

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra dějin umění

**Textilní výtvarník Jindřich Vohánka (*1922)
a jeho význam pro formování autorské tapiserie
v Čechách mezi léty 1955 - 1975**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Pavel Štěpánek, Ph. D.

Vypracovala: Adéla Pomothy

Olomouc 2010

Prohlášení o původnosti práce:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně, pouze s využitím uvedených zdrojů.

V Olomouci dne 30. dubna 2010

Adéla Pomothy

Srdečně děkuji Prof. PhDr. Pavlu Štěpánkovi, Ph. D., za odborné vedení a podněty, kterými mi pomohl k dokončení této práce, dále velmi děkuji panu Jindřichu Vohánkovi a panu Ivanu Vohánkovi, za ochotu a výbornou spolupráci.

Obsah

Úvod.....	5
I. Současný stav bádání.....	9
II. Jindřich Vohánka - biografie.....	18
III. Proměna autorské tapiserie v Čechách v dynamických šedesátých letech a začátkem sedmdesátých let dvacátého století.....	25
IV. Rozbor teoretické činnosti Jindřicha Vohánky – názorová východiska a formování programu Aktivní tapiserie.....	37
V. Dílo Jindřicha Vohánky v kontextu české a světové textilní tvorby (1955 - 1975).....	47
V. 1 Činnost a tvorba Jindřicha Vohánky během působení ve Valašském Meziříčí	47
V. 1.1 Gobelínová manufaktura ve Valašském Meziříčí v letech 1908 - 1962	48
V. 1.2 Rozbor stěžejního díla Jindřicha Vohánky v letech 1955–1962.....	52
V. 2 Činnost a tvorba Jindřicha Vohánky v období působení na SPŠT v Brně (1962 – 1975).....	58
V. 2. 1 Profesní spolupráce s Bohdanem Mrázkem a vznik programu Aktivní tapiserie.....	59
V. 2.2 Střední průmyslová škola textilní v Brně.....	63
V. 2.3. Rozbor stěžejního díla J. Vohánky v letech 1965 – 1970.....	66
V. 2.4 Návrat k figurálním námětům v letech 1970 – 1975.....	71
Závěr.....	73
Poznámky.....	76
Seznam použité literatury (abecední).....	84
Seznam Vohánkových publikovaných teoretických prací (chronologický).....	88
Seznam výstav a ocenění Jindřicha Vohánky.....	89
Informace ke katalogu a obrazové příloze.....	91
Katalog díla Jindřicha Vohánky 1955 - 1975.....	93
Katalog díla Jindřicha Vohánky 1955 – 1975 obrazová část.....	110
Obrazová příloha.....	126

Úvod

Vznik autorské tapiserie má své nezaměnitelné místo v dějinách a vývoji uměleckého řemesla. Specifický fenomén zažil svůj rozmach především v šedesátých letech dvacátého století. Jeho vznik měl své teoretické, filosofické i historické opodstatnění a velmi pozoruhodně souvisel s vývojovými tendencemi soudobého moderního umění. Přesto se mu nedostává patřičné pozornosti a uměleckohistorického zpracování. To, co bylo odjakživa spojováno s pojmem tapiserie, tedy plošnost, funkce a dekorativnost, začali umělci „textilní revoluce“ šedesátých let novým invenčním pojetím děl popírat a částečně negovat. Součástí vrcholné etapy v textilním řemesle byla v Čechách generace žáků Kybalovy školy, mezi jejíž nejvýraznější žáky patřil i Jindřich Vohánka.

Jindřich Vohánka se stal díky své hloubavosti a intelektuální invenci iniciátorem a hlavním aktérem vzniku autorské tapiserie u nás a následně se touto problematikou zabýval v rámci vlastní teoretické činnosti. Ve své práci spojuje bohaté zkušenosti textilního praktika s nebývalými znalostmi teoretickými. Jako jediný umělec ve své generaci dovedl hledat a následně koncepčně objasnit směřování a smysl současné tapiserie a dovedl ji pochopit a zařadit jako nevyhnutelný vývojový stupeň.

Výběr mého tématu byl podmíněn především obecným zájmem v oblasti textilní tvorby, který je bezpochyby dán mým středoškolským zaměřením s důrazem na textilní objekt a ručně tkanou tapiserii. Hlavním podnětem pro zpracování monografie Jindřicha Vohánky se pro mě stala práce na monografii Bohdana Mrázka, kterou jsem obhájila v roce 2008 na Univerzitě Palackého

v Olomouci při postupové zkoušce. Při psaní Mrázkovy monografie se postupně odkrývaly skutečnosti o osobnosti Jindřicha Vohánky, především v části, která se zabývá jejich vzájemnou spoluprací. Z dobové literatury a statí, z datací a kvality vytvořených tapiserií bylo nadmíru jasné, že Vohánkovo postavení ve vzniku autorské tapiserie u nás je nezastupitelné, jeho nevšední teoretické zázemí a vzdělanost v historii umění, intelektuální hloubavost, vytříbený styl a všeobecný přehled se staly hnacím motorem mladšího kolegy Bohdana Mrázka. Při jejich společném působení na brněnské střední textilní škole se Vohánkuv intelekt a Mrázkova citovost a experimentátorská povaha vzájemně inspirovaly a doplňovaly a nakonec daly vzniknout programu Aktivní tapiserie a podnítily rozmach autorsky tkané tapiserie u nás v době, kdy lze identické tendence sledovat v práci nejvýznamnějších světových autorů. Zájem o Bohdana Mrázka probudil zvědavost dozvědět se více o osobnosti Jindřicha Vohánky.

Význam Vohánkovy životní činnosti nespočívá jen v přínosu v oblasti autorského tkaní (ačkoliv ten se jeví jako zásadní), ale také v plodném působení ve vedoucí pozici v gobelínové manufaktuře ve Valašském Meziříčí a pedagogické činnosti na Střední průmyslové škole textilní v Brně (dále SPŠT), kde společně s Mrázkem a kolektivem vynikajících pedagogů pomohl zrealizovat zavedení nových moderních výukových osnov inspirovaných Bauhausem. Nové postupy a pedagogické inspirační zdroje úspěšně převedli do prostředí středoškolské výuky.

Dílo Jindřicha Vohánky zatím nebylo komplexně zpracováno, dokonce lze říci, že odborně nebylo zpracováno vůbec. Ve své práci vycházím z dobové literatury a odborných článků, které se osobností Jindřicha Vohánky zabývají jen okrajově, orientačně, či ho pouze jmenují v souvislosti s Kybalovou školou

či v souvislosti s dílnami Ústředí uměleckých řemesel (dále ÚUŘ) ve Valašském Meziříčí. Nejvíce informací o Jindřichu Vohánkovi lze nalézt paradoxně ve slovníkovém hesle v *Nové encyklopedii výtvarného umění II* z roku 1995, které zpracovala Alena Adlerová. Text stručně shrnuje Vohánkovu textilní tvorbu a jeho přínos na poli autorské tapiserie a jmenuje stěžejní autorovy výstavy. Monografická data jsou pouze základní a vychází ze zmínek v předešlé literatuře. Důvodem nedostatečného historického a monografického zpracování je nepochybně introvertní Vohánkova povaha, která nedovolila ani vlastním kolegům a žákům překročit jisté hranice mezi osobním a profesionálním životem, ale také nevelký rozsah realizovaných tapiserií, tkaných mezi druhou polovinou padesátých let a první polovinou sedmdesátých let. V druhé polovině sedmdesátých let se Vohánka profesně odmlčel a vytvořil pouze několik velkoformátových tapiserií, věnoval se především pedagogické a badatelské činnosti. Poslední oficiální informace o něm existuje z roku 1984, kdy po dvaadvaceti letech odešel z brněnské průmyslové školy do penze. Dobovou literaturu a články zmiňující Vohánkovo dílo shrnuji v kapitole I. Současný stav bádání.

V diplomové práci se zaměřuji především na období padesátých až sedmdesátých let, které je pro českou autorskou tapisérii zásadní a ve kterém Vohánka vytvořil své nejdůležitější práce. Výstavy a přehlídky tapiserií shrnuji v kapitole III. Proměna autorské tapiserie v Čechách v dynamických šedesátých a začátkem sedmdesátých let dvacátého století. V této části vycházím především z dobových odborných článků komentujících výstavní činnost v šedesátých a sedmdesátých letech. Vzhledem k naprostému nedostatku monografických údajů o Vohánkovi jsem si dala za cíl sestavit jeho přesnou a důslednou monografii. Cestou

mnohých návštěv a telefonátů se mi podařilo zkontaktovat syna žijícího autora a následně se otevřela možnost sejít se s Jindřichem Vohánkou. Osobní setkání s autorem považuji za důležitou součást bádání v případě psaní monografické práce. O činnosti a výtvarných kvalitách jednotlivých umělců vypovídá jistě především dílo samotné, odstup a objektivita jsou důležitou a nedílnou součástí práce každého historika, přesto však životní příběhy často mnohé osvětlují.

Vohánkovo dílo bylo důsledně koncepčně doprovázeno vlastními intelektuálními rozvahami, které publikoval v mnoha teoretických statích. Tyto stati odhalují Vohánkovo uvažování a dílo a proto výběr z nich, týkající se autorské tapiserie, zpracovávám v samostatné kapitole V. Rozbor teoretické činnosti Jindřicha Vohánky – názorová východiska a formování programu Aktivní tapiserie.

Stěžejní dostupné či alespoň soukromé autorsky tkané tapiserie zpracovávám a vyhodnocuji ve dvou základních kapitolách, první z nich se věnuje Vohánkově činnosti a působení v průběhu vedení textilní manufaktury ve Valašském Meziříčí. Kapitola V. 1 shrnuje základní informace o gobelínové manufaktuře a zaměřuje se na období Vohánkova působení, na utváření jeho výtvarného názoru a vlivy, které podnítily snahu o nezávislost na kartonové předloze a vzbudily úvahy o správnosti cesty umělce versus tkalce. Druhá kapitola V. 2 se věnuje především programu spolupráci Mrázka a Vohánky a vzniku programu Aktivní tapiserie, pedagogické činnosti na SPŠT v Brně a rozebírá a zařazuje Vohánkovy zásadní tapiserie z šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století.

Přínos mé diplomové práce spatřuji především

v kompaktním a komplexním zpracování Vohánkova díla, které zasazují do dobových tendencí a historických faktů. Důležité je rovněž zpracování monografie a sestavení katalogu stěžejních prací, dokládajících zásadní Vohánkovu tvorbu.

Vzepětí textilní tvorby v šedesátých letech v Čechách a vznik autorského tkaní je fenoménem nedostatečně zpracovaným, přestože průkopníci autorské tapiserie u nás dosáhli světových kvalit i světového uznání. Domnívám se, že toto neprobádané pole naší historie si zaslouží odbornou pozornost.

I. Současný stav bádání

Obecně lze říci, že informace o Jindřichu Vohánkovi se objevují v literatuře od šedesátých let v odborných v publikacích, v kritických statích v dobových časopisech a mnohé o něm vypovídá vlastní teoretická práce, které je v této diplomové práci věnována samostatná kapitola.

V odborných publikacích lze zmínky o Vohánkovi či reprodukce jeho prací nalézt ve spojitosti s tzv. „Kybalovou školou“ a generací Kybalových následovníků, v odborných časopisech zase v návaznosti na soudobé výstavy. Šedesátá léta se vyznačovala poměrně bohatou teoretickou činností v oblasti uměleckého řemesla a umění obecně, asi nejvíce fundovaných kritických článků mapujících umělecké řemeslo a textilní tvorbu u nás (ale i v cizině) vycházelo v šedesátých a sedmdesátých letech v časopisech *Umění a řemesla*, *Tvar* či *Výtvarná práce*.

V roce 1959 se objevuje zmínka o Jindřichu Vohánkovi v publikaci Antonína Kybala *Kapitoly o textilním umění*¹. Kybal v této knize reprezentuje své pedagogické stati o textilu mimo jiné na dílech svých žáků. Najdeme zde také reprodukci studentské

práce Jindřicha Vohánky *Studie Býka* z roku 1950, doprovázenou krátkou katalogovou informací.

Mnohem závažnější text psaný formou dialogu mezi Josefem Malivou – autorem textu a Jindřichem Vohánkou vychází v roce 1960 v katalogu k výstavě prací Jindřicha Vohánky v Gottwaldově pod názvem *Setkání s dílem Jindřicha Vohánky*². V textu Vohánka odpovídá na Malivovy dotazy týkající se textilních prací, vytvářených ve Valašském Meziříčí, konkrétních vystavených prací (*Kytice*[2], *Léto*[5]), cílů a směřování autorovy tvorby. Vohánka zde vyjadřuje svůj názor na funkci dekorativních tapiserií, které mají být vysoce esteticky účinné a zároveň cenově dostupné, a popisuje řemeslné techniky, které při tkaní využívá. Vyjadřuje se zde také ke svým drobným vyřezávaným grafikám (stříhánkám), vystaveným na zmíněné výstavě. Dosavadní práci již Vohánka považuje v roce 1961 za uzavřenou kapitolu, jak dokládá text, a chystá se věnovat monumentálnímu dílu ideového obsahu.

Na začátku šedesátých let vychází v tisku dva krátké články jako reakce na Vohánkovu výstavu v Gottwaldově v galerii Díla³. První článek vyšel pod názvem *Gobelíny a stříhánky jako umění*⁴ a autor zde stručně shrnuje zaměření a studia Jindřicha Vohánky a upozorňuje na jeho drobné koláže pohlednicového typu, vytvářené z prořezávaného barevného papíru (viz. příloha). Druhý článek nazvaný *Jindřich Vohánka*⁵ seznamuje čtenáře blíže s osobností výtvarníka. Text vychází z výše uvedeného rozhovoru v katalogu k výstavě Jindřicha Vohánky v Gottwaldově⁶ a zaměřuje se na Vohánkovy drobné bytové textilní doplňky, vytvářené kombinovanou technikou.

První monotematická publikace věnující se komplexněji československé textilní tvorbě vyšla v roce 1963 pod názvem *Československá gobelínová tvorba*⁶. Autorka Ludmila Kybalová se

věnuje především obecné historii textilního řemesla v Československu, popisuje situaci v době vzniku gobelínových manufaktur ve Valašském Meziříčí a v Jindřichově Hradci a zabývá se tvorbou Aloise Fišárka a Antonína Kybala a jejich přínosem pro rozvoj autorské tapiserie. V samostatné kapitole popisuje Kybalová generaci absolventů a posluchačů Kybalovy školy. Výtvarníkům věnuje krátké odstavce a především se zaměřuje na individualitu a nové zacházení s textilní i netextilní materií. Kybalová se ve své publikaci poprvé věnuje mladé nastupující generaci textilních výtvarníků šedesátých let. Když pomineme faktickou chybu ve Vohánkově křestním jméně (Jindřich nikoliv Jaroslav), všimneme si, že popisuje Vohánkovy práce jako drobné interiérové gobelíny. Vohánka působil již od roku 1955 jako vedoucí gobelínových dílen ve Valašském Meziříčí a zabýval se drobnými pracemi, které skutečně měly mít charakter pouze dekorativních, bytových doplňků. Ty se však Vohánka snaží nově uchopit a přehodnotit. Živý zájem o dekorativní textil během Vohánkovy „valaškomeziříčské etapy“ dokládá nejen několik dobových tapiserií, ale také např. text od Ludmily Kybalové.

Vohánkovy práce z Valašského Meziříčí krátce popisuje v článku *Gobelínová tvorba z posledních let*⁷ rovněž Jana Hofmeisterová. Odborný text vyšel v roce 1965 v časopise *Umění a řemesla* a zabývá se českým textilním projevem první poloviny šedesátých let. Autorka se již nevyhnutelně věnuje osobnosti Antonína Kybala a žákům jeho školy, v krátkých komentářích se zabývá dílem B. Mrázka, I. Tuschnerové, J. Müllera, J. Tichého, J. Hladíka a dalších, například Věru Drnkovou - Zářeckou vyhodnocuje za nejpopulárnější výtvarnici Kybalovy školy. Hofmeisterová zmiňuje Vohánkovy tapiserie vystavené v Moravské galerii v Brně roku 1963 a označuje je za „menší

bytové gobelíny“, Vohánkovo dílo komentuje slovy: „*Osobitost jeho projevu tkví však v důrazné plošné stylizaci výrazových prvků, která má blízko ke koptským tkaninám.*“⁸ V hodnocení a zařazení Vohánkova díla z první poloviny šedesátých let se Hofmeisterová shoduje s L. Kybalovou a jejím komentářem publikovaným roku 1963 ve výše citované knize *Československá gobelínová tvorba*.

Na podzim roku 1966 se konala monotematická výstava *Československá tapiserie 1956 – 1966* a následně vyšel v periodiku *Tvar* kritický článek od Dagmar Tučné nazvaný *Československá tapiserie v roce 1966*⁹, jenž přibližuje koncepci výstavy a vystavené práce. Přehlídka umožnila návštěvníkům zhlédnout díla Františka Kysely a výběr tapiserií pro zásadní Světovou výstavu v Bruselu, která se konala v roce 1958 a stala se mezníkem ve vývoji poválečného textilního umění u nás¹⁰, jelikož zde byly poprvé s velkým úspěchem prezentovány nejaktuálnější tapiserie A. Kybala a jeho žáků. Tučná upozorňuje na zásadní funkci Vysoké školy uměleckoprůmyslové a vyzdvihuje činnost výtvarných ateliérů vedených A. Kybalem a A. Fišárkem, především upozorňuje na Kybalovy impulsy ke vzniku nových podnětů, které rozvádějí jeho žáci. V práci těchto nastupujících výtvarníků, mezi něž patřil i J. Vohánka, si všímá sílícího fenoménu autorské tapiserie, který se u mladých autorů prosazuje nejvíce. Autorka dále věnuje pozornost experimentální poloze tvorby brněnských umělců J. Vohánky a B. Mrázka, upozorňuje na jejich společné „hledání nových cest“¹¹, neobvyklé používání sisalu, tendence k prostorovosti a porušování dosavadních zažitých zákonitostí v textilním oboru.

V roce 1967 se konala již třetí přehlídka tapiserií ve švýcarském Lausanne. Na tuto událost obratem reaguje český historik Karel Hetteš v článku *Lausanne a hledání zítřka*¹²

v odborném magazínu *Výtvarná práce*. Hetteš se vyjadřuje k vystavujícím umělcům, komentuje koncepci bienále a upozorňuje na kontroverzi mezi díly Francouzů a pracemi polské školy. Českou vystavenou tvorbu rozděluje do dvou tendenčních linií první klasičtější, kterou reprezentují manželé Hladíkovi a druhou, experimentální linii, do níž řadí práce Jindřicha Vohánky a Bohdana Mrázka.

„Od července 1968 bylo stále evidentnější, jaký význam mají mezinárodní aspekty pro československý reformní pokus a nakolik vnitropolitickou situaci ovlivňují názory představitelů těch států, s nimiž československo tvořilo politicko – vojenský svazek Varšavské smlouvy. Vojenská agrese proti Československu iniciovaná Moskvou, se již nejevila jako vzdálená eventualita, ale jako reálná hrozba..“¹³

Rok 1968 je rokem nešťastného zpřetrhání mezinárodních vazeb, násilným ukončením období rozkvětu české autorské tapiserie a také „utichnutím“ kritických hlasů na poli teoretickém. V říjnu roku 1968 píše Jiří Tichý článek komentující výstavu moderní tapiserie Brněnská bilance v Brně a v Domě kazatelů na Betlémském náměstí představující částečně textilie připravené pro zrušené pražské Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii. Stať nazvaná *Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie*¹⁴ pojednává obecně o aktuálním směřování tapiserie a spíše negativně a s despektem hodnotí experimentální polohu textilu a expanzi textilií do prostoru, ačkoliv v textu je zřejmé i hledání nových východisek. Autor nepojednává o konkrétních dílech a konkrétních umělcích, spíše zobecňuje problematiku autorského tkaní, článek obsahuje fotodokumentaci z kritizované výstavy a je zde vedle prací Wojciecha Sadleye, Magdaleny Abakanowiczové či Sheily

Hicksové prezentována i autorsky tkaná tapiserie *Návštěva z Aldebaranu*[25] Jindřicha Vohánky.

*Tapiserie a textilní skulptury 1969*¹⁵ se nazývá stať od Dagmar Tučné, která vyšla v červnu zmíněného roku v časopise *Umění a řemesla*. Tučná pojednává o nejzajímavějších výstavách tapiserie, pořádaných roku 1969 a zároveň se zamýšlí nad soudobým směřováním tapiserie vůbec. V zásadě jde o rozbor tří výstav *Perspektivy v textilu* ve Stedelijk musee v Amsterdamu, *Wall Hangings* v newyorském Museum of Modern Art a *IV. Mezinárodní bienále tapiserie* v Lausanne. Autorka komplexně rozebírá všechny tyto výstavy a hledá společné rysy mezinárodní textilní tvorby, své poznatky shrnuje v posledním odstavci, kde se podle ní jeví jako charakteristický rys soudobé tapiserie tendence k plastičnosti a trojrozměrnosti, tuto prostorovou expanzi považuje za logickou a přirozenou součást vývojového procesu a oceňuje nové materiálové možnosti. Uvědomuje si zásadní vývojový význam autorské tapiserie a zároveň hledá i nové řešení pro spolupráci výtvarníka s dílnou. Jindřich Vohánka se společně s Bohdanem Mrázkem zúčastnil pouze výstavy ve Stedelijk museum. Slovy Dagmar Tučné jsou Vohánkova a Mrázkova díla: „... volba dobře uvážená. Jejich tapiserie, které možno počítat k našim nejlepším, se v kontextu výstavy dobře uplatnily“¹⁶. Z Vohánkových tří vystavených prací nejvýše hodnotí tapiserii *Ročník 1922*[22].

Roku 1970 vychází v časopise *Tvar* stať od Jiřiny Medkové nazvaná *Jihomoravská bilance*¹⁷. Medková se v článku přehledově zabývá jihomoravským užitým uměním od dvacátých let, ale především se soustředí na první výstavu užitého umění výtvarníků jihomoravského kraje z konce roku 1969. Akce nazvaná *Brněnská bilance* se konala ve výstavních prostorách Moravské galerie v Brně a dokumentovala uměleckořemeslnou tvorbu z let 1964 –

1969. Medková se podílela na instalaci výstavy, a jak dokládá fotodokumentace, nejrozsáhleji zde byla prezentována keramika a hned dalším zastoupeným oborem se stal textil v podobě oblečení, doplňků stolování a především tapiserií. Medková naráží v souvislosti s dílem Mrázka a Vohánky na pojem aktivní tapiserie a popisuje její základní principy, zdůrazňuje, že nestačí jen netradiční řešení tvaru v podobě prolamování plochy tapiserie a působení struktur, ale je nutná vnitřní osobní potřeba citu a myšlenky, jež by se měla prolínat s objevováním hodnot materiálu a techniky. Autorka textu zmiňuje strukturální tapiserii *Ročník 1922*[22] od Jindřicha Vohánky a všímá si její dynamiky i citlivého použití materiálů či významu autorské tapiserie na poli moderního umění.

Rok 1973 přinesl XII Bienále tapiserie v São Paulo v Brazílii a českou textilní tvorbu zde prezentovali Bohdan Mrázek a Jindřich Vohánka. V katalogu k výstavě publikovala svůj článek v portugalské a anglické jazyce Dagmar Tučná¹⁸. Tučná ve své stati popisuje plodnou spolupráci obou autorů a vývoj jejich tvorby od klasických textilií až po odpoutání se od kartonové předlohy a vznik autorských dynamických expresivních děl z druhé poloviny šedesátých let. Oceňuje perfektní zvládnutí techniky a využití netradiční textilní materie a poprvé se více zaměřuje na důležitou roli spolupráce Vohánky a Mrázka ve formování autorské „aktivní“ tapiserie v našem prostředí a sleduje paralely v českém a světovém vývoji tapiserie.

Roku 1978 vyšla v nakladatelství Pallas kniha *Československé tapiséria 1945 – 1975*¹⁹ Publikace výběrového a reprezentačního charakteru je vlastně první svého druhu u nás. Přináší přehled vývoje, který zaznamenala československá tapiséria v zmíněných třiceti letech. Text se dělí na část věnující

se České tapiserii od Dagmar Tučné a na pasáž o Slovenské tapiserii od Viery Luxové. Tučná se v části o české tapiserii zabývá vznikem prvních gobelínových dílen na našem území a v zásadě vychází z knihy *Československá gobelínová tvorba* z roku 1963 od Ludmily Kybalové. Jednu samostatnou kapitolu věnuje Tučná autorské tvorbě tapisérií, kde popisuje charakteristické výrazové prostředky autorské tapiserie, vznik fenoménu na našem území a zásadní představitele. S osobností Jindřicha Vohánky se zde setkáváme v odstavci věnovanému gobelínové dílně ve Valašském Meziříčí. Vohánkově činnosti je přikládána zásluha za reformování této gobelínové manufaktury. Autorka oceňuje Vohánkům zodpovědný přístup a úsilí o novou promyšlenou koncepci dílen, všímá si kvalitativního obratu dílen v průběhu Vohánkova vedení a nové spolupráce s výtvarnými umělci, která přinesla mnohé významné realizace. Vohánkovy zásluhy spatřuje rovněž v jeho investici do hledání nových cest pro běžný bytový interiér a všímá si inspiračních zdrojů v lidovém umění. Vohánka je v textu zmiňován ještě jednou v souvislosti s okruhem české autorské tvorby. Počátky jeho autorské činnosti zasazuje Tučná do období působení na textilní průmyslové škole v Brně, všímá si jeho intelektuálního potenciálu, hloubavosti a tvůrčí invence, která vykrytalizuje v polovině šedesátých let zásadními díly jako *Balada* [16] či *Sen pana Blériota*[18]. Druhou linii Vohánkovy činnosti spatřuje v sedmdesátých letech a všímá zaujetím figurálními náměty.

Drobná publikace s názvem *Současná tapisérie*²⁰ vychází v roce 1980 a věnuje se přehledově umění autorské tkané tapiserie. Autoři knihy Bohumír a Marcela Mrázovi se v úvodní stati zabývají technikou tkaní, rozbořem pojmů tapiserie a gobelín a základními informacemi pro širokou veřejnost. Srozumitelným

způsobem vysvětlují vznik autorsky tkané tapiserie u nás a všímají si její pozoruhodné souvislosti s vývojovými tendencemi moderního umění. Publikace je v zásadě především obrazová, je zde prezentováno na třicet autorů, každému je věnována drobná stať obsahující základní životopisné údaje a popis jednoho zásadního díla. Jindřicha Vohánku zde reprezentuje dílo *Husovická Venuše*[33] z roku 1974, poprvé jsou zde uváděna základní Vohánkova životopisná data, základní výstavy a základní ocenění.

Komplexněji pojednává o Vohánkovi poprvé heslo v *Nové encyklopedie českého výtvarného umění*²¹ z roku 1995 od Aleny Adlerové. Vohánka je zařazen k experimentující generaci šedesátých let, hlásící se k tapiserii jako svému oboru, záměrně však porušující její respektované hodnoty. Přínosem hesla je přehled základních monografických dat, přehled společných i samostatných výstav. Heslo je přehledové, obsahuje základní informaci, seznam výstav není kompletní, není zde uveden přehled ocenění.

