostalo objednávky na provedení tapiserie k šestistému výročí založení Karlovy univerzity v Praze. Objednaná tapiserie měla dotvořit prostor velké auly Karolina. Karton provedl prof. Vladimír Sychra.

Pro poválečné období je charakteristická spolupráce se slovenskými autory, především s Ludovítem Fullou. Marii Teinitzerové byla roku 1952 za zásluhy o rozvoj československého textilního umění jmenována laureátkou státní ceny Klementa Gottwalda. Od roku 1950 do roku 1956 bylo realizováno za její spolupráce přes třicet tapiserií (např. podle Cyrila Boudy: „Budějovická kotlina“, „Praha královna hudby“, „Praha matka měst“ a další).

V roce 1954 se dílna přestěhovala do nově upravené památkové budovy pod zámek. V roce 1990 velmi dobře prosperovala pod vedením Jana Fiedlera. Výtvarníkem závodu byl od roku 1958 Josef Müller. Jeho působením získala dílna nové kvality a dostala se na světovou úroveň ve svém oboru. Tapiserie přestala být pouze prostředníkem, stala se sama nositelem výrazu. Tyto skutečnosti byly ovlivněny do jisté míry také vznikem autorské tapiserie. Řada umělců již při tvorbě kartonů³⁵ vychází ze svých zkušeností s tkaním, což se samozřejmě projevuje na jejich úrovni. Za všechny zdařilé realizace jmenujme alespoň díla podle návrhů Antonína Kybala („Poslední rašení-replika, 1973, „Klid“, 1976), Květy Hamsíkové („Válka“ a „Mír“, 1961), Věry Drnkové-Zářecké („Krajina se zlatým ptáčkem“, 1966, „Tapiserie s bílým motýlem“, 1969), Jiřího Tichého, Juraje Kréna atd. Z tvorby osmdesátých let vynikají tapiserie utkané podle návrhů Endre Nemese, podle jehož barevných skic a fotografií vytvořil pracovní kartony Josef Müller. Jedná se o „Stockholmské elegie“ pro muzeum v Bochumu z roku 1981, triptych pro První spořitelnu ve Stockholmu z let 1982-83 a dvě tapiserie pro firmu Volvo Góteborgu z let 1984-85.

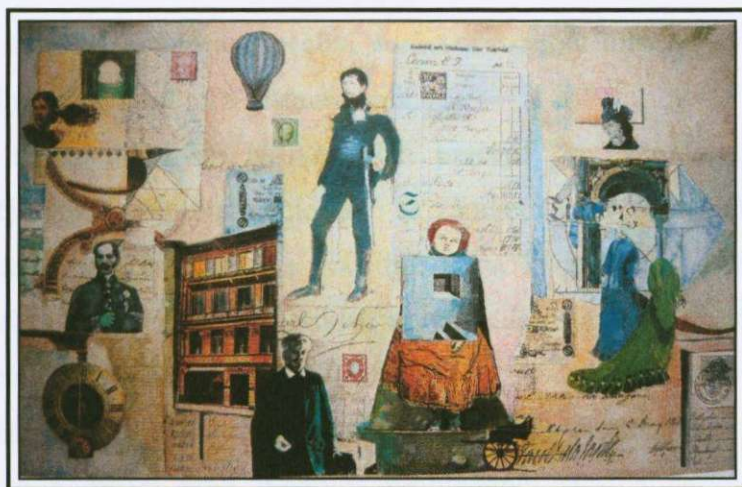
³⁵ Karton – návrh na monumentální plošnou práci (např. Gobelin, mozaiku...), provedený na papíru ve skutečné velikosti. Tento návrh se pak realizuje odpovídající technikou, např. ručním tkaním, obkládáním...



Černá hodinka v ateliéru
Antonín Kybal, 1956.



Krajina se zlatým ptáčkem
Věra Drnková-Zářecká, 1966.



Tapiserie (2. část cyklu)
Endre Nemes, 1983.

Obrázky převzaty z Klimešová V.: *Dílny pro tkaní a restaurování tapisérií v Jindřichově Hradci*. RL: Vydalo Uměleckoprůmyslové muzeum a Ústředí uměleckých řemesel, Praha, 1990.

Tapiserie vytvořené kolektivem jindřichohradecké dílny jsou na špičkové úrovni. A právě s ohledem na profesionální úroveň ji byla svěřena zakázka zhotovení replik Kyselových a Teinitzerové „Řemesel“ pro pražské Uměleckoprůmyslové muzeum.

Druhou složku výrobního programu vedle tapisérií tvoří tzv. bytové tapiserie, s jejichž produkcí se započalo v roce 1972. Jejich výrobě se používá vertikálních tkalcovských stavů (jinak dílna pracuje na stavech horizontálních) a tkají se z ručně předené vlny, která svou nerovnoměrnou strukturou zvyšuje výtvarný efekt díla.

Součástí pracovní náplně dílny je od počátku padesátých let restaurování historických tapisérií.

V souvislosti s existencí dílny v Jindřichově Hradci vznikla v roce 1966 Galerie soudobé tapiserie umístěná v prostorách Nového Adamova stavení na zdejší zámku. Její sbírka je uvedena v mezinárodním adresáři UNESCO. Později, z důvodu rekonstrukce zámku, byla sbírka přesunuta do výstavní síně kostela Nejsv. Trojice v Jindřichově Hradci.³⁶

V roce 1991 byly dílny privatizovány. V současné době nesou název Ateliéry tapisérií s.r.o. Základní filozofií současné (i budoucí) činnosti Ateliérů tapisérií je

³⁶ Klimešová V.: *Dílny pro tkaní a restaurování tapisérií v Jindřichově Hradci*, RL: Vydalo Uměleckoprůmyslové muzeum a Ústředí uměleckých řemesel, Praha, 1990.

v návaznosti na minulé tradice a úspěchy, udržet a rozvíjet mistrovský um a dovednost uměleckořemeslné práce tkadlen a restaurátorek.³⁷

V rámci restaurátorských aktivit dílna pracuje pro Národní památkový ústav v Českých Budějovicích a spolupracuje také se zámek Hluboká a dalšími jihočeskými zámky. Vedle restaurátorství starých gobelínů dílna kooperuje i s některými českými výtvarníky. Mezi ty poslední patří například ak. mal. Jaroslava Pešicová, ze zahraničních např. Tom Samek z Tasmánie.

Ke stoletému výročí založení gobelínky pořádaly Ateliéry výstavu v rakouském Primmersdorfu, kde diváci měli možnost prohlédnout si díla českých a rakouských výtvarníků z 90. let 20. století a díla vytvořená po roce 2000.³⁸

³⁷ URL: http://www.novadomus.cz/pamatky/ostatni_jh.html.

³⁸ Podle slov ředitele Ateliérů tapiserií Jana Fidlera, proneseno dne 6. dubna 2009.

2. Současná tapiserie a její techniky

„Textilní struktury, které mohou vznikat ve všech procesech zpracování – od manipulace s výchozí surovinou přes její přípravu, mykání, spřádání, skaní, snování, tkaní, barvení a ostatní nejrozličnější úpravářské postupy – mají své přesné poslání: Neomylně poznamenávají zrod díla, zařazuje je bezpečně mezi textilie a z přisouzených vzdáleností jim určují přesná měřítka. Množství těchto struktur je nekonečné jako sám život.“³⁹

Tento přístup formulovaný v katalogu Aktivní tapiserie (1967) se netýká pouze dvou společně vystavujících autorů Jindřicha Vohánky a Bohdana Mrázka. Je to postoj celé generace současných textilních tvůrců. Ti, každý vlastním originálním způsobem, rozvíjejí moderní českou tapisérii a vymezují její místo v kontextu současného světového umění.

Technika ručního tkaní byla až do nedávné doby klasickou technikou tapiserií. Není však technikou jedinou. Současné pojetí tapiserie podstatně rozšířilo rejstřík výrazových možností nástěnných textilií.

Tapiserie můžeme rozdělit na dvě velké skupiny: tkané a netkané, které vznikly jinou textilní technikou. Pod označením „současná tapiserie“ se můžeme setkat s celou řadou výtvarných technik a jejich kombinací. Mezi tkané tapiserie zařazujeme klasickou tapisérii, jejímž principem je původní technika ručního tkaní i původní technika útkového rypsu. Velkého množství vazeb a jejich kombinací využívá tapiserie vazebná⁴⁰, ta může být jednobarevná i vícebarevná. Při jejím tkaní se mohou použít různé silné osnovní a útkové nitě. Osnova může být také nerovnoměrně dostavená⁴¹ z různých materiálů, barev a nití odlišné síly. Některé osnovní nitě zůstanou i nezatkané a útkové nitě v jedné barvě i více barvách vytvoří dekor⁴². Při tvorbě reliéfní tapiserie se pracuje s velkým množstvím vazeb kombinovaných s vyvazováním rozmanitých vysokých uzlů, střídají se různě silné

³⁹ Mráz, B., Vohánka, J.: *Aktivní tapiserie*. Katalog autorské výstavy, Jindřichův Hradec, Galerie soudobého gobelínu, 1967.

⁴⁰ Vazba – způsob překřížení a provázání osnovních (podélných) a útkových (příčných) nití.

⁴¹ Dostava – počet osnovních a útkových nití na jednotku délky, obvykle na 1 cm tkaniny. Označuje hustotu tkaniny.

⁴² Dekor – označení pro speciální výzdobu uměleckého nebo užitkového předmětu, např. porcelánu, textilu...

útkové nitě, různě velké smyčky. Reliéfni povrch, který tímto způsobem vznikne, představuje obohacení tapiserie o nové světelné i hmatové pocity. Reliéfni tapiserii můžeme vytvořit rovněž tradiční technikou šité krajky, jedná se pak ale již o techniku tapiserie netkané.

Mezi netkané tapiserie zařazujeme i tzv. art protis, tapiko, monumentální výšivku, tištěnou tapiserii, našívanou tapiserii a textilní intarzii.

Art protis vzniká kladením, vrstvením a překládáním mykaného, speciálně upraveného rouna na textilní podklad a následným prošitím, které všechny vrstvy spojí v pevnou textilií. Technika art protisu umožňuje prolínat barevné tóny jednotlivých vrstev textilního rouna i kombinovat barevné plochy a linie. Výsledný dojem připomíná „malbu textilem“. Art protis je český patent, tato technika byla vyvinuta v 60. letech 20. století ve Výzkumném ústavu vlnářském v Brně a v současné době ji provozuje světoznámý ateliér Domus.

