

METAFORICKÁ LINIE V DÍLE DANY PUCHNAROVÉ

Vlastimil Tetiva

(hlavní text katalogu retrospektivní výstavy IMAGINÁRNÍ KOSMOS 2007)

POCIT JISTOTY MÍRY A ŘÁDU

Dana Puchnarová působí na české výtvarné scéně již téměř pět desítek let. A zapsala se do její historie (ale i současnosti) nepřehlédnutelným, osobitým a výjimečným způsobem. Ve struktuře výtvarného umění druhé poloviny 20. století, jestliže ji považujeme za komplex osobních tvůrčích aktivit, najdeme vedle umělců více či méně vázaných určitým společným názorem, příslušností k té či oné z uměleckých avantgard, umělecké osobnosti, které jsou z hlediska příslušnosti k těmto tendencím nezařaditelné. Jejich dílo, třebaže vychází ve svých počátcích nutně z určité obecnější názorové báze, vyrůstá pak zcela nezávisle na vnějších proměnách estetických a formových systémů, ve vlastním tvárném řádu a logice. Do této skupiny osobitých výtvarných umělců můžeme zařadit i Danu Puchnarovou. V její tvorbě probíhá od počátku neustálý proces specifikace, diferenciací, atomizace výrazových prostředků. Najdeme zde silný zájem o hmotu, její podivuhodnou proměnlivost, bohatost a poetickou krásu, která je stejně nevyčerpatelná jako svět reálných forem a tvarů. Sledujeme autorčin zájem o estetické a metafyzické kvality intuitivně volené geometrické skladby, vizualizaci zvoleného organizujícího pravidla.

Dana Puchnarová výrazové prostředky jednak vědomě používá, jednak je jimi i sama vedena. Není otrokem techniky nebo námětu, ale není ani zcela suverénem, který by všechny rozměry plně ovládal. Spojuje se tu tvorba s hrou, nutnost s náhodou, záměr s okamžitou improvizací. Její samostatná, logicky se vyvíjející tvorba se začíná datovat na konci padesátých let. Od té doby můžeme sledovat, jak si prakticky formuluje své problémy, i jak tyto esteticko-výtvarné záležitosti prezentuje v osobitě pojednaném díle. Již v samotných počátcích nacházíme „zdroje“, v pozdější době přehodnocené a zhodnocené, ať již se jedná o zkušenosti s geometrickou stylizací figury, s nahrazením „reálného“ tvaru geometrickým útvarem, o vznik „ornamentu“ ze seriálního opakování jednoduchého geometrického prvku, se seriálností vůbec, přecházející k možnosti variovat výchozí elementy.

Zhruba od roku 1959 pracuje Dana Puchnarová takřka výhradně na svých „volných“ dílech, vycházejících z její vlastní autorské koncepce a přitom souvisejících s tím, čím se ve stejné době zabývali názorově jí blízcí tvůrci nejen u nás, ale i v Evropě. Na počátku byl zájem o materiálové struktury, pojímané jako prostředek co nejsubjektivnější výpovědi, jako možnost zviditelnit doteky a zraňování, psychické procesy či absurdnost činností a bytí. Později dochází k objektivizovanosti obrazu, omezení subjektivity ve prospěch obecněji platného. Autorka začíná zkoumat různé podoby vztahu řádu a náhody, předem daného pravidla a jeho individuálního naplnění. Zajímá ji vizuální a strukturální různost prvků stejného druhu, vytváří kompozice z mnohokrát opakovaných jednoduchých elementů. Tyto jednotlivé prvky jsou nepodstatné, důležité je jejich uspořádání, podstatná je jejich skladba a vytvoření vztahů mezi nimi. Prostá juxtaopozice dovoluje uvědomovat si, v čem jsou stejné a čím se liší. Opakování a diferenciací mezi elementy – to jsou dva základní zdroje, které determinují konečnou podobu kompozice.

Ale vraťme se ještě k samotné osobnosti Dany Puchnarové. Je totiž nesporným kladem, kladem její tvorby, že stěna, za níž jsou osobní věci, je velice neprostupná. A to jí vyhovuje, protože se nerada předvádí a exhibicionismus považuje za defekt. Sama o sobě mluví jen proto, že chce popsat výchozí materiál. To však nepopisuje pouze sebe; charakterizuje celé prostředí, život lidí bez vlastností. A jaký umělecký program odpovídá tomuto stavu? Je zřejmé, že odchází z nepřilíživé oblasti instinktů a že se blíží světu tvarů, které mají svůj začátek, prostředek a konec, jejichž barva je základní a jejichž základní poměry jsou zcela přesné. Tuto skutečnost si ve své práci uvědomovala a i nadále uvědomuje; tato skutečnost její práci vlastně přesně formuluje.

S touto realitou souvisí ale i okolnost, že nelze vymezit otázky, na které je potřeba odpovědět dost jednoznačně a úzce. Proto, mám-li v tomto textu popsat, odkud Dana Puchnarová vychází a kam směřuje, mohu to udělat pouze v okruhu dosti širokého rámce. Co je však nepochybné a nepřehlédnutelné, je hledání určité jistoty. Tomuto hledání, jakkoli je úmorné, dávám přednost před „nacházením“, vzpomenu-li výroku Pabla Picassa, i když připouštím, že je čas od času možné, aby se výsledek objevil dříve, než si výchozí myšlenka vydobude právo na definitivu.

Jde mi o cestu, která vede od amorfní horniny k jednoznačnosti krystalu, jde mi o organizaci, o oddělování podstatného od beztvare hmoty. Tyto přeměny, které se odehrály v dosavadním díle autorky, mají svoji logiku - a proces, o němž zde chci psát, je zcela konkrétní. Objem, který určuje pouze jeho hmotnost, přechází v útvar ohraničený plochami, které lze přečíst jako první stupeň dematerializace. Toto je kategorie, která nese jisté stopy kubismu. Možná příliš odvážné tvrzení na začátek, ale chtěl bych připomenout, že Dana Puchnarová nepopírala, že jeho lekce „slabikovala“ již ve škole, výrazně počátkem studia na pražské AVU, kdy se jí zdálo, že je v tomto uměleckém směru vysloven návod na porozumění umění moderní doby. Troufám si tvrdit, že se dodnes nezřiká jeho poučení; třeba jak z neurčitosti přejít v určitost. Výsledkem snažení, o němž zde mluvím, a jehož pravidla jsou tak nepřesně určena, není jednoznačné vyřešení formálních otázek. Už proto ne, že

Dana Puchnarová připouští při své práci porušení zákona o použití stejnorodých prostředků.

V monografických textech se většinou píše o samotných začátcích, vlivech, školách, učitelích, vzorech. Ani já neporuším v podstatě tuto „šablonu“ (alespoň v začátku). Dana Puchnarová navštěvovala v letech 1953 až 1957 Střední odbornou školu výtvarnou v Praze na Hollarově náměstí na Vinohradech. Nejraději a nejvděčněji vzpomíná na osvojení si základů grafických technik (litografie, linoryt, suchá jehla, lept). Také barevnou perokresbu, kterou zde učil profesor Juna, uplatnila v pozdější tvorbě ve velkých i malých vícevrstevnatých (zahalených) kresbách. V závěru čtvrtého ročníku střední školy dělala zkoušky na Akademii výtvarných umění v Praze, ale nebyla díky určitým machinacím v přijímacím řízení přijata (podvod byl ale nakonec odhalen). Navštěvovala proto jeden rok přípravku prof. Jaroslava Vodrážky v Praze na Smíchově. Společně s ní tam docházeli například V. Sokol, Z. Sion, A. Tomalík, A. Hajn, Z. Rybka nebo K. Kroupa. Od roku 1958 začala konečně studovat na Akademii výtvarných umění v Praze. Tak jako všichni, prošla i Dana Puchnarová, jednotlivými „fázemi“ zrodu a přerodu; začala kubismem, nechala se ovlivnit Mondrianem, pokračovala surrealismem.

České umění se v této době (konec padesátých a počátek šedesátých let) pozvolna vzpamatovává z šablonovitého a určujícího schematismu. Osobnosti Mikuláše Medka a Vladimíra Boudníka dávají impulsy svou tvorbou právě nastupující generaci, kam patří i autorka, zapojující se aktivně do samotného středu dění. Mimo školu soukromě navštěvuje ateliéry Čestmíra Janoška, Jiřího Valenty, Antonína Mála, Aleše Veselého, její myšlení výrazně obohacují debaty se Zdeňkem Beranem, Zbyškem Sionem nebo Jiřím Načeradským, kteří byli na tehdejší dobu velice fundovaní v teoretických otázkách starého i současného umění. Samozřejmě shlédla i neoficiální výstavy *Konfrontace I* (v ateliéru J. Valenty) a *II* (ateliér A. Veselého). V této době (rok 1962) také uspořádala svou první samostatnou výstavu, také neoficiální a také ve vlastním „ateliéru“, svépomocně zařízeném z bývalé ševcovské dílny na Kampě (Všehrdova 4). Jak sama vzpomíná, největšího uznání od spolužáků z Akademie se dostalo cyklu *Křivka-přímka-plocha* (bílé monotypy na černém papíře). Tyto černobílé tisky udělaly velký dojem například na Antonína Mála nebo Čestmíra Janoška. Chtěl bych připomenout, že již v tomto roce (1962) vznikly drobné grafické listy, stojící na začátku dlouhé řady realizací cyklu *Geometria Spiritualis*, jež pokračoval až do roku 1964.

Důležitou úlohu sehrálo ve výtvarném životě Dany Puchnarové i to, že přestoupila v roce 1963 na vlastní žádost z ateliéru malby, který tehdy vedl prof. Karel Souček (jeho výuka ji neuspokojovala), do speciálního oddělení grafických technik. S uznáním vzpomíná na asistenta (tehdy) Ladislava Čepeláka, který rozšířil její dosavadní znalosti v oblasti technologie grafické tvorby. Pomalu se tak dostáváme k závěru jejích studií na Akademii výtvarných umění.

V období let 1963–1964 vznikala její diplomová práce, kterou tvořily formátově velké obrazy cyklu *Poutníci* (vznikly i grafické listy a přípravné kresby, ale ty nebyly součástí diplomové práce) a ilustrace k povídkám Franze Kafky *Malá pozorování*

a k románu *Zámek*. Nejdříve bych se zastavil u *kafkovského* cyklu. Podle vlastních zápisků Puchnarové:

„V kafkovských tématech byl vyjádřen pocit, společný tehdy naší generaci: bloudění, labyrintovost a podivnost všech osudů, záhadnost příběhů, fantastičnost snů. Mé dřívější zápisky mých vlastních snů (shrnuté pod názvem Seník) z let 1961–1963, čteny jako symbol, metafora různých skutečně existujících životních situací, dokládají jistou příbuznost s později zvoleným autorem.“¹

Výrazným rysem těchto prací je způsob jejich prostorové organizace, využití struktury barevné hmoty, přenos subjektivních pocitů do výtvarného podobenství. Plocha je komponována na jinou plochu; fiktivní prostor je nahrazen prostorem hmot v obrazové ploše. Shrnují se zde všechny předchozí zkušenosti, hlavně je to silná potřeba řádu a uplatnění symbolizujícího znaku. Tak jako na jejich tehdy vznikajících materiálově-strukturálních obrazech (například triptych *Velká vertikála, Světlo ve tmách, Vzkříšení*), tak i v těchto artefaktech se objevuje ortogonální projekce, pointovaná primitivizujícím kótováním prostoru (známe jej například z trecenta nebo dětských kreseb).

Geometrická konstrukce je zárukou respektování řádu. A v neposlední řadě je tu otázka materiálu a jeho uplatnění. Daně Puchnarové nejde o konfrontace, ale o výrazovou schopnost. Materiál (koláž, tuš, akvarel, asambláž, lept atd.) vyjadřuje sám sebe a neporušuje řád své existence. Proto vyniká jak jeho barevnost, tak i jeho grafismus. Z hlediska samotného výtvarného projevu se zde znak stává jednoduchým vyjadřovacím prostředkem. O to větší má však hodnotu symbolistní. Dana Puchnarová jej neužívá izolovaně, ale včleňuje a propojuje jej do celých, kompaktních celků, vztahujících se k jednotlivým povídkám (například *V noci, Nech toho!*). Tyto skupiny znaků vytvářejí více nebo méně komplexní formy, které jsou určitým zrcadlem umělecké reaktivity a vědomé organizace. Mezi prvky těchto forem pak samy od sebe vznikají prostorové vztahy – sladěné i disproporční – a různá místa napětí synergické nebo antagonistické povahy. To vlastně umožňuje jakýkoliv způsob strukturování s rytmy vznikajícími opakováním, symetrií, asymetrií, modulací, zlomy v průběhu procesu apod.

