

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Tereza Vašíčková

**Informelní projevy v díle vybraných
českých umělkyní**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha 2019

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 4. května 2019

Tereza Vašíčková

Bibliografická citace

Informelní projevy v díle vybraných českých umělkyň: Bakalářská práce / Tereza Vašíčková; vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc. -- Praha, 2019. -- 76 s.

Anotace

Bakalářská práce je zpracována jako studie, jež se zaměřuje na tvorbu vybraných umělkyň v stylovém médiu českého informelu. V úvodní kapitole je exponován český informel jednak ve vývojových souvislostech, jednak v kontextu uměleckém, kulturním a kulturně politickém. Jsou stanoveny jeho charakteristiky a připraven rámec pro jádro práce, v němž je informel uveden do souvislosti s výrazným prosazováním žen-umělkyň v daném období. V následující kapitole je formou stručných medailonů představeno sedm vybraných výtvarnic. Srovnávací analýza jejich informelních projevů je shrnuta v závěrečné kapitole v typologii pojetí informelu, jež se v díle zvolených umělkyň projevují, a studie se snaží argumentovaně odpovědět na otázky, proč se informelu věnovaly právě vybrané umělkyně.

Klíčová slova

informel, umělkyně, umění 20. století, Zorka Ságlová, Ludmila Padrtová, Pavla Mautnerová, Eva Janošková, Dana Puchnarová, Emila Medková, Eva Kmentová

Abstract

Informel expressions in the work of selected Czech female artists

The bachelor thesis is written as a study focused on artworks of selected female artists, who worked in the style of Czech informel. In the introductory chapter Czech informel is exposed firstly in the context of development and secondly in the artistic, cultural and culturepolitical context. Major characteristics of informel are set there and the framework for the main topic of the work is prepared, in which there is an information about the significant promotion of female artists in particular time period. In the following chapters, the selection of seven female artists is briefly presented. The study also tries to answer the question why did chosen artists preferred informel rather than any other artistic style for their work.

Keywords

informel, female artists, Art of 20th Century, Zorka Ságlová, Ludmila Padrtová, Pavla Mautnerová, Eva Janošková, Dana Puchnarová, Emila Medková, Eva Kmentová

Počet znaků (včetně mezer): 123 439

Poděkování

Děkuji zejména vedoucímu této práce PhDr. Vladimíru Czumalovi, CSc.

Obsah

Úvod.....	8
1. Literatura.....	9
2. Český informel a jeho specifika v uměleckém, kulturním a kulturněpolitickém kontextu	13
2.1. Kulturněpolitická situace v poválečném Československu	13
2.2. Informel	17
2.3. Český informel	18
2.4. Terminologie	19
2.5. Předchůdci a kořeny českých informelních tendencí	21
2.6. Konfrontace	24
2.7. Informel ve fotografii	27
2.8. Informel v sochařství.....	28
3. Postavení žen-umělkyn v 50. a 60. letech v Československu	30
4. Profily vybraných umělkyn.....	38
4.1. Zorka Ságlová.....	38
4.2. Ludmila Padrtová	39
4.3. Pavla Mautnerová.....	42
4.4. Eva Janošková	43
4.5. Dana Puchnarová.....	45
4.6. Emila Medková	47
4.7. Eva Kmentová	48
5. Typologie pojetí informelu v díle vybraných umělkyn.....	51
5.1. Zorka Ságlová.....	51
5.2. Ludmila Padrtová	51
5.3. Pavla Mautnerová.....	52
5.4. Eva Janošková	53
5.5. Dana Puchnarová.....	54
5.6. Emila Medková	55
5.7. Eva Kmentová	55
5.8. Srovnání přístupu jednotlivých umělkyn	57
Závěr	61
Seznam použitých zkratk.....	63
Seznam literatury	64
Obrazová příloha.....	68
Seznam vyobrazení	76

Úvod

Od února roku 1948 oficiální uměleckou tvorbu v Československu určoval totalitní komunistický režim. V neoficiální sféře se však rozvíjí různé umělecké projevy. Jedním z nich je český informel, jenž se plně zformoval v roce 1960, kdy byl představen na dvou neveřejných výstavách s názvem *Konfrontace*.

V následujících letech pak ovlivnil poměrně velkou řadu umělců. Ti se však často odkláněli od jeho původního smyslu a jejich projev vedl k estetizaci. Informelní tendence se tak objevovaly v dílech autorů, pro které byly určující, ale i u těch, pro které znamenaly jen krátkou etapu v rámci jejich tvorby či pouhý prostředek k experimentování.

Období 50. a zejména pak 60. let 20. století je rovněž spojeno s prosazováním velkého množství žen-umělkyně, jež jsou dnes oceňovány a jejichž tvorba je většinou důkladně prozkoumána. Tyto ženy byly často životními partnerkami nebo manželkami výtvarníků. I přesto, že jsou počátky českého informelu spojovány s dvěma výstavami s názvem *Konfrontace*, kterých se účastnili pouze muži, existovaly taktéž výtvarnice, jež tvořily různě dlouhou dobu v intencích informelu. Jednou z prvních osobností, která se informelnímu projevu věnovala ještě před těmito výstavami, byla Ludmila Padrtová.

Tématem této práce má být porovnání a interpretace tvorby těchto umělkyně, jež spojují informelní projevy a zároveň je odlišují jejich různé podoby. Pozornost tak bude věnována historii českého informelu v dobovém kontextu a taktéž osvětlení, v jakém postavení se nacházely umělkyně v tomto období.

Zájem je soustředěn na několik malířek – Ludmilu Padrtovou, Pavlu Mautnerovou, Evu Janoškovou, Danu Puchnarovou a Zorku Ságlovou, ale také na fotografku Emilu Medkovou a sochařku Evu Kmentovou. Z tohoto důvodu bude pozornost stručně věnována i informelu ve fotografii a sochařství.

Po nastínění životních příběhů těchto umělkyně, bude v další kapitole specifikována podoba jejich informelní tvorby, nejprve jednotlivě a poté bude následovat srovnání této tvorby. Jednou ze sledovaných otázek bude, zda tyto výtvarnice nějakým způsobem spolupracovaly. Dále pak zda existují nějaké předpoklady, proč se právě tyto umělkyně věnovaly informelu a jakou roli mohlo hrát výtvarné vzdělání nebo naopak jeho absence.

1. Literatura

Pozornost k českému informelu obrátila roku 1991 výstava *Český informel* a k ní vydaný stejnojmenný katalog, na jehož redakci a celé koncepci výstavy pracovala Mahulena Nešlehová, ve spolupráci s Jiřím Valochem a Antonínem Dufkem.¹ U příležitosti této výstavy také proběhlo symposium, k němuž byl vydán sborník.² Další literatura, která se věnuje nejen českému informelu, je katalog *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963*.³ Zásadní publikaci, která vyšla roku 1997, sepsala rovněž Mahulena Nešlehová a má název *Poselství jiného výrazu: Pojetí českého informelu v českém umění 50. let a první poloviny 60. let*.⁴ Informelu se věnoval také Zdeněk Primus v publikacích *Umění je abstrakce*⁵ a *Český informel ve Ztichlé klice 1958-1965*.⁶ Problematiku informelu v sochařské tvorbě rozebral Jaroslav Sedlář v příspěvku pro časopis *Universitas*.⁷ Informelem ve fotografii se zabýval Antonín Dufek v několika publikovaných studiích.⁸

Umění dané doby je také popsáno v katalogu *České umění XX. století/1940-1970*, do kterého psal texty Vlastimil Tetiva.⁹ Z publikace *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*¹⁰ jsem použila několik příspěvků (Antonín Dufek: *Fotografie 1958-1970*¹¹, Mahulena Nešlehová: *Informelní projevy*¹², Josef Hlaváček: *Nová citlivost*¹³, Daniela Kramerová: *Otevírání cesty – světová výstava EXPO 58 v Bruselu*¹⁴, Vojtěch Lahoda: *Rozvoj tvůrčích skupin 1958-1970: každodenní modernismus*¹⁵).

Pro popis kulturně-politického kontextu v socialistickém Československu byla klíčová antologie *České umění 1939-1989: Programy/ kritické texty/ dokumenty*¹⁶, z níž jsem rovněž čerpala dobové texty teoretiků a výtvarníků (*Manifest explosionismu* č. 2 Vladimíra Boudníka, *Z československého výtvarnictví* Jana Kotíka, Josefa Istlera a Mikuláše Medka, referát *Za lidovou a národní kulturu* Zdeňka Nejedlého, *Doslov*

¹ NEŠLEHOVÁ 1991a

² INFORMEL 1991

³ JUDLOVÁ 1995

⁴ NEŠLEHOVÁ 1997a

⁵ PRIMUS 2003

⁶ PRIMUS 1998

⁷ SEDLÁŘ 2008

⁸ DUFEK 1991a, DUFEK 1991b, DUFEK 2007

⁹ TETIVA 2006

¹⁰ DČVU VI/1

¹¹ DUFEK 2007

¹² NEŠLEHOVÁ 2007

¹³ HLAVÁČEK 2007

¹⁴ KRAMEROVÁ 2007

¹⁵ LAHODA 2007

¹⁶ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001

aneb *abdikace* Zbyňka Sekala). Společenská a umělecká situace tohoto období je popsána také ve sborníku *Alternativní kultura*¹⁷, v němž je různými autory probíráno téma neoficiální a undergroundové kultury sociologicky i kulturně-historicky. Kulturu po roce 1948 v Československu detailně přiblížil také Jiří Knapík v knize *Únor a kultura*¹⁸ a také v *Průvodci kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*.¹⁹

Pro kapitolu o postavení umělkyň v 50. a 60. letech bylo podstatných několik knih. Jednou z nich byla monografie *Grey Gold*, vydaná k výstavě stejného názvu.²⁰ Konkrétně byl důležitý text umělkyně Adély Matasové²¹, v němž vzpomíná na období svých studií na Akademii výtvarných umění v 2. polovině 50. a počátku 60. let, a také zde podává svůj pohled na postavení umělkyň na umělecké scéně v období socialismu. Některé stručné informace o postavení umělkyň v daném období jsou čerpány z katalogu *Někdy v sukni*.²² Katalog se primárně zabývá uměním 90. let, stručně ho však uvádí v kontextu se situací v uměleckém prostoru v předchozích letech, od poválečné doby. Pohled umělkyň na otázky feminismu, genderu a umění v období po Sametové revoluci podala anketa Věry Jirousové s názvem *Žádné ženské umění neexistuje*.²³ Zajímavý byl rozhovor Karoliny Jirkalové s Věrou Jirousovou v časopise *Art & Antiques*²⁴, ve kterém zmiňuje svůj názor na postavení umělkyň. Historii emancipačních snah na našem území popsala Květa Jechová v článku *Emancipace shora* v časopisu *Paměť a dějiny*.²⁵

K sepsání medailonů vybraných umělkyň posloužily nejvíce monografie jednotlivých umělkyň, případně články v časopisech. Životopis Zorky Ságlové byl zpracován dle publikace Lenky Bučilové a dle monografie vydané k příležitosti výstavy této umělkyně.²⁶ Životopisné údaje Pavly Mautnerové byly primárně čerpány z katalogu výstavy Pavly Mautnerové a Roberta Piesena, který zpracovala Mahulena Nešlehová.²⁷ K životu a dílu Evy Janoškové sepsal text Jan Kříž v katalogu výstavy s názvem *Eva Janošková: Kresby, grafika, objekty*.²⁸ Její stručné životopisné údaje byly také zaznamenány v katalogu výstavy konané v Gallery Mira v kanadské Ottawě, na níž byly

¹⁷ ALAN 2001a

¹⁸ KNAPÍK 2004

¹⁹ KNAPÍK/FRANC 2011

²⁰ FREMLOVÁ/PETIŠKOVÁ/VARTECKÁ 2014

²¹ MATASOVÁ 2014

²² MORGANOVÁ 2014

²³ JIROUSOVÁ 1993

²⁴ JIRKALOVÁ 2009

²⁵ JECHOVÁ 2013

²⁶ KNÍŽÁK 2006

²⁷ NEŠLEHOVÁ 1996

²⁸ KŘÍŽ 2005

vystaveny práce několika českých výtvarníků.²⁹ Jméno Janoškové bylo rovněž zmíněno v monografii *Nové výtvarné postupy*.³⁰ Mezi teoretiky, kteří se věnovali životu a dílu Dany Puchnarové, patří Vlastimil Tetiva, Jiří Valoch, Jan Kříž, Mahulena Nešlehová nebo Jiří Olič³¹. Sama Dana Puchnarová svou tvorbu přibližuje a vysvětluje v mnoha textech, jež vyšly ve dvou publikacích s názvy *Absolutnu na dosah? Myšlenky o umění I*.³² a *Prostory představ: Myšlenky o umění II*.³³ Dílu Ludmily Padrtové se kromě Jiřího Valocha³⁴, který její tvorbu znovuobjevil, také věnovali Ladislav Daněk³⁵ nebo Zbyněk Sedláček³⁶. O sochařce Evě Kmentové bylo vydáno mnoho knih. Pro tuto práci byl nejvíce přínosný sborník *Eva Kmentová In memoriam*³⁷, publikace *Téma Eva Kmentová*³⁸ a publikace *Ted' – práce Evy Kmentové*³⁹.

Problematicke českého informelu začala být v umělecko-historických studiích věnována větší pozornost až po roce 1989. Jednou z nejvýraznějších odbornic na tento fenomén je PhDr. Mahulena Nešlehová, jejíž publikace byly také nejpřínosnějšími pro mou práci. Stejně tak jako bylo umění informelu vytvářeno v neoficiálních uměleckých kruzích, tak i dobové teoretické texty věnující se informelu, nemohly být oficiálně publikovány nebo se jejich autoři setkávali s různými překážkami. Mnoho z těchto textů bylo zveřejněno v již zmiňovaném katalogu výstavy *Český informel* v roce 1991, v němž převažují texty Františka Šmejkal. Tento výstavní katalog se stal první obsáhlou studií, jež tento fenomén na našem území přiblížila, a v tom také spočívá její důležitost. Publikace vydaná k sympoziu, které po výstavě následovalo, poukázala na mnohdy rozdílné názory historiků umění na toto umění. Kromě jiného zde bylo probíráno i samotné chápání termínu informel a jeho obsahu. Dále Mahulena Nešlehová v obecné rovině představila český informel v kapitole v katalogu *Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963*, který byl vydán u příležitosti výstavy v Městské knihovně, jejíž koncepci měla na starost prof. PhDr. Marie Judlová (dnes Klimešová). V této knize je ke konci obsažena chronologie výstav a dalších významných událostí této doby, která

²⁹ GUDERNA, HOVADIK, C. JANOSEK, E. JANOSEK, KOBLASA, KVETON, MALEK, SEHNAL, THEIMER, VALENTA 1974

³⁰ VALOCH 1967

³¹ OLÍČ 2007

³² PUCHNAROVÁ 2017

³³ PUCHNAROVÁ 2018

³⁴ VALOCH 1998

³⁵ DANĚK 2011, DANĚK 2012, DANĚK 2014, DANĚK 2014a, DANĚK 2014b

³⁶ SEDLÁČEK 1998

³⁷ CHALUPECKÝ/ŠETLÍK/ZOUBEK/ZOUBKOVÁ 1982

³⁸ KLIMEŠOVÁ/KUMSTÁTOVÁ 2004

³⁹ VACHTOVÁ/BREGANTOVÁ 2006

pomáhá v lepší orientaci. V další studii Mahuleny Nešlehové *Poselství jiného výrazu* je znát velký posun v její badatelské práci. Je rozšířen o tvorbu většího množství umělců a umělkyně. Kromě podrobnější charakteristiky děl umělců je zde také více přiblížen kulturně-historický kontext v Československu. Zároveň je zde český informel uveden i v kontextu situace v zahraničí, například v Polsku. I přesto, že Mahulena Nešlehová ve svých pracích vynaložila značné úsilí o co nejhlubší probádání informelu v Československu, jedná se o problematiku, která nabízí stále nová témata. Pro téma této práce však byla stávající literatura víceméně dostačující, jelikož cílem nebylo probádání informelu v celé jeho šíři, ale přiblížení informálních projevů v tvorbě vybraných umělkyně.

2. Český informel a jeho specifika v uměleckém, kulturním a kulturněpolitickém kontextu

2.1. Kulturněpolitická situace v poválečném Československu

K počátkům projevů informelu v českém prostředí je nejprve nutné alespoň stručně zmínit kulturněpolitickou situaci v předchozích letech, před nástupem tohoto umění na scénu.

Jednou z otázek, která po skončení druhé světové války nastala, bylo, jakým směrem se bude orientovat kulturní politika, která se začínala měnit. Kulturní a propagační komise ústředního výboru KSČ svolala v květnu 1945 manifestaci kulturních pracovníků. Událost se konala v Praze, v prostorech Lucerny, a vystoupili na ní levicově orientovaní intelektuálové. Jedním z nich byl Zdeněk Nejedlý, ministr školství a osvěty, který měl hlavní projev s názvem *Za lidovou a národní kulturu*, v němž představil konkrétní směr, jakým by měl směřovat kulturní vývoj.⁴⁰ Nejedlý navrhuje umění „buržoazie“ a západního světa, a naopak vyzdvihuje kulturu východních zemí a zejména Sovětského svazu. Stanovuje pak pět úkolů, které se mají naplnit: naprosté zničení fašismu, zbavení se dekadence, obnovení masové, lidové kultury, obrat k národní kultuře a národním klasikům.⁴¹

Kulturní vývoj se začal obracet k socialistickému realismu. První výstavou v Československu, na níž byla představena díla socialistického realismu, se konala roku 1947 a měla název *Obrazy národních umělců SSSR*.⁴² Organizátorem byla Umělecká beseda a Společnost pro kulturní a hospodářské styky se SSSR. Výstava vyvolala u některých teoretiků a umělců negativní kritiku.⁴³ U neodborné veřejnosti však sklídila značný úspěch.⁴⁴ K výstavě vyšlo v dobovém tisku velké množství různorodých názorů, které byly společně vydány v knize *Střetnutí – sovětské malířství a současné umění*.⁴⁵ Například dle Františka Doležala „... sovětské malířství neodpovídá onomu vysokému stupni pokroku, kterého dosáhl SSSR nejen ve svém usilovném vědeckém, hospodářském a sociálním, ale i kulturním.“⁴⁶ Jedním z dalších, kteří se k výstavě vyjádřili, byl také Miloslav Chlupáč, a to takto: „Výstava sovětského umění vzbudila velký zájem a získala

⁴⁰ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 19.

⁴¹ NEJEDLÝ 1945, 53–59.

⁴² DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 20.

⁴³ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 428–429.

⁴⁴ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 20.

⁴⁵ MRKVIČKA 1947.

⁴⁶ DOLEŽAL 1947, 40–41.

si i obdiv širokých vrstev. *Není to však pro uměleckou hodnotu, ale proto, že obrazy jsou lidem srozumitelné a že postrádají jakoukoliv namáhavou moderní problematiku.*⁴⁷ Otakar Mrkvička k vystaveným dílům napsal, že „... *sovětské malířství je nepochybně nejslabším odvětvím velké sovětské kultury ...*“.⁴⁸ Stanislav Talaváňa zase zveřejnil názor, že „... *obrazy nejsou technicky dobré ...*“.⁴⁹ Nejpodrobněji se výstavě věnoval Karel Šourek, jehož názory byly spolu s texty Jiřího Kotalíka vydány v knize, která se věnovala pouze tomuto tématu.⁵⁰ Negativní kritika většiny recenzentů směřovala hlavně k formální stránce děl.

V roce 1947 proběhlo několik dalších výstav, například výstava francouzského sochařství, výstava Mikoláše Alše, výstava surrealismu, Jana Kotíka a další. Rovněž byla otevřena stálá expozice sbírky moderního umění Národní galerie v Městské knihovně. V tomto roce odchází do exilu do Paříže Toyen a Jindřich Heisler.

Dne 25. února roku 1948 byla jmenována nová vláda. Moc v ČSR převzala Komunistická strana Československa a započalo období totalitního režimu, což mělo mimo jiné za důsledek i mnoho změn v kulturní sféře. Za podpory komunistické strany byl již 26. února 1948 ustaven Akční výbor českých výtvarníků. O den později byl výborem uznán svaz výtvarných umělců jako jediná odborová výtvarnická organizace. Svaz československých výtvarných umělců (SČSVU), který vznikl tohoto roku, měl sdružovat většinu uměleckých aktivit. Za tímto účelem začal Akční výbor českých výtvarníků rušit umělecké spolky a další neměly vznikat.⁵¹ SČSVU pak převzal působnost těchto zrušených výtvarných organizací.⁵² Až po polovině 50. let bylo opět povoleno zakládat umělecké skupiny.

Důležitý význam měl Sjezd národní kultury, konaný v pražské Lucerně v dubnu téhož roku. Sešly se na něm představitelé československé kultury a několik hostů ze zahraničí za účelem sjednocení kulturní politiky po komunistickém převratu. Mezi účastníky byl i Tristan Tzara a Louis Aragon.⁵³ Během sjezdu bylo proneseno několik referátů, které přednesli ministr informací Václav Kopecký, ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý a teoretik Ladislav Štoll. Umění impresionismu, kubismu či surrealismu bylo označeno za úpadkové. Za vzor byl dáván socialistický realismus. Kopecký oznámil, že dojde

⁴⁷ CHLUPÁČ 1947, 72.

⁴⁸ MRKVIČKA 1947a, 73.

⁴⁹ TALAVÁŇA 1947, 81.

⁵⁰ ŠOUREK/KOTALÍK 1947.

