TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
Fakulta textilní

Experimentální tapiserie a těkavost mezi textilními technikami

Bakalářská práce

Studijní program: B3107 Textil
Studijní obor: Textilní a oděvní návrhářství

Autor práce: **Barbora Miedzinska**
Vedoucí práce: doc. ak. mal. Svatoslav Krotký
Katedra designu

Liberec 2020

TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
Fakulta textilní

Zadání bakalářské práce

Experimentální tapiserie a těkavost mezi textilními technikami

Jméno a příjmení: **Barbora Miedzinska**
Osobní číslo: T15000428
Studijní program: B3107 Textil
Studijní obor: Textilní a oděvní návrhářství
Zadávající katedra: Katedra designu
Akademický rok: **2019/2020**

Zásady pro vypracování:

1. Výtvarná studie a experimentální práce s materiálem.
2. Návrhy kompozic.
3. Realizace experimentálních struktur.
4. Komparace užitých textilních technik.
5. Fotodokumentace.

Rozsah grafických prací:
Rozsah pracovní zprávy:
Forma zpracování práce: tištěná/elektronická
Jazyk práce: Čeština

Seznam odborné literatury:

DRYJE, František, SVĚRÁK, Šimon, TELEROVSKÝ, Roman. Princip imaginace. Spolek Analogon, 2016. ISBN 9788090596887
KULKA, Tomáš. Umění a kýč. Torst, 2000. ISBN 8072151282
SKARLANTOVÁ, Jana, VECHOVÁ, Marie. Textilní výtvarné techniky. Nakladatelství Fraus, 2005. ISBN 8072383191
ŠKOPOVÁ, Jitka. Textil a experiment. UMPRUM, 2017. ISBN 9788087989289

Vedoucí práce: doc. ak. mal. Svatoslav Krotký
Katedra designu

Datum zadání práce: 2. září 2019
Předpokládaný termín odevzdání: 10. ledna 2020

Ing. Jana Drašarová, Ph.D.
děkanka

Technická univerzita v Liberci FT -9- L.S.

Ing. Renata Štorová, CSc.
vedoucí katedry

V Liberci dne 7. října 2019

Prohlášení

Byla jsem seznámena s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu Technické univerzity v Liberci.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědoma povinnosti informovat o této skutečnosti Technickou univerzitu v Liberci; v tomto případě má Technická univerzita v Liberci právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně jako původní dílo s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Současně čestně prohlašuji, že texty tištěné verze práce a elektronické verze práce vložené do IS/STAG se shodují.

14. ledna 2020 Barbora Miedzinska

Poděkování

Ráda bych poděkovala všem vyučujícím z Katedry Designu Fakulty textilní za vědomosti, které mi předali. Největší díky patří mému vedoucímu práce p. doc. ak. mal. Svatoslavu Krotkému, který mi byl díky svým znalostem odborným rádcem a vždy naslouchal mým idejím. Dále bych chtěla poděkovat všem, kteří přispěli do mé sbírky materiálů. A v neposlední řadě patří převeliké poděkování mé rodině, přátelům a partnerovi, kteří mě doprovázeli na této dlouhé cestě sebepoznání.

Anotace

Bakalářská práce nazvaná Experimentální tapiserie a těkavost mezi textilními technikami pojednává o textilních technikách a jejich hlubšího empirického poznávání za vzniku experimentálních struktur a textilních objektů. Poukazuje na to, jakým důležitým aspektem je právě cesta observace a imaginace ve výtvarném umění. Opírá se o řemeslné textilní techniky a udává nový rozměr.

Klíčová slova

Experimentální tapiserie, těkavost, textilní techniky, textilní objekt, imaginace, řemeslo

Abstrakt

Bachelor thesis called Experimental tapestry and flightiness among textile techniques is speaking about knowledge of textile techniques and their deeper empirical evolution by creation of experimental structures and textile objects. It points out how important are aspects of observation and imagination in art. It is based on textile craft techniques and gives them a new dimensional view.

Key words

Experimental tapestry, flightiness, textile techniques, textile object, imagination, craft

Obsah

Úvod....8
1. Teoretická část - Inspirační zdroje....9
1.1. Surrealismus....9
1.1.1. Hlavní principy surrealistické tvorby....10
1.1.2. Toyen (*1902-1980)....11
1.1.3. Hans Arp (*1887 - 1966)....13
1.2. Vývoj české tapiserie 20. století....14
1.2.1. Art Protis....16
1.2.2. Inez Tuschnerová (*1932 - 2015)....16
1.3. Psychologie tvarů a barev....17
1.3.1. Lichost vs. sudost....21
1.3.2. Černá „barva“....21
1.3.3. Představivost a tvořivost....22
2. Praktická část....23
2.1. Kolektace materiálu....23
2.2. Výtvarné studie....24
2.2.1. Keramika....24
2.2.2. Fotografie a hledání tvarosloví....26
2.2.3. Malby....28
2.3. Využité textilní techniky....29
2.3.1. Tkaní na rámu....29
2.3.1.1 Nedokončená „aktivní tapiserie“....34
2.3.2. Tufting....39
2.3.3. Kalandrování....42
2.4. „Těkavost“ v realizaci experimentálních struktur a objektů....43
3. Závěr....46
4. Seznam zdrojů a obrázků....47
4.1. Knižní zdroje....47
4.2. Elektronické zdroje....48
4.3. Obrázky....49
5. Fotodokumentace....51

Úvod

Tato bakalářská práce je jakýmsi testamentem mého osobního a profesního vývoje v odborném textilním směru. Díky celosvětovému rozvoji a „pokroku“ populace na Zemi naše kapitalistická společnost prosperuje. Každá strana má ale své pro a proti. Pokud na jedné straně profitujeme, na druhé straně strádáme. Jsem si vědoma, že je potřeba změnit způsob přemýšlení a více si uvědomovat a pozastavovat se nad tím, jaký dopad na životní prostředí a společnost máme.

Ekologie a design jsou už diskutovaným tématem. Od udržitelnosti, recyklace, „*zero waste*“ života (život bez odpadu), či využití biodegradabilních materiálů. Beru jej už tudíž jako povinnost při mé autorské tvorbě. Mé původní téma bakalářské práce znělo: „Experimentální tapiserie z netradičních materiálů“ a zabývalo se právě ekologickým dopadem textilního průmyslu na životní prostředí a sociální sféru. Avšak původní rozpracované práci chyběl vtip a hravost, a tudíž zůstala nedokončená.

Nalezla jsem tak vlastní cestu empirickou, která zahrnuje jak hravost, vtip i experiment. Zabývám se tak komparací několika textilních technik jako jsou například: tkaní na rámu, tufting, kalandrování a jejich vzájemné propojení. Uvádím zde pojem „*těkavosti*“. V chemii nebo fyzice se s tímto pojmem setkáváme ve spojitosti s tenzí par. Jedná se o schopnost, kdy se látka kapalného skupenství je schopna vypařovat. [15] Avšak pojem „*těkavý*“ můžeme také definovat jako přelétavý, nestálý, či (z polského „ciekawe“) zajímavý. [16] Nalézám především formy organického rázu, kterým díky autorskému rukopisu, *relativní intuitivitě* a již zmíněné těkavosti vkládám nový život .

Výstupem jsou „živé“ textilní objekty, tapiserie a které spolu interagují a jsou vzájemně propojeny, tudíž tvoří jeden celek. Dokumentován je taktéž empirický vývoj a proces zkoumání daných materiálů včetně zdařilých i nezdařilých experimentů.

1. Teoretická část - inspirační zdroje

V první podkapitole jsou nastíněny surrealistické mechanismy principu imaginace, které bezpodmínečně patří k celkovému procesu a tvorbě návrhů. Druhá podkapitola je zaměřena na vývoj české tapiserie 20. století. Třetí podkapitola objasňuje psychologii tvarů a její interakci s lidským médiem.

Inspiraci nacházím jak v uměleckých směrech a hnutích, užitém umění, architektuře, ale především v přírodě. Příroda je nakonec pro mě něco, k čemu nejvíce vzhlížím a beru ji s respektem a jakousi povinností ji naslouchat. Promítá se tak neustále v mé tvorbě a snažím se na ni nahlížet z více směrů za pomoci zmíněných disciplínám.

1.1. Surrealismus

Surrealismus jakožto jeden z avantgardních směrů navázal na Dadaismus. Na rozdíl od Dadaismu, který díky své bezpředmětnosti neměl dlouhého trvání, jej můžeme stále považovat za aktivní umělecký směr. Počátky nacházíme v 20. letech 20. st. díky francouzskému rodákovi *Andrému Bretonovi* (*1896 - 1966). Byl to právě on, společně se svými přáteli *Louisem Aragonem* (*1897 - 1982), *Paulem Éluardem* (*1895 - 1952) a *Benjaminem Péretem* (*1899 - 1959), kdo r. 1924 oficiálně založili *Le groupe surréaliste*. Mnozí si myslí, že jeho prvním dílem bylo právě *Manifesto Surrealismu* z r. 1924, ale opak je pravdou. Za jeho první snové dílo můžeme považovat *Magnetická pole* vydaná r. 1922., toť jest 2 roky před vznikem Le groupe surréaliste. Jednalo se o první vědecko-umělecký automatický text. [17]

Mimo malby, fotografie a sochy byli velmi oblíbenými technikami koláže či „frotáže“ (otiskování materiálů). Inspirace surrealistů byla nekonečná. Od marxistických teorií „*změnit svět*“, freudovských teorií snění a podvědomí či Impresionismu, který jako první začal s nabouráváním konvencí v umění a sociální sféry. Už v Impresionismu se totiž setkáváme s rozporem umělce a společnosti. Jak krásně popsal E. H. Gombrich ve své knize Příběh umění:

„nikdy nemůžeme oddělit to, co vidíme od toho, co víme. Člověk, který se narodí slepý a později nabude zraku, se musí naučit vidět“. [1] str. 562

[Obr.1] Le groupe surréaliste v Paříži, 2. zleva A. Breton [18]

Nazvala bych to tudíž i jakousi povinností naučit se „*nevidět*“ a probouzet v sobě samém možnosti imaginace.

1.1.1 Hlavní principy surrealistické tvorby

Zdržíme se tedy u samotného *principu imaginace*, který je nejzásadnějším kritériem tohoto avantgardního směru. Kdybychom jej měli definovat, jednalo by se o spojení více faktorů, a to: imaginativně tvůrčí aktivity, spojení kreativních hladin a *mentálního dynamismu*, nebo také *psychického automatismu*. A. Breton ve svém *Manifestu Surrealismu* zmiňuje imaginaci jako něco neodmyslitelného:

„*Drahá imaginace, to co v tobě miluji především, je to, že nepromíjíš. Jediné slovo svoboda je vším, co mé ještě naplní nadšením*“. André Breton [2]

Dalšími z vodítek snového postupu mohou být právě iracionalita, rovnocennost realita-sen, protichůdnost destrukce-tvorba a jejich proměny. To, co by ale nemělo žádnému surrealistovi chybět, je především intuice, která je pravou rukou podvědomí. Právě díky intuici jsme schopni posuzovat tato díla objektivně i subjektivně a určit tak, jestli mají tvz. „*ducha*“, jinak „*zázračno*“, tedy něco, co takové surrealistické dílo musí mít. [3] Co je ale zpravidla jisté je to, že neexistuje jednoznačná odpověď na otázku „pravidel Surrealismu“. Každý jeho autor by vám předložil jinou odpověď, jelikož každý postupuje podle jiných zásad. Ať už je to esence psychologická, výrazová či sociálně-autentická.