Exoticky znějícím názvem tapiko označujeme tapiserii, jejíž způsob výroby vychází z lidových textilních technik napodobující srst zvířat. „Chlupy“ textilie tvoří vlastně textilní příze (vlna, bavlna, umělá vlákna), nastříhané buď na stejnou, nebo na různou délku. Nastříhané kousky se protahují háčkem a vyvazují se. Pracuje se na pevné osnově z řídké textilie v podobě mřížky. Protahuje-li se příze nastříhaná na stejnou délku, vznikne rovný povrch tapiserie o určité výšce. Chceme-li vytvořit reliéfni povrch, pracujeme s přízí o různé délce.

Své místo má v současné době mezi výtvarnými textilními technikami také monumentální výšivka. Tematicky se zcela vymanila z kopírování malby a našla svůj svébytný výraz rukodělné textilní práce. Využívá nejrozličnější textilní materiály – od vlny, hedvábí, bavlny až po zlaté a stříbrné nitě. Specifickou variantou výšivky na pevné řídké textilní osnově je kelimová výšivka. Tradičně se tak vyšívají koberce i nástěnné tapiserie. Na rozdíl od jiných vyšívacích technik se útková nit vrací.

Další variantou monumentální výšivky je tzv. gobelínová výšivka. Ta v historii vycházela z předkreslených vzorů. Během staletí se vytvořilo množství vzorů a technik šití, ale většinou lze vystačit i s jedním základním stehem, kterým pracujeme na vyšívacím podkladu o různé hustotě a rozmanitého materiálu, např. na vyšívacím plátně, kobercové tkanině. Podklad se vždy vypíná do vyšívacího rámu. K nejpoužívanějším stehům řadíme poloviční křížkový steh, proplétací steh, šikmý gobelínový, rýžový apod.

Tištěná tapiserie dovoluje použít různý formát, umožňuje různé umístění v ploše i v prostoru. To je její značná výhoda, kromě tedy výhod dalších, k nimž patří i poměrně rychlá realizace a finanční nenáročnost. Techniky tisku monumentálních tapiserií jsou prakticky stejné jako při potisku dekoračních textilií. Vhodný je například tisk pomocí šablon. Tapiserie může být jednodílná i vícedílná, ozdobně sešitá do vícedílného celku, nebo mohou být její jednotlivé části zavěšeny volně v prostoru. Instalace nabízí také řadu variant: zavěšení jednotlivých částí horizontálně či vertikálně, tapiserie lze řasit i skládat a různě aranžovat vedle sebe i za sebou. Záleží na tom, zda chceme, aby tvořily dominantu stěny, nebo celého prostoru.⁴³

Postup tvorby našívané tapiserie je v mnohém společný s technikou textilní aplikace. Kdy využíváme kombinací materiálů i různých druhů stehů při našívání a obšívání. Při výrobě našívané tapiserie vycházíme ze základních principů tvarové a barevné kompozice i specifických vlastností textilních materiálů. Vzhledem k tomu, že je našívaná tapiserie náročnější na čas, představuje ideální možnost pro skupinovou práci dětí zejména na druhém stupni základní školy. Výtvarný projev dětí v tomto období se stává značně problematický a pro některé z nich představuje jen těžko překonatelnou překážku. Mnohdy se proto děti od výtvarné tvorby odvracejí. A právě v této chvíli je potřeba zařadit do výuky tyto alternativní úkoly, které jim pomohou překonat toto zmatečné období, posunou je k dalšímu vývojovému období a děti si tak zachovají kladný vztah k výtvarným činnostem i do budoucna.

Poslední technikou výroby netkané tapiserie je textilní intarzie. Textilní intarzie vychází ze stejného principu jako intarzie prováděná pomocí dřeva, ale jako materiálu se zde používá textil. Intarzování lze zhotovit i tapiserii velkých rozměrů. Při této technice záleží na velmi přesném sesazení kompozice. Proto je vhodnější volit netřepivé materiály, například plst (filc).⁴⁴

Tapiserie se začíná během 19. a 20. století z interiérů pomalu vytrácet poté, co její původní funkce, tedy zateplení a výzdoba chladných zdí zámků a hradů, byla vyřešena a tapiserie se tak z interiéru ztratila. Přesto zůstává dodnes téma tapiserie živé a velmi mnoho umělců tapiserie tká a navrhuje. V tomto směru souhlasím s názory Jana Hladíka a

⁴³ Srov. Skarlantová, J., Vechová, M.: *Textilní výtvarné techniky*. Plzeň, Fraus, 2005, str.172-177. ISBN 80-7238-319-1.

⁴⁴ Tamtéž, str.177.

odpovídám na jeho otázky kladně, když se ptá, zda ještě v této době existují lidé, kteří stále věří v jejich nenahraditelnou společenskou funkci, osobitou formální hodnotu a nenapodobitelnou „chut“ materiálu. A zdali tapiserie tvoří takovou oblast lidské tvůrčí činnosti, kterou nemůže nahradit žádný jiný species výtvarného umění?⁴⁵

⁴⁵ Srov. Tichý, J.: *Cyklus Tapisserien 1966-1974*. Köln, Kunst-Station Sankt Peter, 1991, str. 20.

ČÁST DRUHÁ – DOKUMENTACE PRAKTICKÉ PRÁCE

3. Výběr interiéru veřejné budovy

Při hledání vhodné budovy pro svou diplomovou práci jsem měla možnost vybírat z několika objektů. Bezpochyby tím nejzajímavějším se pro mne stala budova nacházející se na nároží Pražské třídy a ulice Bedřicha Smetany v Českých Budějovicích. Nápadně se totiž lišila svým vzhledem od ostatních budov v této řadě.

Zaujala mne ihned svým proskleným průčelím nárožní části a poměrně velikým vnitřním prostorem, který se pro umělecké dílo tohoto typu přímo nabízel. Jedná se o budovu České pojišťovny s.r.o. Najdeme ji na Pražské ulici č.p. 1280 v Českých Budějovicích.

Celý objekt můžeme rozdělit zhruba do tří částí. Dominantu tvoří nárožní prosklená budova, postavená v říjnu roku 1996. Z obou stran je tato část obepnuta dvěma provozními objekty, přistavěnými v roce 1995 pro nedostačující kapacitu budovy stávající. Vzdušný obvodový plášť nároží v bočních partiích ostře kontrastuje s plnou hmotou obvodových stěn, narušených pouze jasně vymezenými okenními otvory. Jejich tvarosloví se plně podřizuje klasicky utvářené kompozici obou průčelí, vycházejících z tradic českého funkcionalismu 30. let.

Celý komplex vznikl jako umělecké dílo projekční a inženýrské kanceláře A+U DESIGN. Vedoucími projektanty se stali ing. arch. Dagmar Polcarová, ing. arch. Jiří Brůha a ing. arch. Libor Erban.



Budova České pojišťovny na Pražské třídě

3.1 Zkoumání psychologických, výtvarných a architektonických aspektů daného interiéru

Barevnost interiéru a její působení na psychiku člověka.

Uvědomování si a prožívání našeho vnějšího světa, zprostředkovávané našimi smysly se podstatnou měrou děje zrakovým ústrojím. Na vytváření podnětů obohacujících naše zrakové vnímání se podílí mnoho oborů lidské činnosti, řada řemesel, výtvarná umění a z nich především architektura. Barva byla vždy podstatnou složkou architektonické tvorby. Architektura všech údobí se tak snažila barvou přiblížit svá díla újeji jejich poslání.⁴⁶

Barva je nejen výtvarným, ale i psychologickým prostředkem, který může plnit vážné celospolečenské funkce. Může např. ovlivnit vzhled pracovního prostředí a zvýšit

⁴⁶Hanuš, Karel: *Barva v architektuře*. Praha, Státní nakladatelství technické literatury, 1957, str.116.

tak výkon zaměstnanců.⁴⁷ Naproti tomu některé prostory vyžadují, aby navržená barevnost působila dojmem vážnosti nebo slavnostně, ukázněně. Tak je tomu i v budově České pojišťovny. V závislosti na požadavku střídmějšího, střízlivějšího a ukázněného výrazu, ladil architekt barevnost prostorů méně sytě, tedy nepestře, s menšími vyrovnanými odstínovými rozdíly.⁴⁸

Barva významně ovlivňuje naši psychiku. Je hybatelem a inspirátorem našeho intuitivního citového, ale i racionálního analytického myšlení. Je nepostradatelnou složkou poznání při tvůrčí činnosti.⁴⁹

S barvou se také spojují určité asociace, mohou být rozmanité. Různé asociace doprovázejí vlastně každý vjem barvy a dávají mu určitý citový obsah, náplň, která může být velmi mnohotvárná a bohatá. Dávají barevnému vjemu určitý význam pro člověka.

Význam barev se tak obohacuje, komplikuje; dostávají citový akcent, psychologický význam, vyhraněný charakter.⁵⁰

J. W. Goethe napsal knihu „Nauka o barvách“, kde shrnul a popsal svá psychofyzická pozorování a přisoudil barvám vliv na lidskou psychiku. Přiblížíme si zde proto právě ty barvy, které charakterizují interiér zvolené budovy. Převažující barvou je zde šedá. Tu najdeme na podlaze a kovových konstrukčních prvcích. Šedá barva nemá určitou světlost, může se blížit jednou bílé, jindy černé. Působí špinavě, psychologicky bezvýrazně až depresivně. Asociuje prach, špínu, symbolizuje chudobu, průměrnost, bídu. Výtvarně je to barva významná, zejména je-li zatónována do tepla nebo do studena. Je velmi citlivá k indukčnímu vlivu sytých pestrých barev. Dává dobře zaznít ostatním barvám jako jejich podklad nebo v jejich sousedství.⁵¹ Šedá barva také tlumí náš cit. Sama jej nedovede podnítit tak, aby se v našem vědomí projevil povzbuzením nálady,⁵² proto se v interiéru spojuje ještě s barvou bílou a modrou.

Bílá je barvou nejsvětlejší, má ke světlu nejbližší, fyziologicky působí přezáření. Sugeruje jasnost, ale i chlad. Je právě tak jako šedá nebo černá nulovou hodnotou sytosti ostatních barev. Její radostný světlý vzhled se nevyznačuje živostí, tu v ní cítíme, spíše utajenu. Tato barva je obrazem samého zdroje světla, z něhož čerpá příroda. Asociuje sníh,

⁴⁷ Srov. tamtéž, str.190.