⁵¹ KNAPÍK 2004, 28–29.

⁵² DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 431.

⁵³ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 430.

k znárodnění kulturních statků a regulaci médií.⁵⁴ V referátech také zaznělo, že v kapitalismu mohlo moderní umění přispět k pokroku, ale v nové společnosti tomu tak není, neboť není srozumitelné lidu.⁵⁵

Na jaře 1948 bylo zrušeno mnoho novin a časopisů a taktéž byla rušena soukromá nakladatelství. Mnoho připravovaných knih vůbec nevyšlo. V říjnu toho roku byl sepsán první seznam „nevhodných knih“, jež měly být vyřazeny z knihoven.⁵⁶ V květnu roku 1949 se konal IX. Sjezd KSC, při němž pronesl projev *Marxisticko-leninská výchova* ministr informací a osvěty Václav Kopecký. V něm prohlásil za základní metodu umění v Československu program socialistického realismu.

Ještě před touto událostí, v březnu a dubnu, publikoval Vladimír Boudník své dva manifesty explosionismu.⁵⁷ Ve svém druhém manifestu promlouvá Boudník ke čtenáři a představuje zcela nový pohled běžného člověka na umění: „*Každý z vás může být umělcem, zbaví-li se předsudků a netečnosti. ANALÝZA + SYNTÉZA: většina z vás za pomoci fantazie vytváří z mraků, skal nebo z olova litého o vánocích různé světské podoby. Právě tak je tomu, zahledíte-li se na oprýskanou zeď, žíly mramoru. Vidíte tváře, postavy ... Vše se prolíná, ožívuje. ... Stačí překreslit nebo přemalovat viděné na papír. Zmocňujete se svého nitra, a tím je automaticky činíte srozumitelné široké veřejnosti.*“⁵⁸

Po konaném sjezdu KSC přestává vycházet mnoho časopisů, například *Volné směry* či *Dílo*. Byla zestátněna soukromá nakladatelství a zastaveno vydávání knih, jež byly označeny za nežádoucí. Oficiální výstavy, konané mezi lety 1949-1950 se věnují zejména československému umění. Roku 1950 proběhl proces se třinácti obžalovanými, mezi nimiž byla i Milada Horáková a Závaš Kalandra. Mnoho umělců, literátů, intelektuálů a dalších osobností je pronásledováno a perzekuováno.⁵⁹

Roku 1950 vychází kolektivní manifestační text tzv. libeňského okruhu *Doslov aneb abdikace*. Libeňský okruh zahrnoval umělce, kteří se soustředili kolem Bohumila Hrabala. Kromě něj se jednalo o Egona Bondyho, Vladimíra Boudníka, Mikuláše Medka, Janu Krejcarovou a Zbyňka Sekala. V tomto textu se distancují od ideologií, včetně té socialistické.⁶⁰ Text je zakončen takto: „*Chceme jít svojí cestou, kterou ještě skoro vůbec neznáme. Nechceme se podobat ostatním lidem, jejich tváře se stále víc a více podobají*

⁵⁴ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 105.

⁵⁵ KNAPÍK 2004, 64.

⁵⁶ ALAN 2001a, 558–559.

⁵⁷ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 431.

⁵⁸ BOUDNÍK 1949, 110–111.

⁵⁹ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 431–432.

⁶⁰ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 108.

tvářím idiotů. Na tomto zjištění ostatně mnoho nezáleží, vždyť oni nás také pokládají za idioty, tak to bylo vždycky. Nechceme být šťastni po jejich způsobu. Komu z nás bude zátěžko pokračovat v této cestě, není ještě ztracen. Otvírá se mu šťastná budoucnost v socialismu. Brána je dokořán otevřena.“⁶¹

Umělci, kteří se nehodlají přizpůsobit požadavkům socialistického realismu, tvoří v neoficiální, izolované scéně. Od ledna do října roku 1951 vydává Karel Teige a surrealističtí umělci, kteří se kolem něj soustředí, ineditní sborníky *Znamení zvěrokruhu*. Jedná se o deset svazků. Mezi členy Surrealistické skupiny byli Mikuláš a Emila Medkovi, Libor Fára, Václav Tikal, Josef Istler, Jan Kotík a Vratislav Effenberger. Karel Teige v říjnu 1951 umírá.⁶²

V roce 1953 KSČ poprvé kriticky analyzuje své politické působení v tzv. *Srpnových tezích*.⁶³ O rok později se v Jednotě unitářů na pražských Vinohradech koná *I. Malmuzherciáda*, tedy dadaistický společenský večer, na němž se prezentovali studenti AVU a AMU. Svá díla zde vystavovali Jan Koblasa, Karel Nepraš, Bedřich Dlouhý a Ladislav Placatka.⁶⁴ Téhož roku byl taktéž zřízen Český fond výtvarných umění. Roku 1955 se ve výstavní síni v Ars Melantrichu konala *Výstava jedenácti*, která byla první modernistickou výstavou od roku 1948. Mezi vystavujícími byli Robert Piesen, Jiří Hájek, Richard Fremund a další.⁶⁵

Zcela zásadním okamžikem se v roce 1956 stává proslov N. S. Chruščova na XX. Sjezdu KSSS, v němž odmítl kult osobnosti Stalina.⁶⁶ K uvolnění nejen v uměleckém prostředí dochází téhož roku. Je reorganizován SČSVU, což má mimo jiné za následek i povolení vzniku uměleckých skupin. Také výstavnictví již není tak svázané.⁶⁷ V druhé polovině 50. let bylo zrealizováno několik důležitých veřejných výstav, například výstava Roberta Piesena v Galerii mladých, výstava skupin Máj 57 nebo Trasa 54, která se od svého založení roku 1954 prezentovala pouze v rámci neveřejných výstav.⁶⁸

V roce 1957 napsal Jiří Padrta do *Výtvarného umění* článek s názvem *Umění nezobrazující a neobjektivní*, ve kterém se věnoval abstraktnímu umění. Jednalo se o první rozsáhlejší teoretický text u nás, jenž toto téma přiblížil. Roku 1958 zaznamenalo

⁶¹ SEKAL 1950, 119.

⁶² DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 432.

⁶³ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 433.

⁶⁴ JUDLOVÁ 1995, 297.

⁶⁵ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 434–435.

⁶⁶ JUDLOVÁ 1995, 9.

⁶⁷ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 108–109.

⁶⁸ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 437.

Československo úspěch na světové výstavě *EXPO 58* v Bruselu, na níž získal ocenění Jan Kotík za prostorovou, abstraktně pojatou vitráž. Mnoho českých umělců díky této události navštívilo Brusel. Československá umělecká tvorba tak získala uznání v zahraničí a k nám se naopak pomalu dostávalo více informací o uměleckém vývoji mimo naši republiku.⁶⁹ Důležité také bylo, že se mnoho tvůrců, zejména užitého umění, obrátilo k abstraktnímu projevu. Poprvé se zde objevil design, který se brzy rozšířil a získal označení bruselský styl.⁷⁰ V Československu se postupně koná více a více kvalitních výstav a jiných kulturních akcí. V roce 1959 se seznamují Jiří Kolář a Vladimír Boudník. V této době také Vladimír Boudník prezentoval svou strukturální grafiku v továrně ČKD, v níž pracoval.⁷¹

Ke konci 50. let probíhaly na kulturních pracovištích prověrky, na jejichž základě byli propuštěni někteří zaměstnanci. Tyto prověrky však již nebyly tak razantní jako ty, které režim prováděl dříve.⁷² V červnu roku 1959 se konal Sjezd socialistické kultury, při němž se diskutovala úloha kultury v socialismu. O rok později byla schválena nová Ústava, v níž byl změněn název státu na Československou socialistickou republiku.⁷³ V druhé polovině 50. let se stále více umělců uchyluje k různým formám abstraktního výrazu. Koncem 50. a počátkem 60. let se jedním z nejprogresivnějších proudů na neoficiální umělecké scéně stává informel, v té době označovaný jako strukturální abstrakce. Roku 1960 probíhají dvě neveřejné výstavy nazvané *Konfrontace*, na nichž se poprvé představili umělci českého informelu.

2.2. Informel

Ve světovém umění byl informel předjímán již ve druhé polovině 40. let a vrcholil v průběhu 50. let, během nichž měl na výtvarné scéně dominantní pozici.⁷⁴ Klíčovým městem pro zrod těchto projevů byla Paříž. Podobné tendence se ve stejné době objevovaly i v dalších zemích západní Evropy a USA. Ve státech, jež byly ovládnuty totalitními režimy, se pak různé abstraktní projevy objevily později a často měly specifické národní rysy.⁷⁵ V poválečném období se objevovaly různé projevy abstrakce. Směr, z něhož se postupně zformoval informel, byl protikladem abstrakce geometrické.

⁶⁹ NEŠLEHOVÁ 1997, 42.

⁷⁰ KRAMEROVÁ 2007, 72.

⁷¹ JUDLOVÁ 1995, 302.

⁷² KNAPÍK/Franc 2011, 34.

⁷³ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 439–440.

⁷⁴ NEŠLEHOVÁ 1991a, 11.

⁷⁵ NEŠLEHOVÁ 1997, 16.

Termín informel poprvé použil roku 1951 francouzský kritik a teoretik Michel Tapié. O rok později sepsal studii s názvem *Un Art Autre* neboli *Jiné umění*, v níž manifestoval podobu této umělecké tvorby. Pojem zpočátku odkazoval k základní materii. V termínu informel (také informální umění) byl vyjádřen protiklad k tradičně formálnímu umění. Klíčovou pro informelní umění byla bezprostřednost a čistá kreativita tvůrců, kteří vytvářeli díla bez pravidel, čerpali ze své existence a vkládali do nich část svého nitra. Informel byl spjat s filosofickým a literárním existencialismem. Mnoho umělců tak četlo díla představitelů tohoto směru, jako byli Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett a další. Tvůrci byli po válce vystaveni v moderním světě novým existenciálním otázkám, s nimiž byla spojena úzkost či skepse, které způsobovala hlavně nejistota v poválečném světě. Z něj vedla cesta do světa vnitřního, do nové reality. Pro informelní tvorbu bylo rovněž typické užití nezvyklých výtvarných postupů, technik, vyjadřovacích prostředků a materiálů. Podstatná byla práce s hmotou, skrze níž umělec formoval „základní tvárnou materii“.⁷⁶ Obraz jako takový pak byl záznamem momentu existence jeho tvůrce.⁷⁷

Mezi nejvýznamnější představitele tohoto umění se řadili Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Henri Michaux, Jean Fautrier, Hans Hartung, Wols, Camille Bryen, Jackson Pollock, Mark Tobey a další.⁷⁸

Historii informelního hnutí jako první zpracoval Ital Enrico Crispolti roku 1971 v obsáhlé práci s názvem *L'Informale, Storia e poetica*. Informel zde představil jako hnutí, které se prolínalo s termíny, jako byla lyrická abstrakce, art brut, akční umění, tašismus nebo gestická malba.⁷⁹

2.3. Český informel

Po polovině 50. let 20. století se v českém umění (tedy později oproti západní Evropě) objevují první příklady informelu, který se plně projevil na přelomu 50. a 60. let a přinesl jedny z nejprogresivnějších projevů v rámci poválečného českého umění. Za jeho hlavní představitele pak bývají označováni účastníci dvou neveřejných výstav s názvem *Konfrontace*. Informelní abstraktní tendence však v širší sféře postihují i mnoho dalších umělců různých generací.

Na rozdíl od západního světa, kde byla abstraktní díla dobře známa a oceňována, na našem území informelní projevy začaly ve sféře neoficiálního umění. V českém

⁷⁶ NEŠLEHOVÁ 1991a, 11.

⁷⁷ NEŠLEHOVÁ 1997, 11.

⁷⁸ NEŠLEHOVÁ 1991a, 11.

⁷⁹ NEŠLEHOVÁ 1997, 16.

informelu byl nositelem existenciální úzkosti zejména totalitní režim v tehdejší Československu. Politická situace tak byla jedním z určujících faktorů, jenž dal českému informelu zcela specifickou podobu, lišící se od informelního hnutí v západním světě. Právě tato odlišnost dala teoretikům podnět k jinému označení než pouze „informel“ a k přidání přívlastku „český“. Jedním z rozdílů, které informel na našem území odlišoval od toho západoevropského, byla absence naprosté bezprostřednosti.⁸⁰ Umělci pečlivě ztvárňovali strukturu výtvarných děl a do hmoty různě zasahovali.⁸¹ Typické pro český informel bylo také duchovní poselství, jež díla některých umělců obsahovala.⁸²

2.4. Terminologie

V lednu roku 1991 se v Galerii hlavního města Prahy konala výstava *Český informel*. V březnu téhož roku pak Akademie výtvarných umění zorganizovala symposium, na němž byla tato výstava a další s ní spojené otázky diskutovány. Mezi účastníky se nacházeli jak historici umění, tak umělci, kteří byli zrodu tohoto fenoménu u nás přítomni.⁸³ Mimo jiné zde byla probírána i otázka samotného termínu český informel.⁸⁴

Informelní umění bylo v našem prostředí umělecké kritiky nejdříve označováno pojmem strukturální abstrakce, jenž vznikl v 60. letech a odkazoval k materiálu a k bohatosti struktur uměleckých děl.⁸⁵ Termín český informel, v dnešním obecně přijímaném významu, vznikl právě ve spojení s touto výstavou roku 1991.⁸⁶ Na symposiu zaznělo mnoho různých názorů vztahujících se k termínu i ke koncepci výstavy. Mahulena Nešlehová ve svém úvodním referátu přiblížila historii této výstavy. Název, který původně použil František Šmejkal, se Mahulena Nešlehová po vlastním studiu a kritickém zhodnocení rozhodla zachovat. I přesto, že si byla vědoma, jak ožehavý může být.⁸⁷

Antonín Dufek byl jedním z účastníků, jenž s termínem český informel nesouhlasil. Dle jeho slov žádný český informel neexistuje. Poukazoval i na skutečnost, že se již v průběhu 60. let a později diskutovalo i o termínu strukturální abstrakce, kterou chtěli

⁸⁰ NEŠLEHOVÁ 1991a, 30.

⁸¹ NEŠLEHOVÁ 2017, 14.

⁸² NEŠLEHOVÁ 1991a, 30.

⁸³ Účastnili se – Mahulena Nešlehová, Milan Knížák, Jan Koblasa, Zdeněk Beran, Aleš Veselý, Jan Kříž, Dalibor Veselý, Věra Jirousová, Tomáš Strauss, Ivona Raimanová, Ljubica Stanivuk, Ivana Kyzourová, Antonín Dufek, Jana Ševčíková, Jiří Ševčík.

⁸⁴ INFORMEL 1991.

⁸⁵ NEŠLEHOVÁ 1991, 12.

⁸⁶ S ideou výstavy přišel František Šmejkal v roce 1988 a začala se plánovat již před rokem 1989, výstavu už ale nestihl zrealizovat a ujala se jí Mahulena Nešlehová.

⁸⁷ NEŠLEHOVÁ 1991b, 10.

někteří nahradit pojmem texturální abstrakce. Dufek také řekl: „*Stabilizuje se však určitá internacionální terminologie a není třeba vymýšlet si svoji vlastní. Pod informelem jsou zahrnutý skutečně projevy značně diferencované a rozhodně se pod něj vejde všechno to, co se tady dělo.*“⁸⁸ Podle Milana Knížáka však nelze umění pod tímto termínem zahrnované označit jen jako informel, jelikož se česká tvorba od původního informelu značně liší a spíše se přiklání k termínu český informel, který považuje za terminus technicus.

Historička umění Ljubica Stanivuk pak upozornila na „*falešnou nacionálně zabarvenou terminologii*“.⁸⁹ Rovněž vyjádřila názor, že definice informelu se vlastně nedá určit, protože se nejednalo o hnutí, nýbrž o umělecké tendence. Mahulena Nešlehová pak tuto diskuzi označila za zbytečnou a vyslovila přání, aby byly do českého jazyka přeloženy studie Enrica Crispoltiho a že je pojem informel uzavřen. S tím nesouhlasil Milan Knížák, jenž dal za příklad různici se názory na gotiku. Jiří Ševčík pak souhlasil s názorem, že se nejedná o uzavřenou záležitost, ale také konstatoval, že je mu u informelu terminologie lhostejná, protože je pravděpodobné, že v budoucnu dojde k přejmenování. Ludmila Vachtová pak komentovala zejména realizaci výstavy. Podle jejího názoru je nové definování pojmů zbytečné.⁹⁰ Jan Gregor vyslovil myšlenku, že je stejně nutné pracovat se stávajícím termínem, pokud se má stanovit nějaký jiný. Podle Jana Kříže je pod pojmem informel zahrnuto mnoho různých projevů a výstava některé jeho proudy opomenula.⁹¹ Kříž rovněž označil termín ve spojení s výstavou za nesprávně zvolený.⁹² Ve svém referátu se vyjádřil takto: „*Ve shodě s Milanem Knížákem si myslím, že je pro nás zajímavější hledat přesné označení pro naši specifickou formu strukturální materiálové exprese a přesně analyzovat zvláštní formy jejího abstraktně ikonického symbolismu, než se nechat odvést stranou mnohostí různých forem informelu.*“⁹³

Mahulena Nešlehová se tomuto termínu opět věnovala v knize *Poselství jiného výrazu* v roce 1997. Upozorňuje zde na nepřesnost původního termínu „strukturální abstrakce“, protože struktura odkazuje k organizovanému řádu, zatímco čeští umělci tvořící v intencích informelu pracovali s náhodou, tedy s opakem účelného řádu.⁹⁴

⁸⁸ INFORMEL 1991, 55.

⁸⁹ INFORMEL 1991, 55.

⁹⁰ INFORMEL 1991, 55–56.

⁹¹ INFORMEL 1991, 39.

⁹² INFORMEL 1991, 64.

⁹³ KŘÍŽ 1991, 27.

⁹⁴ NEŠLEHOVÁ 1997a, 141.

2.5. Předchůdci a kořeny českých informelních tendencí

Nefigurativnímu umění, k jehož vzniku bylo využito netradičních materiálů nebo výtvarných prostředků, v Čechách předcházelo několik samostatných uměleckých pokusů, které předjímalý informelní tendence.

Již v druhé polovině 20. let se prostřednictvím experimentů informelní tvorbě přiblížila Toyen. Ve svém díle *Bažina* z roku 1928 do struktury obrazu vložila své podvědomé představy a vnitřní prožitky. Struktura barev rozpraskala a rozlila se po plátně. V rámci experimentování došla k podobným informelním projevům ještě u několika dalších obrazů, konkrétně u tří děl z roku 1929 s názvy *Ohňostroj*, *Noční slavnost* a *Obraz*, a poté roku 1934 u obrazu *Stisk ruky*.⁹⁵ Snaha vložit své niterné pochody do abstraktních děl se pak projevuje v různých experimentech u několika dalších umělců, mimo jiné u Jindřicha Štyrského či Josefa Šímy. Ve třicátých letech se Zdenek Rykr přibližuje obrazem *Neklidná kompozice* (1935) abstraktnímu expresionismu. Rykr také v tomto období vytváří asambláže z nalezených objektů, z části malované. Dalšími, kdo ve třicátých letech experimentují s abstrakcí, jsou František Gross a František Hudeček. Na počátku dalšího desetiletí pak Alén Diviš vytváří cyklus *Změti*, který je inspirován kresbami na zdech ve vězení. Vyznačuje se expresivitou a existenciálním podtextem, čímž se podobá tvorbě Dubuffeta.⁹⁶ Ačkoli se už od meziválečného období objevovali umělci a umělkyně, již směřovali k nefigurativnímu zobrazování, na český informel neměly tyto tendence přímý vliv.⁹⁷

Do první poloviny čtyřicátých let se pak také datuje tvorba Josefa Istlera, která v sobě již nese prvky informelu. Jedná se zejména o grafickou tvorbu, monotypy nebo litografie. Enrico Crispolti Istlera ve své studii označil za jednoho z umělců evropského informelu. Istler ve svých pracích kladl důraz na bezprostřednost a na stav v procesu jejich vzniku. Pomocí gestického znaku vkládal do materiální informelní struktury význam.⁹⁸ Josef Istler patřil do umělecké skupiny Ra, jež vznikla v průběhu války, první výstavu ale měla roku 1947. Její členové se snažili nalézt nový způsob výtvarného vyjádření. Vycházeli ze surrealismu, který ale v určitých aspektech přehodnocovali.⁹⁹ Ve svém skupinovém prohlášení se vyjádřili takto: „*Mnohé z objevů a metod surrealismu přijímáme za své, avšak nevyužíváme jich ve smyslu původní historické definice surrealismu.*“¹⁰⁰

⁹⁵ NEŠLEHOVÁ 1991a, 12.

⁹⁶ NEŠLEHOVÁ 1997a, 24–25.

⁹⁷ PRIMUS 1998, 4–5.

⁹⁸ NEŠLEHOVÁ 1997a, 24–25.

⁹⁹ NEŠLEHOVÁ 1997a, 29.

¹⁰⁰ Skupina Ra, 51.