Domnívám se ale že to, na čem by se všichni surrealisté shodli je to, že by autor měl nechat růst svůj výtvor podle vlastních zákonů, měl by být autentický. Stejně tak jako dílo utváří člověka by člověk měl utvářet dílo.[3] Krásným příkladem je současný, původem islandský umělec Ólafur Elíasson (*1967), který pracuje s lidským médiem, jakožto s nezbytnou symbiózou člověk vs. dílo. Uvedu dvě jeho inspirativní práce. Tou první byla výstava z r. 1993 nazvaná „*The Beauty*“, kdy Ólafur do tmavé místnosti umístil dešťovou sprchu, kterou nasvítil. Když vešli dva lidé do této místnosti, oba dva uviděli duhu, přičemž každý z nich viděl jinou. Chtěl tak poukázat, že kdyby nebylo lidského oka, nebylo by žádné duhy, žádného „*zázračna*“. Druhou jeho prací byla výstava r. 1998 nazvaná „*Room for one colour*“, ve které se jednalo pouze o čistou vyklizenou místnost osvětlenou monochromatickým žlutým světlem, který dal za vznik prostředí bez barev. Přesněji řečeno, vše se stalo černobílé, došlo k absenci barev. Pokud ale nikdo do místnosti nevešel, nic se nedělo. Uměním jsme to mohli nazvat až tehdy, kdy do pokoje vstoupil člověk a tvořil tak s místností jeden celek. [19]

1.1.2. Toyen (*1902-1980)

I přesto, že byly české umělecké skupiny ve spojení s hnutími francouzskými již od počátku 30. let 20. st., čeští surrealisté vystoupili na scénu poprvé r. 1934. Byli to právě *Vítězslav Nezval* a *Karel Teige,* kteří ohlásili Surrealismus jako vyústění poetismu. Těmi největšími z představitelů z řady umělců jsou *Toyen* a její celoživotní partner *Jindřich Štýrský*. [4]

[Obr. 2] (Zleva) Marie Čermínová a Jindřich Štýrský [22]

Toyen, tajemná entita mluvící o sobě v mužském rodě, celým jménem Marie Čermínová. Díky své odevzdanosti umění opustila už ve svých šestnácti letech domov a postavila se na vlastní nohy. I proto díla odrážející Mariino dětství působí skličujícím dojmem a disharmonií. Po odchodu z domova se živila prací v továrně na výrobu mýdla a další rok nastoupila na UMPRUM do ateliéru dekorativní malby k prof. Emanuelovi Dítětemu ml., avšak svá studia na škole nedokončila. Již během studia se seznámila s Jindřichem Štýrským, jejím budoucím inspiračním zdrojem. Měli spolu jakési tvůrčí spojenectví, žili spolu, byli partneři, ale nebyli milenci. Později jakožto členové poetického hnutí Devětsil založili nový směr nazývající se „*artificialismus*“. Název vycházel z knihy Charlese Baudelaira *Les Paradis artificiels* (Umělé ráje). Mělo se jednat o kritiku doznívajícího kubismu a poetickou alternativu surrealismu, kdy se básně transformovaly na obrazy a obrazy na básně. Toyen začala pracovat s halucinací, přízraky a symbolikou snů. Dokonce se jeden čas i věnovala zdobení oděvu a textilu novátorskou „stříkací“ technikou a zřídila si módní ateliér v Praze. Po příchodu nacistů ustoupila Toyen do ústraní a r. 1942 její dlouholetý přítel J. Štýrský umírá na srdeční chorobu. Po válce si pak ale uvědomila, že pro avantgardní umělkyni v budoucí komunistické společnosti nezbude místo, a tak se přestěhovala do své milované Paříže, kde po smrti A. Bretona získala ateliér a byt. Marie se avšak ke sklonku života uzavřela sama do sebe a následně r. 1980 umírá. [5][20][21]

[Obr. 3] Toyen, *Fjordy*, r. 1928 [22]

[Obr. 4] Jindřich Štýrský, *Náměsíčná*, r. 1925 [23]

Toyen měla bohémskou osobnost, byla cílevědomá a jednala vždy otevřeně. Byla velmi otevřená i ve vnímání sexuality a počínaje 2. pol. 20. století začala přispívat do všech Erotických revue a věnovat se „hanbatým“ kresbám. Zajímavostí byla už i sbírka z r. 1938 nazvaná *Jednadvacet.* Tato knížka měla být slabikářem pro novomanžele a zobrazovala ženu, jako hrdinku držící moc nad mužem, který byl vyilustrován ve zredukované formě mužského údu. [24]

1.1.3. Hans Arp (*1887 - 1966)

Štrasburský rodák, básník, sochař, malíř, který svou tvorbou ovlivnil dějiny současného umění. Společně s *Tristanem Tzarou* (*1896-1963) založili r. 1916 v Curychu hnutí *Dada*. Tvořil koláže, dřevoryty, olejomalby, reliéfy, skulptury a tapiserie. Studoval uměleckoprůmyslovou školu ve Štrasburku, uměleckou školu ve Výmaru a pařížskou Académie Julian. Pohyboval se mezi Berlínem, Curychem a Paříží, kde se i následovně setkal s významnými surrealisty téže doby *M. Ernstem*, *M. Reyem*, *P. Picassem* a dalšími.. V roce 1931 se stává členem vlivné pařížské skupiny *Abstraction-Création* společně s *Vasilijem Kandinskim*, *Františkem Kupkou* nebo *Pietem Mondrianem*. Díky své německé národnosti pro něj začala být ale Paříž v období okupace nebezpečným územím a přesunul se do neutrálního Švýcarska, kde vystavoval své práce od výšivek, koberců, kreseb až po „lepené obrazy“. Jeho družkou se tehdy stala *Sophie Taeuberová*, nepopsaný list. Za svůj život vydal dvě automatistické sbírky poezie, *„Má cesta“* a *„Sny a projekty“*. Přispíval taktéž do uměleckých časopisů včetně *La Révolution surréaliste* či *Transition*. [25]

Jeho charakteristické *„Arpovské tvary“* byly pulsujícími přírodními živly zkoumající základní tvarové interakce a souvislosti. Odráželi se v nich oblaka, milostná torza a křehké křivky. Tíhnul k lyrismu a stylizoval si přirozené pojmy do organických tvarů. Pokud bychom otočili jeho příjmení pozpátku, to znamená ze slova „ARP“ na „PRA“, můžeme dospět k podstatě jeho tvorby a tíhnutí k elementárním tvarům či pralátkám (voda, kámen, vzduch, ale ne oheň), v jeho zobrazení pupek a bezedno. Počátek byl u něj koncem a konec počátkem. Jeho autorské dřevěné organické objekty utvářeli náhoda a groteska. [6]

"Umění je ovoce, které roste v člověku jako ovoce na rostlině nebo dítě v matčině lůně".

Hans Arp [26]

1.2. Vývoj české tapiserie 20. století

Výtvarná kultura české tapiserie se nachází zejména v Jindřichově Hradci a Valašském Meziříčí, které dali za vznik goblénovým manufakturám uchovávající a rozvíjející umělecké řemeslo. Česká tapiserie nemá až tak dlouhou tradici, do jisté doby tak byly na území Čech dováženy již od dob baroka a renesance. První manufaktura vznikla právě ve Valašském Meziříčí r. 1908 díky malíři *Rudolfu Schlatauerovi*. Předlohy pro tapiserie vytvářel zejména sám, byli jimi převážně působivé krajinné motivy. Vznikaly tak ručně vázané koberce, dekorační a potahové látky, záclonoviny, šatovky či ručně tkané módní doplňky. Tapiserie zdobily nejvýznamnější místa od Pražského či Bratislavského hradu, pražský Palác Kultury nebo chodby obecních úřadů. Tehdejší gobelínová tradice díky němu dosahovala vysokých kvalit. Následně po jeho smrti byla tato dílna svěřena dalším výtvarníkům, kteří už do děl ale nevkládali autorský charakter. Jednalo se buď o díla reprodukovaná či parafrázovaná. Až teprve po roce 1923 přichází do dílny Marie Teinitzerové v Jindřichově Hradci spolupráce s Františkem Kyselou, který obohacuje moderní českou tapiserii svým dekorativním a státním stylem inspirovaným proudem art deco. Jeho asi nejvýznamnějším počinem byl cyklus tapiserií „Řemesla" (1924 - 1925), osmnácti figurálních kompozic utkaných pro rekonstrukci zámku v Novém městě nad Metují. Každá z nich zobrazovala jedno řemeslo, z nichž osm hlavních uvádí: Truhlářství, Tiskařství, Hrnčířství, Sklářství, Malířství pokojů, Cizelérství, Tkalcovství a Knihvazačství. Nejedná se o pouhou alegorii, ale řemeslníci jsou vyobrazeni přímo při práci. Cílem Františka Kysely bylo obnovení výroby ručně vázaných koberců a opětovné navázání na tradici vlámských gobelínů. Převážná řada Kyselových motivů byla ale zveřejněna až v poválečném období. Až po 2. svět. válce, při budování socialistického Československa, byla možnost rozvoje *tapiserie autorské*. R. 1958 vstupuje zákon ustavující *Ústředí uměleckých řemesel*, kde se tyto malé dílny dostávají k větší šanci ukazovat své kvality. Další, komu vděčíme za rozmach tapiserie v Čechách, je *Antonín Kybal*, který se snažil o další prohlubování v této rukodělné technice. První poválečné práce jsou silně spjaty nejenom s malířskými díly, ale i

s grafiky a architekty. [23][24] Teprve tehdy začíná být tapiserie brána jakožto součást prostoru, se kterým interaguje a dostává tak další funkční umělecko-environmentální hodnotu. Nyní začínají vznikat tapiserie experimentální a neobvyklá, díky využívání nekonvenčních materiálů, neobvyklých vazebních řešení, či jejich úplné absenci (příklad volných osnovních nití). Na počátku 60. lech dochází k rozmachu tapiserie v Československu, především té inovátorské s kladením důrazu na materiál. V tomto období se konala řada významných výstav a sympózií. Během několika let se tak dostává československá tapiserie do podvědomí české i zahraniční společnosti. Největším úspěchem tak můžeme brát účast našich umělců na bienále v Lausanne. Při srpnových okupacích r. 1968 se situace mění a kontakty českých umělců se světem díky politickému nátlaku utichají. Díky této skutečnosti se u mnohých umělců projevuje jejich citlivost a znovu se navrací k inspiraci v přírodě. Tyto tendence vidíme například u Ludmily Kybalové nebo Inez Tuschnerové. Během 80. let se politické vlivy začínají uvolňovat, stejně tak jako izolace od světového dění. Navrací se kontakt i se světovými přehlídkami a v české tapiserii se začíná objevovat nevídanosti vlákna v prostoru či textilních skulptur. O deset let později již vidíme posun k samotnému konstruktivismu. Můžeme vidět práce s dráty, pružinami, pletenými sítěmi. Právě v 90. letech bylo hlavním tématem rozvíjení netkaného textilu, experimentování s technikou kalandrování a jehlení. [7]

Textilní médium bylo již dříve oblastí zájmu nejenom textilních umělců a troufám si říct, že tento interes je ještě stále aktuální.