⁴⁸ Srov. Hanuš, Karel: *Barva v architektuře*. Praha, Státní nakladatelství technické literatury, 1957, str.122

⁴⁹ Tichý, J.: *O kompozici, o barvách, o prostoru*. České Budějovice, Herbia, 2002, str. 23.

⁵⁰ Tamtéž, str.172

⁵¹ Srov. Brožková, Ivana: *Dobrodružství barvy*. Praha, SPN, 1983, str.195, ISBN 14-217-83.

⁵² Srov. Hanuš, Karel: *Barva v architektuře*. Praha, Státní nakladatelství technické literatury, 1957str. 117.

zimu, čistotu. Symbolizuje nevinnost, svobodu, hygienu, věčnost, ale též smutek, tesknotu. Psychologickými účinky je dosti indiferentní. Působí stroze, chladně, čistě až monotónně. Zmenšuje dojem tíhy a hmotnosti. A snad proto dal bílou barvu projektant prostoru schodiště. Výtvarně je to významná barva, nezbytná při každém míšení. Všechny barvy nepatrně ochlazuje.⁵³

O barvě bílé, šedé a také černé můžeme říci, že jde o barvy neutrální. Jejich neutralita se ale ztrácí ve spojení s jakoukoliv barvou jinou. Každá barva, se kterou jsou ve styku, budí na nich kontrastní nádech barvy doplňkové. Proto se šedá v modrém prostředí stává teplejší (tj. nažloutlou).⁵⁴

Nejvýznamnější barvou této budovy je barva modrá. Ta totiž sceluje všechny použité barvy, vytváří mezi nimi kontrast, dává prostoru harmonii a řád a jejím použitím na konstrukčních prvcích (hlavně na sloupech, stropu a orámování dveří) člení prostor a zároveň zdůrazňuje nejdůležitější konstrukční prvky stavby.

Modř je tmavá barva, zejména když se blíží k fialově modré, kdežto zelenomodrá je barva světlá a ze všech nejstudenější. Synesteticky platí modrá za studenou a vlhkou, lehkou až nehmotnou. Má tendenci ustupovat, podle Goetha nás táhne za sebou jako vzruch a klid zároveň. Asociuje představu vody, mořské hloubky, dálek a ledu. Symbolizuje víru a věčnost, zdrženlivost a chlad. Vzbuzuje touhu a snění. Podle účinku se pokládá za pasivní, ale platí to jen relativně. Je obrácená do sebe (introvertní), klidná a vážná, má schopnost koncentrovat. Výtvarně je bohatá, vytváří nejširší rodinu barev od nejstudenějších zelenomodrých přes kobaltové a ultramarínové modře až po fialově modré. Je tmavá, a proto lze od ní vytvořit i mnoho světlejších odstínů.⁵⁵ Citový účín sytě modré je niternější a v modrém prostředí máme pocit spíše zasněnosti, méně skutečnosti. Modré prostředí má pak odměřenější, důvěrnější a pohádkový výraz.⁵⁶

Ne asi náhodou byla pro strop vstupní haly pojišťovny vybrána právě tato barva. Modrá totiž svou schopností prohlubovat prostor, odlehčovat jeho tíhu vytvářet snové, tajemné prostředí ještě prohlubuje a zvyšuje výšku stropu, který je už takto velmi vysoký. Sahá totiž přes tři patra. Tento dojem nekonečnosti prostoru je ještě vystupňován použitím materiálu s vysokým leskem, ze kterého je strop místnosti tvořen.

⁵³ Srov. Brožková, Ivana: *Dobrodružství barvy*. Praha, SPN, 1983, str.194, ISBN 14-217-83.

⁵⁴ Srov. Hanuš, Karel: *Barva v architektuře*. Praha, Státní nakladatelství technické literatury, 1957, str. 96.

⁵⁵ Srov. Brožková, Ivana: *Dobrodružství barvy*. SPN, Praha, 1983, str.193, ISBN 14-217-83.

⁵⁶ Hanuš, Karel: *Barva v architektuře*. Praha, Státní nakladatelství technické literatury, 1957, str.92.

Modrou barvu obdařila příroda největší živostí při značné tmavosti. Při slunném počasí se modrý prostor rozjasní střídměji (oproti např. žluté) zato při tlumenějším osvětlení neztrácí příliš na své modrosti.⁵⁷

Interiér vstupní haly pojišťovny svou barevností odpovídá studeným barvám. Barevná nálada laděná studeně se totiž projevuje zdrženlivěji, střízlivěji, zato se však dotkne hlouběji citu; podnítí naši náladu niterněji a učiní ji uzavřenější, bližší náladě, kterou v nás vyvolává méně jasný den.

Z výše uvedených charakteristik vyplývá, že prostor obdařený touto barevnou skladbou, tedy spojením šedivé, modré a bílé, splňuje požadavky na klidný, decentní, elegantní, svěží prostor, který podněcuje přemýšlivost a rozvahu jejich zaměstnanců. V klientech pojišťovny může vyvolávat např. víru, věrnost, naději....

3.2 Vymezení prostoru pro umístění tapiserie v interiéru

Pro umístění svého díla jsem si vybrala prostor bohatě dimenzované vstupní haly proskleného nároží budovy České pojišťovny. Po vstupu do místnosti najdeme po pravé straně recepci, naproti vchodu zaujme netradičně řešený půlkruhový výtah s prosklenými dveřmi, kterým je možno vyjet do některého z horních pater. Po obou stranách je výtah obepínán schodištěm a tvoří tak spolu hlavní vertikální komunikační uzel.

Vlevo od vchodových dveří zbývá prázdný prostor, ten je vymezen z přední strany předsazenou stěnou ze skleněných tabulí, kterou proniká množství světla a prakticky tak osvětluje celou tuto část budovy. Právě tento prázdný prostor se mi zdál jako jediný a nejvhodnější pro umístění tapiserie. Prosklená stěna poskytuje dostatek světla a zvýšený strop, sahající do výšky podlahy třetího patra umožňuje vytvořit opravdu rozměrné dílo.

⁵⁷ Hanuš, Karel: *Barva v architektuře*. Praha, Státní nakladatelství technické literatury, 1957, str. 92.



Pohledy do interiéru vstupní haly České pojišťovny.

4. Stanovení parametrů uvažované tapiserie v prostoru

„Výtvarné dílo je střetnutím představy s tektonikou hmoty, jako splynutím hmoty s představou, kterou hmota nejen inspiruje, ale také podmiňuje. Tektonika tkaniny proměňuje každý monumentální impulz, každou inervaci prstů vycházejících z nitra umělcova, v neosobní, zmrtněný a rozpačitý tvar. Představa se zde nevyvolává ani nerealizuje individualistickým rukopisným dotykem s hmotou, jako je tomu u malíře. Představa zde zabírá širěji intuici umělcovu a míří k samotným fyzikálním vlastnostem hmoty, stává se nositelem architektonických účinnů. Výtvarné zacházení s gobelínovými textilními technikami činí z ní architektonický prvek se speciálními vlastnostmi textilními, účinnými psychicky, akusticky i tepelně.“⁵⁸

Pravým posláním tapiserie je tvořit textilní stěnu – tapetu v architektuře. Tapiserie není pak jen dekorativním prvkem, ale spoluutváří interiér.⁵⁹

Já se ve svém díle snažím posunout tapiserii dál, odpoutat ji od stěny, dát ji nový, originální tvar a přesunout ji ze zdi do volného prostoru. Popřít tak vymezená pravidla v zavěšování a tradiční schémata ve tvarech tapiserie a hledat tak cestu k novým výrazovým možnostem textilní tvorby, podobně jako se o to snažili mladí autoři na 12. bienále v Laussane, jejich snažení popisuje M. Lamarová v článku nazvaném „Tapiserie jako socha“.

Na 12. bienále v Laussane byla totiž tapiserie přijata jako legitimní součást volného umění. Stalo se tak zejména díky vyhlášení tématu textilní skulptura. Navazovalo tak na avantgardu 20. století. Průkopnicemi tohoto směru se staly Magdalena Abakanowiczová a Claire Zeislerová. Abakanowiczová nerespektuje jakékoliv hranice mezi „užitým“ a „volným“ uměním. Textilní umělci zde používají materiálu jako poselství svého vnitřního tvůrčího procesu, ukládaného do struktury téměř rituálním způsobem. Toto téma 12. bienále skulpturní kvality tapiserie obhájilo zejména díky Japoncům, kteří svůj tradici kultivovaný cit pro materiály převedený do monolitických forem přináší nová kritéria pro textilní umění.⁶⁰

⁵⁸ Kybal, Antonín: *O textilním výtvarném projevu*. Vydání první, Praha, SPN, 1973, str. 63.

⁵⁹ Tamtéž, str. 63

⁶⁰ Srov. Lamarová, M.: Tapiserie jako socha. *Umění a řemeslo*, 1/86, str.16-22.

Mým záměrem bylo obohatit tento vzosný a poněkud přísný prostor vstupní haly pojišťovny o umělecký objekt, který by svým charakterem a tvarem harmonicky doplňoval její interiér a určitým způsobem také souvisel i s myšlenkou pojišťovnictví.

Výsledkem mé práce nebyl čtverec či obdélník, respektující formát klasické tapiserie. Nebyla jím ani žádná fantazijní změť tvarů nacházejících inspiraci v nitru svého uměleckého jádra. Působením samotného architektonického prostoru, různých tvarů v interiéru a samozřejmě i myšlenky pojišťovnictví; ve mne vykrytalizoval zvláštní složitý tvar vzdáleně připomínající postavu člověka s roztaženými rukama. Účelem tohoto díla není ani šokovat ani výrazně překvapovat. Má být organickým prvkem, který vyrůstá z prostoru interiéru, který zaujme oko vnímajícího a podnítl ho k přemýšlení.

Důraz při tvorbě návrhu jsem kladla zejména na modelaci tvaru tapiserie. To se mi dařilo použitím několika odstínů modré barvy. Objem díla je tak měkce utvářen přechody od nejsvětlejších tónů modré barvy k tónům nejtmaším. Výsledkem bylo ještě výraznější podtržení tvaru tapiserie.