Členem skupiny Ra byl i fotograf Miloš Koreček, který tvořil technikou fokalků. Název začal používat sám Koreček.¹⁰¹ Netradiční postup spočíval v nanášení chemikálií (vývojka, ustalovač), které působily na fotografickém materiálu (negativní film), čímž vznikl fotografický obraz.¹⁰² Skupina Ra také navázala kontakty s evropskou uměleckou skupinou Cobra.¹⁰³ Dalším umělcem, který postupným abstrahováním došel k expresivní abstrakci a je v kontextu českého informelu důležitou osobností, byl člen Skupiny 42 Jan Kotík.¹⁰⁴

Do slibného vývoje umění zasáhl již zmiňovaný komunistický převrat v roce 1948. Kulturní sféra se rozdělila do oficiální, kterou zastupoval socialistický realismus, a neoficiální, do které směřovali umělci, již se s ním neztotožňovali. V soukromých ateliérech se tito umělci různých generací i názorů vídali a dále se podíleli na progresivním vývoji výtvarných tendencí. Na konci čtyřicátých let se Josef Istler seznámil s Mikulášem Medkem. Oba tyto umělce pojil surrealistický okruh, který se nejdříve soustředil kolem Karla Teiga a do jehož čela se po jeho smrti roku 1951 postavil Vratislav Effenberger. Mikuláš Medek se v této době seznámil také s Vladimírem Boudníkem. Oba tito umělci měli v rozvoji českého informelního umění zcela zásadní roli. Ateliér Mikuláše Medka na smíchovském Janáčkově nábřeží byl jedním z míst, kde se konala setkání kulturních osobností a intelektuálů.¹⁰⁵ Neveřejné výtvarné tendence měly dvě hlavní východiska. Jedním z nich byl předválečný modernismus a druhým imaginativní umění a surrealismus, který nabyl díky nové politické situaci existenciální podtexty.¹⁰⁶

Od roku 1956, který přinesl postupné uvolnění kulturní politiky, nastal na umělecké scéně velký rozmach. Poté, kdy bylo znovu povoleno zakládání uměleckých skupin, začalo využívat této možnosti mnoho umělců. Mezi skupiny, jež navázaly na předválečné moderní umění, se řadí skupina Máj 57 a skupina Trasa 54 (založená studenty Emila Filly). Roku 1957 byla v Brně také představena výstava *Zakladatelé českého modernismu*.¹⁰⁷ Roku 1956 sepsali Mikuláš Medek, Josef Istler a Jan Kotík text, v němž charakterizovali imaginativní umění. Za představitele tohoto proudu označují umělce tašismu, postsurrealismu a abstraktní tvorby. Zní zde: „*Nadcházející umění se, podle nás,*

¹⁰¹ DUFEK 1991a, 159.

¹⁰² KRÁL 1994, 37–38.

¹⁰³ NEŠLEHOVÁ 2007, 123.

¹⁰⁴ PRIMUS 2003, 10.

¹⁰⁵ NEŠLEHOVÁ 1991a, 22.

¹⁰⁶ NEŠLEHOVÁ 1997a, 35–36.

¹⁰⁷ NEŠLEHOVÁ 1997a, 36.

nevyznačuje abstrakcí, nýbrž imaginací. ... Vychází ze smyslového, nikoli rozumového poznání. ... Realitou je pro nás geometrický a biologický tvar, realitou je stejně tak konkrétní předmět jako sen, světlo nebo cokoliv v nás či mimo nás.“¹⁰⁸

Po skupinách Máj a Trasa se začal počet vznikajících skupin zvyšovat. Z utvořených skupin můžeme jmenovat skupiny M 57, UB 12, Etapa, Křižovatka, Brno 57, Blok, Experiment, Profil 58 a další.¹⁰⁹ Délka existence těchto skupin se lišila, stejně jako hodnotnost děl jejich členů.¹¹⁰

Roku 1957 pak vyšel již zmiňovaný článek Jiřího Padrtý, pojednávající o abstraktním umění. Abstrakce pomalu získávala místo i na oficiální umělecké scéně. Jednalo se ale spíše o dekorativní typ či abstraktní umění, jež navazovalo na předválečné nefigurativní projevy, vycházelo z kubismu nebo fauvismu. Vliv na to měl jistě i úspěch československého pavilonu a abstraktní vitráže Jana Kotíka na *EXPU 58* v Bruselu.¹¹¹

Ve druhé polovině let padesátých se začíná mimo modernistické tendence postupně formovat český informel. Objevuje se stále více umělců, kteří tvoří v rámci různých abstraktních tendencí. Kromě již zmiňovaného ateliéru Mikuláše Medka se nové nefigurativní tendence formovaly taktéž v ateliérech Josefa Istlera, Roberta Piesena, Jana Kotíka či Jiřího Balcara.¹¹² Mikuláš Medek v průběhu 50. let tvořil stále intenzivněji a ve vývoji své tvorby, ve které stále částečně vycházel ze surrealismu, nakonec dospěl k redukci figury na abstraktní znak.¹¹³ Roku 1958 se Medek seznámil s Janem Koblasou a stali se přáteli. Oba umělci byli klíčovými osobnostmi pro vývoj českého informelu.¹¹⁴ Vzájemné vztahy mezi umělci, kteří stáli u postupného zrodu informelních tendencí, byly mezigenerační. Například Aleš Veselý se znal delší dobu s Robertem Piesenem, jelikož bydleli ve stejném domě.¹¹⁵

Další důležitou osobností tohoto období byl Vladimír Boudník. Zejména jeho grafická tvorba, která se datuje už do počátku 50. let, má zcela výjimečné místo na české výtvarné scéně. Tyto aktivní a strukturální grafiky, jež vznikaly bezprostředně, se vyznačovaly podobností s tašismem a akční malbou, z nichž ale nečerpal.¹¹⁶

¹⁰⁸ KOTÍK/ISTLER/MEDEK 1956, 215.

¹⁰⁹ LAHODA 1995, 51.

¹¹⁰ LAHODA 2007, 99.

¹¹¹ NEŠLEHOVÁ 1997a, 42.

¹¹² NEŠLEHOVÁ 1991a, 22.

¹¹³ NEŠLEHOVÁ 1997a, 44–45.

¹¹⁴ JUDLOVÁ 1995a, 102.

¹¹⁵ VESELÝ 1991, 25.

¹¹⁶ NEŠLEHOVÁ 1991a, 22–23.

Do počátku 50. let se také datují první kresby a obrazy Ludmily Padrtové. Tato umělkyně byla dříve známá především jako manželka Jiřího Padrty. Dnes je považována za jednu z osobností, které stály u počátku informelu a gestické malby v Čechách. Její tvorba bývá přirovnávána k dílu Vladimíra Boudníka. K abstraktnímu projevu došla Padrtová v polovině 50. let a do roku 1960 tvořila informelní kresby a malby.¹¹⁷

Na konci 50. let se u některých umělců objevuje zájem o spojení figurace s abstraktním projevem. Tento jev lze pozorovat i u Mikuláše Medka a Jana Koblasy.¹¹⁸ Rok 1959 je ale hlavně klíčovým obdobím, v němž velká řada umělců, kteří se věnovali abstraktní tvorbě, přichází s různějšími, svobodnějšími výtvarnými projevy a už tvoří v intencích informelu. Téhož roku se také uskutečnily veřejné výstavy některých těchto radikálnějších abstraktních děl. Jednalo se o výstavu Jiřího Balcara, Vladimíra Boudníka a Jana Koblasy. V roce 1960 se pak stává informel převládající, progresivní tendencí na neoficiální umělecké scéně.¹¹⁹

2.6. Konfrontace

První společnou přehlídkou informelního umění se staly dvě neveřejné výstavy *Konfrontace*, z nichž první proběhla v ateliéru Jiřího Valenty v Libni 16. března roku 1960 a druhá v ateliéru Aleše Veselého na Žižkově 30. října téhož roku.¹²⁰ První výstavy se účastnili Jan Koblasa, který byl iniciátorem a organizátorem akce, dále pak Antonín Tomalík, Čestmír Janošek, Jiří Valenta, Aleš Veselý, Antonín Málek, Zdeněk Beran a Vladimír Boudník. Na *Konfrontaci II* chyběl Zdeněk Beran, ale také se přidalo několik dalších umělců, konkrétně Zbyšek Sion, Václav Křížek a fotografové Karel Kuklík a Jiří Putta. Na *Konfrontaci I* byl pozván Mikuláš Medek a na *Konfrontaci II* jeho žena Emila Medková. Ani jeden z nich se ale jako vystavující nezúčastnil. Umělce, kteří zde prezentovali svou tvorbu, spojovala nefigurativní malba i jejich podobná východiska, pocity a názory, avšak neměli stanovený společný program. Zároveň byla také důležitá individualita jednotlivých umělců a jejich osobní přínosy.¹²¹ Za výběrem autorů, kteří zde vystavili svá díla, stál Jan Koblasa. Ten umělce vybral nejen na základě toho, že měli podobné názory, ale také díky víře, jíž měl v jejich talent.¹²²

¹¹⁷ DANĚK 2014, 31–32.

¹¹⁸ JUDLOVÁ 1995a, 102.

¹¹⁹ NEŠLEHOVÁ 1995, 183–187.

¹²⁰ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 239.

¹²¹ NEŠLEHOVÁ 1997a, 47–48.

¹²² NEŠLEHOVÁ 1991a, 24.

František Šmejkal hodnotil roku 1964 zpětně výstavy *Konfrontace* takto: „*Obě Konfrontace, které u nás byly první soubornější a nepochybně seriózní manifestací nefigurativní tvorby, vytvořily jedno ze závažných názorových ohnisek jejího dalšího vývoje a staly se zároveň příkladem pro celou řadu podobných akcí, uskutečněných později. ... V době realizace obou Konfrontací existovaly sice v Praze už i jiné závažné nefigurativní projevy (Istler, Medek, Piesen, P. Kotík, J. Kotík, Fára, Sklenář), ale ty zůstávaly víceméně izolované a nedostalo se jim téměř žádné možnosti publicity.*“¹²³

Umělecká díla, jež autoři na obou *Konfrontacích* představili, nesla stejný výraz. Vystavující umělci užívali stejných netradičních technik i postupů, z nichž bylo typické pálení, řezání a jiné destruktivní zásahy do vrstev hmoty obrazů. Společným rysem byla rovněž „snaha o významové zhodnocení nových syrových materiálů“ (jako byl pisek, dřevo, plechy, provazy, textilie).¹²⁴ Barevná skladba obrazů byla omezena na převládající černou, bílou, šedou a hnědou. Samotná hmota maleb v sobě nesla vlastní výraz.¹²⁵ Objevila se zde také snaha o narušení hranic mezi klasickým pojetím malby a sochy,¹²⁶ o vytvoření obrazu – objektu. Mělo se tak jednat o obraz, jenž je něco mezi malbou a reliéfem.¹²⁷ Jedním z nejpodstatnějších rysů, kterého chtěli účastníci *Konfrontací* dosáhnout, byla co největší autentičnost jejich umění. Myšlenky a projev těchto umělců byly značně radikální.

Mezi impulzy, které ovlivňovaly autory tohoto období, patřila četba děl spisovatelů, jako byl Kafka, Camus, Beckett a další, poslech elektronické a konkrétní hudby, zčásti i fyzika, ale také pozdní gotika, manýrismus a baroko.¹²⁸ Zájem o umění jmenovaných období se objevoval i ve španělském informelu. V českém umění se v díle některých umělců objevovaly navíc i byzantismy a inspirace judaismem.¹²⁹ Uměleckých textů ze Západu bylo dostupných velmi málo. Jan Koblasa při sympoziu k výstavě *Český informel* vzpomínal na to, jak ve švýcarském časopise *Graphis*, jenž byl dostupný v knihovně Uměleckoprůmyslového musea, viděl malé reprodukce děl tvůrců, jako byli Dubuffet, Tàpies či Tingueli. Po *EXPU* v Bruselu začalo být také dostupné více publikací a katalogů, které někteří umělci přivezli so Československa a díky nimž se mnozí

¹²³ ŠMEJKAL 1964a, 246.

¹²⁴ NEŠLEHOVÁ 1991a, 26.

¹²⁵ ŠMEJKAL 1964a, 246.

¹²⁶ VESELÝ 1991, 24.

¹²⁷ NEŠLEHOVÁ 1991a, 26.

¹²⁸ BERAN 1991a, 255.

¹²⁹ NEŠLEHOVÁ 1997b, nestr.

seznámili s tvorbou za našimi hranicemi.¹³⁰ Na druhé *Konfrontaci* už byly projevy jednotlivých umělců více rozlišitelné. Projevovali se stále radikálněji a jejich tvorba se rychle vyvíjela.¹³¹

Roku 1960 také proběhla výstava v ateliéru Jiřího Valenty, jež vznikla pro západní kritiky, kteří navštívili Prahu cestou z polského kongresu AICA a v Československu zhlédli tvorbu v ateliérech některých dalších umělců. Mezi těmito kritiky byli například Pierre Restany nebo Dore Ashtonová, kteří o tvorbě v Praze sepsali odborné texty, které vyšly v zahraničí.¹³²

V lednu 1961 se v Bratislavě konala neveřejná výstava *Konfrontácia I*, na které byla představena slovenská abstraktní tvorba, nejvíce grafická. K výstavě zaslal Vladimír Boudník dopis. Ve stejném roce proběhla v Praze první výstava skupiny Etapa a výstava skupiny Trasa.¹³³ V říjnu roku 1961 byla založena abstrakcionistická mezigenerační skupina Konfrontace, která se ale nedočkala oficiálního uznání. Skupinu tvořilo 36 umělců a šest teoretiků. Mezi členy byli např. Vladimír Boudník, Josef Istler, Mikuláš Medek, Emila Medková, Robert Piesen, Pavla Mautnerová, Jan Koblasa, Aleš Veselý, Jiří Valenta, mezi hosty pak Zbyšek Sion, Ludmila Padrtová, Olga Karlíková, Zdeněk Beran, Čestmír Janošek a další.¹³⁴ Hlavním impulsem pro vznik skupiny bylo přání umělců uspořádat společnou výstavu, jelikož zde byla určitá vyhlídka na oficiální prezentaci abstraktní tvorby. K ní však nikdy nedošlo.¹³⁵

V dubnu roku 1964 byla uspořádána v pražské Nové síni *Výstava D* (o jejíž uskutečnění se její organizátoři snažili již o několik let dříve). Ta mohla vzniknout za předpokladu, že k ní nebude vydán katalog.¹³⁶ Výstavní katalog, do kterého napsali texty František Šmejkal, Jan Kříž, Bohumil Mráz a Dalibor Veselý, se tedy v době svého vzniku k veřejnosti nedostal. Na výstavě byla prezentována díla jedenácti autorů české abstrakce – Vladimíra Boudníka, Jiřího Balcara, Josefa Istlera, Čestmíra Janoška, Jana Koblasy, Mikuláše Medka, Karla Nepraše, Roberta Piesena, Zbyňka Sekala, Jiřího Valenty a Aleše Veselého.¹³⁷ Vystavující umělci pocházeli z různých generací a měli i různá názorová východiska.¹³⁸ Název výstavy byl odvozen z literárního díla Ladislava

¹³⁰ KOBLASA 1991, 15–16.

¹³¹ NEŠLEHOVÁ 1991a, 25.

¹³² VESELÝ 1991, 25.

¹³³ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 441.

¹³⁴ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 442.

¹³⁵ MRÁZ 1964, 237–238.

¹³⁶ VESELÝ 1991, 23.

¹³⁷ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 445–446.

¹³⁸ ŠMEJKAL 1964b, 232.

Klímy *Utrpení knížete Sternenhocha*, od počátečního písmena postavy jménem Démona. Hlavním cílem této výstavy pak byla prezentace kvalitních, autentických abstraktních děl, jež byla vybrána z velké nefigurativní produkce, ke které se začalo obracet stále více umělců.¹³⁹

V lednu 1965 pak v Alšově síni Umělecké besedy v Praze proběhla třetí *Konfrontace*, která se od přechozích konfrontací značně lišila, už jen tím, že byla veřejná. Mezi vystavujícími byli Čestmír Janošek, Karel Kuklík, Antonín Málek, Pavel Nešleha, Zbyšek Sion, Antonín Tomalík, Jiří Valenta, Stanislav Benc, Miloslav Hotový, James Janíček a Čestmír Krátký.¹⁴⁰ K výstavě byl vydán katalog, do nějž napsali příspěvky Jan Kříž a František Šmejkal. Díla, která zde byla prezentována, měla různý charakter a některá z nich se vzdalovala nefigurativnosti.¹⁴¹ Výstavy se jako návštěvnice zúčastnila například i Dana Puchnarová, která se v této době připravovala na svou vlastní výstavu cyklu *Geometria Spiritualis*.¹⁴²

Výstavy *Konfrontace* a následné výraznější prosazování abstraktního umění na umělecké scéně ovlivnily řadu dalších umělců, kteří se přiblížili informelu či k informelním podnětům přistupovali různými způsoby. Jednalo se například o Olgu Karlíkovou, Danu Puchnarovou, Jana Hendrycha nebo Jiřího Mrázka.¹⁴³ Od poloviny 60. let se objevovali další a další umělci, kteří se věnovali nefigurativním tendencím. Často však začaly tyto tendence směřovat k pouhé estetizaci či k experimentům s technickými možnostmi.¹⁴⁴ Nemálo představitelů českého informelu se ve své tvorbě brzy vrátilo k figurativnímu zobrazování.

Mnozí tvůrci v období totalitního režimu odešli z Československa. Mezi nimi byli i někteří umělci českého informelu. Jednalo se například o Jana Koblasu, Pavlu Mautnerovou, Roberta Piesena, Zbyňka Sekala, Evu Janoškovou, Čestmíra Janoška, Jiřího Valentu nebo Antonína Málka.¹⁴⁵

2.7. Informel ve fotografii

Základy pro informelní fotografii byly u nás položeny již ve 30. letech v experimentech některých autorů, jako byli František Povolný, František Hudeček nebo Miroslav Háek.

¹³⁹ NEŠLEHOVÁ 1997a, 246.

¹⁴⁰ DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 447.

¹⁴¹ NEŠLEHOVÁ 1991a, pozn. 22, 31.

¹⁴² PUCHAROVÁ 2017, 58.

¹⁴³ NEŠLEHOVÁ 1991a, 29.

¹⁴⁴ BERAN 1991b, 20.

¹⁴⁵ HRDLÍČKOVÁ/VALOCH/PÁNKOVÁ/ŠETLÍK 1994, nestr.

Informelní fotografii rozděluje Antonín Dufek na bezpředmětnou a předmětnou.¹⁴⁶ Ke vzniku bezpředmětné se většinou nepoužívá kamera, ale různé techniky. Například se rozličně přetváří fotografická emulze, užívá se zvětšovací přístroj, do něhož se vkládají různé materiály, či se pracuje přímo s fotografickým papírem. Předmětná fotografie pak zachycuje hmotné předměty, často z co největší blízkosti, čímž přibližuje jejich texturální a strukturální podobu. Zachycené předměty pak na fotografii ztrácí svou původní formu, stávají se abstraktnějšími a připomínají informelní malby. Nejde však o pouhé zachycování textur hmoty s cílem estetizace. Divák může přiblížením a ztrátou orientace nahlížet na objekty zcela jiným způsobem. Zachycován je vnější povrch, ale vnímání směřuje do nitra. To působí na psychiku pozorovatele a může u něj vyvolávat úzkostné, tísnivé pocity. Symbolicky pak zachycení z tak velké blízkosti může odkazovat k nedostatečnému prostoru v totalitním režimu. Mezi časté náměty patřily zdi, okna, dveře, ploty, škvíry nebo výstupky. Zájem byl velmi často soustředěn na prostředí smetišť.¹⁴⁷

Dle tohoto rozdělení bezpředmětnou fotografii u nás zastupuje zejména tvorba Běly Kolářové, předmětnou pak část díla Emily Medkové, Jiřího Putty, Karla Kuklíka nebo Česmíra Krátkého. *Konfrontace II* se zúčastnili fotografové Karel Kuklík a Jiří Putta. Na *Konfrontaci III*, konané roku 1965 v Alšově síni, byl přítomen rovněž Karel Kuklík a také Čestmír Krátký a Stanislav Benc.¹⁴⁸

2.8. Informel v sochařství

Po konci 2. světové války, zejména po roce 1956, nastupují dvě generace sochařů, jež měly pro umělecký vývoj důležitou roli. V oficiální sochařské tvorbě převládala produkce pomníků a monumentálních plastik, které povětšinou měly ideologický charakter a vznikaly na zakázky. Velké množství sochařských výtvorů také vznikalo pro architekturu. V neoficiální tvorbě pak v 50. letech převládaly modernistické tendence. Na přelomu 50. a 60. let, v době uvolnění a lepších možností pro vystavování, se sochařská tvorba značně rozvíjí a u více sochařů se objevují tendence k proměnám v pojetí figury, k celkovým změnám ve výrazu, obsahu a formě. Někteří umělci figuru zjednodušují a postupně dochází k jejímu zabstraktnění a stylizaci.¹⁴⁹ Na počátku 60. let nastupují i v sochařství autoři, kteří se v tvorbě přibližují informelu. Ti se vyznačují užíváním

¹⁴⁶ DUFEK 1991a, 159.

¹⁴⁷ DUFEK 1991b, 44–46.

¹⁴⁸ DUFEK 2007, 269–270.