„To, co sdělují textilní materiály a techniky, začíná existovat až za jejich výtvarnou realizací“. [8] Antonín Kybal

1.2.1. Art Protis

Art Protis je technikou patřící do oblasti netkaných textilií vyvinutou *Výzkumným ústavem vlnařským v Brně*. Jedná se o československý patent z r. 1964. Dalo by se říct, že Art Protis spadá mezi textilní autonomní techniky, živoucí ze své výrazuschopností, stejně tak jako autorská tapiserie.

Základním vstupním materiálem pro tvorbu Art Protisu je vlněné rouno, především merino vlna. Lze využít například i jutu. Díky vrstvení vlny dosahujeme sytějších barev, nižší vrstvou tak větší průsvitnosti. Jsme tak schopni dosáhnout tvárných kreseb díky stylu kladení, potrhání či natahování silných či jemnějších roun. Celá plocha je poté zatížena a spojena žehlením. Následně je ukončená práce fixována hustým prošíváním buď nití z mercerované bavlny či nylonovou nití za vzniku pevné a kompaktní textilie. [9] V porovnání s klasickou tapiserií má Art Protis velice expresivní charakter.

1.2.3. Inez Tuschnerová (*1932 - 2015)

Inez Tuschnerová, původem rodačka z Brna, byla českou textilní výtvarnicí, kostýmní návrhářkou a akademickou malířkou. Vystudovala Vyšší školu uměleckého průmyslu v Brně a následně pokračovala na studia na UMPRUM v Praze, kde z ateliéru oděvnictví přešla do ateliéru dekorativní malby prof. Aloise Fišárka. Absolvovala úspěšně také stáž u *Oskara Kokoschky* v Salcburku. Dalo by se říct, že ke Kokoschkově tvorbě a a jeho expresivnímu projevu měla Inez velmi blízko a čerpala z ní po celý život. Soustavně tvořila od r. 1958. Celý život byla silně spjatá s Brnem, kde navrhovala kostýmy pro Národní divadlo a na JAMU vyučovala scénografii od r. 1967 - 1982. Její dílo je stále aktuální díky její propojení mezi volnou tvorbou a užitým uměním. Při její tvorbě se setkáváme s hledáním podstaty zbavené o bezvýznamné detaily, kdy se nejedná pouze o bezúčelné abstrahování. Její práce obsahovali temperament a smysl pro experiment a zabývala se tématy o hudbě, rytmu a pohybu. V hudbě to byl především její oblíbený skladatel Leoš Janáček. [27][10]

[Obr. 5] Pohled do instalace výstay Inez Tuschnerové v brněnské Moravské galerii. Foto: Kamil Till. [27]

1.3. Psychologie tvarů

Tvar popisujeme jakožto celkovou vizuální podobu, obrys či vzhled plošného 2D nebo prostorového 3D objektu. S pojmem tvaru se setkáváme jak v geometrii (přímka, čtverec, kvádr, koule, mnohoúhelník..), topologii (spojitost, kompaktnost a souvislost tvarů) nebo gestaltismu (tvarové psychologii). [28]

Gestaltismus vychází z německého slova „*gestalt*“ (tvar, útvar, podoba). Jedná se o evropský směr z počátku 20. století zabývající se abstrakcí a konstrukcí jednotlivých elementů. Vyznává myšlenku, že *„celek je suma jeho částí“*. Jinak řečeno, že psychické struktury nejsou utvářeny spojováním jednotlivých elementů, ale že vjem je jakýmsi kognitivním celkem již od samého prvopočátku. Hlavním zájmem tvarových psychologů tak bylo zrakové vnímání. Prokázali, že člověk svým zrakem, smyslovými receptory, nervových dostředivých drah a mozku samotného tíhne ke spojování rozpojeného, a tak má tendence přizpůsobovat tvary k vlastnímu pocitu satisfakce. [29] Existuje celkem 114 *Gestalt zákonů*, z nichž 7 jich je nejpodstatnějších. [38] [39]

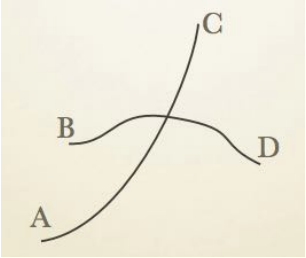
1. Zákon blízkosti - tendence vnímání objektů jakožto jejich skupin.

[Obr. 6] Zákon blízkosti v praxi [29]

2. Zákon podobnosti - smíšené skupiny odlišných a podobných objektů od sebe dokážeme oddělit.

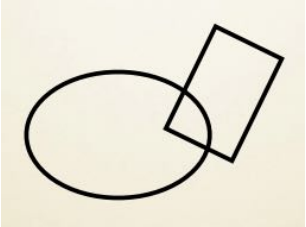
[Obr. 7] Zákon podobnosti v praxi [29]

3. Zákon pokračování nebo směru - v obraze vidíme možnost pokračování v daném směru.



[Obr. 8] Zákon pokračování nebo směru [39]

4. Zákon výstižnosti - tendence vnímání nejjednodušších tvarů.



[Obr. 9] Zákon výstižnosti [39]

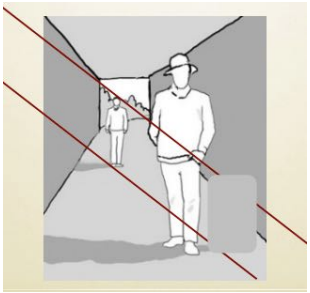
5. Zákon dobrého tvaru - tendence imaginace nového tvaru.

[Obr. 10] Zákon dobrého tvaru [39]

6. Zákon figury a pozadí - schopnost zaměřit se na jeden tvar a ignorovat zbytek.

[Obr. 11] Zákon figury a pozadí [39]

7. Zákon konstantnosti velikosti - možnost perspektivního vnímání.



[Obr. 12] Zákon konstantní velikosti [39]

Pokud bychom se ještě posunuli trochu na východ na začátek 20.st., setkáme se s ruským malířem Vasilijem Kandinskim. Už on se zabýval psychologií tvarů a barev, hudbě a „*niternosti*“. To jemu vděčíme za rozvoj *abstraktní malby*. Někdo může říct, že abstraktní malba v porovnání ku příkladu s renesanční malbou nedostává takové práce. Musíme si ale uvědomit, že abstraktní komponování má nekonečné možnosti na rozdíl od toho renesančního, u kterého zakreslujeme přesně danou realitu. [1]

[Obr. 13] Vasilij Kandinskij - Snová improvizace, 1913, olej na plátně [32]

„moderní umění našlo novou funkci v tom, že slouží zkušebním účelům při hledání nových kombinací a vzorů“.[1]

Můžeme manipulovat s popředím a pozadím, natočením od 1° do 360°, vzájemné kompozici etc. Kombinace těchto vzorů, tvarů a barev můžeme každého jedince ovlivňovat jinak. Pro příklad obr. č. 13. zobrazuje 4 ze základních geometrických tvarů a jejich vjemový dopad na ženské a mužské pohlaví.

Tvar	Pohlaví	Viditelnost	Poutavost	Oblíbenost	Asociace
■	muž	nízká	nízká	vysoká	pevnost, předvídatelnost, jistota
	žena	nízká	nízká	nízká	křehkost, těžkost, drsnost
▲	muž	vysoká	vysoká	nízká	mystika, vzrušení, moc
	žena				násilí, nebezpečí, hrozba
●	muž	vysoká	vysoká	nízká	něžnost, slabost, ženskost
	žena	vysoká	vysoká	vysoká	jemnost, láska, teplo
	muž	vysoká	vysoká	vysoká	příjemné zážitky, pocit bezpečí
	žena				

[Obr. 14] Vnímání základních geometrických tvarů [18]

1.3.1. Lichost vs. sudost

Lichost a sudost, dva pojmy, se kterými se setkáváme každý den, ani nám to už nepřijde. Ráno vstaneme použijeme 1 kartáček; jdeme si udělat kávu a nameleme si 9, nebo 14 g kávy; musíme stihnout autobus do práce za 5 minut 7; přijedeme do práce a přede dveřmi již stojí 2 studenti a něco po nás chtějí; čekáme na obědovou pauzu mezi 11 a 12 a sbíhají se nám sliny; je 16 hod., odcházíme domů a zítra znovu od začátku. Celý den řešíme čísla a to buď čísla sudá, nebo lichá. I například psychologie rozebírá tyto dvě matematické vlastnosti. Existuje teorie, která vychází z experimentální studie, při které bylo zjištěno, že sudá čísla jsou přirozenější pro muže a lichá pro ženy. [33]

Pokud se tedy lichost a sudost čísel může dotýkat psychologie člověka, proč by to nemohly být lichost a sudost tvarů či objektů? Tato otázka ve mě rozpoutala první experimentální myšlenky. Začala jsem se tak ptát mého blízkého okolí, jaké tvary jim jsou přirozené. Otázka zněla přesně: „*Byli by to právě dva nebo tři obrazy na stěně, které by více lahodily vašemu oku?*“ Závěrem se stalo že 80% zodpovídaných žen i mužů odpověděli tak, jak jsem předvídala. Ženy lpěli k počtu objektů lichých a muži sudých. Avšak zbylých 20% zodpovědělo právě naopak. Toto procento lidí mělo společný znak. Buď se jednalo o muže s podmíněnou feminní stránkou či naopak o ženy s rozvinutou masculinní stránkou. Upozornila bych však, že tento pokus by si zasloužil hlubšího bádání a zkoumání včetně většího rozsahu zodpovídaných osob.

Z mého osobního hlediska upřednostňuji vždy lichý počet tvarů.

1.3.2. Černá „barva“

Teorie a věda potvrzují, že černá, šedá a bílá není barva jako barva. Jedná se spíš o barevný nádech, který se používá k úpravě barev spektrálních jejich skládáním a prolínáním. Černá barva v nás evokuje marnost, nicotu, nekonečno, smrt, ale z na druhou stranu podněcuje tvůrčí aktivitu. [34] Díky své schopnosti zužovat je leckdy oblíbeným oděvním kolorem. Pokud si vezmeme příklad z [Obr. 13], ve kterém Kandinskij zobrazil bohatou barevnou škálu v kombinaci barev zemitých s barvami sytými v kombinaci s černou. V tomto případě by při absenci černé došlo ke zmírnění kontrastu barev, bez černé by se obraz zdál být unilý.