Na utváření plastického povrchu díla má velký vliv také světlo. Zejména jeho charakter a dopad. Přes prosklené tabule fasády domu do místnosti dopadá celý den přirozené denní světlo spolu se slunečními paprsky. To znamená, že tapiserie bude po celé své délce dostatečně osvětlena. Světlo nám tak pomůže vytvořit dokonalý dojem hloubky a objemu, bez použití náhradních zdrojů světla.

Zajímavá situace ale nastane v případě, nahlížíme-li na tapiserii ze schodiště, kdy světlo bude přicházet zezadu. Boční strany díla tak zůstanou ve stínu. Důsledkem tohoto způsobu osvětlení dochází sice k potlačení objemu, ne ale jeho hloubky, která je zvýrazněna účinkem okolního prostředí.⁶¹

Svým tvarem dílo vychází z principů lidského těla. Zdůrazněním figurálního principu poukazují na těsné souvislosti mezi člověkem a pojišťovnictvím. Pojišťovna – jako vědomí jistoty, ochrany, zázemí, vstřícnosti, solidarity...

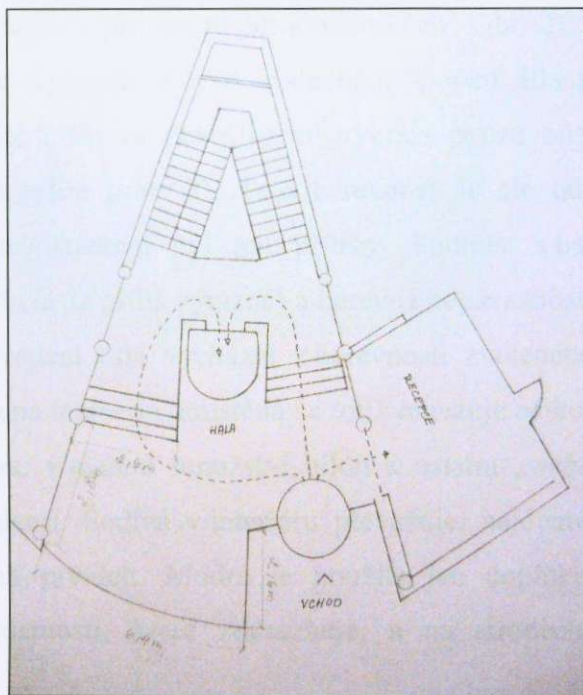
⁶¹ Srov. Parramón, J.: *Teorie barev*. Praha, Fraus, 2002, str. 24-25, ISBN 80-7236-046-9.

4.1 Rozměry

Tapiserie, neboli textilní skulptura, můžeme-li ji tak nazývat, vytvořená podle mého návrhu zaujímá v prostoru budovy určité místo a určitou plochu. Je velmi důležité správným způsobem vystihnout poměry jednotlivých hmot a ploch navzájem.

Konkrétní architektura je vždy spjata s nějakým konkrétním prostorem. Prostor vyžaduje jeho skloubení s objemy díla v jednotu. Již při tvorbě samotného textilního díla je důležité správně určit vztah hmoty tapiserie k poměru okolního prostoru a vztah její velikosti k poměru velikosti místnosti.

Vzhledem k tomu, že místnost je vysoká něco přes deset metrů (přesně 10,9) a široká 2,8 x 6,4 x 2,6 metrů; stanovila jsem výšku zamýšlené tapiserie na metrů devět. (obr. 1). Šíře tapiserie odvozená z rozměrů místnosti je v její nejobjemnější části 1,5 metru. Tato velikost by měla být odpovídající k velikosti místnosti a zároveň by z žádného místa neměla bránit lidem v průchodu a ani jiným způsobem je omezovat. Současně zajistí kolemjdoucímu detailní pohled, naopak pozorovateli stojícímu před budovou se ukáže v celé své velikosti.



Obrázek 1: Rozměry místnosti. (1:50)

4.2 Barevnost

Barvy jsou jedinečným, básnivým, mocným a nenahraditelným výrazovým prostředkem výtvarných umělců. Neboť moc barev je velká a všem srozumitelná.

Barvy mají moc změnit opticky rozměry. Svými relativními hodnotami a svými valéry mohou pomoci měnit prostor, tvar, plochu i desény, jejichž jsou nositeli. Barvy dovedou prostor zmenšit nebo zvětšit, rozšířit i zúžit, zvýšit i snížit, prodloužit i zkrátit; dovedou svým vhodným rozprostřením ploch prostor přetvořit a učinit jej výrazným.

Tmavé barvy prostor zmenšují, činí je těsnějším, světlé naopak. Teplé, hutné, neprůhledné, matné barvy prostor zmenšují, kdežto chladné průsvitné lazury jej zvětšují a jsou dokonce schopny vyvolat iluzi nekonečnosti prostoru. Barva má také schopnost zhutnit nebo odlehčit objem a tím zdánlivě změnit jeho tvar.⁶²

Jak jsem již uvedla, barvy mají velkou moc, dokáží měnit prostor. Proto při řešení barevnosti navrhované tapiserie bylo potřeba počínat si velmi obezřetně. V barevných návrzích jsem proto postupovala v souladu barevností celého interiéru místnosti, což se jevilo jako nejlepší postup.

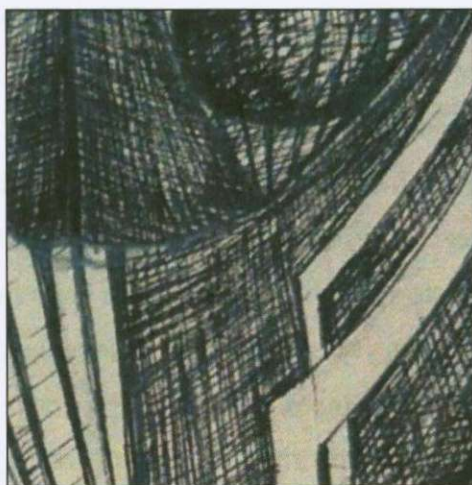
První návrhy vycházely z provedení černobílého (viz. Obr. 2). To sice vystihovalo věrně strukturní charakter tapiserie, ale ve výsledném spojení díla s interiérem budovy nebylo zcela vhodné. Poté jsem ze škály barev vybrala pouze odstíny zelených tónů prolínajících se s barvou bílou (obr. 3). Tato barevnost se ale také nepotvrdila jako nejvhodnější. Hlavním nedostatkem byl její přílišný kontrast s barevností v okolním prostoru (tapiserie by zde byla až příliš výrazná) a barevná nenávaznost na interiéru.

Finální návrh provedení díla vycházel z barevnosti zvoleného interiéru. Vnitřek budovy, kde bude zamýšlená tapiserie umístěna se totiž omezuje celkem na tři barvy: tedy na barvu modrou, šedivou, v malém množství bílou a ostatní „*nebarevný*“ prostor je vyplněn skleněnými tabulemi. Šedivá v interiéru převažuje, najdeme ji na podlahách a obnažených konstrukčních prvcích. Modrá je použita jen doplňkově na vertikálních sloupech po stranách místnosti, které zdůrazňuje, a na stropě. Bílou nalezneme v prostoru schodiště.

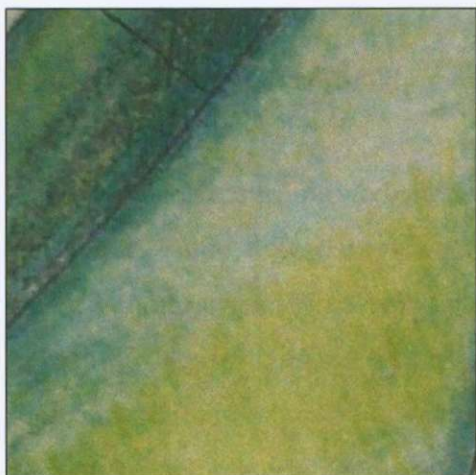
⁶² Kybal, Antonín: *O textilním výtvarném projevu*. Vydání první, Praha, SPN, 1973, str. 29 a 30.

Použití vesměs světlých barev, fakticky těžkou hmotu tapiserie vylehčuje. Bílé pruhy jsou výtvarným výrazem světla pronikajícím dovnitř místnosti díky celoskleněné stěně objektu. Můj finální návrh proto respektuje tuto barevnou škálu: vychází z několika odstínů modré, se kterou se prolíná barva bílá (obr. 4). Modré plochy povrchu tapiserie se spojují s modrou barvou na sloupech a stropu místnosti, bílé pásy v desěnu tapiserie s modrou kontrastují. Vzniká tu tak dvojité napětí, jednak mezi modrými prvky v interiéru a bílými plochami na tapiserii a jednak mezi modrými a bílými plochami tapiserie. Toto napětí mezi vzhledem místnosti a tapiserií samotnou nutí člověka aby dílo vzal na vědomí, vnímal ho, prohlížel si jej a případně nad ním i uvažoval. Protínání horizontálně vedených bílých ploch navazuje na prvky a detaily v interiéru.

Výsledná barevnost díla má interiér budovy doplňovat, dotvářet, ozvláštňovat, ne ho popírat či potlačovat jeho svébytnost, originalitu a monumentálnost.



Obrázek 2



Obrázek 3



Obrázek 4

4.3 Materiál

Materiál a jeho zpracování je jedním z nedůležitějších faktorů, který má vliv na výslednou podobu díla. Důležitá je i volba mezi materiálem přírodním či umělým (tedy syntetickým). Zatímco materiály přírodní jsou mnohem stálobarevnější (například turecké koberce zhotovené ručně z přírodních materiálů se vystavovaly přímému slunečnímu záření proto, aby se přírodní pigmenty v nich obsažené dokonale projevíly a zafixovaly a uchovaly si tak na velmi dlouhou dobu ty nejzářivější barvy), na druhou stranu ale disponují jen omezenou barevnou škálou. Naproti tomu syntetické materiály jsou schopny stát se nositeli úplné barevné stupnice, jak ji známe ze spektra. Nejen pro barevnou stálost přírodních materiálů, ale i pro jejich bezprostřední vztah k člověku, přírodě, ze které vycházejí; stejně tak pro jejich dlouhou historii, která je prověřena nejedním stoletím, dávám ve své práci přednost právě jim.⁶³

Z přírodních materiálů, které tato forma tapiserie dovoluje použít, jsem pro variantu realizovanou technikou útkového rypsu zvolila materiál tradiční a pro tento způsob práce nejpoužívanější. Tapiserie v celé její ploše bude realizovaná převážně vlnou (kromě ocelových lanek a kovových výstuží ve švech tapiserie – viz kapitola 5). Vedle vlny, bude při realizaci podle fantazie a v souladu s tvůrčími schopnostmi autora, použito ještě dalších přídatných materiálů, které se vetkají pomocí různých jiných technik (např.

