

Univerzita Karlova – Filozofická fakulta – Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Eliška Špálová

Genderové kontexty tvorby Běly Kolářové

VEDOUCÍ PRÁCE

prof. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

PRAHA 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem řádně citovala a uvedla všechny použité prameny, literaturu a zdroje.

V Praze dne 14. 7. 2020

Eliška Špálová

Abstrakt

Práce se zabývá tvorbou Běly Kolářové v kontextu genderu. Kriticky nahlíží na literaturu, která se těmito souvislostmi doposud zabývala spíše okrajově, a poukazuje na problematičnost jednostranného spojování tvorby Kolářové s tím, co by se dalo označit za „esenci ženskosti“. Tvorba Kolářové je stylově i obsahově rozmanitá – zatímco v jedné poloze využívá konkrétních předmětů tradičně spojovaných s činnostmi ženy, jako jsou šití, vaření či líčení, ve svých materiálových assemblážích pracuje mimo jiné s nářadím či předměty nezatíženými genderovou diferenciací. Práce se pokouší pojmout tvorbu Kolářové v její plné rozmanitosti, a vymezuje se tak vůči jednostrannému spojování tvorby umělkyně s ryze ženským charakterem.

Abstract

This thesis studies the work of artist Běla Kolářová in the context of gender. This aspect of her work has not been fully analysed yet. Although often being associated with the so-called 'female essence', Kolářová's work is very diverse in terms of style and content. While she works predominantly with everyday objects which have traditionally been connected to women's activities such as sewing, cooking or applying make-up, she also uses tools as well as gender neutral objects in her material assemblages. This thesis deals with the diverse nature of Kolářová's work and argues against the one-dimensional view that her work only addresses an antiquated image of feminine character.

Klíčová slova

Běla Kolářová, gender, výtvarné umění, feminismus, ženské umění

Keywords

Běla Kolářová, gender, art, feminism, female art

Obsah

0	Úvod	4
1	Gender – stručný úvod do problematiky genderových a feministických teorií a vymezení pojmu	6
2	Psaný a nepsaný životopis autorky	12
3	Tři typologie a (ne)Jedna z (interpretačních) cest	16
3.1	„Ženské umění“ Běly Kolářové	16
3.2	Paní Běla a pan Jiří	23
3.3	Kolářová – feministka	28
4	Závěr	34
5	Obrazová část	37
6	Seznam použité literatury a pramenů	43
7	Seznam obrazových příloh a jejich zdrojů	46

0 Úvod

Proč právě genderové kontexty tvorby Běly Kolářové? Jedním z impulsů k napsání této práce je moje vlastní zkušenost studia dějin umění, při kterém jsem se opakovaně setkávala s částečnou nebo úplnou absencí žen v kanonických dějinách umění. Uvědomování si výrazného nepoměru mezi produkcí mužů-umělců a žen-umělkyně mě přivedlo ke genderovým otázkám. Jedním ze záměrů této práce je zviditelňování genderových témat, kterým bylo doposud v českém kunsthistorickém prostředí věnována minimální pozornost. To ovšem neznamená, že by česká uměleckohistorická literatura s genderem nijak nepracovala. Velmi často se zde setkáme například s termíny, jako je ženskost, feminita, „ženský svět“, „ženské umění“ ad. Ty jsou ale většinou používány nekriticky bez ohledu na genderový diskurz. V této práci se na vybraných příkladech pokusím ukázat, nakolik je genderová problematika imanentní v uměleckohistorické literatuře a jaký přínos mají genderové teorie pro obor dějin umění.

S tvorbou Běly Kolářové jsem se paradoxně poprvé blíže seznámila v průběhu svého pobytu v zahraničí. Při návštěvě londýnské galerie Tate Modern jsem se s autorčinou tvorbou setkala v rámci stálé expozice. Tehdy mě překvapilo, že její tvorba byla součástí výstavní sekce *Feminismus a Nová média* společně s tvorbou skupiny Guerrilla girls a dalších představitelk západního feminismu. Právě tato souvislost mě přivedla k soustavnějšímu studiu genderových témat v tvorbě Kolářové. Určitá míra kontroverze, která pramení ze spojování Kolářové se západním feminismem, a střet západní a východní perspektivy byly pro mé studium genderových kontextů podnětné. V českém prostředí zůstávají feministické a genderové aspekty československého umění druhé poloviny 20. století doposud z velké části neprozkoumaným územím.¹ Při psaní této práce jsem si kladla za cíl zviditelnit alespoň některá z těchto území.

Když jsem začala procházet monografické studie a příspěvky k tvorbě Běly Kolářové, zjistila jsem, nakolik je uměleckohistorická literatura prosycena genderovou problematikou. Velmi často jsem narážela na spojování tvorby Kolářové s „ženským charakterem“, „ženským světem“ a okrajově také s genderem a feminismem. Tyto zmínky se ovšem často pojí se stereotypním uvažováním a obestírá je řada klišé a zjednodušení. V důsledku toho je genderová problematika v české uměleckohistorické literatuře často výrazně zkreslována a dezinterpretována. Zároveň je zde v různé míře patrná i nedůvěra vůči genderovým teoriím a jejich relevanci pro studium dějin umění. V souvislosti s Bělou Kolářovou se této problematice doposud věnovala pouze Martina

¹ Tomuto tématu se věnuje např. Martina Pachmanová a Marianna Placáková.

Pachmanová, která ve svém příspěvku *Tři přání Běly Kolářové* z roku 1999² upozornila na možnosti zkoumání autorčiny tvorby pod optikou genderu. Od konce devadesátých let se tímto tématem nicméně nikdo podrobněji již nezabýval.

Ve své práci uvažuji nad tím, jakou roli sehraává při interpretaci tvorby gender umělkyně a jakým způsobem se v interpretačním rámci projevuje gender kritika-kritičky a diváka-divačky. Důležitá je pro mě také otázka, do jaké míry je v případě Kolářové „ženská identita“ konstruována zvenčí formou kritiky a uměleckohistorické literatury. Výzvou pro mě bylo mimo jiné ve své práci zohlednit také svoji vlastní genderovou identitu a zamyslet se i nad tím, nakolik moje identita a životní zkušenost ženy formuje způsob mého uvažování a recepce umělecké tvorby.

Jádro práce tvoří pokus o kritickou revizi přístupů k tvorbě Běly Kolářové, které jsou do značné míry spjaté s genderovou problematikou. Tyto přístupy jsem rámcově dokreslila třemi typologickými liniemi – „ženské umění“ Běly Kolářové, diskurz „paní Běly“ – manželky slavného básníka a feministické aspekty tvorby Běly Kolářové. Tyto linie se v mnoha aspektech prolínají a nelze je od sebe oddělit. Dohromady s biografickou částí práce vytváří jakýsi pokus o revizi životopisu a díla Běly Kolářové pod optikou genderu. Záměrem této práce není podat vyčerpávající studii genderových témat v tvorbě Kolářové jako spíš některé z těchto témat zviditelnit a vytvořit prostor pro další diskuzi a nové interpretační cesty.

Závěrem bych ráda poděkovala Marii Klimešové za osobní přístup a vedení práce, Martině Pachmanové za podnětné konzultace a Lukášovi Matoškovi za pečlivé čtení a podporu.

² Pachmanová, Martina, *Tři přání Běly Kolářové*, in: Havránek, Vít (ed.), *Akce Slovo Pohyb Prostor: Experimenty v umění 60. let / Action Word Movement Space: Experiments in the 1960s Art*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999

1 Gender - stručný úvod do problematiky genderových a feministických teorií a vymezení pojmu

V první kapitole bych chtěla objasnit svoje terminologické východisko a důvody, které mě přiměly zamýšlet se nad důležitostí teorie genderu pro obor dějin umění. Dějiny umění chápu jako mezioborovou vědní disciplínu, která si mimo jiné klade za cíl zkoumat proměny ve společnosti a uvažování o světě. Umění se neodehrává ve vakuu, oproštěném od historického a politického dění, ale naopak je jeho nedílnou součástí. Umění lze chápat jako osobní výpověď jednotlivce, ale také jako zprávu o soudobé společnosti. Zrcadlo, které umění nastavuje společnosti, odráží dobový způsob uvažování a vyjevuje nám soudobé společenské struktury. Dějiny umění nám poskytují bohatý obrazový a myšlenkový materiál, který může sloužit k lepšímu pochopení širšího společenskohistorického kontextu doby, v němž se umění děje. Nazírání dějin umění optikou genderu tak může být velmi přínosné zejména pro pochopení sociálního, politického a kulturního kontextu, který rámuje vznik díla.

Pro dějiny umění a vizuální kulturu je gender důležitým předmětem zkoumání fenoménu autorství i způsobu prezentace. Kdo umění vytváří a pro koho je vytvářeno? Jakou roli hraje gender v interpretaci díla? Je pro interpretační rámec (spolu)určující, zda je autor muž, nebo žena? Jakým způsobem ovlivňuje nazírání díla naše vlastní genderová identita? Jak se gender promítá do vztahu subjektu a objektu?³ V průběhu utváření myšlenkového rámce této práce jsem si pokládala tyto a mnoho dalších otázek. Obecné uvažování mě více než k samotným odpovědím přivádělo k dalším otázkám. Začalo mě zajímat, proč jsem se v průběhu studia dějin umění obecně setkávala s výrazným nepoměrem mužů-umělců a žen-umělkyně, dostala jsem se tak ke stejné otázce, kterou Linda Nochlin otevřela prostor pro jiné nazírání dějin umění, a to z perspektivy feminismu.⁴ Proč byly ženy v umění marginalizovány a co jim znemožňovalo proniknout do kanonizovaných „velkých“ dějin? Tuto otázku považuju za relevantní i dnes, s odstupem téměř padesáti let od vydání průkopnické eseje *Proč neexistovaly žádné velké umělkyně* od Lindy Nochlin.⁵ Za důležitou ji

³ K formulování těchto otázek mě významně inspirovala kniha *Gender and Art*, kde je obsáhnuta širší genderových témat, které souvisí nejen s dějinami umění, ale také s vizuální kulturou jako takovou. Perry, Gill, Introduction: Gender and art history. In: Perry, Gill (ed.), *Gender and Art*, London 1999, s. 8-20

⁴ Linda Nochlin se ve své esejí zabývala konkrétními příčinami absence žen v dějinách umění a pojmenovala řadu problémů, které ženám znemožňovaly se v uměleckém provozu prosadit. Nochlin rozkrývá širší kontext nerovného uspořádání ve společnosti a poukazuje na omezené možnosti uplatnění žen. Umělecké vzdělání například bylo dlouhou dobu vyhrazeno pouze mužům a ženám bylo zcela odepřeno. I po zpřístupnění uměleckého vzdělání všem bez ohledu na pohlaví zůstávala ženám odepřena účast na některých lekcích – např. malba aktů. Nochlin, Linda, *Why have there been no Great Women Artists*, 1971. In: Nochlin, Linda: *Women, Art, and Power: And Other Essays*. Boulder Colorado 1988

⁵ Český překlad anglického originálu přejímám z antologie Martiny Pachmanové – Pachmanová, Martina (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha 2002

považuju při uvažování nad důsledky absence (nejen velkých) umělkyň v dějinách umění a dnes stále přetrvávajícím odlišným chápáním tvorby a postavení žen-umělkyň v umělecko-historickém prostředí.⁶ To se projevuje také v recepci umělecké tvorby, která je dodnes zatížená mnohými genderovými stereotypy. Umění žen zůstává do značné míry i nadále uměním s přívlastkem „ženské“. Jak píše historička a teoretička umění Martina Pachmanová, která se systematicky zabývá genderovými otázkami v moderním umění, „[...]zatímco umění mužů zastupovalo umění jako takové, kategorie ‚ženské umění‘ zdůrazňovala existenci zvláštního estetického, žánrového, obsahového a výrazového charakteru umění tvořeného ženami.“⁷ Feministická kritika, která na tento nepoměr poukázala, zpochybnila mýtus genderově neutrálních dějin umění.⁸ Mimoto feminismus namířil kritiku také na apolitické chápání dějin umění a s tím spojenou představu umění jako něčeho ryze transcendentálního, oproštěného od sociálního a politického kontextu.

V této práci mě zajímá nejen to, jakými způsoby se genderová identita Běly Kolářové odráží v její tvorbě, ale také jak je její genderová identita konstruována zvenčí prostřednictvím interpretace její tvorby. Jak se pokusím demonstrovat ve třetí kapitole, do interpretační roviny vstupuje nejen genderová identita Kolářové, ale také samotného kritika. Z genderové perspektivy je důležité jak to, kým je umění vytvářeno, tak i kým je umění čteno.⁹ Genderovou perspektivou je tedy nahlížena nejen genderová identita tvůrce, ale také kritika.¹⁰ V této rovině je potřeba brát v potaz také moji vlastní genderovou identitu, která do práce přirozeně vstupuje.

Pro období druhé poloviny dvacátého století, které je pro sledování kontextu tvorby Běly Kolářové zásadní, je důležitá také jiná otázka, a to proč v československém prostředí neexistoval prakticky žádný feministický diskurz a proč se i po listopadové revoluci řada umělkyň negativně vymezila vůči západnímu feminizmu.¹¹ Nezájem a předpojatost vůči feministickému smýšlení přetrvává v jisté míře v české společnosti i dnes.¹² Tato předpojatost je částečně založena na chápání feminizmu jako monolitického proudu. Toto pojetí nejen ignoruje různorodost ve feministickém smýšlení, ale také dezinterpretuje komplexnost problematiky a redukuje ji na úzkou názorovou výseč. Feminismus je často mylně chápán jako jakýsi výmysl západních žen, které nevědí, co se svým časem a penězi přičemž je omezován výhradně a pouze na ženy – zejména pak

⁶ Specifické postavení žen v uměleckém prostředí je možné vysledovat i dnes. Zmiňuju alespoň výběrově současné feministické tendence, které můžeme sledovat v aktivitách hnutí Třetí Vlna, nebo vydání Kodexu Feministické umělecké instituce.

⁷ Pachmanová, Martina, Zrození umělkyně z pěny limonády – genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění, Praha 2013, s. 114

⁸ Ecker, Gisela (ed.), *Feminist Aesthetics*. London 1985, s. 22

⁹ Perry, Gill, Introduction: Gender and art history. In: Perry, Gill (ed.), *Gender and Art*, London 1999, s. 20-27

¹⁰ Ecker, Gisela (ed.), *Feminist Aesthetics*. London 1985, s. 22

¹¹ Negativní postoj umělkyň vůči feminizmu vyplývá z ankety, kterou připravila Věra Jirousová pro periodikum *Výtvarné umění*. Viz. Jirousová, Věra: Žádné ženské umění neexistuje. In *Výtvarné umění*, 1/1993.

¹² Heitlinger, Alena, Framing Feminism in Post-Communist Czech Republic. *Communist and Post-Communist Studies Vol. 29, No. 1, 1996*, s. 78

ty ženy, které jsou plné nenávisti vůči mužům.¹³ V českém prostředí je tento odmítavý postoj k feminismu způsoben také spojováním feminismu s marxismem, vůči kterému zde v souvislosti s komunistickým režimem a historií před rokem 1989 panuje dlouhodobý odpor.¹⁴ Jak poukázala Martina Pachmanová, nepřítelem žen v této době nebyl patriarchát, ale totalitární režim, proti kterému se vymezovali jak ženy, tak muži.¹⁵ I z tohoto důvodu nebyla feministické problematice v českém prostředí přisuzovaná důležitost.