Roku 1998 vyšla publikace *Moravská gobelínová manufaktura ve Valašském Meziříčí*²², kniha pojednává přehledově o vývoji gobelínové manufaktury a samostatně je tu zmiňována etapa Vohánkova vedení dílen, které v roce 1958 přešly pod správu Ústředí uměleckých řemesel. Vohánkův přínos je spatřován v příznivém obratu a vzestupu dílen po roce 1955, kdy mu bylo svěřeno jejich vedení a v navázání spolupráce s výtvarnými umělci. Přehledová publikace nepřináší nové informace o Vohánkovi, zajímavá je doprovodná fotodokumentace, kde lze vidět například autorskou tapiserii *Majakovský*[12] z roku 1962.

Zatím nejnovější článek věnující se autorské tapiserii

se jmenuje *Sdělení textilní hmoty*²³ a vyšel roku 2009 v revue *Umění a řemesla*. Článek historičky Magdaleny Rudovské pojednává zajímavým způsobem o fenoménu autorské tapiserie v šedesátých letech. Vohánka je zde zmiňován přehledově společně s autory generace Kybalovy školy, přínos článku je bezpochyby v otevření tématu a nastínění problematiky, které se zatím nedostalo důkladného uměleckohistorického zpracování.

II. Jindřich Vohánka - biografie

Jindřich Vohánka se narodil 15. 7. 1922 v Pičíně u Příbrami Boženě Vohánkové (1901 - 1970). S otcem dítěte Jindřichem Rubášem (1886 - 1950) se seznámila v Hodoníně, a jelikož nebyli sezdáni, odjela dítě porodit do Pičina ke své rodině. Odtud se po krátké době vrátila zpět do Hodonína, kde s partnerem a dítětem až do roku 1936 žili. Otec Jindřicha Vohánky byl velmi schopný, společensky i politicky činný člověk, který se z cihlářského pomocníka vypracoval na ústředního tajemníka odborového sdružení Svazu dělnictva stavebního, kameno - a keramického průmyslu. V Hodoníně se seznámil se synem Ivana Olbrachta (Kamila Zemana) Vojtěchem Zemanem, se kterým zde založili šachový a fotbalový klub. Božena Vohánková byla v Hodoníně zaměstnána v knihovně a organizovala místní společenský kulturní život. V roce 1928 nastoupil Vohánka na obecnou školu.

V raném dětství měla na výtvarné směřování Jindřicha Vohánky především matka, která se amatérsky zabývala kresbou, malbou a především výšivkou a malého Jindřicha seznamovala

s výtvarným uměním prostřednictvím výstav a uměleckých publikací, které mu zakupovala. Kombinace výtvarného vlivu matky a otcova cihlářského řemesla, které Vohánku seznámilo s keramikou i kamenem, podnítila v Jindřichu Vohánkovi touhu stát se sochařem, ale po dokončení obecné školy mu otec díky známosti zajistil místo na Průmyslové škole textilní v Brně. V roce 1936 se celá rodina přestěhovala do Brna, kde otec pracoval v soukromé pojišťovně a Jindřich nastoupil následujícího roku na střední školu. Době, kdy Vohánka začal studovat, předcházela rok 1935, kdy byla výnosem Ministerstva školství sloučena původně německá a česká část školy a zároveň vznikl česko-německý pedagogický sbor v čele s ředitelem školy Františkem Bajerem, rovnoprávnými vyučovacími jazyky byly němčina i čeština. Vohánka uměl velmi dobře německy, což mu později umožnilo číst odbornou německou literaturu, která v češtině nebyla dostupná²⁴. Mladý Jindřich Vohánka studoval v pohnuté době dva roky dvouletou Odbornou školu tkalcovskou a následně Vyšší textilní školu kreslířskou, která byla na průmyslové škole nově otevřena. V roce 1938 začaly sílit odstředivé tendence německé části utraktivistické školy, které vyvrcholily po obsazení části státního území německou armádou a vytvoření tzv. Protektorátu Čechy a Morava. V Brně tak opět vznikly dvě samostatné textilní školy a nakonec v roce 1940 se česká část pod tlakem přestěhovala do budovy v ulici u Lazaretu²⁵. Největší výtvarný vliv měl na Vohánku v této době třídní prof. Rudolf Stejskal, zároveň se zde seznámil se spolužákem Františkem Okáčem, díky kterému se později rozhodl jít učit zpět do Brna.

Po maturitě na Vyšší textilní škole kreslířské roku 1941 začal Vohánka navrhovat textilie pro firmu Christian Geipel a syn

v Aši, pro Klazar acs. spol. a TOKO (1946 přejmenováno na Moravan Brno) v Brně. V roce 1945 se začaly obnovovat základy organizačního uspořádání československé armády a Vohánka na dva roky přerušil návrhářskou činnost a nastoupil dvouletou vojenskou službu.

Roku 1948 se Vohánka zapsal na Pedagogickou fakultu v Brně, kde studoval pouze jeden rok, ale měl možnost se zde setkat s tehdejšími pedagogy Františkem Kubištou (bratrem Bohumila Kubišty), či Vincencem Makovským. Roku 1949 byl Vohánka přijat na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze (dále VŠUP) do textilní speciálky prof. Antonína Kybala.

Po komunistickém puči v roce 1948 se orientace VŠUP značně obměnila, důraz na ideové a politické aspekty vytvářel tlak na udržení úrovně uměleckých požadavků školy, vyšší úroveň a větší nezávislost si držely řemeslné obory, protože netrpěly tak velkou politickou kontrolou. Z důvodů nedostačujících prostor se v době Vohánkova studia textilní ateliér přesunul do Prahy – Bubenče, do ateliérů patřících pod Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK). Kybal prosazoval napojení studentské tvorby na textilní podniky, mezi něž ÚBOK patřil a z důvodů včasného plnění studenty tkaných zakázek zavedl kolektivní tkaní. Kybal se jako první pokusil odstranit rozpory mezi tapisérií dílenskou a experimentální tak, že do vzniku rozměrných děl zapojil celý kolektiv tvůrců – žáků textilní speciálky (takto vzniklo třeba dílo *Československé památky*, pro světovou výstavu v Bruselu roku 1958), byl také výborným textilním pedagogem a publikoval mnoho pedagogických i odborných statí. Kromě Kybala ovlivňoval Vohánkův umělecký názor samozřejmě i tehdejší přednášející dějin umění Jaromír Pečírka a jeho asistenti Arsen Pohribný

a Vladimír Wágner. Na VŠUP působilo mnoho dalších osobností soudobé výtvarné scény, např. Úvod do školské praxe VV - metodiku a didaktiku učil studenty Václav Živec ak. mal., kresbu a grafiku zase Stanislav Ullmann. Své studium na VŠUP zakončil Vohánka úspěšně v roce 1954 závěrečnou prací *Koberce buklé*, šlo o soubor autorem navržených a následně strojově utkaných koberců u firmy TOKO.

Mezi léty 1954 – 1955 nastoupil Vohánka čestný rok v Ateliéru textilní tvorby v Brně pod vedením výtvarného a literárního kritika Jindřicha Chalupického. V této době Vohánka poznal svou budoucí manželku Ladislavu Bělákovou, která tehdy pracovala ve firmě TOKO a s níž se následně 1. června 1955 oženil. Stejněho roku bylo Vohánkovi nabídnuto umělecké vedení dílen ÚUŘ ve Valašském Meziříčí, tuto nabídku Vohánka přijal a odstěhovali se sem s manželkou, které bylo v dílnách nabídnuto místo kresličky patron a gobelínových pauz. Následujícího roku 1956 se Vohánkům narodil první syn Vladimír. Manželka z dílen odešla a rozhodla se studovat na univerzitě v Olomouci obor překladatelství ruština – angličtina.

Jindřich Vohánka svojí koncepční a vytrvalou činností zvedl úroveň dílen ve Valašském Meziříčí, které začaly spolupracovat s významnými umělci své doby, věnoval se restaurování historických tapiserií, které důkladně konzultoval například s kunsthistorikou Zdeňkem Wirthem či Emanuele Poche, jak dokládá dobová korespondence (viz. příloha). Vohánka byl také v průběžném pracovním a osobním kontaktu s Antonínem Kybalem, Ludmilou Kybalovou, či Cyrilem Boudou. Během Vohánkova působení ve Valašském Meziříčí (mezi léty 1955 – 1962) realizovaly dílny více než šedesát tapiserií našich

i zahraničních autorů (např. J. Kovařík, M. Klimčák, L. Mrázová, P. Kotík, M. Medek, S. Řepková, B. Mrázek, A. Kybal, L. Kybalová, J. Hladík a další) a kolem tři sta unikátních koberců. Dílny se rovněž věnovaly restaurování historických tapiserií (např. *Scipio africký odmítá korunu hispánskou* pro Zámek Náměšť nad Oslavou, *Zuzana a Starci* pro zámek Krásno nad Bečvou a další). Vohánka se kromě uměleckého vedení věnuje vlastnímu navrhování nového typu drobných textilních prací pro bytový interiér, zachovává všechny znaky kvality, užívá však zásadně malý formát zajišťující dostupnou cenovou hladinu. Od roku 1955 se Vohánka zároveň začíná psát odborné články a přednášet. (např. *Z Opavy do Bruselu, historie Moravské manufaktury 1898 – 1958*, přednáška pro *Spolek přátel výtvarného umění* v Opavě, 1958 nebo *Od kartonu k autorské realizaci*, přednáška pro *Klub slovenských výtvarných umělců* v Bratislavě, 1958). Na přelomu roku 1960 – 1961 představil autor své textilie, návrhy na koberce, ale i grafiky²⁶ na své první samostatné, souborné výstavě v Galerii Dílo v Gottwaldově²⁷. Autor již v této době cítil potřebu změny, což dokládá text v katalogu k výstavě psaný formou dialogu mezi J. Vohánkou a J. Malivou, kde Vohánka odpovídá na dotaz týkající se dalšího uměleckého směřování slovy: „*Dosavadní textilní práci považuji pro svůj osobní vývoj za jistou uzavřenou kapitolu a nutnou přípravu pro závažnou monumentální tvorbu hluboce ideového obsahu, kterou bych se chtěl zabývat v příštích letech.*“²⁸

Roku 1962 nabídl Vohánkovi nově jmenovaný ředitel SPŠT v Brně (někdejší Vohánkův spolužák ze stejné školy), místo profesora v ateliéru navrhování textilií. Po dlouhodobých neshodách s pražským vedením ÚUŘ se nabídka pro Vohánku stala příležitostí zrealizovat změnu ve svém uměleckém i pracovním životě, přijal ji a odstěhoval se s rodinou do Brna. V době

působnosti Vohánky na textilní škole se zde sešla řada osobností, jako byli Inez Tuschnerová, Jaroslav Středa, Karel Veleba, Karel Sedmík, Marie Mařhová či Bohdan Mrázek. Skupina těchto osobností v čele s ředitelem Františkem Okáčem se zasadila o vytvoření nových moderních výukových osnov s vazbou na průmyslové podniky, díky nimž se absolventi velmi dobře uplatňovali jako textilní návrháři v ateliérech po celé republice. Zde se také Vohánka setkává s o deset let mladším spolužákem z Kybalova ateliéru Bohdanem Mrázkem, se kterým ho spojoval především společný profesní názor na principy autorské tvorby.

V roce 1964 se Vohánkům narodil druhý syn Ivan a v roce 1966 se Vohánkovi přestěhovali z malého bytu ve Francouzské ulici do domu v Brně na Lesné, manželka Ladislava se živila překladatelskou činností. Šedesátá léta byla pro Vohánku obdobím velmi intenzivní tvůrčí a zároveň výstavní činnosti. Stále se zabýval studiem a sháněním knih týkajících se pedagogiky Bauhausu, teorie umění a teorie barev apod. Největší inspirací v pedagogické a profesní činnosti byl Vohánkovi Paul Klee, od něhož vlastnil knihy v německém originále *Das Bildnerische Denken*²⁹ či *Pedagogisches Skizzenbuch*³⁰. Od konce padesátých let krystalizuje ve Vohánkově teoretické i výtvarné práci názor na autorské tkaní a následně program Aktivní tapisérie. Zásadní zkušeností bylo 3. mezinárodní bienále tapisérie v Lausanne v roce 1967, kde vystoupila skupina textilních výtvarníků (J. Vohánka, B. Mrázek, J. Hladík, J. Tichý), která hledala žhavá témata současnosti, a za tuto skupinu pak Vohánka definoval soudobost tapisérie manifestačním vystoupením Aktivní tapisérie v katalogu k výstavě B. Mrázka a J. Vohánky na zámku v Jindřichově Hradci. Kromě pedagogické činnosti a tvorby velkých autorských tapisérií (např. *Balada*[16], *Sen pana Blériota*[18] *Ideogram aktuální vypoukliny*[19]) se

Vohánka v šedesátých letech zabýval také realizacemi v architektuře (např. ručně Vázané koberce pro Dům kultury v Kroměříži (1962), tapisérie *Indigo*[24] pro zasedací síň n. p. Průmyslová chemie v Pardubicích) a teoretickou činností, publikovanou v soudobých odborných časopisech.

V roce 1969 vyšel v *Literárních listech*³¹, *Mladé frontě*, *Práci* a *Zemědělských novinách* manifest Ludvíka Vaculíka *Dva tisíce slov* a stal se základem rozsáhlé podpisové akce, jejíž signatáři pak měli v normalizaci vážné problémy. Jedním z nich byl i Jindřich Vohánka, který zároveň vrátil legitimaci strany. Díky známostem nepřišel Vohánka o práci na SPŠT, ale například ředitel František Okáč byl nucen složit svou funkci a na jeho místo nastoupil politicky angažovaný Alois Šlos.

V sedmdesátých letech tká nadále rozměrné autorské tapisérie (např. *Golem*[30], *Jako skála, jako plamen*[32], *Husovická Venuše*[33] a i přes nepříznivé podmínky jeho dílo reprezentuje českou textilní tvorbu na několika výstavách v zahraničí. Vohánka se stále věnuje i teoretické činnosti.

V roce 1984 odchází Jindřich Vohánka do penze a prakticky ukončuje i svou výtvarnou činnost. Nadále se však věnuje teoretické práci a přednášení a řeší především problematiku barvy a problematiku výchovy průmyslových návrhářů (*Barva a systém*, cyklus přednášek pro návrháře a koloristy, ÚBOK Praha, 1984 – 1985³², *Krystalografický program na 20 miliard vzorů*³³, *Interferenční vzory*³⁴), v současnosti žije autor stále v Brně na Lesné³⁵.

III. Proměna autorské tapiserie v Čechách v dynamických šedesátých letech a začátkem sedmdesátých let dvacátého století

Specifický význam nástěnných koberců byl v Čechách známý již už od čtrnáctého století, ale samostatná výroba nemá na našem území dlouhou historickou tradici. Počátky gobelínové tvorby v Čechách se datují do devatenáctého století a do značné míry souvisí s českými národnostními tendencemi, s všeobecnou snahou o propojení umění s běžným životem, obrodou uměleckého řemesla a vznikem novoromantického hnutí, které k nám proudilo z Anglie v podobě revolučních myšlenek Morrisových a Ruskinových³⁶. Díky těmto podnětům u nás vznikají s nastupující secesí první gobelínové manufaktury ve Valašském Meziříčí a Jindřichově Hradci³⁷. Umělci se začali s tapisérií a materiálovými možnostmi textilu seznamovat na půdě manufaktur, manufakturní výroba se tak stala důležitým vývojovým mezičlánkem a organickou součástí procesu, který směřoval k osvobození tapiserie od závislosti na malířské předloze a nakonec i závislosti na zdi.

Prvotní funkcí gobelínu byla od počátku především užitek a dekorativnost, zároveň nelze opomenout naučné a reprezentativní poslání gobelínů. Tkaná tapiserie se v podstatě formovala z malířského prostředí a kartón (malířská předloha) byl jejím neodmyslitelným prvkem. Didaktická i užitková funkce tapiserie postupem času ztratila své opodstatnění a nahradily jí jiné prostředky. Zlomovým bodem ve vývoji tapiserie od závislosti na malířské předloze směrem k volnému výtvarnému projevu byla

šedesátá léta dvacátého století, kdy se odehrála „revolta“ v textilní tvorbě a vznikl fenomén autorské tapiserie.

Historička Milena Lamarová charakterizovala počátkem sedmdesátých let aktuální pozici autorské tapiserie slovy: *„Jsme v uzlovém bodě-jenž je ostatně společný i dalším uměleckým disciplínám-kdy se původní jasně vymezená funkce...posouvá do méně jasně definovatelných poloh. Mnozí se nad tím pohoršují, mnozí se dotazují zcela prakticistně po účelu těchto textilních objektů, jež trčí do prostoru, nebo jej zase rozbíjejí, anebo jej okupují svou výrazně skulptivní hmotou. Jde ještě o tapiserii? Mohli bychom odpovědět: jde ještě o tapiserii, ale zároveň už také o nové umění.“*⁴³⁸ Lamarová se v textu zabývá především novým proudem v textilním umění, pro který jsou charakteristické rozměrné tkané objekty osvobozující se již zcela od závislosti na stěně, ale její slova zároveň obecně vystihují převratnou vývojovou proměnu, která se odehrála v šedesátých letech dvacátého století. Situace šedesátých let překypovala tvůrčí energií výtvarníků a zároveň se vyznačovala značnou iniciativou na poli teoretickém. V mnohých článcích a odborných časopisech lze sledovat pozornost soustředěnou především na ateliérové sklo a autorskou tapiserii. Ze slov historiků a uměleckých kritiků je zřejmé očekávání nových perspektiv a nová vize pro slibně se rozvíjející umělecké řemeslo.

Zásadní význam pro vznik autorské tapiserie v našem prostředí nesla především nově vzniklá oddělení na půdě Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze v padesátých letech. Jednalo se především o textilní ateliér Antonína Kybala a ateliér monumentální malby se zvláštním zřetelem k textilu Aloise Fišárka. Revoluční teoretická a pedagogická metodika Antonína Kybala (1901 – 1971) značně ovlivnila názorovou změnu, která se

v šedesátých letech odehrála. Kybal se tvůrčí činnosti začal naplno věnovat v roce 1928, kdy si pořídil ateliér a dílnu v Praze, jeho známý výrok, že „*tapiserie se nenavrhuje, tapiserie se tká*“³⁹, byl pro poválečnou textilní tvorbu zásadní, protože se odklonil od dosud běžného způsobu práce, kdy byl umělec pouze návrhářem, jehož práce byla zrealizována řemeslníky na poli gobelínových manufaktur. Kybalovy zásadní myšlenky rozvíjeli v praxi především jeho žáci. Kybal začal působit jako profesor na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v roce 1945, z jeho publikací *Kapitoly o textilním umění*⁴⁰ a *O textilním výtvarném projevu*⁴¹ lze vysledovat, že kladl důraz na svébytnost a strukturu textilního materiálu a byl si zcela vědom faktu, že se technika může v rukou umělce proměnit ve vyjadřovací prostředek. K těmto poznatkům vedl své žáky, učil je chápat podstatu materiálu a svérázně využívat rozmanitých výrazových prostředků. Vedle Kybala působil na Vysoké škole uměleckoprůmyslové Alois Fišárek (1906 – 1980), díky jehož pedagogické činnosti se rozvíjely individuální a silné osobnosti v oblasti textilního umění. Ačkoliv Fišárek tíhl spíše k malířskému přístupu k tapiseriím, vychoval ve svém ateliéru osobnosti, které výrazně přispěly k obrodě české tapiserie. Generace studentů Antonína Kybala a Aloise Fišárka začala hledat svůj vlastní individuální výraz. V tvůrčím prostředí ateliérů začala vznikat tapiserie experimentálního rázu, počaly se formulovat radikální názory na nezbytnost autorské realizace jako jediného způsobu, kterým lze dosáhnout autentické umělecké výpovědi. Absolventi ateliérů, kterými byli Jindřich Vohánka, Bohdan Mrázek, Jan a Jenny Hladíkovi, Jiří Tichý, Zorka Ságová, Sylvie Řepková, Eva Brodská a další začali od konce padesátých let spoluutvářet podobu tehdejšího výtvarného dění. Z nutkové potřeby radikální

změny, autenticity a spontánnosti odhalující lidské nitro, vznikl zcela nový, neotřelý proud textilní tvorby.

Autorská tapiserie se stala jedinečnou formou uměleckého sdělení a v plném rozsahu vtrhla na uměleckou scénu začátkem šedesátých let. Byla oproštěna od kartonové předlohy, pouze ideové skici pomáhaly umělcům utkat vzor. Historička Erika Billeterová popisuje umělecký proces v roce 1969 slovy: *„Přistupují ke stavu jako „action painter“ před své plátno, to jest bez více či méně určené koncepce. Jejich tvary vznikají spontánně při tkaní a z tkaní.“*⁴² Zmínka o akčním umění je zcela v intencích s dobovou situací, kdy byli umělci výrazně ovlivňováni současnou výtvarnou scénou. Ve spontánnosti, autenticitě i fyzickém nasazení při vzniku textilního uměleckého díla lze vidět jistou paralelu s akčním uměním padesátých let v Americe a ve Francii. V přístupu k materiálu a v nalezení nové sensitivity vůči hmotě, je patrná analogie s aktuálními proudy výtvarného umění šedesátých let, kterými byla informální malba a strukturální projevy v grafice⁴³ či nové výrazové proudy ve sklářské tvorbě. Hledání nových výrazových možností a individuální cest k vyjádření autorského sdělení se postavilo do opozice proti zažitým konvencím výtvarně řemeslného pojetí gobelínu a jeho utilitárních významů. Tkaná tapiserie se pod rukama výtvarných umělců začala vymaňovat z konvencí, které se stovky let neměnily a které se vyznačovaly pravidelným hladkým útkovým rypsem a pravouhlým formátem. Tvůrci začali narušovat formát tapiserií a pracovali s dosud „zakázanými“ technikami flotází či rozparků, díky nimž byla odhalena osnova, která až dosud zůstávala pasivní. Nové techniky v práci s materiálem umožnily textilií expanzi do prostoru a dovedly ji až na samotnou hranici textilního objektu. Používaný materiál sám o sobě přinášel nové výrazové možnosti.

Mimo běžně používané zušlechtěné vlny začali umělci používat nebarvené rezné materiály, spřádané příze i netextilní materiály, které zapracovávali do svých děl. Nové přístupy měly na umění tapiserie zcela radikální dopad, protože znamenaly absolutní rozchod se soudobou výtvarnou produkcí a soudobou historickou praxí. V roce 1967 vchází do českého textilního prostředí program Aktivní tapiserie⁴⁴, který lze považovat za manifest nově utvořeného hnutí autorské tapiserie. Program vznikl v průběhu spolupráce Jindřicha Vohánky a Bohdana Mrázka na SPŠT v Brně a vystihuje základní inovativní postupy, ke kterým umělci během své spolupráce dospěli. Spojujícími prvky programu je důraz na intuici, využívání nových materiálů a technik, zájem o samotný proces tvoření a revolta vůči zažitým představám, kdo, jak a z čeho může tvořit a samozřejmě nepravidelný formát tapiserie, který se stal jakýmsi symbolem nového umění.

Novátorské projevy v textilním umění se objevují před rokem 1965 v různé intenzitě na více místech ve světě. Revoluční techniky se objevují v dílech Američanek Sheily Hicksové⁴⁵ (1934), Claire Zeislerové (1903-1991), či Leonore Tawneyové (1907-2007), které v roce 1964 v curyšském uměleckoprůmyslovém muzeu na výstavě Woven forms představí výsledky studia textilních přírodních národů amerického kontinentu (Kanada, Mexiko, Peru), aplikovaných do vlastních kreací. S progresivní textilní tvorbou se představují Polka Magdalena Abakanowicz (1930), Chorvatka Jagoda Buic (1930) či Španělka Aurelie Muñoz⁴⁶ (1926). Soudobý textilní vývoj nejlépe demonstrovala Mezinárodní bienále tapiserie ve švýcarském Lausanne, která se v šedesátých letech stala ohniskem nových vývojových tendencí v oblasti tkané tapiserie. Roku 1961 bylo založeno ve švýcarském Lausanne Mezinárodní středisko historické a moderní tapiserie⁴⁷ a o rok později bylo

oficiálně otevřeno první mezinárodní bienále tapiserie. První bienále v Lausanne bezpochyby ukázalo, že textilní umění získává na poli hmotné kultury nové místo. Duchovním otcem a hlavním iniciátorem akce byl Jean Lurçat (1892 – 1966) a jeho kolega Pierre Pauli, ředitel Musée des Arts Décoratifs v Laussane. Na zahajovací lausannské přehlídce se prezentovala bohatá tvorba střeoevropských států, skandinávských zemí a polských autorů. První a druhé bienále inklinovalo ještě k tradičnímu pojetí tapiserie v duchu Lurçatových ideí⁴⁸. Na prvním bienále představilo nový směr v textilním umění 11 z 58 účastníků a už tady lze sledovat první náznaky názorových změn. Výtvarnice Magdalena Abakanowicz je ve svém komentáři z roku 1969 popisuje slovy: *„Konfrontace protichůdných názorů, ke které tam došlo, umožnila poprvé široký pohled na bohaté možnosti, jež v sobě skrývá jednoduché křížení nití. Byl to začátek rozbití strnulého chápání tkalcovství jako metody rozmnožování malby“*⁴⁹. Na druhém bienále v roce 1965 už představilo svá díla utkaná „aktivní metodou“ 35 z 83 vystavujících výtvarníků. Na těchto prvních přehlídkách je již zřejmý ideový střet dílenské a autorsky tkané tapiserie, který doprovází rozpolcenost a rozčarování soudobé kritiky. Vedle uniformních a tradičních prací francouzských představitelů (Henry Georges Adam, Mario Prassinis) se představila díla polských umělců (M. Abakanowicz, J. Owidzká), která se stala jakýmsi předvojem zápasu proti zastaralému přístupu k tapiserii. V polské kolekci představené na druhém bienále v Lausanne hraje zásadní roli materiál, který se stává inspiračním zdrojem soudobých myšlenek.

V českém prostředí dochází v polovině šedesátých let ke zvýšení zájmu odborných kruhů o umělecké řemeslo. Mezníky na naší domácí scéně se stalo jednak otevření Galerie gobelínů

v areálu jindřichohradeckého zámku a především monotematická výstava *Československá tapiserie 1956 – 1966*, uspořádaná na podzim 1966 v Jízdárně Pražského hradu u příležitosti IX. kongresu Mezinárodní organizace výtvarných kritiků⁵⁰. Výstava představila celkovou přehlídku tohoto uměleckého odvětví počínaje retrospektivou z Kyselova díla a cyklem tapiserií Marie Teinitzerové až po realizace Antonína Kybala a celé generace jeho následovníků. Na výstavě převažují autorsky tkané tapiserie, jejichž podoba vzniká teprve v průběhu tkaní a je již zcela nezávislá na kartonu. Kromě tapiserií Jana Hladíka, Karoliny Gutové – Pirklové či Jiřího Tichého zde své práce vystavili Jindřich Vohánka a Bohdan Mrázek. Mrázekova *Legenda* a Vohánkuv *Sen pana Blériota*[18] zde představují nový, netradiční, svobodný přístup k textilní materii a vyvolávají pozornost kritiků i veřejnosti. Experimentace se sisalem, dynamické strukturální kompozice, nepravidelný tvar tapiserií a postupná expanze do prostoru jsou společní jmenovatelé tvorby brněnských výtvarníků Mrázka a Vohánky. Kvalitativní úroveň výstavy dokládá velký zájem veřejnosti, navštívil ji například Pierre Pauli (Generální komisař mezinárodního centra historické a soudobé tapiserie v Lausanne), na jehož doporučení reprezentovali čeští vystavující umělci své práce v Lausanne následujícího roku⁵¹.