¹⁴⁹ ERBEN 1995, 125–131.

netradičních postupů a nejdůležitější je pro ně výraz děl. Typické pro práci většiny těchto umělců bylo jejich východisko v emocích, expresivita a složitá strukturovanost děl.¹⁵⁰

Do informelního sochařství se někdy řadí část tvorby italského umělce Lucia Fontany. Abstraktní plastiky z jeho rané tvorby pochází už z počátku 30. let. K informelnímu pojetí se pak vrátil na konci 50. let, kdy vytvořil keramické plastiky, které měly tvar koulí a v jejichž struktuře jsou patrné expresivní zásahy. Mnoho z nich pak odlil do bronzu.¹⁵¹ Mezi další sochaře, již byli ovlivněni informelem, se řadí Němci Erich Hauser, Thomas Lenk, Otto Herbert Hajek a Emil Cimiotti, Nizozemec Jan Schoonhoven, Skot Eduardo Paolozzi (jehož tvorba zajímala i některé představitele českého informelu)¹⁵², Francouz Etienne Martin a další.¹⁵³

Pro neformální abstraktní projevy v české sochařské tvorbě bylo podstatné nové pojetí obrazu-objektu, které přinesly osobnosti výstav *Konfrontace*. V českém sochařství pak fází informelu prošli nebo se mu velmi přiblížili například Aleš Veselý, Zdeněk Beran, Zbyňek Sekal, Eduard Ovčáček, Eva Kmentová, Hugo Demartini nebo Jan Hendrych.

Aleš Veselý započal svou uměleckou tvorbu malbou. Na konci 50. let začal tvořit v intencích informelu různé objekty.¹⁵⁴ Roku 1963 vystavil Veselý tzv. *stigmatické objekty*, pomocí nichž měl být divák konfrontován a stigmatizován realitou tehdejšího světa.¹⁵⁵ Tyto reliéfy autor tvořil s pomocí různých destruktivních zásahů. Zároveň z nich vystupovaly rozličné, většinou kovové prvky. V roce 1964 pak vytvořil cyklus plastik s motivem židle, z nichž první pojmenoval *Židle usurpátor*. Struktura sochy je zde opět narušována.¹⁵⁶ Také Zdeněk Beran vytvářel díla, jež stála na pomezí malby a sochy. Kromě obrazů produkoval i prostorové objekty a instalace.¹⁵⁷ Z práce sochaře Zbyňka Sekala se do informelu řadí některé jeho volné plastiky, dřevěné reliéfy a reliéfy, složené z nalezených předmětů. Ty také byly vystaveny na *Výstavě D*.¹⁵⁸

¹⁵⁰ ERBEN 1995, 154–155.

¹⁵¹ SEDLÁŘ 2008, 44–45.

¹⁵² VESELÝ 1991, 23.

¹⁵³ SEDLÁŘ 2016, 36.

¹⁵⁴ SEDLÁŘ 2008, 50.

¹⁵⁵ ŠMEJKAL 1963, 230.

¹⁵⁶ ŠMEJKAL 1968, 248.

¹⁵⁷ SEDLÁŘ 2008, 50.

¹⁵⁸ NEŠLEHOVÁ 1991a, 25.

3. Postavení žen-umělkyně v 50. a 60. letech v Československu

Před popisem situace, v níž se nacházely umělkyně v 50. a 60. letech ve 20. století, stručně zmíním historii emancipačních snah českých žen a s nimi spojené postavení umělkyně na našem území.

Na konci 19. století a na počátku století následujícího se začal navyšovat počet profesionálních ženských uměleckých osobností, byly zakládány ženské umělecké spolky a byly organizovány společné výstavy umělkyně. Do tohoto období také spadá počátek pojmu „ženské umění“, které začaly užívat samy výtvarnice.¹⁵⁹ Nárůst těchto aktivit souvisel i s obecnými emancipačními snahami českých žen. Již v roce 1905 byl založen výbor na získání volebního práva žen. Toto právo bylo zakotveno v Ústavě Československé republiky v roce 1920 a už po prvních volbách byly ženy zastoupeny v parlamentu. V následujícím období vznikaly různé ženské spolky a organizace.¹⁶⁰

V roce 1917 byl založen Výtvarný odbor Ústředního spolku českých žen, z něhož se roku 1918 zformoval Kruh výtvarných umělkyně (KVU).¹⁶¹ V průběhu 20. a 30. let bylo zorganizováno více společných výstav žen-umělkyně, což souviselo hlavně s činností Kruhu výtvarných umělkyně.¹⁶² V roce 1923 byla založena Ženská národní rada, jejíž činnost byla zastavena během nacistické okupace roku 1942 a mnoho představelek ženského hnutí bylo zatčeno či odvečeno do koncentračních táborů. Po konci 2. světové války na činnost Ženské národní rady navázala nestranická Rada československých žen, jejíž předsedkyní se stala Milada Horáková.¹⁶³

V únoru 1948 byl ustaven Akční výbor Rady československých žen, v jehož čele stála předsedkyně poslanecké sněmovny Anežka Hodinová–Spurná. Právě ona navrhla zbavení mandátu poslankyně národně socialistické strany Milady Horákové a dalších. Akční výbor obměnil činnost Rady československých žen a rovněž provedl čistku ve spolcích, které zahrnovala. Mezi těmito spolky byl i KVU. Tyto aktivity měly ideologický podtext. V rámci ženské emancipace začalo být uplatňováno její marxistické pojetí, které mělo spočívat zejména v nástupu žen na pracovní trh a jejich ekonomické

¹⁵⁹ PACHMANOVÁ 2013b, 114.

¹⁶⁰ JECHOVÁ 2013, 3.

¹⁶¹ PACHMANOVÁ 2013b, 131.

¹⁶² PACHMANOVÁ 2013b, 137.

¹⁶³ JECHOVÁ 2013, 3–5.

nezávislosti.¹⁶⁴ V poválečném Československu byl kladen velký důraz na pracovní aktivity. Mnoho žen začalo nastupovat do zaměstnání místo mužů, kteří byli potřební v těžkém a těžařském průmyslu. Na ženy byly tedy kladeny vyšší pracovní nároky, ale zároveň se také musely starat o domácnost. Pomocí v péči o domácnost mělo být zavedení služeb, které přislíboval komunistický režim (například zřizování jeslí, prádelen, větší produkce polotovarů atd.). Tyto služby ale často nebyly příliš kvalitní a původní plán režimu nebyl zcela naplněn.¹⁶⁵

V květnu roku 1950 začal politický proces se „záškodníky“ (jak je označoval tehdejší režim), mezi nimiž byla Milada Horáková a další. Horáková byla jako první žena v historii československé republiky odsouzena k trestu smrti a následně popravena. Proti rozsudku se ozývalo mnoho pobouřejících hlasů ze zahraničí, mimo jiné i od ženských aktivistek. V Československu se ale protesty od ženských organizací nekonaly.¹⁶⁶

Od počátku 60. let se v rámci „ženské otázky“ ze strany vlády věnovala pozornost hlavně zaměstnaným ženám a mateřství.¹⁶⁷ Roku 1967 byl ustaven Československý svaz žen, jehož úkolem mělo být obnovení tradice ženského hnutí a sdružování nejen žen, které byly ve straně. Po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa v roce 1968 se stupňovaly stranické zásahy do ženských organizací. Členky, jež nesouhlasily s okupací či byly shledány nevyhovujícími, byly vyloučeny.¹⁶⁸ V ideologickém duchu se „emancipační“ snahy v oficiálních sdruženích, organizacích a spolcích nesly v celém období komunistického totalitního režimu v Československu a negativně ovlivnily pohled na feministické hnutí.

V průběhu 20. století se postupně prosazovalo čím dál tím více žen-umělkyně. Po konci druhé světové války nastoupilo do studia na vysoké umělecké školy v Československu mnoho dívek a žen. Ty pak sehrály důležitou roli v 60. letech. V průběhu 50. a zejména pak 60. let se tak na české umělecké scéně začalo objevovat mnoho umělkyně, jejichž tvorba byla velmi kvalitní.

V neoficiální výtvarné scéně začaly být ženy přijímány víceméně jako rovnocenné mužským autorům. Přesto byly ale mnohdy v očích tehdejších kritiků upozaděny za svými známějšími životními partnery. Některé umělkyně byly členkami různých

¹⁶⁴ JECHOVÁ 2013, 7–8.

¹⁶⁵ KNAPÍK/Franc 2011, 63–64.

¹⁶⁶ JECHOVÁ 2013, 9–10.

¹⁶⁷ JECHOVÁ 2013, 13.

¹⁶⁸ JECHOVÁ 2013, 15–17.

výtvarných uskupení, v nichž ale byly téměř vždy v menšině.¹⁶⁹ Přínos umělkyň do umělecké sféry od 60. let vidí Martina Pachmanová především v jejich osobnějším a intimnějším projevu.¹⁷⁰ Většina výtvarnic tohoto období nevnímala, že by zakoušely nějakou výraznou diskriminaci. Největší problém byl pro umělce i umělkyně této doby totalitní režim, proti němuž bylo třeba bojovat.¹⁷¹

V západním světě se již od sklonku šedesátých let debatovalo o feminismu a umění, k němuž se začaly hlásit některé umělkyně. Situace v Československu i celém východním bloku byla zcela jiná. Jedním z důvodů byl nedostatek informací ze Západu obecně. Dalších důvodů bylo podle Martiny Pachmanové několik – skepticismus vůči jakémukoliv politickému umění (jež bylo spojeno zejména s propagandistickým uměním režimu), tradice modernismu, málo společných snah žen o změnu a další.¹⁷²

V rámci české umělecké teorie a kritiky se feministickému umění začala věnovat větší pozornost až po roce 1989. Pojem gender se rovněž začal používat až po roce 1989. Před tímto mezníkem se ženským autorkám spíše sporadicky věnoval teoretik Jindřich Chaloupecký, který ovšem odmítal feminismus jako takový.¹⁷³ Feministické teorie, jež byly probírány na Západě, tak neměly na české umění této doby žádný vliv. Stejně tak s nimi tedy nemůže být spojen zvýšený počet žen – umělkyň, který v této době nastal. I v porevolučním období byl v rámci diskuzí o feminismu v uměleckém prostředí velmi často cítit nezájem o feminismus nebo přímo antifeminismus.¹⁷⁴

Jednou z těch, jež se v teoretické rovině často věnovaly ženským výtvarnicím, byla Věra Jirousová. Mimo jiné uvedla: *„Bylo nasnadě zajímat se o umělce, o nichž jsem dřív nesměla psát, a zkoumat práce tvůrců, které představují ostrůvky na okraji. Často se jednalo o ženské autorky, které mají obvykle významné, ale jen málokdy veliké dílo. Znam odpověď na otázku, co je společným jmenovatelem většiny předních českých umělců – hodná manželka, která svého muže po celý život podporuje v jeho práci.“*¹⁷⁵

V roce 1993 vytvořila Věra Jirousová anketu, ve které se dotazovala některých významných umělkyň na otázky spojené s „ženským uměním“, ve které se většina dotazovaných žen distancovala od feministického umění i feminismu obecně.¹⁷⁶ Pavlína

¹⁶⁹ MORGANOVÁ 2014, 5.

¹⁷⁰ PACHMANOVÁ 2004, 51.

¹⁷¹ MORGANOVÁ 2014, 16.

¹⁷² PACHMANOVÁ 2013a, 35–36.

¹⁷³ PACHMANOVÁ 2013a, 37.

¹⁷⁴ MORGANOVÁ 2014, 14.

¹⁷⁵ JIRKALOVÁ 2009, 28.

¹⁷⁶ JIROUSOVÁ 1993, 42–52.

Morganová k tomuto napsala: „*Tento postoj je typický především pro starší generaci autorek, které se jako jedny z mála prosadily v dominantně mužském prostředí českého poválečného umění: trvají na univerzálních postojích a žádné ženské umění pro ně neexistuje. Současná genderově orientovaná kunsthistorie však zřetelně ukazuje, jak komplikovaná byla jejich pozice vedle jejich mužských kolegů (většinou životních partnerů).*“¹⁷⁷

V roce 2014 proběhla v Domě umění města Brna výstava s názvem *Grey Gold*, která prezentovala současné dílo českých a slovenských umělkyň, jimž bylo v době výstavy 65 let a výše a které na výtvarnou scénu nastoupily v poválečném období. K výstavě byla vydána stejnojmenná monografie, v níž mimo jiné kurátorky pokládaly několik otázek spojené se stářím, ale také s postavením umělkyň na výtvarné scéně za totalitního režimu. Mezi vybranými umělkyněmi byly i Ludmila Padrtová a Dana Puchnarová.¹⁷⁸ Jedna z pokládaných otázek zněla: „*Patříte ke generaci, která nastupovala v době, kdy se vůbec poprvé stala samozřejmou součástí přítomnosti žen-autorek na československé scéně. Uvědomovala jste si tehdy tento fakt? Jak jste ho prožívala?*“

Ludmila Padrtová na ni odpověděla takto: „*Přítomnost žen-autorek na československé scéně jsem uvítala, ale tento fakt jsem příliš neprožívala. Pokud se to týká i autorek ve světě výtvarném, tak jsem tehdy stála mimo veškeré proudy. Důležité však je, že jsem nasávala atmosféru kolem vytvářeného dění v souvislosti s prací a zájmy Jiřího Padrtu, který byl mnoho let mým manželem a byli jsme si blízcí už v letech dospívání.*“¹⁷⁹. Padrtová tvořila v izolaci, nepatřila do žádného uměleckého okruhu a tvořila zejména na základě svých vlastních pocitů. Nebyla vystudovanou výtvarnicí. I to mohl být jeden z důvodů, proč o výrazném nástupu umělkyň v 50. a 60. letech příliš neuvažovala, i když tento fakt vnímala.

U Dany Puchnarové se v odpovědi na stejnou otázku objevuje přímo negativní reakce: „*Já jsem si to vůbec neuvědomovala ani jsem to nemohla prožívat, protože my jsme vždycky spolupracovali se všemi, ať to byl muž, nebo žena, a nijak zvlášť jsem nevnímala ženský podíl v uměleckých sférách, jak zní otázka.*“ Rovněž zde vyslovila nesouhlas s užíváním pojmu gender v souvislosti s výtvarným uměním a vyjádřila se

¹⁷⁷ MORGANOVÁ 2014, 15.

¹⁷⁸ Na výstavě byly zastoupeny tyto výtvarnice – Marie Blabolilová, Klára Bočková, Marie Filippová, Eva Fuková, Milota Havránková, Dagmar Hochová, Inge Kosková, Alena Kučerová, Markéta Luskačová, Adéla Matasová, Daisy Mrázková, Eva Císárová-Mináriková, Věra Nováková, Ludmila Padrtová, Dana Puchnarová, Jitka Svobodová, Adriena Šimotová, Daniela Vinopalová-Vodáková, Jana Želibská.

¹⁷⁹ FREMLOVÁ/PETIŠKOVÁ/VARTECKÁ 2014, 171.

k vnímání této problematiky ve své generaci: „*My jsme vyrostli v době socialismu, kdy jsme všichni dřeli jako koně, ať to byla žena, nebo muž, zcela rovnocenně. Takže my nemáme vůbec pro to buňky, abychom pochopili tu otázku.*“¹⁸⁰

Koncepce této výstavy a k ní vydaného katalogu byla mnoha kritiky (a například i Danou Puchnarovou) přijata negativně. Nicméně zajímavým exkurzem do sledovaného období byl v této publikaci jistě příspěvek umělkyně Adély Matasové. Ta se zde podělila o své vzpomínky týkající se postavení umělkyň, fungování uměleckých skupina a výstav za socialismu. Matasová studovala na Akademii výtvarných umění mezi lety 1958-1964. Když sem nastoupila do přípravného ročníku, byla zde jednou ze dvou žen v poměru k deseti mužům. Ve specializovaných ateliérech se pak počet žen a mužů více vyrovnal. Výtvarně znevýhodněná se autorka necítila. Vzpomínala zde také na tehdejší výstavy a na nízkou účast výtvarnic na nich: „*Vystavovalo se pouze neoficiálně, byly to většinou mužské výstavy v dislokovaných ateliérech, na kterých ženy jen občas participovaly.*“¹⁸¹

Matasová také popsala, jak se setkávala s tvorbou různých progresivních umělců té doby a jak se dostávala k informacím přes jiné umělkyně, jako byla Eva Janošková (v té době Šedivá), Dana Puchnarová nebo Nad'a Plíšková. Výtvarnice zpětně hodnotila svá léta na Akademii a podělila se také o svůj pohled na možnosti vystavování umělkyň: „*To byl svět, ve kterém jsem se v době svých studií 1958-1964 jako žena pohybovala dosti neskadno, aniž bych si to příliš uvědomovala, protože jsem byla vychována ve velkém respektu k mužské společnosti. Výstavy, na nichž uplatnily ženy rovnocenně své umělecké schopnosti, byly až kolem roku 1968, kdy došlo ke společenskému a politickému uvolnění. ... Ženám se podařilo až po roce 1968 ukázat sílu své individuální osobnosti samostatně bez prostřednictví mužů.*“¹⁸²

Ke konci 70. let Adéla Matasová spolu s grafičkou Janou Severovou organizovaly setkání žen v Makarské vinárně na Malé Straně, při nichž diskutovaly o různých tématech. Tyto diskuze se postupně vyvinuly v přednášky a na počátku 80. let začaly, ve spolupráci s historičkou umění Květou Křížovou, pořádat kolektivní výstavy výtvarnic. Prezentovaná díla nepojilo žádné společné téma nebo forma. Tyto výstavy se dočkaly negativní kritiky od některých umělců.¹⁸³

¹⁸⁰FREMLOVÁ/PETIŠKOVÁ/VARTECKÁ 2014, 171.

¹⁸¹MATASOVÁ 2014, 40.

¹⁸²MATASOVÁ 2014, 40.

¹⁸³MATASOVÁ 2014, 41.

Zajímavé je, že v okruhu českého disentu, do něhož se zapojovali muži i ženy, vládl spíše patriarchát. Na to vzpomínala například Jarmila Johnová, jedna z chartistek: „... *ta společnost byla vlastně hodně patriarchální, ženský tam fungovaly jako spolubojovnice, kromě těch, co už měly nějakou kariéru možná, ... my jsme zůstaly akorát buchtama v domácnosti a těm mužskejm to vyhovovalo.*“¹⁸⁴

Jak je patrné z předchozí kapitoly, dvou *Konfrontací*, které poprvé představily umění českého informelu, se účastnily pouze umělci. Okruh těchto výtvarníků byl uzavřený a známý jen zasvěceným. Výjimkou měla být fotografka Emila Medková, která dostala pozvání na druhou *Konfrontaci*, ale ta svou účast odmítla.

Pokud jde o situaci umělkyně, kterým bude věnována pozornost v následujících kapitolách, byla situace u každé z nich rozdílná. Například Emila Medková začala vystavovat svou volnou fotografickou tvorbu poměrně brzy. První samostatnou výstavu měla již v roce 1960 v oblastním muzeu v Hradci Králové. První monografie Medkové vyšla v roce 1965. Dílo Medkové bylo známo i v zahraničí a byla oceňována podobně jako její manžel Mikuláš Medek.

Naproti tomu Ludmila Padrtová se dočkala ocenění až v 2. polovině 90. let. Její první samostatná výstava se konala v roce 1998 v Galerii moderního umění v Hradci Králové. Hlavním důvodem však nebyl fakt, že by její tvorba z 50. let byla upozaděna za osobností jejího prvního manžela, uměleckého teoretika Jiřího Padrty, ale Ludmila Padrtová o prezentaci své práce vlastně nestála. Sama Padrtová o sobě prohlásila, že „*nikdy nebyla extra společenský tvor*“.¹⁸⁵ V jiném rozhovoru také řekla: „*Jiřímu se mé věci velmi líbily, chtěl je někde publikovat, ale já to zadržela. ... Nepotřebovala jsem být členem nějaké skupiny. Někde s něčím souviset nebo se někde prezentovat bylo pro mě těžké.*“¹⁸⁶ Navíc její první fáze umělecké tvorby trvala jen deset let. Jako jeden z důvodů, proč s tvorbou přestala, uvedla, že podle ní byla důležitější práce jejího muže a nechtěla jí ohrozit. Byla totiž uvedena u StB jako autorka tvořící typ abstraktního umění, které bylo na začátku 60. let v totalitním režimu stále považováno za nevhodné.¹⁸⁷

Další umělkyně této doby Pavla Mautnerová neměla dodnes samostatnou výstavu a není o ní dostupných mnoho informací. Roku 2015 se k tomuto vyjádřil i historik umění František Dvořák: „*Je také nepochopitelné, že se u nás dosud neuskutečnila výstava*

¹⁸⁴ ALAN 2001b, 37.

¹⁸⁵ DANĚK 2014, 34.

¹⁸⁶ PLACÁK 2013, 71.

¹⁸⁷ PLACÁK 2013, 73.

Pavly Mautnerové (členky skupiny Křižovatka) nebo Jitky Kolínské (členky skupiny Máj).“¹⁸⁸ V umělecko-historických textech bývá většinou zmiňována v souvislosti s prací jejího partnera Roberta Piesena, se kterým jí v tvorbě pojila podobná východiska. Ještě za života Mautnerové i Piesena proběhlo několik jejich společných výstav. V té době tak šlo pravděpodobně o přání obou partnerů vystavovat společně.

Vzájemná spolupráce či sdružování umělkyň nebyly v poválečné době časté. Autorky spíše obvykle spolupracovaly se svými manžely či partnery. Jednalo se o fenomén párů, v nichž se oba partneři často vzájemně umělecky ovlivňovali.¹⁸⁹ V roce 2002 proběhla v Galerii Zlatá husa výstava *Anima a Animus* (manželské páry v generaci 60. let), která tento fenomén prezentovala.