Oba póly, které uvozují tyto práce Dany Puchnarové, mohou působit na první pohled protikladně. Vzrušená „modelace“ v expresivně pojednaném znakovém záznamu na straně jedné, a monumentálně vypjatý tvar (geometrická forma) na straně druhé. Obojí však poutá autorská i kompoziční ukázněnost, která je především vnitřní jistotou o obsahovosti výtvarného projevu a „zprávou“ o přesné hladině aktuální výpovědi. Dana Puchnarová je ve svém vztahu k materiálovým složkám velmi aktivní. Nepoddává se jeho působení. Vyměřuje mu tvar, pohyb a směr, ukázněně přitom i tok svého myšlení. Je to ukázněnost, která má mnoho společného s jazykem moderní literatury, očišťované od nánosu gest, popisů a sentimentů. Bohatství myšlenky, situace, tajemství a děje je sevřeno do jediného, okamžitého, objemného a naléhavého tónu.

Postup od teoreticko-praktických nedorozumění k vlastnímu přemýšlení a názoru, cesta od produkce k tvorbě, od stylizace modernosti k modernímu výrazu se v osobě Dany Puchnarové jeví ve zpětném pohledu jako jednolitý a až

manifestačně intenzivní proud. Bylo v něm mnoho váhání, nerozhodností a konvencí, opouštěných jen za cenu chirurgických zákroků na vlastní úspěšnosti. Dana Puchnarová však měla dost odvahy (nebo nerozumu?) projevit se bez opatrnosti, potřebné tehdy k okamžitému úspěšnému proniknutí. Její tehdejší tvorba (první polovina 60. let), zařazená z dnešního pohledu do nových souvislostí, se jeví jako osobitá a aktuální. Což je správná satisfakce, ale je to jen satisfakce této chvíle. Daleko závažnější zdá se mi být to méně nápadné; že totiž podstata její výtvarné řeči byla vlastně vřdycky taková, jaká je dnes. To jenom její artikulace je v současnosti konsekventnější, protože zralejší a její ohlas větší, i když zase ne tak široký, aby se mohl stát senzací.

Ale vraťme se zpět do roku 1964 k její diplomové práci: grafickým listům na témata Franze Kafky. V konečné fázi realizace vzniklo deset ilustrací a knižní obálka (*Malá pozorování*) a jeden grafický list a obálka (*Zámek*). Vlastní grafické listy jsou symbolickými konkretizacemi latentních psychických obsahů, připomínající, respektive vycházející ve svém vizuálním základě z reálných předmětů či osob vnějšího světa, ovšem bez konkrétního ztotožnění. A právě nemožnost přesné identifikace, tato na první pohled nejasná významová neurčitost, nás nutí hledat jejich skutečný význam za hranicemi fenomenálního světa. Z toho vyplývá i mnohoznačná symboličnost, která se vztahuje k těmto grafickým listům, v nichž se objevují přesně identifikovatelné fragmenty vnější reality, situované ovšem mimo svůj běžný kontext v cizím, nepřislušném prostředí, relativizujícím jejich běžné, empirické významy a funkce. Z klidných a jakoby prázdných pozadí vystupují v téměř barevném reliéfu pojednané znakové struktury vlastní malířčiny výpovědi; vlastní sny v konfrontaci s Kafkovou prózou. Vše je koncipováno ve vzájemných kompozičních vztazích, které z vizuálního hlediska vytváří předmětné objemy (nebo jejich části) a barevné skvrny. Puchnarové, a zároveň i Kafkova výpověď se sice vztahuje k individuálním zážitkům, k drobným a intimním příhodám ze života druhých lidí, avšak celkový smysl se dotýká a vztahuje k celé lidské existenci.

Zmiňoval-li jsem se o „znakových strukturách“, bylo to ve smyslu jisté metaforičnosti. V šedesátých letech se autorka začala seznamovat s teoriemi znaku, totiž znaku jako symbolu, určeného jednak vnitřním napětím, jednak hmotou (strukturou) s určitou mírou vlastního vnitřního autonomního života. Ale nesmíme zapomenout, že se zde objevuje ještě druhá poloha. Ta směřuje k přesnosti, k přímým liniím, jasně vymezeným plochám. Napadá mě v této souvislosti Flaubertův výrok o Parthenónu: „černý jako eben“, jímž chtěl přepsat pocit jistoty, míry a řádu.

Mezi těmito dvěma oblastmi se pohybují kolem poloviny šedesátých let práce Dany Puchnarové. Toto konstatování se nevztahuje jen na práce „kafkovského cyklu“. Ale je myšleno obecně. Obě složky, smyslová a intelektuální, jsou skutečně zcela základní, stávají se konkrétními prostředky, jsou-li jejich symbolické znaky kladeny v ploše grafického listu (nebo kresby) vedle sebe. Všechna jistota, která vyzařuje v práci autorky, spočívá v jednotě tvůrčího aktu a nového zvýznamnění světa a života. Pobývá ve světě tvarů a invenčního tvoření, a vypovídá všechno. O svém světě, o světě nazíraném vlastním vnímáním a vnímajícím aparátem. Není to ohraničená,

úzká řeč deníkového záznamu. Ale se všemi souvztažnostmi pracující záznam, vydávající co nejdůslednější svědectví o subjektivním vztahu k realitě.

BLUDIŠTĚM SVĚTA

Druhou část diplomové práce tvořily tři obrazové realizace na téma – „*Poutníci*“. Vznikl formátově rozměrný triptych, který vychází ze sakrálního motivu. Také zde se zúročuje Puchnarové předchozí zkušenost (například obraz *Po koupeli*, 1961, nebo *Ukládání do hrobu*, 1963), ústící do ojedinelé schopnosti monumentálního vidění, syntetické zkratky, s akcentem dramaticko-expresivního výrazu. Naléhavost a působivost těchto obrazů spočívá v přímé demonstraci prosté lidské existence. Jednoznačně a bez příkras. Konečná realizace se tak trochu podobá neorealistickým filmům; v symbolické rovině se zde promítá atmosféra doby, oslava prostých lidí a jejich příběhů bez reportážní dokumentárnosti a falešného pathosu. Tyto obrazy na mě působí svou téměř filmovou epikou; velké sestřihy zvětšených detailů. Člověk se z existenciální tísně a omezujícího rámce vrací k sobě a ke svému původnímu určení. Je stále v nemilosrdně drtivé situaci, ale jeho holá existence již není nicotná a neprožíváme ji jen jako bolestný subjektivní zážitek.

Cítíme, že člověk podle jakéhosi zvláštního zákona energie je znovu naplněn vnitřní silou. Přešla do něho z původního nárazu někde hluboko a dávno, když se ocitnul na samotném prahu světa. Díky této energii může vystát svůj osud a nepodlehnout mu. Je zřejmé, že náraz této síly také do jisté míry určil, jaké podobenství bude malířka volit pro svůj další život i tvorbu. Dana Puchnarová evokuje vyhraněnou výrazovou senzualitu, která vede ke spřádání a rozprávání dějů, situací, vztahů a náznaků. Výrazová mnohoznačnost nakonec vždy zakotví ve vyvážené kompozici nebo lakonicky ohraničeném tvaru. Jako by ji vedl vnitřní magnet, přemostující archetypální drama směrem k civilní modernosti, která však není o nic méně naléhavá. Úhrnně by se dalo o malířce říci, že se chce bludištěm tehdejšího světa a společnosti, přes všechny civilizační a kulturní nánosy, dostat „až k sobě“, aby se konečně stala, jak říkali staří Indiáni, „tím, čím je“.

Dana Puchnarová se svou tehdejší tvorbou zařadila do proudu originální, existenciálně vyhraněné výtvarné polohy. Její umělecká síla byla paradoxně živena nepříznivou situací společnosti, izolované od okolního světa. Představuje člověka, jeho osud; nikoli však v jeho individualitě, nýbrž v jeho rozšířeném všelidském až kosmickém vědomí. Nikoliv jednotlivou bytost, která je popsána v tváři a povaze a určena historickými souvislostmi, dávajícími směr jeho konkrétní seberealizaci. Jde tu o člověka, který je definován silami, vyvěrajícími z nejzákladnějších zdrojů jeho prométheovské osudovosti, a který je vržen na svou cestu jako kus zvrásněné lávy, v jejímž tvaru objevíme napětí, žár a eruptivnost živelů, utajených v hlubinách neklidné země. Jen jednotlivci umějí toto skryté poselství přečíst. Jedním z mála, kterým se to podařilo, byla i Dana Puchnarová.

Předchozí slova tak trochu uvádějí realizaci dalšího rozsáhlého konvolutu kreseb, který vznikl na rozhraní poloviny šedesátých let. *Potopa* a *Hlad* jsou snad nejméně „poetizovanými“ texty Františka Halase. Jsou to drastické obrazy, v nichž se prolínají autentické válečné zážitky s existenciální úzkostí i s „účtováním“ všeho nelidského. Dana Puchnarová vytvořila v letech 1964–1965 pro brněnské nakladatelství Blok ilustrace a knižní úpravu těchto veršů. Jiří Valoch k tomuto souboru kreseb mimo jiné napsal: „*Výtvarné parafráze Dany Puchnarové jsou většinou vázány na konkrétní básnický text a „subjektivní geometrie“ jejích dřívějších tisků se stává stále dynamičtější, struktura barvy, rytých záznamů i barevných zásahů je nyní mnohem čitelnější...*“² S odstupem doby lze považovat práci na ilustracích k této Halasově poezii za určité vyvrcholení první, počáteční fáze její tvorby.

A ještě jeden aspekt (ne sice z výtvarného hlediska) bych chtěl v této souvislosti připomenout. Podle osobního autorčina vyznání došlo při vzniku těchto artefaktů k tvůrčímu přelomu v její práci. Stalo se to jednou v noci, při práci na posledním tématu halasovského cyklu *Chaos III*. Při hluboké koncentraci na hrůzné válečné představy Halasovy byla náhle zachváčena křečovitým pláčem, který trval až do úsvitu. Celé její vědomí prožívalo nebezpečí vlastního duševního zničení.

Zrána pak přišel duševní zvrát: „*Silný proud odporu ke katastrofickým vizím zaplavil jako očištná katarze celé mé vědomí i citění a obrátil mé úsilí k čistému světu křivek, přímek, matematiky a variant na geometrické funkce. Pochopila jsem, že lidský mozek je schopen ještě úžasnějších kompozic než stroj, a tak začal vznikat můj nový cyklus Geometria Mechanica.*“³

Ale zpět k *Potopě* a *Hladu*. Ve sklepním atelieru na malostranské Kampě vzniklo téměř šedesát kombinovaných kreseb, z nichž pak autorka vybrala osm souhrnných témat, jež později převedla do litografické techniky. Jsou to poměrně technicky složité kresby, kdy podklad byl tvořen koláží a fotografií, objevila se zde také tkanina a v závěrečné fázi autorka použila tušové kresby kombinované s akvarelem. Na jejich ploše dochází k „střetnutí“ bizarních a hrůzných aspektů skutečnosti na principu náhodných setkání a symbolického přepodstatnění věcí. Převahu má agresivní imaginace s výbušnou agresí doby temného a tragického chápání věcí. V jasné symboličnosti je autorkou prezentována sarkastická kritika morálky a všech posvátných hodnot současné společnosti. Dana Puchnarová vytváří v těchto kresbách zvláštní, až matoucí prostorové napětí. Je to tajemný, záhadný obrazový prostor, v němž skutečné stíny strukturálních hmot jsou stavěny do protikladu s jemným a hustým předivem pérových čar a zkratky předmětů nebo torzální tvary figur rozmanitých formátů sugerují hloubku, která však neposkytuje žádnou pevnou oporu ani přesné měřítko pro orientaci. Tento nepojatelný, neměřitelný imaginární prostor, v němž se prolamují roviny, přesunují vrstvy a prolínají plány, prostor, který můžeme nazvat metafyzickým prostorem, splývá s nehmotnou plochou, která není neprostupným pozadím, a která dovoluje, aby jí do hloubky, ale i směrem dopředu, přímo k vnímateli, pronikaly barevné tóny a předmětné formy metaforického světa.

Je asi příznačné a zároveň i logické, že se při realizaci tohoto cyklu ukončilo Puchnarové informelní, strukturální období. „*Poslední kresbou k Halasovi,*

apokalyptickou vidinou hrůzného chaosu, skončila pro mne doba temného a tragického chápání věcí našeho života.“⁴

Integrita Dany Puchnarové, její osamělá důstojnost, spočívá v „pravdivém pozorování“, které je zabudováno ostatně do každého jazyka, každého stylu, každé doby. Její „pozici“ bych přirovnal k pocitu, jako kdyby se ocitla na vzdáleném, údajně tajném místě, ale najednou cítila, že je tam s ní ještě někdo jiný. Tuto přítomnost, tento tlak kdesi v jejím vědomí ale nelze považovat (a ani ona jej nepocituje) jako něco přátelského či nepřátelského ani jako „špatné“ nebo „dobré“. Je intimní (ten tlak), aniž by byl jakkoli osobní.