⁶³ Srov. Kybal, Antonín: *O textilním výtvarném projevu*. Vydání první, Praha, SPN, 1973, str. 17, 18.

macramé⁶⁴) do přechodů mezi barvami na povrchu tapiserie. Zvýší se tak plasticita díla a povrch tapiserie se přiblíží reliéfu. Učiníme tak dílo pro naše smysly mnohem zajímavějším.

Pro variantu provedenou pomocí art protisu je již materiál určen technikou samotnou. Půjde tedy o mykané rouno. Protože hovoříme o tapiserii větších rozměrů, záleží v tomto případě i na volbě vhodného podkladu. Měl by být pevný, aby se v prostoru nekroutil. Okraje tapiserie se proto zpevní podšitím, či jiným způsobem vystužení. Pro dosažení reliéfního povrchu včleníme mezi vrstvy rouna (podobně jako u předchozí varianty) ještě materiály odlišných struktur a složení. Tyto materiály budou ale přesně určeny až ve fázi samotné realizace tapiserie. Umělec je bude totiž vybírat v souladu se svým výtvarným citem a fantazií.

4.4 Technika

„Moderní textilní dílo vzniká jedině přímým stykem jeho tvůrce s textilním materiálem. Každé textilní umělecké dílo by mělo umět přesvědčit o své svébytnosti a o svém právu zasáhnout do běhu kauzálního dění.“⁶⁵

(Antonín Kybal)

Z hlediska vzorování je tapiserie nejsvobodnější tkalcovskou technikou, proto jsem pro první realizaci finálního návrhu mého díla zvolila techniku útkového rypsu. Útkový ryps je plátno, kde útek kryje dokonale osnovu, je možno ho kdekoli vrátit nebo přerušit a materiál i barvu měnit, což nedovoluje žádná jiná tkalcovská práce. Útkový ryps mi tak umožní přecházet od jedné barvy k druhé, měnit materiál, nechávat se vést svou fantazií a tvůrčími schopnostmi a vytvářet tak dílo rozmanitého strukturálního povrchu a desénu. A právě pro tyto neomezené vzorovací možnosti byl útkový ryps odedávna nositelem výtvarných myšlenek.⁶⁶

Druhá varianta počítala s tapiserií realizovanou technikou tzv. art protisu. Art protis vzniká kladením, vrstvením a překládáním mykaného, speciálně připraveného rouna

⁶⁴ Macramé – drhaná krajka.

⁶⁵ Srov. Kybal, Antonín: *O textilním výtvarném projevu*. Vydání první, Praha, SPN, 1973, str. 6.

⁶⁶ Srov.: Wolfová, E., Arsenjevová, Z.: *Tkaní*. Brno, CP Books,a.s., 2005. ISBN 80-251-0301-3.

na textilní podklad a následným prošitím, které všechny vrstvy spojí v pevnou textilií. Tento způsob práce mne lákal zejména pro jeho schopnost experimentu s textilním materiálem a barevností. Tato „malba textilem“ poskytuje oproti dalším technikám výroby tapiserií jeho tvůrci možnost osobitého textilního výrazu. Art protis tedy umožňuje prolínání jednotlivých barevných tónů, kombinace barevných ploch a linií. Dalším nezanedbatelným důvodem, proč jsem zvolila jako další variantu provedení tapiserie techniku art protisu je i poměrně rychlá realizace a menší finanční nároky, což přidává na atraktivnosti díla jak pro jeho objednavatele, tak i pro tvůrce samotného.⁶⁷

4.5 Možnosti realizace

V případě, že by Česká pojišťovna projevila o navrhovanou tapiserii zájem, realizace díla by byla provedena buď autorkou návrhu (tedy autorkou této diplomové práce) nebo zde jsou ještě možnosti další. Totiž zadat práci jedné ze dvou českých manufaktur, anebo jako zakázku některému z výtvarníků, kteří se touto činností zabývají.

Má práce popisuje dvě varianty provedení. Z nichž bude potřeba nejprve jednu vybrat a tu později realizovat.

První varianta počítá s tkaním tapiserie za pomoci techniky útkového rypsu, kdy se podle návrhu v měřítku 1:1 zhotoví střih v a podle tohoto střihu se bude tapiserie vytkávat na rámu. Po vytkání se všechny části k sobě spojí, popřípadě ještě vystuží a zavěsí do kovových oček a připevní ke stropu místnosti. Druhá varianta spočívala původně s realizací technikou art protis. Na připravený podklad z tužší a pevnější bavlněné látky se budou nanášet jednotlivé vrstvy mykaného rouna tak, aby odpovídaly barevnému návrhu (zde plně postačí malý návrh, důležité bude zejména tvarové a barevné řešení plochy). Zafixování výsledné práce bude zajištěno prošitím pomocí speciálních klikatých stehů textilního šicího stroje značky Arachne.

Varianta, kterou jsem pro svou práci vybrala jako finální počítá s realizací technikou útkového rypsu. Který je nejen z hlediska strukturálního, ale i výtvarného určitě zajímavější.

⁶⁷ Srov. Skarlantová, J., Vechová M.: *Textilní výtvarné techniky*. Plzeň, Fraus, 2005, str.174.

5. Optimální místa pro vnímání tapiserie v daném prostoru

Způsoby zavěšování tapiserií jsou určeny architektonickým prostorem, ve kterém bude dílo umístěno. Proto, vzhledem k této skutečnosti, je třeba respektovat proporce a celkové působení vybraného prostoru (o těch viz. výše)

Zavěšení finální varianty navrhované tapiserie tedy bude provedeno pomocí dvou kovových kroužků, na které se zachytí oba horní konce díla. Kroužky se k sobě spojí kovovým lankem s dostatečnou silou a na něj bude napnuta síť tenkých provázků spojujících lanko s horním okrajem tapiserie. I když je prověšení a kroucení materiálu pro tapiserie do jisté míry typické, přece jen jsem se rozhodla vystužit ji již zmíněnými tenkými ocelovými lanky, jejichž povrch jsem opatřila vrstvou materiálu, ze kterého bude tapiserie tvořena.

Kroužky pak připevníme na háčky přivrtané do stropu místnosti a tapiserie tak bude volně splývat do prostoru interiéru. (viz. finální návrh tapiserie aplikovaný pomocí počítačového programu Adobe Photoshop; obr. č. 11).

Při výběru vhodného místa pro umístění tapiserie bylo potřeba vzít v úvahu v první řadě komunikační trasy lidí v budově. To znamená, ve kterých místech v místnosti se lidé nejvíce pohybují a kudy procházejí, aby nedocházelo k nežádoucímu kontaktu se zavěšeným dílem. Tím nejvíce frekventovaným místem bude prostor od vstupních dveří k výtahu a od vchodu ke schodišti. (obr. 5). Ostatní prostor tedy zůstane volný pro umístění tapiserie.

Dále bylo třeba vzít v úvahu i fakt, z jakých míst a pozic bude dílo vnímatelné, odkud odevšad bude možné si ho prohlédnout. Toto pak bude jako jedno z hlavních kritérií pro určení správné pozice díla.

Dílo bude tedy možné percipovat hned při vstupu do budovy, pak po celou dobu jízdy výtahem, jelikož ten má prosklené dveře. A taktéž z obou mezipater schodiště. Prosklené průčelí budovy umožňuje rovněž částečný průhled do interiéru z ulice.⁶⁸

Po zohlednění všech těchto skutečností, jsem dospěla k názoru, že nejlepším řešením bude natočit tapiserii tak, aby její postranní části bylo možno vidět jak z výtahu a

⁶⁸ Pozn. V době pořízení fotodokumentace stálo před proskleným výstupkem naproti výtahu (v místě zamýšleného umístění díla) několik židlí a palem v květináčích, na tyto objekty ve výsledné realizaci díla nebyl brán zřetel. To znamená, že před umístěním tapiserie se tyto objekty odstraní.

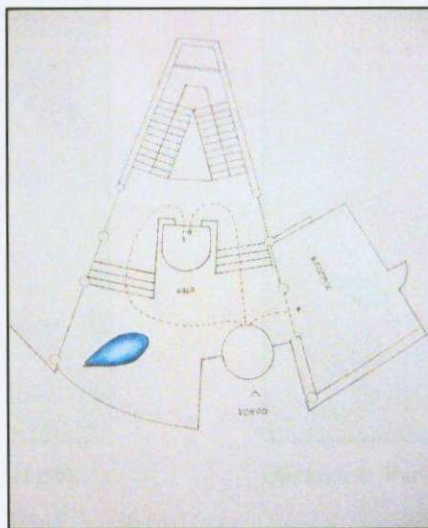
schodiště, tak i z druhé strany, tedy při pohledu z ulice. Přední stana bude pak směřovat ke vchodovým dveřím. (viz. obr. 6).

Výběru finálního umístění tapiserie předcházelo ještě několik variant instalace tapiserie. Postupným posunováním zmenšeného modelu tapiserie⁶⁹ po ploše místnosti v plánu jsem dospěla k několika možnostem. Cílem mého snažení bylo dosáhnout toho, aby žádná z částí díla nebyla pohledu diváka skryta, tedy abychom si tapiserii mohli prohlédnout postupně ze všech stran.

Na obrázku číslo sedm je tapiserie orientována v místnosti šikmo, její přední část směřuje do rohu prosklené části a ta zadní k patě schodů. Toto řešení se ale neukázalo jako vhodné, neboť ty nejzajímavější části tapiserie by byly divákovu oku skryty.

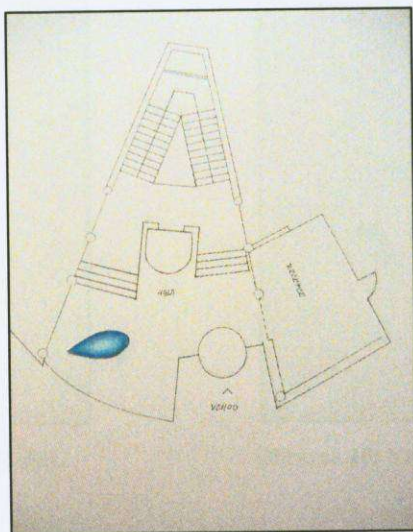
Varianta číslo dvě (obr. 8) počítala s umístěním podélným. Hlavním nedostatkem ale bylo, že přední část by sice směřovala do prosklené boční stěny, ale pohled by rušila změt' trubek odhalené vnitřní konstrukce této boční stěny.