V 70. letech se v jednom z dopisů, jenž napsala Eva Kmentová Jindřichu Chaloupeckému, zmiňuje o seznámení s Emilou Medkovou a o jejich nápadu uspořádat společnou výstavu: „*Emila Medková Vás nechá moc pozdravovat. Bylo to s ní moc prima. Nikdy jsem si nepředstavovala, že je to tak bezvadná žena. Jsem ráda, že jsem se s ní seznámila. Byla jsem také u ní v bytě, prohlédla jsem si obrazy a ukazovala mi svou fotku – říká tomu škvíry – vlastně je to totéž, co jsem teď já udělala z papíru; tak jsme si říkaly, že to asi nějak chodí ve vzduchu a že by bylo pěkné udělat “ženskou“ výstavu.*“¹⁹⁰ Téma škvír nebo štěrbin může odkazovat k ženské sexualitě a v tomto období se k němu obracely i další autorky v Evropě a USA.¹⁹¹ Zmiňovaná výstava se však nikdy neuskutečnila.

Práce některých historiků a historiček umění (např. Martiny Pachmanové), kteří se věnují tématice genderu, prokazují, že postavení umělkyň v 50. i 60. letech bylo složitější. I přesto však u většiny umělkyň tvořících v této době převažoval nezájem o tuto tematiku (viz. anketa Věry Jirousové či rozhovory v katalogu *Grey Gold*), který byl mimo jiné důsledkem života v totalitním komunistickém režimu. Objevují se však i výtvarnice, které jistě rozdílly v postavení mužů a žen na umělecké scéně vnímaly, jak ukazují například vzpomínky Adély Matasové. Utvořit komplexní pohled na věc je složitější, protože mnoho umělkyň tvořících ve sledovaném období je již po smrti a jejich názory

¹⁸⁸ <https://t.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/dvorak-slavi-95-a-planuje-knizku-o-sbirkach-na-hrade-339585.html>, vyhledáno 6.2.2019

¹⁸⁹ Mezi tyto páry patřily například – Pavla Mautnerová a Robert Piesen, Emila Medková a Mikuláš Medek, Eva Janošková a Čestmír Janošek, Zorka Ságlová a Jan Ságel, Eva Kmentová a Olbram Zoubek, Běla Kolářová a Jiří Kolář, Zdena Fibichová a Vladimír Preclík, Adriena Šimotová a Jiří John, Daisy Mrázková a Jiří Mrázek, Jaroslava Brychtová a Stanislav Libenský a další.

¹⁹⁰ KMENTOVÁ 1975, 59.

¹⁹¹ PACHMANOVÁ 2004, 52.

na vlastní postavení na umělecké scéně v písemné formě neexistují. Do značné míry se tak jedná o otázku sociologickou.

I přes fakt, že v průběhu 50. a 60. let stále převažovalo na umělecké scéně více mužských autorů, zejména v průběhu 60. let se poprvé představilo velké množství umělkyň, které svou prací přinesly v některých případech do českého umění nové principy či postupy a jejichž role byla významná pro další vývoj. Znovu, a ještě výrazněji pak ženy zasáhly do rozvoje českého umění po roce 1989, v 90. letech.

4. Profily vybraných umělkyn

4.1. Zorka Ságlová

Zorka Ságlová, se narodila 14. srpna 1942 v Humpolci jako Zorka Jirousová. Její matka Bohumila Jirousová byla vyučenou švadlenou, avšak pracovala jako vychovatelka v dětském domově. Zorčin otec Josef Jirous pocházel ze selského rodu, ale působil jako úředník.

Zorka Ságlová měla o dva roky mladšího bratra Ivana Jirouse, který se do našich dějin zapsal jako jedna z klíčových postav českého undergroundu. Ivan Jirous byl výtvarný kritik, publicista a básník. Spolupracoval s hudební skupinou The Primitive's Group a poté byl zakládajícím členem skupiny The Plastic People of the Universe. Tato činnost a také Jirousova veřejná kritika tehdejšího režimu vedla v průběhu 70. let k jeho opakovanému věznění.¹⁹² Zorka Ságlová při vystoupeních těchto hudebních skupin pomáhala s tvorbou kostýmů a scén.¹⁹³ Důležitý vztah měla také se svým starším bratrancem, Jiřím Padrtou. Padrta byl výtvarný teoretik a kritik a byl velice podstatnou osobností v tehdejší umělecké sféře, neboť byl v kontaktu se zahraničními výtvarnými projevy a jejich představiteli, a tak přinášel informace o vývoji v zahraničí i k nám. V rozhovoru s Věrou Jirousovou v časopisu *Výtvarné umění* označila Ságlová svého bratrance Padrtu jako „zástupnou otcovskou autoritu“.¹⁹⁴

Po úspěšném ukončení jedenáctileté střední školy nastoupila na roční povinnou praxi jako tkadlena do textilního podniku Bytex, jenž se nacházel v Rumburku. Po odpracování praxe si mohla podat přihlášku na vysokou školu. Vybrala si Vysokou školu uměleckoprůmyslovou, na kterou byla také přijata. Studovala zde v letech 1961–1966 v ateliéru textilu pod vedením profesora Antonína Kybala. V průběhu studia potkala fotografa Jana Ságla, který pocházel stejně jako ona z Humpolce a kterého si ještě za studia roku 1964 vzala za muže. Roku 1968 přivedla Zorka na svět dceru Alenku.

Výtvarnou tvorbu v průběhu života Ságlové charakterizují různé formální projevy, ale zároveň také opakující se motivy, které tvorbu propojují.¹⁹⁵ Raná tvorba Ságlové je spojena s informelními obrazy, které vytvářela během studia na VŠUP, asi od roku 1962. Tyto projevy však brzy opustila a začala se věnovat konstruktivním geometrickým obrazům. V roce 1966 je pak prezentovala na výstavě *Konstruktivní tendence* v Jihlavě

¹⁹² BUČILOVÁ 2009, 10.

¹⁹³ BUČILOVÁ 2009, 22.

¹⁹⁴ JIROUSOVÁ 1993, 49.

¹⁹⁵ BUČILOVÁ 2009, 50.

a taktéž v roce 1968 na výstavách Nová citlivost, jež proběhly v Brně, Karlových Varech a Praze. V srpnu následujícího roku spolu s manželem Janem Ságlem vystavovala ve Špálově galerii spolu s Bělou a Jiřím Kolářovými. Při této výstavě prezentovala ve výstavních prostorech instalaci s názvem *Seno – sláma*. Ságlová zde rozmístila balíky ze sena, slámy a vojtěšky určené k interakci s návštěvníky, místo očekávaných uměleckých děl. Tento počin sklídl negativní ohlasy jak od oficiálního tisku, tak také od většiny umělců a uměleckých kritiků.¹⁹⁶

Od roku 1969 nastalo v tvorbě umělkyně další období, které bylo charakteristické spojením happeningových akcí s land-artem.¹⁹⁷ První bylo *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*. Nejen této akce se spoluúčastnily hudebníci z The Primitive's Group a The Plastic People of the Universe. Brzy poté začala Zorka Ságlová tvořit v izolaci tapisérie a rovněž poprvé pracuje s motivem králíčí postavy, což byl jeden z nejzásadnějších motivů celé autorčiny tvorby. V letech 1976–1986 vytvořila cyklus tří tapisérií odkazující na vývoj umění v historii. Od konce 80. let dále zobrazovala motiv králíků a zajíců. V této době také začala pracovat s živými králíky, kteří měli namočené tlapky do barvy a jejich chozením po plátně vznikaly obrazy. Králíčí motiv v různých formách zobrazení užívá i v průběhu let devadesátých.¹⁹⁸

Zorka Ságlová zemřela 20. listopadu 2003.

4.2. Ludmila Padrťová

Ludmila Padrťová, dívčím jménem Rencová, se narodila 14. září 1931 v Třeboni rodičům, kteří vlastnili hospodářství a trávil tak dětství mezi zvířaty a v přírodě. V tomto městě také mezi lety 1945-1949 studovala na reálném gymnáziu. V pouhých patnácti letech se seznámila s o dva roky starším budoucím teoretikem umění Jiřím Padrťou, s nímž začala chodit a později si ho vzala. Seznámili se díky rodinným vazbám. Její sestřenice se tehdy provdala za bratrance Jiřího Padrty.¹⁹⁹

Roku 1949, po maturitě, odešla do Prahy, kde získala úřednickou práci v podniku Keramika, ve kterém pracovala až do roku 1990. Kvůli tomu, že její otec vlastnil statek, nedostala potřebné doporučení na vysokou školu. V jednom z rozhovorů to okomentovala takto: „*Jelikož můj otec vlastnil víc zemědělské půdy, nedostala jsem po maturitě doporučení na žádnou školu, a tak jsem hledala nějaké místo. ... I později, když už jsem*

¹⁹⁶ BUČILOVÁ 2009, 11–12.

¹⁹⁷ KNÍŽÁK 2006a, 9.

¹⁹⁸ BUČILOVÁ 2009, 11–12.

¹⁹⁹ PLACÁK 2013, 70.

žila s Jiřím Padrtou a malovala, jsem zastávala názor, že řádně pracovat má každý, a tak jsem do práce chodila celý život.“²⁰⁰

Jiří Padrta se nejdříve věnoval i vlastní výtvarné tvorbě, ale nakonec s ní přestal a soustředil se jen na teoretickou práci. Nepoužitá plátna, palety a barvy, které mu zbyly, věnoval Ludmile Padrtové.²⁰¹ Padrtová neabsolvovala žádnou výtvarnou školu. Poprvé se přiblížila výtvarné tvorbě roku 1951. Tehdy se připojila k vyučujícím a studentům pedagogické fakulty, kterou vystudoval Jiří Padrta, na plenér. Začala kreslit suchými pastely krajiny. Na její první kresbě vůbec zachytila duby.²⁰² Po období, kdy se ve své tvorbě věnovala nejdříve realistickým a posléze expresivně pojatým malbám a kresbám krajin, se roku 1955 dostala k abstraktnímu projevu.

Po svatbě s Jiřím Padrtou roku 1955 se jejich malý sklepni byt, nacházející se pod pražskými Nuselskými schody, stal jedním z míst, kde se scházely významné umělecké a intelektuální osobnosti té doby.²⁰³ Prostřednictvím Jiřího Padrty, který se orientoval v uměleckých směrech, které v té době hýbaly západní Evropu, se Padrtová dostala k mnoha informacím. Mimo jiné se od něj dozvěděla o Michelu Tapié, který jako první užil termínu *informel*.²⁰⁴ Kromě těchto informací měla autorka i přirozený umělecký cit. V tomto období nacházela inspiraci zejména v přírodě, ale také v hudbě a poezii.²⁰⁵ Brzy také začala užívat netradiční výtvarné postupy a neumělecké materiály.²⁰⁶

Ludmila Padrtová tvořila jako solitérka. V druhé polovině 50. let mnoho kreseb a obrazů, které jsou zahrnuty pod lyrickou abstrakci. Je také považována za zásadní postavu počátků českého *informelu*. Dílo Padrtové z období 50. let bývá přirovnáváno k Vladimíru Boudníkovi, se kterým se okrajově znala.²⁰⁷ Kromě jiného Ludmila Padrtová ani Vladimír Boudník neprošli výtvarným vzděláním na žádné vysoké škole. Od Boudníka jí ale v umělecké tvorbě odlišovala jiná východiska.²⁰⁸

Na počátku 60. let vytvořila Padrtová cyklus maleb, jež výstižně nazvala *Pomsta informelu*. Na dlouhou dobu se jednalo o poslední autorčinu výtvarnou činnost. Tento počín rovněž vysvětlila v jednom z rozhovorů: „*Nemstila jsem se informelu samotnému, ten mám pořád ráda, ale pouze svým vlastním litým, acetonovým obrazům, které jsem*

²⁰⁰ DANĚK 2014a, 31–32.

²⁰¹ PLACÁK 2013, 71.

²⁰² DANĚK 2014a, 32.

²⁰³ DANĚK 2014a, 32.

²⁰⁴ DANĚK 2014a, 34.

²⁰⁵ DANĚK 2014b, nestr.

²⁰⁶ PLACÁK 2013, 70.

²⁰⁷ DANĚK 2014a, 31.

²⁰⁸ DANĚK 2012, 38.

překryla karikaturami. ... Chodila jsem do práce, musela stíhat každodenní povinnosti, doma jsem pak kreslila a malovala po nocích. ... Já navíc začala používat místo klasických olejů acetonové barvy, které byly hrozně cítit. Začala jsem mít výčitky, že už to dál nejde. Navíc začátkem šedesátých let se pomalu uvolňovaly společenské poměry, k informelu se různí umělci už veřejně hlásili, otevíraly se výstavy. Tak jsem si řekla, ať se snaží jiní.“²⁰⁹

Byt Padrtů navštěvovali i osobnosti, jež byly sledovány Státní bezpečností. Ani Padrtová na počátku 60. let neušla pozornosti StB, která ji evidovala jako abstraktní umělkyni. Na tuto informaci ji upozornil Václava Havel, který se ji dozvěděl během svého výslechu. I ze strachu, že by mohla potencionálně ohrozit kariéru Jiřího Padrty, se rozhodla přestat tvořit. Mnoho obrazů a kreseb sama zničila, rozřezala. Jeden z obrazů například použila k zakrytí díry ve střeše. Jiná díla pak rozdala svým známým. Dvě plátna věnovala jako svatební dar bratranci Jiřího Padrty, Ivanovi Jirousovi a jeho ženě Věře Jirousové.²¹⁰ Již na počátku 60. let se Padrtová přestala věnovat malování i kreslení a znovu začala po dlouhé době, v roce 2011.²¹¹ V průběhu 70. let se věnovala fotografování přírody, ke které měla velmi blízký vztah po celý svůj život.²¹²

Roku 1978 zemřel Jiří Padrta. V tomto těžkém období se po nějaké době Padrtová seznámila s umělcem Janem Vyleťalem, bratrem surrealistického malíře Josefa Vyleťala. V roce 1979 se Ludmila Padrtová a Jan Vyleťal vzali. Zůstali spolu až do roku 2012, kdy Jan Vyleťal zemřel.²¹³

V roce 1997 tvorbu umělkyně objevil Jiří Valoch a o rok později uspořádal její první samostatnou výstavu v Galerii výtvarného umění v Hradci Králové.²¹⁴ Její dílo bylo oceněno s tak velkým zpožděním z několika důvodů. Jeden z nich byl, že bylo známo malé množství jejích kreseb a obrazů, vzhledem k tomu, že velké množství autorka porozdávala nebo zničila. Dalším také byl fakt, že Padrtovou osobnosti té doby, jež jí znaly, vnímaly spíše jako manželku Jiřího Padrty než jako umělkyni.²¹⁵

Ludmila Padrtová zemřela 24. ledna 2016.

²⁰⁹ DANĚK 2014a, 35.

²¹⁰ PLACÁK 2013, 73–74.

²¹¹ DANĚK 2014a, 31.

²¹² DANĚK 2011, 6.

²¹³ PLACÁK 2013, 77.

²¹⁴ JIROUSOVÁ 1999, 5.

²¹⁵ DANĚK 2012, 38.

4.3. Pavla Mautnerová

Pavla Mautnerová se narodila 17. září roku 1919 v Brně. Zde také studovala na reálném gymnáziu, jež absolvovala v roce 1938 a roku 1939 se přestěhovala do Prahy.²¹⁶ Po konci 2. světové války se Pavla Mautnerová seznámila s Robertem Piesenem, který rovněž část svého života strávil v Brně. Piesen se narodil 11. srpna 1921 v Jindřichově Hradci. Před koncem války mu po zatčení gestapem hrozil trest smrti, který však díky pražskému květnovému povstání nebyl vykonán. Postupně přešel od modernistické tvorby (byl členem skupiny Máj 57) k informelnímu projevu.²¹⁷

Pavla Mautnerová potkala Piesena v Praze a partneři se brzy společně přestěhovali do Veletržní ulice 29, kde se nacházel i ateliér. Tyto prostory obývali po celou dobu svého života v hlavním městě.²¹⁸ Umělecké tvorbě se Mautnerová začala usilovně věnovat na počátku 60. let. Pro výtvarnou tvorbu Mautnerové byla důležitá právě doba jejího pobytu v Praze.²¹⁹ Ve svých malbách došla brzy k abstrakci s duchovním charakterem. Pro meditativní práce z tohoto období je také charakteristická monochromní barevnost, často v kombinaci se zlacenými prvky. To bylo typické i pro díla Roberta Piesena.²²⁰ Příznačná pro její tvorbu byla práce s „vnitřním světlem“, které vycházelo z obrazů. Z roku 1963 je také zachován doklad, že se Pavla Mautnerová nevěnovala pouze malbě. Je jím návrh obálky ke knize pojednávající o 2. světové válce s názvem *Memoriál*, autora Güntera Weisenborna. Ke knize zároveň připravil ilustrace Robert Piesen.²²¹

Mautnerová byla členkou skupiny Křížovatka, kterou roku 1963 založili Jiří Padrta a Jiří Kolář.²²² Tvorba členů této skupiny měla být založená na racionalitě, na objektivních tendencích a stála tak v protikladu k subjektivnímu informelu.²²³ Pavla Mautnerová měla stále sklon k subjektivnímu projevu, ale zároveň byl pro její tvorbu důležitý řád a organizace hmoty, čímž se blížila programu Křížovatky.²²⁴ Roku 1964 proběhla v pražské Špálově galerii výstava této umělecké skupiny, na které své dílo představila i Pavla Mautnerová. K vidění zde byly *Veroničiny roušky*, *Sakrální objekty* nebo *Triptychy*.²²⁵

²¹⁶ NEŠLEHOVÁ 1991a, 261.

²¹⁷ NEŠLEHOVÁ 1996, nestr.

²¹⁸ ŠIMON 2001, 15.

²¹⁹ NEŠLEHOVÁ 1996, nestr.

²²⁰ NEŠLEHOVÁ 1991a, 24.

²²¹ PRIMUS 2003, 231.

²²² Do skupiny Křížovatka patřili – Jiří Padrta, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Pavla Mautnerová, Richard Fremund, Vladislav Mirvald, Karel Malich, Zdeněk Sýkora.

²²³ HLAVÁČEK 2007, 221.

²²⁴ NEŠLEHOVÁ 1996, nestr.

²²⁵ NEŠLEHOVÁ 1996, nestr.

Roku 1965 Mautnerová s Piesenem emigruje z Československa. Nejdříve se usazují ve Vídni, z níž partneri nakonec také odchází a nacházejí trvalé útočiště a domov v umělecké vesnici Ein Hod v Izraeli.²²⁶ V Izraeli se Mautnerová s Piesenem spřátelili s dadaistickým umělcem Marcelem Jancem, který práci obou obdivoval a rovněž o ní několikrát psal. V průběhu 60. a 70. let měla autorka spolu se svým partnerem čtyři společné výstavy, roku 1966 v Tel Avivu, roku 1967 v Izraeli, roku 1973 ve Vídni a roku 1977 v Jeruzalémě. Meditativní, abstraktní projev si autorka udržela i v průběhu své další tvorby. Často pracovala mimo jiné se sklem. Do období 70. let se řadí např. *Pocta J. S. Bachovi* z roku 1971.²²⁷ Roku 1977 umírá Robert Piesen. Je pohřben v Haifě.

Pavla Mautnerová i v dalších letech tvořila umělecká díla. Některé z těchto obrazů se objevují na různých aukcích. Z druhé poloviny 80. let a počátku 90. let stojí jistě za zmínku dvě díla s totožným názvem *Sakrální prostor*, v nichž autorka uplatnila kolážové prvky a do jejichž informálních struktur začlenila texty v hebrejštině. Umělkyně také vytvořila díla, skrze něž vzdala čest některým renesančním mistrům. Mezi ně patří například obraz *Pocta Botticellimu* z roku 1996, u kterého opět využila techniky koláže.²²⁸ V průběhu 90. let žila Mautnerová v Haifě.

Ve větším rozsahu bylo dílo umělkyně v České republice poprvé představeno až roku 1996 na společné výstavě Mautnerové a Piesena, na niž bylo prezentováno převážně dílo malířky. Před touto výstavou byly některé obrazy Pavly Mautnerové k vidění roku 1991 na výstavě *Český informel* a poté o tři roky později na výstavě *Šedá cihla 66/1994 exil*.²²⁹

O jejím životě v Izraeli není mnoho informací, stejně jako o době, než potkala Roberta Piesena. Poslední období svého života bydlela ve starobinci.²³⁰ Pavla Mautnerová zemřela v roce 2001.²³¹

4.4. Eva Janošková

Eva Janošková, dívčím jménem Šedivá, se narodila 20. října 1935 v Praze. V letech 1950–1954 studovala na Vyšší škole uměleckého průmyslu v Praze. O dva roky později

²²⁶ ŠIMON 2001, 15.

²²⁷ BERGMANOVÁ 2001, 75.

²²⁸ NEŠLEHOVÁ 1996, nestr.

²²⁹ NEŠLEHOVÁ 1996, nestr.

²³⁰ emailová korespondence s PhDr. Arno Paříkem

²³¹ www.jewishmuseum.cz/predmet-mesice/101/105/Jiri-Kolar-24-9-1914-Protivin-11-8-2002-Praha-soa-1952/, vyhledáno 12.9.2017

navazuje dalším studiem na Akademii výtvarných umění v Praze, nejprve u profesora Vladimíra Sychry (1956–1962) a následně v ateliéru Antonína Pelce (1962–1964).²³²

Zdeněk Beran ve svém *Soukromém dotazníku* zmiňoval, jak bylo v tehdejší době důležité mít štěstí na kvalitní učitele. V této souvislosti zmínil i profesora Sychru, u něhož studovala i Eva Janošková, jako příklad dobrého pedagoga.²³³ Na profesora Sychru v dobrém také vzpomínala Dana Puchnarová, dle níž: „Měl pověst velkého přítele studentů, byl srdečný, tolerantní a studentům se hodně věnoval. ... Zájemci bývali zvaní na debaty s ním.“²³⁴

Během doby strávené na Akademii se seznamuje se spolužákem Čestmírem Janoškem, za něhož se roku 1962 provdala. Manželství těchto dvou umělců, ze kterého se roku 1966 narodila dcera Anna, trvalo čtrnáct let, než v roce 1976 skončilo rozvodem.