9. června 1967 bylo zahájeno v Palais de Rumine v Lausanne 3. mezinárodní bienále tapiserie a události této přehlídky se staly zásadními pro vývoj tapiserie šedesátých let. 3. lausannské přehlídce dominovaly textilie reprezentující aktuální výtvarné tendence a představilo se velké množství mladých umělců. Většina z nich zaměřila plošnou tkanou formu za autorskou „aktivní“ realizaci, stále zde však má své místo

i skupina tradičně smýšlejících Francouzů, kterými byli například Alfred Manessier(1911-1993), Henri Georges Adam (1904 – 1967), ale i známá jména z jiných oblastí výtvarného umění jako Victor Vasarely (1906-1997), nebo Sonia Delaunay (1885-1979).

Slovy: „ *...polské hledačství se tu setkává s francouzskou ortodoxií.*“⁶², upozorňuje ve své době Karel Hetteš na fakt, že vedle ještě tradičních tendencí se zde v plném rozsahu představila radikální a nesporně unikátní polská škola v čele s Magdalenou Abakanowitzovou, Jolanou Owidzkou, Marií Laszkiewiczovou či Wojciechem Sadleyem (1932). Právě polská škola se pro mnoho umělců i uměleckých kritiků stala manifestací nových tendencí v textilním umění. Do tohoto radikálního proudu se zařadili čeští výtvarníci Bohdan Mrázek, Jindřich Vohánka či Jiří Tichý, kteří společně s Poláky přinášeli osobité tvůrčí přístupy a inovativní pohledy na autorské tkaní. Karel Hetteš dále popisuje výtvarnou symbiózu slovy: „*Dokonce si troufám říct, že stěna, na které se sešli Jiří Tichý, Magdalena Abakanowiczová, Bohdan Mrázek, Jagoda Buicová, Jindřich Vohánka a Wojciech Sadley tu působí jako domluvená proklamace ukazovatelů nových cest*“⁶³ Čeští autoři se i přes skromnější zastoupení tapiserií zařadili společně s nejmóraznějšými Poláky, Američany a Švýcary do hybného proudu dynamických, výrazových koncepcí, které rehabilitovaly tkanou tapiserii na svébytnou uměleckou výpověď.

Vyvrcholením tvůrčích snah výtvarníků i bujně činnosti na poli teoretickém se mělo stát Mezinárodní kolokvium o soudobé tapiserii, které mělo proběhnout v Československu ve dnech 21. až 25. srpna 1968. Symposium, jehož se mělo zúčastnit na padesát výtvarníků a teoretiků z jedenácti zemí bylo zrušeno, jelikož v osudnou noc vstoupila na české území vojska Varšavského paktu. Lze pouze tušit, jaký význam by toto setkání

mělo pro vývoj a budoucnost české textilní tvorby a pro kontinuitu tohoto vývoje v mezinárodním kontextu. Kolokvium, jak se zdá, mohlo být vyvrcholením velkého tvůrčího vypětí výtvarníků ve druhé polovině šedesátých let. Jeho zrušení znamenalo jednak promarněnou příležitost představit neortodoxní českou tvorbu světu, ale rok 1969 se bohužel stal také počátkem tzv. normalizace sedmdesátých let a s ní souvisejícím útlumem možností výtvarných i teoretických aktivit⁵⁴. Z neuskutečněného kolokvia se dochoval jen zlomek připravovaných referátů, které byly otištěny a uveřejněny. Na podzim roku 1968 se část děl připravovaných pro kolokvium objevilo na výstavě v Galerii na Betlémském náměstí v Praze. Zde byla vystavena progresivní díla i prostorové realizace Wojciecha Sadleje, Magdaleny Abakanowicz, Aurelie Muňozové, Jindřicha Vohánky a dalších. O současné situaci, vlivu politického tlaku, rozčarování a změně postojů jasně vypovídá kritický text k výstavě Jiřího Tichého: *„Deziluze z technické civilizace a organizace spotřební společnosti jakéhokoliv systému se odrazila ve výtvarném umění velmi silně...zůstala jenom obecnost výtvarného dění a to svými proudy atakuje tvůrce tapiserií, kteří nemohou nedbat toho, co se děje kolem, a jsou tlačeni do prostoru, který tapiserii nepřísluší.“*⁵⁵ Znaky jako individualismus, revolta a experiment, jimiž byla díla nabita se začaly značně vymykat současné politické situaci. Snad strukturální plastické dílo Jagody Buićové *Raněná holubice* (1969) z hrubě utkaných temných sisalových provazů a lan s rytmicky členěnými otvory prozrazuje mnoho o pocitech umělců ve zlomové době.

Konec reformního úsilí Pražského jara po vpádu armád Varšavského paktu do Československa v srpnu 1968 postihl krutě situaci kultury a umění. Úzké spojení textilních výtvarníků

s evropskou tvorbou, upevňované především lausanskými přehlídkami a hojnou teoretickou i výstavní činností u nás, bylo utlumeno sedmdesátými lety, obdobím tzv. *normalizace* a upevněním komunistické moci. Většina avantgardního umění byla drasticky odtržena od společenského dění a od jakékoliv možnosti prezentace. Ideologická selekce měla dopad na osudy jednotlivých výtvarníků, ale také na vývoj autorské tapiserie a prakticky znemožnila svobodnou výstavní činnost⁵⁶.

V sedmdesátých letech skončily dosavadní výstavní aktivity, byla zrušena mnohá odborná periodika. Částečné spojení s evropskou tvorbou na poli uměleckého řemesla udržovaly pouze články v časopise *Umění a řemesla*, především díky odvaze redaktorů textů, které jinde publikovány být nemohly. Nejvýraznějším avantgardním umělcům šedesátých let nezbylo nic jiného, než se stáhnout do soukromí a anonymity vlastních ateliérů a pokračovat v práci, bez možnosti prezentace. Někteří umělci v důsledku zklamání a rozčarování přestali tvořit úplně. V duchu příznivých podmínek končícího desetiletí se sice během roků 1969 – 1970 ještě uskutečnily mnohé z výstavních, organizačních i publikačních projektů, ale nepříjemná znamení v podobě stranických prohlášení a cenzurních zásahů ohlašovala, že svobodu nahradí nastolovaná „kulturní normalizace“.

Textilní tvorba se ještě v roce 1969 prezentuje (alespoň částečně) i mimo Československo. V roce 1969 se uskutečnilo několik pozoruhodných výstav. První výstava s názvem *Perspective in textil* (Perspektivy v textilu) se konala ve Stedelijk museem v Amsterdamu. Výběr tapiserií byl zaměřen na užší okruh nejprogresivnějších umělců své doby na poli textilní tvorby. Na výstavě se objevují textilní objekty Magdaleny Abakanowitz, které jsou již zcela prostorové a odpoutané od zdi, trojrozměrná

textilní díla zde prezentovala také Marie Terezie Codinová, či Jagoda Buićová. Českou tvorbu zastupovali pouze dva autoři: Jindřich Vohánka a Bohdan Mrázek. Výstavě předcházela pečlivý a uvážený výběr děl, který dokládá význam české tvorby na světové scéně, jak poznamenává historička Dagmar Tučná v dobovém článku: „...jejich tapiserie, které je možno počítat k našim nejlepším, se v kontextu výstavy výborně uplatnily. Nejde o zdar náhodný, snadno získaný; spočívá na solidní bázi soustředěného zaujetí a systematické práce v tomto oboru.“⁶⁷ Mrázkovy *Pratvary* a Vohánkův *Ročník 1922*[22], u nichž je tkalcovská technika bravurně zvládnuta, skrývají zároveň široký rejstřík duchovních obsahů a výrazových prostředků. Bezesporu jde o vrcholná autorská díla. Záhy po amsterodamské akci došlo k realizaci příbuzné výstavy *Wall Hangings* v *Museum of Modern Art* v New Yorku. Účast byla o něco širší než na předešlé výstavě, ale Češi zde nebyli žádným dílem zastoupeni. V červnu 1969 se konalo 4. mezinárodní bienále tapiserie v Laussane. Jako tradičně zde své práce vystavilo 85 autorů z 29 zemí. Na čtvrté přehlídce už s naprostou převahou dominovala netradiční experimentální díla. Prostorový textilní objekt se stal standardním uměleckým vyjádřením. Bienále přineslo nová díla známých polských, amerických a francouzských autorů, Československo zde zastupovala díla Jana Hladíka, Věry Drnkové – Zářecké, Jiřího Tichého, Sylvie Fedorové a dalších. Závěrem roku 1969 se konala mezinárodní výstava *Experimentace v textilním umění* v Madridu ve Španělsku a souběžně s ní se uskutečnil kongres, zaměřený na problematiku tapiserie. K účasti na výstavě byli vyzváni z Československa Bohdan Mrázek, Jiří Tichý a Jan Hladík.

Lausannského bienále v roce 1973 se zúčastnil pouze B. Mrázek se zásadní tapiserií *Konference s N. Armstrongem* (uváděný v českých tiskovinách jako *Konference s kosmonautem* či pouze *Tisková konference*). Obecně se v dílech prosazuje stále více poloha téměř textilní skulptury. Vystavované práce začaly projevovat čím dál více znaků samoučelného formalismu. Tentojev zbavoval umění jakékoliv disidentské, kontroverzní či morální role. Stylistické inovace umělců oscilovaly během sedmdesátých a osmdesátých let na hranici pouhé estetičnosti, tvůrci už neprojevovali žádné revoluční záměry, žádný náboženský zápal. Sama idea obsahu díla a hledání smyslu začalo být chápáno jako překážka tvorby a zbytečnost. Samoučelný formalismus a směřování ke zcela novým přístupům a postmodernímu umění dostihl i textilní tvorbu, což dokazuje postupný kvalitativní úpadek a konečný zánik Lausannského bienále⁵⁸.

Mezi poslední představitele autorsky tkané tapiserie patří u nás mimo jiné i Jindřich Vohánka, který se stal součástí základní etapy vývoje tapiserie v našem prostředí. Nejen svým dílem, ale i svou teoretickou prací zásadně přispěl k formování tohoto textilního odvětví u nás a společně s kolegou Bohdanem Mrázkem se stali zásadními činiteli rozvoje progresivního, experimentálního světového proudu na poli textilní tvorby v šedesátých letech dvacátého století.

IV. Rozbor teoretické činnosti Jindřicha Vohánky – názorová východiska a formování programu Aktivní tapiserie.

*„Vohánka patří beze sporu k nejpřemýšlivějším
a nejvzdělanějším výtvarníkům našeho současného umění.
Je neúnavným hledačem a zaníceným bojovníkem.“*⁵⁹ Těmito slovy
vedl Karel Hetteš v roce 1969 svůj článek *Svár tapiserie a zdi*,
který byl polemickou reakcí na text z předešlého článku Jindřicha
Vohánky *Soudobost tapiserie*⁶⁰. Vohánkova pozoruhodná
teoretická činnost v sobě spojuje intelektuální vnímání světa
a bohaté praktické zkušenosti textilního výtvarníka a pedagoga.
Vohánka jako jediný ve své generaci dokázal objasnit prostředky,
smysl a historická východiska autorské tapiserie v podobě
programu Aktivní tapiserie, bedlivě sledoval současnou uměleckou
scénu a měl značný přehled o historii a vývoji nejen textilního
řemesla a své úvahy publikoval v mnoha odborných statích.

Od roku 1955 do současnosti napsal Vohánka okolo
šedesáti článků, přednášek, analýz a separátů týkajících se jednak
smyslu a vývoje soudobé tapiserie, ale především výchovy
průmyslového návrháře a problematice barvy. Závažnější z nich
byly uveřejňovány v časopisech *Tvar*, *Umění a řemesla*, *Umělecká
řemesla* či *Textil – průmyslový design*⁶¹. Zajímavé je rovněž
Vohánkovo koncepční řešení restrukturalizace výuky SPŠT v Brně,
které asi nejlépe přibližuje jeho text psaný formou dopisu
studentům otištěný ve sborníku SPŠT v Brně z listopadu roku
1969⁶². Text blíže specifikuje kapitola V. 2. 1 Profesní spolupráce
s Bohdanem Mrázkem a vznik programu Aktivní tapiserie.

Následující text zpracovává články věnující se problematice

soudobé tapiserie, jelikož vysoce odborná problematika výchovy průmyslového návrháře obsahově přesahuje téma této diplomové práce. V závěru textu je přiložen kompletní seznam Vohánkovy publikované teoretické činnosti.

Roku 1967 otiskl časopis *Tvar* při příležitosti výstavy Československá tapiserie v Praze 1966 starší nepublikovaný článek Jindřicha Vohánky, nazvaný *Několik poznámek k dílu Marie Teinitzerové*⁶³. Stať napsaná v roce 1961 pozoruhodně odkrývá Vohánkovy úvahy o směřování tapiserie vůbec a dokládá, že se v autorovi odehrával souboj s dobovými textilními konvencemi ještě dříve, než přišel na brněnskou SPŠT. Marii Teinitzerovou Vohánka popisuje jako výraznou uměleckořemeslnou individualitu, která se dostala do konfliktu se soudobou dílenskou praxí pro potřebu experimentovat a svébytně využívat vlastnosti a schopnosti textilního materiálu. Celý text je věnován cyklu Kyselových gobelínů *Řemesla*, utkaných v dílně Marie Teinitzerové. Hned v úvodu Vohánka popisuje kvality Kyselova návrhu – kartonu, prostorové pojetí a barevnou škálu a následně řeší přínos samotného praktického provedení díla. Zásadní je dle Vohánky technické provedení, které se zcela vymyká francouzskému pojetí tapiserie. Teinitzerová totiž slovy Vohánky: „...staví na hlavu kompoziční význam osnovních a útkových nití.“⁶⁴ Francouzští tkalci ve snaze o realističtější zobrazení tkali figury naležato – tzn., že osnova textilie je po sejmutí a otočení díla vodorovně, nikoliv svisle, Teinitzerová však bez ohledu na tradici tká Kyselův cyklus tak, aby osnova zůstala svislá a zdůrazňovala protiklad proti útkům. Osnova se stává nositelem váhy a Teinitzerová tak dociluje autonomního textilního výrazu. Tektonická stavba tapiserie není skryta, ale zdůrazněna. Zesílená osnova prosvítá mezi silnými útky a spoluvytváří vzhled tkaniny. Zapojení osnovy do celkového

působení textilie se stává později jedním z důležitých znaků programu Aktivní tapiserie – osnova je přiznána a aktivizována. Vohánka naznačuje, že Teinitzerová se nesnaží napodobit malbu, ale převádí Kyselův karton do svébytné textilní hmoty. Autor textu si dále všímá porušování pravoúhlosti vetkávaných útků, jímž Teinitzerová dociluje objemů a specifikaci zobrazených předmětů – porušování pravidelnosti vycházející ze samotné podstaty textilu se stává dalším významným problémem, který později Vohánka rozvíjí ve svých úvahách i ve vlastní práci. Další problematika, která se promítá do celé Vohánkovy teoretické práce je barva a její vlastnosti. V tomto článku upozorňuje na sdružování dvou či více barevných nití v jednom útku, tento způsob zacházení s barevnou nití považuje svébytně textilní a inspirovaný českou lidovou tvorbou. Vohánka odkazuje na minulost, kdy vysoce originální dojem díla zajišťoval celý kolektiv tkalců, jenž musel být nutně vyzbrojen velkou dávkou výtvarné zdatnosti a samostatnosti. Textem o Marii Teinitzerové a jejím díle odhaluje Vohánka svoje názory na směřování soudobé tapiserie. Uvědomuje si, že již nelze napodobovat či přebírat vnější formu výrazových prostředků malířství, je si vědom faktu, že výrazná individuální osobnost nemůže být spoutána konvencí a představami výtvarníka kreslícího kartonovou předlohu, zcela jednoznačně naznačuje, že doba převádění či tlumočení malířského projevu do textilní řeči je skončena a textilní umění je připraveno pro nastolení nových východisek.

Roku 1966 vychází v časopise *Tvar* Vohánkuv článek komentující 2. mezinárodní bienále v Lausanne nazvaný *Aktivní tapiserie*⁶⁵. Text především shrnuje první dvě lausannská bienále, zároveň však za pomoci konkrétních příkladů nastiňuje problematiku autorského tkaní, jak předesílá už název stati.

Vohánka řeší problém z pohledu textilního praktika, do svých úvah promítá vlastní zkušenosti a poznatky z dílenské praxe, které jeho samotného dovedly k potřebě nových východisek. Důvody vzniku „hnutí aktivní tapiserie“ spatřuje autor v překonání dílenské sterility, způsobené navyklými stereotypy v manufakturách, které se neslučují s autorskou invencí a individualitou malíře kreslícího kartonovou předlohu. Problematiku autor vysvětluje na kolekci francouzských textilií vystavených na prvním bienále tapiserie v Lausanne. Právě na nich ukazuje, jak dílenské stereotypy degradují dílo jakkoliv silné individuality na pouhou reprodukci neschopnou vyjádřit původní myšlenku. Většina textu je však věnována základním rysům autorského tj. aktivního tkaní, které Vohánka reprezentuje na polském pojetí tapiserie, které se v plné síle představilo na 2. mezinárodním bienále tapiserie v Lausanne. Prvním významným rysem nového nekonvenčního přístupu k tapiserii je nové zacházení s materiálem. „*Materiál a jeho zpracování ve výchozí podobě je chápán jako inspirační zdroj soudobých myšlenek*“⁶⁶ popisuje Vohánka nezastupitelnou autenticitu naturálních zdrojů, jejichž použití reprezentuje na dílech Magdaleny Abakowiczové. V použití materiálu a v přímém kontaktu s jeho strukturou, v zápasu s materií při tkaní spatřuje Vohánka přenesení principů gestické malby do textilní tvorby. Nové postupy sleduje Vohánka v zacházení s materiálem a v přehodnocení zažitých nároků na to, co je při tkaní správné a co nikoliv. Autorský tkadlec využívá možnosti osnovy, kterou aktivizuje (jelikož dosud byla osnova pouze skrytou nezbytnou tektonickou součástí díla), použitím rozdílných materiálů dochází k napětí, které přirozeně deformuje pravoúhlý tvar textilie, konečnou podobu díla ovlivňuje i technické zařízení – šíře rámu či stavu apod. Vohánka pozoruje fakt, že inspirační zdroje soudobé

tapiserie prolínají všechny fáze procesu jejího vzniku, od výběru materiálu, rámu či stavu, samotné tkaní až ke konečné úpravě díla. Z textu tedy logicky vyplývá, že jednotlivé fáze nelze od sebe oddělit a nelze je nahradit dílenskou prací. Článek také zajímavě vyhodnocuje a oceňuje práci J. Lurçata, jehož „*estetický princip vychází ze základních slohotvorných složek historické tapiserie*“⁶⁷, jak popisuje Vohánka. Autor velmi oceňuje Lurçatovu schopnost zacházet s barevnou škálou a označuje ho za završitele francouzské dílenské praxe, jehož napodobování vede k pouhému eklekticismu. Vohánka dále upozorňuje, že barva má své místo i v aktivním tkaní, ačkoliv je preferován materiál přírodní, hledá nové možnosti v barvení materiálu pomocí přírodních barviv a inspiraci spatřuje v lidové kultuře. Zároveň upozorňuje na negativní stránky použití přírodních barviv (např. nestálost na světle), hledá kompromis mezi barvením chemickým a přírodním. Kartonová předloha je dle Vohánky naprosto přeceňována, v této souvislosti si všímá „*kunsthistorického škatulkování*“, při němž byli autoři tapiserií vystavených v Lausanne zařazováni pod vliv současných malířů, což dle jeho názoru není vůbec směrodatné při hodnocení uměleckého názoru a individuálního projevu. Dílenské rozmnožování úspěšných autorů považuje Vohánka za překážku ve vývoji umění tapiserie a pohřbívá ho do historie, zatímco v aktivní, autorské tapiserii vidí budoucnost oboru.

O rok později vychází v rámci výstavy Aktivní tapiserie⁶⁸ katalog, jehož text napsal Jindřich Vohánka. Výstava z roku 1967 představovala díla Jindřicha Vohánky a Bohdana Mrázka a zároveň byla proklamací moderních postupů a nejnovějších trendů v oblasti tapiserie. Výstavu, na které byla předvedena nejprogresivnější díla obou autorů, a text k doprovodnému

katalogu lze považovat za manifest programu Aktivní tapiserie. Vohánka srozumitelně a stručně vysvětluje nové důrazy v umění tapiserie, kterými jsou především: autorská tvorba díla, přírodní materiál, barva, struktura a nepravidelný formát tapiserie. Samotné tkaní je pouze částí vzniku díla a nemůže ho nahradit dílenská praxe, Vohánka svou myšlenku podkládá historickými fakty, odkazuje na nejsilnější období tapiserie, kdy umělec od počátku znal vlastnosti materiálu, se kterými programově pracoval. Toto přirozené spojení umělce a jeho díla, se však postupem času rozměnilo kvůli snaze přenést malířské ideje do zcela jiného výtvarného odvětví. Moderní umění dle Vohánky vyžaduje pravdivost a individualitu výtvarného projevu. Autor se znovu vrací k problematice použití barvy, klade důraz na přírodní autentické materiály a zdůrazňuje působení struktur na výsledný dojem díla. Opět se obrací k historii, kdy autoři textilního díla pracovali se strukturou materiálu jako estetickým koeficientem a předběhli tak tendence v malířství o desítky let. Zdůrazňuje estetickou funkci struktur materiálu, které poznamenávají celý zrod díla od manipulace s výchozí surovinou až po konečnou úpravu, definují a pravdivě doznávají svůj původ a bezpečně zařazují dílo do textilního oboru. Využití struktur v textilním díle je dle Vohánky mnohem přirozenější než v malířství (pravděpodobně má na mysli aktuální materiálovou malbu), což vysvětluje slovy: „*Malba, která své struktury jen aplikuje na jiné podkladové hmoty (a podivnou hrou osudu především na tkaniny) bude vedle logicky a organicky vzniklých textilních struktur působit vždy jaksi druhotně.*“⁶⁹ Závěr textu věnuje Vohánka obhajobě nepravidelného formátu, jehož kořeny spatřuje v přirozené inspiraci organickou přírodou a odkazuje

na krajkářství, které s nepravidelným formátem pracuje odedávna. Organicky zapojená „aktivní“ tapiserie již nemůže být spoutána ve starém tvarovém a obsahovém pojetí.

Stať, ve které Vohánka shrnuje názorovou proměnu na tapiserii, jež se odehrála v šedesátých letech, vyšla roku 1969 v časopise *Umění a řemesla* pod názvem *Soudobost tapiserie*⁷⁰. Článek původně vznikl ve formě diskusního příspěvku pro neuskutečněné pražské Kolokvium tapiserie roku 1968. Vohánka v textu osobitým způsobem za pomoci vytříbené psané formy pojednává o současných východiscích textilní tvorby, vyhodnocuje historický vývoj tapiserie, aby mohl v závěru pojmenovat základní rysy soudobé tapiserie. Minulost umění tapiserie reprezentuje Vohánka na práci *Apokalypsa z Angers*, jihoněmeckém historickém cyklu tapiserií z poloviny patnáctého století. V první části textu Vohánka představuje názor, který rozvádí v celém textu.

Za spojující cíl historické tapiserie považuje ilustrování, popisnost a narativnost formulovanou výtvarným jazykem zrovna panujícího výtvarného slohu. „*Všechny technologické prostředky a všechny ostatní estetické složky byly tomuto cíli podřízeny. Tapiserie stála ve službách slova*“⁷¹, píše v úvodu stati Vohánka, následně se vyjadřuje k novodobé tapiserii, která svedla boj o své osvobození z ideologického područí narativnosti a popisnosti směrem k samotné řeči struktur a materiálů a jejich výtvarného ztvárnění. Vohánka vytváří schéma, které porovnává základní složky tapiserie a jejich významové pojetí v minulosti a v současnosti. Za shodné složky tapiserie současné a historické považuje hmotu, umělecké ztvárnění (řemeslo), funkci, formu (se složkou námětovou i obsahovou), společnost a její ideologii. Postupem času se dominance jednotlivých složek proměnila.

V minulosti byla nosnou složkou tapiserie společenská ideologie

(v případě Angerského cyklu ideologie kolektivního křesťanství), následovala forma s námětem a obsahem a nejmenší prostor zbýval pro umělecké ztvárnění a hmotu. V současném pojetí tapiserie nepřevažuje žádná složka nad jinou, významová hodnota jednotlivých složek se zdá být rovnocenná, dokonce se stírají pomyslné hranice mezi nimi. Materiál a umělecké ztvárnění nabývají specifického významu srovnatelného s tím, který měla v minulosti společenská ideologie. Vohánka následně detailně rozebírá úlohu hmoty a uměleckého ztvárnění v soudobé tapiserii, popisuje výpovědní hodnotu přírodních materiálů, textilií poznamenaných například pohnutou historií, popisuje, jak se výpovědní hodnota materie proměňuje v ruce člověka, úsilí o pravdu a autenticitu je jedním z neklamných rysů soudobosti. Textilní hmota a estetické i technologické principy spojené se samotným procesem tkaní zajišťuje tapiserii základní odlišnost od malířství a ostatních výtvarných odvětví. Vohánka opět řeší problematiku kartonu, malířská štětcová práce má své vlastní estetické a duchovní principy, které do podoby textilní dost dobře převést nelze, stejně tak textilie svébytně využívá vlastních výrazových možností. Závěrem Vohánka v bodech pojmenovává základní rysy soudobé tapiserie: „1. *Odmítání popisu, líčení, ilustrace skládané z obrazů vizuálního světa. 2. Zvýraznění sepětí všech zúčastněných složek. 3. „Zrovnoprávnění“ všech těchto složek se zvláštním důrazem na hmoty a jejich umělecké ztvárnění, které se v ryzích případech stávají „ideologickou základnou díla“.* 4. *Nezávislost všech složek na jakékoliv příloze, nebo přepisu z jiných duchovních kategorií – zvláště však malířství. 5. Proměna autora v anonymní životní sílu tapiserie, jejíž růst a zrod se řídí vlastními „přírodními“ zákony.“⁷² Vohánka těmito slovy shrnul svůj názor na poslání tapiserie, který se v něm formoval několik let.*

Svůj pohled se snaží podkládat historicky a koncepčně hledá kořeny názorových změn odehrávajících se v šedesátých letech. Článek je především subjektivním pohledem textilního výtvarníka, na historickou tapiserii se dívá očima vlastní současnosti. K jakési až dogmaticčnosti článku lze mít z pohledu historika logické výhrady, přesto však text dokládá Vohánkovo úsilí o formulování problematiky autorské tapiserie a uzavírá jeho úpornou snahu v boji o nové pojetí a nový přístup k fenoménu tkané tapiserie.

Odborný text, vyjadřující se především k soudobé tapiserii a jejímu vzniku, se nazývá *Vývoj moderní světové tapiserie* a vyšel v metodickém sborníku ze symposia, konaného při příležitosti výstavy Česká a slovenská tapiserie v roce 1978⁷³. Vohánka zde v úvodu analyzuje pojmy „moderní“ a „tapiserie“ (původní přednáška nesla totiž název *Moderní tapiserie*). Pojem „moderní“ považuje za relativní a nahrazuje ho synonymy současný, soudobý či dnešní, vysvětluje kulturní zrod pojmu z latinského „modo“, dále pak specifikuje vývoj a postavení historické tapiserie a kromě toho odkazuje na stěžejní znak modernosti, kterým je odpověď umělce na vznik nové situace nebo jevu, podněcujícího dosud neznámé citové reakce či postoje. Tyto reakce pak důsledně sleduje na díle textilních výtvarníků (Lurçat, Vohánka, Abakanowicz). Za zajímavý moment lze považovat Vohánkův názor na dílo záměrně zbavené citovosti (strojový civilismus, kinetismus a Vasarelyho op art), tapiserie se těmto směrům v sedmdesátých letech staví na odpor, jednak tematicky, ale také používáním nejprimitivnějších materiálů a technologií. Hranice pojmu tapiserie se díky dynamickým změnám v posledních letech smazávají, překrývají a znejasňují, tapiserie se odpoutává od zdi. Vohánka datuje vznik moderní tapiserie do roku 1967, kdy se odehrálo 3. bienále tapiserie

v Lausanne, hlavní podíl na bouřlivém vývoji tohoto oboru mají podle něho Francie, USA, Polsko a Československo. Následně potom specifikuje vývoj těchto tendencí ve zmíněných zemích.