Současné feministické teorie jsou, stejně jako genderová teorie umění, stále v procesu pokládání otázek a postupného redefinování dominujícího příběhu dějin umění. Terminologický rámec, o který se v této práci opírám, je tedy víc než souborem pevně stanovených premis neustálým hledáním, utvářením a redefinováním. Protože se genderová studia zabývají v širokém slova smyslu člověkem a jeho rolí ve společnosti, jsou neustále v procesu formulování společně s tím, jak se formuje sama společnost. Toto obecné uvažování považuji za důležité pro studium konkrétních příkladů z dějin umění, stejně jako považuji konkrétní příklady za nezbytné pro formulování obecných otázek. Propojení obecného s konkrétním a nezbytná synergie obecného a konkrétního jsou základním kamenem této práce, v níž si pokládám otázky, které dalece přesahují tvorbu Běly Kolářové. Stejně tak se skrz konkrétní díla autorky dotýkám mnoha témat, která jsou společná řadě dalších umělkyním (nejen) druhé poloviny dvacátého století.

Pokud bychom se zabývali původem a hranicemi genderové terminologie, zjistili bychom, že termín gender původně v anglickém slovníku označoval gramatickou kategorii. V kulturně-sociálním kontextu, do něhož byl termín zasazen v sedmdesátých letech dvacátého století, gender zkoumá napětí mezi kulturní a sociální konstrukcí maskulinity a feminity.¹⁶ Člověk a společenské struktury, které jsou zkoumány genderovou perspektivou, jsou nahlíženy v širokém kontextu s využitím poznatků, které vycházejí mimo jiné ze sociologie, psychologie, politologie, antropologie a historie. Samotná definice pojmu je jedním z témat, jimiž se genderová teorie komplexně zabývá. Definice je založená na chápání vztahu mezi biologickým pohlavím (anglicky sex) a společensky konstruovanou rolí subjektu. Zatímco kategorie pohlaví vychází z biologické podstaty, gender je založen na předpokladu, že subjektivita jedince je významně spoluvytvářena

¹³ Heitlinger, Alena, Framing Feminism in Post-Communist Czech Republic. *Communist and Post-Communist Studies Vol. 29, No. 1*, 1996, s. 78

¹⁴ Tamtéž, s. 81

¹⁵ Pachmanová, Martina, *In? Out? In Between? Some notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory*. In: Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check: A Reader*, 2010, s. 39

¹⁶ Pachmanová, Martina: Slovník pojmů. In: Pachmanová, M. (ed.): *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha 2002, s. 407

sociálním prostředím.¹⁷ Gender tedy můžeme chápat jako kategorii společensky konstruovanou, která je vždy závislá na daném kulturním kontextu. Důležitým podkladem ke studiu je nejenom společenská role jedince ve vztahu k maskulinitě a feminitě, ale také identifikace jedince s vlastní pohlavní identitou.¹⁸ Genderová identita je tedy konstruována nejen společností zevně, ale také vnitřně prostřednictvím vlastní identifikace jedince. Podle americké filosofky a teoretičky genderu Judith Butler je gender kategorií performativní – to znamená, že osobní identita je neustále utvářena a „performována“ chováním a prezentováním jedince.¹⁹ Podle Butler pohlaví můžeme poznat jedině skrze gender, přičemž obě kategorie spolu do značné míry splývají.²⁰ To problematizuje vztah mezi pohlavím a genderem. V tomto kontextu lze za konstruovaný považovat nejen gender, ale i pohlaví. Butler se tím radikálně vymezuje vůči definování pohlaví coby pevně dané a neměnné kategorie.

Teorie genderu je úzce propojena s feministickým myšlením, které se na Západě ve druhé polovině dvacátého století odvíjelo od myšlenkových a teoretických zdrojů poststrukturalismu, dekonstruktivismu, psychoanalýzy a marxismu.²¹ Z pohledu feministických teorií je gender chápán jako fundamentální kategorie nejen pro sociální, ale i kulturní uspořádání.²² Problematika konstrukce genderové diferenciaci subjektu, která se stala zásadní pro feministické myšlení druhé poloviny dvacátého století, je do velké míry spjatá s teoretickými koncepcemi, jež se pokoušely o destabilizaci pojmu subjektu jakožto homogenní a pevně dané kategorie.²³ Mezi tyto koncepce patří mimo jiné Derridova dekonstrukce a lacanovská psychoanalýza.²⁴ Významný podíl při formulování kategorie genderu mělo v sedmdesátých letech zejména Lacanovo provokativní tvrzení, že „žena neexistuje“.²⁵ Otázka, do jaké míry je naše identita pevně daná a do jaké míry je naopak společensky a sociálně konstruovaná, byla ale probíraná již koncem čtyřicátých let francouzskou filosofkou Simone de Beauvoir. Ta v knize *Druhé pohlaví* píše, že „[...] se ženou

¹⁷ Fulka, Josef: Od interpretace k performativu (Feminismus a konstrukce rodové identity). In: *Sborník prací fakulty sociálních studií brněnské univerzity. Sociální studia 7*, 2002, s. 29-30

¹⁸ Z pohledu queer studies, které vycházejí z teorie genderu, je vztah pohlaví k biologické determinaci dané narozením jedince velmi problematické. K problematice vztahu pohlaví a genderu komplexněji např. Butler, Judith, *Bodies that matter: On the Discursive Limits of „sex“*. United States 1993 a Irigaray, Luce, *This Sex Which is Not One*, 1985

¹⁹ Salih, Sara, *Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, Foucault* (1987), in: Salih, Sara (ed.), *Judith Butler Reader*, 2003, s. 21

²⁰ Judith Butler touto myšlenkou významně ovlivnila genderová a queer studia.

²¹ Šmejkalová, Jiřina: Feminismus – fenomén feminizmu ze všech stran. *Revue Labyrinth 1-2*, 1997, s. 87

²² Phelan, Peggy: *Survey*. In: Reckitt, Helena (ed.): *Art and feminism*. London 2001, s. 18

²³ Fulka, Josef: Od interpretace k performativu (Feminismus a konstrukce rodové identity). In: *Sborník prací fakulty sociálních studií brněnské univerzity. Sociální studia 7*, 2002, s. 29-30

²⁴ Obě tyto koncepce jsou velmi složité a není v možnostech této práce se jimi zabývat podrobněji.

²⁵ Lacan tímto tvrzením v podstatě říká, že žena nemá své místo v symbolickém řádu a na rozdíl od mužské struktury implikuje vztah k něčemu, co je pro symbolický řád radikálně jiné. Tímto Lacan významně reinterpretuje freudovskou psychoanalýzu, která ženu chápe ze své podstaty jako neúplnou, postrádající falus. Toto vysvětlení je značně zjednodušené, pro komplexnější pochopení např. Irigaray, Luce, *This Sex Which is Not One*, 1985 a Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press 1994

člověk nerodí, ale stává.“²⁶ I v tomto případě se setkáváme s chápáním genderové identity jako něčeho, co se utváří a definuje v čase. Ze zmíněných jmen a titulů by se mohlo zdát, že se genderová studia věnují jen problematice žen a jejich postavení ve společnosti. To je nicméně způsobeno zájmem genderových studií o zkoumání otázek rovných příležitostí a uspořádání ve společnosti, kde jsou ženy v důsledku převládajícího patriarchálního systému opakovaně marginalizovány.²⁷ To se poté velmi úzce pojí také s (ne)možnostmi uplatnění žen (nejen) v uměleckém prostředí.

Z popsaného definičního rámce vyplývá, nakolik komplexní genderová problematika je. Ačkoliv není v možnostech této práce důsledné zmapování vývoje genderových a feministických studií a jejich reflexe v českém prostředí, považuji za důležité toto téma alespoň rámcově nastínit, byť značně schematicky a zjednodušeně. Odlišný vývoj druhé poloviny století v československém prostředí, absence feministického teoretického diskurzu před rokem 1989 a následná rezistence vůči tomuto teoretickému diskurzu způsobují terminologický problém – jak přeložit termín gender do češtiny, aniž by nedošlo k jeho obsahovému vyprázdnění. Jak poukazuje Martina Pachmanová, v důsledku dlouhodobé rezistence českého prostředí vůči genderovému a feministickému diskurzu odolával i český jazyk.²⁸ Dodnes tak pro řadu anglických termínů v češtině ekvivalent vůbec neexistuje nebo v českém překladu postrádají slova konkrétní obsah. Ačkoliv bývá v českém jazyce někdy uváděn jako ekvivalent slova „gender“ slovo „rod“, kvůli rozdílnému významovému rámci, stejně jako absenci českého teoretického kontextu, který by s tímto pojmem pracoval, je užíván jen zřídka. Ve své práci proto používám anglický termín, který odkazuje ke konkrétní problematice feministického a genderového diskurzu. Jsem si vědoma, že vůči užívání anglického termínu a západní terminologii existuje v našem prostředí určitá předpojatost, která vychází z přesvědčení, že genderová studia (stejně jako feminismus) jsou cizorodým importem ze Západu (viz výše). Jak uvádí historička umění Zuzana Štefková, tak podstatnou „[...] roli v tomto případě sehrávají především předsudky a zavádějící představy o feminismu spojené s nedostatkem informací o vývoji genderového a feministického diskurzu na Západě. Odmítnutí feminismu lze částečně vysvětlit jako dědictví politických a socioekonomických podmínek reálného socialismu, konkrétně ideje univerzálního humanismu založené na pocitu sounáležitosti mužů a žen, stmelených

²⁶ Kniha *Druhé pohlaví* byla zásadní literaturou pro druhou vlnu feminismu. Částečný překlad z francouzštiny do češtiny vyšel v roce 1966 a vyvolal v československém prostředí diskuzi na téma ženské emancipace. Jednalo se o první a zároveň i poslední text reflektující západní feministické myšlení, který v období státního socialismu v Československu vyšel.

²⁷ To se ovšem netýká pouze žen, ale také dalších marginalizovaných skupin. S tím souvisí také postkoloniální diskurz. K tématu např. Lánský, Ondřej, *Postkolonialismus a dekolonizace: základní vymezení a inspirace pro sociální vědy*. *Sociální studia* 1/2014, s. 40-60

²⁸ Pachmanová, Martina: *Předmluva*. In: Pachmanová, M. (ed.): *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha 2002, s. 23

odporem proti nedemokratickému režimu a spojování feminizmu s marxismem a třídním bojem.²⁹ Je patrné, že se situace v československém prostředí liší od západního kontextu, a proto je potřeba přistupovat k ní individuálně. Tento individuální přístup by si měl být vědom specifičnosti, ale zároveň by neměl opomíjet širší celoevropský rámec. V českém prostředí doposud existuje velké území neprobádaných témat spojených s genderovou tematikou a feminizmem. V současnosti vznikají nové práce, které se problematikou zabývají – v posledních letech rapidně vzrostl zájem o specifickou situaci zemí bývalého východního bloku. Vznikají nové studie, které tento prostor mapují a věnují se podobám latentního feminizmu.³⁰

²⁹ Štefková, Zuzana: *Genderové aspekty tělesnosti v současném umění*. Dizertační práce. Univerzita Karlova. 2010, s. 15

³⁰ Z nových prací na toto téma např. Susanne, Lozo, Katarina, Wagner, Hilke, *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*, 2019

2 Psaný a nepsaný životopis autorky

Ve druhé kapitole se zabývám Bělou Kolářovou z biografického hlediska. Zařazení autobiografické kapitoly považuju za důležité pro pochopení genderového kontextu v plnějším rozsahu. Životopis Kolářové dokresluje pozadí, na kterém její tvorba vznikala, stejně jako poukazuje na genderově podmíněné problematice aspekty, které jsou obsahem této práce – postavení a role Kolářové v osobní, společenské a umělecké sféře. Život Běly Kolářové bývá mnohdy podrobněji mapován až od seznámení a sňatku s Jiřím Kolářem. Do té doby se setkáme s úsporným souhrnem několika událostí ze života autorky. Několik slepých míst, které se v životopise autorky nachází, mě podněcují k úvahám. V životopisech se například zpravidla neobjevuje, že se manželé na pár let rozvedli, ani že Kolářová v té době žila v Paříži samostatně bez Koláře. Pokud se v životopisech zpravidla uvádí informace o seznámení a sňatku Kolářových, proč by mělo být opomíjeno, že se manželé rozvedli? Jak se domnívám, tato slepá místa naznačují možná víc, než by se na první pohled mohlo zdát. Pokud bychom se totiž rozhodli zabývat pouze slepými místy životopisu, a přecházeli bychom naopak informace známé a často opakované, to, co by se vyjevilo, by byl jakýsi další život Běly Kolářové – život, který zůstává přehlížen. V takovém životopise bychom se mohli dočíst o Běle Helclové, která odjakživa ráda malovala, fotografovala a zajímala se o umění. O umělkyni, jejíž uměleckou emancipaci, kterou můžeme doložit první samostatnou výstavou v roce 1966 v Galerii na Karlově náměstí, doprovázel rozvod jen o dva roky později. Život manželky výrazné a dominantní osobnosti Jiřího Koláře.³¹ A také život vdovy, která se v posledních letech svého života těší vzrůstajícímu zájmu o svoji tvorbu a je až zaskočena mírou poptávky ze zahraničí. Tohle je jen pár útržků z nepříliš známého životopisu Běly Kolářové, přičemž mnohé si můžeme dnes již jen domýšlet. Kolářová se totiž ke svému životu i tvorbě vyjadřovala veřejně jen zřídka.³² Na rozdíl od Koláře se nedochovala ani žádná její korespondence z dob, kdy manželé žili v odloučení a takřka denně si dopisovali. Do společných debat vstupovala Kolářová také velmi málo. Jak v minulosti, tak i dnes zůstává Kolářová záhadnou – zůstává tou, která mlčí.

Běla Kolářová, rozená Helclová, se narodila 24. března 1923 v Terezíně. Studovala na základní škole v Orlických horách a později v Praze na dívčím gymnáziu a soukromé obchodní škole.³³ Již v této době ráda malovala, fotografovala a zajímala se o umění. Po studiích nastoupila

³¹ Kolář byl údajně svými přáteli přezdíván „klovající orel“, patrně pro svou schopnost nebrat si zbytečných servítek. Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*. Egon Schiele Centrum Český Krumlov, 2004, s. 12

³² Dochoval se jen jeden velmi často citovaný autorský text *Jedna z cest*, který Kolářová napsala v roce 1968 na výzvu historičky umění Anny Fárové, která v té době připravovala publikaci *Současná fotografie v Československu*.

³³ Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*, Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2008, s. 6

do práce v tiskařském družstvu Mladé Proudy (později transformované v družstvo Dílo), kde pracovala do roku 1943, kdy bylo družstvo nacisty uzavřeno.³⁴ Poté pracovala ve zlínských Baťových závodech, kde se v roce 1944 poznala s Jiřím Kolářem.³⁵ O devět let starší Kolář byl v této době již uznávaným básníkem a spoluzakládajícím členem Skupiny 42. Kolářová se ve čtyřicátých letech dostává do kontaktu také s dalšími umělci z okruhu Skupiny. Po válce se vrací do práce v nakladatelském družstvu Dílo, kde se tou dobou sdružují národní socialisté včetně Koláře, který tam od roku 1945 působí jako redaktor.³⁶ V roce 1949 uzavírá s Kolářem sňatek. V tíživé době počátkem padesátých let Kolář přichází o místo redaktora v nakladatelství a dál pokračuje v psaní, bez možnosti publikování. Na tuto dobu, kdy společnou domácnost živil pouze jeden plat, vzpomíná umělkyně takto: „Už jako vdaná jsem sice uvažovala, že bych přeci jen studovala akademii, ale pak mě to přešlo. Věděla jsem, že to nemůžu zvládnout, můj muž tehdy skoro nic nevydělával, a tak jsem nás musela živit já.“³⁷ Prohlubující se tíseň a nejistota padesátých let dopadá na manžele tíživě ve chvíli, kdy se Kolář kvůli rukopisu sbírky *Prométheova játra* (1950) dostává na devět měsíců do vazby.