V letech 1966–1967 vytvořila návrh na gobelín, určený pro knihkupectví specializované na zahraniční literaturu, jež se nacházelo na Václavském náměstí v Praze. Zlomový je pro život i tvorbu Evy Janoškové rok 1968, který přináší dvě zásadní události. První z nich bylo ukončení výstavy manželů Janoškových, jejíž vernisáž proběhla v červenci toho roku, z politických důvodů. To mělo za důsledek druhou událost, a to rozhodnutí obou umělců zůstat v Kolíně nad Rýnem, který navštívili za studijním účelem.²³⁵ V rámci studijních cest navštívila Eva Janošková také Brazílii, Anglii, Francii, Norsko, Rakousko nebo Polsko.²³⁶

Mezi lety 1983–1988 působila jako kurátorka ve výstavní hale Simultanhalle, nacházející se na okraji Kolína nad Rýnem. Tato budova byla postavena jako architektonický model pro Museum Ludwig a poté měla být zdemolována, což se nestalo právě díky úsilí Evy Janoškové. V roce 1983 zde začala realizovat výstavy různých umělců. Simultanhalle funguje dodnes a kurátoři i umělci zde při spolupráci uplatňují experimentální, alternativní metody.²³⁷

Od počátku 90. let žije kromě Kolína nad Rýnem střídavě v Praze. Měla mnoho samostatných i kolektivních výstav u nás i v zahraničí.²³⁸

²³² KŘÍŽ 2005, 52.

²³³ BERAN 1991?, 255.

²³⁴ PUCHNAROVÁ 2018, 104.

²³⁵ KŘÍŽ 2005, 4.

²³⁶ GUDERNA, HOVADIK, C. JANOSEK, E. JANOSEK, KOBLASA, KVETON, MALEK, SEHNAL, THEIMER, VALENTA 1974, nestr.

²³⁷ www.mmoma.ru/en/exhibitions/ermolaevsky/formy_hudozhestvennoj_zhizni_kln_leipzig_berlin/, vyhledáno 11.3.2019

²³⁸ KŘÍŽ 2005, 52.

4.5. Dana Puchnarová

Dana Puchnarová se narodila 22. ledna 1938 v Praze. Její otec František byl důstojník a pocházel ze selského rodu z jižní Moravy.²³⁹ Její matka Anna pracovala jako úřednice a cizojazyčná korespondentka a mimo jiného jí zajímala východní filosofie. Rodina žila ve vojenském bytě v pražských Dejvicích.²⁴⁰ Vystudovala Střední odbornou školu výtvarnou (1953–1957), na níž navázala studiem na Akademii výtvarných umění (1958–1964), nejdříve v ateliéru malby u profesora Karla Součka a poté v oddělení grafických technik u profesora Vojtěcha Tittelbacha. Mezi středoškolským a vysokoškolským studiem chodila jeden rok do přípravy k profesorovi Jaroslavu Vodrážkovi na pražském Smíchově, kam chodili i Zbyšek Sion, Antonín Tomalík a další později významní umělci.

Ve své umělecké tvorbě začínala kubistickými díly, inspirací jí byl Bohumil Kubišta, zajímal jí také Mondrian, poté tvořila v duchu expresionismu. V první polovině šedesátých let se dostává k vlastnímu informálnímu projevu. Podnětné pro autorčinu tvorbu se stávají rozhovory s jejím kamarádem z AVU Zdeňkem Beranem, také se Zbyškem Sionem či Jiřím Načeradským, stejně jako návštěvy ateliérů Antonína Mála, Čestmíra Janoška, Jiřího Valenty a Aleše Veselého. Jako návštěvnice měla rovněž možnost vidět obě *Konfrontace*.²⁴¹

Od roku 1961 užívala sklepní ateliér ve Všehrdově ulici u Kampy, kde se o rok později konala i její první neoficiální ateliérová výstava a vytvořila zde cykly *Geometria Mechanica* a *Geometria Mechanica a Bílé monotypy*.²⁴² Právě těmito bílými monotypy na černém papíře si zasloužila obdiv dalších umělců jako byli Čestmír Janošek či Antonín Málek.

Své studium na AVU zakončila diplomovou prací, jež se skládala z grafiky k dílu Franze Kafky (ilustrace a knižní obálka k povídkám *Malá pozorování* a grafický list a obálka k románu *Zámek*) a z triptychu obrazů *Poutníci*.²⁴³ Pro triptych *Poutníci* použila Dana Puchnarová náboženský námět. Tyto obrazy měly být vypracovány tak, aby se mohly umístit ve fiktivním vestibulu hotelu. Při jejich malbě byla využita tradiční technika malby, ale nové materiály.²⁴⁴

Roku 1964 se provdala za architekta Vojtěcha Štorma. O dva roky později se manželům narodil syn František, který dnes působí jako typograf, grafik a také hudebník.

²³⁹ PUCHNAROVÁ 2017, 19.

²⁴⁰ www.dana-puchnarova.cz, vyhledáno 27.1.2019.

²⁴¹ TETIVA 2007, 178–179.

²⁴² KARLÍK 2015, 171.

²⁴³ TETIVA 2007, 179–180.

²⁴⁴ PUCHNAROVÁ 2018, 65.

V roce 1969 se pak narodila dcera Markéta.²⁴⁵ Do let 1964-1965 se datují autorčiny ilustrace a grafická úprava k textům Františka Halase *Potopa a Hlad*. Po těchto ilustracích se tvorba umělkyně posunula od informelních expresivních tendencí jiným směrem, k větší geometrizaci.²⁴⁶

Dana Puchnarová se důkladně věnovala samostudiu a obstarávala si různé filosofické, umělecké či psychologické knihy, ale také prózu a poezii. Pro autorčinu tvorbu z 60. let byla klíčová četba filosofie. Mezi autory, které v této době četla, patřil Plotinos, Platón, Aristoteles, Tomáš Akvinský, Blaise Pascal, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Imanuel Kant, Johann Gottfried Herder, Ladislav Klíma a další. Rovněž jí ale byla blízká i filosofie východní.²⁴⁷ Knihy i různé informace umělkyni pak poskytovali její známí, například nakladatel Vlastimil Vokolek, rodina Němcových nebo rodina Florianů. Z této rodiny pocházela také přítelkyně Puchnarové Juliana Stritzková, která se později stala druhou manželkou Ivana Jirouse.²⁴⁸ Kromě literatury byla pro autorku velkým vzorem také tvorba Bohumila Kubišty nebo Františka Kupky.²⁴⁹

Od první poloviny 70. let začala působit i jako pedagožka, vedla výtvarné kurzy. V první polovině 70. let také začala Dana Puchnarová cvičit jógu, která ji kromě odstranění zdravotních problémů dovedla k zájmu o mimoevropské kultury a k jejich studiu.²⁵⁰ Roku 1976 se Puchnarová rozvedla s Vojtěchem Štormem a spolu s dětmi se přestěhovala do Českých Budějovic, kde žila do roku 1990. V roce 1977 podepsala *Chartu 77*. Kvůli tomu byla opakovaně vyslýchána Státní bezpečností.

V roce 1990 měla možnost zúčastnit se setkání Václava Havla s dalajlámou, jemuž věnovala album grafik, které vytvořila k dílu R. Thákura.²⁵¹ V roce 1994 získala docenturu na Akademii výtvarných umění v Praze. Velký vliv na další tvorbu umělkyně měla její návštěva Indie v roce 1996, kde mimo jiné navštívila jeden ze zdejších ašramů.²⁵² Mezi roky 1991–2003 byla zaměstnána na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.²⁵³

²⁴⁵ www.dana-puchnarova.cz, vyhledáno 27.1.2019

²⁴⁶ TETIVA 2007, 183–185.

²⁴⁷ PUCHNAROVÁ 2017, 134.

²⁴⁸ PUCHNAROVÁ 2017, 16–18.

²⁴⁹ PUCHNAROVÁ 2017, 22.

²⁵⁰ PUCHNAROVÁ 2018, 163.

²⁵¹ www.dana-puchnarova.cz, vyhledáno 27.1.2019

²⁵² OLÍČ 2007, 175.

²⁵³ KARLÍK 2015, 171.

4.6. Emila Medková

Emila Medková se svým dílem zařadila mezi nejvýznamnější představitele fotografické tvorby, působící na našem území v 2. polovině 20. století. Na počátku 50. let se začala stýkat s umělci, které spojoval Karel Teige. Její dílo je spojováno zejména se surrealismem, byla členkou pražské surrealistické skupiny.²⁵⁴ Na konci 50. a počátku 60. let se svou tvorbou zařadila k českému informelu a stala se jednou z klíčových postav jeho fotografické podoby.

Emila Medková se narodila 19. listopadu 1928 jako Emilie Tláskalová v Ústí nad Orlicí. Její matka Emílie byla vyučenou švadlenou a otec Josef pracoval jako typograf a během války jako technický fotograf v továrně Letov. Emila Medková vystudovala měšťanskou dívčí školu v pražské Libni. Po jejím dokončení v roce 1942 nastoupila na Státní grafickou školu na Smíchově, do třídy profesora Josefa Ehma, kde studovala fotografii. Ve stejném roce přešel na tuto školu, avšak do jiné třídy, její budoucí manžel Mikuláš Medek. V roce 1944 byla Medková, spolu se všemi spolužáky z její třídy, totálně nasazena na praxi do filmových laboratoří na Barrandově, v nichž působila do konce války.

Roku 1945 dokončila studium na Státní grafické škole a o dva roky později začala pracovat jako fotografka v Ústavu lidské práce. V roce 1947 se přes grafika Josefa Lehoučky seznámila s Mikulášem Medkem, který byl v té době ženatý. Roku 1948 vstoupila Medková do Komunistické strany Československa a od tohoto roku také začala spolupracovat s Mikulášem Medkem na fotografické tvorbě. Mikuláš Medek se v roce 1949 rozvádí se svou první ženou.

V roce 1951 byl zrušen ústav, v němž Emila pracovala a na jeho místě byl zřízen Výzkumný ústav bezpečnosti práce ROH. V něm Medková působila až do roku 1963. V září roku 1951 si Medková rovněž vzala za muže svého přítele Mikuláše Medka. Společně bydleli na Janáčkově nábřeží na pražském Smíchově, kde se nacházel i manželův ateliér. V druhé polovině 50. let se v tomto ateliéru setkávali umělci, literáti a teoretici z různých názorových spekter. Medek svým prostřednictvím seznámil svou partnerku s mnoha uměleckými osobnostmi té doby, jako byli Josef Istler, Libor Fára, Vratislav Effenberger a další. Po roce manželství se Medkovým narodila dcera Eva.

První samostatná výstava Emily Medkové, na níž byly prezentovány tři cykly *Záznamy*, *Zdi* a *Hlavy*, byla zahájena 8. května 1960 v Hradci Králové. V roce 1963

²⁵⁴ NEŠLEHOVÁ 1991a, 162.

změnila Medková zaměstnání a nastoupila jako fotografka do Výzkumného ústavu bezpečnostní práce Psychologického ústavu Univerzity Karlovy. V následujících letech proběhlo několik společných i samostatných výstav Emily Medkové. První samostatná výstava jejích fotografií na území Prahy se konala v Galerii mladých v Alšově síni roku 1965. O rok později se účastnila zájezdu SČSVU do Francie, v jehož průběhu se setkala s umělkyní Toyen. Poté podnikla několik dalších výjezdů do zahraničí, většinou společně se svým manželem.²⁵⁵

Kromě vlastní umělecké tvorby Medková také dokumentovala umělecká díla jiných autorů té doby (nejčastěji svého manžela Mikuláše Medka, ale také Pavly Mautnerové, Roberta Piesena, Olgy Karlíkové, Jana Koblasy, Zbyňka Sekala, Josefa Istlera a dalších), dělala portréty svých přátel, fotografovala výstavy a jiné kulturní akce.²⁵⁶

V 1. polovině 70. let se začal zhoršovat zdravotní stav Mikuláše Medka. Aby se mu mohla více věnovat, dala výpověď v práci. Nedlouho poté, 23. srpna 1974, Mikuláš Medek umírá. Po této smutné události začala Medková znovu více spolupracovat se Surrealistickou skupinou a vystřídalala několik zaměstnání. Fotografovala pro instituce jako bylo Státní židovské muzeum, Divadelní ústav nebo Filosofická fakulta Univerzity Karlovy. Dílo Medkové bylo prezentováno na několika dalších výstavách. V srpnu 1976 byl publikován první a jediný rozhovor, který poskytla.²⁵⁷ Na počátku 80. let ochrnula Medkové levá polovina těla. I tak se ale věnovala fotografické tvorbě, s níž jí byl nápomocen její zeť Petr Kosák.

Emila Medková zemřela 19. září 1985 ve Vlašimi.²⁵⁸

4.7. Eva Kmentová

Eva Kmentová se narodila 6. ledna 1928 v Praze. S rodiči bydlela na Žižkově, ale mnoho času trávila v dětství s babičkou v obci Jevany u Prahy. Její matka byla Marie Kmentová a otec František Kmenta, jenž byl sochařem, řezbářem a také profesorem na střední uměleckoprůmyslové škole.

Mezi lety 1943–1946 Eva Kmentová studovala na pražské Škole bytového průmyslu v řezbářském oddělení. Roku 1946 nastoupila na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou do ateliéru šperku a zpracování kovů k profesoru Janovi Nušlovi a pak do sochařského ateliéru k profesoru Josefu Wagnerovi. Stejný ateliér navštěvoval také Olbram Zoubek,

²⁵⁵ SRP 2005, 136–138.

²⁵⁶ SRP/BYDŽOVSKÁ 2001, 11.

²⁵⁷ SRP 2005, 140.

²⁵⁸ SRP 2005, 141–142.

s nímž se Kmentová seznámila v říjnu roku 1950 a za něhož se později provdala. Studium zde úspěšně zakončila v roce 1951. Mezi spolužáky Kmentové patřili rovněž další významné osobnosti, například Věra Janoušková, Vladimír Janoušek, Zdenka Fibichová, Miloslav Chlupáč, Vladimír Preclík a další. V červnu roku 1952 se Eva Kmentová a Olbram Zoubek vzali. Roku 1954 se jim narodila dcera Polana a o dva roky později syn Jasan.

V sochařské tvorbě, vznikající bezprostředně po ukončení studia až do roku 1956, sochařka vytvářela realisticky pojaté portréty a figurální kompozice.²⁵⁹ Po této fázi se inspiroje kubismem, zejména dílem Fernanda Légera. U sochařských děl začíná zjednodušovat figury a geometrizuje objemy. S manželem sdíleli ateliér v Praze na Žižkově, odkud oba dva pocházeli.²⁶⁰ V roce 1957 vstoupila spolu s Olbramem Zoubkem do umělecké skupiny Trasa. Kromě vlastní tvorby se také věnovala výrobě bižuterie a s manželem si vydělávali restaurováním, zejména renesančního sgrafita a také kamenných plastik. To se naučili od profesora Wagnera během studia.²⁶¹

Po fázi inspirované kubismem dochází postupně k úplné náhradě figury abstraktními geometrickými tvary. Také odlévá do cínu sochy, jež mají organické tvary.²⁶² V roce 1959 vystavovala v Praze a Bratislavě se skupinou Trasa, ale díla její i jejího manžela jsou z výstavy v Praze odstraněny. Mezi roky 1960–1963 se silně inspiroje v přírodě, z níž čerpá témata. V letech 1963–64 tvoří několik soch v duchu informelu a také začíná využívat otisku, jenž se stane klíčovým pro její další tvorbu. Začne do hmoty otiskávat části svého vlastního těla a také dělá jejich odlitky.

Roku 1963 se v pražské Alšově síni koná její první samostatná výstava. V průběhu 60. let vystavuje své dílo na několika různých výstavách u nás i v zahraničí a také vytváří plastiky pro architekturu a veřejný prostor.²⁶³ V roce 1966 se seznámila na výstavě v Berlíně s Mikulášem Medkem.²⁶⁴ Na začátku 70. let si zařizuje v původní stodole z období baroka vlastní ateliér na pražském Smíchově, kterému sama Kmentová říkála „doupě“.²⁶⁵

Před polovinou 70. let Eva Kmentová vážně onemocněla, což ovlivnilo i její schopnost věnovat se sochařské tvorbě. Mnoho času trávila v nemocnici. Nemoc měla vliv i na její

²⁵⁹ CHALUPECKÝ/ŠETLÍK/ZOUBEK/ZOUBKOVÁ 1982, 3.

²⁶⁰ ZOUBEK 2006, 51.

²⁶¹ ZOUBEK 2006, 53.

²⁶² CHALUPECKÝ 1982, 9–10.

²⁶³ CHALUPECKÝ 1982, 10.

²⁶⁴ VACHTOVÁ/BREGANTOVÁ 2006, 17.

²⁶⁵ CHALUPECKÝ 1982, 10.

fyzickou sílu, ale i přesto ještě nějakou dobu vytvářela sochy na zakázky. Ve volné tvorbě se v tomto období začala uchylovat hlavně k vytváření reliéfů a plastik z mačkaných a trhaných papírů a ke kresbám. Témata opět čerpá hlavně z přírody.

Eva Kmentová zemřela 8. dubna 1980 na následky dlouhodobé nemoci.²⁶⁶

²⁶⁶ CHALUPECKÝ/ŠETLÍK/ZOUBEK/ZOUBKOVÁ 1982, 3–5.

5. Typologie pojetí informelu v díle vybraných umělkyň

5.1. Zorka Ságlová

Informelní obrazy Zorky Ságlové stojí na úplném počátku její umělecké tvorby a etapy, v níž v těchto intencích pracovala, byla krátká. Šlo zhruba o období mezi lety 1962 až 1963, kdy ještě studovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Děla, která se řadí do této etapy autorčiny tvorby, bylo poměrně málo. Dochovaly se čtyři velké a jedenáct menších obrazů na lepence a jeden akvarel. Všechny jsou bez názvu.²⁶⁷

Ságlová byla mimo jiné ovlivněna přírodou, se kterou byla už od malička spojena. Jedním z podstatných vlivů v její tvorbě bylo téma přírodních živlů. Jeden z živlů, a to oheň, využívala i při tvorbě některých svých informelních děl, kdy propalovala barvy či jiné materiály v průběhu vzniku obrazů.²⁶⁸ K uhašení zapálených hořlavých materiálů někdy užívala červeného vína, jímž obrazy polévala. Výsledkem pak byly struktury připomínající krajinu. Tyto postupy uplatňovala u menších obrazů. U těch také většinou používala laky.²⁶⁹ Pokud jde o barvy, vybírala převážně tmavé odstíny, což bylo typické pro představitele českého informelu.

V pracích Ságlové z této doby se objevovaly jisté tendence k objektivizaci. V jednom z obrazů také užila asamblážové přírodní prvky (skořápky těl raků). Tento odklon od tehdejšího typického pojetí informelu naznačovalo, že autorka u této tvorby dlouho nevydrží, což se také vyplnilo.²⁷⁰

V jejím případě skrze informelní tvorbu experimentovala s technickou a formální stránkou. Obsahem se od typického pojetí informelu u nás lišila. Obrazy neobsahovaly žádné existenciální podtexty.

5.2. Ludmila Pádrtová

Jednou z inspirací pro malířskou tvorbu byla atmosféra při setkávání různých osobností v bytě manželů Pádrtových. Autorka sama tato setkání označila za „iniciační momenty“.²⁷¹

Ludmila Pádrtová tvořila díla ve svém bytě, často v kuchyni. To ji přivedlo k vytváření některých obrazů bezprostředním užitím neuměleckých materiálů, které našla v prostředí svého bytu. Jednalo se například o kávu či ložní prádlo, na němž rozpíjela barvy.

²⁶⁷ BUČILOVÁ 2009, 12.

²⁶⁸ BUČILOVÁ 2009, 53.

²⁶⁹ BUČILOVÁ 2009, 13.

²⁷⁰ VALOCH 2006, 16.

²⁷¹ DANĚK 2014a, 34.

Experimentovala s různými technikami a materiály.²⁷² V tvorbě si oblíbila práci s akvarelem a tuší, dále také užívala anilinové barvy nebo vosk. V jejích kresbách najdeme také techniku voskové rezerváže.²⁷³

Pro mnoho svých obrazů užívala výrazné barvy, čímž se také lišily od monochromních, temných pláten, která tvořili účastníci výstav *Konfrontace*.²⁷⁴ Padrtová sahala po velkém množství pestrých barev z celého spektra a měla cit pro jejich kontrast.

Existenciální podtext děl, jež naplňovaly přední osobnosti českého informelu, u ní nenajdeme. Důležitým aspektem pro dílo Padrtové byl spíše její zájem o přírodu, z níž čerpala inspiraci. Zbyněk Sedláček přirovnal zaměření Padrtové k Janu Kubíčkovi, umělci, jehož dílo z 2. poloviny 50. let taktéž postrádalo existenciální význam.²⁷⁵

5.3. Pavla Mautnerová

Jádrem informelní tvorby Pavly Mautnerové je spiritualita. Informelní struktury užívala k přesahujícimu duchovnímu významu obrazů. Podobný duchovní obsah pojil tvorbu Mautnerové s tvorbou Piesena.²⁷⁶

Umělkyně byla systematická, což uplatňovala i při práci s hmotou. Často užívala tmavší tóny modré, šedé nebo červené barvy v kombinaci se zlacenými nebo stříbřenými prvky. K produhovnění struktur rovněž užívala principu světla, vycházejícího z obrazů, čehož dosahovala cíleným výběrem barev.²⁷⁷ Zájem o světlo provázel umělkyni v průběhu celé její tvorby.