Vztah mezi prostorovým odstupem a časovostí, tj. dobou vzniku tohoto souboru, je přítomen v ostatních vznikajících souborech Dany Puchnarové. Ať již se jedná o ilustrace k F. Kafkovi nebo „halasovský cyklus“. Hovoříme o metafoře časovosti. Tento významový prvek (časovost) je manifestován jako úzkost, strach, očekávání, předtucha, vzpomínka, nostalgie, setrvávání; je explicitním obsahem těchto realizací. Mezi těmito díly existuje hluboká afinita. Autorka zde používá metaforiku, která je současně holistická a zároveň působí jako fragmentální, nekompletní. Řečeno jinými slovy: Uchyluje se k podobnému antropomorfismu předmětů nebo konglomeraci předmětů. Obě složky jsou schopny dosáhnout pozoruhodných efektů „přítomnosti“, obě mají tendenci umisťovat a izolovat objekt a figury v „situacích“, které vyplývají z imaginárně chápaného děje. Tyto kresby a grafiky (lhostejno, z kterého jsou cyklu), jsou stále zajímavé. Člověk vlastně nikdy nepocítí, respektive nevnímá konec; najdeme zde nevyčerpatelné množství možností a variant. Je to jakási „nekonečnost“ tvoření (v tvoření); ne však kvůli jakékoliv plnosti, protože nevyčerpatelnost je vlastní umění, ale protože zde není nic, co by bylo možné vyčerpat. Je to nekonečnost, kterou bych přirovnal k nekonečnosti silnice, kdyby byla kruhová.

Důležitým cyklem, který v delším časovém úseku provázal ranou tvorbu Dany Puchnarové, byla již zde několikrát zmiňovaná *Geometria Spiritualis*. Úplný začátek najdeme v jejích „bílých monotypech“ (*Křivka-přímka-plocha*), které jsem připomněl v souvislosti s její neoficiální samostatnou výstavou v roce 1962. Další výrazové posuny se objevovaly v sériích materiálových kreseb, rozpracovaných souběžně do strukturálních grafik. Do tohoto okruhu lze zařadit i obrazy-objekty a nebo asambláže.

Postupem času se stále více prosazoval fakt, že dvojná povaha obraznosti Dany Puchnarové vnímá a spoluvytváří obraz člověka a světa v obrazových a pojmových dvojicích. Proti přímce stojí křivka, proti klidu akce, proti geometrickému a konstruktivnímu antropomorfní a vegetabilní, proti záměru náhoda. Je tedy vcelku logickým vyústěním, že po období traumat, neklidu a deprese se objevilo určité zklidnění. Předchozí strukturálnost, expresivnost byla postupně nahrazena konstruktivnějšími formami, zájmem o konstantnost a problematiku barevných, přesně ohraničených barevných ploch. Není to však přechod náhlý, protože geometrické formy zajímaly autorku již dříve, jak to nakonec dokazují i její vlastní texty:

„Geometrie je mi svrchovaným řádem. Fascinuje svou přesností, dokonalou účelností, stává se mi zcela objektivní kompoziční osnovou, jež je zároveň naplněna

zásahy, poplatnými času, době, těžkostem. Sama však vládne nezúčastněna, zůstává nad.“⁵

V této souvislosti si dovoluji ocitovat ještě jednu část textu, kterou je možné aplikovat i na následující „výtvarné kapitoly“ Dany Puchnarové. Nejsou to její vlastní myšlenky, ale teze Daniele Del Giudice, kde se mimo jiné píše: „...každé číslo dovoluje představu určité kvantity energie a pohybu, každé číslo je rádius nějakého kroužku nebo délka přímky nebo průběh elipsy, úhel vstupu či výstupu nebo časový index; každé číslo je časově i prostorově v souladu se symetrií a s jejím přerušením, s invariantou a s variací; s tím, co je volné, i s tím, co je ohraničené, s neustálým přechodem z vlny k tvaru a zpátky k vlně, od jednoho jména k druhému, až tam, kde Zákon nezakazuje to, co se může stát, ani nestanoví jediný způsob, jímž se to stát smí, ale naopak uznává, že se může dít všechno, co se děje, vyjma toho, co je zakázané.

Tento citát je součástí novely, jejíž hrdinové hovoří o vizualizaci čísel. Ne náhodou jde o vizualizaci myšlenou, počítač pro tuto chvíli selhává. Také moderní umění je stále více vizualizací představ, abstrakcí, zviditelněním myšlenek vědeckých i technických. Do tohoto stále rostoucího, rozpínavého prostoru, se začleňuje i cyklus *Geometria Spiritualis* (ale i práce následující) Dany Puchnarové. Přírodní a technické procesy tu jsou pohlceny a umocněny výtvarnou formou. Umění jako takové zjasňuje a očišťuje úvahu, myšlenkový koncept. Zaklínadlo odestetizování vede zase k nové podobě estetického. Pauperizace používaných prostředků je dobrovolně přijímaná řehole, za níž je stále cítit to, čeho se autorka vzdává s nadějí, že za tuto oběť bude odměněna.

Apollón a Dionýsos se v Puchnarové sváří od počátku. Ten či onen nabývá v určité fázi převahu, ale jen v odkazu na druhého. Tato dvojpolarita je „štěstím“ její tehdejší tvorby. Umožňuje jí mnohdy syntetizovat zdravé extrémy ostatního soudobého uměleckého počínání. V artefaktech *Geometria Spiritualis*, vycházejících z geometrického tvarového repertoáru, má malířka potřebu narušovat jejich povrch drásáním, prorýváním.

Rytmus, variace, nekonečná struktura kombinací, otevřená série. Najdeme zde smysl pro rustikální ornament a hru, vůli po racionální organizaci prostoru a plochy. Objevuje se inspirace technickou civilizací i tvorba metafyzických rozměrů, řetězcí nenapodobitelné osobní symboly a znaky. Z reality konceptu jsou integrovány do nové alternativní struktury otevřeného obsahu; asociace variability. Tvary – znaky ztrácejí původní smysl a funkci, vytváří dynamický plán ideální estetické hodnoty.

Trojúhelník, kruh, přímka se velmi často objevují v kresbách, obrazech a grafikách, nahrazují fenomén jevových forem a v ireálné organizaci linií a ploch mají stopy po vnějších předmětech stále méně místa. Najdeme zde vždy několik znaků, poukazujících k zevnějšímu, apriornímu sujetu, je tu několik namnoze syrových a malířsky neztvárněných signálů a nápisů, cizorodých v osnově přímek, vrypů a jiných mechanických zásahů, které směřují stále více ke komplexnosti. Architektonika geometricky situovaných plánů má nad těmito věcnými a propojenými detaily takovou převahu, že ji dovede vstřebat a včlenit do celkového rytmu

formového ensemblu. Pokud tu lze ještě hovořit o popisnosti, je třeba mít na mysli, že renesančně realistické zpodobení je zde s konečnou platností opuštěno a že materiální elementy, omezení a zjednodušení jsou umístěny, bez ohledu na svou polohu ve skutečnosti, v polích intuitivně malířkou rozvinutých podle potřeb obrazové rovnováhy. Jsou tedy stavebními články duchovní a rytmické konstrukce obrazu.

Tato obecná úvaha tak trochu předznamenává následující tvorbu Dany Puchnarové, vznikající po roce 1965 a přesahující až do první poloviny sedmdesátých let. Vznikají například cykly *Geometria Mechanica*, *Křivky*, *Znaky*, *Antiobrazy*, *Architektouny – prostorové grafiky*. Všeobecně bych to nazval „uměním vizuálním“, myšleno ve vlastním slova smyslu tohoto pojmu. Uměním, založeném na vidění, jímž bylo umění ostatně chápáno vždy; tedy v tom smyslu, že se hodnoty poznání přenášejí prostřednictvím toho, co lze vnímat okem. Původní hodnoty nemizí, ale tyto práce naznačují překvapivé průhledy do nových prostor. Co se mění, je statut věci.

Pozvolna se vytrácí dosavadní lidský obsah; obrazy, kresby a grafiky nejsou prostředníky mezi lidmi, vyžadují stále více inteligence a představivosti, samy se nakonec stávají představou. Prosté věci jsou přetvářeny do estetického znaku a jejich původní účel je potlačen, není akceptován. Ztráta těla, hmoty a podstaty je nahrazena prostorem, světlem, pohybem, časem. Časem, který přestává být lineární a biologický. Nový časoprostor, spoluvytvářený uměním, a dosud pocíťovaný jako prázdný, se na ploše obrazů, kreseb a grafik nepozorovatelně zaplňuje. Nelze jej navštívit, neseme jej v sobě, prostupuje námi, přetváříme ho. Předpokladem k jeho uchopení je vůle vnímat, vidět, přemýšlet. Receptivní funkce nejružnějších jevů, včetně uměleckého díla, je tu zdůrazňována plným právem.

MEDITATIVNÍ OBRAZY

Co se děje na obrazové ploše, je v těchto případech „děním“ obrazu. Museli bychom zkoumat, a bylo by to zkoumání zajímavé, jak může být a je tento proces homologický s různými jsoucnými. Fiktivní (zobrazující) prostor je nahrazen vymežujícím prostorem křivek, přímek, ploch. Takto autonomizovaný a neutralizovaný prostor je uzavřen přede vším vnějším a zároveň (zevnitř výtvarného díla, z něho samotného) všemu otevřen. Umožňuje onu zvláštní, jakoby prostorově nezakotvenou, ale až „metafyzicky“ přesnou malbu.

Jak se konkrétně promítá tato prostorová dimenze do tehdy vznikajících cyklů?

Někdy je tak neutrální, že vlastně přestává existovat a substituuje za sebe čas – některé kresby a grafiky *Geometria Mechanica* (*Nahoře a dole*, *Čistá symetrie*). Jindy je aditivní, iterační, rovněž spíše sugerující čas, v němž se vedle sebe a pod sebe řadí pravidelné obrazce překrývající se plošných tvarů; také *Geometria Mechanica* (*Permutace spirály I., II.*). Jindy se tento prostor cyklicky proměňuje v řadě na sebe navazujících obrazců, v nichž se nepravidelný tvar asimiluje do barevně ustálené plochy – cykly *Křivky*, *Znaky* (*Znak naděje pro srpen 1968*, *Dialog*, *Patafyzický kabinet 1*). A je tu ještě prostor iluzivní s pseudoreálnými tvary, které přes barevnou

složku vedou vnímání až ke konotacím a podstatným obsahům – *Přátelství vody a vzduchu, Křivky jako květy – Architektoun*.

S neutralizací prostoru se „zjednodušuje“ i barevný charakter. Vyústěním těchto procesů je pak soubor maleb, zahrnutých pod společný název – *Meditativní obrazy*. Geometrický minimalismus těchto barevně tlumených olejomalb, vznikajících na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, předznamenává Puchnarové realizace, jejichž doba vzniku se datuje o deset let později (*Sítě*). Na rozdíl od cyklů, jako jsou *Geometria Mechanica, Křivky, Znaky* apod., je zde potlačena kresebná složka, která až doposud hrála v tvorbě Dany Puchnarové důležitou úlohu. Do popředí se dostává otázka, jaký je vztah mezi duchovním zřením a jeho převodem do obrazové řeči.

Bezpochyby složitý, protože každé zveřejnění znamená již samo o sobě zobecnění, aby bylo vůbec pro ostatní srozumitelné. Celá skladba těchto obrazů vyplývá ze záměru, jímž je hledání neiluzivního, analytického obrazu hloubky zobrazeného v ploše. Princip dvou pohledů z nepatrně odlišného úhlu, je principem těchto kompozic. Pokus o stereometrické zobrazení vychází buď z toho, že musíme zavěsit vedle sebe dva obrazy s poněkud posunutou perspektivou nebo že tento „posun“ provedeme přímo na ploše. Tato varianta se naplno objeví o deset let později v již zmiňovaných *Sítích*, respektive *Zahalených kresbách*, kde se dvě nebo více takto posunutých kompozic klade přes sebe v průsvitných vrstvách.

Svět však nevidíme trojrozměrně jen proto, že se na věci díváme dvěma očima, a tedy ze dvou úhlů, ale také na základě dotekové a pohybové zkušenosti. Jakési „symboly“ přírodních tvarů, které se v *Meditativních obrazech* v přísném řádu aktivují na obrazové ploše, nejsou autorkou vyděleny z prostředí; objem se svým neznatelným obrysem se vytrácí v tomto stejnorodém prostředí. Světlo nepřichází shora, ale vychází zevnitř. Jemné, lazurní tóny pokrývají celý obraz; jejich odstupňováním vznikají ohniska světelné intenzity a energie. Proměna, kterou zde sledujeme, se tedy děje v procesu, postupujícím od reálné vize k ireálné, a posléze ke splynutí obou v jedinou.

Dana Puchnarová v tomto okamžiku hmotu osvětluje, ale zároveň i zduchovňuje. Pauperizace barvy a prostoru je jedním z hlavních momentů sdělnosti obrazové plochy, plnohodnotnou existencí, pojímanou až v substanciálním smyslu (nepřevádí ji do věčných podob). Jejím členěním a ustanovováním zároveň dotvrzuje základní výtvarnou poučku „*quod non est in forma, non est in mundo*“. Jejich prostota (prostoru a barvy) zároveň upozorňuje na bohatství, z něhož byly vyděleny.