Při rozboru vzniku francouzské moderní tapiserie se zabývá především J. Lurçatem a renesancí dílenské tapiserie, u USA upozorňuje na výchozí inspiraci přírodními národy amerického kontinentu a u Poláků na progresivní školu, která vznikla díky silné tradici nástěnného koberce, tradici zemědělství a chovatelství, související s neobyčejně vyvinutým citem pro zpracování textilních hmot a tradici kulturních styků se západními centry (např. wawelské tapiserie). Osudy české moderní tapiserie jsou dle Vohánky od dvacátých let předznamenány zápasem dvou duchovních proudů, kterými je domácí tradice a ornamentalismus a mezinárodní konstruktivismus a funkcionalismus. Jejich extrémní polohy poznamenaly vývoj textilní tvorby. Dále zde řeší českou textilní minulost, ukazuje, jak se s vlivy moderních trendů vyrovnávali unikátní umělci Kysela a Teinitzerová a následně Kybal. Zásadní přínos Kybala spatřuje v odstranění rozporů mezi dílenskou a experimentální tapiserií a dále pak upozorňuje na jeho zásluhy na poli teoretickém a pedagogickém. Za zásadní zlom ve vývoji moderní tapiserie u nás považuje vystoupení skupiny textilních výtvarníků, kteří své dílo prezentovali v roce 1967 na 3. bienále tapiserie v Lausanne (J. Hladíková, B. Mrázek, J. Tichý, J. Vohánka). Jmenuje zde body z manifestu Aktivní tapiserie, který za tuto skupinu umělců specifikoval.

V. Dílo Jindřicha Vohánky v kontextu české a světové textilní tvorby (1955 - 1975)

V. 1 Činnost a tvorba Jindřicha Vohánky během působení ve Valašském Meziříčí

Jindřich Vohánka se v roce 1955 ujal vedení valašskomeziříčské dílny patřící pod Ústředí uměleckých řemesel již jako sběhlý textilní návrhář. Svě zkušenosti nabyté navrhováním tapisérií pro textilní firmy v Aši a v Brně (1941 - 1948) a studii na VŠUP v Praze (1949 – 1954), dovedl obratně využít pro pozvednutí manufakturní dílny ve Valašském Meziříčí. Vohánkova zodpovědnost a koncepční úsilí o moderní východiska a vytvoření nového programu dílen vedlo k výraznému vzestupu jejich výtvarné úrovně a otevřelo nové možnosti ve spolupráci s významnými dobovými výtvarníky. Následující kapitoly stručně pojednávají o samotné historii dílen ve Valašském Meziříčí, do jejíhož vývoje Vohánka významně zasáhl, a o procesu utváření Vohánkova výtvarného názoru. Součástí kapitoly V. 2 je rozbor tapisérií, které Vohánka v období mezi léty 1955 – 1962 autorsky utkal. Výchozím textem pro zpracování základních historických faktů je článek J. Vohánky a J. Malivy, který vyšel v roce 1959 v katalogu doprovázejícím Výstavu k padesátému výročí trvání gobelínové výroby ve Valašském Meziříčí⁷⁴. Kapitola V. 1 je zařazena pro lepší pochopení historických vztahů a vlivů, s nimiž se Vohánka v době svého působení ve Valašském Meziříčí potýkal, a nastiňuje situaci, do které Vohánka v roce 1952 do Valašského Meziříčí přišel.

V. 1.1 Gobelínová manufaktura ve Valašském Meziříčí v letech 1908 - 1962

Zásadní osobností pro formování gobelínové manufakturní tvorby v českém prostředí byl bezpochyby Rudolf Schlattauer (1860 - 1915), který se s technickou stránkou řemesla seznámil v severském Oslu, kde v devatenáctém století oživala tradice gobelínů. Po návratu do vlasti se zasadil o vznik manufakturní dílny a původně v Opavě zaměstnal Schlattauer několik tkadlen a začal shánět finance na rozšíření gobelínové dílny. Schlattauer vycházel při výběru řemeslníků z kulturně historického ovzduší a lidové textilní tvorby, která na Moravě měla svou dlouholetou tradici⁷⁵, a podařilo se mu sehnat zručné tkalce vyhovující jeho nárokům. Situace, kdy Schlattauer udržoval podnik v provozu ze soukromých finančních prostředků a příležitostně získaných státních subvencí, začala být časem neudržitelná a vznikl podnět k trvalému veřejnému zajištění dílen přímou patronací Moravskou zemí.

V roce 1908 tak v důsledku neúnavné snahy Schlattauerovy vznikla Jubilejní zemská škola gobelínová a kobercová ve Valašském Meziříčí. Schlattauer se jako pověřený ředitel dílen začal věnovat navrhování koberců a tapiserií, odbornému dohledu při výrobě, umělecké výchově personálu, výstavní činnosti a propagaci, snažil se vnést textilní umění a estetické hodnoty uměleckého řemesla do obecného povědomí lidí. Bránil se komerčnímu charakteru tvorby. Typické rysy Schlattauerova počínání ve Valašském Meziříčí lze sledovat ve snaze používat nejlepší materiály a výhradně rostlinná barviva, v odmítání výroby nekonečných řad replik, kdy se umělecké tvoření přeměňuje na mechanickou práci, v důrazu na citlivé komponování tapiserií do konkrétních interiérů

a ve spolupráci s významnými umělci své doby⁷⁶.

Po Schlattaurově smrti v roce 1915 nebylo výraznější osobnosti, která by původního ředitele adekvátně nahradila, konečně až v roce 1922 jmenoval Zemský národní výbor správcem a následně vedoucím dílen Jaroslava Kučeru. Kučera se především snažil udržet podnik v chodu po světové válce, během níž výroba značně stagnovala, překonat technické a provozní potíže a navázat na předválečnou tradici dílen. Přes poměrnou proslulost dílen v době Kučerova vedení nedosahovala výtvarná kvalita dílen žádného mimořádného stupně. Vysokou uměleckou kvalitu manufaktury totiž zajišťovala Schlattauerovi především spolupráce s významnými dobovými umělci a na tuto tradici se Kučerovi nepodařilo navázat. K významnějším počínům dílny z této doby patří ocenění bronzovou medailí na Světové výstavě dekorativních umění v Paříži v roce 1925 za tapiserii *Dopoledne Velkého pátku* tkané podle kartonu Felixe Jencweina a čestné uznání z výstavy textilního umění ve Stockholmu v roce 1931 za tapiserii *Kníže Václav* zhotovené podle Kartonu Jaroslava Bendy. J. Vohánka hodnotí v katalogu k *Výstavě k padesátému výročí trvání gobelínové výroby ve Valašském Meziříčí* zmíněná díla slovy:

„I když musíme s odstupem doby přiznat, že nešlo o díla právě nejlepší a že i vlastní návrhy Jar. Kučery ztrácejí postupně kladné rysy prvotního hledání a zápasů o umělecký výraz...“⁷⁷. Za Kučerova působení bylo dokončeno jen několik málo významnějších děl a dílny se zaměřovaly spíše na drobnou interiérovou textilii, která se podřizovala dobovému vkusu, ale nevynikala zvláštní kvalitou.

Po druhé světové válce se v roce 1945 ujímá vedení valašskomeziříčské dílny Jaroslav Kořínek, kterému se v krátkém období podařilo konsolidovat válkou narušené poměry v dílně

a zajistit fungování dalšího provozu. Ani Kořínkovi se nepodařilo úplně navázat na Schlattauerovo pojetí a vysokou výtvarnou kvalitu původních dílen. Se změnou politické situace se stalo Schlattauerovo dílo zřejmě spíše vzpomínkou na „soukromokapitalistické“ podnikání než vzorem hodným následování. V první polovině padesátých let pronikají do námětů gobelínů budovatelská témata a náměty vycházející ze socialistického života či historických témat poplatných režimu a velké zakázky se tkaly především pro kulturní a veřejné prostory⁷⁸.

Roku 1954 přešla dílna od zemského národního výboru do správy krajského národního výboru a nakonec do majetku národního podniku Textilní tvorba a v roce 1958 již dílny spadaly pod Ústředí uměleckých řemesel. Tři roky předtím – v roce 1955 se vedení Valašskomeziříčské gobelínky ujímá mladý Jindřich Vohánka, jehož působení přineslo podniku příznivý obrat. Vohánka byl první vedoucím dílen, který navázal na pojetí vedení manufaktury Rudolfa Schlattauera. V komplikované době se snažil najít nová východiska a nové místo tapiserie ve společnosti. Již v polovině padesátých let byl nucen klást si otázky po smyslu tapiserie a jejích historicko - kulturních kořenech a jejím novém soudobém poslání. Na Schlattauerovo dílo Vohánka navázal ve snaze o vysokou uměleckořemeslnou úroveň textilií, uvědomoval si nutnost spolupráce s výraznými uměleckými osobnostmi a kladl důraz na systematickou spolupráci s nimi. K Vohánkovým zásluhám patří rovněž hledání nové polohy tapiserie jako dekorativní textilie pro bytový interiér. Vohánka nacházel ve vlastní práci způsob, jak aktualizovat téma tapiserie pro širokou veřejnost a východiska viděl v inspiraci lidovou tvorbou.

Dílny se věnovaly i restaurování historických tapiserií, které Vohánka důsledně konzultoval s významnými historiky své doby, jako byli Zdeněk Wirth či tehdejší ředitel Uměleckoprůmyslového muzea v Praze Emanuel Poche (viz. příloha).

Vzestup dílen zajistily Vohánkovi především monumentální tapiserie tkané podle kartonů významných současných umělců. V průběhu své činnosti ve Valašském Meziříčí spolupracoval s umělci, jako byli např. Antonín Kybal, Sylva Řepková, Pravoslav Kotík, Ludmila Kybalová, Cyril Bouda a mnoho dalších. S umělci Vohánka udržoval profesní i přátelské vztahy, jak dokládá dobová korespondence např. s manželi Kybalovými, či Cyrilem Boudou (viz. příloha). Za pouhé čtyři roky (mezi léty 1955 – 1959) vyprodukovala dílna 12 reprezentativních rozměrných prací. Pod Vohánkovým výtvarným vedením byly realizovány tapiserie Antonína Kybala *Hrála si má milá s holubičkou* (1956) či *Zápisník zmizelého*.

V roce 1957 utkala dílna pro československou expozici na IX trienále v Miláně rozměrnou tapisérii Pravoslava Kotíka nazvanou *Skláři*. Kybal či Kybalová navrhovali už od počátku textilie, což se odráželo na textilním pojetí kartonu, v případě *Sklářů* se Vohánka a Valašskomeziříčská dílna potýká s převedením klasického malířského námětu do textilního materiálu.

Monumentální tapiserie pravidelného obdélníkového formátu *Skláři* o rozměrech měří 400 x 300 cm zobrazuje skupinu pracujících dělníků ve sklářské dílně. Kompozice námětu stojí na horizontálních a vertikálních liniích uspořádaných do zlatého řezu. Zhruba v jedné třetině rozděluje námět vertikální linie na levou osvětlenou část zobrazující skupinu mužů foukajících skleněné baňky, v pravé dolní části je vyobrazena sklářská pec

se sklářskými nástroji. Námět vyhovoval dobovým ideologickým požadavkům a nese znaky kubistické a civilistické zkušenosti autora kartónu. Vohánkuv přístup ke klasickému převádění malířského kartónu do textilu přiznává vliv Marie Teinitzerové, jejíž práci umělec vysoce hodnotil⁷⁹. Tapisérie nezapírá svou textilní povahu, její technika naopak umožňuje námětu nový rozměr. Osnova umístěná svisle zdůrazňuje protiklad útkům, horizontální linie zdůrazňuje obtáčením osnovy jednotlivými útky, což vytváří textilní důraz nenapodobitelný v jiné technice, tkalcovské výrazové prostředky svébytně vystihují povrchy materiálů ohně, dřeva či kovu. Převedení malířského kartónu se v tomto případě podařilo, aniž by jakkoliv utrpěla textilní povaha díla.

V roce 1958 reprezentovala českou tapiserii na Světové výstavě Expo v Bruselu tapiserie nazvaná *Srdcová dáma*. Dílo vyhotovily dílny Ústředí uměleckých řemesel ve Valašském Meziříčí pod vedením Jindřicha Vohánky a porota ocenila Velkou cenou⁸⁰.

V. 1.2 Rozbor stěžejního díla Jindřicha Vohánky v letech 1955–1962

Hlavním cílem Vohánkova působení v době, kdy umělecky vedl dílny ÚUŘ ve Valašském Meziříčí bylo vedle výroby monumentálních tapiserií a spolupráce s významnými dobovými výtvarníky také hledání nového výrazu pro drobnou dekorativní tapiserii. Práce z tohoto období nejsou autorsky tkané, Vohánka vytvořil kartonový návrh, který zrealizovali dílenští tkalci. Přestože byly tapiserie určeny pro dekorování běžných dobových interiérů, kladl si Vohánka za cíl jejich vysokou estetickou a výtvarnou kvalitu.

Pro dostupnost děl volil autor menší rozměry prací, stejné tapiserie se vyskytují i ve více provedeních. Obecně lze říci, že volba výrazových prvků děl přiznává pravdivě jejich textilní povahu, náměty vycházejí z lidové tvorby, vyznačují se plošným textilním pojetím, abstrahováním a výraznější živou barevností. Často se objevují zvířecí a rostlinná témata. Charakteristickými rysy Vohánkových návrhů z této doby jsou plošný rozklad tvarů, barevná redukce, barevné vystupňování barevné intenzity a lyrické pojetí námětu národní povahy. V pojetí tvaru, ornamentice a výběru témat lze sledovat jistý vliv Kybalovy školy a inspiraci lidovou tvorbou. Vohánka v tomto období tíhne k důrazné plošné stylizaci výrazových prvků, která má blízko ke starým peruánským tkaninám. V materiálu a technice Vohánka používá různé výtvarné prostředky, někdy i kombinované techniky, většinou jako materiálu v útku zapojuje autor vlněnou přízi v kombinaci s bavlněnou osnovou a pro realizaci si vybírá techniku útkového rypsu, kde vzoruje pouze útková nit a osnova tvoří nosnou konstrukci. Novátorství lze sledovat ve způsobu zakončení a upevnění tkaniny, který je u každé textilie odlišný. Netypickým pojetím zakončení tkaniny jsou úzké lišty pod horním okrajem tkaniny a pak upevnění tkaniny na smyčkách, jež vznikají svazováním vln, které vybíhají z okrajových útků kolmo k osnově. Vohánka si kladl za cíl především podporovat umělecký průmysl a vytvářet vysoce estetické české produkty bytové kultury navazující na tradici lidového řemesla a jistě zde svou roli sehrála i tradice organizací Krásné jízy, Magazínu Aka či Topičova salónů, které byly třicátých let ohniskem a vzorem českého průmyslového designu⁸¹.

Zásadní Vohánkovy tapiserie z tohoto období dochované

v českých sbírkách se nazývají *Kytice*[2], *Léto*[5], *Salaš*[3, 4], *Motýlí*[8], *Býk*[9], *Lidé pozor na Dravce*[13]. Badatelské karty příslušných institucí (viz. Katalog) datují všechny zmíněné práce před rok 1965, tapiserie *Kytice*[2] je datována před rok 1959, tapiserie *Motýlí*[8] mezi léta 1958 – 1962 a tapiserie *Lidé pozor na dravce*[13] do roku 1962. Všechny tyto textilie utkaly dílny ÚUŘ ve Valašském Meziříčí. Vohánka odešel učit do Brna v roce 1962 a je dost nepravděpodobné, že by návrhy vytvořil po tomto roce, kdy již řešil zcela jiné výtvarné problémy.

Rok 1962 je mezníkem, před nímž návrhy na dekorativní práce mohly těžko vzniknout. Tapiserie *Salaš*[3, 4], *Léto*[5] a *Kytice*[2] mají stejný rozměr, což ukazuje na použití totožného blind rámu, zřejmě vznikly v krátkém časovém období a navíc se vyznačují obdobnými formálními prvky a použitím velmi příbuzné barevnosti. Tyto tři práce se jeví jako nejstarší ze zmíněné skupiny a vzhledem k dataci tapiserie *Kytice*[2] vznikly pravděpodobně všechny tři ještě před rokem 1959. Textilie *Motýlí*[8] se vyznačuje dynamičtějším pojetím geometrických tvarů, kterým se vylučuje ze skupiny *Kytice*[2], *Léto*[5] a *Salaš*[3, 4]. Práce je datována mezi léta 1958 – 1962. Zajímavě se zde objevuje stejný motiv motýla jako na textili *Kytice*[2], která s jistotou vznikla před rokem 1959 nebo v tomto roce. Vzhledem k faktu, že dílo *Léto*[5] se zdá být pojetím pokročilejší nežli tapiserie *Kytice*[2], vzniklo zřejmě následně za skupinou *Kytice*[2], *Léto*[5] a *Salaš*[3, 4], určitě však ještě před rokem 1960. Výtvarně náročná tapiserie *Býk* se vymyká jmenovaným dílům především námětem, ale formálně se přibližuje skupině *Kytice*[2], *Léto*[5] a *Salaš*[3, 4]. Stejný námět řešil Vohánka v roce 1950 na VŠUP v ateliéru Antonína Kybala⁸². Vohánka po příchodu do Valašského Meziříčí nějaký čas jistě čerpal ze zkušeností z Vysoké školy, ačkoliv v porovnání dvou textilií

je zřejmý výtvarný posun. Vzhledem k formální příbuznosti se skupinou *Kytice*[2], *Léto*[5] a *Salaš*[3, 4] vzniklo dílo určitě před rokem nebo v roce 1960. Textilie *Lidé pozor na Dravce*[13] datovaná do roku 1962, se vyznačuje rovněž malým formátem, ale v pojetí se již značně odlišuje od tapiserií z padesátých let.

Dekoratивní textilie nazvaná *Kytice*[2] vznikla ještě před rokem 1959 a vyznačuje všemi charakteristickými znaky tohoto období. Autor volí drobný obdélníkový formát na výšku (80 x 50 cm), používá techniku útkového rypsu a barvenou vlněnou přízi. Hustá dostava v útku a zvolená technika, která umožňuje detailní propracování vzoru, vychází z historické tradice tkaní tapiserií. Autor volí pastelovou barevnost a pracuje s tyrkysovou, růžovou, červenou, fialovou a bílou vlněnou přízí, hlavní motiv soustředí na střed. Tapiserie zobrazuje kytici ve váze, v jejíž horná části sedí dvě holubice. Silně abstrahovaný motiv se skládá se z drobných geometrických tvarů a dominantně působí „stonek“ kytice, který díky obtáčení útků kolem příčně napnuté osnovy téměř plasticky vystupuje.

Formálně podobná tapiserie pravděpodobně z obdobného období se nazývá *Léto*[5]. Textilie obdélníkového tvaru na šířku stejné velikosti jako předchozí se opět vyznačuje charakteristickou technikou útkového rypsu a použitím vlněné příze v útku. Kompoziční rytmus dobíhá po horizontální linii osnovy neomezeně až do krajů, ze změní geometrických útvarů vystupují 3 konkrétní symboly léta – saranče, umístěné v levé dolní části práce, nad ním vodorovně umístěná makovice a dále obilný klas. Pastelová barevnost se skládá převážně z nebesky modré, dále z bílé a různých odstínů zelené a hnědé vlněné příze. Tapiserii ze dvou stran zakončuje široký bílý okraj s třásněmi.

Textilie s názvem *Salaš*[3, 4] se dochovala ve dvou totožných provedeních, což dokládá, že tato díla byla určena především k prodeji, a následnému umístění do běžných interiérů a vznikala zřejmě často ve více identických kusech. Textilie obdélníkového formátu se vyznačuje stejnou technikou tkaní i formátem jako předešlé práce. Na výšku postavená obdélníková pravouhlá práce zachycuje budovu – salaš, před níž leží kráva a prase. Kompozice je opět centrálně rozložená do celé plochy textilie, jednotlivé výjevy jsou umístěny v pásích nad sebou. Spodní pás zobrazuje flóru, pásy nad ním domestikovaná zvířata – krávu a prase, v dalším pásu se nalézá budova, za kterou se rozprostírá les. Celý motiv je silně stylizovaný a složený z geometrických tvarů. Zajímavé je i kompoziční plošné pojetí v skutečnosti v pásích, kdy nejspodnější plán vyjevuje realitu, která je nejbližší a nejvyšší, po tom to, co by mělo být nejdále. Autor volí opět pastelovou barevnost, kdy převažuje tmavě modrá v kombinaci s růžovou, bílou, hnědou a fialovou vlněnou přízí.

V návaznosti na tapiserie *Léto*[5] a *Salaš*[3, 4] vznikla také textilie *Zima*[5]. Textilii o formátu 120 X 180 cm utkal autor v roce 1960 a je již docela jiného rázu. Práce je tkána kombinovanou technikou vázaného vlasového koberce s technikou útkového rypsu, vyznačuje se nepravidelným formátem a zakončením dlouhými osnovními nitěmi svázanými do netradičních uzlů. Většinu plochy textilie pokrývá hustý bílý vlas, kombinovaný s hladkou zelenou plochou útkového rypsu. Jedná se o Vohánkův raný experiment s nepravidelným formátem a abstraktním pojetím aplikovaný na tapiserii drobného formátu.

Dekoratивní textilie nazvaná *Býk*[9] vznikla zřejmě rovněž kolem roku 1960. Tapiserie o formátu 65 x 91 cm se vyznačuje obdobnými formálními prvky jako výše zmiňované práce. Opět zde

sledujeme centrální umístění námětu, plošné pojetí, výraznou barevnost a především použití geometrických prvků, z nichž je sestaveno tělo býka. Zajímavé je však výtvarné pojetí, kdy na režném, bělavém pozadí autor citlivě rozvrhuje barevné plochy, používá červenou barvu, charakterizující býka, bílou, několik odstínů modré. Zajímavé je srovnání této textilie s gobelínovou studií býka, kterou Vohánka vytvořil v roce 1950 ve třetím semestru VŠUP v Praze. Na starší práci je tělo býka rovněž složeno z částí, ačkoliv ne striktně geometrických, přesto však samotné pojetí je v porovnání s prací spolužáků⁸³ velmi abstrahované a plošné. Tapiserie zobrazuje za pomoci chlupové příze klidně stojící, protáhlé tělo býka zachycené téměř znakovitě ve stejné poloze jako práce vzniklá ve Valašském Meziříčí. Tohoto býka však autor zachytil zcela odlišně, společným znakem obou textilií je plošnost a dekorativnost, tapiserie z Valašského Meziříčí se vyznačuje vyzrálým výtvarným názorem, propracovaný motiv, výrazná příjemná barevnost, začlenění geometrických tvarů, to vše vypovídá o výtvarném posunu ve Vohánkově díle.

Obdélnou textilií nazvanou *Motýli*[8] charakterizuje přeplněná centrální oválná kompozice. Opět se zde objevuje kombinace konkrétních motivů se zcela abstraktními. Uprostřed textilie je vytkán běžící chlapec se sítkou na motýly a třešněmi za uchem, chlapec má na sobě krátké kalhoty a pruhované tílko. Všude okolo chlapce se vznáší mnoho stylizovaných motýlů umístěných mezi geometricky pojatou travou a bodláky. Na tapiserii převažuje tmavě modrá barevnost, kombinovaná s dalšími odstíny modré, bílou, žlutou a růžovou. Objevuje se zde také několik akcentů červené. Geometrické tvary jsou pojaty dynamičtěji než u předešlých prací, celý veselý motiv se vzbuzuje pocit pohybu, horkého léta a dětského skotačení s motýly.

Jedna z mladších Vohánkových prací, utkaných ve Valašském Meziříčí v roce 1962, se nazývá *Lidé pozor na dravce*[13]. Drobná tapiserie o rozměrech 95 x 79 cm se vyznačuje poněkud odlišným pojetím. Představuje hlavu vlka požírajícího kachnu. Motiv je zpracován plošně, ale již ne schematicky a symbolicky jako předchozí práce, omezenou hnědo – béžovou barevnost ožívují červené bavlněné nitě znázorňující krev a krví podlité vlčí oči. V útku autor využívá princip sdružování více barevných nití a tímto způsobem dosahuje stínování a zachycení objemu zvířete. Textilii zakončují ze dvou stran bavlněné sdružené střapce zavázané k dřevěným tyčkám na obou stranách.

Ze stejného roku pochází tapiserie *Majakovský*[12], která není součástí českých oficiálních sbírek, ale uvádí ji publikace *Moravská gobelínová manufaktura 1898 – 1998* z roku 1998⁸⁴. Drobná tapiserie je stejně jako předešlé tkána technikou útkového rypsu, její téma je však neobvyklé jak pojetím, tak portrétním námětem. Zachycuje Vladimíra Majakovského. Portrét komunistického básníka se skládá ze změní geometrických tvarů, z nichž vystupují oči, ústa a nos, v tvarosloví je cítit silný vliv afrického umění, plošná stylizace a pojetí portrétu připomíná africkou masku.

V. 2 Činnost a tvorba Jindřicha Vohánky v období působení na SPŠT v Brně (1962 – 1975)

V roce 1962 Vohánka přijal nabídku Františka Okáče na místo středoškolského učitele na Průmyslové škole textilní v Brně (dále SPŠT), kde zůstal až do roku 1984. Období mezi léty 1962 a 1975 lze jednoznačně považovat za vrchol Vohánkovy tvůrčí činnosti. Plodná spolupráce s mladším spolužákem z Kybalova ateliéru

Bohdanem Mrázkem otevřela oběma umělcům nové tvůrčí obzory a dala vzniknout jejich společnému programu nazvanému Aktivní tapiserie, který Vohánka teoreticky formuloval. Šedesátá léta umožňovala zvýšenou výstavní činnost a Vohánka s Mrázkem měli možnost aktivně vystavovat a prezentovat své nové výtvarné názory, zároveň se otevíralo místo pro inspiraci textilními výtvarníky z jiných zemí a komunikaci s nimi.

Významným počinem obou výrazných výtvarníků bylo bezesporu zapojení se do reorganizace odborného školství a úpravy školních osnov na brněnské SPŠT. Vohánka s Mrázkem svými učebními metodami vnáší do brněnského výukového systému praktiky vycházející z tradice německého Bauhausu a aplikují je do středoškolské odborné výuky. Následující kapitola V. 2. 1 pojednává o spolupráci Vohánky a Mrázka a jejich vzájemném ovlivňování v průběhu společné pedagogické práce, vzniku a východiscích programu Aktivní tapiserie, kapitola V. 2. 2 obsahuje nástin historického vývoje SPŠT v Brně se zaměřením na šedesátá léta a Vohánkovu činnost, a následující kapitoly se věnují konkrétně jednotlivým vybraným pracím Jindřicha Vohánky utkaným v letech 1962 – 1975 a popisují proměnu Vohánkova pojetí autorské tapiserie.