To asi nejméně vhodné umístění vidíme na obrázku číslo devět. Tapiserie je jakoby „schovaná“ v rohu místnosti a nevyhovuje tak žádnému z požadavků na vhodné umístění v prostoru. Na obrázku číslo deset máme ze schodiště a výtahu sice krásný pohled na boční část tapiserie, ale její přední část nám ze všech stanovišť zůstává skryta.

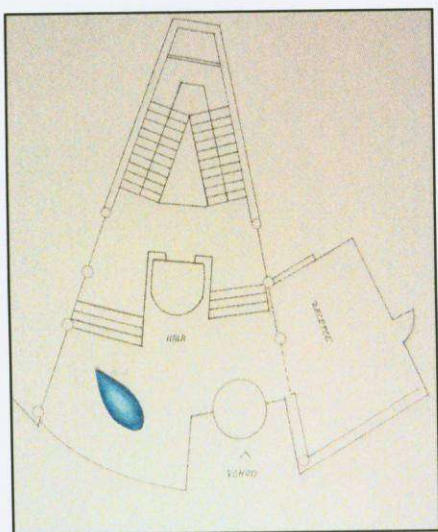


Obrázek 5: Vyznačení hlavních komunikačních tras, (1:50).

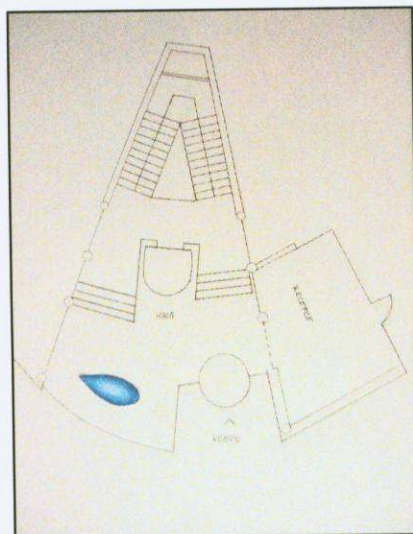
⁶⁹ Na obrázku jde o modrou kapku. Tento tvar totiž nejlépe vystihuje podobu tapiserie při půdorysném pohledu shora.



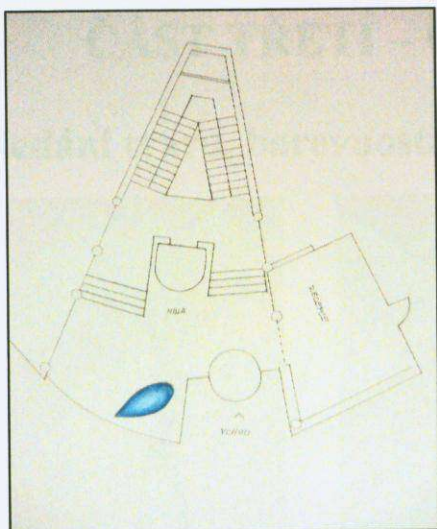
Obrázek 6: Finální varianta umístění, (1:50).



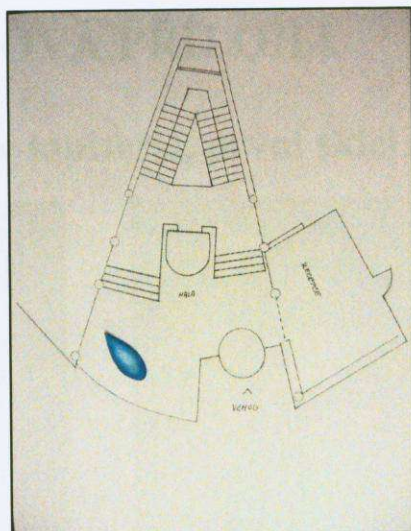
Obrázek 7: Varianta umístění 1, (1:50).



Obrázek 8: Varianta umístění 2, (1:50).



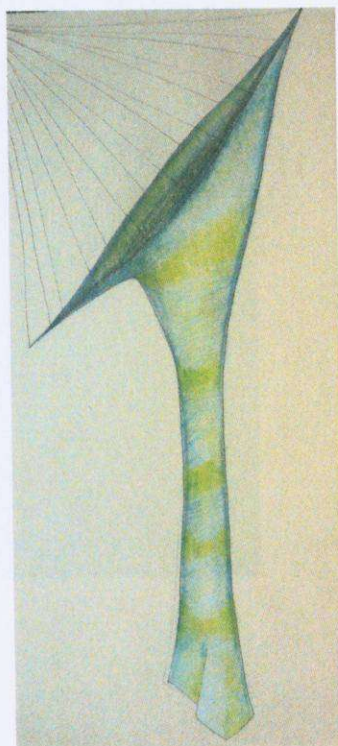
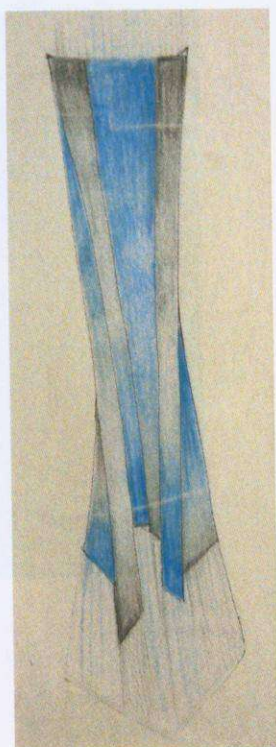
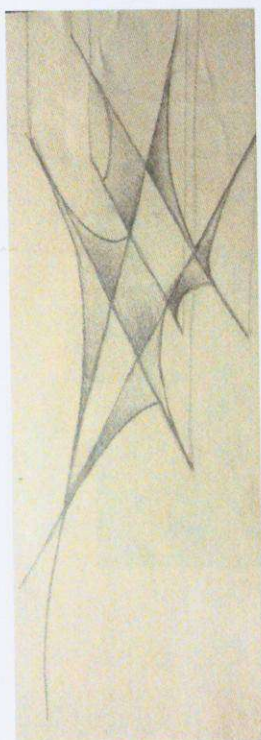
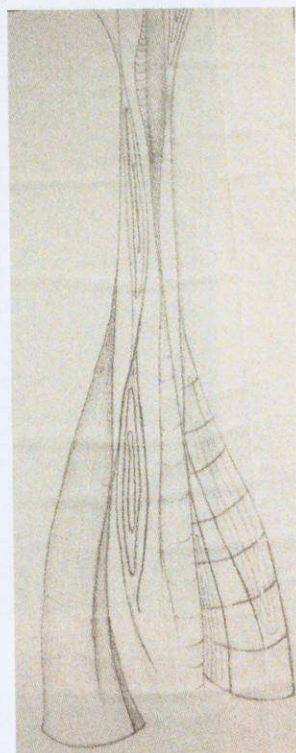
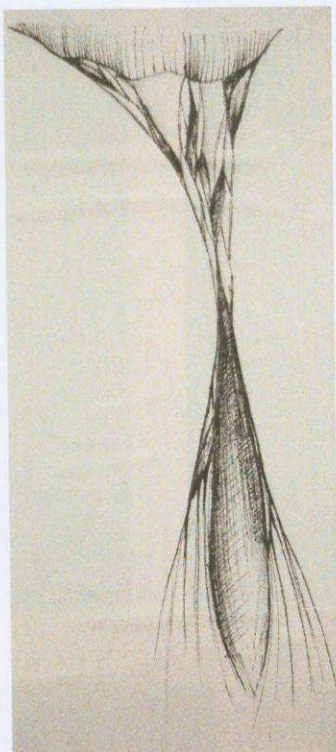
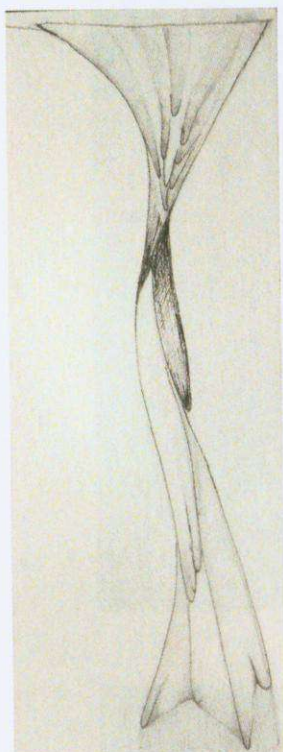
Obrázek 9: Varianta umístění 3, (1:50).

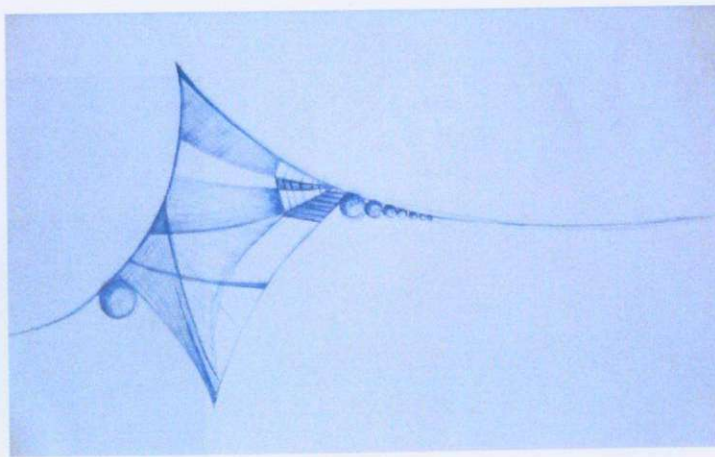
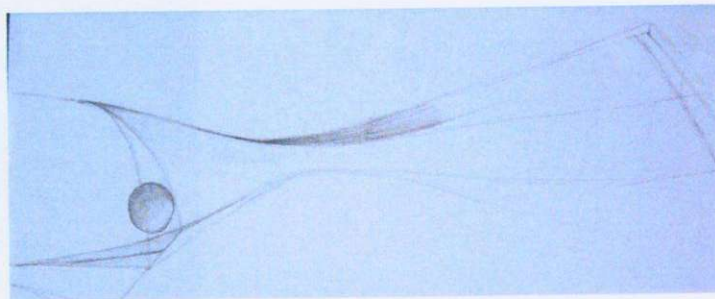
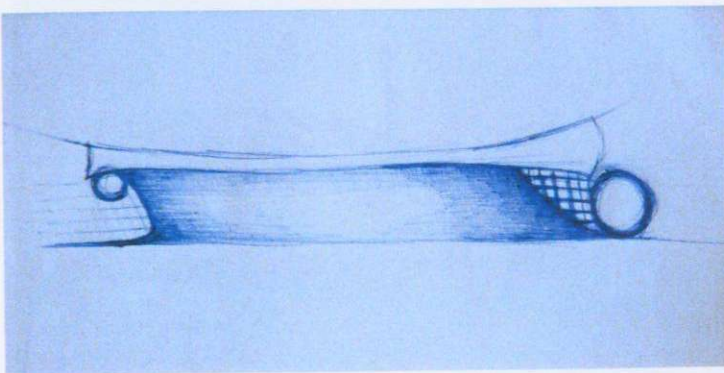
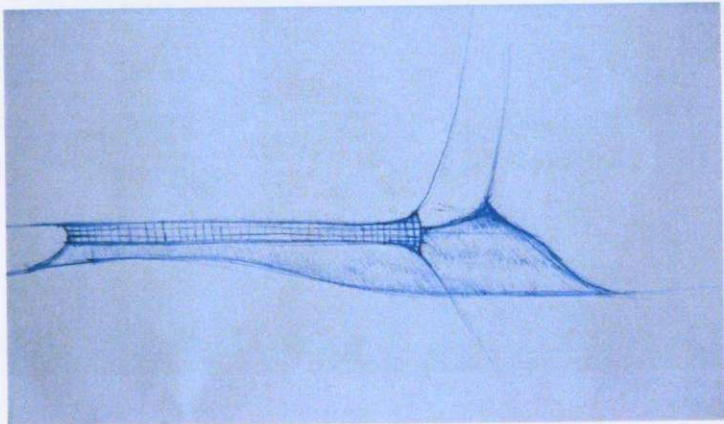