Ve zdánlivě odlišné poloze jsou pak zakotveny výtvarné realizace, vznikající ve druhé polovině sedmdesátých let, jejichž společným obsahovým mementem jsou otázky existence lidstva, ekologické problémy, utváření životního prostředí. Jsou to cykly – *Utopiea – Sen o civilizaci, Vize zničené civilizace, Pomníky člověka, Protest proti válce – Situace člověka*. Dana Puchnarová přichází s novým výtvarným názorem (výrazem), který směřuje k určité formě zespolečenštění těchto obrazových realizací. Cílem je „vytvořit“ celistvé prostředí, založené na utopické vizi imaginární architektury;

volné umění se tak prolíná s architektonickými prvky, aniž by ale slevilo ze své „volnosti“. Hned v prvním okruhu *Utopiea – Sen o civilizaci* nám autorka předkládá své vize „krajín budoucnosti“.

Utopické architektonické objekty, zasazené do reálných podob krajiny, ostře vyhrcojí vztah mezi vlastním zobrazením (obrazem) a nově vzniklým objektem. Objekt, který je spjatý s lidmi a jejich světem, je záměrně koncipovaný i vytvořený. Svého významu nabývá nikoli pro svou umělecko-estetickou kvalitu, ale pro svou funkci. Všechno, čím se stává, je na něj přeneseno člověkem. Vymezení krajiny a role člověka v ní se na jedné straně dotýká moderních konceptuálních proudů, na druhé straně těsně souvisí se studiem prostředí a zkoumáním vzájemných vazeb a působení člověka a přírody. Vzniká tak série prací ekologického zaměření, varující před důsledky nekontrolovaného civilizačního vývoje jako jsou cykly *Sen o civilizaci* nebo *Vize zničené civilizace*.

Rozšířením měřítek vnímání přechází Dana Puchnarová od trojrozměrných krajinných *projektů* k realizacím vícedimenzionálních prostorů s úlohou času jako měřítka civilizačního vývoje, s paralelou dějinných souvislostí. Autorka osobitým způsobem zkoumá vznik a zánik mikro a makrosvětů, evokuje otázky a filosofii nekonečna, buduje galerii času a prostoru. Takto od krajiny přechází opět zpět k člověku, aby vyznačením pocitovosti vytvořila „osový kříž“: v horizontále pocitu „hladu-žízně-strachu-pudu sebezáchovy“, ve vertikále pak vyznačila posloupnost „minulost-přítomnost-budoucnost“. Je to výrazný „vykřičník“, varování lidstva před samozkázou v důsledku živelného a nekontrolovatelného rozvoje civilizace.

Dynamika technické skutečnosti je pro Danu Puchnarovou východiskem nové jednoty. Orientaci na techniku a vědecký pokrok však v tomto případě neztotožňuje s racionalismem. Postuluje novou poetiku techniky, ale varuje před jejím nárůstem. Lucio Fontana ve svém *Bílém manifestu* mimo jiné napsal: „*U primitivních lidí byl vším pocit. Pocit z neznámé přírody, hudební pocity, pocity rytmu. Naším záměrem je rozvinout tuto původní činnost člověka.*“

V přírodě, v působení jejích elementů, právě tak jako v technických prostředcích moderního světa, jsou obsaženy prostředky a impulsy, které si člověk pro své umělecké tvoření, a nejen pro ně, může učinit prospěšnými. Díváme-li se s odstupem na tuto periodu tvorby Dany Puchnarové, vidíme, že se poněkud vymyká tradičnímu nazírání na výtvarné umění. Autorka se skutečně někdy jeví jako malířka, jindy jako vědec, někdy básnířka, pak filosofka. Hlavním podnětem díla je vždy idea, které se podrobuje výtvarné vyjádření a v neposlední řadě i technika a materiál.

Jednotícím faktorem všech těchto realizací je přitom vysoký humanismus promítající se do dvou základních motivů. Na jedné straně to jsou kontrapunky a protiváhy, boj a rovnováha v pojmech jako láska, spravedlnost, rozvoj myšlení proti pojmům nenávisť, podlost, omezenost, ve vyšší rovině postavení člověka proti přírodě, člověka proti člověku, národa proti národu. Na druhé straně je to věčná touha po poznání, v otázkách odkud jdeme, co jsme, kam jdeme.

Novost a aktuálnost těchto cyklů, zabývajících se otázkami civilizace, lidství, ekologie apod., leží i ve formálním vyjádření. Zmínil jsem se již o jistém splynutí

těchto realizací Dany Puchnarové s konceptuálním uměním jak ve smyslu vciťování a ozřejmování, tak i z hlediska výstavby programové činnosti. O tom svědčí i její tajné privátní *Studio Socio- Psycho- Space SPS* (socio-psycho-prostoru), pod něž zařazovala všechny syntetické myšlenkové koncepty několik let. Dalším rysem, na který bych chtěl upozornit, je blízkost s tak zvanou „novou citlivostí“. A aktuální je i užívání písma, dokonce textových tabulek, ve vizuálních sděleních. Je třeba zdůraznit, že Puchnarové nejde o modernost ve smyslu výtvarného výrazu. Na první místo staví filosofickou výpověď díla, a to ne ve smyslu verbálního literárního obsahu, ale zobecněné ideje.

Cykly *Sny o civilizaci*, *Utopeia* a *Vize znčené civilizace* nejsou projevem specialisty futurologa. Jsou to snahy o výpověď umělce, ale zároveň člověka mimořádně vnímavého k lidské existenci. Jejich přímočarost a občasná naivnost i snaha „zodpovědět nezodpověditelné“ je totiž naše vlastní naivita, naše vlastní touha po odpovědi, a ta činí tyto úvahy Dany Puchnarové teprve cennými. V některých dílech pracuje autorka s pouhými elementárními údaji, evokuje vztah blízkého a vzdáleného, minulého a budoucího. Vše je demonstrováno jako konkrétní vztah souvislostí a proměn. V nejdirektnější formě je zde dovršena metaforická linie těchto cyklů – země, tento svět člověka, je pojímán jako *lidské obydlí* v tom nejobecnějším slova smyslu.

V dosavadním přehledu se jako Ariadnina nit táhne tvorbou Dany Puchnarové fakt, že se autorka věnuje soustavně a systematicky mnohotvárnému průzkumu výrazových možností geometrického tvarosloví, barvy a znaku. A to v polohách usměřujících lyrickou anarchii ideou proporce a symetrie. Varianty, do nichž se vtělila tato snaha o racionální korektiv tvarové konfigurace přesně vymezeného a daného tvaru (znaku), jsou velmi početné, a ne vždy byly v plné míře prezentovány. Výtvarné realizace, představené v následujícím textu, jsou metodickými racionalizacemi mimorozumových živlů, geometrizací nepostižitelných citových vibrací – zviditelněním neviditelných vztahů a hodnot všeobecného řádu.

Autorka si uvědomila, že obrazová funkce přímky, křivky, trojúhelníku, šestiúhelníku, nezávisí přednostně jen na osobní energii a volním úsilí malíře, ale daleko spíše na souhře sil a na energetickém vztahu silového pole. Tento osobní objev, jehož pevné základy a rozvoj nacházíme v předchozí tvorbě, má v následujícím období (vlastně až do současnosti) silný vliv a dosah. Ale stejně: jako by Dana Puchnarová v tuto chvíli začínala od bodu nula. Od vibrujícího prázdna, z něhož se teprve pomalou krystalizací rodí předtucha příští realizace.

Jakýkoliv pokus o egocentrický tvůrčí diktát ztratil v této chvíli svou platnost a lidský duch se rozpouští v nesmírnosti univerzálního řádu. Souzní s pozemskými i vesmírnými silami a živly, nachází náhle, jakoby zázrakem, ztracená spojení s velikou jednotou. Vše je otázkou porozumění univerzu, souhry a spolupráce s ním a nikoli konfliktu a protestu proti němu. Samo dobrodružství poznání není snad o to méně vzrušující. Právě naopak. Tím, že se dobrovolně vzdává osobního násilí

a agrese ve vztahu k prostoru-hmotě, přijímajíc jejich vlastní zákony, ocitá se Dana Puchnarová na novém území, nekonečně rozlehlejším než doposud.

OD BODU NULA

Při reprodukci této etapy tvorby se ale musím ještě vrátit téměř na samotný počátek, protože tam je třeba hledat revokaci nově vznikajících výtvarných podob. K určitému navození přispějí i zobecňující myšlenky, kterými mě inspiroval Vojtěch Preissig:

„Existuje prvek přesnosti, přesného výpočtu, lze říci prvek tvořivé strategie v grafických uměních díky zevrubnější a nepřímější technice – a také existuje postup nezahrnující v sobě provedení, který v podstatě není chtěn a nezbytně vyžadován v ostatních krásných uměních. V grafických uměních je méně příležitosti pro vervní a dynamické umělecké vyjádření, leda v rukách nejvyššího mistra svých prostředků.“ Tato citace navozuje i základní filosoficko-obsahový podtext linie tvorby Dany Puchnarové, jejíž počátky musíme hledat na konci roku 1964 (cykly *Geometria Spiritualis*, *Geometria Mechanica*). Spolu s rytmickými akcenty, které tehdy začínají kontrapunkticky rozdělovat plochu, se začíná vytvářet základ ornamentálně pohybového pojetí obrazu (kresby nebo grafiky), vedoucího k tvarovým výrazům, fascinujícím autorku svou nevysvětlitelnou dokonalostí.

Jako příklad bych zde uvedl grafické listy z cyklu *Křivky* (1967 – 1968).

Princip geometrického řádu je prezentován v tuto chvíli jako nestatický proces. Jinými slovy řečeno: Dana Puchnarová spojuje geometrické formy s imaginací, dvě oblasti, jejichž kontaminace charakterizuje tuto periodu tvorby. Organizace plochy i detailních tvarů (geometrické formy) podle pravidla symetrie, zrelativizování vztahů v obrazové ploše, vnášení do těchto artefaktů pohyb, umocňující divákovu pozornost. Výrazové, zprostředkující napětí je umocněno postupnou akribií prostředků, suverenitou zvoleného tvaru i determinantou psychického dopadu. Autorka směřuje jednak k využití náhody jako objektivního faktoru vzniku uměleckého díla, jednak k iracionalitě geometrie.

V dalších fázích tvorby se pak Dana Puchnarová prezentovala ve dvou okruzích. Ten první spočívá v postupném zdůrazňování souvztažností mezi biologickou tkání a geometrickým rastrem, ústícím do nových, optickoprostorových řešení. Sumárně sem lze zahrnout volně rozvíjené konstruktivní linie geometrické abstraktní malby, s osobitým pojetím meditativního znaku, časově spadající do první poloviny sedmdesátých let. Druhý způsob pak dovádí proces elementarizace až k tvarové podstatě geometrických forem, aby se jejich komplementarizací a rytmickým rozvedením autorka dobrala elementárních rytmů, vlastních existenční podstatě života člověka. Puchnarové geometrické, k ornamentu směřující práce, vyrůstaly z obecného charakteru ornamentu, do něhož přichází geometrie jako nejučinnější prostředek sugestivnosti.

Zhruba v roce 1996 narazíme v její tvorbě na rozsáhlý cyklus *Sítě*, pojednaný v různých technikách (obraz, kresba, grafika) i materiálech (plátno, plexisklo, vrstvené průhledné papíry, mikroten, celofán aj.). „Klíčovým motivem je spojování, sřetení, proplétání a prostorové průniky jednoduchých, víceméně kruhových forem, které vytvářejí v ploše i mělkém prostoru logicky provázané pole, připomínající síť, ale také řadu přehledně organizovaných přírodních struktur... Nejde o systémovou konfiguraci statickou, ale o velmi živé, proměnné dělení tvarů, kde vnitřní struktura i povaha celku nabývají různých podob.“⁶ Jako první tvarové realizace se objevily křivky, které se svými konci vzájemně spojily; nejprve tak vykrytalizoval zaoblený trojúhelníkovitý tvar, který se postupně přetransformoval až do konečné, základní podoby pravidelného šestiúhelníku.

Postupně vznikalo napětí mezi obrazovou plošností jednotlivých pláten a optickou iluzí, kterou tyto kompozice vyvolávaly. Jednotlivými realizacemi proniká jakési vyzařování, světelná otevřenost, prchavost substance. Neutralita prostoru jako objektu, materialistická a doslovná, postoupila své místo ideji iluzivního, obrazového pole. Neexistuje zde nic názorného, co by poukazovalo k jakémukoliv předem pojatému zobrazujícímu symbolu. Jsou to elementární plochy-prostory, prezentované v nepřetržité organizaci vnitřních struktur. Jejich barevné a světelné vibrace se ztotožňují s vlastní citlivostí autorky, která s nekonečnou, až úzkostlivou péčí zkoumá jejich energetické potenciály. Hledá jejich pomyslné citlivé body, ohniska a průsečíky siločar. Geometrický tvar, promítající se v nekonečných vertikálách, horizontálách nebo diagonálách, tak vstupuje do kompozice jako výslednice nového řádu. Tyto znaky nejsou předem danou abstraktní formulí rozumu, ale výsledkem složité a jemné sublimace, kde se slučuje myšlenka s pocitem ve vzácné, těkavé sloučenině. Spíše než o samotnou výslednou logiku tvaru jde o jeho genezi. Geometrie se stává nástrojem poezie – záminkou a podnětem k dalekému, avšak jasnému a čistému snu o harmonii člověka s vesmírem a přírodou.