V. 2. 1 Profesní spolupráce s Bohdanem Mrázkem a vznik programu Aktivní tapiserie

Vohánka na SPŠT v Brně studoval v letech 1937 – 1941 a v roce 1962 se sem vracel po předchozím sedmiletém vedení uměleckých dílen ÚUŘ ve Valašském Meziříčí. Přestože měl Vohánka ve Valašském Meziříčí zázemí a vybudovanou dobrou vedoucí

pozici, odešel na popud Františka Okáče do Brna za novými i výtvarnými zkušenostmi. V manufakturních dílnách Ústředí uměleckých řemesel ve Valašském Meziříčí se dále výtvarně rozvíjet nemohl a postupně dospíval k názoru, že jediným východiskem pro obrodu tapiserii je autorské individuální tkaní, nikoliv dílenský přepis malířského kartonu. V době, kdy Vohánka nastoupil do Brna, zde působil jako ředitel jeho bývalý starší spolužák ze středoškolských studií František Okáč, který se zasazoval o restrukturalizaci starých školních osnov. V průběhu šedesátých let se na škole sešla řada dalších osobností, mezi něž patřil i Bohdan Mrázek, který se následně stal Vohánkovým blízkým spolupracovníkem a kolegou.

S Bohdanem Mrázkem (1931 – 2009) se Vohánka setkal poprvé na VŠUP v ateliéru Antonína Kybala. Mrázek se po ukončení studia snažil uchytit jako textilní návrhář v pražské firmě ÚBOK (Ústav pro bytovou a oděvní kulturu), což se mu nepodařilo, a naskytla se nabídka pedagogické práce na SPŠT v Brně. Tuto pozici Mrázek v roce 1961 přijal a vyhlížel intelektuálně a výtvarně zdatnou osobnost, která by pedagogickému týmu pomohla při reorganizaci zastaralých školních metod (reorganizaci podnítil a podporoval tehdejší ředitel František Okáč). Takovou osobnost našel Mrázek v Jindřichu Vohánkovi, který na Okáčův popud rok po Mrázkovi nastoupil v Brně svou pedagogickou dráhu. Mrázek byl velmi cílevědomým, schopným výtvarníkem, individualistickou osobností s vytříbeným výtvarným názorem, což dokazují již jeho rané tapiserie ze studií (např. *Souboj Jelenů* z roku 1960 – individuálně pojatá dynamická kompozice vycházející z výrazných vazebných efektů).

Rokem 1962 začala spolupráce Vohánky a Mrázka nejen

v oblasti pedagogické činnosti, ale především v oblasti tvůrčí práce, kdy oba dva umělci směřovali k novým východiskům, a jejich setkání přineslo umělecky velmi přínosné dialogy. Umělci cítili potřebu reagovat na aktuální výtvarné problémy a oba si uvědomovali nebývalé možnosti, které se otevíraly prostřednictvím nových událostí, odehrávajících se na půdě lausanského bienále tapiserie od roku 1962. Sílící uvědomění mizící propasti mezi tzv. „nízkým“ a „vysokým“ uměním a faktu, že prostředkem volného, osobitého vyjádření může být stejně jako malířský štětec a plátno i textil, utvrzovali ve Vohánkovi i Mrázkovi především polští a následně i skandinávští umělci, kteří začali na mezinárodních přehlídkách tapiserie v Lausanne představovat své progresivní práce. Autory také spojovala společná zkušenost z ateliéru Antonína Kybala, který byl iniciátorem zrodu autorské tapiserie v našem prostředí, ačkoliv především na poli teoretickém. Kybalova pedagogická činnost, umožňující studentům experimentovat s materiály a zvolit si vlastní výraz, byla pro oba výtvarníky velmi podnětná, Kybal se analyticky zabýval strukturami a materiály⁸⁵ a měl velmi vytříbený cit pro barvu, což silně ovlivňovalo smýšlení jeho žáků. Přínosným faktorem ve spolupráci Vohánky a Mrázka byla i umělecká a povahová odlišnost obou umělců. Na rozdíl od praktického, dynamického a impulzivního Mrázka byl Vohánka klidným a spíše teoreticky založeným systematikem. Jejich vztah, protkán častými výměnami názorů, se nakonec ukázal být velmi plodným. Přes všechny konflikty se umělci vzájemně inspirovali a směřovali ke stejnému cíli. Za celou dobu své spolupráce vytvořili jediné společné reliéfní dílo s názvem *Svět Ticha / Žebro a krajka*[31] Jde o výjimečnou záležitost, kdy návrh vytvořil J. Vohánka a prakticky dílo provedl B. Mrázek. Tapiserie byla následně osazena na VUT Královo Pole

v Brně.

Umělecké dialogy vyvrcholily rokem 1965, kdy oba autoři představili své dynamické autorské tapiserie tkané již zcela aktivní metodou. (Bohdan Mrázek – *Lety ptáků*(1965) a *Pád* (1965), Jindřich Vohánka – *Balada*[16], *Podezřelá zvířata*[17] a *Sen Pana Blériota*[18]). Práce ohlašují společná východiska obou autorů, základ tvoří ve všech pracích útkový rypš kombinovaný různými útkovými efekty a smyčkami, v útku autoři zapojují nekonvenčně sisal, vlnu či plst', kladou důraz na strukturu materiálu a využívají jeho možností. Materiál se stává základním výrazovým prvkem, probouzí autorovu invenci a povzbuzuje jeho představivost. Typický je strukturální charakter díla, způsobený zapojením sisalové příze, používané ve vývazu i v útkových flotážích a spojování materiálu různými tkalcovskými vazbami. V odkryté osnově nachází umělci nové vzorové možnosti.

Zásadní ze skupiny jmenovaných prací vznikajících před rokem 1965 je Vohánkův *Sen pana Blériota*[18]. Tato tapiserie nese všechny znaky programu Aktivní tapiserie, především se již vyznačuje i nepravidelným formátem. Činnost Vohánky a Mrázka vyvrcholila společnou výstavou v Jízdárně Pražského hradu v roce 1967⁸⁶ a formulováním programu Aktivní tapiserie v katalogu k výstavě⁸⁷. Vystavené tapiserie nesou shodné znaky, vyznačují se abstraktním námětem odmítajícím programově popisnost, ilustraci obrazů vizuálního světa, všechny zúčastněné výtvarné složky díla (hmota, umělecké ztvárnění (řemeslo), funkce, forma, společnost a její ideologie) jsou rovnocenné a společně propojené. Zvláštní důraz je kladen na hmotu (materiál) a jeho umělecké ztvárnění. Tapiserie nejsou závislé na jakémkoliv předloze, vznikají spontánně v ruce individuálního autora.

„Tvorba, okamžitý nápad začíná již při prvním styku

s výchozími materiály i s jejich nacházením. Principy gestické malby tak vstupují do oblasti, kde doba realizace trvá přinejmenším měsíce, v nové podobě.⁶⁸ Jak dokládá citát z Vohánkova článku z roku 1966, již v šedesátých letech si autoři uvědomovali paralelu směřování textilního umění s aktuální gestickou a informální malbou. Výchozí znaky lze sledovat především v pojetí hmoty, jako základního výrazového a vyjadřovacího prostředku, ve vrstvení, rozrývání povrchu díla, v překračování staticnosti díla a boření zažitých konvencí. Dílo se stává bezprostředním vyjádřením lidské individuality a neplatí pro něj žádná pravidla, která dosud ve výstavbě a pojetí díla panovala. Informel se ve Francii a Americe rozvíjel již ve čtyřicátých a především v padesátých letech. V období normalizace k nám tyto tendence těžko pronikaly a objevují se v dílech českých umělců až koncem padesátých let ve formě strukturální abstrakce, přesto však u nás působila již od čtyřicátých let například originální osobnost Vladimíra Boudníka⁸⁹. Boudník bez spojení se světem tvořil zcela v dobových výtvarných intencích a stál v zorném úhlu proměn současné světové malby, jeho „aktivizování“ grafiky, alternativní výtvarné postupy a důraz na materiál musely být silným inspirativním zdrojem i pro textilní umění.

V. 2.2 Střední průmyslová škola textilní v Brně

Textilní střední škola fungovala v Brně již od roku 1860 původně pod názvem Vyšší tkalcovská škola a skládala se ze tří oddělení, z nichž dvě měla pravidelná vyučování. Roku 1898 škola získala budovu ve Francouzské ulici č. p. 101, kde sídlí dodnes, a v této době již nesla název C. k. učiliště pro textilní průmysl

v Brně. Rozvoj moderního středního odborného školství v Brně nastal po první světové válce a vzniku Československé republiky. V průběhu dvacátých let došlo k reorganizaci školy, zavedly se nové osnovy a vzniklo šest učebních oddělení (výučných oborů). V této době rovněž vzniká, z důvodů vysokého počtu zájemců, rozšiřující tříposchodový dvorní trakt ve funkcionalistickém stylu. Škola, rozdělená na německou a českou část, se v roce 1935/1936 slučuje dohromady a začíná fungovat pod názvem Státní textilní průmyslová škola v Brně a následně roku 1938 je zahájeno vyučování na Vyšší textilní škole kreslířské, zaměřené na vzorování tkanin. Obdobím změn, chaosu a obav o existenci byla pro celou společnost a samozřejmě též pro školu padesátá léta dvacátého století. V rámci reorganizace československého školství byla na škole vytvořena samostatná oddělení pro navrhování oděvů a scénického kostýmu a také oddělení pro vzorování pletenin, výšivek a krajek⁹⁰.

V šedesátých letech postupně dochází k modernizaci strojového vybavení školy a rovněž se mění její studijní zaměření. Následně v roce 1970 vznikají na základě koncepční činnosti pedagogického sboru v předešlých deseti letech nové školní osnovy. Během šedesátých let se na SPŠT sešla skupina tvůrčích individualit, kterými byly mimo Vohánky a Mrázka, ředitel František Okáč, Karel Sedmík, Marie Mařhová, Jaroslav Středa, Karel Veleba, Eva Mužíková, či Inez Tuschnerová. SPŠT s podnázvem Obor výtvarně technický se v průběhu šedesátých let vyformovala do čtyř specializací – Výtvarné zpracování tkanin, Výtvarné zpracování pletenin, Krajkářská a vyšivačská tvorba, Modelářství a Návrhářství oděvů včetně scénického kostýmu⁹¹. Základní myšlenkou a cílem při reorganizaci školy bylo především vytvořit vysoce kvalifikované uměleckoprůmyslové školství

s vazbou na textilní podniky, díky nimž se absolventi mohli uplatnit jako textilní návrháři v ateliérech textilních továren po celé republice, a vytvořit výukový program, který vyškolí a připraví individuální textilní návrháře. Styl a myšlení Bauhausu inspiroval i mnohé umělce, výtvarníky i architekty a navíc jeho systém školství byl vzorem uměleckoprůmyslového školství. Vohánka znal dobře literaturu a celou problematiku spojenou s Bauhausem⁹². Základní inspirativní zdroje především z prací *Bod, linie, plocha*⁹³ od Wassily Kandinského, či *Kunst der Farbe* Johanne⁹⁴ Ittena lze sledovat ze sborníku školy, do kterého Vohánka napsal text popisující školní výuku⁹⁵. Velký důraz se kladl na řemeslnou přípravu, první ročník byl rokem přípravným (po vzoru Ittenovy Vorlehre). V prvních dvou letech se studenti seznamovali se základními termíny, základní výtvarné prvky a jejich vzájemné vztahy. Ze základních prvků, kterými byly bod, linie, plocha, prostor, světlo, stín a barva potom studenti vytvářeli nejrůznější rytmy a kontrasty. Zvláštní postavení má dle Vohánky barva, důraz na barvu protíná celou teoretickou i praktickou Vohánkovu práci a aplikuje ho důsledně i do výuky, jak dokládají jeho slova ke studentům ve zmiňovaném sborníku z roku 1969: „*Učitelé se snažili, aby výuka byla postavena na všeobecně platných zákonitostech kontrastů a harmonií barev. Nešlo o teoretické přednášky. Vytvářeli jste barvové studie, ve kterých byl opomíjen předmětný tvar, aby vám neztěžoval pochopení problému.*“⁹⁶ První dva ročníky byly vyučovány v obecném pochopení základních výtvarných problémů, se zaměřením na základní pojetí tkaniny, další dva ročníky se již studenti zaměřovali zcela na textil a jeho problematiku. Základními poznávacími oblastmi byly materiály

a jejich struktura, hmota a její tvarování, rytmus, měřítko, proporce či prostor a objem, všechny oblasti poznávali studenti postupně ve vhodném čase a promyšleně volenými úlohami v rámci zhruba tří podmětových okruhů, kterými byly příroda, technika a duchovní kultura s uměním. Ve výuce se kladl důraz na znalost dějin umění, jak popisuje Vohánka: „*Budoucí návrhář musí tedy hlavně pochopit duchovní prameny těchto jednotlivých proudů. Proto jsou dějiny umění a kultury, hlavně viditelného tvaru, nezbytnou součástí jeho vzdělání.*“⁶⁷ Vohánka ve svém „dopise“ studentům textu popisuje řešení jednotlivých tvůrčích úkolů, inspiraci Bauhasem lze sledovat i v kolegiálním přístupu ke studentům a snahy o komunitní tvůrčí zázemí školy.

Pedagogické problémy a jejich řešení jsou úzce spjaty s Vohánkovou tvorbou a jeho smýšlením, jak dokládá Vohánkuv výše zmiňovaný text z roku 1969. Všechny zásadní okruhy, kterými své studenty prováděl, řešil rovněž ve své práci již před nástupem do Brna a staly se jedním z aktivizujících faktorů vzniku nového programu autorského tkaní.

V. 2.3. Rozbor stěžejního díla J. Vohánky v letech 1965 – 1970

Obecně lze shrnout, že tapiserie z tohoto období spějí směrem od výrazné barevnosti k monochromatickosti a abstrakci. Výrazně lze sledovat přerod od barevných geometricky pojatých kompozic ještě odkazujících na realitu směrem k monochromatickým zcela abstraktním pracím. Rovněž formát se postupně mění z pravoúhlého na zcela nepravidelný. Autor využívá nových hrubých materiálů a technik, klade důraz na autenticitu díla

a pracuje s výraznými materiálovými strukturami a rozbrázděnými efekty povrchů textilií. Charakteristické pro Vohánkou tvorbu z této doby jsou otrhané nepravidelné okraje, ze kterých visí různé dlouhé osnovní i útkové nitě.

Roku 1965 představují Vohánka s Mrázkem své první „aktivně“ tkané tapiserie. Jedna z prvních Vohánkových tapiserií z tohoto období se nazývá *Balada*[16]. Formální prvky naznačují, že vznikla o něco dříve než tapiserie *Sen pana Blériota*[18], ačkoliv jsou práce datovány do stejného roku. Badatelská karta Severočeského muzea v Liberci uvádí, že *Balada*[16] byla tkána přímo pro I. Salon uměleckých řemeslníků – tvůrců ve francouzském Mentonu, zde tapiserie v roce 1965 získala ocenění. Práce vznikla současně s Mrázkovými *Lety ptáků* a obě díla se vyznačují obdobnými znaky, potvrzující silné vzájemné tvůrčí vazby obou umělců. Jedná se o abstraktní kompozice, tkané na svislém rámu. Základním materiálem je sisal a vlna, v obou případech se ještě objevují stylizované odkazy na realitu. V případě Vohánkovy *Balady*[16] jde o vyobrazení ústřední figury kohouta, v případě Mrázkovy tapiserie zase obraz letícího ptáka. Tapiserie se vyznačují ještě pravoúhlým formátem, jsou tkané technikou útkového rypsu, do kterého autoři ručně zapracovávají efekty útků. Textilie vykazují individuální znaky obou autorů. Vohánka pracuje se změti geometrických tvarů a výraznou kombinací červených, černých, pískových a modrofialových útkových nití. Staticky působící kompozici narušuje diagonála protínající námět směrem z levého spodního rohu do pravého horního rohu.

Formálně velmi příbuzná práce ze stejného roku se nazývá *Podezřelá zvířata*[17]. Autor opět pracuje s plošnými geometrickými tvary a námět ještě stále odkazuje na realitu. Ze

změti tvarů vystupují stylizovaná zvířata. Je zde opět využíváno kombinované techniky a sisalové příze v útku. Obě díla stojí na pomezí mezi valašskomeziříčskou tvorbou a novým pojetím autorské tapiserie. V plošném rozkladu tvarů je cítit silný vliv Paula Kleeho, kterého Vohánka velmi umělecky ctil.

Záhy, ještě roku 1965, vzniká již odlišná rozměrná práce nazvaná *Sen Pana Blériota*[18]. Bohdan Mrázek v roce 1965 představuje velmi kultivovanou a formálně pokročilou, dynamickou, zcela abstraktní tapiserii *Pád*, Vohánka však jde v nabourávání tradic ještě dále a narušuje pravoúhlý formát textilie a zapracovává netextilní materiály, *Sen pana Blériota*[18] se tak stává jakousi první „programovou“ prací. Tapisérie následně úspěšně reprezentovala českou textilní tvorbu na mnoha výstavách včetně 3. lausanského bienále tapiserie v roce 1967 a lze jí považovat za vrcholnou Vohánkovu práci.

Rozměrná nástěnná textilie nepravidelného tvaru nazvaná *Sen pana Blériota*[18] je tkaná kombinovanou technikou ze sisalu, vlny a plsti. Surový materiál v útku, použití kovových kroužků a využití rozličných útkových efektů působí velmi plasticky, ale zároveň organicky. Zcela abstraktní kompozici člení geometrické útvary různých struktur v tmavých odstínech modré, červené, černé a objevují se zde také rezné, nezušlechtěné příze. V námětu se autor inspiroval francouzským vynálezcem a leteckým konstruktérem Louisem Blériotem, který proslul přeletem přes kanál La Manche v roce 1909. Na Blériota odkazuje symbolika použitých barev, modrá představující nebe, symbol Blériotova úspěchu v kombinaci s teplou červenou, připomínající Blériotovu touhu po vzrušení, dobovačnou povahu a velkou energii a životní sílu slavného dobrodruha. Textilní kompozici označil autor v levém horním rohu vytkanou signaturou JV65, práci zakončují ze všech

stran různě dlouhé nitě, vyvolávající dojem existenciální „rozervanosti“, nedokončenosti díla.

Zcela odlišně působí tapiserie *Ideogram aktuální vypoukliny*[19] roku 1966. Textilii nepravidelného obdélníkového formátu, rozšiřujícího se směrem vzhůru, charakterizuje výrazným motivem vosy, pod níž je arabská číslice 1, a barevných soustředných polokruhů v pravé horní části kompozice. Barevnost převažuje šedá a smyčky ze sisalu mají barvu černou, soustředné kruhy jsou v barvách barevného spektra. Vohánka kombinuje hladké plochy tkané útkovým rypsem se silně plastickými sisalovými plochami. Sisalové smyčky vytváří nepravidelné, horizontální, vertikální a diagonální obrazce. Vazba je hrubá, dostava 1 osnova na 1 cm, jako materiálu užívá autor v osnově vlnu, a v útku kombinaci vlny a sisalu, v pravém horním rohu je vytkána signatura JV66. Ideogram je grafický symbol, který reprezentuje nápad, či pojetí, voska zde představuje spíše piktogram spojený s ideogramem – arabskou 1, toto spojení symbolizuje jakýsi nebezpečný nápad, jehož rozporuplnost je umocněna výrazným nervózně působícím barevným tělesem v její blízkosti.

Dynamická tapiserie *Ročník 1922*[22] vznikla mezi léty 1967 a 1968 a vyznačuje se netradičním obdélným formátem, vybíhajícím do šesti protáhlých trojúhelníkových výběžků směrem vzhůru a sedmi trojúhelníkovými výběžky směrem dolů. Vpravo a vlevo vybíhají vždy tři trojúhelníkové útvary sbíhajících se útkových nití, spojených na konci kovovými kroužky, v horní části zakončují tapiserii očka, dolní cípy ukončují ploché, nepravidelné, dřevěné útvary. Tapiserie je tkaná kombinovanou technikou, v obou sestavách autor kombinuje materiál sisalovou a vlněnou přízi, které doplňuje netextilními materiály dřevem

a kovovými kroužky. Tapiserie se vyznačuje redukovanou červenohnědou barevností a zcela abstraktním pojetím. Tapiserie oslavuje ročník narození Jindřicha Vohánky (1922).

V roce 1967 utkal Vohánka strukturální rozměrnou tapiserii *Idol*[23]. Na textilii nepravidelného, přibližně eliptického formátu použil Vohánka opět sisalovou přízi, textilii zakončují z horní a spodní části různě velké plné textilní kroužky. Stejně jako u předešlé práce se zde objevuje barevná redukce pouze na dvě barvy - přírodní nažloutlou a růžovou. Práce je komponována ze spojovaných vertikálních pásů, tkaných technikou útkového rypsu, které místy přesahují základní tvar. Autor zde své niterné pocity a svůj vztah ke světu vyjadřuje výhradně pomocí rozbrázděných struktur, analyzuje základní vztahy prvků výtvarného díla a zabývá se prostorovými možnostmi, které skrývá způsob tkaní.

Odlíšného způsobu tvorby užívá Vohánka v textilii nazvané *Jen proto museli uhořet*[27] z roku 1968. Rozměrná textilie není tkaná, nýbrž sešitá z mnoha bavlněných hadrů, které jsou spojeny a na krajích opáleny. Vysoký obdélníkový formát ukončuje v horní části dřevěné rameno, ze kterého proudí síť bílých nití, sbíhajících se do jednoho bodu v horní třetině práce. Textilie vznikla na počest třem americkým astronautům, kteří zahynuli 27. 1. 1967 ve vesmírné lodi *Apollo 1*. (Virgil Gus Grissom, Edward White, Roger B. Chaffee). Vertikální kompozice a efektní dojem z nití proudících směrem vzhůru vyvolává pocit stoupání raketoplánu. Na textilii autor aplikoval za pomoci kovových kroužků první písmena příjmení astronautů a rovněž na textilii připevnil dvě bílé rukavice. Textilie má být autentickým prostředníkem

a vzpomínkou na tragickou událost, Vohánka zde nadčasově pracuje s netkanou technikou, přecházející spíše do textilního objektu.

V. 2.4 Návrat k figurálním námětům v letech 1970

– 1975

V sedmdesátých letech se Vohánka věnuje především pedagogické a teoretické činnosti. V průběhu první poloviny sedmdesátých let realizoval několik rozměrných tapiserií. Kombinuje předešlé zkušenosti se strukturou, hrubým materiálem a nepravidelným formátem a zároveň se ve fragmentech vrací k reálnému zobrazení a figuře. Návrat k figurálním námětům přirozeně vstupuje do Vohánkových prací s novou potřebou srozumitelnosti obsahové výpovědi. Nutno podotknout, že obsahovost ani kvalitativní úroveň děl tímto návratem k figuře nijak netrpí, autor se poučuje z předchozí činnosti z obou období (první období výhradně dekorativního charakteru a druhé naopak výhradně obsahového, směřující k monumentální tapiserii) a propojuje je v závěrečných tapiseriích.

Charakteristická práce z tohoto období se nazývá *Jako skála, jako plamen*[32] a vznikla v roce 1973. Autorské tapiserie se vyznačuje nepravidelným formátem, tkaným v technice útkového rypsu. Textilii dominuje ústřední motiv polopostavy muže s široce rozpraženými rukama a s obličejem zobrazeným z profilu. Ve spodní části je vytkána holubice. Reliéfní struktury dosahuje autor využitím opakovaným obtáčením stejných osnovních nití útkem, vznikají jakési kartáčové struktury z kombinace sisalových smyček a bavlněného útkového rypsu. V ploše převládá výrazně červená barevnost, kombinovaná

s odstíny bílé, šedé, černé a blankytně modré. Na spodním okraji jsou třásně osnovních nití, horní část zakončuje několik vybíhajících oček. Tapiserie se vyznačuje hrubou vazbou, dostava dvě osnovní nitě na 1 cm. Tapiserie evidentně upomíná na tragickou událost upálení Jana Palacha v roce 1969. Na tuto skutečnost odkazuje převážně červená barevnost připomínající plameny, ve kterých mladý student zemřel. Sebevražedný akt Jana Palacha měl otřást s lidskou lhostejností a přinést mír, jak symbolizuje holubice v dolní části práce.

Textilie určená přímo pro konkrétní interiér z první poloviny sedmdesátých let se nazývá *Husovická Venuše*[33]. Vznikla roku 1973 přímo pro místnost podnikového ředitele brněnského obchodu *Projekce*. Jedná se opět o velkoformátovou strukturální tapiserii nepravidelného tvaru, tkanou technikou útkového rypsu. Jako materiálu užívá Vohánka již tradičně sisal, který kombinuje s vlněným rounem a kovovým dracounem. Výrazně barevné akcenty modré, zelené, červené, tmavohnědé a bílé zdůrazňuje režné, žlutavé pozadí. Horní část tapiserie zakončují tkané pásy s očky. Ústředním motivem je torzo ženské postavy, po okrajích práce se ve fragmentech objevují dvě skupiny geometrických tvarů, z nichž vystupují reálně pojaté lidské oči. Badatelská karta UPM v Praze tyto útvary charakterizuje jako „symboly pohanských bůžků“. Námět čerpá autor zřejmě ze slovanského pohanství, Venuši z Husovic⁹⁸ obklopují slovanské idoly, pro jejichž zobrazování je typické velké množství hlav. Pravého bůžka spojuje s ženským torzem symbol duhy znamenající most mezi nebem a zemí, smlouvu mezi bohy a člověkem. Struktura tapiserie a bohatě členěná plocha připomíná starší Vohánkovu práci nazvanou *Idol*[23], geometrické fragmenty a barevnost odkazují na inspiraci v díle Paula Kleeho, v tématu

se Vohánka vrací k lidovým zdrojům, zřejmě především vzhledem k umístění do interiéru místnosti, kdy tapiserie má mít především dekorativní, estetizující hodnotu, nikoliv výpovědní, jako je to v případě předešlých monumentálních prací. Tapiserie se vyznačuje vysokou kultivovaností tkaného projevu a propracováním detailů spojených do působivého monumentálního celku.

Závěr

Umění tapiserie zažilo ve světě největší rozmach v šedesátých a sedmdesátých letech, kdy si textilní umělci začali uvědomovat nutnost změny v tomto původně dekorativním a utilitárním textilním oboru. Práce s textilními objekty a materiály zachvátila všechny kontinenty. Vedle Evropy s iniciativou Lurçatovou a Spojených států s iniciativou primitivního textilnictví, vstoupilo v šedesátých a sedmdesátých letech na pole autorské tapiserie i Japonsko či Austrálie. Nejvíce se však o rozvoj moderní tapiserie zasadili především Francie, USA, Polsko a Československo. Vzhledem k psychologickým podmínkám vzniku této specifické textilní tvorby, zdlouhavosti práce, kontaktu s materiálem a jeho strukturou se autorská tapiserie stala pravým protikladem průmyslového designu, který ve své době představoval spíše proměňující se produkt, podléhající krátkodobým módním intervalům. Rozvoj svobodné, nespoutané a zcela osobité textilní tvorby začal v Čechách zcela v intencích se světovými trendy na poli tapiserie a vyvrcholil v šedesátých letech programem Aktivní tapiserie⁹⁹, který formuloval Jindřich Vohánka v roce 1967. Díky výtvarným pokusům a experimentům s materiály skupiny mladých českých progresivních umělců Jindřicha Vohánky,

Bohdana Mrázka, Jiřího Tichého a manželů Jana a Jenny Hladíkových se česká tapiserie dostala rychle do povědomí světových uměleckých kritiků¹⁰⁰. První impulzy k těmto formálním i obsahovým změnám v umění tapiserie lze sledovat v Čechách již v padesátých letech v textilním ateliéru Antonína Kybala na VŠUP v Praze. Antonín Kybal se jako první pokusil odstranit rozdíly mezi dílenskou a experimentální tapiserií a z jeho iniciativy se velmi pozvedla úroveň české textilní výtvarné pedagogiky. Žáci Antonína Kybala dali textilní tvorbě nový statut, díky nim se umění tapiserie v Čechách stalo samostatným výtvarným oborem, rozvíjejícím se již zcela nezávisle na malířství.