V roce 1953 se Dílo stává součástí Zemědělských novin a Kolářová díky tomu dostává možnost pracovat v redakční fotokomoře a prohlubuje svůj zájem o fotku. Intenzivněji se fotografii ale začíná věnovat až po roce 1956, kdy kvůli zhoršujícímu se zdravotnímu stavu odchází ze zaměstnání.³⁸ Prodělaná tuberkulóza a opakované pobyty v sanatoriích autorce na nějakou dobu práci zcela znemožnily. V této době vzniká série fotografií z pražské periferie, v níž Kolářová projevuje svůj zájem o témata stojící na okraji.³⁹ Šedesátá léta jsou pro umělkyni zásadním obdobím. V roce 1963 spoluzakládá uměleckou skupinu Křižovatka,⁴⁰ vstupuje do soudobé umělecké neoficiální scény a aktivně se účastní několika skupinových výstav. V roce 1966 Galerie na Karlově náměstí uspořádá autorčinu první samostatnou výstavu,⁴¹ která svou neotřelostí a originalitou působí v kontextu i toho nejprogresivnějšího umění té doby jako rána z nebes. Vystaveny jsou zde asambláže z nejběžnějších předmětů – sirky, korálky, knoflíky, špendlíky ad. Výtvarná kritička a kurátorka Ludmila Vachtová, která tehdy v galerii uspořádala hned několik výstav toho nejprogresivnějšího umění, v katalogu výstavy napsala, že autorčin umělecký projev je

³⁴ Zdroj: https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/zemrela-originalni-vytvarnice-bela-kolarova-zde-je-kolaz-textu-o-ni.A100414_120419_kavarna_chu [vyhledáno: 21. 4. 2020]

³⁵ Zatloukal, Ondřej (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové*. Muzeum umění Olomouc, 2006. s. 117

³⁶ Kolář, Jiří, Klimešová, Marie, Kalinová, Milena, *Kolář: úšklebek století*. Národní galerie v Praze. Praha 2018, s. 51

³⁷ Zdroj: <http://www.svet.czsk.net/clanky/osobnosti/kolarova.html> Vyhledáno: 21. 4. 2020.

³⁸ Běla Kolářová onemocněla ve třicátých letech tuberkulózou, se kterou se potýkala celý život.

³⁹ Císař, Karel, *Abeceda věcí*, Praha 2014, s. 56

⁴⁰ Spoluzakladatelé: Vladimír Burda, Richard Fremund, Karel Malich, Pavla Mautnerová, Vladislav Mirvald, Zdeněk Sýkora.

⁴¹ Další samostatné výstavy se dočká za necelých deset let v brněnské Minigalerii Výzkumného ústavu veterinárního lékařství, kde vystavuje pouze své fotografie, pak až od devadesátých let.

„[...] jiný než to, co se dělá a co se sluší. [...] Kromě toho se nehodí po bok české avantgardy minulé i přítomné. Těžko se mu [uměleckému projevu Běly Kolářové] budou hledat příbuzní ve světě. Bude vždy v nevýhodě.“⁴² Vachtová jako jedna z prvních nejen pochopila potenciál Kolářové, ale zároveň vnímala, že její originální přístup zbavený všech konvencí se neseťká v soudobém prostředí s velkým pochopením.

Krátce po autorčině první samostatné výstavě manželé cestují do Francie. V roce 1968 se manželé na pár let rozvádí. Je otázkou, proč tato informace z většiny autobiografií Běly Kolářové zcela vypadává.⁴³ Lze se jen domnívat, že je to snad proto, že svým způsobem narušuje zažitou představu šťastného uměleckého i osobního soužití manželů Kolářových.⁴⁴ Historička umění Marie Klimešová se domnívá, že jedním z důvodů rozvodu Kolářových mohla být i nově nabytá umělecká emancipace Běly Kolářové, neboť právě v šedesátých letech se autorka začala soustavněji věnovat svojí vlastní tvorbě.⁴⁵ Po rozvodu umělkyně žije několik měsíců ve Francii, navazuje nové kontakty a známosti,⁴⁶ nadále také zůstává v kontaktu s Jiřím Kolářem. Když v roce 1970 prodělá Kolář mozkovou příhodu, Kolářová se o něj začíná soustavně starat a o rok později se k sobě již natrvalo vrací a podruhé se berou. V této době je oběma manželům již úplně znemožněno veřejně vystavovat. Kolářová se v následujících letech věnuje své tvorbě spíše minimálně. V roce 1979 odchází oba manželé nejprve do Berlína a poté do Paříže.⁴⁷

Svoje nejrozsáhlejší dílo tvoří umělkyně až v době, kdy je pod vlivem okolních podmínek nucena žít bez Koláře – ten totiž zůstává v emigraci a jí není až do roku 1985 umožněno za ním vycestovat.⁴⁸ Kolářová na toto období vymezené lety 1981 až 1985 sama vzpomíná tak, že prostě hledala něco pracného, čím by se zabavila.⁴⁹ Tehdy vzniká monumentální cyklus s názvem *Životopis jedné patentky [1]*, do kterého umělkyně otiskuje významné momenty ze svého života. Abstraktní výraz je doplněn o životopisnou významovou linii. Základním materiálem cyklu je patentka, se kterou se Kolářová sama identifikuje.⁵⁰ V roce 1985 dostává povolení opět vycestovat

⁴² Vachtová, Ludmila, *Běla Kolářová*, Galerie na Karlově náměstí, 1966, nes.

⁴³ Zatloukal, Ondřej (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové*. Muzeum umění Olomouc, 2006; Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*, Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2008

⁴⁴ O šťastných symbiózách manželských dvojic např. Valoch, Jiří, *Běla Kolářová*, 2006, s. 28

⁴⁵ Z osobních konzultací s Marií Klimešovou.

⁴⁶ V Paříži se Kolářová seznamuje a navazuje známost s francouzským básníkem a hudebníkem Henrim Chopinem. Zdroj: <https://artalk.cz/2019/07/15/statni-socialismus-a-umelkyne-pripad-bela-kolarova/> [vyhledáno: 21. 4. 2020]

⁴⁷ Kolář nejprve získává roční rezidenční stipendium v Západním Berlíně a v roce 1980 přijíždí do Paříže na pozvání Centre Georges Pompidou. Na této cestě ho Kolářová doprovází. Klimešová, Marie, Kalinovská, Milena, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, Praha 2018, str. 51

⁴⁸ Kolář v průběhu osmdesátých let uskutečňuje ve Francii několik výstav. V roce 1982 dochází k zamítnutí Kolářovy žádosti o prodloužení pobytu. V době jeho nepřítomnosti je v ČSSR odsouzený na rok do vězení a je mu zabaven majetek. Kolářová se vrací zpět do Prahy, aby zachránila Kolářovu tvorbu. Poté jí již není dovoleno opět vycestovat. Klimešová, Marie, Kalinovská, Milena, *Jiří Kolář. Úšklebek století*, Praha 2018, str. 51

⁴⁹ Klimešová, Marie, *Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové*. In: Zatloukal, Ondřej (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 17

⁵⁰ Klimešová, Marie, *Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové*. In: Zatloukal, Ondřej (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 17

a manželé jsou po několikaletém odloučení opět spolu. Do Prahy se Kolářovi definitivně vrací až v roce 1999. Po třech letech Kolář umírá a autorka poslední roky tráví v Braníku. Po revoluci se Kolářová dočkala několika samostatných výstav (Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 1997; Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov, 2004 aj.). V roce 2006 proběhly dvě významné výstavy – jednou z nich je výstava Národní galerie v Praze ve Veletržním paláci, další je *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové* v Muzeu moderního umění Olomouc. Po zařazení tvorby Kolářové na výstavě *Documenta 12* v Kasselu v roce 2007 postupně vzrůstá také povědomí o umělkyni v nadnárodním kontextu. Následují akvizice tvorby Kolářové do významných zahraničních institucí jako je Tate Modern a MoMA.

Z životopisu Běly Kolářové vyplývá, že soužití s Jiřím Kolářem bylo obohacující, ale zároveň velmi náročné. Soužití Kolářových bylo intelektuální symbiózou. Kolář jí sice na jednu stranu do značné míry zprostředkoval vstup do uměleckého prostředí, zároveň jí ale na stranu druhou jeho dominantní osobnost znemožňovala, aby se v něm mohla naplno uplatnit. Sama autorka vzpomíná, že pro ni Kolář v počátcích plnil důležitou roli mentora. Postupem času se ale umělkyně stává ve své tvorbě čím dál víc sebejistá. Nejen její fotografické experimenty ukazují velký autorský vklad a originální přístup. Je otázkou, nakolik se její umělecká emancipace snášela s Kolářovou dominancí a zda lze rozvod manželů v roce 1968 považovat za možný důsledek kolize dvou silných tvůrčích individuí, případně zda lze tvůrčí odmlku autorky poté, co se k sobě partneři vrací, chápat jako jistou rezignaci na úkor autorčiny tvorby. Tuto představu dokresluje částečně i fakt, že Kolářová tvoří svůj nejrozsáhlejší cyklus až v době, kdy žijí manželé v nuceném odloučení. Teprve po smrti Koláře dochází k plnému zhodnocení tvorby Běly Kolářové. Tyto okolnosti dokreslují alternativní životopis Běly Kolářové, ve kterém můžeme společné umělecké soužití manželů chápat jako ambivalentní tvůrčí synergii.

3 Tři typologie a (ne)Jedna z (interpretačních) cest

V této kapitole sleduju různé interpretační přístupy k tvorbě Běly Kolářové. Všímám si zejména třech typologických linií, které se v interpretačním rámci často objevují. Všechny tři linie se vzájemně prolínají a spojuje je genderová problematika. Tyto linie jsem nazvala (3.1) „ženské umění“ Běly Kolářové, (3.2) paní Běla a pan Jiří, (3.3) Kolářová – feministka. První linie zkoumá spojování autorčiny tvorby s ryze „ženským charakterem“, nevyhýbá se ani otázkám, co „ženský svět“ vytváří a jak je skrze něj konstruovaná ženská identita. Druhá linie se zabývá reflexí uměleckého ovlivňování manželů Kolářových a způsobu, jakým je tvorba Kolářové definována a legitimizována prostřednictvím jejího muže. Třetí z linií otevírá pozici tvorby Kolářové ve feministickém diskurzu a současné tendence recepce její tvorby. Názvem této kapitoly odkazuju jak k úvaze Běly Kolářové *Jedna z cest* (1968), která zůstává ojedinelým autorčiným komentářem k její vlastní tvorbě, tak i k problematičnosti spojené se zúžením interpretačního rámce v jednu cestu. Omezení se na jeden (zažitý) způsob uvažování nás může vést dokola a zároveň hrozí, že taková cesta se ve výsledku ukáže jako slepá a bezvýchodná. Možná bychom proto mohli o interpretačních cestách uvažovat jinak, v širším kontextu pomyslné velké mapy, která čítá nespočet možných cest.

3. 1. „Ženské“ umění Běly Kolářové

V této práci používám kategorie „ženské“ a „mužské“ kriticky, s ohledem na genderový diskurz. Všímám si, jak problematické tyto kategorie jsou a jak binární systém uvažování ovlivňuje recepci uměleckého díla. Co charakterově „ženského“ je na tvorbě Běly Kolářové? Lze definovat, co „ženského“ je na „ženském umění“? A existuje vůbec něco jako „ženské umění“? Pojem „ženské umění“ není spojen s žádným konkrétním stylem a není formulován žádným konkrétním programem. Jedná se o myšlenkový konstrukt, který je zatížen mnoha genderovými stereotypy. Nekritické užívání tohoto pojmu je problematické zejména proto, že umění žen definuje jako „jiné“, v opozici k umění jako takovému. I přestože dějiny umění tvoří valná většina mužů umělců, nenazýváme je dějinami „mužského umění“. Otázka, co je to „mužské umění“, je sice stejně problematická, v umělecko-historickém diskurzu se ale zdá být irelevantní, neboť umění mužů je tradičně bráno jako umění bez přívlastku – prostě a zkrátka jako umění. Pokud nehovoříme o „mužském umění“ a nejsme schopni definovat, co je to „umění ženské“, k čemu jsou nám tyto

pojmy vůbec dobré? Jak poukázala historička umění Zuzana Štefková, otázky směřující ke kodifikaci pojmů jako je „ženské umění“, „ženská sensitivita“ či „ženský princip“ postupně vystřídal tazání se po samotném jazyce.⁵¹ Jak psát o umění bez toho, aniž bychom podtrhávali zažitě stereotypy, anebo naopak glorifikovali zdánlivou objektivitu dějin umění?

Martina Pachmanová, která se soustavně zabývá genderovými tématy v umění, mapuje počátky pojmu „ženské umění“ v českém prostředí od konce 19. století, kdy došlo k rozšíření pojmu v souvislosti se zakládáním ženských uměleckých organizací.⁵² V této době nešlo o žádné programové vymezení či deklarace univerzální „ženskosti“, ale spíše o nabytí nezávislosti na uměleckých spolcích, ve kterých převládali muži, a tím i o přispění k ženské emancipaci.⁵³ Teprve poté se pojem „ženské umění“ ve slovníku umělecké kritiky a teorie začal používat pro zevšeobecnující charakteristiku umění žen. Tato „ženská“ charakteristika vychází z koncepce odlišnosti od umění mužů, které zastupuje umění normativní, a tedy bez přívlastku „mužské“. Pachmanová píše, že „[...] míra jeho [ženského umění] ‚jinakosti‘ byla kritiky a teoretiky poměřována normativitou umění provedeného mužskou rukou. Zatímco umění mužů zastupovalo umění jako takové, kategorie ‚ženské umění‘ zdůrazňovala existenci zvláštního estetického, žánrového, obsahového a výrazového charakteru umění tvořeného ženami, jež bylo povětšinou vnímáno jako inkarnace přirozených psychických a tělesných ženských vlastností.“⁵⁴ Za přirozeně ženské bývá většinou tradičně považované to, co je líbezné, dekorativní a sentimentální.⁵⁵ Zároveň se do feminity tradičně promítá také bližší vztah žen k tělesnosti, smyslovosti, intimitě a iracionalitě. Oproti tomu kategorie muže bývá zpravidla považována jednak za obecnou a bez definice, popřípadě za charakterově bližší rozumu, racionalitě a řádu. Dodnes do značné míry přežívá identifikace „mužského“ umění s intelektem a racionalitou a „ženského“ umění se sentimentem, smyslovostí a extatičností.⁵⁶ Používání pojmů „ženskost“ či „ženské umění“ je vždy do značné míry problematické právě proto, že vychází z esencialistického chápání binarity ženské – mužské. Domnívám se, že toto binární chápání neumožňuje nazírat genderovou problematiku v plné komplexnosti, neboť svádí k zažitému stereotypnímu rozdělování ženských a mužských rolí a údajných charakterových vlastností.