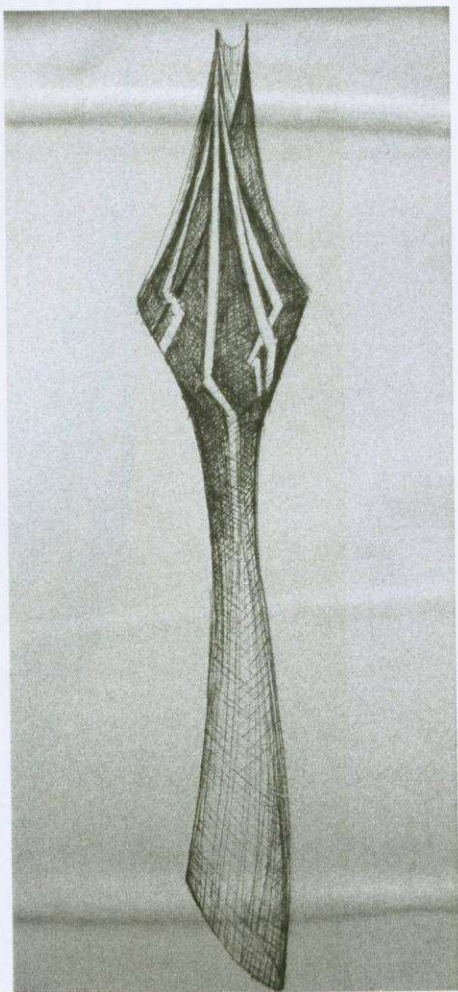
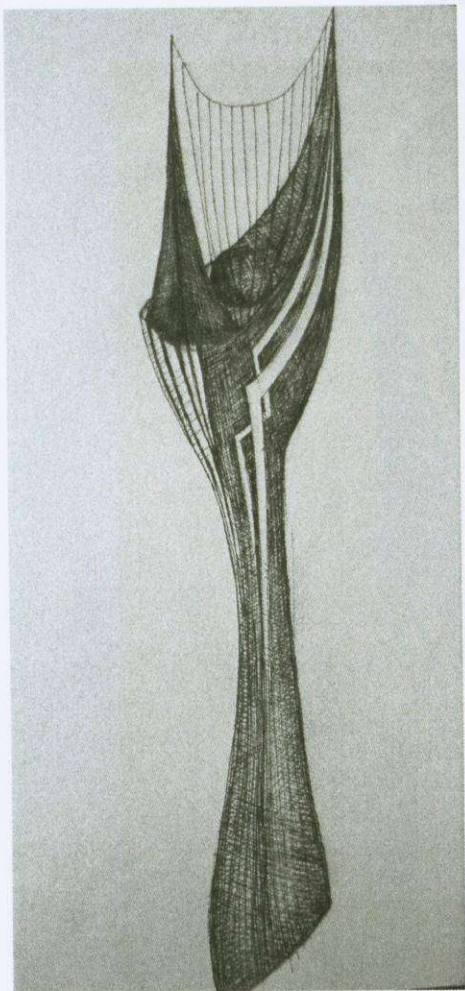
Obrázek 10: Varianta umístění 4, (1:50).

ČÁST TŘETÍ – OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

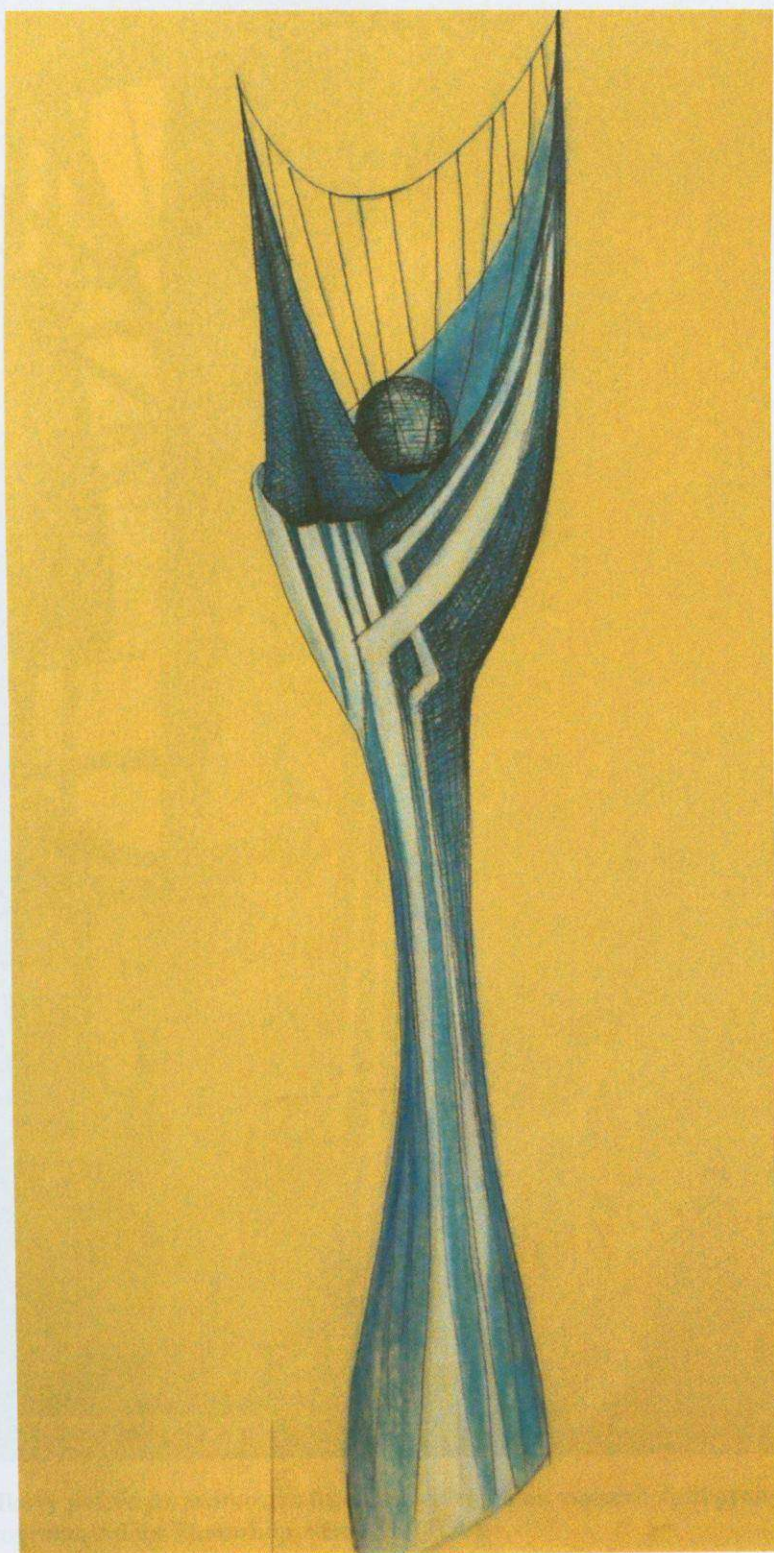
6. Hledání tvaru, barevnosti a textury tapiserie, první skici