Cílem mé práce bylo zpracovat monografickou práci o jedné z nejvýraznějších osobností na poli textilní tvorby v padesátých až sedmdesátých letech Jindřichu Vohánkovi, zařadit jeho dílo do širšího kontextu soudobé situace a osvětlit okolnosti vývoje jeho tvorby. Vohánkova výtvarná práce není obsáhlá, ale pro českou autorskou tapiserii zásadní a podložená autorovou koncepční, téměř analytickou badatelskou činností. Přes význam Jindřicha Vohánky pro vývoj české tapiserie se jeho osobě zatím nedostalo výrazné historické pozornosti, ačkoliv si doboví kritici význam jeho tvorby uvědomovali, jak dokládají články v odborných časopisech.

Stěžejní část Vohánkovi tvůrčí práce lze omezit lety 1955 – 1975. Po roce 1975 se Vohánka začal věnovat téměř výhradně pedagogické a teoretické činnosti a před tímto rokem pracoval jako průmyslový návrhář a studoval v textilním ateliéru VŠUP u Antonína Kybala. Vohánkovo dílo jsem rozdělila do dvou základních etap. První etapa je spojená s vedením dílen Ústředí uměleckých řemesel ve Valašském Meziříčí, kdy autor řeší problematiku restaurování a spolupráce s výtvarníky, kteří pro

dílny připravují předlohy kartony pro tapiserie. Důležité Vohánkovo novum je vytvořený typ dekorativní textilie určené do běžných interiérů za dostupnou cenu a zároveň nepostrádající vysoce estetickou výtvarnou úroveň. Tyto textilie navrhuje sám a výchozí inspirací mu je lidová tvorba v námětech, výrazné stylizaci a barevnosti a Paul Klee v plošném rozkladu geometrických tvarů.

Druhá, zásadní část Vohánkova díla spadá do období od roku 1962, kdy Vohánka odešel do Brna učit na SPŠT. Od začátku šedesátých let si Vohánka uvědomoval potřebu tvorby rozměrných kompozic s hluboce ideovým obsahem, v Brně pak dostal příležitost se vedle výuky věnovat především vlastní umělecké činnosti. Podnětným bodem je i setkání umělce s kolegou Bohdanem Mrázkem, se kterým společně podnítili hnutí Aktivní tapiserie v Čechách. V roce 1965 Vohánka představuje své zásadní dílo *Sen pana Blériota*[18], s nímž vystupuje na 3. bienále v Lausanne, kde ještě odpoutání se od skutečnosti, práce s hrubými materiály či narušení pravoúhlého formátu tapiserie bylo výjimkou a rysem zcela progresivním. Po roce 1970 čerpá Vohánka zkušenosti nabyté předchozí tvorbou, ale ve fragmentech se navrácí k reálnému vyobrazení a oživuje barevnost textilií, práce z první poloviny sedmdesátých let se vyznačují vysokou tkalcovskou propracovaností, zaměřenou na detail.

Dílo Jindřicha Vohánky není obsáhlé a mnoho prací je poměrně problematické zkompletovat. Mým cílem bylo především sestavit základní katalog díla z let 1955 – 1975 s fotografiemi, které bylo možné dohledat, či vyfotit, zpracovat nejen autorovo výtvarné dílo, ale i biografii a teoretickou práci a doložit význam Vohánkovy tvorby pro rozvoj autorské tapiserie v Čechách v šedesátých letech.

Poznámky

1. Antonín Kybal, *Kapitoly o textilním umění*, Praha 1958, s. 142, repr. č. 13.
2. *Samostatná výstava prací Jindřicha Vohánky* (kat. výst.), Galerie Dílo, Gottwaldov 1960 - 1961. -Josef Maliva, *Setkání s dílem Jindřicha Vohánky* (kat. výst.), Gottwaldov 1960, nest.
3. Ibidem, nest.
4. Ha, *Gobelíny a stříhánky jako umění*. Výstřižek z archivu autora bez dalšího označení.
5. JM, *Jindřich Vohánka*. Výstřižek z archivu autora bez dalšího označení.
6. Ludmila Kybalová, *Československá gobelínová tvorba*, Praha 1963. s. 7.
7. Jana Hofmeisterová, *Gobelínová tvorba z posledních let, Umění a řemesla III*, 1965.
8. Viz. Hofmeisterová (pozn. 7), s. 91.
9. Dagmar Tučná, *Československá tapiserie v roce 1966, Tvar II*, 1967, s. 38 – 42.
10. Alois Fišárek, *K výtvarným dílům československého pavilonu na Světové výstavě v Bruselu, Architektura ČSR IX – X*, 1958, s. 627 – 683.
11. Viz. Tučná (pozn. 9), s. 41.
12. Karel Hetteš, *Lausanne a hledání zítřka, Výtvarná práce XVI*, 1967, s. 12.
13. Jitka Vondrová, *Invaze, projekt S námi za poznáním Prahy*, <http://www.pragkontakt.de/cz/?id=659>, vyhledáno dne 5. dubna 2010.

14. Jiří Tichý, Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie?, *Tvar IX*, 1968, s. 257 – 270.
15. Dagmar Tučná, Tapiserie a textilní skulptury 1969, *Umění a řemesla VI*, 1969, s. 262 – 268.
16. Viz Tučná (pozn. 15), s. 263.
17. Jiřina Medková, Jihomoravská bilance, *Tvar III.*, 1970, s. 38-42.
18. *XII Bienal de São Paulo* (kat. výst.), São Paulo 1973. -Dagmar Tučná, *Tchecoslováquia* (kat. výst.), 1973, s. 183 – 184.
19. Dagmar Tučná, Luxová Viera, *Československá tapiséria 1945 – 1975*, Praha 1978.
20. Bohumil Mráz, Marcela Mrázová *Současná tapiserie*, 1980, s. 28-29.
21. AA (Alena Adlerová), heslo Jindřich Vohánka, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie výtvarného umění II*. Praha 1995.
22. Miluška Trachtová, Magdalena Juříková, *Moravská gobelínová manufaktura ve Valašském Meziříčí 1898-1998*, dokumenty, texty, realizace, Valašské Meziříčí 1998, nestr.
23. Magdalena Rudovská, Sdělení textilní hmoty, *Umění a řemesla III*, 2009, s. 13 – 18.
24. Vohánka si rovněž vypůjčoval velké množství německých odborných knih, což dokládají výpůjční lístky, které si ukládal.
25. Jiří Hájek, Vladimír Josífek, Historie odborného textilního školství v Brně, in: *Almanach k 110 výročí založení Střední průmyslové školy textilní v Brně*, s. 24 – 25.
26. Jednalo se o techniku nalepovaných papírových „vystřihovánek“ na podkladový papír. Dílo nevznikalo

stříháním, ale současným prořezáváním vrstvy asi patnácti barevných papírů. Formátem se Vohánka záměrně omezoval na tvar pohlednice. (Viz. Maliva (pozn. 2), nest.)

27. Viz. Maliva (pozn. 2), nest.

28. Ibidem, nest.

29. *Paul Klee, Das bildnerische Denken*, Jürg Spiller (ed.), Basel/Stuttgart 1971

30. Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Erstaussgabe als Bauhausbuch, 1925. (nově vyšlo v Berlíně 2003)

31. *Literární listy I*, 1969, č. 18, s. 1 a 3.

32. Jindřich Vohánka, *Moderní návrhářské metody a pomůcky*, Rožmberk 1978.

33. Jindřich Vohánka, Krystalografický program na 20 miliard vzorů, *Textil XLV*, 1990, č. 2, s. 64 – 66.

34. Jindřich Vohánka, Interferenční vzory, *Průmyslový design XIV*, 1990, č. 3, s. 29 – 31.

35. Veškeré monografické údaje jsou čerpány z rozhovoru s Jindřichem Vohánkou ze dne 4. dubna 2010 v Brně.

36. John Ruskin (1819 – 1900), William Morris (1834 – 1898).

37. Valašské Meziříčí – vznik 1895, J. Schlattauer, Jindřichův Hradec, 1910, Marie Teinitzerová.

38. *Československá tapiserie 1966 – 1971* (kat. výst.), Dagmar Tučná (ed.), Královský letohrádek na pražském hradě, Bratislava-hrad 1971. - Milena Lamarová, *Z poznámek k mezinárodní diskusi k filmu Art of the real* (kat. výst.), Rabat 1971, nest.

39. Spurný J., *Antonín Kybal*, Praha 1960, s. 20.

40. Viz Kybal (pozn. 1)

41. Antonín Kybal, *O textilním výtvarném projevu*, Praha 1972.
42. Eva Billeterová, Renaissance tapiserie ve 20. století, *Umění a řemesla II*, 1969, s. 90.
43. Mahulena Nešlehová, *Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let*, Praha 1997.
44. Program „Aktivní tapiserie“ formuloval Jindřich Vohánka poprvé v roce 1966 v časopise *Tvar* a záhy v roce 1967 v katalogu k výstavě *Aktivní tapiserie* v Jindřichově Hradci. (Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie*, *Tvar III*, 1966, s. 74 – 82., *Výstava tapiserií J. Vohánky a B. Mrázka*, (kat. výst.) Jindřichův Hradec, zámek 1967. -Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie* (kat. výst.), Jindřichův Hradec 1967.)
45. Pavel Štěpánek, *Španělská tapiserie v Jindřichově Hradci*, *Lidová demokracie*, 1970, č. 20, s. 12.
46. Pavel Štěpánek, Nejen Pomeranče, *Výtvarná práce*, 1970, č. 20, s. 12. (Rozhovor se španělskou výtvarnicí Aurelií Muňozovou)
47. Centre international de la Tapisserie ancienne et moderne(CITAM)
48. Milena Lamarová, Lausanská konfrontace tapiserie, *Umění a řemesla V*, 1967, s. 186.
49. Magdalena Abakanowicz, Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě, *Umění a řemesla II*, 1969, s. 93
50. Viz. Tučná (pozn. 9), s. 38 – 42.
51. Viz. Tučná (pozn. 9), s. 42.
52. Karel Hetteš, Laussane a hledání zítřka, *Výtvarná práce XVI*, 1967, s. 12.
53. Ibidem, s. 12.

54. Karel Kaplan, Pavel Paleček, *Komunistický režim a politické procesy v ČSR*, Brno 2001, s. 20.
55. Viz Tichý (pozn. 14), s. 258.
56. Viz Kaplan, Paleček (pozn. 54), s. 25.
57. Viz Tučná (pozn. 15), s. 263.
58. Poslední lausannské bienále se konalo v roce 1995.
59. Karel Hetteš, Svár tapiserie a zdi, *Umění a řemesla V*, 1969, s. 211.
60. Jindřich Vohánka, Soudobost tapiserie, *Umění a řemesla*, IV, 1969, s. 158 – 164.
61. Publikované články Jindřicha Vohánky uvádí *Seznam Vohánkových publikovaných teoretických prací*, připojený k DP.
62. Jindřich Vohánka, Na cestu, in: *Almanach Střední průmyslové školy textilní v Brně*, Brno 1969, s. 6 – 31.
63. Jindřich Vohánka, Několik poznámek k dílu Marie Teinitzerové, *Tvar XVIII*, 1967, s. 44 – 52.
64. Ibidem s. 45.
65. Jindřich Vohánka, Aktivní tapiserie, *Tvar III*, 1966, s. 74 – 82.
66. Viz Vohánka (pozn. 65), s. 78.
67. Viz Vohánka (pozn. 65), s. 80.
68. *Výstava tapiserií J. Vohánky a B. Mrázka*, (kat. výst.) Jindřichův Hradec, zámek 1967. -Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie* (kat. výst.), Jindřichův Hradec 1967.
69. Ibidem, nestr.
70. Viz Vohánka (pozn. 60), s. 164.
71. Viz Vohánka (pozn. 60), s. 158.
72. Viz Vohánka (pozn. 60), s. 164.

73. Jindřich Vohánka, Vývoj moderní světové tapiserie, in: *Metodický sborník ze symposia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie*, Gottwaldov 1979, s. 20 – 26.
74. *Výstava k padesátému výročí trvání gobelínové výroby ve Valašském Meziříčí* (kat. výst.), Dům umění 1959. – Josef Maliva, Jindřich Vohánka, *Gobelíny Valašskomeziříčské manufaktury* (kat. výst.), Gottwaldov 1959.
75. Tradice textilního řemesla se udržovala v moravských rodech a předávala z generace na generaci. Například lze jmenovat rodinnou dílnu Jarkoňů, která na Moravě působila od roku 1910.
76. Se Schlattauerem spolupracovali architekti Dušan Jurkovič či Jan Kotěra, jedna z nejvýznamnějších prací, která byla utkána v dílnách je *Vodník* Hanuše Schwaigera.
77. Viz Maliva, Vohánka (pozn. 74), s. 4.
78. Tapiserie utkané ve Valašskomeziříčské dílně po roce 1950 nesou názvy: *Ostrava, Přehlídka lidu v Moskvě, Boj koloniálních národů* atd.)
79. To dokládá text: Jindřich Vohánka, Několik poznámek k dílu Marie Teinitzerové, *Tvar* XVIII, 1967, s. 44 – 52.
80. Jindřich Santar, *Světová výstava v Bruselu Expo 58*, Praha 1961.
81. Ve třicátých letech fungovalo v Československu několik organizací směřujících k dobrému textilnímu designu, které silně ovlivňovaly textilní tvorbu následujících let: Krásná jizba (1927-48), brněnský Magazín Aka (1932), Topičův salón (spolupracující např. s Toyen, B. Južničem a dalšími). Aka byla výrobní instituce zaměřená na bytový textil. Vedle střízlivých návrhů Drahomíry Fuchsové, využívající

rozmanitosti struktury a barevnosti vláken, se u návrhů malíře Františka Kalába setkáváme s inspirací surrealistickou malbou. Motiv organických tvarů, vycházející volně z nových malířských směrů, užívá v desénech také Antonín Kybal a následně i Jindřich Vohánka. (více Adlerová Alena, *České užité umění 1918–1938*, Praha, 1983 / Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha, 1985.)

82. Viz Kybal (pozn. 1), s. 142.

83. Ibidem, s. 142.

84. Viz Trachtová, Juříková (pozn. 22), nest.

85. Antonín Kybal, *Struktury a střídy v textilním výtvarnictví*, *Umění a řemesla V*, 1961, s. 171 – 175.

86. Výstava tapiserií Jindřicha Vohánky a Bohdana Mrázka, Jindřichův Hradec, Zámek, 1967.

87. Viz Vohánka (pozn. 68), nest.

88. Viz Vohánka (pozn. 65), s. 78.

89. Viz Nešlehová (pozn. 43).

90. Základní data čerpána z: Jiří Hájek, Vladimír Josífek, *Historie odborného textilního školství v Brně*, in: *Almanach k 110 výročí založení Střední průmyslové školy textilní v Brně*, s. 24 – 25.

91. Viz Vohánka (pozn. 62), nestr. volně vložený dvojlist.

92. To dokládají Vohánkovy uložené výpůjční lístky z knihoven. (Vohánka četl v originále knihy od Ittena, Kandinského, Kleea atd.)

93. Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern, 1964.

V češtině vyšlo až v roce 2000 v nakladatelství Triáda pod názvem *Bod, linie, plocha*.

94. Johannes Itten, *Kunst der Farbe*, Otto Maier (ed.), Ravensburg 1961.
95. Viz Vohánka (pozn. 62).
96. Viz Vohánka (pozn. 62), s. 7.
97. Viz Vohánka (pozn. 62), s. 2.
98. Husovice - původní jihomoravská vesnice, dnes městská část Brna.
99. *Výstava tapisérií J. Vohánky a B. Mrázka*, (kat. výst.) Jindřichův Hradec, zámek 1967. -Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie* (kat. výst.), Jindřichův Hradec 1967.
100. K zásadnímu zvratu došlo při vystoupení skupiny českých umělců na 3. mezinárodním bienále v Lausanne v roce 1967.

Seznam použité literatury (abecední)

- AA (Alena Adlerová), heslo Jindřich Vohánka, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie výtvarného umění II*. Praha 1995.
- Alena Adlerová, *České užité umění 1918–1938*, Praha, 1983.
- Antonín Kybal, *Kapitoly o textilním umění*, Praha 1958.
- Antonín Kybal, *Struktury a střídání v textilním výtvarnictví, Umění a řemesla V*, 1961.
- Antonín Kybal, *O textilním výtvarném projevu*, Praha 1972.
- Bohumil Mráz, Mrázová Marcela, *Současná tapiserie*, 1980.
- Československá tapiserie 1966 – 1971 (kat. výst.), Dagmar Tučná (ed.), Královský letohrádek na pražském hradě, Bratislava-hrad 1971. - Milena Lamarová, *Z poznámek k mezinárodní diskusi k filmu Art of the real* (kat. výst.), Rabat 1971.
- Dagmar Tučná, Československá tapiserie v roce 1966, *Tvar II*, 1967.
- Dagmar Tučná, Československá tapiserie v roce 1966, *Tvar II.*, 1967.
- Dagmar Tučná, Tapiserie a textilní skulptury 1969, *Umění a řemesla VI*, 1969.
- Dagmar Tučná, Luxová Viera, *Československá tapiséria 1945 – 1975*, Praha 1978.
- Eva Billeterová, Renesance tapiserie ve 20. století, *Umění a řemesla II*, 1969.
- Jana Hofmeisterová, Gobelínová tvorba z posledních let, *Umění a řemesla III*, 1965.
- Jindřich Vohánka, Aktivní tapiserie, *Tvar III*, 1966.

Jindřich Vohánka, Interferenční vzory, *Průmyslový design* XIV, 1990, č. 3.

Jindřich Vohánka, Krystalografický program na 20 miliard vzorů, *Textil XLV*, 1990, č. 2.

Jindřich Vohánka, *Moderní návrhářské metody a pomůcky*, Rožmberk 1978.

Jindřich Vohánka, Na cestu, in: *Almanach Střední průmyslové školy textilní v Brně*, Brno 1969.

Jindřich Vohánka, Několik poznámek k dílu Marie Teinitzerové, *Tvar XVIII*, 1967.

Jindřich Vohánka, Soudobost tapiserie, *Umění a řemesla*, IV, 1969.

Jindřich Vohánka, Vývoj moderní světové tapiserie, in: *Metodický sborník ze symposia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie*, Gottwaldov 1979.

Jiří Hájek, Vladimír Josífek, Historie odborného textilního školství v Brně, in: *Almanach k 110 výročí založení Střední průmyslové školy textilní v Brně*, 1970.

Jiří Tichý, Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie?, *Tvar IX*, 1968.

Jiřina Medková, Jihomoravská bilance, *Tvar III.*, 1970.

Johannes Itten, *Kunst der Farbe*, Otto Maier (ed.), Ravensburg 1961.

Karel Hetteš, Lausanne a hledání zítřka, *Výtvarná práce XVI*, 1967.

Karel Hetteš, Svár tapiserie a zdi, *Umění a řemesla V*, 1969.

Karel Kaplan, Pavel Paleček, *Komunistický režim a politické procesy v ČSR*, Brno 2001.

Ludmila Kybalová, *Československá gobelínová tvorba*, Praha 1963.

Magdalena Abakanowicz, Úloha tkaniny v soudobé umělecké tvorbě, *Umění a řemesla II*, 1969.

Magdalena Rudovská, Sdělení textilní hmoty, *Umění a řemesla III*, 2009.

Milena Lamarová, Lausannská konfrontace tapiserie, *Umění a řemesla V*, 1967.

Miluška Trachtová, Magdalena Juříková, *Moravská gobelínová manufaktura ve Valašském Meziříčí 1898-1998*, dokumenty, texty, realizace, Valašské Meziříčí 1998.

Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Jürg Spiller (ed.), Basel/Stuttgart 1971.

Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Erstaussgabe als Bauhausbuch, 1925.

Pavel Štěpánek, Nejen Pomeranče, *Výtvarná práce*, 1970, č. 20.

Pavel Štěpánek, Španělská tapiserie v Jindřichově Hradci, *Lidová demokracie*, 1970.

Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha, 1985.

Samostatná výstava prací Jindřicha Vohánky (kat. výst.), Galerie Dílo, Gottwaldov 1960 - 1961. -Josef Maliva, *Setkání s dílem Jindřicha Vohánky* (kat. výst.), Gottwaldov 1960.

Samostatná výstava prací Jindřicha Vohánky (kat. výst.) Galerie Dílo, Gottwaldov 1960/1961. -Josef Maliva, *Setkání s dílem Jindřicha Vohánky* (kat. výst.), Gottwaldov 1960.

Spurný J., *Antonín Kybal*, Praha 1960.

Výstava k padesátému výročí trvání gobelínové výroby ve Valašském Meziříčí (kat. výst.), Dům umění 1959. – Josef Maliva, Jindřich Vohánka, *Gobelíny Valašskomeziříčské manufaktury* (kat. výst.), Gottwaldov 1959.

Výstava tapiserií J. Vohánky a B. Mrázka, (kat. výst.) Jindřichův Hradec, zámek 1967. -Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie* (kat. výst.), Jindřichův Hradec 1967.

Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Bern, 1964

XII Bienal de São Paulo (kat. výst.), *São Paulo* 1973. – Dagmar Tučná, *Tchecoslováquia* (kat. výst.), 1973.

Seznam Vohánkových publikovaných teoretických prací (chronologický)

1. *Výstava k padesátému výročí trvání gobelínové výroby ve Valašském Meziříčí* (kat. výst.), Dům umění 1959.-Josef Maliva, Jindřich Vohánka, *Gobelíny Valašskomeziříčské manufaktury* (kat. výst.), Gottwaldov 1959.
2. Jindřich Vohánka, Aktivní tapiserie, *Tvar* III, 1966, s. 74 – 82.
3. *Výstava tapiserií J. Vohánky a B. Mrázka*, (kat. výst.) Jindřichův Hradec, zámek 1967. -Jindřich Vohánka, *Aktivní tapiserie* (kat. výst.), Jindřichův Hradec 1967.
4. Jindřich Vohánka, Soudobost tapiserie, *Umění a řemesla*, IV, 1969.
5. Jindřich Vohánka, Na cestu, in: *Almanach Střední průmyslové školy textilní v Brně*, Brno 1969, s. 6 – 31.
6. Jindřich Vohánka, Pedagogický odkaz Bauhausu, *Tvar* XXI, 1971, č. 9/10, s. 294 – 299.
7. Jindřich Vohánka, *Poslání návrháře v textilním průmyslu*, Praha 1972.
8. Jindřich Vohánka, Od myšlení reproduktivního k produktivnímu, vývoj výtvarné výchovy na SPŠT v Brně od r. 1980, in: *Výuka a praxe textilního návrháře*, Brno 1974, s. 3 – 24.
9. Jindřich Vohánka, Pauza jako výtvarný prvek, *Textil*, 1975, č. 9, s. 349 – 352.
10. Jindřich Vohánka, *Moderní návrhářské metody a pomůcky*, Rožmberk 1978.

11. Jindřich Vohánka, Testování výtvarné kreativity Archimédovým stomachikem, *Odborná škola X*, 1981, s. 26 – 29.
12. Jindřich Vohánka, Vývoj moderní světové tapiserie, in: *Metodický sborník ze symposia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie*, Gottwaldov 1979, s. 20 – 26.
13. Jindřich Vohánka, *Barva a systém*, Praha 1985.
14. Jindřich Vohánka, Krystalografický program na 20 miliard vzorů, *Textil XLV*, 1990, č. 2, s. 64 – 66.
15. Jindřich Vohánka, Interferenční vzory, *Průmyslový design XIV*, 1990, č. 3, s. 29 – 33.
16. Tajemství stomachiku odhaleno? I, II, důkaz, že Archimédův Stomachion není hříčka, *Věda, technika a my*, 1992, č. 8.

Seznam výstav a ocenění Jindřicha Vohánky

VÝSTAVY:

- 1957 Současné textilní umění, Umělecká beseda, Praha
- 1958 Expo Brusel
- 1960 - 1961 Samostatné výstavy v Gottwaldově, galerie Dílo a v Ostravě, Myronovo divadlo
- 1963 Nástěnné textilie, Tuschnerová, Mrázek, Vohánka, Moravská galerie Brno
- 1965 I. Salon umělců řemeslníků – tvůrců, Menton, Francie
- 1966 – 1967 Československá tapisérie 1956 – 1966, Praha, Lodž, Brno
- 1967 3. Mezinárodní bienále tapiserie v Lausanne

1967 Aktivní tapiserie, B. Mrázek, J. Vohánka, Galerie soudobého gobelínu v Jindřichově Hradci

1968 Aktivní tapiserie, vybraní autoři pro Symposium o soudobé tapiserii, Praha, Galerie Betlémské náměstí

1969 Perspectief in textiel, Amsterdam, Stedelijk museum

1969 – 1970 Brněnská bilance, Brno Moravská galerie, Praha, Galerie Betlémské náměstí

1970 EXEMPLA Mnichov

1970 – 1971 Česká soudobá tapiserie, Domy kultury v Amiens, Rennes, Macon, Angers, Mulhouse

1971 Československá tapiserie 1966 – 1971, Praha Belvédér, Bratislava Hrad

1973 12 mezinárodní bienále tapiserie v Sao Paulo, O Eckert, B. Mrázek, J. Vohánka

1974 Užití umění Jihomoravského kraje, Arsenal Poznaň

1974 Československá soudobá tapiserie, Utrecht

1975 – 1976 Československá soudobá tapiserie, Budapešť

1975 – 1976 Tapiserie v architektuře, Dům umění Města Brna

1976 Fiber works Europ and Japan, Kyoto

1977 – 1978 Hedendaagse wandtapijten uit Tsjechoslowakije, Nizozemské textilní muzeum, Tilburg

OCENĚNÍ:

1965 Diplome d Honneur, I. Salon umělců řemeslníků – tvůrců, Menton, Francie

1967 Cena užitého a průmyslového výtvarnictví za rok 1967, SČSVU „Za osobitý výtvarný projev současné monumentální tapisérie“

1970 Cena bavorské vlády, Mnichov, EXEMPLA

Informace ke katalogu a obrazové příloze

Fotografie uměleckých děl Jindřicha Vohánky pořízené v oficiálních institucích jsou uvedeny a reprodukovány se souhlasem těchto institucí a podléhají ze zákona autorským právům. Nesmějí být tedy šířeny mimo tuto diplomovou práci.

Bohužel všechny instituce nemají sbírky digitalizovány a z finančních důvodů nebylo možné zhotovit profesionální fotografie daných děl. Jistým úskalím „neprofesionálních“ fotografií je tedy jejich barevnost, která pokud jde o kresby, mnohdy neodpovídá zcela skutečnosti.

Záznamy v katalogu, týkající se děl z veřejných sbírek, jsou čerpány z badatelských karet, které bohužel obsahují často nepřesné či neúplné údaje týkající se výstavní činnosti a akvizic, dále byl základem pro sestavení kompletního katalogu díla mezi lety 1955 – 1975 seznam vlastních děl vedený Jindřichem Vohánkou. Některé tapiserie v soukromém vlastnictví či v původním vlastnictví již zaniklých podniků se nepodařilo dohledat ani zdokumentovat.