⁵¹ Štefková, Zuzana, O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku? In: Bartlová, Milena (ed.), *Artemis a Dr. Faust: ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha 2008, s. 72

⁵² Pachmanová, Martina, *Zrození umělkyně z pěny limonády. Genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, Praha 2013, s. 114

⁵³ Tamtéž, s. 114

⁵⁴ Tamtéž, s. 114

⁵⁵ Pachmanová, Martina: Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie. *Revue Labyrint 1-2*, 1997, 91

⁵⁶ Tamtéž, s. 92

Tvorba Běly Kolářové úzce souvisí s problematikou „ženského umění“ – v literatuře se často setkáme s tvrzením, že autorka pracuje zejména s předměty „feminálního charakteru“⁵⁷ nebo „předměty spjatými s ženskou existencí“. Ačkoliv je tvorba Kolářové na jedné straně vnímaná jako stylově a charakterově rozmanitá, ve chvíli, kdy autorka začíná využívat materiálů, jako jsou vlasové sponky či líčidla, začíná být její tvorba nazírána jako charakterově ženská – toto níže dokládám konkrétními příklady. Od jednotlivých děl se tento způsob nazírání velmi často přenáší na její celkovou tvorbu. Tím dochází nejen k zevšeobecnování, ale také k dezinterpretaci autorčiny tvorby, která svojí šíří dalece přesahuje jakoukoli jednolitou kategorii. Budeme-li vycházet z jazyka převládajících stereotypů a z polarit ženské – mužské, můžeme se ptát, co je programově ženského na fotografii *Abeceda věcí* (1964) [2], kde Kolářová vyváří obraz skládáním předmětů, jako jsou šrouby a nejrůznější nářadí. Co je ženského na autorčiných geometrizujících asamblážích z žiletek, sirek či kancelářských sponek? [3] Co je to, co z předmětů dělá předměty „ženské“ nebo „mužské“, a lze to vůbec říct? Pokud budu vycházet z tradičně stereotypního rozdělení ženské a mužské role, které zároveň slouží ke konstrukci ženské a mužské identity, znamená to, že mohu stejný způsob nazírání přenést i na tvorbu mužů. V praxi by to mohlo vypadat následovně: Jiří Kolář pracoval v šedesátých letech se starými textiliemi a výšivkami [4], ze kterých skládal kolářové transparenty, o nichž se dá uvažovat jako o „charakterově ženských“, neboť materiálově souvisí s pracemi vyšívání a šití, jež jsou tradičně chápány jako ženské. [5] Taková úvaha se může jevit zvláště – proč bychom se totiž měli vůbec ptát na to, zda je něco charakterově ženského na tvorbě Jiřího Koláře. Tímto příkladem se nicméně snažím demonstrovat míru irelevance stejné otázky i v případě tvorby Běly Kolářové. Co tedy vytváří „ženský“ nebo „mužský“ charakter díla? Jak jsem demonstrovala na vybraném příkladu, nejde jen o genderově zatížený materiál. Zatímco materiál, se kterým pracuje Kolářová, je často spojován s genderem autorky a „ženskou charakteristikou“, materiál, se kterým pracuje Kolář, není nahlížen z téže perspektivy a je vnímán prostě jako materiál. Nikdo se neptá, jestli materiál, se kterým pracuje Kolář, je mužského nebo ženského charakteru. Stejně tak se nikdo nezaobírá otázkou, zda je Kolářovo umění „charakterově mužské“. Je tedy patrné, že genderová identita umělce zásadně vstupuje do způsobu nazírání díla.

Důvod, proč považuju za důležité se tímto tématem zabývat, je míra četnosti, s jakou do interpretace díla Kolářové vstupuje gender autorky – tedy jak gender autorky ovlivňuje recepci její tvorby u řady kritiků. Vizualní umělec a teoretik umění Jiří Valoch sleduje u Běly Kolářové

⁵⁷ Patrik, Šimon, *Běla Kolářová: Neznámé písmo. Fotogramy, derealizace, asambláže 1956-1996*, 1998, nes.

postupnou cestu k umění „[...] programově ženské charakteristiky.“⁵⁸ Tuto „programově ženskou charakteristiku“ Valoch uvádí do souvislosti s předměty spjatými s „ženskou existencí“, jako jsou natáčky a líčidla.⁵⁹ Mimo tato díla autor považuje za „programově ženské“ také umělé negativy, v nichž Kolářová pracovala s otisky řízečků, zrn máku, slupek od brambor aj.⁶⁰ [16] V čem umělé negativy s otisky zbytků jídel ztělesňují „ženský charakter“? Autor tyto předměty považuje za „programově ženské“ stejně, jako pravděpodobně považuje vaření či pečení za „programově ženskou“ činnost.⁶¹ Valoch dále pokračuje úvahou: „Možná je typicky rodově ženské samo toto obrácení k nicotným, skoro nevnímaným, vizuálně ani sémanticky dominantním objektům, obrácení pozornosti k něčemu tak málo reprezentativnímu, tak přízemnímu.“⁶² Valoch dokonce v souvislosti s Kolářovou píše o „[...] ženském novém realismu [...]“, který vystihuje spojením „[...] práce se samotnou podstatou ženské přítomnosti [...]“, čímž odkazuje k dílům, kde autorka pracuje s materiálem jako je pilníček na nehty, síťka na vlasy, gumičky, tampony.⁶³ [6] Valochova očividná předpojatost se nevyhnula ani sexistickým poznámkám – *Vzorník rtěnek* (1965) komentuje slovy: „[...] co jiného charakterizovalo potřeby přitažlivé ženy v každodenním provozu?“⁶⁴ Domnívám se, že zde zachází daleko za zájem umělecké kritiky a místo toho nechává promlouvat zájem jiný, podnícený patrně jeho osobní identitou. Valoch sice také zmiňuje, že se Kolářová neomezovala pouze a jen na „ženský materiál“, ale že pracovala také se zápalkami, žiletkami a reflektovala také její vztah k literatuře.⁶⁵ Na jedné straně tedy je tedy podle autora „ženský materiál“, na straně druhé zůstávají a různé drobné předměty (jmenovitě zápalky a žiletky) bez připsaného genderového charakteru. [7] Tedy to, co není „charakterově ženské“, zůstává nedefinované, obecné, popřípadě intelektuální, literární. To, co je „charakterově ženské“ je definováno jako odlišné, jiné. Tím se vracíme k problematice pojmu „ženské umění“, které je založeno na vnímání umění žen za esteticky, žánrově, obsahově a charakterově odlišné od umění mužů.⁶⁶ Valoch není zdaleka jediný, kdo shledává materiál, se kterým Kolářová pracuje, z velké části za „charakterově ženský“.

⁵⁸ Valoch, Jiří, *Běla Kolářová*, Praha 2006, s. 27

⁵⁹ Tamtéž, s. 27

⁶⁰ Tamtéž, s. 27

⁶¹ Tamtéž, s. 27

⁶² Tamtéž, s. 27

⁶³ Tamtéž, s. 36

⁶⁴ Tamtéž, s. 27

⁶⁵ Tamtéž, s. 36

⁶⁶ Pachmanová, Martina, *Zrození umělkyně z pěny limonády – genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, Praha 2013, s. 114

Historik umění Patrik Šimon spojuje „[...] drobné odpadky, skromné úlomky ze světa dámských kabelek [...]“ s „[...] intimním životem světa ženy [...]“.⁶⁷ Adjektivum intimní lze chápat jednak jako důvěrný a soukromý, zároveň ale významově souvisí s adjektivy sexuální či erotický. Historik a teoretik umění Josef Hlaváček rovněž zmiňuje „ženský akcent“ autorčiny tvorby a píše,⁶⁸ že Kolářová nechává ve své tvorbě promlouvat obyčejné věci, přičemž tyto věci pocházejí „[...] převážně z ženského světa a jejich ženský charakter je vybavuje podivnou něhou a nostalgií.“⁶⁹ V souvislosti s výstavou *Někde něco* ve Špálově galerii, které se Kolářová v roce 1969 zúčastnila originální a odvážnou výstavou pečených piškotových beránků, pouťových srdcí, pyramidami z jablek a hrušek, kuzelem z pralinek, sloupem z chlebů aj.,⁷⁰ [8] Hlaváček opět píše o „ženském světě“ – tentokrát ovšem o světě „obstarávání a pečování“. Tento aspekt ženské péče podle Hlaváčka Kolářová na výstavě předvedla se snažnou porcí humoru.⁷¹ Opět se zde setkáváme se spojením „ženskosti“ s činnostmi, jako je vaření, pečení a péče o domácnost, které jsou tradičně vnímány jako ženské. Historik umění Jiří Machalický poznamenává, že „[...] je pro ni [tvorbu Kolářové] typické, že vychází z ženského světa s jeho intimitou a vztahem k domovu. Promítá se do ní každodenní setkávání s obyčejnými předměty.“⁷²

Vztah Kolářové k domácnosti a domovu tematizuje také historička umění Marie Klimešová, která spojuje tvorbu Kolářové se „soukromým mikrokosmem domácnosti“. Klimešová v této souvislosti píše: „Od mikrosvěta hospodyně se postupně Běla Kolářová dostávala k mikrosvětu ženy. Atributy ženské toalety – vlásenky, líčidla, korálky či bižuterie spolu s barevnými reprodukcemi jsou základem řady kreseb a asambláží z 80. let. Autorka se v těchto pracích, které mají v prvním plánu povahu jakýchsi obchodních kosmetických vzorníků, dostala k intenzivnímu uchopení intimního prožitku tělesnosti.“⁷³ Opět se zde setkáváme s intimitou, která je spojena s tělesným prožíváním. Klimešová se problematikou „ženskosti“ tvorby Kolářové zabývá také v příspěvku *Experiment, rád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové* (2006), kde poukazuje na napětí mezi racionální složkou geometrického rastru a jeho intuitivním narušováním. Autorka příspěvku si dále všimá určitého „mužsko-ženského principu“ asambláží z hakliček, poutek a patentů. [9] Těm připisuje „[...] evidentní, přímočaré anatomické asociace [...]“, přičemž se v nich podle Klimešové střídají „[...] klidná soužití obou elementů s dynamickými střety, které bychom

⁶⁷ Patrik se odkazuje ke konkrétním dílům Kolářové: Vzorník rtěnek (1965) a Opuštěná mladosti má (1981). Patrik, Šimon, *Běla Kolářová: Neznámé písmo. Fotogramy, derealizace, asambláže 1956-1996*, 1998

⁶⁸ Hlaváček, Josef, *Běla Kolářová*, Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2003, s. 24

⁶⁹ Tamtéž, s. 23

⁷⁰ Padrta, Jiří, *Někde něco*, 1969

⁷¹ Hlaváček, Josef, *Běla Kolářová*, Český Krumlov: Egon Schiele Art Centrum, 2003, s. 25

⁷² Machalický, Jiří, *Každodenní setkávání, portrét, Běla Kolářová*, In: *Revue Art 2 / 2004*, s. 38

⁷³ Klimešová, Marie, *Jeden život, dvě díla (Běla Kolářová, Jiří Kolář)*, 2004

mohli číst jak jako obecně existující vzorníky napětí obou lidských rodů, tak i v kontextu osobní zkušenosti soužití dvou výrazných osobností.“⁷⁴ Genderový aspekt se v této interpretační rovině promítá do oblasti symbolu, přičemž „ženský princip“ je chápán jako opak „mužského principu“, se kterým vytváří celek. Polarita ženské – mužské je založena na protikladu, přičemž obojí je definováno v závislosti na druhém. Klimešová tento princip nachází v rovině fyzické, anatomické. Sama Kolářová připisuje patentce genderovou identitu, když vytváří svůj cyklus *Životopis jedné patentky*, do kterého vkládá autobiografické prvky. Klimešová dále píše, že Kolářová „střídá prvky ženské a mužské povahy. Do mužského kontextu patří podle Klimešové úločky žiletek [7], do ženského pak kosmetika či zavírací špendlíky. Do sdíleného světa patří pera, sirky, patentky, hakličky a poutka.“⁷⁵

Vedle obstarávání a pečování o domácnost se mezi tradičně „ženské“ činnosti řadí také líčení, aranžování, zdobení a blízký vztah k ornamentu.⁷⁶ Historik umění Jiří Machalický píše, že tvorba Kolářové v sobě skrývá „[...] cit pro ornament, pramenící zřejmě ze zaujetí šperkem [...]“⁷⁷. Výtvarný kritik a teoretik Jiří Padrta v katalogu k výstavě *Někde něco* píše, že „[...] cukroví, ovoce, uzeniny, pečivo [které zde Kolářová vystavila] jsou představeny podle zásad běžného krámského aranžérství, a nikoliv snad z hlediska principů geometrie, řady či série. Podobná substituce není v pojetí Kolářové možná, neboť věci jsou pro ni tím, čím jsou a ničím víc – snad jen ozdobeny záblesky nostalgie nad jejich předurčeným zánikem.“ Stejně jako u Hlaváčka se i u Padrtovy objevuje zmínka, že umění Běly Kolářové vyzařuje dávkou nostalgie. Na souvislost mezi aranžérstvím, obchodní estetikou a autorčinými kresbami a asamblážemi z 80. let poukázala již Klimešová v citaci výše. Oproti Padrtovi ovšem Klimešová hovoří také o geometrickém aspektu tvorby Kolářové. Přestože díla, která umělkyně vystavovala na výstavě *Někde něco*, jsou odlišná od těch, které zmiňuje Klimešová, domnívám se, že lze v obou případech – jak výstavou „jedlého umění“ ve Špálově galerii, tak v asamblážích, které Kolářová vytvořila později – sledovat zájem Kolářové o řád a systematizaci.

Racionální organizace, řád a experiment jsou společnými východisky pro neokonstruktivistické tendence a Novou citlivost 60. let, které představují širokou škálu tvorby umělců z okruhu skupiny Křižovatka, Klubu konkretistů, UB 12 a dalších uměleckých solitérů.⁷⁸ Běla

⁷⁴ Klimešová, Marie, *Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové*. In Zatloukal, Ondřej (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 12

⁷⁵ Tamtéž, s. 12

⁷⁶ Spojování ženy s rukodělnou prací a dekorativismem souvisí s tradičním uvažováním o náchylnosti žen k zdobnosti a ornamentu. Více k tomuto tématu Pachmanová, Martina, *Zrození umělkyně z pěny limonády. Genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, Praha 2013, s. 91

⁷⁷ Machalický, Jiří, *Běla Kolářová. Fotografie a asambláže*, Galerie Montanelli, 2004, nestr.

⁷⁸ Valoch, Jiří, *Nová citlivost*, 1968, nestr.

Kolářová, která se zároveň zúčastnila výstav Nové citlivosti v roce 1968,⁷⁹ se svojí tvorbou řadí mezi přední osobnosti nekonstruktivistických tendencí v československém umění 60. let. Právě Nová citlivost byla do velké míry definována snahou vymezit se proti „[...] subjektivizujícímu a romantickému informelu [...]“.⁸⁰ Je zajímavé, že zatímco je Kolářová řazena k těmto nekonstruktivistickým tendencím, zároveň v její interpretaci hraje zásadní roli téma autorčiny subjektivity a emocionality.⁸¹ Valoch například tyto aspekty chápe jako napětí striktního řádu geometrie a individuální artikulace.⁸² Určité napětí mezi racionální a emocionální složkou díla zmiňuje také Klimešová, která hovoří o syntéze racionality obrazu a velké senzitivity autorky.⁸³ Klimešová v této souvislosti píše: „Vyvážené spojení intuice, intelektu a citu – experiment, řád a důvěrnost – je vzácnou kvalitou díla Běly Kolářové, která dnes oslovuje silněji než v době, kdy o autorce svět nevěděl a náš domácí svět na takovou míru velkorysosti nebyl připraven.“⁸⁴

„Ženská charakteristika“ vstupuje do interpretace tvorby Kolářové také v případě její práce s vlasy. Klimešová píše, že „[...] ve vzornících *Knůtky hnědých vlasů* a *Knůtky havraních vlasů* (1980) docílila nesmírně intenzivního výrazu, v němž racionální výstavbu přehlušuje senzuální delikátnost pravidelně umístěných chomáček vlasových hnízd.“⁸⁵ Jiří Machalický komentuje díla, v nichž Kolářová pracuje s vlasy, slovy: „Nejtajnější projevy spjaté s životem ženy se promítly do půvabných kaligrafií různě se stáčejících a překrývajících pramenů vlasů.“ [10] Nabízí se otázka, co tak ryze „ženského“ a „delikátního“ představuje užití vlasů v umělecké tvorbě. S vlasy pracovalo mnoho umělců – nemusíme ostatně zacházet ani příliš daleko – Jiří Kolář také pracoval s vlasy. Klimešová v této souvislosti píše, že vztah Koláře k vlasům vychází na rozdíl od Kolářové z historické paměti, a to formou reflexe hrůz z Osvětlemi.⁸⁶ Autorka využívá svých vlasů a vlasů svojí matky, ale také například vlasů první manželky básníka Josefa Hiršala, která prošla koncentračním táborem. I v případě Kolářové by se tedy dalo užití vlasů chápat jako reflexi hrůz koncentračních táborů, a nikoliv je vnímat pouze v osobní intimní rovině.⁸⁷

⁷⁹ Výstava *Nová citlivost* proběhla nejprve v brněnském Domě umění (březen – duben 1968) a poté v Karlových Varech (květen – červen 1968) a v galerii Mánes v Praze (červen – srpen 1968). Výstav se mimo Kolářovi zúčastnili Boštík, Dobeš, Demartini, Filko, Grygar, Hilmar, Ságlová, Slavík, Urbásek, Urbásek, Barborka, Burda, Hiršal, Grögerová, Honys, Nebeský, Jindřich Procházka, Bielecki, Sýkora, Valoch, Pavlů.