Dovedu si ale představit, že bychom zemité barvy z obrazu vytěsnili a zůstali by nám pouze barvy ostré v kombinaci s černou. Přirovnat bychom tuto kombinaci mohli k hnutí „de Still“ a jejich ikonické kombinaci černé, žluté, modré a červené.

1.3.3. Představivost a tvořivost

Představivost je psychický děj vycházející z přijatých vjemů vedoucí ku vzniku pamětních představ. Tyto obrazy se spolu přirozeně asociují a častokrát nám naskakují nejen ty aktuální, ale i ty se kterými jsou propojeny. V imaginaci existují tvz. „*asociační zákony*“ (AS) hovořící o vzniku asociací. Jsou celkem tři a dělí se na primární (p) a sekundární (s). [35]

1. AS dotyku v času či prostoru (p) - myšlenky, které vznikly v témže čase, nebo na témže místě.
2. AS kontrastu a podobnosti (p) - vybavování si myšlenek podobných či protikladných.
3. AS novosti, časovosti a živosti (s) - myšlenky, které vytvořili hluboký dojem, více krát se opakovali nebo jsou novější, lépe se vybavují.

Vrátíme-li se ještě k popisu E. H. Gombricha o viděném a neviděném popisujíc situaci, kdy pozorujeme periferně nějaký předmět, například poletující papír, který se nám tím jeví jako pták. Když si ale uvědomíme, že jsme se zmýlili, už nikdy nemůžeme vidět jako dříve. Stejně tak, kdybychom chtěli nakreslit tohoto ptáka před naším objevem a po něm, použili bychom jiných barev a tvarů. [1] Lidská představivost je věc nekonečná pro některé jedince až leckdy neúprosná.

Jsou dva druhy představivosti. *Receptivní představivost*- využívána například v relaxačních cvičeních, při kterých necháváme plynout obrazy našeho vědomí bez jakéhokoli ovlivňování. Tou druhou je pak *Aktivní představivost* - to je taková, kterou si vybíráme vědomě a tyto představy následně transformujeme do nových obrazů. [35]

1. Praktická část

Praktická část je zaměřená na empirický vývoj mých prací od samotné kolektace materiálu až po výsledné „texperimenty“.

2.1. Kolektace materiálu

Jak už bylo v úvodu řečeno, mé práce vždy doprovází uvědomění v použitém materiálu, jeho využití a následný dopad na životní prostředí. I nyní jsem se snažila tyto podmínky dodržet. Vše začalo právě u střádání veškerého materiálu, převážně odpadního. Zbytky my byly poskytnuty z Technické Univerzity - fakulty textilní, galanterií, textilních fabrik (Eleven, Asociated Weawers s.r.o.), osobních vlastnictví mých přátel, či vlastních zdrojů. Jednalo se tak například o kraje z žakárského stroje, odřezky dětských koberců, nevyužité netkané textilie, příze a látky, etc.. Mým cílem tak bylo vytvořit z tohoto odpadu díla, jež budou opět „dýchat“.

Samotný sběr materiálu trval okolo 2 měsíců. Byl barevně i materiálově rozmanitý, od bavlny, vlny, acrylu, polyamidu či polyesteru. V neposlední řadě ale nesmím zapomenout na předpřípravu výroby, která zahrnovala podstatné třídění, rozmotávání a čištění přízí.

[Obr. 15] [Obr. 16] Textilní odpad

2.2.Výtvarné studie

Výtvarné studie vychází jak již z jmenovaných inspiračních zdrojů, tak i z mých tendencí dotváření živé reality. Rozebírám postup budování tvaru a mého charakteristického rukopisu. Pokud bych jej měla popsat jedním slovem, bylo by to „*eklektický*“.

„Eklektismus - je obecně směr myšlení, kdy jedinec nedrží hotových systémů, vzorů či děl, ale vybírá si z něj ty prvky, které se mu zdají být nejlepší, vhodné a prakticky použitelné a ty mísí k vytvoření vlastní koncepce v umění“. [40]

2.2.1. Keramika

Proces výroby keramiky je samostatnou disciplínou. Při její výrobě je potřeba znát řemeslný um a zbožíznalství. Hlavními surovinami jsou jíl, hlína a kaolin. Tyto látky tvoří většinový podíl masy, z čehož jílu by mělo být min. 50%. Vedlejšími surovinami mohou být ku příkladu křemenný písek, živec, vápenec či glazury, které dodávají výrobkům lesk a zamezují průniku vody. Poměrem všech těchto přísad měníme keramické vlastnosti, její budoucí funkčnost a využití. Rozdělujeme tak keramiku hrubou, obyčejnou, jemnou, porcelán a šamot. [37]

Už před rokem, při mé studijní stáži na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawe, jsem se zabývala organikou, prolnutím a universem mezi duší a egem. Díky předmětu, který se zabýval sochou jako konceptuálním médiem, jsem dala za vznik keramickému souboru objektů s plastickou strukturou. Jednalo se o *jemnou keramiku* s vysokým podílem oxidu křemičitého Fe203, která dala za vznik krásně zbarvenému „*střepu*“ (neboli pevné formě). První vypálení probíhalo při teplotě 1200°C, pro druhý výpal vycházela keramika glazovaná v symbolických barvách. Objekty spolu utváří kompaktní skupinu reflektující ovlivnitelnost křehké duše naším nenasytným egem.

Tento počin je jedním z mých prvních experimentů, jelikož jsem se nacházela mimo moji textilní kategorii. Ne celý proces zdařil podle plánu, příkladem je pouze částečně vypálená tyrkysová glazura, která postrádá svůj lesk. Na druhou stranu jsem s keramikou spokojená, jelikož zdařile reflektuje neurčitost volné tvorby ve spojení s psychoanalýzou duše a ega.

[Obr. 17] Schnutí keramiky

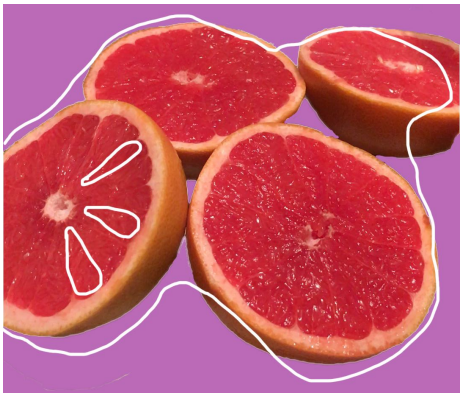
[Obr. 18] Vypálená glazura na keramických skulpturách

2.2.2. Fotografie a hledání tvarosloví

Dalším bodem mé observace bylo fotografování, převážně v přírodě, a následný posun tvarosloví. Vycházím z organických struktur a jejich studií. Tyto formy byly přirozeně zjednodušovány a následně intuitivně slučovány za vzniku nových „autorských“ maleb.

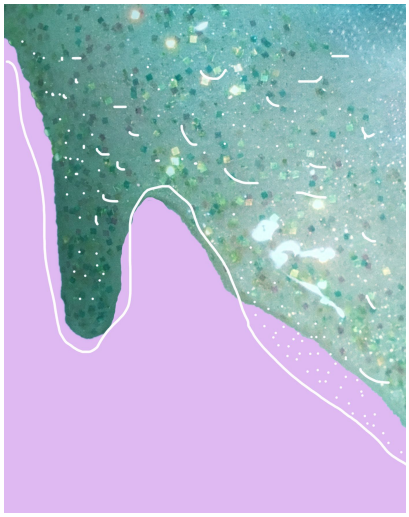
[Obr. 19] „Rybky vláskovlnkoocáskovité“

[Obr. 20] „Listy chmurnozpěvné“



[Obr. 21] „Grapéfruitěnka“

[Obr. 22] „Probudičobác“



[Obr. 23] „Stékankawaii“

2.2.3. Malby

[Obr. 24] Malba akrylovými barvami

[Obr. 25] Malba zpracovaná ve Photoshopu (efekt rybího oka)

2.3. Využité textilní techniky

Tato podkapitola se stručně opírá o technologie použité pro dané textilní objekty. Jedná se o technologie, které mi byli umožněny díky pozbytým znalostem zbožíznalství, technologií a vstupnímu materiálu. Ten by měl být využíván podle jeho možností. Především, když se jedná o ten odpadní. Krásně si s podobnou myšlenkou pohrával například *Henry Moore* (*1898-1986), který nezačínal s tvorbou u modelu, ale u materiálu, ze kterého měla skulptura vzejít.[1]

2.3.1. Tkaní na rámu

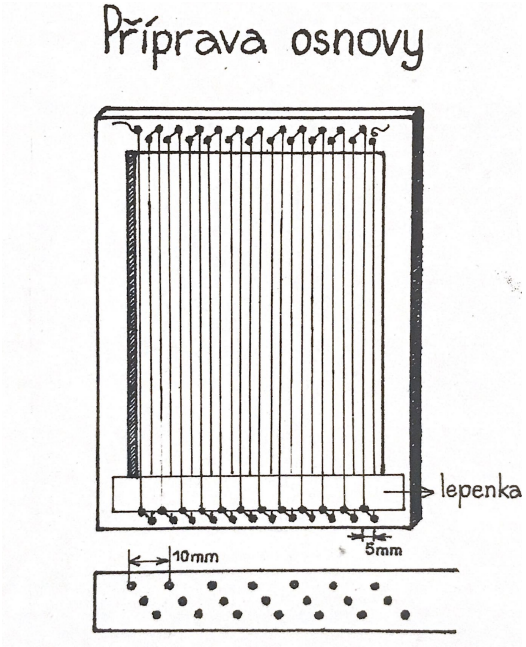
Výroba ručně vázaného koberce je jednou z nejstarších textilních řemesel, setkáváme se s ním už v Orientu. Dochází k provázání horizontální (útkové) a vertikální (osnovní) soustavy nití za vzniku *vazných bodu*. Na základě druhu vazby ovlivňujeme vzhled i vlastnosti budoucí tkaniny (pevnost, tuhost, pružnost, omak, prodyšnost, izolaci nebo odolnost proti oděru). [11] Tapiserie má ze své archetypální podstaty funkci izolační, nejenom dekorativní (textilní malba). Může být buď pověšena na zdi, viset v prostoru nebo ležet na zemi. Rozdělujeme dva druhy tapiserie:

1. Tapiserie vázaná nebo tkaná - osnova se napíná na rámu nebo stavu.
2. Tapiserie šitá - základ nám na místo osnovy tvoří podkladová tkanina, tvz. kanava.