Co se týče datace, jen několik tapiserií je datováno vytkaným letopočtem, většina prací z Valašského Meziříčí je datována před rok 1965, v příslušném textu je datace na základě formální příbuznosti upřesněna, práce z šedesátých a sedmdesátých let jsou datovány přesně. Tapiserie z Valašského Meziříčí jsem řadila primárně podle vizuální, formální příbuznosti a dále podle jejich datace. Právě díky tomuto způsobu řazení pak bylo možné některé textilie blíže datovat. Tapiserie z šedesátých a sedmdesátých let byly řazeny především podle datace a následně abecedně. Cílem katalogu děl je mimo jiné shromáždit veškeré dostupné fotografie daných děl a představit tak konvolut

tvorby Jindřicha Vohánky co nejcelistvěji, neboť v dosavadní literatuře se opakují reprodukce pouze v minimálním rozsahu. Kromě katalogu je součástí diplomové práce obrazová příloha, obsahující především fotografie Jindřicha Vohánky a další dokumentární fotografie a dopisy vztahující se k textu.

Katalog díla Jindřicha Vohánky 1955 - 1975

1. STANDARTA / GURMÁNY ZUBŘÍ

1955

Ručně tkaná tapiserie, návrh J. Vohánka, realizace ÚUŘ
ve Valašském Meziříčí, 80 x 100 cm (2x)

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí

Tapiserii ani fotodokumentaci se nepodařilo dohledat, základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

2. KYTICE

Před rokem 1959

Ručně tkaná tapiserie, realizace ÚUŘ ve Valašském Meziříčí,
osnova – bavlna, útek - vlna, technika útkového rypsu, 80 x 50 cm
Inv. č. 15 785

Majitel: Moravská galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum.

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí, Manufaktura ve
Valašském Meziříčí, Moravská galerie v Brně –
Uměleckoprůmyslové muzeum

Akvizice: koupeno 22. 12. 1959, Umělecké řemeslo, Myslíkova 6,
Praha 2

Nesignováno

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu)

Výstavy: 1960 - 1961 samostatné výstavy v Gottwaldově, galerie
Dílo a v Ostravě, Myronovo divadlo.

Literatura: Kat. Gottwaldov 1960. – Maliva, nest.; Juříková 1998,
repr. nest.

Foto: Adéla Pomothy

3. SALAŠ I

Před rokem 1959

Ručně tkaná tapiserie, realizace ÚUŘ ve Valašském Meziříčí,
osnova – bavlna, útek - vlna, technika útkového rypsu, 80 x 50 cm

Inv. č. 19 346

Majitel: Moravská galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí, Manufaktura ve
Valašském Meziříčí, Moravská galerie v Brně –
Uměleckoprůmyslové muzeum

Akvizice: 26. 3. 1965 předáno z Um. řemesla prostřednictvím
Ministerstva školství a kultury

Nesignováno

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu)

Foto: Adéla Pomothy

4. SALAŠ

Před rokem 1959

Ručně tkaná tapiserie, realizace ÚUŘ ve Valašském Meziříčí,
osnova – bavlna, útek - vlna, technika útkového rypsu, 80 x 50 cm

Inv. č. 19 347

Majitel: Moravská galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí, Manufaktura ve
Valašském Meziříčí, Moravská galerie v Brně –
Uměleckoprůmyslové muzeum

Akvizice: 26. 3. 1965 předáno z Um. řemesla prostřednictvím
Ministerstva školství a kultury

Nesignováno

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu)

Foto: Adéla Pomothy

5. LÉTO

před rokem 1959

Ručně tkaná tapiserie, realizace ÚUŘ ve Valašském Meziříčí,
osnova – bavlna, útek - vlna, technika útkového rypsu, 80 x 50 cm

Inv. č. 19 345

Majitel: Moravská galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí, Manufaktura

ve Valašském Meziříčí, Moravská galerie v Brně –
Uměleckoprůmyslové muzeum

Akvizice: 26. 3. 1965 předáno z Um. řemesla prostřednictvím

Ministerstva školství a kultury

Nesignováno

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu)

Foto: Adéla Pomothy

6. STROM

1959

Ručně tkaná tapiserie, návrh J. Vohánka, realizace ÚUŘ ve
Valašském Meziříčí, 53 x 93 cm

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí

Výstavy: 1960 - 1961 samostatné výstavy v Gottwaldově, galerie

Dílo a v Ostravě, Myronovo divadlo

Literatura: Kat. Gottwaldov 1960. – Maliva, nest.

Fotodokumentaci se nepodařilo dohledat.

7. TANEC

1959

Ručně tkaná tapiserie, návrh J. Vohánka, realizace ÚUŘ ve
Valašském Meziříčí, 150 x 200 cm.

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí

Výstavy: 1960 - 1961 samostatné výstavy v Gottwaldově, galerie
Dílo a v Ostravě, Myronovo divadlo.

Literatura: Kat. Gottwaldov 1960. – Maliva, nest.

Fotodokumentaci se nepodařilo dohledat.

8. MOTÝLI

Před rokem 1960

Ručně tkaná tapiserie, osnova – bavlna, útek - vlna, technika
útkového rypsu, 95 x 117 cm

Inv. č. 91 96

Majitel: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí, ÚUŘ ve Valašském
Meziříčí, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

Akvizice: zakoupeno z Valašského Meziříčí za 7.600,-

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu)

Výstavy: 1960 - 1961 samostatné výstavy v Gottwaldově, galerie
Dílo a v Ostravě, Myronovo divadlo

Literatura: Kat. Gottwaldov 1960. – Maliva, nest. repr.

Foto: Adéla Pomothy

9. BÝK

1960

Ručně tkaná tapiserie, realizace ÚUŘ ve Valašském Meziříčí,
osnova – bavlna, útek - vlna, technika útkového rypsu, 65 x 91 cm

Inv. č. 19 344

Majitel: Moravská galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí, ÚUŘ ve Valašském
Meziříčí, Moravská galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum

Akvizice: 4. 10. 1965 předáno z Um. řemesla prostřednictvím
Ministerstva školství a kultury.

Nesignováno

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu)

Výstavy: 1960 - 1961 samostatné výstavy v Gottwaldově, galerie

Dílo a v Ostravě, Myronovo divadlo

Literatura: Kat. Gottwaldov 1960. – Maliva, nest.

Foto: Adéla Pomothy

10. JARO

1960

Ručně tkaná tapiserie, návrh J. Vohánka, realizace ÚUŘ ve Valašském Meziříčí, 120 X 180 cm

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí, ÚUŘ ve Valašském Meziříčí

Výstavy: 1960 - 1961 samostatné výstavy v Gottwaldově, galerie

Dílo a v Ostravě, Myronovo divadlo.

Literatura: Kat. Gottwaldov 1960. – Maliva, nest.

Fotodokumentaci se nepodařilo dohledat.

11. ZIMA

1960

Ručně tkaná tapiserie, návrh J. Vohánka, realizace ÚUŘ ve Valašském Meziříčí, osnova – bavlna, útek – vlna, kombinovaná technika vázaného vlasového koberce s technikou útkového rypsu, 120 X 180 cm,

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí, ÚUŘ ve Valašském Meziříčí

Výstavy: 1960 - 1961 samostatné výstavy v Gottwaldově, galerie

Dílo a v Ostravě, Myronovo divadlo.

Literatura: Kat. Gottwaldov 1960 – Maliva, nest.

Foto: Jindřich Vohánka

12. MAJAKOVSKÝ

1962

Ručně tkaná tapiserie, realizace ÚUŘ ve Valašském Meziříčí,
osnova – bavlna, útek - vlna, technika útkového rypsu, 130 X 85
cm

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí, ÚUŘ ve Valašském
Meziříčí

Nesignováno

Literatura: Juříková 1998 nest., repr.

Foto: skica – Jindřich Vohánka

13. LIDÉ POZOR NA DRAVCE

1962

Ručně tkaná tapiserie, realizace ÚUŘ ve Valašském Meziříčí,
osnova – bavlna, útek - bavlna, technika útkového rypsu, 95 x 79
cm

Inv. č. 19 360

Majitel: Moravská galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum

Provenience: utkáno ve Valašském Meziříčí, ÚUŘ ve Valašském
Meziříčí, Moravská galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum

Akvizice: koupeno 30. 12. 1963 od autora.

Nesignováno

Nerestaurováno

Literatura: Tučná 1978, s. 19.

Foto: Adéla Pomothy; skica - Jindřich Vohánka

14. STAŘEC A MOŘE

1963

Autorsky tkaná tapiserie, 107 x 133 cm.

Tapiserii ani fotodokumentaci se nepodařilo dohledat, základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

15. PRONIKÁNÍ

1964

Autorsky tkaná tapiserie, 120 x 230 cm.

Tapiserii se nepodařilo dohledat, katalog zachycuje skicu k originálu. Základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

Foto: Jindřich Vohánka

16. BALADA

1965

Autorsky tkaná tapiserie na kolmém rámu, sisalu, vlna, kombinovaná technika. Tkáno pro 1^{er} Salon internacional des créateurs d'art, Palais de l'Europe France 1965, 163 x 234 cm.

Inv. č. G 35

Majitel: Severočeské muzeum v Liberci

Provenience: utkáno v Brně, ČFVU, Severočeské muzeum v Liberci

Akvizice: koupě ČFVU, Liberec 19. 12. 1972.

Nesignováno

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu, lehce opotřebovaný)

Výstavy: 1er Salon internacional des créateurs d'art, Palais de l'Europe France 1965.

Literatura: Kat. Menton 1965, nest.

Ocenění: 1965 Diplome d'Honneur, I. Salon umělců řemeslníků – tvůrců, Menton, Francie.

Foto: Adéla Pomothy

17. PODEZŘELÁ ZVÍŘATA

1965

Autorsky tkaná tapiserie na kolmém rámu, sisal, vlna, kombinovaná technika, 130 x 205 cm.

Provenience: utkáno v Brně, soukromý majetek.

Signováno v levém horním rohu JV65

Literatura: Tučná 1978, s. 19.

Foto: Jindřich Vohánka

18. SEN PANA BLÉRIOTA

1965

Autorsky tkaná tapiserie nepravidelného tvaru, kombinovaná technika, sisal, vlna a plst'. Nepravidelného tvaru, členěno geometrickými útvary různých struktur. Místy všity drobné kovové kroužky.

Inv. č. 71.055

Majitel: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

Provenience: utkáno v Brně, zakoupilo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

Akvizice: převod z Ministerstva školství a kultury hospodářskou smlouvou za 45.000,-.

Signováno v levém horním rohu JV65

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu)

Výstavy: 1966, Československá tapiserie 1956 – 1966, Jízdárna Pražského Hradu; 1967 Výstava soudobé Československé tapiserie 1966-1967, Lodž; 1967 Výstava v Moravské galerii, Brno; 1967 3. Mezinárodní bienále tapiserie, Lausanne; 1968 Československá tapiserie, Jindřichův Hradec; 1969 Perspectives in textile, Stedelijk Museum, Amsterdam; 1969 (XI-XII) Výstava Československého umění v Teheránu, Irán; 1971 Soudobá Česká tapiserie, Amiens,

Katalog díla Jindřicha Vohánky 1955 - 1975

Rennes, Macon, Engeres, Mulhouse; 1972 (V-VII) Tapiserie contemporaine tchécoslovaque (Soudobá československá tapiserie) Manufacture nationale des gobelins, Paříž; 1974 Výstava textilní tvorby, Bruggy, Belgie, 1973 (VI-IX) 2. mezinárodní trienále textilního umění, Toruň v Belgii; 1970 (X-XI) 50. let Českého užitého umění, Wroclav

Literatura: Hetteš 1967, s. 12; Tučná 1967, s. 41, repr. č. 129; Hájek 1970, repr. s. 92; Tučná 1978, s. 19; Vohánka 1979, s. 21.

Ocenění: 1967 Cena užitého a průmyslového výtvarnictví za rok 1967, SČSVU „Za osobitý výtvarný projev současné monumentální tapisérie“

Foto: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

19. IDEOGRAM AKTUÁLNÍ VYPOUKLINY

1966

Autorsky tkaná tapiserie nepravidelného tvaru, technika útkového rypsu v kombinaci se smyčkami, barvená vlna, sisal, 208 x 263 cm
Inv. č. G 40

Majitel: Severočeské muzeum v Liberci

Provenience: utkáno v Brně, ČFVU, Severočeské muzeum v Liberci

Akvizice: koupě ČFVU, Liberec, 14. 2. 1973

Signatura: JV66 v pravém horním rohu

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu, lehce opotřebovaná)

Výstavy: Od roku 1988 vystaveno ve stálé expozici Severočeského muzea v Liberci.

Foto: Adéla Pomothy

20. POHLEDNICE Z ENGADINU

1966

Autorsky tkaná tapiserie, 406 x 240 cm

Tapiserii ani fotodokumentaci se nepodařilo dohledat, základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

21. SPÍŠE KÁMEN NEŽ TKANINA

1966

Autorsky tkaná tapiserie nepravidelného tvaru, tkaná kombinovanou technikou ze sisalu a vlny, , 182 x 140 cm.

Provenience: utkáno v Brně

Signatura: JV66 v pravém dolním rohu.

22. ROČNÍK 1922

1966 - 1967

Autorsky tkaná tapiserie nepravidelného tvaru, kombinovaná technika, sisal, vlna, kov, dřevo, 300 x 400 cm.

Inv. č. 72.499

Majitel: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

Provenience: utkáno v Brně, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

Akvizice: zakoupilo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze od autora za 50.000,-.

Signatura: JV66 v pravém horním rohu.

Nesignováno

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu, lehce opotřebovaná)

Výstavy: 1969 (XII) - 1970 (I) Výstava užitého umění Jihomoravského kraje v Moravské galerii, Brno; 1969 Perspectives in textile, Stedelijk Museum, Amsterdam; 1971 Soudobá Česká

Katalog díla Jindřicha Vohánky 1955 - 1975

tapiserie, Amiens, Rennes, Macon, Engeres, Mulhouse; 1971
Československá tapiserie 1966 – 1971, Belveder, Praha; 1972 (V-
VII) Tapiserie contemporaine tchécoslovaque (Soudobá
československá tapiserie) Manufacture nationale des gobelins,
Paříž; 1972 Výstava Československého textilního umění, Slovenské
národní muzeum v Bratislavě; 1974 Výstava textilní tvorby,
Bruggy, Belgie.

Literatura: Tučná 1969, s. 265; Medková 1970, s. 94; Hájek 1970,
repr. s. 93; Vohánka 1969, repr. s. 164; Tučná 1978, s. 19.

Foto: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

23. IDOL

1967

Autorsky tkaná tapiserie nepravidelného tvaru, kombinovaná
technika, sisal, 200 x 280 cm

Inv. č. 75.271

Majitel: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

Provenience: utkáno v Brně, Uměleckoprůmyslové muzeum
v Praze

Akvizice: zakoupilo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
26.250,-

Signatura: JV66 v pravém horním rohu.

Nesignováno

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu,
lehce opotřebovaná)

Výstavy: 1972 (V-VII) Tapiserie contemporaine tchécoslovaque
(Soudobá československá tapiserie) Manufacture nationale des
gobelins, Paříž; 1974 Výstava textilní tvorby, Bruggy, Belgie.

Literatura: Tučná 1978, s. 19.

Foto: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze; skica – Jindřich Vohánka

24. INDIGO

1967 - 1968

Autorsky tkaná tapiserie, 445 x 160 cm

Provenience: utkáno v Brně pro zasedací síň národního podniku Průmyslová chemie v Pardubicích.

Tapiserii ani fotodokumentaci se nepodařilo dohledat, základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

25. NÁVŠTĚVA Z ALDEBARANU

1967-1968

Autorsky tkaná tapiserie nepravidelného tvaru, kombinovaná technika, vlna, sisal, kov, 188 x 310 cm

Majitel: autor

Provenience: utkáno v Brně, majetek autora

Výstavy: 1968 výstava v Domě kazatelů na Betlémském náměstí, Praha

Literatura: Tichý 1968, repr. s. 270; Hetteš 1969, repr. s. 216.

Foto: Hetteš 1969, repr. s. 216.

26. HEJKAL

1968

Autorsky tkaná tapiserie, 285 x 260 cm

Tapiserii ani fotodokumentaci se nepodařilo dohledat, základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

27. JEN PROTO MUSELI UHOŘET

1968

Autorská textilie nepravidelného tvaru ze sešitých opálených hadrů, kovové kroužky, dřevěné rameno v horní části textilie na něm navěšené nitě protínající vertikálně celou obdélníkovou kompozici, 460 x 216

Majitel: soukromý

Provenience: utkáno v Brně, soukromý majetek

Literatura: Vohánka 1979, s. 21.

Foto: Jindřich Vohánka

28. DÁREK PRO FRANTIŠKA

1969

Autorsky tkaná tapiserie, 120 x 80 cm

Majitel: soukromý

Provenience: utkáno v Brně, soukromý majetek

Tapiserii ani fotodokumentaci se nepodařilo dohledat, základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

29. PŘÍSPĚVEK K ANALÝZE POJMU LID

1969

Autorsky tkaná tapiserie, 230 x 330 cm

Majitel: soukromý

Provenience: utkáno v Brně, soukromý majetek

Tapiserii ani fotodokumentaci se nepodařilo dohledat, základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

30. GOLEM

1970

Autorsky tkaná tapiserie, 400 x 150 cm

Tapiserii ani fotodokumentaci se nepodařilo dohledat, základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

31. SVĚT TÍCHA / ŽEBRO A KRAJKA

1971 – 1972

Autorsky tkaná tapiserie, návrh Vohánka, provedení Mrázek, 540 x 220 cm.

Provenience: utkáno v Brně pro Knihovnu VUT v Brně na Král. Poli.

Tapiserii ani fotodokumentaci se nepodařilo dohledat, základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

32. JAKO SKÁLA JAKO PLAMEN

1973

Autorsky tkaná tapiserie nepravidelného formátu technika útkového rypsu kombinovaná se smyčkami, vlna, sisal, 231 x 349 cm. Vohánka ve své dokumentaci uvádí jako název tohoto díla *Čest země*, badatelská karta Severočeského muzea *Jako skála, jako plamen*.

Inv. č. G 50

Majitel: Severočeské muzeum v Liberci.

Provenience: utkáno v Brně, ČFVU, Severočeské muzeum v Liberci

Akvizice: koupě ČFVU, Liberec, 19. 12. 1973.

Nesignováno

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu, lehce opotřebovaná)

Literatura: Tučná 1978, s. 19 (uváděn název *Ani skála ani kámen*)

33. HUSOVICKÁ VENUŠE / SPLAV

1974

Autorsky tkaná tapiserie nepravidelného tvaru, technika útkového rypsu, sisal, vlněné rouno, kovový dracoun, 205 x 330

inv. č. 85.644

Majitel: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

Provenience: utkáno v Brně pro místnost podnikového ředitele

Projekce, obchodu v Brně, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

Signatura: v pravém horním rohu JV74

Nerestaurováno (tapiserie zachována ve velmi dobrém stavu, lehce opotřebovaná)

Literatura: Mráz 1980, s. 28-29; Tučná 1978, s. 19.

Foto: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze; skica – Jindřich Vohánka

34. TVOŘIVÉ RUCE

Autorsky tkaná tapiserie nepravidelného tvaru, technika útkového rypsu, sisal, vlněné rouno, 345 x 251 cm.

Provenience: utkáno v Brně pro historickou státního zámku Milotice (SPP Brno)

Tapiserii se nepodařilo dohledat, katalog zachycuje skicu

k originálu. Základní informace pochází z osobního seznamu děl Jindřicha Vohánky.

Foto: skica - Jindřich Vohánka

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK LITERATURY V KATALOGU

Hájek 1970 - Jiří Hájek, Vladimír Josífek, Historie odborného textilního školství v Brně, in: *Almanach k 110 výročí založení Střední průmyslové školy textilní v Brně*, 1970.

Hetteš 1967 - Karel Hetteš, Lausanne a hledání zítřka, *Výtvarná práce XVI*, 1967.

Hetteš 1969 - Karel Hetteš, Svár tapiserie a zdi, *Umění a řemesla V*, 1969.

Juříková 1998 – Miluška Trachtová, Magdalena Juříková, *Moravská gobelínová manufaktura 1898 – 1998, dokumenty, realizace, texty*, Valašské Meziříčí, 1998.

Kat. Gottwaldov 1960. – Maliva - *Samostatná výstava prací Jindřicha Vohánky*, (kat. výst.) Galerie Dílo, Gottwaldov 1960/1961. -Josef Maliva, *Setkání s dílem Jindřicha Vohánky*, Gottwaldov 1960.

Kat. Menton 1965 - *Menton ler salon international des créateurs d'art* (kat.výst.), Menton 1965, Francie

Medková 1970 - Jiřina Medková, Jihomoravská bilance, *Tvar III.*, 1970.

Mráz 1980 - Bohumil Mráz, Mrázová Marcela, *Současná tapiserie*, 1980.

Tichý 1968 - Jiří Tichý, Nová tapiserie – autorsky tkaná tapiserie?, *Tvar X*, 1968

Tučná 1978 - Dagmar Tučná, Luxová Viera, *Československá tapiséria 1945 – 1975*, Praha 1978

Tučná 1967 - Dagmar Tučná, Československá tapiserie v roce 1966, *Tvar II*, 1967.

Tučná 1969 - Dagmar Tučná, Tapiserie a textilní skulptury 1969, *Umění a řemesla VI*, 1969

Katalog díla Jindřicha Vohánky 1955 - 1975

Vohánka 1979 - Jindřich Vohánka, Vývoj moderní světové tapiserie, in: *Metodický sborník ze symposia konaného při příležitosti uspořádání výstavy Česká a slovenská tapiserie*, Gottwaldov 1979.

Vohánka 1969 - Jindřich Vohánka, Soudobost tapiserie, *Umění a řemesla IV*, 1969

Katalog díla Jindřicha Vohánky 1955 – 1975
obrazová část



[2]



[3,4]



[5]



[8]



[9]



[11]



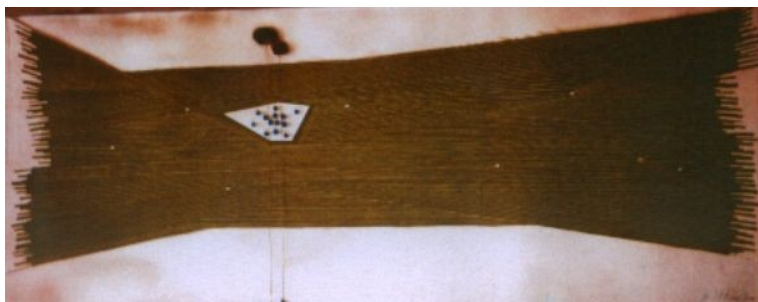
[12]



[13]



[13]



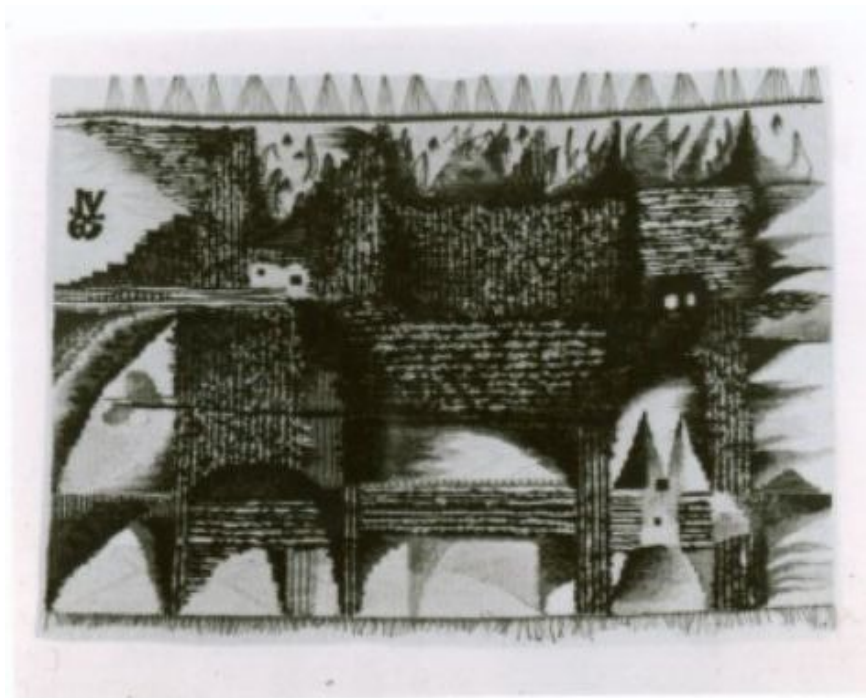
[15]



[16]



[16]



[17]



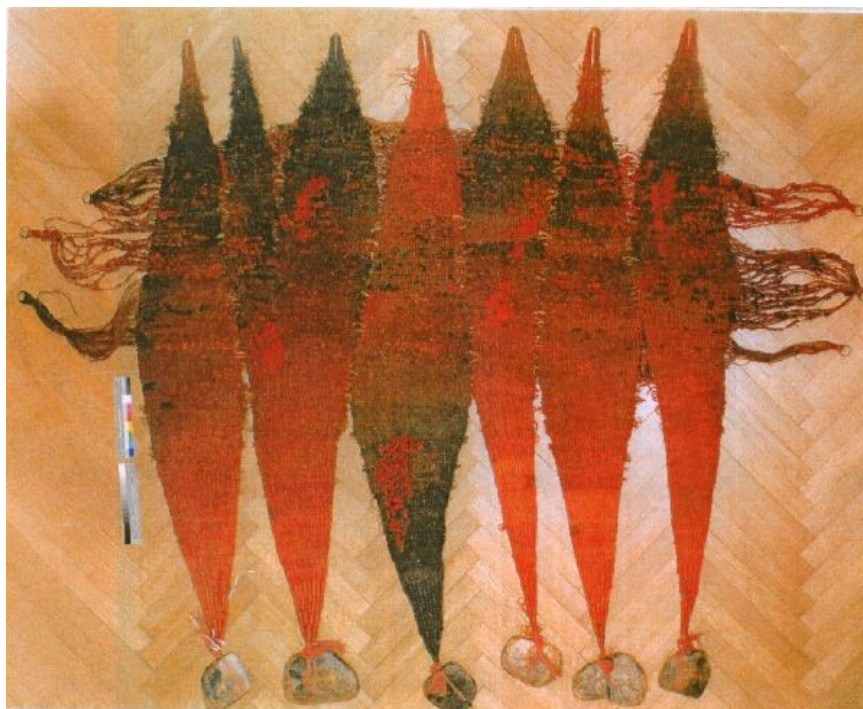
[18]



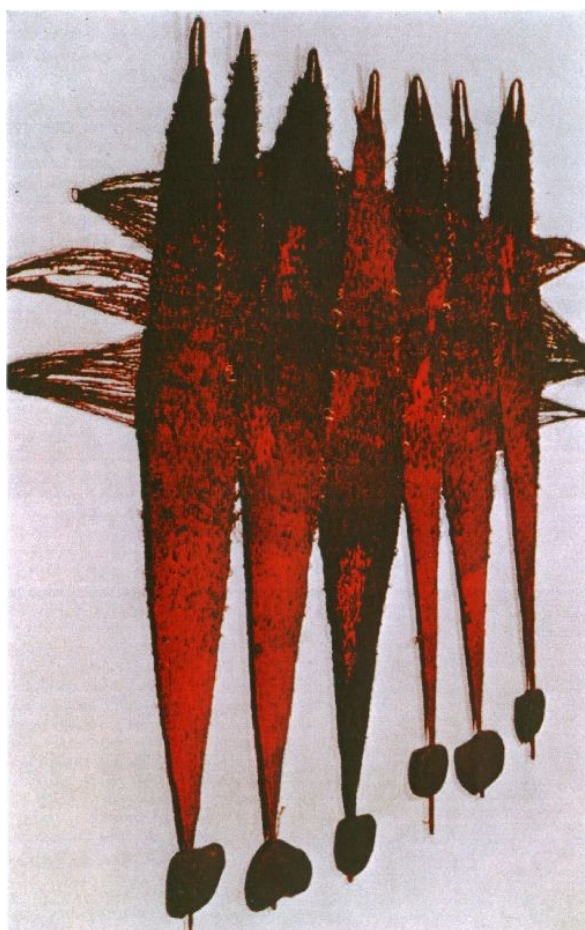
[19]