⁸⁰ Hlaváček, Josef, *Nová citlivost*. In: Švácha, Rostislav, Platovská, Marie (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, s. 221

⁸¹ V okruhu umělců Nové citlivosti se na hranici senzitivity a geometrizujících tendencí pohybuje také tvorba Slavíka a Kučerové.

⁸² Valoch, Jiří, *Běla Kolářová: Fotografie z počátku šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně*, 1992

⁸³ Klimešová, Marie, *Jeden život, dvě díla (Běla Kolářová, Jiří Kolář)*, 2004

⁸⁴ Klimešová, Marie, Běla Kolářová, *Fotograf* 16, 2010, s. 62

⁸⁵ Klimešová, Marie, *Ženské rastry Běly Kolářové*, In: *Experiment, řád, důvěrnost. Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 17

⁸⁶ Tamtéž, s. 12

⁸⁷ Na tuto souvislost mě upozornila Marie Klimešová.

V kontextu pozdních asambláží, které Kolářová vytvořila (spolu s Kolářem) ke známým básním, Klimešová dál píše, že „[...] autorka zůstala věrná svému subtilnímu ženskému materiálu [...]“ – bižuterii, peříčkům, chomáčkům vlasů, průzračným sklíčkům, valounkům polodrahokamů.⁸⁸

Historička umění Ludmila Vachtová, kurátorka první výstavy Běly Kolářové v Galerii na Karlově náměstí v roce 1966, zase píše, že materiál je v případě autorčiny tvorby „[...] zásadně všednodenní a banální. Stiskací knoflík, špendlík, šroubek, sirka, vlasy, korálky. Nikdy není povyšován ani do oblasti poetična, ani do oblasti symbolu.“⁸⁹ Toto tvrzení by se dalo chápat jako polemika s těmi z interpretací, které předměty spojují s (ženským) symbolickým charakterem.⁹⁰

3. 2. Paní Běla a pan Jiří

„Zastrašenost, skromnost, které jsou pro Kolářovou až příznačné, se staly jejím námětem. Je typické, že dokonce odmítla možnost vystavovat své práce z obavy, že zájem o její tvorbu je podnícen zájmem o dílo jejího manžela. Občas působí, jako by ona sama nevěřila, že to, co ji zajímá, by mohlo zajímat i někoho jiného, přestože ze svého dobrovolně zvoleného stínu vidí mnohem jasněji, než kdyby se pohybovala na výsluní.“⁹¹

Citace prozaika a esejisty Lubomíra Martínka v úvodu obsahuje hned několik problematických aspektů, jimiž bych se chtěla zabývat v této kapitole. Jak ovlivňovalo Bělu Kolářovou manželské soužití s Jiřím Kolářem? Do jaké míry byla autorčina tvorba zastiňována pouhým sdílením jména svého slavnějšího partnera? V průběhu shromažďování podkladů pro tuto práci jsem se často setkávala s metaforou stínu – Kolářová si dobrovolně volí stát ve stínu svého manžela,⁹² život Kolářové ve stínu slavného muže,⁹³ „Kolářová vystupuje ze stínu“ apod.⁹⁴ Tato tvrzení se zpravidla používají jako prostá konstatování a nepokouší se rozkrýt důvody, které Kolářovou do této pozice staví, jak je její pozice v dějinách umění utvářena a jak tato její pozice souvisí s tím, že byla manželkou tak výrazné osobnosti, jako byl Jiří Kolář. Metafora stínu může být chápána jako vyjádření toho „druhého“. Stín není možné definovat sám o sobě, je chápán jedině v závislosti na tom, co nebo kdo stín vrhá. Stín je tedy vždy definován jedině prostřednictvím druhého. To by

⁸⁸ Klimešová, Marie, *Ženské rastry Běly Kolářové*, In: *Experiment, řád, důvěrnost. Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 17

⁸⁹ Vachtová, Ludmila, *Běla Kolářová*, 1967, nestr.

⁹⁰ Je ovšem nutno říct, že Vachtová tento komentář napsala v roce 1966, takže reflektovala jen ta díla, která vznikla před tímto rokem.

⁹¹ Lubomír Martínek citován podle Medy Mládkové a Josefa Hlaváčka. Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*, Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2008, s. 6

⁹² Tamtéž, s. 6

⁹³ Bobůrková, Eva, *Život ve stínu slavného muže*. Zdroj: <http://www.svet.czsk.net/clanky/osobnosti/kolarova.html> [vyhledáno 23. 4. 2020]

⁹⁴ Šlajchrt, Viktor, *Ženský přístup k věci – Běla Kolářová vystupuje ze stínu*. *Respekt* 11, 13. - 19. 3. 2006

znamenal, že tvorbu Běly Kolářové lze definovat jedině skrz tvorbu Jiřího Koláře. Vyjdeme-li z Martínkova tvrzení citovaného v úvodu této kapitoly, je otázkou, nakolik lze ono ztotožnění s pozicí „druhého“, eufemicky vyjádřeno pozicí „dobrovolně zvoleného stínu“, chápat jako věc dobrovolné volby.

Výtvarný kritik Josef Hlaváček píše, že „[...] jejich vztah [manželů Kolářových] nebyl zatížen maskulinní diktaturou, jak by to mohly vidět některé pohledy inspirované gender studies, ale spíše vzájemným respektem a porozuměním.“⁹⁵ Toto tvrzení pak Hlaváček dokládá tím, jakým krásným způsobem Kolář svoji manželku oslovoval na pohlednicích, které si manželé posílali v době několikaletého odloučení.⁹⁶ Hlaváček blíže nespecifikuje, jaké „pohledy inspirované gender studies“ má na mysli, v každém případě ale považuji za velmi sporné zužovat genderovou problematiku na problém nedostatku respektu ve vztazích. Jak jsem nastínila výše, genderová problematika široce souvisí s postavením člověka ve společnosti, dotýká se problémů rovnosti a bere v potaz také často ne plně doceněnou roli péče a podpory ve vztazích. Historička umění Marianna Placáková se domnívá, že genderový řád ve vztazích a společnosti v období totality zásadně souvisí s otázkou, proč Běla Kolářová svoji tvorbu dostatečně neprosazovala.⁹⁷ Podle Hlaváčka uplatnění autorky v (ne)veřejném prostoru nepřálo jak období normalizace, tak i její vlastní skromnost.⁹⁸ Lze říct, že by si autorka dobrovolně zvolila pozici stínu?

Ačkoliv se řada textů sice pokouší nechat Kolářovou vystoupit ze stínu jejího muže, v důsledku využívání zažitých stereotypů a klíšé je autorka interpretována spíše utvrzována ve své sekundární pozici. Esejista a výtvarný kritik Viktor Šlajchrt například v recenzi autorčiny výstavy ve Veletržním paláci v roce 2006 věnuje více pozornosti tvorbě jejího muže a ze stínu ji nechává vystoupit opravdu jen titulem: „Ženský přístup k věci: Běla Kolářová vystupuje ze stínu“. Autor článku si všímá, že avantgardnímu umění minulého století až na výjimky dominovali muži, a umělecké ovlivňování mezi partnery nepovažuje za jednostranné. Zároveň ale píše, že zatímco Kolářová vycházela ze své „ženské mentality“ a její „předmětné básně“ (podle autora s malým p) vznikají „[...] bez jakýchkoli uměleckých ambicí v každé domácnosti při úklidu šuplíků či dámských kabelek [...]“ a významem se „[...] netváří nijak světoborně [...]“, Kolářovy Předmětné básně (podle

⁹⁵ Hlaváček, Josef, *Běla Kolářová*. Egon Schiele Centrum Český Krumlov, 2004, s. 12

⁹⁶ Tamtéž, s. 12

Zatímco se v korespondenci často objevuje oslovení M.B., Hlaváček si všímá, že Kolář často používá také M.P. (Milá Přítelkyně), které považuje za důkaz tohoto respektu a porozumění. Hlaváček dále píše, že „některá sdělení svědčí o léta bezpečně sdílených názorech a hlediscích.“

⁹⁷ Placáková, Marianna, *Státní socialismus a umělkyně: Případ Běla Kolářová*, Artalk, Zdroj: <https://artalk.cz/2019/07/15/statni-socialismus-a-umelkyne-pripad-bela-kolarova/?fbclid=IwAR3IJGbs5kDZFyy4WiwvxHVosREkxcbFhOxybRKcfXWQpmgYMOpuKBOABqU> [vyhledáno 16.3. 2020]

⁹⁸ Hlaváček, Josef, *Běla Kolářová*. Egon Schiele Centrum Český Krumlov, 2004, s. 26

autora s velkým P) oproti tomu „[...]evokují mnohem bohatší škálu významů [...]“.⁹⁹ Materiálově i kompozičně tvorba Kolářové prý jasně evokuje „ženský svět“ a s „[...] jemnou ironií se hlásí k ‚typicky dámským‘ činnostem, za jaké bývá považováno aranžování nebo vyšívání.“¹⁰⁰ [11] Ve výsledku je v této recenzi hodnocena tvorba Kolářové spíše jako „[...] dílčí průnik dohodnutým směrem, pozoruhodná epizoda, spíš povídka než spleť román, jakému se podobá dobrodružství jejího partnera.“¹⁰¹ Sečteno a podtrženo – tvorba manželů Kolářových sice vznikala souběžně, ve srovnání s Jiřím Kolářem jde podle Šlajchrtu u Kolářové spíše o jakousi dámskou nedělní kratochvíli bez větších uměleckých ambicí.

Toto téma úzce souvisí s problematikou produktivity a receptivity. Výraznému nepoměru, co se týče objemu tvorby manželů Kolářových, lze porozumět v souvislosti s rozdělením rolí v manželském životě. Proč Kolářová nevytvořila rozsahem tak bohaté dílo jako Kolář patrně souvisí i s tím, že se starala o chod domácnosti a současně chodila do práce v nakladatelství. Když Marie Klimešová píše, že zatímco „Jiří Kolář zkoumal nosnost historie, jeho žena se obrátila k soukromému mikrokosmu domácnosti,“¹⁰² je otázkou nakolik byla tato situace vyžádána danými okolnostmi, tedy tím, že se Kolářová vedle svojí tvorby a práce starala ještě o domácnost. Marianna Placáková chápe tvorbu, ve které autorky jako Kolářová, Ságlová, Plíšková tematizovaly vaření a jídlo, jako „[...] feministický komentář k trojímu břemenu žen, které trávily několik hodin denně prací v domácnosti.“¹⁰³ V jednom rozhovoru Kolářová sama uvedla: „To víte, že jsem umění musela vždycky šidit. Musela jsem vařit, starat se o domácnost – a Jiří byl velký pedant...“¹⁰⁴ Když Kolář přišel o práci, manžele živil nějakou dobu jen její plat. Kolářová svého muže podporovala tak, že se mohl svojí práci věnovat maximálně. Podle vzpomínek Kolářová vybavovala manžela do ateliéru bandaskami s kávou a jídlem.¹⁰⁵ Poté co Kolář emigroval do Francie, Kolářová se vrátila, aby dala do pořádku všechny náležitosti a postarala se o jeho tvorbu, aby zůstala v bezpečí. Srovnávání tvorby manželů Kolářových by tedy mělo, jak se domnívám, zohledňovat i toto nerovné rozvržení rolí. To nám může pomoci lépe pochopit, proč Kolářová nevytvořila objemem tak rozsáhlé dílo jako její manžel a proč do značné míry vycházela z materiálů nalezených v domácnosti. Zakladatelka Centra genderových studií Eva Kalivodová píše, že státní socialismus zachoval tradiční spojení ženské role se soukromým prostorem – ženám zůstala vedle práce také

⁹⁹ Šlajchrt, Viktor, Ženský přístup k věci: Běla Kolářová vystupuje ze stínu. *Respekt* 11/2006, s. 22

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 22

¹⁰¹ Tamtéž, s. 22

¹⁰² Klimešová, Marie, *Jeden život, dvě díla (Běla Kolářová, Jiří Kolář)*, 2004

¹⁰³ Placáková, Marianna, Státní socialismus a umělkyně: Případ Běla Kolářová, Zdroj: <https://artalk.cz/2019/07/15/statni-socialismus-a-umelkyne-pripad-bela-kolarova/?fbclid=IwAR3lJGbs5kDZFyy4WiwnxHVosREkxcbFhOxybRKcfXWQpmgYMOpuKBOABqU> Vyhledáno 23. 4. 2020

¹⁰⁴ Bobůrková, Eva, *Život ve stínu slavného muže*, Zdroj: <http://www.svet.czsk.net/clanky/osobnosti/kolarova.html> [Vyhledáno 23. 4. 2020]

¹⁰⁵ Josef Hlaváček, *Běla Kolářová*. Egon Schiele Centrum Český Krumlov, 2004, s. 13

péče o druhé a o domácnost.¹⁰⁶ Na druhou stranu je potřeba se také ptát, do jaké míry Kolářová sama toužila po rozsáhlé tvorbě. Tvorba Jiřího Koláře je opravdu hodně obsáhlá a ve srovnání s množstvím vyprodukovaných děl autora by obstál jen málokdo. Domnívám se, že velké množství zachovaných děl Jiřího Koláře do velké míry vděčí právě péči a podpoře jeho manželky.

Jak poukázala již Ludmila Vachtová, Kolářová vřdycky bude v uměleckém prostředí v nevýhodě mimo jiné i proto, že se jmenuje právě Kolářová.¹⁰⁷ Jméno, které sňatkem získala, svým způsobem totiž předurčilo způsob, jakým byla a je její tvorba od počátku nazírána. Zatímco se v monografiích autorky často hned v prvních větách dozvídáme, či byla manželkou, Kolář oproti tomu ve svých monografiích není prakticky nikdy představován jako „manžel Běly Kolářové“. Ačkoliv je důvodem této nerovnosti, jak se domnívám, především větší známost Kolářova jména v českém prostředí, nutí mě to k zamyšlení nad tím, jakým způsobem lze o obou umělcích psát dnes, tedy v době, kdy známost Běly Kolářové začíná postupně úspěšně dorovnávat tu Kolářovu. Co se stane, převrátíme-li zažitý způsob uvažování a místo familiárního oslovení „paní Běla“, se kterým se v umělecko-historické literatuře často setkáme,¹⁰⁸ budeme psát o „panu Jiřím“? Co se stane, budeme-li tvorbu Koláře podrobovat podobnému srovnání s tvorbou jeho manželky, jako se to děje v případě Kolářové? Mohlo by to vypadat nějak takto: S velkou mírou nepochopení se v období šedesátých let potýkal i manžel Kolářové, jehož výtvarná tvorba byla, stejně jako tvorba Běly Kolářové, zpočátku vnímaná spíše jako jakási kuriozita a zvláštnost.¹⁰⁹ Panu Jiřímu bylo dokonce vyčítáno, že mrhá svým básnickým talentem – z této doby i pochází proslulá hláška Kamila Lhotáka, který Koláře s nadsázkou označil za „[...] blázna, který chce dobýt svět nůžkami a lepem.“¹¹⁰ Touto malou hříčkou se snažím do této práce vnést trochu humoru, zároveň se ale snažím zvýraznit rozdílné uchopení tvorby obou manželů.