Ať už se jedná o první či druhý typ, základem je vždy námět ve skutečné velikosti, který má funkci předlohy. [12]

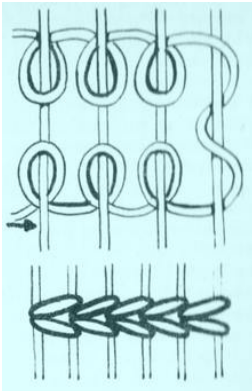
1. Propriet ke tkaní na rámu není mnoho. Patří k nim tedy **rám** a napnutá **osnova**, která má být dostatečně pevná, aby zvládla tlak, který vzniká při samotném tkaní. Nejvhodnější je ta bavlněná. Osnova je napínána postupně zleva doprava. Postupně ji vedeme od spodního hřebíku, ke kterému je přivázána, nahoru ke hřebíku protilehlému, který dvakrát obtočíme (dvakrát pro případné povolení osnovy při tkaní) a následovně se vracíme dolů k dalšímu volnému hřebíku a znovu dvakrát obtočíme. Tento proces opakujeme až do té doby, dokud nemáme osnovu napnutou, podle našich

požadavků. Je potřebné, aby byla napínána konstantně stejnou silou, abychom se tak vyhnuli její možné deformaci. Do připravené osnovy je ještě potřeba vsunout **lepenku** mezi všechny liché a sudé nitě. Lepenka nám pomůže vytvořit *osnovní kříž*, který zabraňuje změně pořadí osnovních nití a ulehčuje otevírání prošlupu. Pro ještě lepší napnutí se doporučuje vsunutí dvou dřevěných tyčí napříč osnovou. Postupně si bereme všechny sudé nitě do popředí a prostrkujeme tyč první, následovně si vezmeme do popředí všechny liché nitě a prostrčíme tyč druhou. Tyto dvě tyče slouží k regulaci pnutí během tkaní.

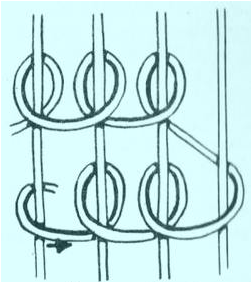


Obr. 26 Ilustrace pro přípravu osnovy [12]

Je dobré pořídit si speciální **hřeben** na stlačování útku, ale postačí i těžší vidlička. Již na začátku tkaní je potřeba přemýšlet nad závěrečným začišťováním. Pokud máme v plánu tkát tvar obdelníkový či čtvercový, je potřeba vytvořit si **zatkávku**. Zatkávka by měla být 8 - 10 cm vysoká a měla by být zakončena řetízkovým stehem [Obr. 27], který nám umožní jednoduché přehnutí na rubní stranu. Pokud se bude jednat o tvar anorganický či geometrický, zatkávku neděláme, ale její kraje na závěr práce nebo v průběhu začistíme ob jednu nit stehem *sumak*, který nám zpřesní celkový tvar [Obr. 28].

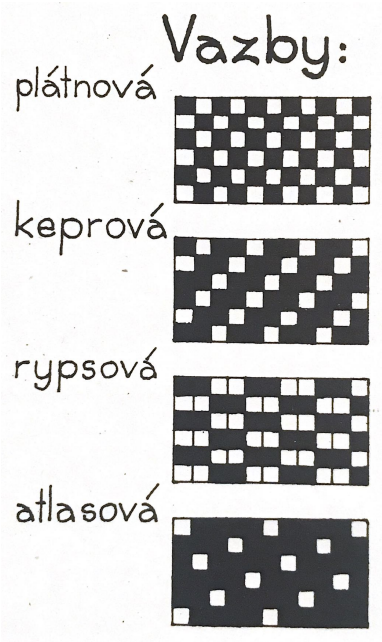


[Obr. 27] Řetízkový steh [41]

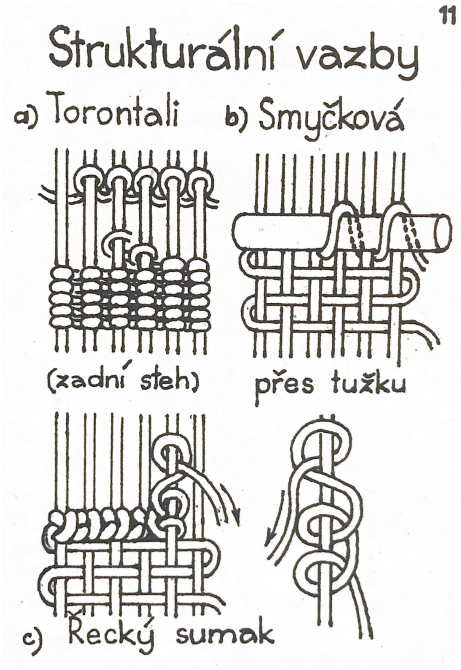


[Obr. 28] Steh sumak přes 1 nit [41]

Nyní je prostor pro samotné tkaní. Je potřeba kontroly pořadí osnovních nití a snažit se vyvarovat jakýmkoliv chybám. Uvádím alespoň pár základních rozkreslených **vazeb** ve střídě [Obr. 29] a pár vazeb plastických [Obr. 30]. Černě zakreslené čtverečky zobrazují osnovní vazný bod (osnovu ležící v popředí).

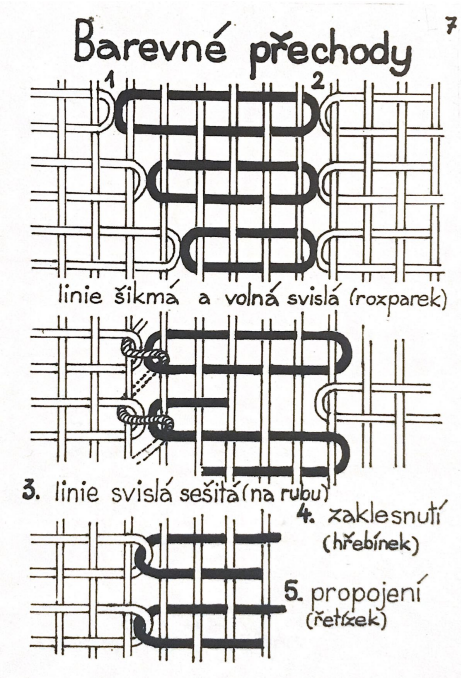


[Obr. 29] Základní vazby pro tkaní [12]



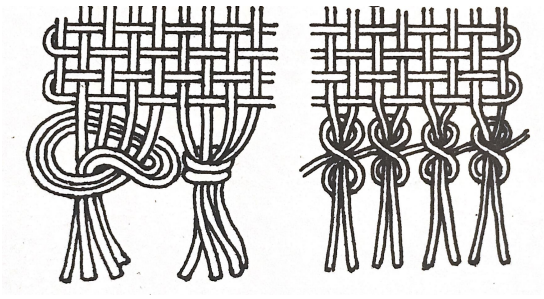
[Obr. 30] Vazby plastické (strukturální) [12]

Nejčastější technikou ručně vázaných koberců je *útkový ryps* v plátnové vazbě, kdy používáme v plátně hrubých přízí (vícekrát seskaných), či přízí sdružených. Při střídání barev v řádku máme možnost příze provázat tak, aby nevznikaly v koberci díry [Obr. 31 - 1., 3., 4., 5.]. Někdy ale rozparek může být záměrný a ponechává se [Obr. 31 - 2]. Ukončujeme opět zatkávkou.



[Obr. 31] Barevné přechody [12]

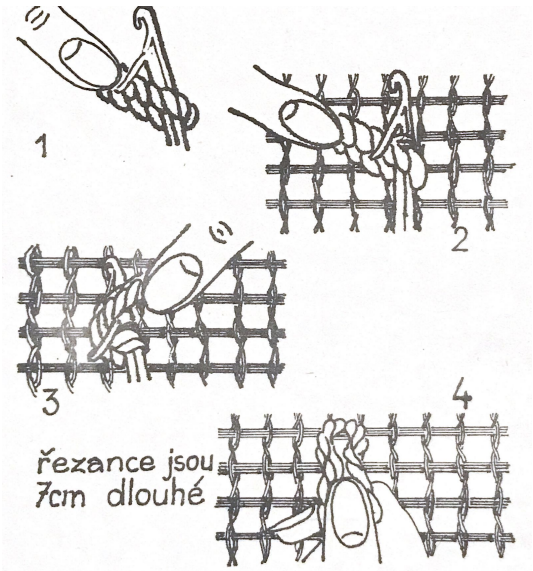
Po dokončení těchto prací tapiserii odstřiháváme postupně z rámu a následně volně visící nitě zauzlíkujeme.



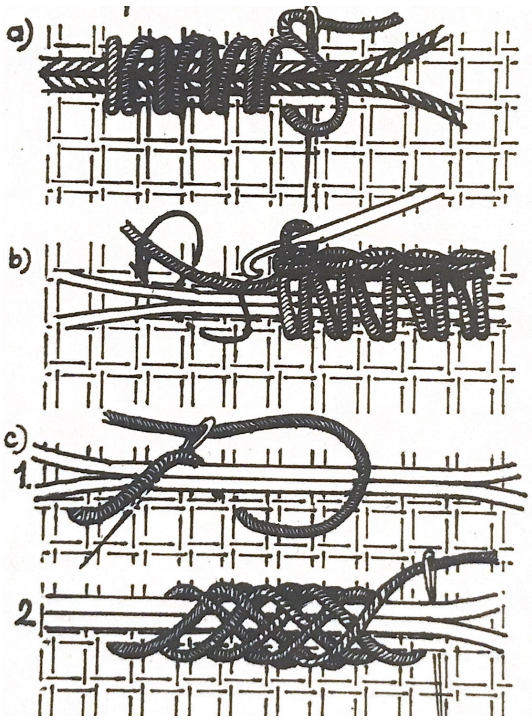
[Obr. 32] Uzlíkování osnovy [12]

2. Tapiserie šitá na kanavě může mít různé podoby. Můžeme například příze přes mřížku prošívat a imitovat tak výšivku, nebo je druhou možností technika *„tapiko“*.

Tapiko je technika, kdy pomocí speciálního háčku podobnému pletací jehle provazujeme kousky přízí skrz mřížku [Obr. 33]. Každý tento jeden uzel můžeme připodobnit k pixelu, ze kterého postupně skládáme obraz. Předlohu pro tapiko si tak naznačujeme přímo na podkladovou tkaninu. Na závěr kraje začistíme [Obr. 34].