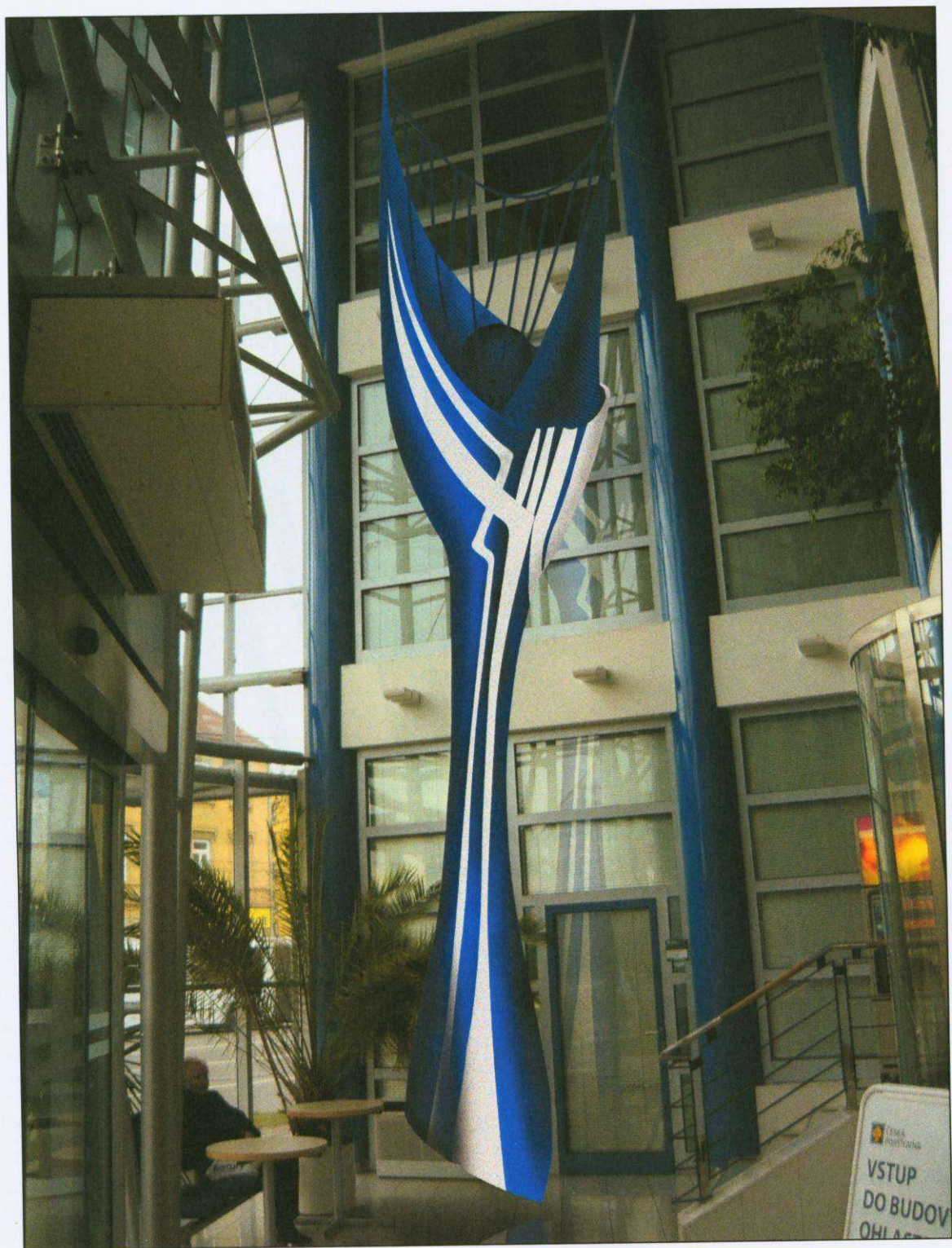




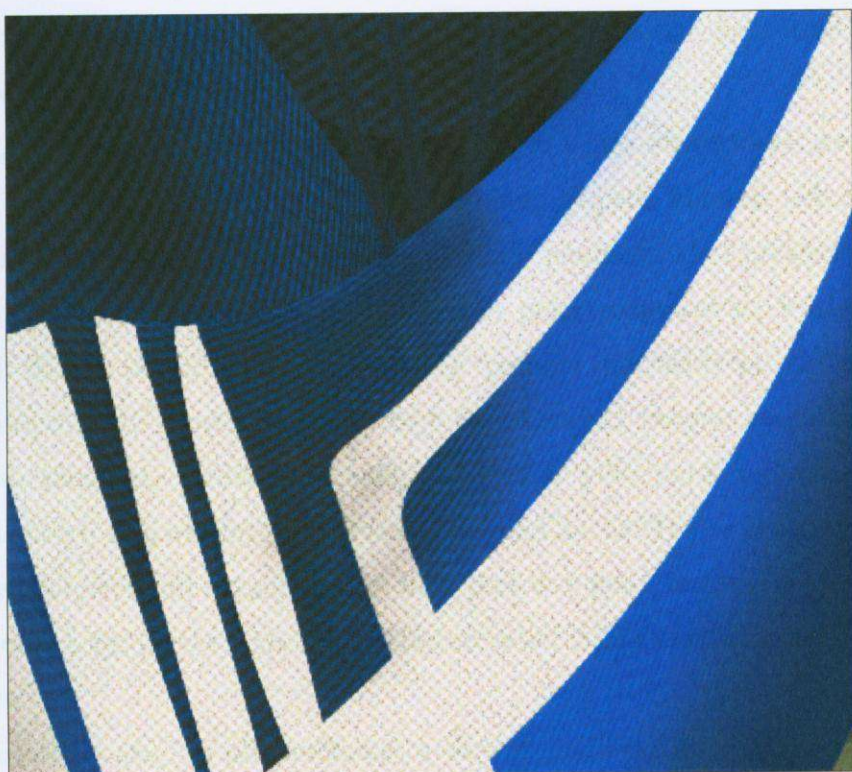


7. Finální návrh





Obrázek 11: Celkový pohled do místnosti s finálním návrhem na tapiserii aplikovaným pomocí počítačového programu Adobe Photoshop, verze 11, (1:50).



Obrázek 12: Detail finálního návrhu tapiserie.

Závěr

Cílem této práce bylo vybrat vhodný architektonický prostor, vystihnout jeho hlavní charakteristiky a navrhnout do něj takové výtvarné textilní dílo, které by s ním na jedné straně utvářelo jakýsi harmonický celek, symbiózu, a zároveň by mohlo existovat každé zvlášť, samostatně, samo o sobě. Tak, aby jedno nepotlačovalo druhé. Proto jsem zvolila právě tapiserii.

Vím, že nejlepším řešením pro umělecké dílo a pro architekturu samotnou je to, když dílo a prostor vznikají současně. To se v tomto případě bohužel uskutečnit nedalo. Proto jsem se snažila vzít v úvahu všechny aspekty, přednosti ale i překážky, které tento prostor představoval a snažila se je důkladně v práci rozpracovat. Výsledkem tohoto snažení byl finální návrh tapiserie umístěný pomocí počítačového programu Adobe Photoshop verze 11 do interiéru vstupní haly. Tato konečná varianta respektuje celkového ducha tohoto prostoru, barevnou skladbu i skladbu jeho hmot a tvarů, ale zároveň ponechává tapiserii svůj vlastní život, svého vnitřního ducha. Ten se projevuje mimo jiné i svými nepřehlédnutelnými rozměry, sahá totiž přes dvě patra budovy, a který přesahuje i prostor samotné haly; tapiserii bude totiž možno velmi dobře vidět i z protějšího chodníku přilehlé ulice.

Tapiserii považuji za plnohodnotné, svébytné umělecké dílo, jako např. sochu nebo obraz, pouze s tím rozdílem, že tapiserie má ještě něco navíc. Je totiž obohacena o kvality, které vycházejí z jejích rozmanitých strukturálních povrchů, různých způsobů vazeb a především vlastností materiálů, ze kterých jsou tyto jedinečné výtvořky utvořeny.

Své dílo bych nazvala ne přímo tapiserií. Lépe totiž tento druh textilního umění vystihuje Jiří Tichý, když je nazývá „tkanými skulpturami“. I já jsem se pokusila jednu z těchto tkaných skulptur alespoň teoreticky vytvořit. Byla to cesta ne vždy snadná, ale jednoznačně velmi zajímavá a obohacující.

Při hledání své textilní skulptury do interiéru pojišťovny jsem čerpala inspiraci od několika tvůrců tapiserií. Mezi ty nejvýznamnější, kteří mne nejvíce ovlivnili bych zmínila v první řadě Jiřího Tichého, mimo jiného i obyvatele Českých Budějovic, dále pak velmi aktivní osobnost v oblasti současné tapiserie Jana T. Strýčka, a Antonína Kybala, který mne obohatil nejen svou prací praktickou, ale i tou teoretickou.

Seznam použité literatury:

- Brožková, Ivana: *Dobrodružství barvy*. Praha, SPN, 1983, ISBN 14-217-83.
- Hanuš, Karel: *Barva v architektuře*. Praha, Státní nakladatelství technické literatury, 1957.
- Chodura, R., Klimešová, V., Křišťan, A.: *Slovník pojmů sakrálního výtvarného umění*. Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství, 2001. ISBN 80-7192-530-6.
- Klimešová V.: *Dílny pro tkaní a restaurování tapisérií v Jindřichově Hradci*. Praha, RL:Vydalo Uměleckoprůmyslové muzeum a Ústředí uměleckých řemesel, 1990.
- Kybal, Antonín: *O textilním výtvarném projevu*. Praha, SPN, 1973.
- Lamarová, M.: Tapiserie jako socha. *Umění a řemeslo*. 1/86.
- Linhart, J. a kolektiv: *Slovník cizích slov pro nové století*. Litvínov, Dialog, 2004. ISBN 80-85843-61-7.
- Luxová V., Tučná D.: *Československá tapisérie 1945 – 1975*. Bratislava, Pallas, 1978. ISBN 94-258-78.
- Mráz, B., Mrázová M.: *Současná česká tapisérie*. Praha, Odeon, 1980.
- Mráz, B., Vohánka, J.: *Aktivní tapiserie*. Katalog autorské výstavy, Jindřichův Hradec Galerie soudobého gobelínu, 1967.
- Nádvorníková, Alena: Art protis neboli umění progresivní tapiserie. *Výtvarná kultura*, ročník XII/88, číslo 1.
- Plánka, M., Kybalová, L.: *Česká a slovenská tapiserie*. Metodický sborník ze sympozia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie, Oblastní galerie výtvarného umění v Gottwaldově, MTZ Gottwaldov, 1979.
- Parramón, J.: *Teorie barev*. Praha, Fraus, 2002, ISBN 80-7236-046-9.
- Šarnická M., Trandžíková a kol.: *Pre šikovné ruky* (tapiséria, paličkované,...). Alfa, Bratislava, 1986.
- Skarlantová, J., Vechová M.: *Textilní výtvarné techniky*. Plzeň, Fraus, 2005. ISBN 80-7238-319-1.
- Tichý, J.: *Cyklus Tapisserien*. 1966-1974. Köln, Kunst-Station Sankt Peter, 1991.
- Tichý, J.: *O kompozici, o barvách, o prostoru*. České Budějovice, Herbia, 2002.
- Wolfová, E., Arsenjevová, Z.: *Tkaní*. První vydání, Brno, CP Books, a.s., 2005. ISBN 80-251-0301-3.

Internet:

URL: <http://www.gobelin.cz/cs/tapiserie>.

URL: <http://www.gobelin.cz/cs/aktuality>.

URL: http://www.novadomus.cz/pamatky/ostatni_jh.html.

URL: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Angers_\(hrad\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Angers_(hrad)).

URL: <http://kultura.idnes.cz/foto>.

URL: <http://www.radio.cz/cz/clanek/79955>.