Podle Jiřího Valocha nás například musí u tvorby Kolářové hned zaujmout, že „[...] právě manželka Jiřího Koláře dokáže něco, co [...] umí málokdo. Totiž udělat koláž, u níž je na prvním pohled zřejmé, že není Kolářova.“¹¹¹ Valoch Kolářové na jednu stranu přiznává její svébytnost, ale na druhé straně její originalitu konstruuje na základě srovnání s kolážemi jejího manžela. V důsledku toho je Kolářová vnímaná sice jako originální umělkyně, ale v sekundární pozici. To, co jí dělá originální, je závislé na srovnání s tvorbou jejího muže. Hlaváček připisuje „[...] schopnost

¹⁰⁶ Kalivodová, Eva, Czech Society in-between the Waves, *European Journal of Women's Studies* 12 (4), London 2005, s. 427

¹⁰⁷ Vachtová, Ludmila, Běla Kolářová, Galerie na Karlově náměstí, 1966, nes.

¹⁰⁸ Valoch, Jiří, *Běla Kolářová*, Praha 2006, s. 39

¹⁰⁹ Hlaváček, Josef, *Cvičení z estetiky*, 2007, s. 43

¹¹⁰ Tamtéž, s. 43

¹¹¹ Valoch, Jiří, *Běla Kolářová*, Praha 2006, s. 39

předmětů vypovídat [...]“, s níž Kolářová pracuje, nepopiratelnému vlivu Koláře.¹¹² Sama umělkyně hrdě prohlašovala, že fotografovat začal Kolář až díky ní.¹¹³ Tuto informaci v monografiích Jiřího Koláře ale prakticky nenajdeme. Ačkoliv Kolář zpočátku plnil určitou funkci mentora, postupem času se Kolářová umělecky osamostatnila. Její fotografické experimentální techniky jsou unikátní, a snad i proto, že do značné míry zůstávají záhadou, nemají přímého srovnání.¹¹⁴ Dodnes některé z postupů, které autorka ve fotokomoře využívala, zůstávají záhadou. [12] V rozhovoru pro Lidové noviny Kolářová vzpomíná, že byl její muž velmi přísný: „Ať jsem později cokoli udělala, ukazovala jsem to Kolářovi¹¹⁵ s pochybnostmi. Ale uměl povzbudit, říkal: ‚To je dobrý, dělej dál...‘ Často mi dal nějaký podnět, impuls. Jako mnohým jiným. Ze začátku to byla určitá výchova, nezapomeňte, že jsem byla o devět let mladší. On už měl Skupinu 42, já nic.“¹¹⁶ Z autorčiny vzpomínky vyplývá, do jaké míry se manželé vzájemně podporovali, stejně jako z ní lze vyčíst nerovné postavení manželů v uměleckém prostředí.

Srovnání obou umělců se jistě nabízí, jak se ale domnívám, nemělo by ale být na úkor ukotvení obou autorů v uměleckém kánonu jako svébytných umělců. Kolářová by neměla být interpretována skrze interpretaci jejího muže stejně jako by Kolář neměl být interpretován skrze Kolářovou. Tím se vyhneme upozadování jednoho z umělců a stavění díla druhého do pozice na výsluní. Když se v uměleckohistorické literatuře setkáváme s tím, že je tvorba Kolářové od počátku srovnávána s tvorbou jejího manžela bez toho, aniž by byla definována sama o sobě, odebírá jí to míru autenticity a originality. Cílem této práce není popření umělecky podnětného soužití manželů Kolářových. Ráda bych ale poukázala na to, že některé přístupy, ač třeba s dobrým úmyslem vymanit Kolářovou ze stínu jejího muže, ztroskotávají na tom, že autorčinu tvorbu interpretují na základě stereotypně uchopené „jinakosti“ a v závislosti na určujícím vlivu jejího muže – to ji ve výsledku spíše ukotvuje v její sekundární pozici – sice originální, ale stále jaksi upozadované.

¹¹² Hlaváček, Josef, *Cvičení z estetiky*, 2007, s. 46

¹¹³ Z konzultací a vzpomínek Marie Klimešové.

¹¹⁴ Určité souvislosti a paralely lze hledat v tvorbě Moholy-Nagyho a Man Raye. Kolářová sama připouštěla, že navázala na linii experimentální fotografie. Klimešová, Marie, Běla Kolářová. *Pohyb / čas*. Oblastní galerie Liberec, 2019, nes.

¹¹⁵ Je zajímavé, že Kolářové o svém manželu často hovořila právě jako o Kolářovi.

¹¹⁶ Zdroj: https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/zemrela-originalni-vytvarnice-bela-kolarova-zde-je-kolaz-textu-o-ni.A100414_120419_kavarna_chu [Vyhledáno 23. 4. 2020]

3. 3. Kolářová – feministka

V této kapitole se zabývám pozicí Běly Kolářové ve feministickém diskurzu a na mezinárodní umělecké scéně. Zájem o tvorbu Běly Kolářové v zahraničí podnítil i nové interpretační způsoby čtení. Zastoupení umělkyně ve velkých zahraničních výstavách (mj. *Documenta 12* v Kaselu v roce 2007; *Gender Check*, Mumok 2010; *Making Space: Ženy umělkyně a poválečná abstrakce*, MoMA, 2017) otevřelo nové souvislosti a kontexty, v nichž lze její tvorbu zkoumat. V současnosti patří Kolářová mezi mezinárodně nejrenomovanější české umělkyně, o čemž svědčí mimo jiné také zastoupení její tvorby v londýnské Tate Modern a dalších prestižních zahraničních galerijních institucí.¹¹⁷ V souvislosti se vzrůstajícím zájmem o tvorbu Kolářové v posledních letech se také často setkáváme se spojováním autorčiny tvorby s feministickými tendencemi. Jak se pokusím v této kapitole ukázat na vybraných příkladech, přímočaré spojování autorčiny tvorby se západním feminismem je problematické, zejména pakliže nebere ohled na specifický kontext, ve kterém autorka pracovala.

Výstava „*Medea se bouří. Radikální umělkyně za Železnou oponou*“ (*Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang*), která se konala v roce 2018 v drážďanské Kunsthalle im Lipsiusbau, představila autorky – Kolářovou, Ságlovou, Šimotovou, Kučerovou a Jetelovou – v souvislosti s projevy radikálních feministických tendencí východního bloku. Na rozdíl od velkých gest některých z umělkyně východního Berlína – Gabriele Stötzer, Christa Jeitner, Tina Bara ad., které jsou vizuálně proklamativní, působí autorčiny kresby a asambláže mírně. [13] Radikalitu tvorby Kolářové je potřeba hledat tak nějak „mezi řádky“ rastrů, které jsou založeny na přísném geometrickém řádu a jeho neustálém rozrušování, nebo v užití neotřelých materiálů, stojících obvykle na okraji výtvarného zájmu.¹¹⁸ Z narativu drážďanské výstavy ovšem není zřejmé, zda bylo kurátorským záměrem hledat a nacházet souvislosti mezi vybranými umělkyněmi, nebo jen obsáhnout široké spektrum umění žen, které vznikalo za železnou oponou. Stejně tak z výstavy nevyplývá, jakou pozici Kolářová zaujímá ve feministickém diskurzu, ke kterému se výstava vztahuje. Výstava zároveň ani dostatečně netematizovala vztah mezi východními projevy

¹¹⁷ Tvorba Běly Kolářové byla vystavena ve stálé sbírce Tate Modern v Londýně do roku 2018. V rámci obměny expozic byla poté vystřídána tvorbou *Guerrilla Girls*, která je v dané sekci hojně zastoupena.

¹¹⁸ Práce Kolářové s materiálem, který je určen k zaniknutí, zapomenutí. Často je až příliš banální a opomíjený, aby našel místo ve výtvarné tvorbě. S netradičními materiály v podobě podzemního listí, vaječných skořápek aj. pracoval Josef Albers v Black Mountain College v Severní Karolíně.

feminismu a feministickým umění Západu – v tom výstava spíše ukázala směr, jakým se může ubírat další bádání.¹¹⁹

Drážďanská výstava není jediným případem, kde je tvorba Kolářové zařazena do feministických tendencí bez toho, aniž by bylo interpretačně obsáhnuto, co konkrétně činí z umění Kolářové tvorbu feministickou. V Tate Modern byly donedávna vystaveny některé z autorčiniých kreseb líčidly [14], které Kolářová vytvořila v roce 1976, ve stálé sbírce galerie v sekci *Feminismus a Nová média*, a to vedle radikálních feministických děl umělecké skupiny Guerrilla Girls. Ani v tomto případě nedošlo k dostatečně kritickému zohlednění feministických aspektů tvorby umělkyně. V důsledku toho, že není tvorba Kolářové ani v tomto případě zohledněna dostatečně individuálně, slouží zde spíše k dokreslení vizuálního narativu západního kontextu. Výstavní politika Tate Modern se sice na jednu stranu snaží dlouhodobě narušit zažitý způsob nazírání umění, který je podmíněn koncepcí kanonizovaných (západních, maskulinních a „bílých“) dějin umění, na druhou stranu ale jejich způsob využívání příkladů umělecké praxe marginalizovaných skupin či umění z oblasti periferie často ve výsledku spíše dokresluje příběh Západu. Jak poznamenal historik a teoretik umění Tomáš Pospiszyl, po pádu železné opony nedošlo k úplnému rozplynutí politických, ekonomických ani kulturních hranic mezi Východem a Západem, tedy se nerozrušila ani distinkce periferie a centra.¹²⁰ Zatímco členové umělecké periferie dokazují, že jejich tvorba má význam i mimo jejich bezprostřední kontext, umění centra se spíše utvrzuje ve své dominantní pozici, přičemž shledává své vizuální a umělecké kvality, které se „[...] v lokálních mutacích objevují i v naprosto nepravděpodobných exotických destinacích.“ To Pospiszyl ilustruje také výstavou děl Běly Kolářové, Kateřiny Šedé a Jiřího Kovandy na *Documenta 12* v Kasselu.¹²¹ [15] Zařazení umění z periferních oblastí, tedy umění z východního bloku do západního vizuálního narativu často slouží k potvrzení dominance západního uměleckého kánonu a utvrzení v jeho centrální pozici. Výstava autorčiniých kreseb v londýnské Tate Modern na jednu stranu otevírá nový kontext, ve kterém lze tvorbu Kolářové vnímat. I přes inkluzivní galerijní politiku Tate Modern zde ale bez přiblížení specifity díla plní tvorba Kolářové spíš jakousi dokreslující, instrumentální funkci, která podtrhuje univerzalitu a hodnoty západního umění.¹²² I v případě výstavy *Gender Check* (2010), která mapovala genderová témata ve východoevropském umění druhé poloviny 20. století, kurátoři

¹¹⁹ K problematice distinkce Východu a Západu např. Kalivodová, Eva, *Czech Society in-between the Waves*, *European Journal of Women's Studies* 12 (4), London 2005; Ferber, Marianne A., Raabe Hutton, Phyllis, *Women in the Czech Republic: Feminism, Czech Style*, *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 16, No. 3., *Toward Gender Equity: policies and Strategies*, 2003, s. 407-430.

¹²⁰ Pospiszyl, Tomáš, *Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*, Praha 2014, s. 116

¹²¹ Tamtéž, s. 116

¹²² Tamtéž, s. 120

ignorovali národní specifika a vlastnosti jednotlivých děl ve prospěch zachování celistvosti výstavního narativu.¹²³ Takový přístup na jednu stranu sice propojuje uměleckou tvorbu v nadnárodním kontextu, zároveň ale představuje úskalí instrumentalizace jednotlivých děl.

Další z příkladů, který bych zde chtěla uvést, je výstava *Experimenty* (2018), která zahrnovala výběr fotografií Běly Kolářové. Kurátor výstavy, teoretik fotografie Jan Mlčoch v katalogu píše: „Kolářová pracovala s tématy a materiálem z ženské části světa, předbíhající o řadu let feministické tendence.“¹²⁴ Mlčoch dále nijak nespécifikuje, jak konkrétně Kolářová přispěla do feministického diskurzu. K označení „feministické“ Mlčochovi v podstatě stačí, že Kolářová byla žena a ve své tvorbě alespoň částečně pracovala se zobrazením feminity. Jak poukázala historička umění Anna Remešová, v českém prostředí není zdaleka výjimečné, že je feminismus interpretován jako „[...] intimní prožívání feminity [...]“.¹²⁵ O tom vypovídá i Valochovo tvrzení, že v „[...] roce 1964 byla Běla Kolářová prostě jediná, kdo u nás dělal sui generis feministické umění...“¹²⁶ A protože dost asamblážových materiálů bylo spjato s tradičně chápáným „ženským světem“, vnesla podle Valocha do našeho prostředí feministický či genderový aspekt.¹²⁷ Stejně jako Mlčoch ani Valoch ve svých textech nevysvětluje, co konkrétně je na tvorbě Kolářové feministické – místo toho hovoří o „programově ženské“ tvorbě nebo o umění „ženského charakteru“.

Posuneme-li se v čase hlouběji do minulosti, můžeme Valochovo chápání „ženského charakteru“ vnímat jako reziduum dobového chápání feminity coby estetické výtvarné kvality. V příspěvku *Mlčení o feminismu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chalupického* (2012) Martina Pachmanová poukazuje, že ženská otázka byla v československém prostředí chápána nikoliv jako otázka politická, nýbrž existenciální – ve výtvarném umění evaluována jako výsostně estetická.¹²⁸ Vedle toho Pachmanová zmiňuje, že ono „mlčení o feminismu“ v československém prostředí nebylo způsobeno pouze nedostatkem informací, jak bývá často uváděno, ale že zde zásadní roli sehrála ideologická a genderová předpojatost.¹²⁹ Na příkladu Jindřicha Chalupického, který se jako jeden z mála českých teoretiků v sedmdesátých a osmdesátých letech ženami v umění zabýval, Pachmanová dokládá odmítnutí feminismu coby „[...] překážky svobodného umění [...]“, přičemž feminismus nadto podle Chalupického české ženy

¹²³ Tamássová, Alexandra, *Gender Check. Kapitola z „Východních“ dějin umění*, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 8, 2010, str. 110

¹²⁴ Mlčoch, Jan, *Experimenty*, Galerie Josefa Sudka. 2018, nestr.

¹²⁵ Zdroj: <https://artalk.cz/2017/02/15/par-poznamek-k-soucasnemu-feminismu-na-ceske-umelecke-scene/> [vyhledáno 10. 7. 2020]

¹²⁶ Valoch, Jiří, *Běla Kolářová*, Praha 2006, s. 28

¹²⁷ Tamtéž, s. 27

¹²⁸ Pachmanová, Martina, *Mlčení o feminismu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chalupického*, In: *Mezi Východem a Západem. Jak se v poválečném Československu psalo o výtvarném umění?*, Praha 2012, s. 23

¹²⁹ Tamtéž, s. 23

nepotřebují.¹³⁰ Chalupecký píše, že české umělkyně nepotřebují feministické programy, protože u nás k potlačování nedochází: „[...] ženy mohly tvořit po svém způsobu, aniž by musely svoji původnost proti komu odůvodňovat a hájit. Jenom na počet je těch žen umělkyní méně, život sám je snadno odvádí od soustředěné tvorby.“¹³¹ Na jedné straně tak Chalupecký popírá nerovnost mezi pohlavími, zároveň si ale všímá odlišné situace žen, které od práce odvádí mateřské a jiné pečovatelské povinnosti. „Ženskost“ jako umělecká kvalita zároveň poukazuje na něco odlišného, jiného, čímž se dostáváme k problematice, kterou jsem se zabývala již v předchozích kapitolách.