„Síla barev je jako síla víry – obojí podporuje naši duši ve snahách o dobro. – Jak jsou ty barvy čisté! Dotýkám se jich prsty i dlaní a roztírám je opatrně na bělostný povrch plátna. Malba je tím prosvětlena: nanáším barvu tak jemně, aby bílý podklad zespondu prozařoval. To je v souladu s výzkumy optiky, ale zároveň i se zákonem vnitřní nutnosti. ... Nakonec stříkací pistolí rozprašuji přes obraz průsvitný závoj bílé barvy, která opalizuje místy světleji, čímž nás uvádí do společné oblasti nekonečného vědomí. Je to pokus polapit nekonečno do sítí, podobný tomu, jak vnímají někteří současní fyzikové duchovní strukturu hmoty – v podobě Buddhovy sítě.“⁷

Když jsem četl malíččin „popis“ výtvarného procesu, vzpomněl jsem si, že jsem se s podobným způsobem haptického zpracovávání barevné látky setkal v některých kresebných projevech Adrieny Šimotové. Také její zacházení s barvou je chápáno jako „dotýkání se“. A takto vzniklé „otisky“ jejích dlaní nebo prstů se stávají „obrazem-znamením“, symbolizujícím potřebu člověka zanechat zde na zemi viditelnou připomínku svého působení. A právě proto, že je to otisk rukou a jejich čar života, je i symbolem osudovosti lidského údělu. Také v *Sítích* Dany Puchnarové hraje barva, jak je samotnou autorkou v předešlé citaci předznamenáno, významnou úlohu. Ale

má jiný významový aspekt, než je tomu u Adrieny Šimotové. Shodná je pouze vlastní technika přenosu barevné hmoty na podklad.

Dana Puchnarová nepracuje jen se vztahem určitých barevných tónů, prezentovaných vzhledem k rozloze plochy, odstínů a intenzity barev. Je to iluzivní záležitost, přehodnocující tyto vztahy v rovině tvaru a vlastní struktury plochy. Výsledný „efekt“ je budován na základě rozlišení intenzity jednotlivých barevných pásů; bohatě, do krajnosti rozfázované barevné stupnice, tvořící na každém z nich (od jednoho geometrického tvaru ke druhému), zdroj barevného záření. Je to aplikace formy plné pohybu, využívající realizace přenosu – kinetiky, spojitostí mezi barvami a pohyby.

Dana Puchnarová před námi otevírá novou kapitolu. Kapitolu o využití barev jako fotofilních a fosfenních, jako energetických vibrací, jako stimulů, ve spojení barva – světlo ovlivňujících vnímání. V těchto obrazech, kresbách nebo grafikách zůstává tajemství nepochybně přítomné, stává se úhelným kamenem výpovědi a ubezpečuje, že přes poryvy časté nedostatečnosti člověka má krása absolutní hodnotu. Vstupem na pomezí říše nedotknutelná a záběrem do neohrazených dálek její vlády proniká Dana Puchnarová do světa, kde neplatí jen zákony racionálních věd; tady se pracuje s jemnou látkou jiné kvality a proto je jiný i konečný výsledek a vysvětlení. Zde nestačí indukce, výpočty, ověřování rozumem, zkušenost, ale pomáhá oproštění od inženýrské logiky a úplné osvobození, aby jev mohl člověka prostoupit a být uchopen kontemplací.

Základními „stavebními“ prvky těchto obrazů, kreseb a grafik, jsou pravidelné šestiúhelníky, komponované na ploše v různém tvarově plošném řazení a barevných variacích. Kombinacemi, vzájemným prostupováním a propojováním vznikají elementární řady, které se v konečném vyznění stávají řadami komplexními. *Sítě* Dany Puchnarové vyúsťují do skladebného principu, jehož podstatou není integrita, zaručovaná údajem nějakého matematického stroje, ale komplementární princip kombinace a variace rozvádějící jednotlivé formy. Základ těchto kompozic leží ve sloučení geometrických struktur, využívajících v předchozím období matematiky jako prostředku sugesce, s principem kombinace a variace elementárních geometrických tvarů. K výslednému řešení, respektive dojmu, přispívá nemalou měrou i barevná složka; barva není chápána osamoceně nebo jen v protivážném vztahu ke druhé, ale v úplnosti, jako část spektrálního celku. Dana Puchnarová přehodnocuje iluzivní záležitost těchto realizací v rovině tvaru a struktury plochy. Barevné „vrstvení, překrývání a prostupování“ se stává místem, respektive ohniskem skutečné integrity.

Proces vertikálně, horizontálně nebo diagonálně řazených řad pravidelných šestiúhelníků můžeme považovat nejen za určitou numerickou jednotu barevné skladby, ale vzniká zde spojení čistého geometrického projevu s vizuální citlivostí lidského vnímání a myšlení, kterému nevyhovují jednoznačně vymezené formy, ale formy, které uvolňují různé složky vědomí i sentimentu a poskytují možnost jejich významového spojení; spojení racionality s iracionalitou. Znamená to, z pohledu tohoto rozsáhlého cyklu Dany Puchnarové, nově definovat metafyzický problém

umění, imaginaci ve vztahu k nekonečnu, jako realizaci a nerealizaci, jako způsob bytí ve vztahu k nicotě.

Zda jsou tyto problémy řešeny, netroufám si tvrdit a myslím si, že ani autorka netrvá na tom, že by byly s konečnou platností vyřešeny. Obrazně řečeno to jsou „věty“, definující rytmus jako stav pravidelně se obnovujícího bytí, vědomí existence tvůrčího postupu, zahrnujícího v sobě provedení. Dana Puchnarová v cyklu *Sítě* zužitkovává všechny dosavadní zkušenosti, poznatky ornamentální a geometrické stavby i barevné skladby obrazu ve smyslu zásad originality, prostoty a dokonalosti.

Zajímavou variantou je adjustace těchto litograficky vytištěných „sítí“ mezi plochy plexiskla. Razantně tak vstupuje na plochu pohyb. Ne však v podobě známé z kinetického a optického umění, tedy jako mechanická proměna podle stanoveného programu či jako iluze pohybu. Je to pohyb, spojující vnímatele a umělecké dílo. Dana Puchnarová rozšiřuje možnosti variability, kterou chápe jako výzvu divákovi, jako výzvu k partnerství, spoluúčasti a tak konstituuje jednu z nejryzejších podob toho, co Umberto Eco nazval „opera aperta“, otevřené dílo.

Do této sféry spadají i práce z cyklu *Zahalené kresby*. Dana Puchnarová začala, kromě plátna a papíru (grafické tisky) používat průhledné papír a folie, kladené na sebe. Ty jsou potom volně instalovány v prostoru, jako trojrozměrný *objekt*. Každá takto volně zavěšená plocha je samostatným subjektem; zároveň je ale i součástí kompaktního celku v konglomeraci s ostatními. Stává se „matricí“ pohledu, který, oddělen od pozorovatele, volně prezentuje dimenze svého vlastního projektivního pohybu, podporovaného subjektivní reflexí vlastní formy vědomí. Místo iluze věcí nám autorka nabízí iluze způsobu dění; například, že hmota je netělesná, nehmotná a existuje jen opticky jako nějaká fata morgana.

Z těchto prostorově chápaných artefaktů vyzařuje fluidum, vytvářející duchovní klima plné napětí. Dana Puchnarová zde směřuje k „*symbolismu volně imaginativního znaku*“, abych použil slova PhDr. Jana Kříže.⁸ Hmatatelné je spojeno s viditelným, někdy spíše jen tušeným za další *vrstvou* papíru, hmotné s nehmotným. Konečný výsledek je „výjevem“ majícím téměř divadelní sugestivitu.

Puchnarová dospěla v realizaci těchto výtvarných forem do stádia, kdy esteticky zhodnocuje fenomény pohybu: vizi světa (subjektivně chápaného a vyjádřeného), který se v tomto okamžiku stává zároveň pojetím světa. V *Zahalených kresbách* není konečným tvarem náhodná okolnost, prchavý okamžik lidského bytí. Ve zdánlivě jednoduché, mnohočasové události soustřeďuje stav, který vlastně nikdy nemůže přejít v nehybnost (stav plynulého plynutí světa). Jednotlivé aspekty tohoto světa se ustavičně mění a čas od času představují momenty zvláštní hodnoty, jakými se jeví ovšem jen proto, že jsou uvedeny do vztahu k momentům jiným – předcházejícím a následným.

Tato energie se zhmotňuje ve struktuře těchto *kreseb*, v nichž se uplatňují nejrůznější možné sestavy. Nemají v sobě nic umělého ani provizorního; každým dotykem, každou změnou úhlu pohledu, vzniká pohyb se střídáním výrazového efektu. Vjemová syntéza, spojená s mnohorozměrovostí, dává vznik výtvarné

události, v níž se geometrie (technika) a příroda (vrstvení) zjevují v jakémsi fantastickém povýšení, převraccjícím z vulgarizovanou podobu skutečnosti.

Co jiného nakonec dělali například Mondrian, Vantongerloo, Moholy-Nagy, Malevič, Pevsner nebo Gabo? Obecně vzato umění se stává pro dnešního člověka jednou z mnoha cest k nalezení „nového obrazu světa“. Jako v renesanci předcházeli umělecký antropocentrismus klasické mechanice a empirické filosofii, může ucelený současný vědecký model skutečnosti vzniknout na základě nového uměleckého pojetí universa, neboť jen umění je s to znázornit řád přírody. *„Lidská vnímavost je nyní a napříště tak živá, ba tak brutální, že jsme nuceni dávat na tento všeobecný stav rychlejší odpovědi“*.⁹ Předchozí větu lze také do určité míry chápat jako definici základního rysu naší doby; je to epocha, která chce být a je dramatická. Proto jsou její umělecké metafory stále častěji prostorové, proto se v nich odráží každodenní technická skutečnost i moderní vědecká koncepce.

*„Umělec musí být prorokem ne v tom smyslu, že by předpovídal události, které mají nastat, ale potud, že odhalí svým posluchačům, i za cenu, že jim to bude nepříjemné, tajemství jejich vlastních srdcí. Jako umělec má úlohu hovořit otevřeně, ze všeho se upřímně vyznat. Ale to, co má vydat, nejsou – jak bychom předpokládali na základě individualistické teorie umění – jeho vlastní tajemství. Jako mluvčí určité společnosti musí odkrývat její tajemství. Je to potřeba proto, že žádná lidská společnost nezná svoje vlastní srdce a jestliže je nepozná, selže, ztroskotá právě na tom místě, protože nevědomost tu znamená smrt. Na všechno zlo, které vyplývá z této neznalosti, básník jako prorok nenavrhuje už lék; již jednou jej dal. Lékem je sama báseň. Výtvarné umění je pro společnost lékem na nejhorší chudobu ducha, na mravní úpadek vědomí.“*¹⁰

Tato úvaha o dosavadním díle Dany Puchnarové jistě opomíná mnohé další a důležité významy jejích výtvarných artefaktů. Je však neúplná z vědomého předpokladu, že tyto významy jsou nevyčerpatelné, a že každý pokus o jejich slovní formulaci je nejenom částečný, ale v pravém slova smyslu počáteční, úvodní. Pokusil jsem se tedy na předchozích stránkách jen o přibližné vytyčení několika základních (z mého pohledu) orientačních bodů, jež se objevují, vstupujeme-li do světa Dany Puchnarové. Protože je zřejmé, že právě tak dobře jako říkáme: do světa Dany Puchnarové, mohli bychom říci zcela stručně: do světa.

Protože svět těchto obrazů, kreseb, grafik a instalací je ve své podstatě obecný svět, v němž se pohybujeme, aniž jej však skutečně vidíme. Dana Puchnarová jej vidí za nás a pomáhá nám do něho vstoupit. Vstupní branou tohoto světa je schopnost sdílení, účastenství. Také my se vracíme k onomu nulovému, výchozímu bodu. Syntetická intuice vede autorku po liniích stoupání tam, kde je život koncentrovaný do dynamické plnosti. V dalekosáhlém rozpětí se objevují výšky i hloubky a mají určený pevný systém a směr. Antitéze a dichotomie života jsou postihovány reflexí, jednotliviny jsou podřizovány tomu, co je převyšuje. Vzdálené se přibližuje, temné se vyjasňuje, skryté se ozřejmuje a nade vším vládne pořádkující rozum.

Tvorba Dany Puchnarové je nezaměnitelná osobitostí výrazu a je v ní ustanoven nový prostor s dialektikou vzájemných vztahů i poměru k člověku a jeho postavení v současném světě. Jako umění náznaku vede od toho, co bylo vyjádřeno až k tomu, co zůstalo nevyřčeno. Smysl díla se odhalí, až když se dospěje k tomuto bodu.