[Obr. 33] Provázání metodou tapiko [12]

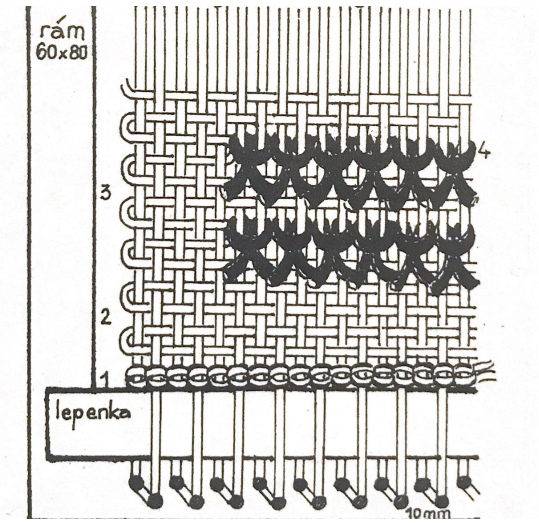


[Obr. 34] Začištění krajů tapika [12]

2.3.1.1 Nedokončená „aktivní tapiserie“

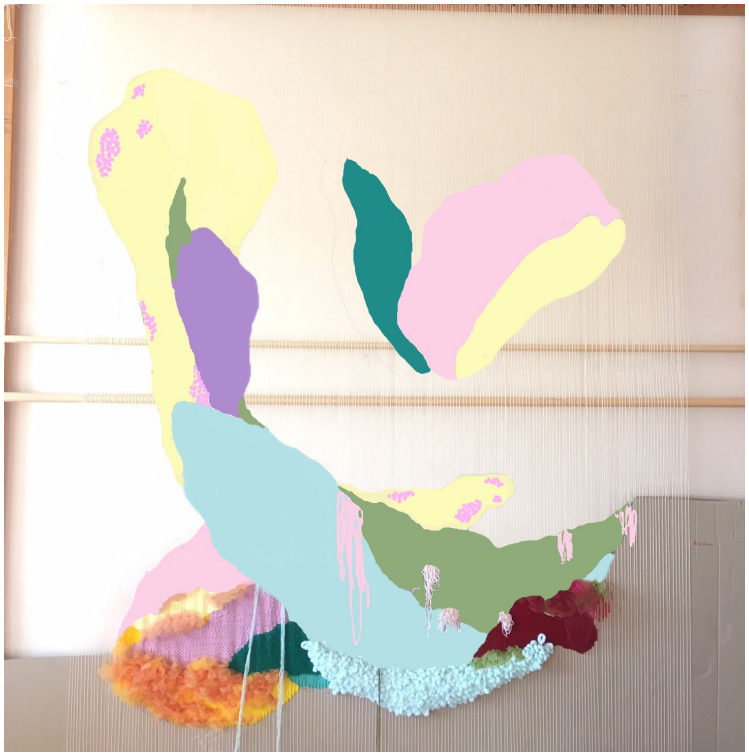
První zmínky o tvz. „*aktivní tapiserii*“ deklarují během 60. let 20. století jedni z nejprogresivnějších experimentátorů *Jindřich Vohánka* a *Bohdan Mrázek*. Jejím znakem je práce s nepravoúhlým formátem a reliéfem vycházejícím z přírody. Umělci pracující s více technikami a využívají netradiční materiály a vazby. Neimitovaly malované obrazy, jak tomu bylo v předchozích letech například v gobelínových manufakturách. [7]

V mém případě se měla zrealizovat tapiserie se o velikosti přibližně 150 x 180 cm. Na napínání jsem použila kablovanou osnovu ze 100% bavlny o jemnosti T = 670 tex. Útek byl tvořen z rozmanitých materiálů různého charakteru a jemnosti, od organzy, rozstříhaného oblečení, síťovin, přízí vlněných, bavlněných či akrylových. Využita byla technika útkového rypsu a plátnové vazby v kombinaci s *flotáží*, *smyrenskými uzly* a *smyček*.

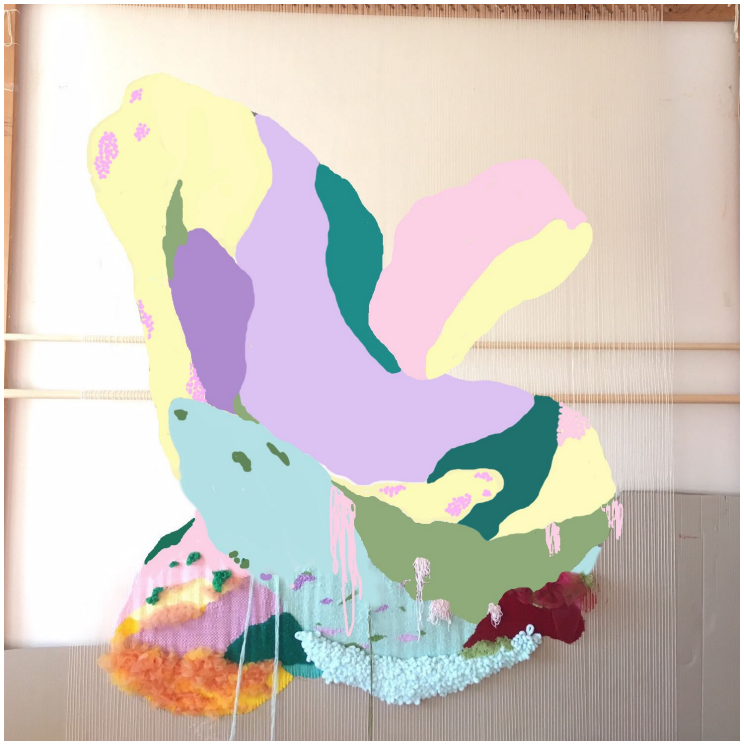


[Obr. 35] Smyrenská vazba zasazena do plátnové vazby [12]

Nedokončená zůstala tapiserie z více důvodů. Návrh byl tvořen postupně během tkaní a stavěn byl na fotografiích již utkaných částí, díky čemuž se neustále posouval. Návrh zobrazuje tak dva primární tvary, které se do sebe zapouští. Dovolím si nazvat je *Arpovské*, jelikož jsem se už nejednou potkala s takovýmto připodobněním k mému rukopisu. Na fotkách [Obr. 36] až [Obr. 42] , můžete vidět 3 odlišné návrhy a poslední dotkanou fázi včetně fotografií detailů. Posledním z návrhů tak měla být tapiserie prostorová, přiznaná díky své plasticitě i z druhé rubní strany. Barevné plochy se o sebe ale začaly jasně bít a neměla jsem z nich pocit satisfakce, následně i omezené množství materiálu pro jejich tvorbu bylo klíčové. Musela jsem začít dokupovat příze a látky, což se přelo s primární myšlenkou upcyklingu a tapiserie se tak stala jakýmsi *Manifestem nedokončeného* a zároveň tak i nepovedeným experimentem. Vystihuje to, že ne všechno by mělo, nebo má být dokončené, stejně tak i definováno s jasnou určitostí. I síla odprostit se od věcí, je velmi zásadní pro postup tvorby. Zůstala nedotkána a stal se z ní pro mě odpichový můstek k nalezení kombinované techniky kalandrování a textilní koláže.



[Obr. 36] Průběh návrhu č.1



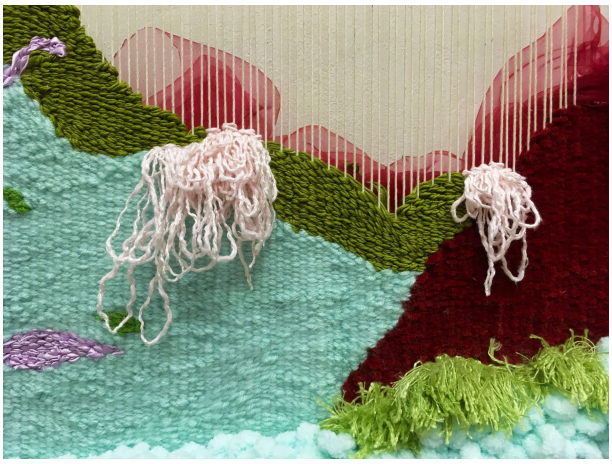
[Obr. 37] Průběh návrhu č.2

[Obr. 38] Konečný návrh tapiserie

[Obr. 39] Konečná fáze tapiserie

[Obr. 40] Detail tapiserie č.1

[Obr. 41] Detail tapiserie č.2



[Obr. 42] Detail tapiserie č.3

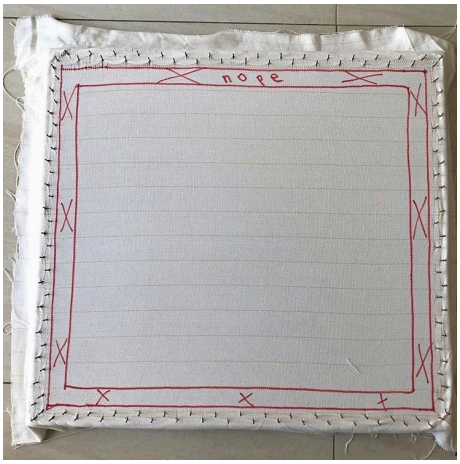
2.3.2. Tufting

Do češtiny můžeme tufting přeložit jako „všívání“. Dochází k propichování příze skrz podkladovou textilii. Jedná se o obdobnou techniku tapika. Na rozdíl od něj, ale nevytváříme určitou vazbu, ale dochází k pouhému zachycování přízí ve tkanině. Tufting rozdělujeme na strojový, ručně strojový a ruční. Původ této technologie je v USA, kde jej patentovali už v r. 1943. V 50. letech se pak začala zavádět v průmyslové výrobě a díky ní se tímto způsobem vyrábí užitkové zboží od umělých trávníků, přes podlahové krytiny až po přikrývky.

Strojový tufting probíhá na všívacích strojích. Řada vodorovně zasazených jehel po celé pracovní šířce vpichuje naráz jehly skrz textil. Z rubní strany se každá nit zachycuje speciálním háčkem, mezitím se textilie posune o kus dále a proces se opakuje. Dochází tak k vytváření smyček (angl. loop pile), nebo se smyčky na rubní straně prořezávají a vzniká tak chlupatý povrch (angl. cut pile). Stroj je schopen opakovat tento děj 500 až 1000 krát za minutu. Maximální šíře pro výrobu je 5 metrů. Tento proces v porovnání s nejrychlejším tkacím strojem může být asi o dvě třetiny kratší. [34]

Ručně strojový vzniká díky tvz. „*tuftovací pistoli*“. Princip zůstává stejný jako u strojového všívání, jen díky této metodě jsme schopni korigovat vlastníma rukama celý proces. Ten začíná u rámu, který je potřeba si připravit. Po sbití dřevěných latěk a jejich zpevnění přivrtáme *napínací lištu na koberce* po celém obvodu rámu. Napínací lišta je pobitá hřebíky, které svou špičkou vystupují ven. Následně je potřeba napnout speciální plátno na tuftování (v plátnové vazbě), žluté proužky v tkanině slouží k tomu, abychom jej napnuli rovnoměrně. Místa vyznačená červenou na [Obr. 44] jsou místa, která zůstávají prázdná. Možné je využívat příze o maximální jemnosti T = 300 tex, přičemž minimální náplň by měla být okolo T = 150 tex. Pistole má na výběr mezi tvorbou očka a chlupu (pistole obsahuje nůž). Hloubka vpichování pro očka se pohybuje od 4 mm, pro chlup od 12 mm. Kombinací hloubky vpichu, oček a chlupu jsme schopni bohatých vzorovacích možností.