Mautnerová do svých děl z 1. poloviny 60. let začleňovala symbolické znaky pocházející z křesťanské tradice, jako byly kříže nebo mandorly. Do barevných hmot mnohdy taktéž zasazovala symbolické geometrické prvky, často kruhy. V několika obrazech Mautnerové se opakuje téma Veroničiny roušky.²⁷⁸ Jeden z jejích nejznámějších obrazů s touto tematikou pochází z roku 1962. Podkladem tohoto vertikálně orientovaného obrazu je černý papír nalepený na dřevě. Z něho jsou patrné jen okraje, neboť většinu prostoru zabírá světle modrý obdélník, představující právě

²⁷² DANĚK 2014a, 34.

²⁷³ VALOCH 1998, nestr.

²⁷⁴ FIALA 1999, 710.

²⁷⁵ SEDLÁČEK 1998, 4.

²⁷⁶ TETIVA 2006, 123.

²⁷⁷ NEŠLEHOVÁ 1995, 200.

²⁷⁸ NEŠLEHOVÁ 1997a, 134.

Veroničinu roušku. Na něm jsou po celé ploše nesouměrně rozmístěny informelní prvky, jež zřejmě symbolizují krev a pot Ježíše Krista.²⁷⁹

Práce Mautnerové nemají působit jako pouhé obrazy, nýbrž jako sakrální objekty, u nichž může jejich pozorovatel meditovat. Autorka je jako *Sakrální objekty* přímo pojmenovala. Většinou se jednalo o díla, jež nebyla zarámovaná či měla přímo tvar oltářů.²⁸⁰ Za příklad lze uvést *Sakrální objekt* z roku 1963.²⁸¹ Jedná se o vertikálně orientovaný obraz ve tvaru triptychu, v němž převažuje kombinace různých odstínů červené barvy. Ve středu jsou do struktury s informelními prvky zakomponovány dva geometrické útvary, kruh a zaoblený obdélný tvar. Ty obklopuje mandorla. Střední část triptychu je nahoře zakončena namalovaným půlkruhem. Někdy také do struktur komponovala kaligrafické prvky. Inspiraci nacházela ve středověkém umění, umění Byzance nebo Orientu.²⁸²

5.4. Eva Janošková

Zajímavým projevem českého informelu byly lyrické usazované kresby („usazovky“), vytvořené na počátku 60. let Evou Janoškovou.²⁸³ Neobjevovala se v nich témata úzkosti, ale spíše se vyznačovaly lyrickým pojetím. Při tvorbě usazovek Janošková vrstvila barevné hmoty usazené ve vodě. Do ještě vlhkých barev mnohdy ryla kaligrafické znaky.²⁸⁴ Materiál, s nímž pracovala, měl často symbolickou výpověď.²⁸⁵ Do pigmentů předem různými způsoby zasahovala, např. rypáním, rytím nebo řezáním žiletkou nebo je poté upravovala pomocí štětce. Autorka v průběhu 60. let do struktur vkládá písemné znaky.²⁸⁶

Kolem poloviny 60. let se věnovala asamblážím. Vytvářela temná informelní plátna, do nichž začleňovala kusy textílií nebo provazů a pracovala také s akronexem. Do tohoto období se řadí například *Ozvěna ve spleti*, vytvořená roku 1964.²⁸⁷ Pod vrstvou tmavší barevné hmoty na plátně vystupují zakomponované provazy a kusy textílií, spojené akronexem. Tvoří tím tak nerovnoměrné výstupky. S akronexem pracovala i na díle

²⁷⁹ PRIMUS 2003, 117.

²⁸⁰ PRIMUS 1998, 20.

²⁸¹ NEŠLEHOVÁ 1996, nestr.

²⁸² NEŠLEHOVÁ 1996, nestr.

²⁸³ NEŠLEHOVÁ 1991a, 27.

²⁸⁴ VALOCH 1967, nestr.

²⁸⁵ KŘÍŽ 2005, 4.

²⁸⁶ NEŠLEHOVÁ 1995, 199.

²⁸⁷ KŘÍŽ 2005, 15.

s názvem *Světlení z hloubky* v letech 1963-1964.²⁸⁸ Přínos Evy Janoškové spočíval zejména v jejích experimentech, na jejichž základě docházela k novým výtvarným postupům.

5.5. Dana Puchnarová

K abstraktnímu projevu dospěla Dana Puchnarová v roce 1961 cyklem *Kameny*. Podle svých slov Dana Puchnarová v tvorbě upřednostňuje abstrakci, protože může „... lépe a nezávisle vyjádřit stav lidské duše.“²⁸⁹

Do raného informelního období autorky se řadí její kafkovský cyklus strukturálních kreseb z let 1963-64 a rovněž cyklus obrazů a grafik *Geometria Spiritualis*, který vznikl ve stejné době. Autorka u děl k pracím Kafky užila symboličnosti znaku a s pomocí geometrizace dala kompozici řád. Do struktur hmoty vnesla své vnitřní smyslové zážitky, zároveň v sobě tato díla nesou obecný existenciální podtext.²⁹⁰

Pro její informelní díla, vytvořená v 60. letech, bylo typické užívání metafor a symboličnosti. V tomto období užívala umělkyně některých netradičních postupů. Jedním z nich bylo uplatnění letovací lampy, pomocí níž zapalovala a opalovala části obrazů. Do hmoty zasahovala i dalšími postupy – řezala do ní, rýpala, sešivala, přidávala do ní úlomky, předměty, sypké hmoty nebo laky. Skrze tyto zásahy vkládala do hmoty záznamy svých niterných stavů.²⁹¹

Dana Puchnarová nacházela inspiraci ve filosofii či literatuře a svým pojetím informelu inklinovala k spiritualizaci děl. Typické pro ni bylo také spojení geometrických prvků (často kruhů) s informelními strukturami. Příkladem těchto principů je právě cyklus *Geometria Spiritualis*. Do některých děl Dana Puchnarová zařazovala písemné znaky.²⁹² Poslední díla, která se řadí do autorčina informelního období, jsou strukturální kresby z let 1964-1965 k poezii Františka Halase *Potopa/Hlad*.²⁹³

Ke konci své informelní tvorby se autorka vyjádřila ve své knize *Absolutnu na dosah*: „*Po tísnivém a úzkostném cyklu k Halasovým katastrofickým básním POTOPA/HLAD se má duše a celé mé vědomí náhle v noci vzbouřilo a prostě mi zakázalo pokračovat v temných a drsných strukturálních vizích.*“²⁹⁴

²⁸⁸ KŘÍŽ 2005, 14.

²⁸⁹ PUCHNAROVÁ 2017, 136.

²⁹⁰ TETIVA 2007, 179–180.

²⁹¹ PUCHNAROVÁ 2017, 19–20.

²⁹² NEŠLEHOVÁ 1995, 202.

²⁹³ PUCHNAROVÁ 2017, 23.

²⁹⁴ PUCHNAROVÁ 2017, 171.

5.6. Emila Medková

Tvorba Medkové z období kolem roku 1960 se řadí k nejpozoruhodnějším dílům strukturální fotografie a české umělecké fotografie vůbec. Už v počátku 50. let nalezneme v díle Medkové záběry textur. V tomto období se ale zaměřovala hlavně na surrealistické figurativní aranžované scény a také na fotografování různých nalezených objektů, jež něco evokovaly. V polovině 50. let začíná Medková častěji fotografovat z blízkosti detaily struktur různých materiálů, například omítky u zdi.²⁹⁵ Důležitými náměty autorky se stávají škvíry, praskliny, trhliny.

Kolem roku 1960 zachycuje poprvé snímky textur nalezených objektů čistě ze zájmu o strukturu hmoty, bez biomorfních či antropomorfních interpretací a zařazuje se tak k představitelům českého informelu.²⁹⁶ Paralelně se v části své tvorby stále věnovala zachycování objektů, jež něco připomínají a pro které je důležitá interpretace na základě představivosti. Fotografované náměty vyhledávala zejména v městském prostředí. Její tvorba z tohoto období je tak charakteristická dvěma přístupy. Jednak se jednalo o fotografie nalezených objektů, jako byly například zdi nebo chodníky, které zachycovala ze zájmu o jejich textury, ne však z důvodu jejich estetizace. Za druhé pak šlo o snímky, jejichž hlavním tématem byly znaky (např. šipky).²⁹⁷

Stejně jako další představitelé informelní fotografie i Emila Medková často zabírala fotografované z velké blízkosti. Zájem o okolí předmětu tak zmizel a převážil zájem o přiblížení jeho struktury.²⁹⁸ Její snímky mnohdy připomínají reliéfy, jindy obrazy či kresby, které vytvářeli její současníci.²⁹⁹

Pro Medkovou byl v celé její tvorbě podstatný zachycovaný materiál. Ten se pro ni stal nositelem emocí.³⁰⁰ To koresponduje s pojetím hmoty v malířských dílech představitelů *Konfrontací*, u nichž byla hmota nositelem výrazu.

Medková se od subjektivních děl představitelů českého informelu vzdalovala svým objektivnějším zaměřením.³⁰¹

5.7. Eva Kmentová

V díle Evy Kmentové kolem roku 1963, tedy poté, co se inspirovala kubismem a tvořila abstraktní, stylizované plastiky, dochází k formální i významové změně.

²⁹⁵ DUFEK 1991a, 162.

²⁹⁶ DUFEK 1991a, 162.

²⁹⁷ PRIMUS 2003, 36.

²⁹⁸ BYDŽOVSKÁ/SRP 2001, 131.

²⁹⁹ BYDŽOVSKÁ/SRP 2001, 130.

³⁰⁰ SRP 2005, 35.

³⁰¹ DUFEK 2007, 262.

Sochařka začíná vytvářet díla, v nichž se projevem přibližuje informelu. Jedná se o práce, které jsou ovlivněné existenciálními pocity sochařky. Ty se ve formální stránce projevují destruováním a zásahy do hmoty soch a modelací, která působí na smysly pozorovatele.³⁰² Zároveň Kmentová vychází z přírody, k níž má již od malička vztah. Mahulena Nešlehová její dílo z tohoto období řadí k poetizující, spíše lyričtější formě abstrakce, vycházející zejména z inspirace v přírodní krajině, avšak úzce související s informelními projevy.³⁰³

Mezi díla, která jsou informelem ovlivněna, se řadí hlavně tři sochy s názvy *Torzo strachu*, *Opuštěný prostor* a *Plod*. V roce 1963 Kmentová ale také vytvořila několik soch, jejichž námětem jsou torza ženských postav. Jedná se o díla figurativní, do jejichž povrchu autorka zasahuje a do nichž pomocí těchto zásahů, prezentuje své niterní pocity.³⁰⁴ Již v její rané tvorbě se ukazovalo, jak je pro umělkyni důležitý primární kontakt s hmotou. Ten je patrný i v pracích z tohoto období.³⁰⁵

Cínové *Torzo strachu* bylo vytvořeno roku 1963 a je vysoké 86 centimetrů.³⁰⁶ Tato plastika působí úzkostným dojmem. V hmotě jsou patrné zásahy a expresivní způsob modelace. Informelní struktura je tvořena nerovnoměrnými prohlubněmi a výčnělky, nachází se v ní otvory. Hmotu je spojena hliníkovým drátem. Socha stojí na podstavci.

Plastika *Opuštěný prostor* vznikla o rok později. Jedná se taktéž o cínovou sochu, která je (se soklem) vysoká 120 centimetrů.³⁰⁷ Kmentová zde pracuje také s otiskem. Jedná se o vertikálně orientovanou sochu, v jejímž středu se nachází prohlubeň, vytvořená otiskem válce.³⁰⁸ Prohlubeň je ze všech stran oklopena beztvarou strukturou, ve které jsou opět patrné doteky, pomocí kterých autorka hmotu formovala.

Již v roce 1964 Eva Kmentová postupně přechází od projevu ovlivněného informelem k jinému pojetí. Tuto etapu představuje dílo s názvem *Plod*, u něhož autorka zvolila opět za materiál cín. Uprostřed této plastiky se nachází hladký vejcovitý tvar, který obklopuje beztvará, informální struktura. Tato struktura je ohraničena hranatým, obdélným rámcem, z něhož dole uprostřed plastiky vystupuje podstavec. Opakujícímu motivu vejce v díle Evy Kmentové se věnoval František Šmejkal. Mimo jiného si povšiml, že tento motiv užívali i další umělci, právě v etapě postupného oprošťování se od informelního

³⁰² ERBEN 1995, 132.

³⁰³ NEŠLEHOVÁ 2007, 140–141.

³⁰⁴ ERBEN 1995, 132.

³⁰⁵ KLIMEŠOVÁ 2003, 10.

³⁰⁶ VACHTOVÁ/BREGANTOVÁ 2006, 158.

³⁰⁷ VACHTOVÁ/BREGANTOVÁ 2006, 159.

³⁰⁸ KLIMEŠOVÁ 2003, 11.

projevu.³⁰⁹ Informelu se přibližuje také cínová plastika *Velká hlava* z poloviny 60. let., vysoká 60 centimetrů, jejíž povrch nese stopy narušování materiálu.³¹⁰

5.8. Srovnání přístupu jednotlivých umělkyně

5.8.2. Spirituální pojetí informelu

Pavlu Mautnerovou a Danu Puchnarovou spojovalo spirituální pojetí informelu a také smysl pro řád a rozvážnost, s jakou přistupovaly ke své umělecké tvorbě. Pavla Mautnerová se často zabývala křesťanskými či židovskými náměty a její duchovně pojatá tvorba vycházela přímo z Bible. U Dany Puchnarové se projevoval nejen zájem o křesťanství, ale také o východní kultury a filosofii.

Obě umělkyně taktéž pojila práce se světlem, které užívaly k produhovnění struktur hmoty. Zejména se jednalo o vnitřní světlo, kterým prozařovaly textury obrazů. S takto pojatým fenoménem vnitřního světla pracovali v různých výtvarných projevech i další umělci. Jedním z těch, kteří se světlem ve spojení s transcendentálním obsahem pracovali nejčastěji, byl Robert Piesen. Obzvláště výrazně tak učinil v obrazech z cyklu *Gehinnom*, dále v cyklech *Magma* a *Prostor inexistence*. Mezi další výtvarníky pak patřili také Jan Koblasa, Jiří Valenta, Čestmír Janošek, Pavel Nešleha, Jaroslav Šerých a další. Inspirací jim mohl být zájem o středověkou malbu a o období baroka, k jejichž historii se obracel zájem mnoha umělců.³¹¹

Světlo fascinovalo jak Mautnerovou, tak i Puchnarovou nejen v informelní fázi jejich tvorby. Například v 70. letech se Pavla Mautnerová věnovala také práci se sklem, v níž rovněž užívala světelné symboliky.³¹² Pro Danu Puchnarovou bylo zase světlo zásadní například v cyklu obrazů, kreseb a grafik s názvem *Sítě*, který začala vytvářet v roce 1996 a u něhož se jí dle vlastních slov „... podařilo vytvořit systém, který slučuje psychické působení barev s fyzikálními účinky světla“. ³¹³

5.8.3. Informel a písmenné prvky

Eva Janošková, Pavla Mautnerová i Dana Puchnarová v některých svých dílech začleňovaly do informální hmoty lettristické prvky.³¹⁴

³⁰⁹ ŠMEJKAL 1981, 43.

³¹⁰ NEŠLEHOVÁ 1997a, 231.

³¹¹ NEŠLEHOVÁ 1997a, 107.

³¹² NEŠLEHOVÁ 1996, nestr.

³¹³ PUCHNAROVÁ 2018, 44.

³¹⁴ NEŠLEHOVÁ 1997a, 168–169.

Pavla Mautnerová kupříkladu v díle *Bez názvu* (1961) zařadila do kompozice znaky a informelní prvky působící dojmem písma.³¹⁵ Na tomto obraze se nachází tmavě červený čtverec s narušovanými okraji, v jehož středu jsou zlacené informelní symboly. Čtverec je na zlatém pozadí, které ho ze všech stran lemuje.

Eva Janošková do svých „usazovek“ začala včleňovat grafismy, inspirované orientálními písmi a runovými znaky. Sem se řadí například díla z roku 1962, nazvaná přímo *Runy* (*Runa, 1962, Runa II. z 28.12.62, 1962*), vytvořené pigmentem usazeným ve vodě.³¹⁶ V tmavě šedých, hnědých a modrých barevných pigmentech jsou jemnými tahy naznačeny tyto písemné znaky. Ještě zřetelněji je začlenění písemných prvků znát v kresbě s názvem *Adresa Sultánovi II* z roku 1963³¹⁷, taktéž vytvořené usazeným pigmentem. Téměř celou plochu zabírají nesouměrně umístěné a různě velké kaligrafické prvky.

U Dany Puchnarové se podobný princip objevil například v *Zápisu myšleného* (1963) z cyklu *Geometria Spiritualis*. Do struktury tmavě hnědého monochromního plátna začlenila vyryté lineární a geometrické prvky, jako byly kruhy. Také do ní komponovala nečitelné písemné znaky.³¹⁸

5.8.4. Předpoklady informelní tvorby

Jak dokazuje předchozí rozbor děl vybraných umělkyň, přestože se někdy jejich přístupy k tvorbě prolínaly, informelní projevy byly různorodé. Stejně tak se u každé z nich liší důvody, z jakých se k informelnímu projevu obrátily.

Místo Ludmily Padrtové bylo výjimečné už z toho důvodu, že tvořila v intencích informelu ještě předtím, než u nás toto umění bylo poprvé představeno na výstavách *Konfrontace I a II*. V 1. polovině 60. let, kdy se k informelu obracelo více umělců, Padrtová už tento projev opouští. Vliv na její tvorbu měl jistě její manžel Jiří Padrta, díky němuž měla informace o umění za hranicemi Československa. Důležité je také, že Padrtová neprošla výtvarným vzděláním (stejně jako Vladimír Boudník, k němuž bývá přirovnávána). Nebyla tak zatížena názory pedagogů a sama si intuitivně vytvořila specifický projev. Podle mého názoru mohl být tento fakt jedním z faktorů, který vedl k její originalitě.

³¹⁵ PRIMUS 2003, 119.

³¹⁶ KŘÍŽ 2005, 6.

³¹⁷ KŘÍŽ 2005, 13.

³¹⁸ PRIMUS 2003, 123.

Ani Pavla Mautnerová nebyla vystudovanou umělkyní. Mautnerová byla z vybraných umělkyň generačně nejstarší (narodila se roku 1919) a také výtvarné tvorbě se začala věnovat ve vyšším věku než ostatní výtvarnice. Ve své tvorbě se vzájemně ovlivňovali s partnerem Robertem Piesenem. Pravděpodobně měla na Mautnerovou také vliv umělecká společnost, v níž se pohybovala. Pro život této umělkyně byl podstatný její vztah k náboženství a spiritualitě, což se projevilo i v její tvorbě. Přestože není známo mnoho informací o životě Pavly Mautnerové během 2. světové války, toto období na ní také muselo zanechat stopy. Duchovnímu životu nepřál ani socialistický režim. Právě český informel umožnil mnoha umělcům vnést do svých děl duchovnost. Společně tyto důvody mohly vést Pavlu Mautnerovou k jejímu výtvarnému výrazu.

Emila Medková ve fotografické tvorbě k informelnímu projevu dospěla ve stejnou dobu jako umělci vystavující na první *Konfrontaci*.³¹⁹ Ti také chtěli, aby Medková vystavovala své práce na druhé výstavě. Ta toto pozvání ale nepřijala. S manželem Mikulášem Medkem často spolupracovali a vzájemně se ovlivňovali, ale v dílech obou umělců je také vidět jejich osobitost. Oba dva se věnovali nejprve surrealismu a k informelu se přiklonili současně. Medková tak vyšla ze surrealismu stejně jako další fotografové tohoto období (například Karel Kuklík nebo Čestmír Krátký).³²⁰ Medková byla vystudovanou, profesionální fotografkou, ale díky soužití s malířem Medkem měla také inspiraci z malířství. Možná i díky tomuto faktu se přiblížila ve fotografii informelu jako jedna z prvních. I další dvě výrazné představitelky umělecké fotografie 60. let, Eva Fuková a Běla Kolářová, se pohybovaly ve výtvarných kruzích a jejich manželé byli umělci.³²¹

Mezi Evou Janoškovou a Danou Puchnarovou byl věkový rozdíl pouhých tří let (Janošková byla starší) a studovaly na Akademii výtvarných umění ve stejné době. Obě se pohybovaly v blízkosti představitelů českého informelu. Koneckonců Eva Janošková si vzala Čestmíra Janoška, který se účastnil obou *Konfrontací* a Dana Puchnarová se s manžely přátelila. V této době byl na uměleckých školách prosazován socialistický realismus, avšak objevovali se i někteří pedagogové, kteří podporovali kreativitu studentů. Mezi ně se řadil i Vladimír Sychra, s nímž Eva Janošková i Dana Puchnarová přišly do styku. Dana Puchnarová se také intenzivně věnovala samostudiu v nejrůznějších oblastech. Vliv na ni měla zejména filosofie a zájem o náboženství, který se poprvé

³¹⁹ DUFEK 1991a, 162.

³²⁰ DUFEK 2007, 269–270.