Co tedy lze v tvorbě Kolářové chápat jako feministické? Historička umění Marianna Placáková, která se zabývá feministickou estetikou v československé umělecké tvorbě, shledává v tvorbě několika československých umělkyní společná témata, která se dají chápat jako kritika namířená vůči ženské práci. Placáková například poukazuje na motivy parazitického hmyzu, které se objevují jak v tvorbě Plíškové, tak i Želibské a Kolářové (*Hledačky vsí I. a II.*).¹³² [14] V rámci feministického čtení Kolářové autorka dále poukazuje na její subversivní práci se známými uměleckými předlohami, kdy autorka „[...] zakryla reprodukci obrazu nahého těla Giorgionovy *Drážďanské Venuše* kadeří vlasů a da Vinciho *Dámu s hranostajem* pokryla rastrem kancelářských sponek, což by se podle Placákové dalo chápat jako dobový komentář k „ženské práci“.¹³³ Marie Klimešová ovšem dodává, že tímto způsobem zakryla Kolářová i Baudelaira.¹³⁴ Placáková dále nevysvětluje, proč chápe tuto autorčinu tvorbu jako kritický komentář k „ženské práci“. Kritiku namířenou vůči domácí a „ženské“ práci nachází Placáková také v autorčiných umělých negativech, v nichž Kolářová pracuje s odpady z kuchyně. [16] Placáková si všímá, že tvorba Kolářové bývá většinou interpretována skrze „mikrosvět domácnosti“ a „privát ženského světa“,¹³⁵ tato témata ale Placáková chápe jako autorčinu kritickou odpověď na nerovné rozdělení rolí a uspořádání ve společnosti. Je otázkou, nakolik tato interpretace souvisí s původní intencí autorky a nakolik je především jedním z možných způsobů čtení tvorby Běly Kolářové. Jaký byl osobní přístup autorky k feminizmu, zůstává totiž otázkou. Kolářová se nezúčastnila ankety, která mapovala vztah

¹³⁰ Pachmanová, Martina, Mlčení o feminizmu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chalupeckého, In: *Mezi Východem a Západem. Jak se v poválečném Československu psalo o výtvarném umění?*, Praha 2012, s. 25

Chalupecký vnímal feministické teorie jako „manipulaci uměním zvnějšku“. České „ženské umění“ nadto Chalupecký stavěl do jasného kontrastu k západnímu feministickému umění.

¹³¹ Chalupecký, Jindřich: *Nové umění v Čechách, 1988* (citováno: Pachmanová, Martina, Mlčení o feminizmu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chalupeckého, In: *Mezi Východem a Západem. Jak se v poválečném Československu psalo o výtvarném umění?*, Praha 2012, s. 27)

¹³² Placáková, Marianna, *Naděжда Plíšková. Pokus o feministický portrét*. Diplomová práce na VŠUP v Praze, Praha 2017, s. 55

¹³³ Tamtéž, s. 38

¹³⁴ Osobní konzultace s Marií Klimešovou.

¹³⁵ Placáková, Marianna, *Naděжда Plíšková. Pokus o feministický portrét*. Diplomová práce na VŠUP v Praze, Praha 2017, 52

československých umělkyně k feminizmu.¹³⁶ Lze se tedy jen domnívat, zda by se autorka přiklonila ke svým kolegyním a vůči feminizmu se negativně vymezila.

Martina Pachmanová shledává feministický aspekt tvorby Kolářové ve způsobu, jakým autorka soustavně narušuje hranice mezi vysokým a nízkým, mezi výtvarným a dekorativním, mezi racionálním a emocionálním.¹³⁷ Tímto způsobem totiž Kolářová subverzivně narušuje také dominující maskulinní model dějin umění, který je založen na přísné distinkci umění od sociální, politické a kulturní praxe. Rozrušování hranic mezi vysokým a nízkým, výtvarným a dekorativním se stalo účinnou zbraní druhé vlny feminizmu.¹³⁸ Podle Pachmanové Kolářová ve svých vzornících kombinuje „maskulinní tvrdost“ s „ženskou lyričností“, přičemž obě kategorie podle Pachmanové autorka paroduje s lehkostí a dávkou ironie.¹³⁹ Feministický náboj autorčiny tvorby tak lze chápat v užití humoru (a ironie) coby účinného nástroje subverze.¹⁴⁰ Je otázkou, co konkrétně má Pachmanová na mysli, když píše o „maskulinní tvrdosti“ a „ženské lyričnosti“, a zda není v tomto případě užívání přívlastků „ženský“ a „maskulinní“ spíše zavádějící, podtrhující zažitá stereotypy.

Jak tedy chápat pozici Běly Kolářové ve feministickém diskurzu? V první řadě je třeba říct, že neexistuje jeden feminizmus, ale spíše feminizmy.¹⁴¹ S trochou nadsázky tedy platí tvrzení psychoanalytičky Julii Kristevy, že feminizmů je tolik, kolik je žen.¹⁴² Co je těmto feminizmům společné, je kritika patriarchálního společenského uspořádání, kritika nerovností ve společnosti – tedy politický náboj a kritika. Stejně jako neexistuje jeden feminizmus, neexistuje ani žádná konkrétní feministická estetika. Feministické umění se snaží využít prostředek tvorby k nabourání mužského kánonu dějin umění.¹⁴³ Do jaké míry byla Kolářová ve své tvorbě vědomě kritická, zůstává otázkou. Její tvorba se jistě dá nazírat optikou feminizmu – z autorčiny tvorby je zřejmé, že Kolářová soustavně rozrušovala hranice mezi vysokým a nízkým, výtvarným a dekorativním. [17] Její svobodný umělecký projev čerpal mimo jiné z toho, že nebyla jako autodidaktka svazována žádným uměleckým školením ani konvencemi. Její tvorba vyzařuje subversivní dynamiku střetu

¹³⁶ Jmenovitě se ve zmiňované anketě problematice vyjádřily Dopitová, Fárová, Jůzová, Riedelbauchová, Žáčková, Kučerová, Ságlová, Janoušková, Karlíková a Šimotová. Jirousová, Věra: Žádné ženské umění neexistuje. In *Výtvarné umění*, 1/1993

¹³⁷ Pachmanová, Martina, *Three Wishes of Běla Kolářová*, in Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check: A Reader*, 2010, str. 143

¹³⁸ Významovému rozlišování mezi vysokým a nízkým, výtvarným a dekorativním uměním se mimo jiné zabývají psycholožka a historička umění Rozsika Parker a vizuální teoretička Griselda Pollock v díle *Differencing the Canon: Feminism and the the Writing of Arts Histories* (1999)

¹³⁹ Pachmanová, Martina, *Three Wishes of Bela Kolarova*, in Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check: A Reader*, 2010, s. 141

¹⁴⁰ K užívání humoru jako nástroje subverze více Isaak, Jo Anna, *Revoluční síla ženského smíchu*. In: Pachmanová, Martina (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002

¹⁴¹ Protože v možnostech této práce není zabývat se touto problematikou komplexně, vyjmenuji zde alespoň několik feministických myšlenkových směrů: esencialistický, antiesencialistický, radikální feminizmus, materialistický, univerzalistický, marxistický, liberální, xenofeminismus aj.

Phelan, Peggy: *Survey*. In: Reckitt, Helena (ed.): *Art and feminism*. London 2001, s. 18

¹⁴² Pachmanová, Martina: *Dějiny umění, feminizmus a moderní historiografie*. *Revue Labyrinth 1-2*, 1997, 90

¹⁴³ Pachmanová, Martina, *In Out Between*, in Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check: A Reader*, 2010, s. 45

racionálního s emocionálním, čímž účinně nabourává i tradičně chápané kategorie mužské – ženské.

Na zmíněných příkladech jsem se pokusila ukázat, že přímočaré spojování Kolářové se západním feminismem je velmi problematické, neboť opomíjí specifický kontext, ve kterém autorka tvořila. Ačkoliv autorčina tvorba jistě ob stojí ve srovnání se západním uměním, domnívám se, že bez přiblížení specifičnosti jejího díla se vytrácí také velká část její originality i osobní vklad. Mnoho genderových témat existuje v globálním měřítku, zároveň se ale v konkrétních prostředích liší.¹⁴⁴ Vyslovovat generalizující soudy je tak zavádějící. V českém prostředí dochází často k zaměňování pojmů „femininní“ a „feministický“, což svědčí o nepochopení západního myšlenkového rámce – ten zde plní spíše funkci legitimizující než kritickou. Co je na tvorbě Běly Kolářové opravdu feministické, tak zůstává nadále předmětem zkoumání. Feministické čtení autorčiny tvorby zároveň nemusí znamenat, že Kolářová pracovala ve feministických intencích. Protože se Kolářová ke své tvorbě vyjadřovala veřejně jen velmi sporadicky a do debat vstupovala jen minimálně, lze se jen domnívat, jaký byl její postoj k feminismu. Kolářová tedy zůstává nadále tou, která mlčí. Tato pozice umožňuje artikulovat její dílo mnoha způsoby a pokaždé jinak bez toho, aniž by se autorčina tvorba obsahově vyčerpala.

¹⁴⁴ Pachmanová, Martina, In Out Between, In Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check: A Reader*, 2010, s. 45

4 Závěr

Ve své práci *Genderové kontexty tvorby Běly Kolářové* jsem se primárně zabývala kritikou diskurzů. Pod perspektivou genderu jsem se pokusila nastínit bohatou škálu témat, která považuju za zásadní nejen pro studium tvorby Běly Kolářové, ale také pro komplexní studium dějin umění. Mezi tato témata patří zobrazení feminity, postavení žen v umění, „ženské umění“ a fenomén umělecké manželské dvojice. Ve své práci se vymezuju proti mýtu genderově neutrálních dějin umění. Sledovala jsem metodu, která spočívá v propojování obecného s konkrétním, svým rámcovým vymezením přesahuje tvorbu Běly Kolářové a lze ji aplikovat na širší kontext. Stejně jako pro mě bylo důležité obecné uvažování o genderové problematice, bylo pro mě důležité setkání s tvorbou Běly Kolářové, která mě podnítila k obecným úvahám o genderu. Zcela zásadní pro mě bylo zkoumat, jakými způsoby genderový aspekt ovlivňuje kritiku a recepci díla Kolářové, stejně tak jako zjišťovat, nakolik s genderovou problematikou autorka sama vědomě pracovala.

Jak jsem se pokusila ve své práci nastínit, dodnes v uměleckohistorickém prostředí do jisté míry přetrvává rozdílné čtení umění vytvořeného muži a umění vytvořeného ženami. Domnívám se, že zatímco do interpretace tvorby mužů-umělců zpravidla výrazně nevstupuje genderová identita tvůrce, v případě žen-umělkyní bývá často tematizován i „ženský charakter“ díla, který sehraává ve výsledné interpretaci zásadní roli. I přestože se vymezuju vůči kategorizování „ženského umění“, považuju za důležité s tímto termínem pracovat – ovšem kriticky, s ohledem na problematičnost, která pramení z takového rozlišování. Ačkoliv se tento termín dnes může jevit již jako dávno překonaný a příliš problematický k tomu, abychom ho dál využívali, domnívám se, že jeho úplné vymizení by mohlo vyvolat mylnou představu, že zde problém oddělování „ženského umění“ od umění již není. S úplným vymizením této problematiky bychom částečně popřeli i tisíce let patriarchální historie včetně stereotypního uvažování, kterým je část kritiky stále svázána.¹⁴⁵

Tvorba Kolářové bývá opakovaně nálepkována jako „charakterově ženská“. Spojování tvorby Kolářové s ryze „ženským charakterem“ považuju za problematické, protože autorčině tvorbě ubírá na komplexnosti a rozmanitosti. Ačkoliv se nesnažím popřít, že určité formální charakteristiky autorčiny tvorby je možné spojit s projevy feminity, domnívám se, že je potřeba s tímto charakterizováním pracovat velmi opatrně a vždy s odkazem ke konkrétnímu dílu autorky. Stále nicméně zůstává nasnadě otázka, proč popisovat „ženský charakter“ tvorby, pakliže nepopisujeme „mužský charakter“ v tvorbě mužů-umělců. Na konkrétních příkladech jsem se

¹⁴⁵ Bovenschen, Silvia, Is There a Feminine Aesthetic? In: Ecker, Gisela, *Feminist Aesthetic*. London 1985, s. 29

pokusila dokázat, nakolik je toto charakterizování zavádějící a stereotypizující. Ve způsobu uvažování o umění se snažím překračovat tyto stereotypy, stejně jako se snažím překračovat definice založené na binárních opozicích – jako jsou tradičně chápané opoziční dvojice rozumovost – emocionalita, mužský – ženský, vysoké – nízké. V průběhu psaní této práce jsem se zamýšlela, nakolik jsou tyto kategorie založené na binárních opozicích interpretačně produktivní a nakolik nás spíše zavádějí do spleti klišé a stereotypů. Tvorba Kolářové se v uměleckohistorickém prostředí a kritice stala obětí mnoha takových binarit. V důsledku toho byly často zdůrazňovány polohy, které autorčinu tvorbu chápou jako silně ženskou, subjektivní a intimní, přičemž přehlížejí komplexnost materiálů i témat, se kterými Kolářová pracovala.

Ve své práci jsem se pokusila využít stereotypizovaného jazyka s cílem podvrátit stereotypní myšlení. Ve třetí kapitole jsem například poukázala na „ženský charakter“ textilních transparentů Jiřího Koláře z šedesátých let, abych zdůraznila konstruovanost pojmu „ženského charakteru“ jako takového. O subverzi stereotypního myšlení jsem se pokusila i v případě uplatnění familiárního oslovení křestním jménem „pan Jiří“, čímž jsem chtěla poukázat na využívání takového oslovování v případě Běly Kolářové, která bývá v odborné literatuře občas familiárně označována jako paní Běla.¹⁴⁶ Využívání slovní hry a humoru je důležitou součástí mojí práce, neboť právě v humoru a hře spatřuju účinný prostředek subverze.¹⁴⁷ Obrátím-li naruby další ze zažitých způsobů psaní o tvorbě manželů Kolářových, můžu se ptát, nakolik byla tvorba Jiřího Koláře ovlivněna Bělou Kolářovou. Proč se v uměleckohistorické literatuře zpravidla nesetkáváme s tím, že by se směřování vlivu obrátilo a namísto vlivu Koláře by se psalo o vlivu Kolářové? Jako příklad mohu uvést, že Kolář začal fotografovat až díky Kolářové.¹⁴⁸ Je zcela běžné číst, nakolik byla tvorba Kolářové spjata s Kolářem – jaká by ale byla tvorba Koláře bez Kolářové? Jaká by byla tvorba Koláře bez její péče a podpory? To jsou otázky, které se v uměleckohistorické literatuře neobjevují, i přestože je téma uměleckého ovlivňování častým předmětem zájmu kunsthistorie.

Tvorba Kolářové je obsahově velmi rozmanitá, skýtá proto i velkou škálu interpretačních přístupů. Jak využít této rozmanitosti a multiplicity? Myslím, že namísto hledání jedné (interpretační) cesty by bylo možné prozkoumávat šíři témat a možností jako pomyslnou mapu. Mapu, která zasítuje široký rámec témat. Mapu, která propojuje, nikoli rozděluje. Mapu, která nabízí hledání nových cest. V této pomyslné mapě by nebyly ostré hranice mezi „ženským“ a

¹⁴⁶ Podobně se v uměleckohistorické literatuře setkáme i s označením „paní Adriena“ namísto Adriena Šimotová ad.