únor – červen 2007

- 1 Dana Štormová, *Zpráva o mé práci*, in: *Halasiana*, [Praha 1969].
- 2 Jiří Valoch, in: *Dana Puchnarová. Halasiana* (kat. výst.), České Budějovice, Dům kultury 1978.
- 3 Vlastní vzpomínky autorky.
- 4 Dana Štormová, *Zpráva o mé práci*, in: *Halasiana*, [Praha 1969].
- 5 Dana Puchnarová, úvodní část z poznámek k duchovní geometrii – *Geometria Spiritualis*, in: *Dana Puchnarová, Obrazy, grafika, kresby* (kat. výst.), Brno, UJEP 1965.
- 6 Jan Kříž, in: *Sítě Dany Puchnarové. Obrazy a grafika 1990–2003* (kat. výst.), Olomouc, Galerie Caesar 2004.
- 7 Dana Puchnarová, in: *Nové jistoty Dany Puchnarové. Obrazy, kresby, grafika* (kat. výst.), [vydavatel neuveden, 1998].
- 8 Jan Kříž, in: *Sítě Dany Puchnarové. Obrazy a grafika 1990–2003* (kat. výst.), Olomouc, Galerie Caesar 2004.
- 9 Edgard Pillet.
- 10 R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford 1960.

JAN KŘÍŽ

„...Jistým mezistupněm je zde představa kosmu, uměním chápaného jako symbolický obraz. KOSMOS se sice zdá být záležitostí prosté zkušenosti, zdá se být dokonce uchopitelný pouhým zrakem či matematickou formulí, a přece je ve svých spolehlivě určitelných kvalitách lidskému myšlení stále záhadou. V umění se kosmos a síly, které mu vládou, stávají výzvou k utvoření lidské konstrukce kosmu, k výkladu jeho povahy a významu. Je to cesta k imaginaci umělecké kosmogonie. Kosmos představuje v umění možnost, jak nejen uchopit svět v jeho nejobecnějším významu, ale jak se nad něj i povznést, máme-li odvahu jít i za něj, do neznáma, do prostoru kosmologické intuice. Přitom předpokládáme, že naše interpretace přírodních skutečností vyjádří i pocíťovaný fakt, že kosmické neznámo se jistým způsobem podílí i na směřování našich osudů.

Umění jakoby do všech skrytých dimenzí kosmického nekonečna chtělo vniknout obecností svých symbolů. Kosmu nadřazuje vlastní duchovní projekty dynamické souvztažnosti všeho se vším. A o tom mohou mluvit právě abstraktní tvary těchto obrazů a grafických listů. Podstatné rozšíření duchovního horizontu je hledáním nových forem krásy, sleduje dosažení estetického uspokojení, pocíťového blaženství.

Manifestací takových forem duchovní svobody jsou i poslední abstraktní díla Dany Puchnarové. Představují přechod od situačních alegorií tvarových her k formovým symbolům nejodtažitějších souvislostí. Jeví se jako průběžná pletiva, donekonečna produkující síťové rastry pokrývající celou plochu díla, či jako jednotlivé syntetické emblémy, které se v závěrečné světelné instalaci stávají průsvitnými symboly samopohybu věčnosti. Je tu patrný vliv východního myšlení, které plynule přechází od života a jeho distancované reflexe k harmonizujícím svobodám radostně absolutizující meditace...

Z úvodního slova Jana Kříže k výstavě Dana Puchnarová 1965 – 2005.

Obrazy, kresby, grafika, objekty, Praha, Galerie U Prstenu, říjen – listopad 2005.

MAHULENA NEŠLEHOVÁ

„...Plné otevření abstrakci nastalo v případě Dany Puchnarová rokem 1961, a nutno dodat, že to bylo zprvu vyvažováno, jak ukázaly práce z cyklu *Kameny* (1961), silným vztahem k přírodě a jejím formám. Byla to také příroda, která svými zákonitostmi autorku utvrzovala o přítomnosti vyššího řádu. Tyto úvahy se takéjevily v tehdejší době tíživé nejistoty, stupňované pocity ohrožení, úzkosti a vykořeněnosti, a to nejen pro ni – připomeňme kupříkladu informelní práce Jiřího Valenty – jako jistý „záchytný bod“, vůči němuž mohla také svoji životní zkušenost vztahovat. Cílem pro ni bylo najít této myšlence odpovídající výtvarné vyjádření...

...Dana Puchnarová ve své abstrakci vždy směřovala ke konfiguracím, k organizování kompaktních útvarů vymezených hmotami a světlem a pojednaných četnými psychogramy, v řeč osobních symbolů a metafor. Tento přístup byl ostatně jedním ze základních rysů místního projevu evropského informelu. Autorčin projev se vyznačoval, jak ukázala výstava, vážností, niterností a kázní. Úsilím o řád, zejména pak intuitivním začleňováním geometrie do změní informelních struktur, dokázala malířka dát svým výpovědím meditativní charakter.“

Z článku Mahuleny Nešlehové k výstavě Dana Puchnarová. Tvorba z 60. let.

Plzeň, Galerie Trigon, 20.1. - 27.2.1999, Prostor Zlín, květen - červen 1999, s. 16-17.

JIŘÍ VALOCH

„...Zatím poslední kapitolu autorčina zhodnocování možností geometrie představují obrazy, kresby a litografie z posledních let, z nichž výběr najdeme na klatovské výstavě. Také ty můžeme nejobecněji charakterizovat jako úsilí o vizualizaci řádu prostřednictvím geometrických elementů. A také zde spolupůsobí autorčina nová zkušenost, zkušenost s jógovými praktikami, které jsou zase novou podobou transcendence, o niž umělkyně usilovala. Tato zkušenost vzájemného sepětí prvků, jejich propojení, je zrovna tak vlastní transcendentálním naukám jako moderní fyzice. Dana Puchnarová však zůstává především výtvarnicí, a proto jejím programem je obrazová skladba, nerezignující na ryze estetické kvality, které snad můžeme jako možnou součást transcendentální zkušenosti také vnímat. Je to u ní zcela konkrétní řád zcela konkrétních prvků, které se spojují do určitého skladebného celku většinou v jakési prostorové iluzi. Nejčastěji jsou to zaoblené trojúhelníky nebo šestiúhelníky, které se v ploše obrazu či kresby podřizují určitému skladebnému pravidlu. Někdy je výsledkem jakési soustředování se kolem centra, přibližování se k němu, jindy postupné narůstání do podoby pyramidy, hvězdice apod., další možností, v poslední době stále důležitější, je struktura, z níž je na obraze jen výřez, implikující její pokračování za jeho hranicemi. Nesmírně podstatná je také práce se světlem – je buď přímo artikulováno postupným narůstáním intenzity jedné barvy nebo je zpřítomněno malířskými prostředky. A konečně: v kresbách na transparentních fóliích a zejména v litografiích na stejném materiálu uplatňuje autorka bezprostřední kvalitu jeho vrstvení, které dovoluje vytvářet i oboustranná díla, v nichž se dokonale uplatňuje prosvítání a z toho plynoucí propojení dvou nebo více barev. Tyto realizace vnímáme jako bezprostřední spojení světla a geometrického útvaru či kontinuální struktury. Světlo se tak stává nejen podmínkou existence vztahů elementů, ale také další složkou výsledného poselství. Jsou tedy autorčiny soudobé práce také svého druhu geometria spiritualis, třebaže zase je objevená i artikulovaná jinak.“

Z úvodního slova Jiřího Valocha k výstavě Dana Puchnarová. Jistoty, Klatovy, Galerie U Bílého Jednorožce, 29. 11. 1998 – 24. 1. 1999.

POZITIVNÍ BYTÍ DANY PUCHNAROVÉ

PhDr. O. Badalíková, UP, Olomouc

Sledujeme-li pozorně tvůrčí dráhu Dany Puchnarové, musíme s respektem konstatovat, že je podivuhodná a široce rozvrstvená. Nepochybně je obrazem autorčiny výrazné osobnosti, její tvůrčí pílě a bohaté invence. Ta je rozvíjena vyostřenou schopností vnímat široké mezioborové souvislosti a zejména filosofický kontext doby.

Výchozí podněty jsou v autorčině díle čitelné již z raného cyklu kombinovaných kreseb k povídkám Franze Kafky, z let 1963-64. Soubor vznikl souběžně s konvolutem strukturálních grafik, kreseb a reliéfních asambláží nazvaných *Geometria Spiritualis*.¹

Vlastimil Tetiva toto tvůrčí období charakterizuje jako informální emocionalismus, založený na citlivých mikrostrukturách, které autorka spojuje v širší

celky.² Emoční sílu raného díla Dany Puchnarové tvoří její potřeba zobrazit těžká osobní i společenská traumata v mnohovrstevnatých, dramaticky rozrývaných plochách, jež ji řadí mezi osobité představitele české informální malby. Období tvorby, provázené drastickými osobními zkušenostmi, završilo na konci šedesátých let několik desítek kreseb, inspirovaných sbírkami Františka Halase (*Potopa a Hlad*), provedených kombinovanou technikou za použití koláže a fotografie. „*Poslední kresbou k Halasovi, apokalyptickou vidinou hrůzného chaosu, skončila pro mne doba temného a tragického chápání věcí našeho života*“ (*Dana Puchnarová, Zpráva o mé práci*)³

A tak od onoho momentu v r. 1964 se souběžně rodila v autorčině světe potřeba rozvíjet abstraktní myšlení a pracovat s tak zvanými čistými liniemi, čistými tvary, zpočátku v kresbě, později v grafice a malbě. (Cykly *Geometria Mechanica, Křivky, Znaky, Architektouny, Šachové hry*, aj.) Seriálním rozvíjením jedné linie či tvaru dosáhla Dana Puchnarová postupné rytmizace, rozpohybování plochy, kdy znejistěním zrakového vjemu posílila neuchopitelnost vibrujícího prostoru. Tyto jasné a zároveň mizející struktury se zdají být obrazem touhy po vnitřním řádu, kompenzací chaotických přetlaků, mnohoznačných vjemů a prožitků, souvisejících s osobnostní strukturou umělkyně.

Od počátků pracuje Dana Puchnarová s barvou jako se symbolem, kdy kontrastní barevnost užívá k vyjádření konfliktních vztahů a situací (*Protivníci, Boje protikladů*). Tyto konflikty označuje jako hledání cesty k posílení a upevnění

¹ Cyklus byl v roce 1966 vyznamenán cenou Folkwang-Press-Preis na výstavě „16 Graphiker aus Prag“ v Museum Folkwang Essen, BRD

² Tetiva Vlastimil, *Dana Puchnarová, obrazy, grafika, kresby, objekty, výběr z let 1959-1989*, AJG Hluboká nad Vltavou, katalog výstavy, březen 1990, nestránkováno

³ Tamtéž

hodnotového systému. Častěji však autorka pracuje s jemnými valéry teplých a studených barev, jejichž střídání tvoří základ dynamiky díla. Postupnou eliminací barev a tvarů, jak sama uvádí, se pokouší *“hledat utajený vnitřní vztah mezi škálami barev a jejich psychicko-spirituálním účinkem.”*⁴ Emocionální působení barev, hra světla a střídání výchozích znaků se tak stává doménou její tvorby zejména od roku 1990. Od počátku devadesátých let užívá Dana Puchnarová také světelný efekt, jehož docílila užitím průsvitného vrstveného papíru, kdy každá vrstva přináší nový barevný a prostorový zážitek a umožňuje variovat a zároveň poznávat dílo z více strana a úhlů pohledu. *Zahalené kresby*, podivuhodné barevné harmonie, směřují ke kompenzaci „vizuálního hluku“, který nás obklopuje, k vytěsnění strachů a úzkostí a mají se stát energetickým impulsem k získání potřebné harmonie. Cestu k barvě jako nositelce vnitřní energie našla Dana Puchnarová osobní zkušeností, studiem teorie o barvách, zejména však poznáním jógy a zájmem o buddhismus.

Ve druhé polovině devadesátých let nabyly křivky vyhraněnější tři až šestiúhelníkové geometrické tvary, které vytváří pletivo lidských osudů a vztahů, předivo života, místo komunikace. Grafiky, kresby i malby Dany Puchnarové jednoznačně inspirované hudbou, svými optickými finesami nabývají na rytmu a hybnosti. Zároveň se tato projasněná a prozářená díla stávají *“rytmicky svobodnými znakovými hrami”* které, jak uvádí Jan Kříž, přechází od distancované reflexe světa *„k harmonizujícím svobodám radostně absolutizující meditace”*⁵

Právě meditativní rovina díla, přiznaná a cílená snaha o dosažení terapeutického účinku, klidu a blaha skrze estetické kvality, je příznačná pro nekonečné variace tvarů a barev nazvané *Sítě*. Umělecká tvorba jako projev transcendence, hledání vztahu mezi tvary, barvami a jejich spirituálním účinkem má svůj základ v poznání východní filosofie. Dana Puchnarová, jak dokládají její poslední výstavy⁶, důsledně spěje k hledání protiváhy každodenních těžkostí, k posilování pozitivních stránek bytí a přináší smíření a touhu po vytvoření kosmického prostoru, ideálního místa k promýšlení a prožívání.

⁴ Dana Puchnarová, *O čistých barvách a tvarech, Dana Puchnarová 1964-2004*, doprovodný text k výstavě v Galerii U prstenu, Praha, říjen 2004, str. 4.