³²¹ DUFEK 2007, 257.

výrazněji projevil roku 1963. Tento zájem spolu s obdivem ke svým starším spolužákům a umělcům z okruhu *Konfrontací* u Puchnarové pak vyústil v její informální projev. Výtvarnice se zároveň od mládí zajímala o politickou situaci a byla si vědoma nesnadnosti žítí v tehdejší Československu.³²² To ji vedlo k úvahám nad existenciálními otázkami, které také měly vliv na její díla.

Eva Kmentová se narodila ve stejném roce jako Emila Medková (1928), ale k informálnímu projevu došla o něco později, v roce 1963. Jakožto sochařka na přelomu 50. a 60. let měla její tvorba východiska v modernismu, který byl v té době u sochařů populární. Léta 1962-1963 se pak u mnoha sochařů stala obdobím experimentů s novou formou, s novými výrazovými prostředky. To se týkalo i Evy Kmentové, která se uchyluje k vytváření informálních děl s existenciálním podtextem.³²³ Pro Kmentovou byla vždy podstatná práce s hmotou, její dotýkání během procesu tvorby.³²⁴ I to mohl být jeden z faktorů, jež Kmentovou dovedl k informálnímu projevu, jež jí umožnil modelovat hmotu expresivním způsobem, zasahovat do ní a narušovat ji.

Zorka Ságlová je ze zvolených výtvarnic nejmladší. K informálnímu projevu došla ještě během svého studia. Jednalo se o roky 1962 a 1963, tedy o období, kdy informel nabíral na popularitě. Jako studentka Vysoké školy uměleckoprůmyslové tak zpracovávala impulsy, které byly v té době na neoficiální umělecké scéně oblíbené. Její projev zcela postrádal existenciální či duchovní podtext. Autorka užíváním netradičních výtvarných postupů a materiálů testovala jejich možnosti a staly se jí prostředkem výtvarných pokusů.

³²² PUCHNAROVÁ 2017, 30.

³²³ ERBEN 1995, 132.

³²⁴ KLIMEŠOVÁ 2003, 10.

Závěr

Každá historická etapa má určitá specifika. Padesátá a šedesátá léta v Československu byla určena zejména totalitním režimem a jeho proměnami, od tvrdých perzekucí po společenské a kulturní uvolnění. V poválečném období se vůči oficiálnímu umění tvořila alternativa v neoficiálních projevech tvůrců pracujících v soukromí svých ateliérů. Na přelomu 50. a 60. let se v díle řady umělců zformovaly nové výtvarné projevy, které dnes spadají pod označení český informel. S obdobím 60. let je také spojen nástup mnoha ženských uměleckých osobností, z nichž se některé různými způsoby vyrovnávaly s vlivem českého informelu. Obsahem této práce bylo představení českého informelu v kontextu umělecké a kulturně politické situace a obeznámení s tvorbou sedmi zvolených umělkyně, v jejichž díle byly patrné informelní projevy.

Ve sledovaném období byla typická setkávání umělců a umělkyně různých generací i názorů, kteří se věnovali neoficiální výtvarné činnosti. Byli mezi nimi přátelské a mnohdy i rodinou spojené vztahy. Tehdy se také projevil fenomén mnoha uměleckých manželských/partnerských párů. Kromě zmiňovaného sdružování umělců do různých skupin byla rovněž obvyklá spolupráce těchto párů. Spolupráce nebo soudržnost mezi umělkyněmi sledovaného období však častá nebyla. Až v polovině 70. let se po setkání Evy Kmentové a Emily Medkové objevila myšlenka těchto dvou autorek o uspořádání jejich společné ženské výstavy, jež se ale nikdy neuskutečnila. Společné výstavy, kterých se účastnily pouze ženy-umělkyně, byly organizovány až na začátku 80. let a ve větší míře až po roce 1989. Nepřítelem svobodného uměleckého projevu byl totalitní režim a otázky ženské emancipace na umělecké scéně tak stály v pozadí. Umělkyně tyto problémy převážně nezajímaly a díky specifickým životu v totalitním režimu v Československu se nedá situace srovnávat s feministickými projevy v umění 60. let na Západě.

Na základě prostudování životopisů a porovnání tvorby umělkyně, které jsem vybrala za příklad z různých fází vývoje informálních projevů v českém umění, se ukázalo, že pro výběr a kvalitu jejich projevů nehrálo tolik roli výtvarné vzdělání jako spíše sociální a umělecké kruhy, v nichž se pohybovaly. Jak je dnes již známo, jeden z prvních informálních projevů v českém umění nalezneme u Ludmily Padrtové, která nebyla profesionální umělkyní a tvořila intuitivně. Podstatný vliv na ni měla také setkávání osobností z různých kulturních oblastí v bytě, který obývala s manželem, uměleckých teoretikem Jiřím Padrtou. Z vybraných umělkyně postrádala výtvarné vzdělání taktéž

Pavla Mautnerová, která se také pohybovala v okolí inspirativních výtvarníků. Informel, který vybízel k využití neklasických, neuměleckých materiálů a netradičních postupů. tak nutně umělecké vzdělání nevyžadoval. Pokud jde o zvolenou zástupkyni informelu ve fotografii, Emilu Medkovou, jednalo se o vystudovanou fotografku, avšak zásadní vliv na ní měla spolupráce s Mikulášem Medkem. Zbytek zastoupených žen prošel uměleckým vzděláním na vysoké škole. Danu Puchnarovou a Evu Janoškovou oslovila spíše tvorba jejich spolužáků z AVU, kteří se účastnili *Konfrontací*, a taktéž profesor Vladimír Sychra, který svou pedagogickou činnost nepojímal dogmatickým způsobem. Stejně jako Zorka Ságlová a Eva Kmentová zpracovávaly všechny impulzy informelu, který nabíral na popularitě. Povětšinou se nejednalo o dlouhou etapu v jejich uměleckém vývoji.

Ačkoli z větší části se umělkyně, kterým byla věnována pozornost v této práci, dočkaly zasloužené pozornosti, nabízí se jistě i další témata. Například život a celoživotní dílo Pavly Mautnerové by jistě stálo za podrobnější zmapování, za sepsání samostatné monografie nebo uspořádání výstavy.

Seznam použitých zkratek

AICA – L'Association internationale des critiques d'art (Mezinárodní asociace výtvarných kritiků)

AMU – Akademie múzických umění

AVU – Akademie výtvarných umění

ČSR – Československá republika

KSČ – Komunistická strana Československa

KSSS – Komunistická strana Sovětského svazu

KVU – Kruh výtvarných umělkyň

ROH – Revoluční odborové hnutí

SČSVU – Svaz československých výtvarných umělců

SSSR – Svaz sovětských socialistických republik

Stb – Státní bezpečnost

VŠUP – Vysoká škola uměleckoprůmyslová

Seznam literatury

- ALAN 2001a — Josef ALAN (ed.): Alternativní kultura. Praha 2001
- BERGMANOVÁ 2001 — Marie BERGMANOVÁ (ed.): Jiří Kolář sběratel = Jiří Kolář collector (kat. výst.). Praha 2001
- BOUDNÍK 1949 — Vladimír BOUDNÍK: Manifest explosionismu č. 2. In: DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 110–111
- BUČILOVÁ 2009 — Lenka BUČILOVÁ: Zorka Ságlová. Úplný přehled díla. Praha 2009
- BYDŽOVSKÁ/SRP 2001 — Lenka BYDŽOVSKÁ/Karel SRP: Emila Medková. Praha 2001
- DANĚK 2011 — LADISLAV DANĚK: Ludmila Padrťová. Návraty po padesát letech: nové kresby (kat. výst.). Praha 2011
- DANĚK 2014b — LADISLAV DANĚK: Ludmila Padrťová: Stromy, ptáci, hladiny: Kresby 2011–2014 (kat. výst.). Zlín 2014
- DČVU VI/1 — Dějiny českého výtvarného umění VI/1. Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.). Praha 2007
- DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001 — Dagmar DUŠKOVÁ/ Pavlína MORGANOVÁ/ Jiří ŠEVČÍK: České umění 1939–1989. Programy/ kritické texty/ dokumenty. Praha 2001
- FREMLOVÁ/PETIŠKOVÁ/VARTECKÁ 2014 — Vendula FREMLOVÁ/ Terezie PETIŠKOVÁ/ Anna VARTECKÁ (ed.): Grey Gold (kat. výst.). Brno 2014
- GUDERNA, HOVADIK, C. JANOSEK, E. JANOSEK, KOBLASA, KVETON, MALEK, SEHNAL, THEIMER, VALENTA 1974 — Guderna, Hovadik, C. Janosek, E. Janosek, Koblasa, Kveton, Malek, Sehnal, Theimer, Valenta (kat. výst.). Ottawa 1974
- HRDLIČKOVÁ/VALOCH/PÁNKOVÁ/ŠETLÍK 1994 — Helena HRDLIČKOVÁ/Jiří VALOCH/ Marcela PÁNKOVÁ/Jiří ŠETLÍK: Šedá cihla 66/1994 (kat. výst.). Klatovy 1994
- CHALUPECKÝ/ŠETLÍK/ZOUBEK/ZOUBKOVÁ 1982 — Jindřich CHALUPECKÝ/Jiří ŠETLÍK/Olbram ZOUBEK/Polana ZOUBKOVÁ: Eva Kmentová in memoriam. Praha 1982
- INFORMEL 1991 — Informel. Sborník symposia. Praha 1991
- JUDLOVÁ 1995 — Marie JUDLOVÁ (ed.): Ohniska znovuzrození: České umění 1956–1963 (kat. výst.). Praha 1995
- JUDLOVÁ 1995a — Marie JUDLOVÁ: Magický realismus. In: JUDLOVÁ 1995, 79–122
- KLIMEŠOVÁ 2003 — Marie KLIMEŠOVÁ: Eva Kmentová. Litoměřice 2003
- KLIMEŠOVÁ/KUMSTÁTOVÁ 2004 — Marie KLIMEŠOVÁ/Jiřina KUMSTÁTOVÁ: Téma Eva Kmentová. Litoměřice 2004
- KNAPÍK 2004 — Jiří KNAPÍK: Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950. Praha 2004
- KNAPÍK/Franc 2011 — Jiří KNAPÍK/ Martin Franc: Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967. Praha 2011
- KNÍŽÁK 2006 — Milan KNÍŽÁK (ed.): Zorka Ságlová. Praha 2006
- KRÁL 1994 — Petr KRÁL: Fotografie v surrealismu. Praha 1994
- KŘÍŽ 2005 — Jan KŘÍŽ: Eva Janošková: Kresby, grafika, objekty (kat. výst.). Hradec Králové 2005
- MORGANOVÁ 2014 — Pavlína MORGANOVÁ (ed.): Někdy v sukni. Umění 90. let. Praha Brno 2014
- MRKVIČKA 1947 — Otakar MRKVIČKA (ed.): Střetnutí – sovětské malířství a současné umění. Praha 1947
- MUSILOVÁ 2017 — Helena MUSILOVÁ (ed.): Příliš mnoho zubů (kat. výst.). Praha 2017

- NEŠLEHOVÁ 1991a — Mahulena NEŠLEHOVÁ (ed.): Český informel. Průkopníci abstrakce z let 1957–1964. Praha 1991
- NEŠLEHOVÁ 1996 — Mahulena NEŠLEHOVÁ (ed.): Pavla Mautnerová, Robert Piesen (kat. výst.). Klatovy 1996
- NEŠLEHOVÁ 1997a — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Poselství jiného výrazu. Pojetí „informelu“ v českém umění 50. a první poloviny 60. let. Praha 1997
- NEŠLEHOVÁ 1997b — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Informel a skupina Cobra ze sbírek bochumského muzea (kat. výst.). Brno 1997
- PACHMANOVÁ 2013b — Martina PACHMANOVÁ: Zrození umělkyně z pěny limonády. Genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění. Praha 2013
- PRIMUS 1998 — Zdeněk PRIMUS: Český infomel ve Ztichlé klíce 1958–1965. Praha 1998
- PRIMUS 2003 — Zdeněk PRIMUS: Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let (kat. výst.). Praha 2003
- PUCHNAROVÁ 2017 — Dana PUCHNAROVÁ: Absolutnu na dosah? Myšlenky o umění I. Praha 2017
- PUCHNAROVÁ 2018 — Dana PUCHNAROVÁ: Prostory představ. Myšlenky o umění II. Praha 2018
- SRP 2005 — Karel SRP: Emila Medková. Praha 2005
- SRP/BYDŽOVSKÁ 2001 — Karel SRP/Lenka BYDŽOVSKÁ: Emila Medková. Praha 2001
- ŠOUREK/KOTALÍK 1947 — Karel ŠOUREK/Jiří KOTALÍK: Čtyři rozpravy o malířství českém a sovětském. Praha 1947
- TETIVA 2006 — Vlastimil TETIVA: České umění XX. století/ 1940–1970 (kat. výst.). Hluboká nad Vltavou 2006
- VACHTOVÁ/BREGANTOVÁ 2006 — Ludmila VACHTOVÁ/Polana BREGANTOVÁ (ed.): Teď – práce Evy Kmentové. Praha 2006
- VALOCH 1967 — Jiří VALOCH: Nové výtvarné postupy. Praha 1967
- VALOCH 1998 — Jiří VALOCH: Ludmila Padrťová. Hradec Králové 1998

Stat'/text ve sborníku/katalogu/v kolektivní práci

- ALAN 2001b — Josef ALAN: Alternativní kultura jako sociologické téma. In: ALAN 2001, 9–51
- BERAN 1991a — Zdeněk BERAN: Soukromý dotazník. In: NEŠLEHOVÁ 1991a, 255
- BERAN 1991b — Zdeněk BERAN: Zpráva k symposiu konanému při příležitosti výstavy Český informel. In: INFORMEL 1991, 19–21
- DOLEŽAL 1947 — František DOLEŽAL: K výstavě sovětského malířství. In: MRKVIČKA 1947, 38–42
- DUFEK 1991a — Antonín DUFEK: Fotografie. In: NEŠLEHOVÁ 1991a, 159–164
- DUFEK 1991b — Antonín DUFEK: Informel podle fotografie. Památce Františka Šmejkal. In: INFORMEL 1991, 44–47
- DUFEK 2007 — Antonín DUFEK: Fotografie 1958–1970. In: DČVU VI/1, 255–293
- ERBEN 1995 — Václav ERBEN: Sochařství. In: JUDLOVÁ 1995, 123–209
- HLAVÁČEK 2007 — Josef HLAVÁČEK: Nová citlivost. In: DČVU VI/1, 221–231
- CHALUPECKÝ 1980 — Jindřich CHALUPECKÝ: Příběh Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ/ŠETLÍK/ZOUBEK/ZOUBKOVÁ 1982, 8–14
- CHLUPÁČ 1947 — Miloslav CHLUPÁČ: Sovětská výstava. In: MRKVIČKA 1947, 72
- KNÍŽÁK 2006a — Milan KNÍŽÁK: Soukromý klášter. In: KNÍŽÁK 2006, 7–14
- KOBLASA 1991 — Jan KOBLASA: Zpráva o padesátých. In: INFORMEL 1991, 15–18
- KOTÍK/ISTLER/MEDEK 1956 — Jan KOTÍK/Josef ISTLER/Mikuláš MEDEK: Z československého výtvarnictví. In: DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 215

- KRAMEROVÁ 2007 — Daniela KRAMEROVÁ: Otevírání cesty – světová výstava EXPO 58 v Bruselu. In: DČVU VI/1, 71–77
- KŘÍŽ 1991 — Jan KŘÍŽ: Informel nebo strukturální a materiállová exprese. In: INFORMEL 1991, 26–28
- LAHODA 1995 — Vojtěch LAHODA: Krotký modernismus. In: JUDLOVÁ 1995, 15–64
- LAHODA 2007 — Vojtěch LAHODA: Rozvoj tvůrčích skupin 1958–1970: každodenní modernismus. In: DČVU VI/1, 99–121
- MATASOVÁ 2014 — Adéla MATASOVÁ: Ženská setkání. In: FREMLOVÁ/PETIŠKOVÁ/VARTECKÁ 2014, 40–42
- MRÁZ 1964 — Bohumír MRÁZ: Výstava D. In: NEŠLEHOVÁ 1991, 236–238
- MRKVIČKA 1947a — Otakar MRKVIČKA: K výstavě sovětských malířů. In: MRKVIČKA 1947, 73–76
- NEJEDLÝ 1945 — Zdeněk NEJEDLÝ: Za lidovou a národní kulturu. In: DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 52–59
- NEŠLEHOVÁ 1991b — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Několik poznámek úvodem. In: INFORMEL 1991, 9–11
- NEŠLEHOVÁ 1995 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Úsilí o výraz. In: JUDLOVÁ 1995, 65–78
- NEŠLEHOVÁ 2007 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: Informelní projevy. In: DČVU VI/1, 123–141
- NEŠLEHOVÁ 2017 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: České výtvarné umění 60. let. In: MUSILOVÁ 2017, 12–16
- OLIČ 2007 — Jiří OLIČ: Ke katalogu Imaginární kosmos Dany Puchnarové. In: PUCHNAROVÁ 2017, 174–175
- PACHMANOVÁ 2004 — Martina PACHMANOVÁ: Dílo Evy Kmentové a tradice „ženského umění“. In: KLIMEŠOVÁ/KUMSTÁTOVÁ 2004, 44–54
- SEKAL 1950 — Zbyněk SEKAL: Doslov aneb abdikace. In: DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 116–119
- Skupina Ra — In: DUŠKOVÁ/MORGANOVÁ/ŠEVČÍK 2001, 48–51
- ŠMEJKAL 1963 — František ŠMEJKAL: Aleš Veselý. In: NEŠLEHOVÁ 1991a, 228–230
- ŠMEJKAL 1964a — František ŠMEJKAL: Konfrontace – 1960. In: NEŠLEHOVÁ 1991a, 246
- ŠMEJKAL 1964b — František ŠMEJKAL: Texty z připravovaného katalogu Výstavy D. In: NEŠLEHOVÁ 1991a, 232–234
- ŠMEJKAL 1968 — František ŠMEJKAL: Metamorfózy židle 1966. In: NEŠLEHOVÁ 1991a, 248
- ŠMEJKAL 1981 — František ŠMEJKAL: Symbolika vejce v plastice Evy Kmentové. In: CHALUPECKÝ/ŠETLÍK/ZOUBEK/ZOUBKOVÁ 1982, 41–45
- TALAVÁŇA 1947 Stanislav TALAVÁŇA: Obrazy národních umělců SSSR. In: MRKVIČKA 1947, 81–84
- TETIVA 2007 — Vlastimil TETIVA: Metaforická linie v díle Dany Puchnarové. In: PUCHNAROVÁ 2018, 176–200
- VALOCH 2006 — Jiří VALOCH: Cesta tvorby Zorky Ságlové. In: KNÍŽÁK 2006, 15–28
- VESELÝ 1991 — Aleš VESELÝ: Okamžik, kdy velbloud uchem jehly. In: INFORMEL 1991, 22–25
- ZOUBEK 2006 — Olbram ZOUBEK: Pece. In: VACHTOVÁ/BREGANTOVÁ 2006, 51–53

Článek v novinách/časopisu

- DANĚK 2012 — LADISLAV DANĚK: Ludmila Padrtová. Návrat po padesáti letech. In: Prostor Zlín. Zlín 2012, 38–39

- DANĚK 2014a — LADISLAV DANĚK: „Kreslit neumím, umím ale kresbu najít.“ Koláž rozhovorů s Ludmilou Padrtovou, první dámou české abstrakce. In: *Prostor Zlín*, č. 2. Zlín 2014, 31–35
- FIALA 1999 — Jiří FIALA: Neznámé krajiny informelu. In: *Vesmír*, č. 12. Praha 1999, 710
- JECHOVÁ 2013 — Květa JECHOVÁ: Emancipace shora. In: *Paměť a dějiny*, č. 4. Praha 2013, 3–18
- JIRKALOVÁ 2009 — Karolina JIRKALOVÁ: Hned jsem věděla, že máme vystoupit. In: *Art & Antiques*. Praha 2009, 28
- JIROUSOVÁ 1993 — Věra JIROUSOVÁ: Žádné ženské umění neexistuje. In: *Výtvarné umění* 1/1993. Praha 1993, 42–52
- JIROUSOVÁ 1999 — Věra JIROUSOVÁ: Informel jako životní možnost. In: *Ateliér*, č. 23. Praha 1999, 5
- KARLÍK 2015 — Viktor KARLÍK: Ateliéry 2015/XLII: Dana Puchnarová. Projekt Viktora Karlíka a Karla Cudlína. In: *Revolver revue*, č. 99. Praha 2015, 171–173
- PACHMANOVÁ 2013a — Martina PACHMANOVÁ: Mlčení o feminismu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chaloupeckého. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 14. Praha 2013, 35–42
- PLACÁK 2013 — Petr PLACÁK: V evidenci jako abstraktní malířka. In: *Paměť národa*, č. 4. Praha 2013, 68–77
- SEDLÁČEK 1998 — Zbyněk SEDLÁČEK: Průkopnické tendence Ludmily Padrtové. In: *Ateliér*, č. 25–26. Praha 1998, 4
- SEDLÁŘ 2008 — Jaroslav SEDLÁŘ: Informel v sochařství. In: *Universitas*, č. 3. Brno 2008, 42–50
- SEDLÁŘ 2016 — Jaroslav SEDLÁŘ: Padesátá léta 20. století v českém sochařství. In: *Universitas*, č. 1. Brno 2016, 24–36
- ŠIMON 2001 — Patrik Šimon: Z vernisážníku Patrika Šimona. In: *Tvar* č. 17. Praha 2001, 15