[21]



[22]

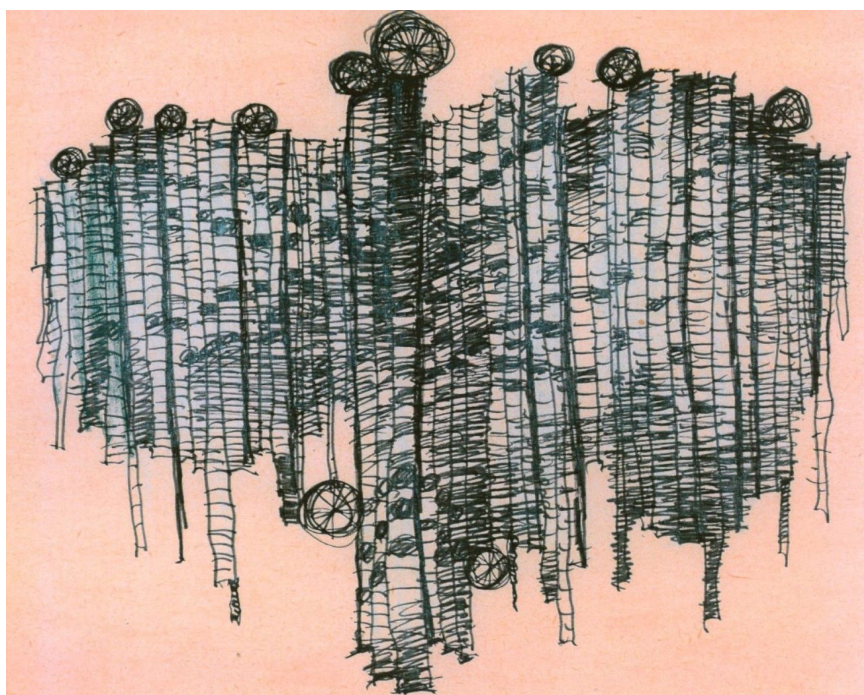


Katalog díla Jindřicha Vohánky 1955 – 1975 obrazová část

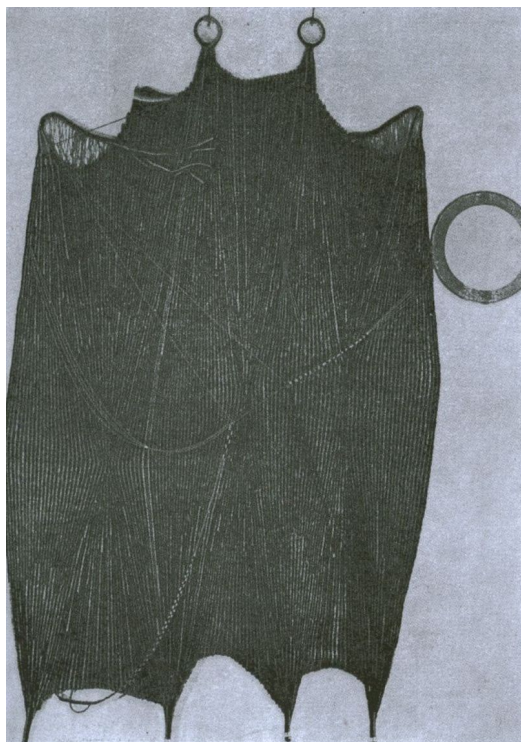
[22]



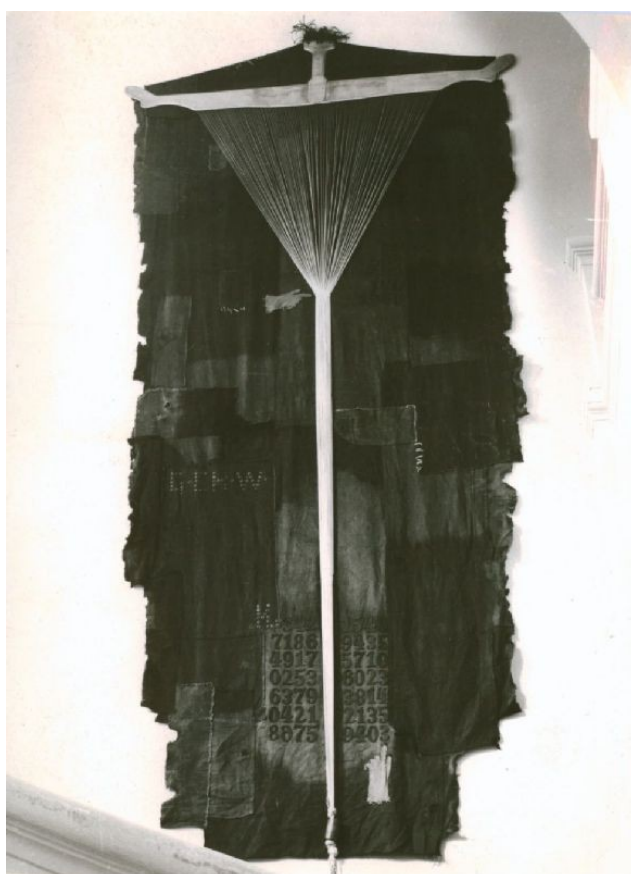
[23]



[23]



[25]



[27]



[32]



[32] detail



[32] detail



[33]



[33] skica

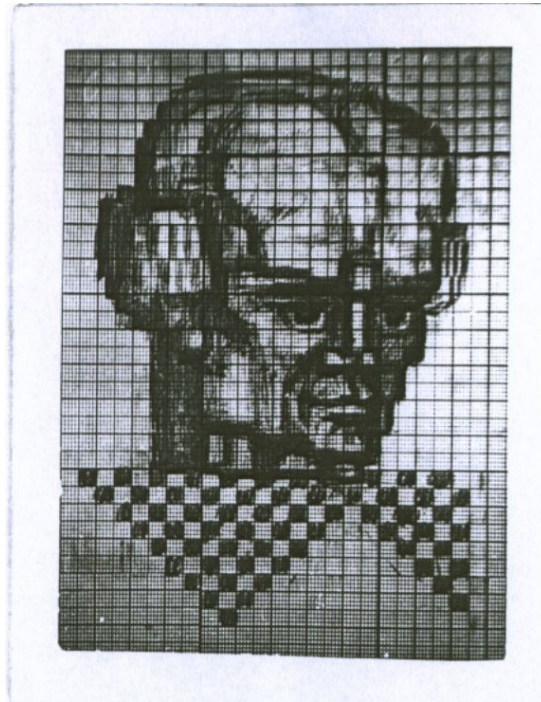


[34] skica

Obrazová příloha



Fotografie Jindřicha Vohánky, 1969, Valašské Meziříčí (Foto: soukromé vlastnictví autora)



Karikatury A. Kybala a spolužáků J. Vohánky z VŠUP Praha
(Antonín Kybal, Věra Bruneová, Jiří Fusek, ?, Tadeusz Kozpak)
(Soukromé vlastnictví autora)



Karikatury spolužáků J. Vohánky z VŠUP Praha
(Rudolf Mejsnar, Bohdan Mrázek, Josef Müller, Jindra Pelcová,
Hana Lendrová, Jindřich Vohánka, Jan Řepka, Jan Sečkař)
(Soukromé vlastnictví autora)

CYRIL BOUDA
PRAHA-DEJVICE
NA OSTROHU 1718
TEL. 778-34

13. V. 1952

Milý příteli,

těší mne, že se Vám a Vašim kolegům líbil můj návrh na gobelíny. Dělal jsem již dříve několik menších návrhů pro gobelíny, takže mám trochu zkušenosti. Kdykoliv jsem dělal něco pro provedení v dané technice (gobelín, mozaika, sklomalba atp) navštívil jsem podnik, kde se bude práce provádět a nejprve se vyptal a podíval co všechno se dá provést. Z každé techniky bych chtěl vědět co nejvíce se dá. Všechny možnosti a krásy. Každá má svoje přívady, je to vychutnat. To platí i o všech technikách grafických a malířských. Vždy mi dělalo a dosud dělá radost něco vymýšlet. Dříve dávno jsem si kreslil všechno na čem jsem přišel, květiny, zvířata, lidi, krajiny, i když to právě nebylo potřeba, zajímal se o dějiny, literaturu, zeměpis, hudbu. Za život si člověk tak nestihá plno záležitostí, které, když je potřeba, rozdělí vytvářet. — Když jsem chodil k dřevlnískému, říkal nám vždycky, že máme kreslit vedle v noci a v úde, i cestou v elektrice. Mnoho na tom je pravdy. Mánes

Korespondence od Cyrila Boudy ze dne 13. 5. 1952

(Soukromá korespondence J. Vohánky)

to dělal také také. I tu mají kreslička podle skutečnosti,
třeba neopouštěná poví mi po čase hodně. —

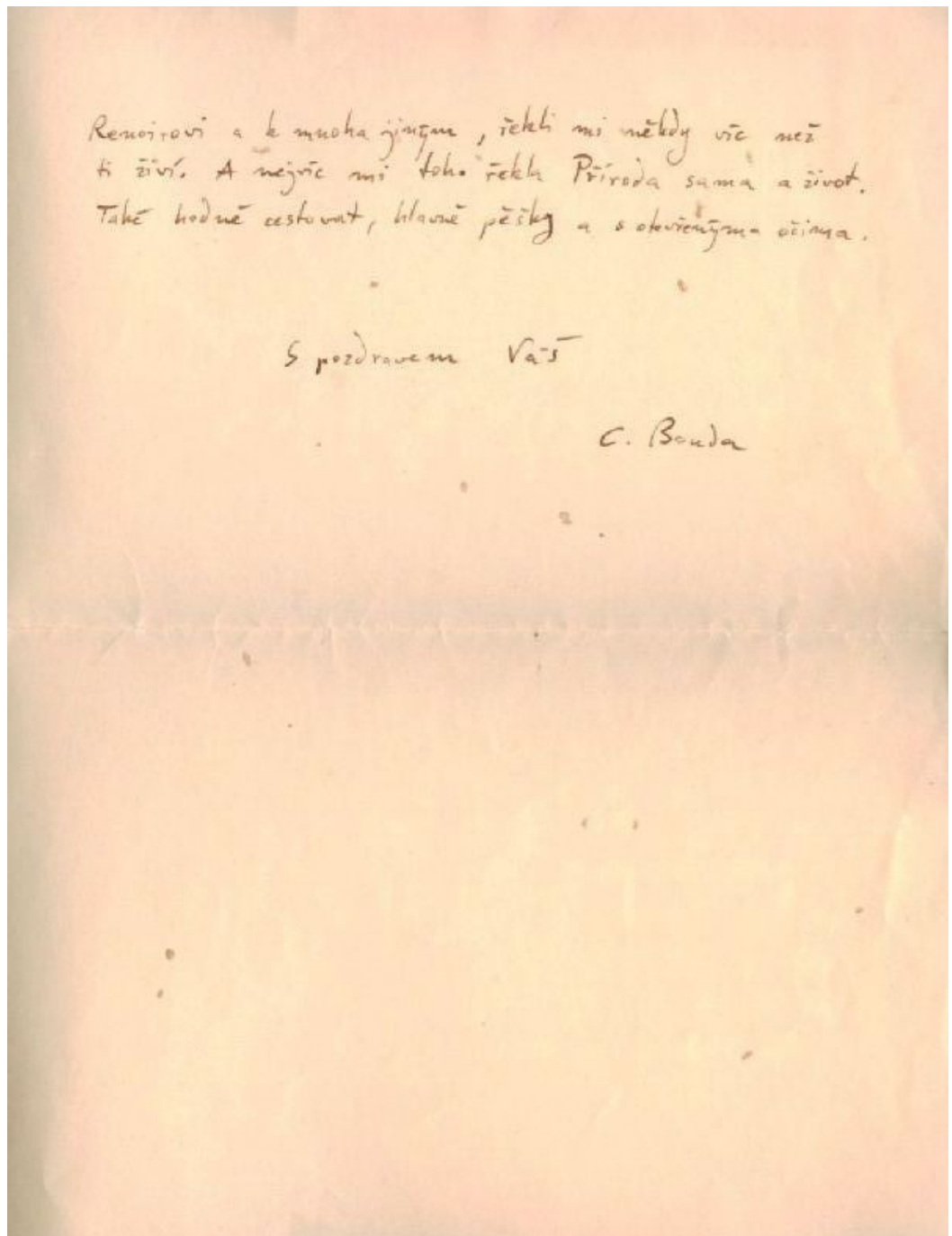
Známe Budejovice a celý kraj kolem, takže vím, co
tam všechno roste a běhá. Snažil jsem se to do gobelínu
dostat. Věnuje kolem zámku je hlavně z květin zvané
kotvice, rostlina která je chráněná a roste jen na
Munichském rybníku u Hluboké. I Budejovickému to
byla známá květina, teprve z mého návrhu se
začali o ni zajímat. — Detaily kompozice
dětem podle skutečnosti. Staré francouzské gobelíny
jsou krásným vzorem. Viděl jsem je ve skutečnosti,
také mosaisky v Raveně a celá renaissance je tou
nejkrásnější školou. Když nejsou originály, tak aspoň
reprodukce. V knižním uměním. musem mají toho
hodně.

Nevkládám se za nijakého mistra jak mi pi-
šete. Mám se pořád, navštívím mnoho špatných věcí
ale to nevadí, někdy se něco také podaří lépe, jen nedostatek
trpělivost a nehybný. —

Když jsem chodil na uměním a na Akademii,
chodil jsem každou neděli soukromě do školy do galerie
k Puckajčovi, Mamesovi, Chittusimu, Navrátilovi, Corbuetovi,

Korespondence od Cyrila Boudy ze dne 13. 5. 1952

(Soukromá korespondence J. Vohánky)



Korespondence od Cyrila Boudy ze dne 13. 5. 1952
(Soukromá korespondence J. Vohánky)

ŘEDITEL
UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉHO
MUSEA
V PRAZE

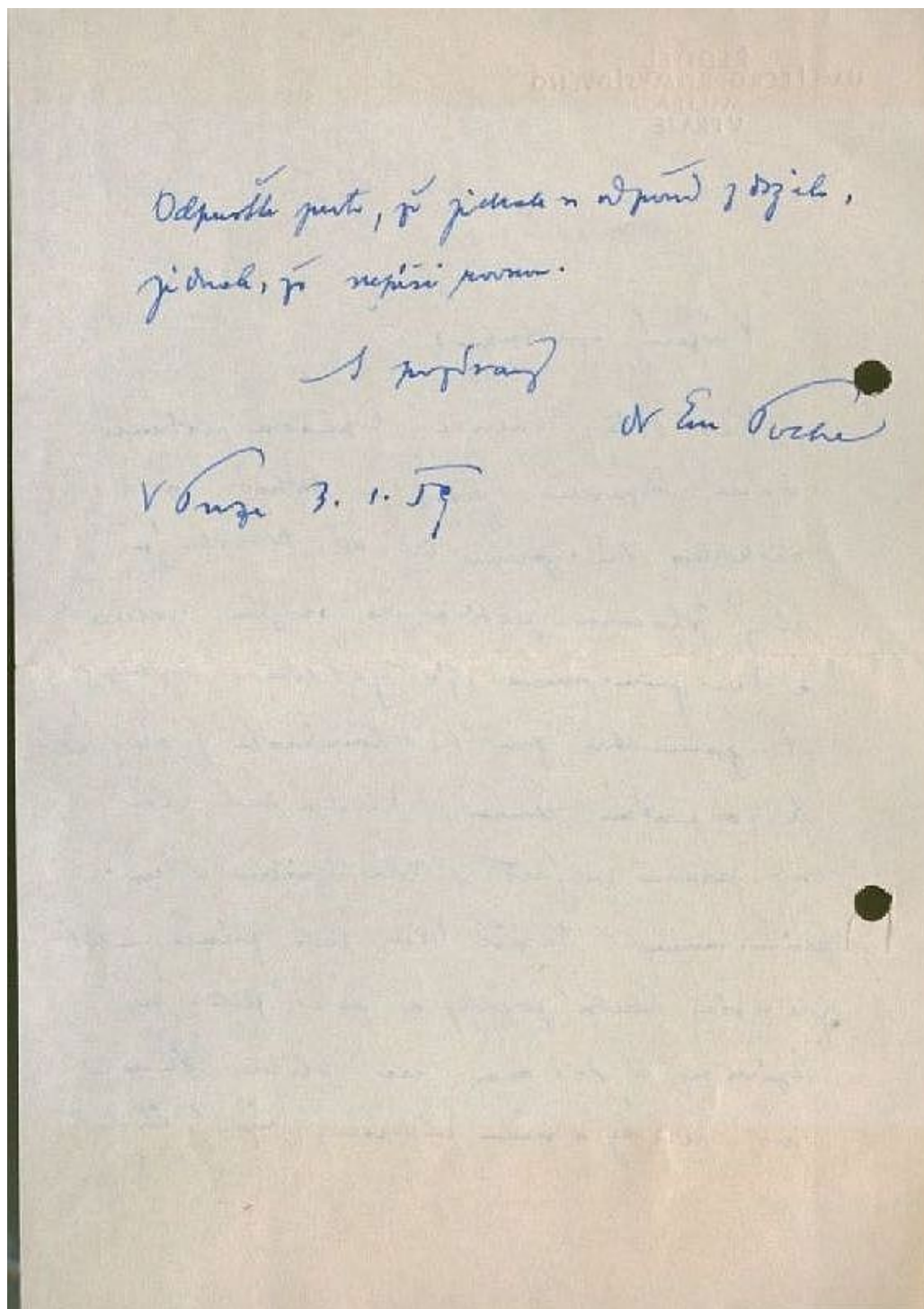
Vážení vřelou,

Váš dotaz ohledně fríského restaura-
čního zápisu jsem za Vrhoci
režisérem Národní galerie Dr. Vr. Novotným,
který toho času přebírá do svého galerie
a Národního muzea š. v. gotického stěny
st. záměstem je (s. kouřovské) obzvláště
k podrobnému řešení, které a také v
budí zásadně zabývat s Národní galerie a Ná-
rodnímu muzeu. Napiš mi ještě jednou, neboť
ještě více k tomu povahy a jaké proto. je
lépe než u 20. m. n. na plánu klinec
pro jedličky a mámi předepsaný výhled klinec.

Korespondence od Emanuela Pocheho ze dne 3. 1. 1959

(Soukromá korespondence J. Vohánky)

Obrazová příloha



Korespondence od Emanuela Pocheho ze dne 3. 1. 1959
(Soukromá korespondence J. Vohánky)

V Daze 5. ledna 1959.

Vážený pane řediteli,
odpověď, že se až ^{dnes} dostávám ke odpovědi na Vaš
dopis z 21./12., ačkoli se mi koncem roku
mnoho korespondence a věcí.

Stěže se na mých osobní zájmy, pokud jde o re-
stavaci gobelíny a vydávající příměstí a
školství restaurace i tam, kde jde o doplňky
plánu nevyhnutelně.

Ten můj, že se i v tomto případě stavíte na
stolici odpovědi restaurace a že sdělíte náš ná-
zory a záměry písemně k originalu. Je ovšem mož-
né, že tomu, o jaký original jde a jaké metody
se při restaurování nebo restaurování
a jaké techniky jsou vyžadovány, přemýšlejte se vzhledem
ke případu tu nejde o zjednotění výhledu (jak
je tomu u architekturních plánů, obrázků), nýbrž o
prohnutí umělecký výhled, zachování a dalších
exemplářích, že poskytnete specifický podklad
pro opravu potlačené části. M. Stříž, historický

Korespondence od Zdeňka Wirtha ze dne 5. 1. 1959

(Soukromá korespondence J. Vohánky)

gobelinů je možná získati přesně! foto reproduces
u nás i ne cizinu se obklopení gobelinů a
mřížinového společenství a tato vše je dost
široce organizována. Mám-li tuhle poměrně
ažiti-li jen (tak říci) plouba (malož číst elku),
netuší se rozpravati, mohl-li restauraci
přivésti nějakou práci, jistě by bylo pro
originály jen-li nebo nějakou opravu tak
kopii této male čísti.

Neutrální polouky se na gobelíně, moudr-
ání a také na obzoru se již od nich
v počtu. Je opravu lépe, volit zde menší pro-
převor kopii originálu. Míté, vše pravdu
je činem se objeví, upadl vyhledat proti své
živelné řádku, ale to se nad vývojem výslovy
přisluněho materiálu dá zaměřit.

Rozhodnutí je tu vždy slova, jistě metodou
zobrazování originál před dalšími přetváření
spíše a na delší dobu. Koncování tímto opatře-
ní (podobně, zobrazení lithy proti přiblížení
již věky) jsou a kopie přitváření přetváření k hrobné

Korespondence od Zdeňka Wirtha ze dne 5. 1. 1959

(Soukromá korespondence J. Vohánky)

prodávateřů, ale boji se dobrý dojem z mých
leších díla a jeho sítě. Zůstane-li gobelín uložen
v síni, chráněn před ničivým světlem, škodlivým vzdu-
chem atd., je lepší reproduci než nová díla opakovat.
Stojíte-li však jako exponát veřejné expozice
nebo jako dekorace interiéru a není-li selhává
působení, je třeba je lépe provést, setkat se s malými
jako ploch. Na tomto místě je tu výslovně
má odpověď restaurátora za nejdobrou práci
při výběru a tu se může řídit pro budoucnost
označit setkaním zúčastněných pracovníků a odborníků.

Společně s tím, je jen umělecká a histo-
rická hodnota máje zvlášť restaurace, ale nová
se musí s chytavějším pravidlem řídit, provést,
protože není možné posílnit pečlivě k jejímu
populárně žánru. To nová je stále řídit, ona
je v nejmenším omluven zobrazení; rozhodnutí tu
podporuje přesvědčení a odborné znalosti postit
oběma.

Luďek Váš, obzvlášť pane řediteli, jako neupro-
stě, ale je velmi pěkné a takovýto časový
vztah oběma. Dívce jsem přiblížil řídit, ka-

Korespondence od Zdeňka Wirtha ze dne 5. 1. 1959

(Soukromá korespondence J. Vohánky)

světelné záření a tato paprsky a světlo je
nehmotné, individuální paprsky. Měly by se
nikdy vrátit odpovědnosti, protože když ob-
hájit se' požadují svou vlastní a odbo-
nou kvalitě.

Děje Vášemu světlu byie' zdaru -
před' pro' jsem Vám zela vedu'j

Zdeněk Wirth

Korespondence od Zdeňka Wirtha ze dne 5. 1. 1959

(Soukromá korespondence J. Vohánky)

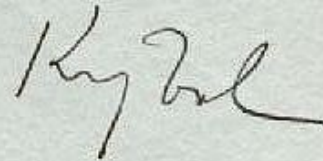
Milý Jindřichu,

byl jsem mimo Prahu a proto odpust, že až dnes odpovídám na Tvůj dopis, za který Ti děkuji. Bylo by to velmi dlouhé povídání, kdybych měl referovat o všem, na to je potřeba se sejít, až přijedeš do Prahy.

Zatím jen tolik, že mne ministři lehkého prům. a vnitřního obchodu jmenovali předsedou stále komise pro posuzování generálních kolekcí se značnou kompetencí a že konečně se podařilo do-
ořílit, což jsem se tak dlouho snažil.

Odpust, že Ti zatím nemohu dát podrobnější informace, nemám na to dosti času. Ale těším se, že mne navštívíš, až přijedeš do Prahy a že si o všem ustně pohovoříme.

Tvůj



Praha 4. IV. 1956

Korespondence od Antonína Kybala ze dne 4. 4. 1956

(Soukromá korespondence J. Vohánky)

Milý pane Václavě,
vzpomínám si na vaši gástru
dítě, jako se u vás nachá-
jí faktory na míj "buděj-
kovské "bídné" domě" -
vlastně pro fyzické pro Aničku.
Ráda bych si přišla opět a
má ta vděčná, přivedete-li
mne na její stápu.

Vděčná váš polárník
je sice i se by byla

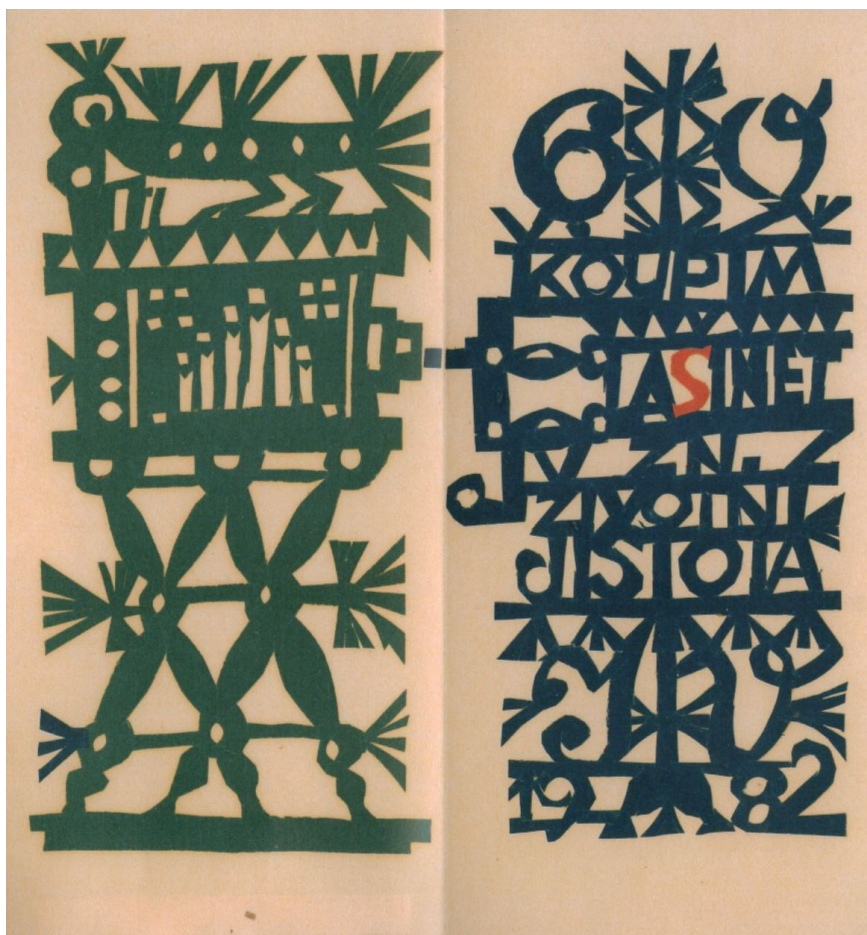
L. Kybalová

Chotkova 12 P. III.

7. 10. 59.

Korespondence od Ludmily Kybalové ze dne 7. 10. 1959

(Soukromá korespondence J. Vohánky)



Jindřich Vohánka, stříhánka *Koupím flašinet*, 1982

(Soukromá korespondence J. Vohánky)