⁵ Jan Kříž, *Nové jistoty Dany Puchnarové, obrazy kresby, grafika*, katalog výstavy, Dům umění a Dům kultury Metropol České Budějovice a výstavní síň Chagall, Ostrava 1998. nestránkováno

⁶ Dana Puchnarová, *Sítě*, Galerie Caesar, Olomouc 2004
Dana Puchnarová, *Sítě-Barva-Tvar*, Galerie U prstenu, Praha 2004

GEOMETRIA SPIRITUALIS

Kristýna Křížová

Plzeň, Galerie města Plzně, 31.8. - 1.10.2006

Dana Puchnarová, již patřilo čestné místo mezi hlavními iniciátory strukturálního expresionismu, studovala na Akademii Výtvarných umění v letech 1958 až 1964. Má bohaté zkušenosti s pedagogickou činností na půdě Olomoucké university. V její tvorbě je tato zkušenost bohatě reflektována. Autorka jako by si uvědomovala, že vychovávat je dnes třeba ne znalostmi, ale samotným uměním a hudbou. Mnoho jejích děl se k hudbě obrací jako k partnerovi, který má velkou moc hovořit předně a neskrýtě k citovým stránkám lidské bytosti a tyto lehkým vlněním a rytmem rozeznít. O to se autorka snaží na poli výtvarného umění, jež je dnešní vizuální době přístupnější. Vychovávat je třeba dobré a citlivé osoby. Pro vyjádření těchto tendencí si Dana Puchnarová od počátků své tvorby volila strukturální abstrakci, jež je schopna vyjádřit maximální zobecnění a odpoutání se od podružných jednotlivin. Ptáme se však, co tato potřeba abstrakce znamená. Odpověď můžeme nalézt v již klasické práci Wilhelma Worringera s názvem „Abstrakce a vcítění“, kde se dovídáme, že „nutkání abstrahovat je důsledkem velkého zneklidnění člověka“. Toto nutkání tedy symbolizuje touhu po řádu, po duchovních jistotách, toužíc je vytvořit a zejména pak předat. I v tomto ohledu je strukturální abstrakce tím pravým a jak již bylo uvedeno, je schopná vyjádřit maximální zobecnění“. Lze v ní číst autorčino vyrovnávání se s problémy vnějšího světa, tak jak ostatně sama o své tvorbě píše. Touha po abstrakci má tedy i své psychologické důvody a důsledky. Autorčina snaha lapit do svých abstraktních sítí světlo, vyšší princip bytí, zachytit smysl nese skrytou energii a touhu chytit jej kdekoliv je to jen možné. Dodat divákovi jejích děl jistotu, víru ve svět (demonstrovat ji na jeho anorganických zákonech), či v něm podnítit touhu po hledání tohoto světla, touhu po vykročení z jeskyně pravé nevědomosti a touhu po cestě za kulturou, která teprve dělá člověka - použijeme-li Platónovu alegorii. Autorka tedy hledá cosi, co je všem lidem společné, hledá kódy porozumění, na jejichž základě je pak možné nalézt určité základy a zákony lidství. Víru v to, že život má svůj „vyšší smysl“ a že jej lze alespoň naznačit. Toto hledání se z velké části odehrává na půdě podvědomí, jak ostatně sama píše: „Od 70. let paralelně s poznáváním starých kultur a civilizací vzrůstala můj zájem o ornamentiku, v níž cítím něco jako mezinárodní veřejný kód (nikoliv tajný) pro vzájemné porozumění na úrovni velkého společného hlubinného podvědomí lidstva.“ V ornamentice se tedy postupně rozvíjí její touha po vcítění. Toto hledání půdy pro společné porozumění a vůbec víra v mystiku a v abstraktní pojmy obecně byla v naší západní kultuře potlačena. Východ je na tom nekonečně lépe, což si autorka samozřejmě uvědomuje inspirujíc se východním uvažováním obecně. Tato víra u nás tedy byla potlačena moderní racionalitou a zejména pak vědou, která vytlačila mýtus a učinila z něj cosi nereálného - jakousi pouhou „pohádku“. Že by tomu však být nemělo a že je tuto půdu „všeobecného a imanentního“ porozumění třeba hledat - to nám koneckonců dokazují problémy, díky nimž máme co do činění s mnoha ekologickými krizemi. Na úrovni vyššího smyslu však mizí sobectví, jehož

příjemné stránky jsou nekonečně vykoupeny pocitem jistoty a uvědoměním si totožnosti vlastního vědomí s vědomím jiným. Jedná se tedy o vysoce spirituální úroveň, kdy „Já“ zaniká v záplavě našeho alegorického světla.

Úkol, který si Dana Puchnarová ve své tvorbě vytyčila, není jedním z dílčích, ale je tím nejtěžším, jaký si vůbec umělec může zvolit. O to více však těší, že se jí jej daří uskutečňovat a že je z jejích děl jasně čitelný.

OHLÉDNUTÍ ZA DANOU

ING. Ivo Janoušek

/vědec, sběratel umění a teoretik/

Vnoření do vln vzpomínek vytváří tříšť asociací, téma ohlédnutí probouzí postupně v paměti zasuté události, vyvstávající děje se skládají v obraz doby. Vracím-li se k seznámení a počátku vzájemných kontaktů s Danou Puchnarovou, ocitám se v Ostravě první poloviny 60. let, v období tolik už, avšak stále - jak se zdá - neúplně popsaném. Vzpomínání mívá rysy Proustova hledání ztraceného času, je návratem k minulosti formou osobního pohledu. Avšak právě mozaika vyprávění životních příběhů je i oním mostem, s nímž můžeme i překračovat subjektivitu a dotýkat se věcí obecných.

Ohlédnutí tedy započíná v mém rodišti: Ostravě, kam jsem se v roce 1963 vrátil po studiích v Praze. Zde jsem začal pracovat zprvu ve výzkumných ústavech Vítkovických železáren, poté, v roce 1968, jsem na vyzvání přešel na Vysokou školu báňskou a začal přednášet předměty své původní profese: kybernetiky. Zároveň jsem byl jmenován profesorem na Ostravské konzervatoři, vedl zde oddělení elektronické hudby; probíhající obrodu společnosti ústící do Pražského jara jsem tudíž prožíval v okruhu přátel ze Svazu hudebníků. Proměny doby byly tehdy reflektovány zvýšenou aktivitou všech uměleckých svazů, jejich vzájemnou provázanost podporoval vznik Koordinačního výboru svazů. A odtud vlastně pramení, je předznamenán, můj prohlubující se vztah k výtvarnému umění a potažmo tak i k Daně. Diskuse s přáteli o kultuře totiž často poukazovaly nejen na proměny hudby (v nastupující formě *Musica Nova*; Mekkou se nám stalo Polsko a hudební festival *Varšavský podzim*), ale i literatury a výtvarných disciplin, průvodním jevem se stalo i prohlubování přímých kontaktů mezi hudebníky a výtvarníky. Přirozeně jsem tak začal sledovat tehdy stěžejní časopis *Výtvarné umění* a doslova hltal – bylo to něco jako „dobrodružství poznání“ – tamní články a snímky děl. Mezi nimi, a dodnes mi to utkvívá v paměti, mne zaujaly právě reprodukce grafických listů cyklů *Geometria* od tehdy mně ještě osobně neznámé Dany Puchnarové; tento moment se stal klíčem našich příštích styků (ale abych nezapomněl: při jedné ze

svých návštěv ostravského antikvariátu, při hledání starších ročníků výtvarných periodik jsem i objevil a nabyl – jako jednu z prvních akvizic sbírky - Danin ranný lept ještě ze strukturálního období počátku šedesátých let).

Skutečný zvrat v našich osobních životech a celospolečenské sféře nastolily následné neblahé události: vpád vojsk Varšavské smlouvy do Československa a nástup takzvané normalizace spojené s politickými prověrkami. Pro mne vedle potíží na VŠB (odvolání z funkce tajemníka katedry, zastavení vyhlídek na habilitaci) to vedlo ke zhroucení dalších profesních možností: na Konzervatoři bylo zrušeno oddělení elektronické hudby (ta byla označena za buržoasní umění). Svě další aktivity a uvolněný čas jsem proto začal věnovat rovněž postiženému a proskribovanému modernímu výtvarnému umění. Spojil jsem se s několika zájmově blízkými přáteli a prvním naším krokem bylo založení nové Sekce mladých KPVU (jako protipól starého Klubu přátel výtvarného umění sledujícího konformní tvorbu). K hlavním aktivitám vedle besed o současné tvorbě příslušelo pořádání výstav (od roku 1972) v ostravském Divadle hudby a grafická edice: vydávání listů oficiálním Svazem potlačovaných výtvarných umělců. Autoři poskytovali svá díla jen za autorské tisky a vskutku symbolický honorář, vlastní tisk byl zajišťován v proslulé grafické dílně bratří Dřímálů v Praze, listy byly kolportovány sítí přátel po celé republice za čistě režijní cenu (obrana proti případnému nařčení a postihu za "nepovolené podnikání") v řádu pouhých desítek korun. Jak výstavní program: vlastní expozice, doprovodné minikatalogy a k vernisážím organizovaná setkání, tak edice grafiky si získaly široký ohlas, vytvořila se tím i síť vazeb a kontaktů mezi výtvarníky překračující hranice regionu. Ostrava se takto začala stávat nejenom jedním z center nezávislých aktivit, ale v dalším i přímo spojovacím článkem mezi Českými zeměmi a Slovenskem.

Normalizace se všemožně snažila v myšlení a zájmech lidí zavést normy konformismu, Ostrava jako město se propadala do kulturní provinčnosti. Dokonce byly ničeny a zahlazovány stopy ještě nedávného vzepjetí. Z městského parku za Novou radnicí byla odstraněna monumentální sochařská díla z již proslulost nabyvších *Symposií kovových forem* (sami na přání Karla Nepraše jsme podnikli až detektivní pátrání po jeho sousoší *Rodina*), v Galerii výtvarného umění soudobá tvorba byla prezentována zdeformovanými svazovými přehlídkami k výročí a sjezdům strany. Není proto s podivem, že platformou našeho zájmu o moderní umění se čím dál tím více stávaly vernisáže výstav a po nich následující besedy v Divadle hudby. Brzo nám však frekvence výstav a navazujících setkání nestačila, bližší styk byl vytvářen vzájemnými návštěvami ateliérů, prožívali jsme tak zvláštní životní podvojnost. Všední dny byly naplněny monotonií zaměstnání, obestíral nás i jakýsi svíravý pocit obav, na druhé straně setkání přinášela poetické vytržení, pel fantazie a svobody a takto k materiální existenci přidávala i duchovní naplnění. Rámec prohlubujících se kontaktů i vztahů tak přesáhl i vlastní „výtvarno“; stal se a byl kulturním gestem, vypovídal o společné (a společenské) situaci, o našem životě, životě s jeho všednostmi a banalitami, ale i touhou po kráse.

Z již letmých vzpomínek je vidno, jak normalizační sklíčenost byla i nabita děním, aktivními postoji a vůli po plnosti bytí. V okruhu našich přátel výtvarníků jsme se neustále setkávali s vědomím nenaplněnosti základní tvůrčího kréda (daného oním Faradayovým postulátem "Pracuj, napiš, publikuj!") nejenom z hlediska důvodů potlačování možnosti prezentace vlastního díla, ale zvláště i nemožnosti jeho konfrontace s aktuální tvorbou jiných. Z dnešního pohledu je až nepochopitelné, proč tehdejšími oficiálními orgány tolik vadily skupinové a kolektivní výstavy; snad za seskupováním umělců viděly protistátní spiknutí (avšak o to více umělci si přáli svá stanoviska - umělecká a občanská - manifestovat společně). A tak v roce 1974 došlo

na základě ztotožnění mých představ s postoji nejbližších přátel: Edy Ovčáčka a Edy Halberštáta k organizaci a zrealizování *1. ostravského podzimního setkání*, ke konfrontační výstavě severomoravských a pražských umělců (zvláštní zásluhy přináležejí Edovi Halberštátovi za zajištění a přípravu místa expozice: neobyvaného domu v centru Ostravy). Jednodenní (či vlastně celonoční) akce měla u účastníků velký ohlas, vedle ostravských, havířovských a zlínských umělců byli z Prahy svými díly zastoupeni Zdeněk Beran, František Gross, Adriena Šimotová, pracemi a osobní účastí výstavu podpořili Vladimír Kopecký, Alena Kučerová, Zuzana Nováčková, Jitka a Květa Válový. Na druhé straně událost měla neblahé následky: vedla k prozrazení StB, následovaly výslechy a šikana (hrozby na základě předestření porušení zákona o shromažďování), zákazem byly ukončeny výstavy v Divadle hudby Ostrava. Daná situace však paradoxně přinesla zintenzivnění a rozšíření našich nezávislých aktivit. Před časem, v roce 1972, měl totiž havířovský výtvarník Láďa Krtil svoji samostatnou výstavu v Domu kultury Orlová (místo z Ostravy a Havířova dobře dostupné), pokusili jsme se proto a uspěli přenést výstavní základu tam. Orlová se tak stala na dlouhé období (do roku 1987) jedním z hlavních center nezávislých výstavních aktivit. Proběhly zde desítky výstav čelných autorů (zájemce o podrobný výčet a fotografickou dokumentaci odkazují na sborník *Situace - České a slovenské výtvarné umění v 70. a 80. letech na Ostravsku*, Muzeum Beskyd, FM 1991, případně i na příslušné heslo v pramenu *Nová encyklopedie českého výtvarného umění - Dodatky*, Academia, Praha 2006), jejich dílo bylo dokumentováno i edicí výpravných samizdatových katalogů, vernisáže byly doprovázeny besedami a přednáškami (uvedme například promítání undergroundových filmů Dobroslava Zborníka, přednášky Petra Rezka o fenomenologii, mé rozpravy o kybernetice a teorii informací atd.). Tyto akce byly početně navštěvovány nejenom přáteli z kraje, ale i ze vzdálenějších míst republiky (dokladem čehož může být i Dana Puchnarová), na některá setkání přijížděli i kunsthistorici Gerda Pospíšilová, Jiří Valoch a Tomáš Štrauss, později i Jaromír Zemina. Ke kvalitativnímu rozvoji aktivit co do rozsahu i významu, přispěl Eda Ovčáček. Již od počátku našich besed často vzpomínal na léta strávená v Bratislavě, vyprávěl o tamním dění a výtvarné obci. Byl to on, který mne přivedl k myšlence propojení i s Bratislavou, zprostředkoval má první setkání s Milošem Urbáskem a Jozefem Jankovičem. Zatímco styky s Milošem byly vedeny v rovině přátelských sezení nad sklenkou, Jozef svojí erudicí organizátora a duchem přirozeného leadera mne okamžitě propojil s celou výtvarnou scénou Bratislavy. Výsledkem bylo nejenom prohloubení našich znalostí slovenského výtvarného umění, ale i obohacení činnosti Sekce mladých KPVU (vydáváním grafických listů i slovenských autorů), podstatné pak zvláště bylo rozšíření výstavní činnosti v Orlové; ta se pak svojí přirozenou polohou na pomezí Moravy a Slovenska v dalším stala centrem kontaktů a setkání mezi českými a slovenskými výtvarníky.