[Obr. 43] Tuftovací pistole ZQ-II



[Obr. 44] Napínání plátna na rám

Při objevení této technologie jsem se rozhodla pro koupi této pistole. Dává mi totiž velkou možnost vzorování pro budoucí tvorbu mých autorských tapiserií. Jsem teprve ve stádiu učení se s touto technikou, ale i díky tomu mohu poukázat na nejčastější chyby při její realizaci doplnit je tak o užitečné rady.

Je důležité, abyste si při práci udržovali čisté prostředí, aby nedocházelo k tomu, že se vám může něco v uměleckém nepořádku ztratit. Pokud se budeme bavit o tuftování samotném, je důležité držet pistoli pod úhlem 10 - 15°. Dospějete tak k tomu, že se vám nebude podkladová tkanina trhat. Dále je důležité, aby jste udržovali tempo, nevpichovali ani pomalu (opětovné trhání tkaniny), ani moc rychle (příze se nestihnou zachytit a pářou se). Levou rukou držte celou váhu pistole a pouze pravou manévrujte, dostanete tak větší sílu a méně se unavíte. Jakožto poslední a největší radou je koupě balanceru, který ulehčuje celý proces práce.

[Obr. 45][Obr. 46] Můj první tuftovaný koberec (vlevo líc, zpravo rub)

Ruční všívání, neboli technika „punch needle“ (angl.) je z nich ta nejpomalejší, avšak nejdostupnější. Seženete ji běžně na internetových obchodech a pohybuje se cenově okolo 500,- Kč. Technologie zůstává opět stejná jako u předchozích dvou, ale je prakticky bezhlučná.

[Obr. 47] Jehla pro ruční všívání [43]

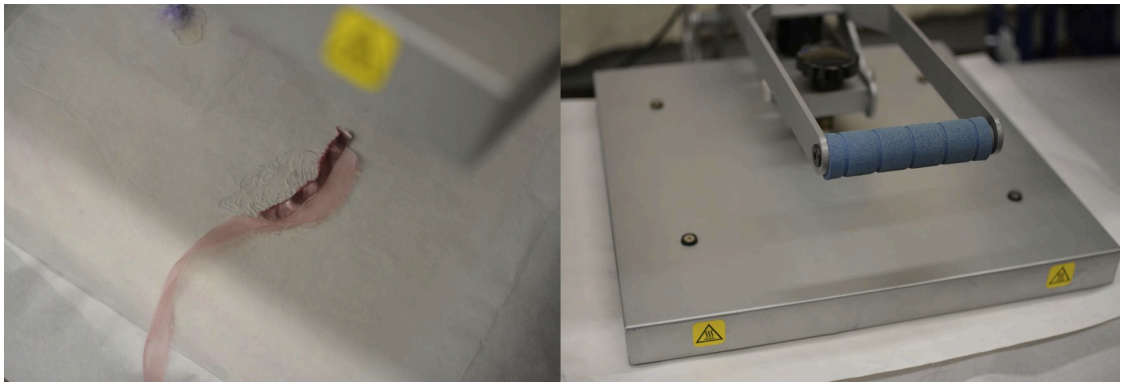
Pro všechny tři typy všívání platí stejná fixace a začištění hotového výrobku. Jedná se o potřebný bod, který nelze vynechat. Fixace probíhá ještě na napnutém plátně s hotovým návrhem. Nanášíme tak vrstvu přírodního latexu z rubní strany a necháme schnout přibližně týden, či dva.

2.3.3. Kalandrování

Kalandrování je technologie, která spadá mezi zušlechťovací procesy výroby. Textilie tak prochází v plné šíři mezi navzájem přitlačované válce za studena, nebo za zvýšené teploty (při potiskování). Díky tlaku a patřičné teplotě tak dodává proces tkanině hladkost a lesk. [13]

V mém případě jsem techniku kalandrování využívala v kombinaci s termotransferovým lisem. Vstupním materiálem mi byly univerzální tavné „tyčinky“ do tavící „hobby“ pistole. Koupíte je v každém papírnictví. Tyčinky jsou směsí ze syntetických pryskyřic a Etylenvinylacetát kopolymeru (EVA), který je využíván například i v biomedicínském inženýrství. [42] Příprava zahrnovala stříhání a párání textilu, následovnou malbu textilem a zajištění pojivem EVA a na závěr samotné tavení pod teplotou 180°C a tlakem lisu či kalandru za vzniku ucelených struktur. Tento výsledný materiál může připomínat „průsvitnou kůži“.

[Obr. 48] Navádění budoucí metráže do kalandru se zadním návinem



[Obr. 49] Lisování textilních miniatur pod termotransferovým lisem

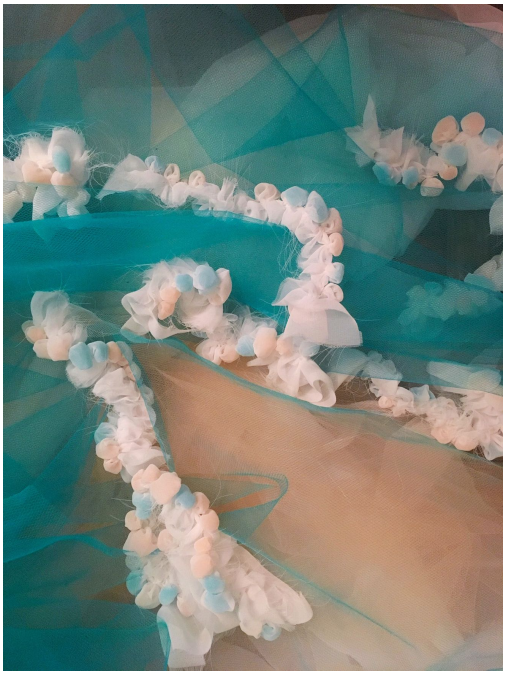
2.4. „Těkavost“ v realizaci experimentálních struktur a objektů

Ráda bych dala na vědomí, že bychom se neměli omezovat jasně danými technologiemi. Naopak bychom se měli snažit mísit techniky různé a objevovat tak neobjevené. Jen tímto způsobem se jako společnost můžeme posouvat dál.

Těkavost je pro mě, jak už jsem zmínila v úvodu pojem schopnosti přeletovat a poletovat. V tomto případě mezi textilními technikami. Docílila jsem tak vzniku velmi zajímavých, těkavých struktur. Bez pochyby se v procesu objevila spousta chyb. Jednalo se například o vzduchové bublinky, nebo „*kreše*“ při kalandrování. Kreš (z angl.. „crash) je jev, který vzniká úpravou syntetických tkanin díky pomačkání při tepelném zpracování.

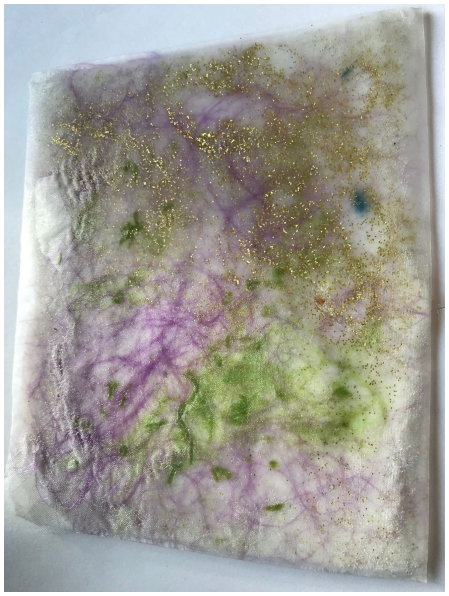
Proces jsem započala u šití na stroji [Obr. 50], od kterého jsem se pak posunula k reliéfní tapiserii o rozměrech 50 x 30 cm. Začala jsem u tvorby „žížalek“ [Obr. 51] ze starých záclon, které jsem vyplňovala barevnou síťovinou. Záclona barevnost síťoviny utlumila a tak utváří tapiserii pastelových odstínů. Na vyznačená místa vytkaná plátnovou vazbou jsem následovně aplikovala kožešinu našíváním na tapiserii. Dosáhla tak uceleného vzhledu.

[Obr. 50] Našívání chlupů ze starého polštáře



[Obr. 51] „Žížalky“ ze starého textilu

Dalším experimentem byla práce se zbytky netkaných textilií za vzniku silných vrstev slisovaného textilu. Stlačovány byly jak celé plochy, tak pouhé části struktur. Kombinací materiálů a jejich tloušťkou jsem zkoumala vliv na výsledný tvar a vlastnosti. Například při slisování netkaného materiálu bez pojiva, získáme pouze jeho zhuštěnou formu. Pokud ale přidáme do procesu pojivo EVA, získáme tak po slisování pevnou odolnou desku.



[Obr. 52] [Obr. 53] Struktura před a po slisování (netkaná textilie, textil. vlákna, EVA)

Od tuhosti netkaného textilu jsem se odprostila při použití pouze pojiva EVA a textilu. Výsledkem vzniklo mnoho textilních miniatur, které spolu interagují, a díky svému autonomnímu charakteru vytvářejí snovou atmosféru. Jsou poloprůsvitné a při jejich nainstalování proti světlu se jejich textilní část začíná vznášet a plout.

[Obr. 54] 3 vývojové fáze při lisování

Na závěr díky značné míře zkoušek jsem dokázala techniky vzájemně kombinovat za vzniku „aktivních textilních objektů“.

3. Závěr

Díky mým pozbytým znalostem v textilním médiu a hranicím, které se u něj dají velmi lehce zlomit, jsem byla schopna objevovat a interpretovat myšlenky a imaginace skrze textilní miniaturu a objekt. Výsledné práce žijí svým autonomním životem. Musíme ale počítat, že během empirických objevů dojde ke spoustě chyb. Stejně tak se stalo i u mě, že některé práce nedopadly patřičně, naopak u některých se chyba stala předností. Budoucí pozorovatel ale nemá vědět, co jsem se v díle snažila reflektovat, ale měl by pozorovat více než se ptát. Měl by být fascinovaný tím, jak dílo vzniklo, co z něj vyzařuje, jaké asociace v něm probouzí. Kdo mě zná, jistě potvrdí, že jsem sama bytostí snící. Stejně jako dítě, které nachází nové poznatky a je jimi uchvacováno.

Podařilo se mi také do jisté míry dodržet myšlenku upcyklingu. V tomto ohledu jsem také dospěla k objevu nového materiálu. Jedná se o sloučeninu pektinu (živočišné bílkoviny) a škrobu (rostlinného polysacharidu), ze kterého jsem vytvářela plástve podobné právě materiálu EVA po kalandrování. Tento objev ale v obsahu nezmiňuji, jelikož je to právě směr, kterým bych se chtěla zabývat v následujícím studiu. Biodegradabilní materiály, především ty biokompostovatelné, mají podle mého velký potenciál i v oblasti užitého umění.