V předchozím jsem se zmínil o varování StB, kterého se nám dostalo v souvislosti s nepovoleným shromážděním při podzimním setkání 1974. Přemítali jsme o jiných možnostech konfrontační přehlídky, výsledkem bylo *Album 75*, sborník fotografií (velikosti A4) děl vybraných ostravských a pražských umělců. Za Ostravu byli účastni Eda Ovčáček a Eda Halberštát, tvorbu Prahy prezentovali Václav Boštík, Zdena Fibichová, Jan Hendrych, Miloš Chlupáč, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Eva Kmentová, Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Čestmír Kafka, Vladimír Kopecký, Alena Kučerová, Aleš Lamr, Karel Nepraš, Naděžda Plíšková, Vladimír Preclík, Zdeněk Palcr, Jiří Sopko, František Štorek a Olbram Zoubek; album obdrželi všichni zúčastnění autoři, komplet v deskách byl doprovázen textem Jaromíra Zeminy. *Album 75* v Bratislavě vzbudilo velkou pozornost, četní zdejší přátelé vyslovili přání zúčastnit se další podobné akce. A tak vzniklo *Album 76*:

reprezentativní komplet grafik sedmdesátky českých a slovenských autorů (výčet zúčastněných umělců by byl příliš dlouhý, zájemce o podrobnosti odkazují na výše zmíněný informační pramen: *Dodatky Slovníku*). Album se okamžitě stalo předmětem pozornosti výtvarné obce, byla to taková „výstava“ aktuální tvorby na 70 místech republiky. K prezentaci a další historii *Alba* zcela mimořádně a v dějinách nesmazatelně přispěla právě Dana. Období distribuce alb bylo totiž blízce jejímu výjezdu do Polska k oficiálnímu studijnímu pobytu, a tak Dana vedle kufrů si na cestu přibalila i svůj komplet *Alba*. Po příjezdu na místo hodlala se telefonicky přihlásit. Jako bezelstná duše se zavazadly odloženými před telefonní budkou vstoupila do ní s albem v podpaží, aby ohlásila svůj příjezd. Jaké bylo nemilé překvapení, když po východu zjistila, že nemá již svá zavazadla, zůstalo jí jen *Album*. To však se stalo centrem zájmu polských umělců, Dana jistě tento zájem podporovala výkladem situace u nás (vzpomeňme si, že v té době bylo v Polsku daleko liberálnější prostředí, velký vliv na poměry měla odborářská organizace Solidarity), výslednicí bylo, že na místě domluvila výstavu (k čemuž i poskytla svůj vlastní komplet). Akce byla pojímána z polské strany velice oficiálně jako prestižní událost. Představte si mé překvapení, když jsem od vedení tamního Svazu obdržel poštou písemnou žádost o možnost výstavy a o napsání textu katalogu, součástí dopisu bylo i pozvání na vernisáž. Přirozeně jsem žádosti rád vyhověl, bylo to v rámci situace u nás něco naprosto neuvěřitelného, na vernisáž jsme odjeli v rámci celé skupiny nejbližších přátel. A tak album bylo poprvé prezentováno v zahraničí: v tehdy již známé a dodnes proslavené avantgardní galerii Prizma v Krakově, na slavnostní vernisáži se střídaly proslovy vedoucích funkcionářů tamního Svazu a krajských orgánů včetně Polské sjednocené dělnické strany (sic!), na druhé straně sálu, v jakési nevyřčené opozici stála početná skupina polských umělců. Ti také nás z Čech po zahájení obklopili, vznikla vášnivá beseda o umění (v noci jsme podnikli divokou jízdu po krakovských ateliérech plných vodky, probudili jsme se u slavného sochaře Jerzyho Bérésze).

Další události, ne vždy radostné, kolem *Alba 76* následovaly po našem návratu. Již dříve, inspirováni přípravami výstavy v Polsku, jsme dohodli uskutečnění obdobných výstav v dalších „spřátelených zemích“: v NDR a MLR (vysvětlení pro mladší ročníky – v tehdejší Východní Německu a v Maďarsku). Avšak již zcela připravené paralelní výstavy v Budapešti (ve spolupráci s Dorou Mauer a Tiborem Goyorem) a v Berlíně (producentem zde byl Jurgen Sweinebraden) byly v důsledku zásahu našich zastupitelských úřadů zakázány. [Poznámka pod čáru: V roce 1990 bylo *Album 76* oficiálně vystaveno v Čs. Kulturním středisku v Budapešti jako projekt MZV ČSFR, rozsáhlou studii o albu v roce 2001 publikovala Universita Lumiere v Lyonu – viz S.Soukup, *L'Album 76—Un case médiatisation par l'estampe de l'art non conforme en Tchécoslovaquie lors de la Normalisation*, in: *Mémoire de DEA d'histoire de l'art contemporain*]. Album se následně stalo příčinou opětovných represí ze strany StB. Důvodem bylo zřejmě nejen to, že tehdy u nás představovalo nejširší přehledku nezávislého umění, v obviněních navíc byly předkládány domněnky o údajném vystavení alba na pověstném benátském *Bienalle 77*, věnovaném neoficiálnímu umění Východních zemí (album mělo být vyvezeno prostřednictvím Genevie Benamour, francouzské stipendistky Komunistické strany Francie u nás, která namísto oficiálnímu umění se začala věnovat undergroundu) a propojení s Chartou 77. Navzdory tomu, přes všechny represe, následně bylo dokončeno i *Album 77*, tentokrát sborník originálních kreseb (velikosti A2) od 24 autorů. Jak všechna zmíněná alba získávala ohlas, stala se i předobrazem a vzorem pro další příbuzné projekty (v Bratislavě album *In memoriam Miloš Laky*, v Praze proslulé *Krabičky* v režii Josky Skalníka). Obě poslední alba 76 a 77 však také rozvinula naše působení: jejich distribuce probíhala osobním rozvozem, zmnožila se tak i četnost

návštěv ateliérů. Odsud i vyplynuly samostatně organizované zájezdy, "spanilé jízdy": v seskupení několika vozů jsme navštěvovali ateliéry od Bratislavy přes Liptovský Mikuláš po Košice, místem četných zájezdů byla Olomouc. Organizovány byly také exkurze přátel z Bratislavy po pražských ateliérech, naopak pražské umělce (převážně z okruhu střední generace) jsem doprovázel po ateliérech Liberce, Brna, Olomouce a Bratislavy. Některá další setkání probíhala na chatě mé rodiny v Bezkydech či v rodinném domu Kamila Drabiny ve Frýdku-Místku; smyslem setkání byla jakási manifestace soudržnosti, ale i vážné diskuze o moderním umění (jedním z motorů rozprav vedle Jozefa Jankoviče byl zvláště nestor české kunsthistorie Václav Zykmond). A navíc se rozšířila i činnost ediční: grafická edice byla doplněna edicí sochařských multiplů .

Dalším z postihů, které následovaly po řadě vyšetřování státních orgánů bylo i dočasné zastavení výstav v Orlové, já sám jsem se v roce 1978 na stálo přestěhoval do Prahy (kde jsem po čase převzal vedení výstavního programu v Domu železničářů na Vinohradech, spolupracoval jsem s Galerií Opatov a KS Blatiny, uváděl některé výstavy v Makromolekulárním ústavu ČSAV atd.), opětovně obnovenou výstavní činnost v Orlové organizačně převzali přátelé, kteří také - po jejím definitivním zániku – aktivity přenesli do Českého Těšína. Zcela novou situaci přinesly společensko-politické změny po roce 1990. Po svém jmenování ředitelem Národního technického muzea jsem přenesl výstavní aktivity tam, nevyhýbal jsem se však ani externím projektům u nás i v zahraničí. Jednou z největších přehlídek české výtvarné tvorby, na kterých jsem se podílel byla výstava *Nové cesty kresby a grafiky*, Palác kultury, 1990, kde přirozeně a neodmyslitelně byla svými kresbami *Proměny civilizace* zastoupena i Dana Puchnarová. Měl jsem také velkou radost, když Dana se habilitovala a stala se kmenovým pedagogem na Katedře výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci. Myslím, že navýsost právě jí přísluší čest a právo být vychovatelem mladé výtvarné generace; zasluhuje si to vyrovnanou kvalitou své tvorby, charakterem a laskavostí své povahy.

Ve svém ohlédnutí za Danou, za naší známostí a přátelstvím, jsem programově pominul rozbor jejího díla; domnívám se, že toto je posláním renomovanějších autorů a jejich textů obsažených v tomto sborníku. Přirozeně jsem Daninu tvorbu alespoň z pozdálí sledoval, blízké mi byly jak její cykly *Geometria Spiritalis* a *Geometria mechanicus* (1966-1967), futuristické vize ve stavbách *Architektur* (1967-70), tak ekologická stanoviska v tvorbě let 1975-80 (*Vize zničené civilizace*, *Pomníky civilizace*). V jejich geometrizujících formách i tématech pociťuji hlubší řád rodu Kupkových kompozic či Bachových fug, přesahy směrem k metafyzickým rovinám; proto jsem si rovněž vážil Daniny vstřícnosti, s kterou na mnoho let NTM pro výzdobu kinosálu zapůjčila jedno ze svých malířských děl (s vazbou na *Sdružení geometrických umělců*, které při muzeu vzniklo a bylo k němu přidružena; jedním z výstupů skupiny byl sborník *Nová geometrie*, v němž Danina tvorba byla rovněž reflektována). Předkládaný vzpomínkový návrat je proto spíše setkáním s něčím, co jsme kdysi byli. Je přirozené, že takovýto pohled, vedený jako vnitřní dialog, se nevyhne optice subjektivity, vzpomínky takto formované jsou asi také zčásti překryté zapomením, prachem banalit. Ne vše naopak uvádím; mnohé vynořivší se detaily se zdají nepodstatné, velká část zabíhá do neúnosné šíře souvislostí. Obtížná je rovněž možnost přiřazení objektivit náhodám, nečekaným setkáním či událostem; život totiž někdy přináší shody nespojené logickým poutem, zažíváme nečekané, které však řeší spory, uskutečňuje podvědomá či i uvědomělá přání. Ve svých glosách jsem se rovněž snažil vyhnout se častému poklesku memoárů, totiž propadu do splínu, do lítosti nad neuskutečněným, do pocitu zmaru a zklamání z promarněné mladosti. Vzpomínky na Danu jsou mi totiž i připomínkou

vůní života. Života ve jménu poezie a vzdoru proti všednosti, života s nábojem furiantství, balancování nad magií propastí a pádů, života s plností touhy i zklamání, radosti i smutku. Tyto vzpomínky i připomínají dobu, která byla ve znamení vzájemné soudržnosti, dobu kdy naše ideály a vůle k jejich naplnění měly až charakter hnutí. Dnešek svojí svobodou přivodil rozptýl zájmů, jsme vedeni ne tolik nutností, jako spíše možnostmi volby, stav světa nás však také spíše nabádá k životu v ústraní, postojem svébytnosti individuality je ústup k samotě. Nepodléhejme však skepsi, možná se jen vyjevuje obecnější řád: "hnutí začínají utvářením skupin a končí rozptýlením jednotlivců" (Duchamp); nadějí zítřka jsou i naše přetrvávající přátelství.

V Praze, březen 2007