4. Seznam zdrojů a obrázků

4.1 Knižní zdroje

[1] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. ISBN 8072031430.

[2] BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Přeložil Jiří PECHAR, přeložil Dagmar STEINOVÁ. Praha: Herrmann, 2005. ISBN 80-239-5789-9.

[3] DRYJE, František, Šimon SVĚRÁK a Roman TELEROVSKÝ. *Princip imaginace: tvůrčí proces hry, experimentace, volná tvorba : pracovní sborník Skupiny českých a slovenských surrealistů*. Praha: Spolek Analogon, 2016. ISBN 978-80-905968-8-7.

[4] ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Jindřich Štyrský: 1899-1942 : průvodce výstavou : Galerie hlavního města Prahy = City Gallery Prague : Dům U Kamenného zvonu = Stone Bell House : 30.5.-9.9.2007*. Praha: Vydalo nakl. KANT ve spolupráci s nakl. Argo, 2007. ISBN 9788072039036.

[5] *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1975.

[6] ARP, Jean a Ludvík KUNDERA. *Na jedné noze*. Praha: Odeon, 1988.

[7] ŠTEIGLOVÁ, Taťána. *Česká textilní tvorba 2. poloviny 20. století*. V Olomouci: Univerzita Palackého, 2015. ISBN 9788024446363.

[8] KYBALOVÁ, Ludmila. *Tapiserie - umění a řemeslo: Výstava k 75. výročí založení gobelínových a kobercových dílen.* Brno: Dům umění města Brna, 1985, Nestr.

[9] *Art protis let 1968-1970: výstava moderní tapiserie : Oblastní galerie v Liberci ve spolupráci s n.p. Vlněna-Brno, atelier Art Protis, 15. července - 5. září 1971*. Autor úvodu Antonín KYBAL. Liberec: Oblastní galerie, 1971.

[10] TUSCHNEROVÁ, Inez, NOVÁKOVÁ, Milada. *Inez Tuschnerová: Brno-březen 1979, Plovdiv-červen 1979*. Brno: Odbor kultury Národního výboru, 1979.

[11] PAŘILOVÁ, Hana. *Textilní zbožíznalství: tkaniny : učební texty pro bakalářská studia v prezenční i kombinované formě výuky*. Vyd. 3. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2005. ISBN 8070839740

[12] MALÁNOVÁ, Marie. *Tapiserie: Metodická příručka*. Okresní kulturní středisko Klatovy. Klatovy, 1979.

[13] DEMBICKÝ, Josef. *Zušlechťování textilií*. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2008. ISBN 9788073723217.

[14] ŠKOPOVÁ, Jitka, ed. *Textil a experiment: Textiles and experiment*. Přeložil Nathan FIELDS, přeložil Michaela KONÁRKOVÁ. V Praze: UMPRUM, 2016. ISBN 978-80-87989-28-9.

4.2 Elektronické zdroje

[15] https://cs.wikipedia.org/wiki/T%C4%9Bkavost

[16] http://www.slovnik-synonym.cz/web.php/slovo/tekavy

[17] https://cs.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Breton

[18] https://cz.pinterest.com/pin/706431891527815215/?lp=true

[19] https://www.youtube.com/watch?v=FaYdmuG_0Rw

[20] http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=421

[21] https://zpravy.tiscali.cz/tajemna-toyen-kralovna-ceske-avantgardy-ktera-na-svych-dilech-nikdy- nezbohatla-313922

[22] https://cviceni1.rastef.com/cestina/eul/avantgardni_poetismus.html

[23] http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_1271

[24] http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=421

[25] http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=97

[26] https://www.theartstory.org/artist/arp-hans/

[27] https://artalk.cz/2018/11/22/malovat-vlnou-inez-tuschnerova-v-moravske-galerii/

[28] https://cs.wikipedia.org/wiki/Topologie

[29] https://www.studium-psychologie.cz/dejiny-psychologie/2-gestaltismus-tvarova-psychologie.html

[30] https://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/PSA_002/um/7_Gestalt.pdf

[31] https://cs.wikipedia.org/wiki/Gestaltismus

[32] https://www.wassilykandinsky.net/work-33.php

[33] https://sciencemag.cz/tri-experimenty-s-psychologii-cisel/

[34] http://www.jinudy.cz/clanky/psychologie-barev/

[35] https://www.studium-psychologie.cz/obecna-psychologie/10-predstavivost-a-fantazie.html

[36] https://slovnik-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/eklekticismus-eklekticizmus

[37] http://home.tiscali.cz/chemie/keramika.htm

[38] https://cs.wikipedia.org/wiki/Gestaltismus
[39] https://is.muni.cz/el/1421/podzim2013/PSA_002/um/7_Gestalt.pdf
[40] https://slovnik-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/eklekticismus-eklekticizmus
[41] https://www.rucniprace.cz/technika-vazani-kobercu.php
[42] https://cs.wikipedia.org/wiki/Etylenvinylacet%C3%A1t
[43] https://www.peonygarden.cz/blog/punch-needle-jehly

4.3 Obrázky

[Obr. 1] Le groupe surréaliste v Paříži, 2. zleva A. Breton [18] 10
[Obr. 2] Marie Čermínová a Jindřich Štýrský [22] 11
[Obr. 3] Toyen, *Fjordy*, r. 1928 [22] 12
[Obr. 4] Jindřich Štýrský, *Náměsíčná*, r. 1925 [23] 12
[Obr. 5] Pohled do instalace výstay Inez Tuschnerové v brněnské Moravské galerii. Foto: Kamil Till. [27] 17
[Obr. 6] Zákon blízkosti [29] 17
[Obr. 7] Zákon podobnosti [29] 18
[Obr. 8] Zákon pokračování nebo směru [39] 18
[Obr. 9] Zákon výstižnosti [39] 18
[Obr. 10] Zákon dobrého tvaru [39] 18
[Obr. 11] Zákon figury a pozadí [39] 19
[Obr. 12] Zákon konstantnosti velikosti [39] 19
[Obr. 13] Vasilij Kandinskij - Snová improvizace, 1913, olej na plátně [32] 20
[Obr. 14] Vnímání základních geometrických tvarů [18] 20
[Obr. 15] Textilní odpad [v] 23
[Obr. 16] Textilní odpad [v] 23
[Obr. 17] Schnutí keramiky [v] 25
[Obr. 18] Vypálená glazura na keramických skulpturách [v] 25
[Obr. 19] Rybky „vláskovlnkoocáskovité“ [v] 26
[Obr. 20] „Listy chmurnozpěvné“ [v] 26
[Obr. 21] „Grapéfruitěnka“ [v] 27
[Obr. 22] „Probudičobác“ [v] 27
[Obr. 23] „Stékankawaii“ [v] 27
[Obr. 24] Malba akrylovými barvami [v] 28

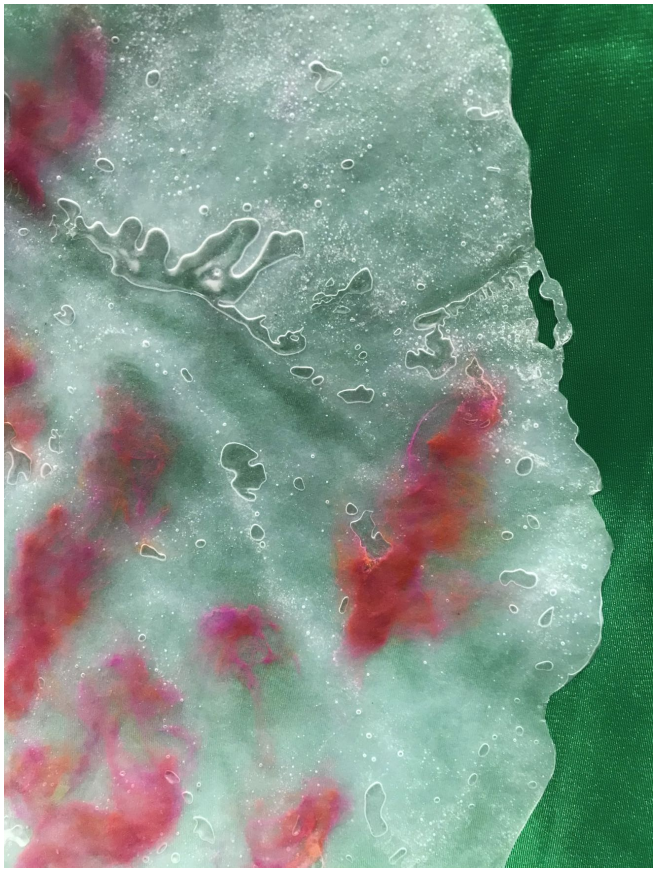
[Obr. 25] Malba zpracovaná ve Photoshopu (efekt rybího oka) [v].....28
[Obr. 26] Ilustrace pro přípravu osnovy [12].....30
[Obr. 27] Řetízkový steh [41].....31
[Obr. 28] Steh sumak přes 1 nit [41].....31
[Obr. 29] Základní vazby pro tkaní [12].....31
[Obr. 30] Vazby plastické (strukturální) [12].....32
[Obr. 31] Barevné přechody [12].....32
[Obr. 32] Uzlíkování osnovy [12].....33
[Obr. 33] Provázání metodou tapiko [12].....33
[Obr. 34] Začištění krajů tapika [12].....34
[Obr. 35] Smyrenská vazba zasazena do plátnové vazby [12].....35
[Obr. 36] Průběh návrhu č.1 [v].....36
[Obr. 37] Průběh návrhu č.2 [v].....36
[Obr. 38] Konečný návrh tapiserie [v].....37
[Obr. 39] Konečná fáze tapiserie [v].....37
[Obr. 40] Detail tapiserie č.1 [v].....38
[Obr. 41] Detail tapiserie č. 2 [v].....38
[Obr. 42] Detail tapiserie č. 3 [v].....38
[Obr. 43] Tuftovací pistole ZQ-II [v].....40
[Obr. 44] Napínání plátna na rám [v].....40
[Obr. 45] Můj první tuftovaný koberec (líc) [v].....41
[Obr. 46] Můj první tuftovaný koberec (rub) [v].....41
[Obr. 47] Jehla pro ruční všívání [43].....41
[Obr. 48] Navádění budoucí metráže do kalandru se zadním návinem [v].....42
[Obr. 49] Lisování textilních miniatur pod termotransferovým lisem [v].....42
[Obr. 50] Našívání chlupů ze starého polštáře [v].....43
[Obr. 51] „Žížalky“ ze starého textilu [v].....44
[Obr. 52] Struktura před slisováním [v].....44
[Obr. 53] Struktura po slisování [v].....44
[Obr. 54] 3 vývojové fáze při lisování [v].....45

Vlastní zdroje obrázků zobrazeny označením....[v]

1. Fotodokumentace

Tapiserie

Kalandrovaná textilní miniatura

Kalandrovaná textilní metráž

Textilní objekt