¹⁴⁷ Tím odkazuji k eseji Joo Anny Isaak: *Revoluční síla ženského smíchu*. In: Pachmanová, Martina (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002

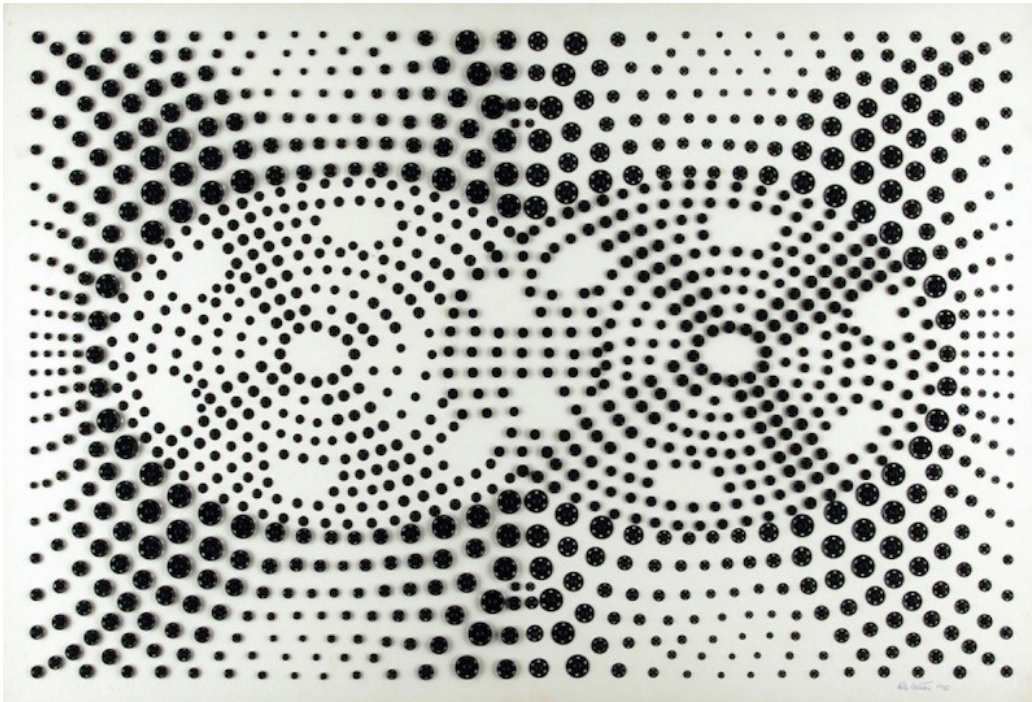
¹⁴⁸ Sama Kolářová na tuto okolnost byla hrdá. Zaznamenáno z konzultací s Marií Klimešovou.

„mužským“ světem, ale docházelo by k jejich prolínání. Kategorie identity by zůstala fluidní a proměnlivou jako jsou cesty řek v mapách, které se mění v daném geografickém kontextu. Uvažování o identitě jako o kategorii fluidní, proměnlivé a v procesu se odkazují k myslitelkám Judith Butler a Elizabeth Grosz.¹⁴⁹ Grosz v knize *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (1994) hovoří mimo jiné o tom, jak mohou být termíny a kategorie znovu zmapovány a refigurovány v novém nedualistickém způsobu nazírání.¹⁵⁰ V podobném smyslu bych chtěla uvažovat i o propojování tvorby Kolářové s umělecko-historickým kánonem, ve kterém by se propojovalo nízké s vysokým, emocionální s racionálním, tělesné s myšlenkovým. Tvorba Běly Kolářové by tak nemusela být legitimizována prostřednictvím nekritického srovnávání s uměním Jiřího Koláře nebo se západním feminismem. Domnívám se, že tvorba Kolářové je osobitá a originální sama o sobě. I přestože taková srovnání ob stojí, ubírá to na její autenticitě a specifičnosti. Nové interpretační způsoby by tak mohly směřovat k zohlednění dílčích témat a obsahů, jimiž se Kolářová zabývala, stejně jako ke zmapování bílých míst autorčina životopisu. Tyto nové způsoby by autorčinu tvorbu propojovaly s širšími kontexty umělecké tvorby s citlivostí a s ohledem k její specifičnosti.

¹⁴⁹ Pachmanová, Martina, *In Out Between*, In: Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check: A Reader*, 2010, s. 45

¹⁵⁰ Grosz zcela zásadně rozporuje dualistické chápání těla a mysli. Grosz chápe tělo v závislosti na převažujícím chápání vztahu mezi pohlavími. Její přemítání o dualitě těla a mysli proto shledávám za obzvlášť inspirující pro uvažování o dualitě ženy a muže. Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press 1994, s. VIII

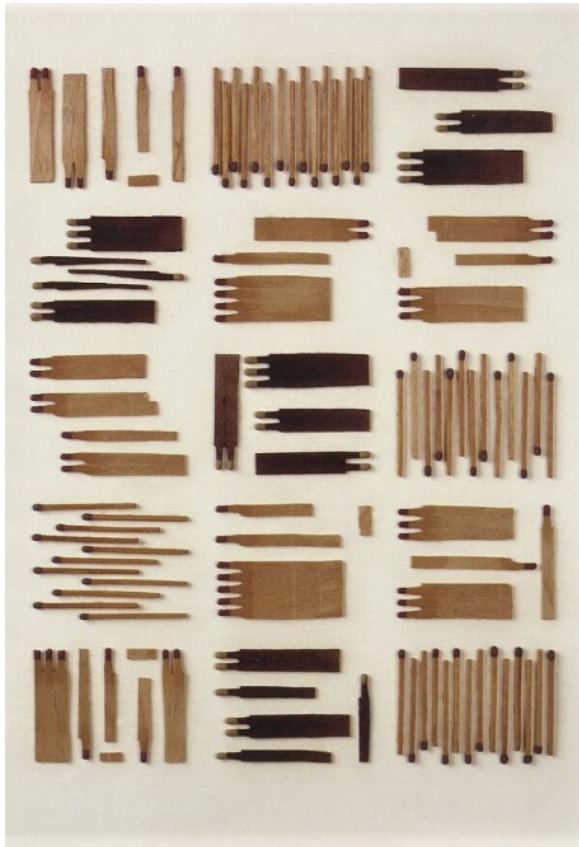
5 Obrazová část



1. Běla Kolářová, *Životopis jedné patentky*, 1985, asambláž



2. Běla Kolářová, *Abeceda věcí*, 1964, pozitiv



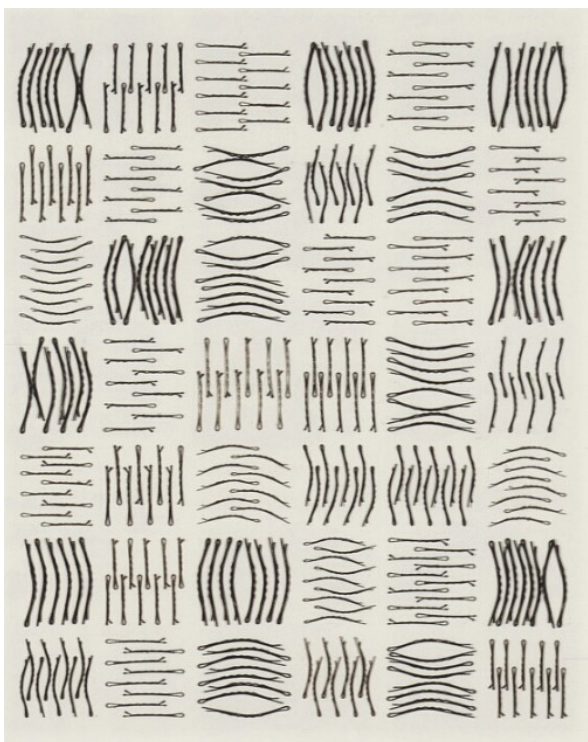
3. Běla Kolářová, *Černá a žlutá*, 1965, asambláž



4. Jiří Kolář, *Transparent s barevnou květinovou výšivkou*, 1964, textil, dvě kolážové tyče



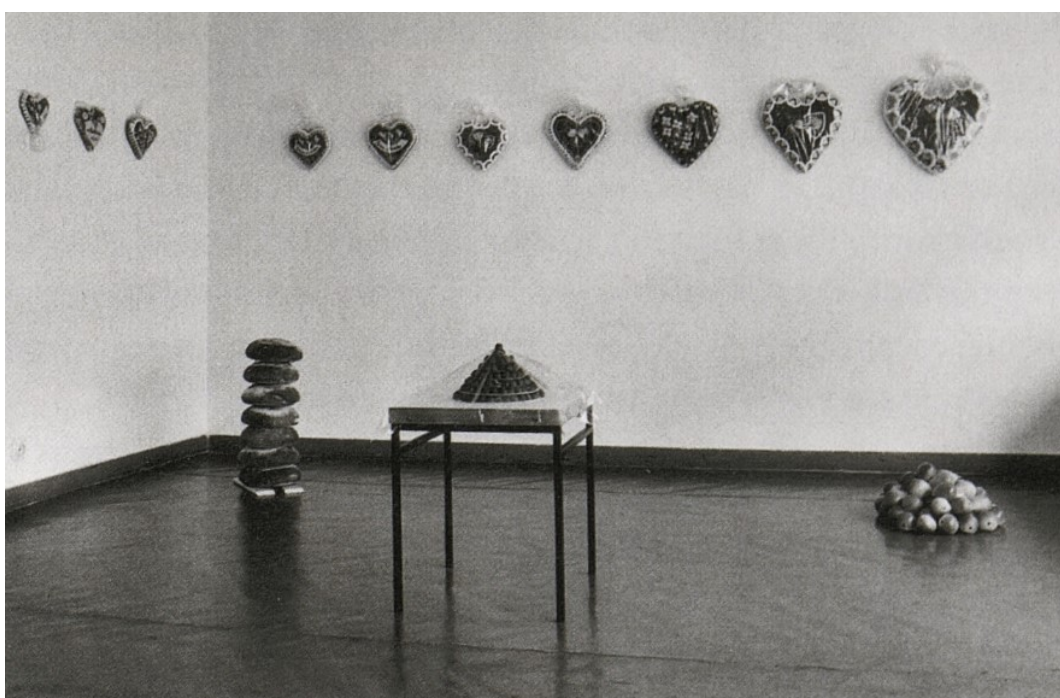
5. Jiří Kolář, *Modrý závěs s bílou ažurou*, 60. léta, textil



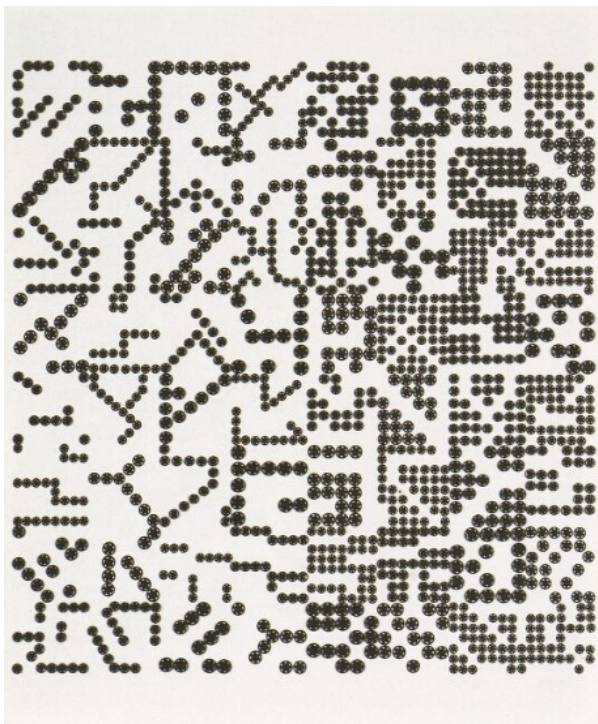
6. Běla Kolářová, *Vzorek sponek*, 1965, asambláž



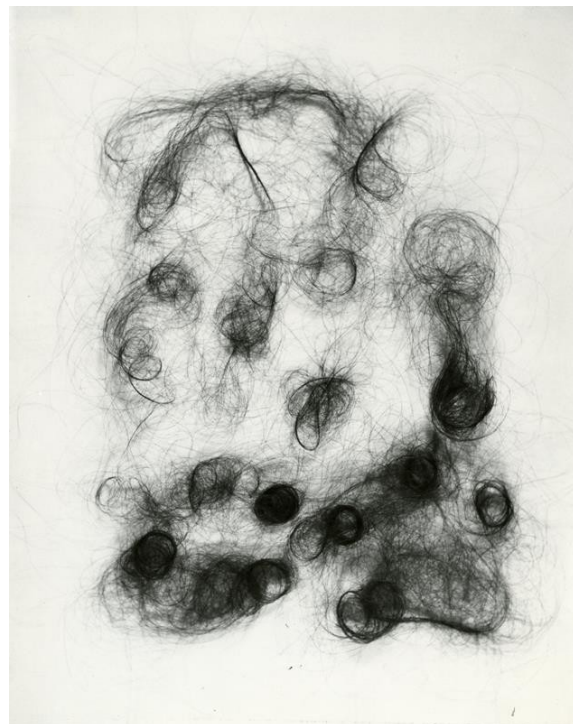
7. Běla Kolářová, *Abeceda II.*, 1964, asambláž, žiletky, papír



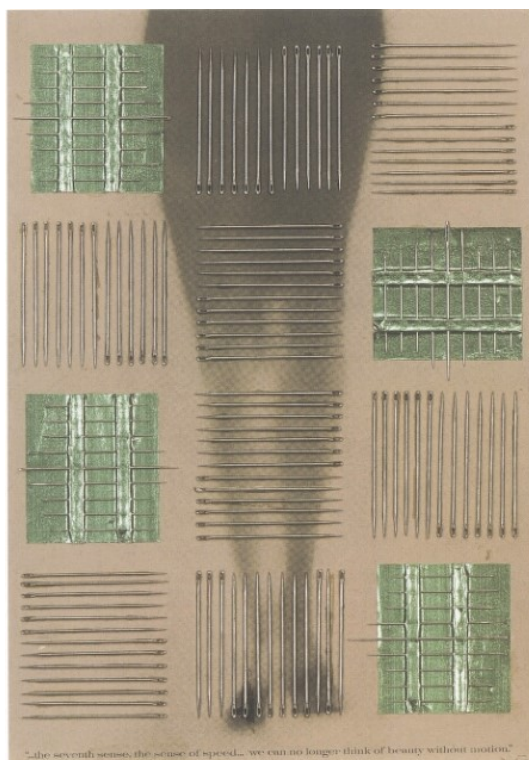
8. Běla Kolářová, *Narůstání srdce*, *Sloup náš vezdejší*, *Pralinkový kužel*, *Jablková pyramida*,
Z výstavy *Někde něco*, Galerie Václava Špály, Praha 1969, foto Jan SágI



9. Běla Kolářová, *Negativ – pozitiv*, 1965, asambláž



10. Běla Kolářová, *Vlasy*, 1963, fotografie



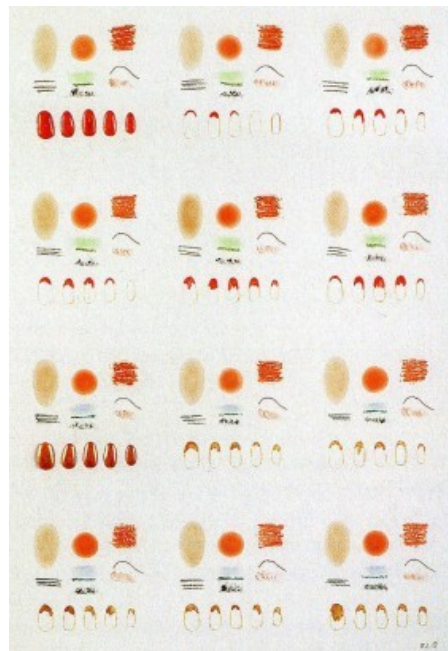
11. Běla Kolářová, *The seventh sense*, 1967, asambláž,
jehly, reprodukce, karton



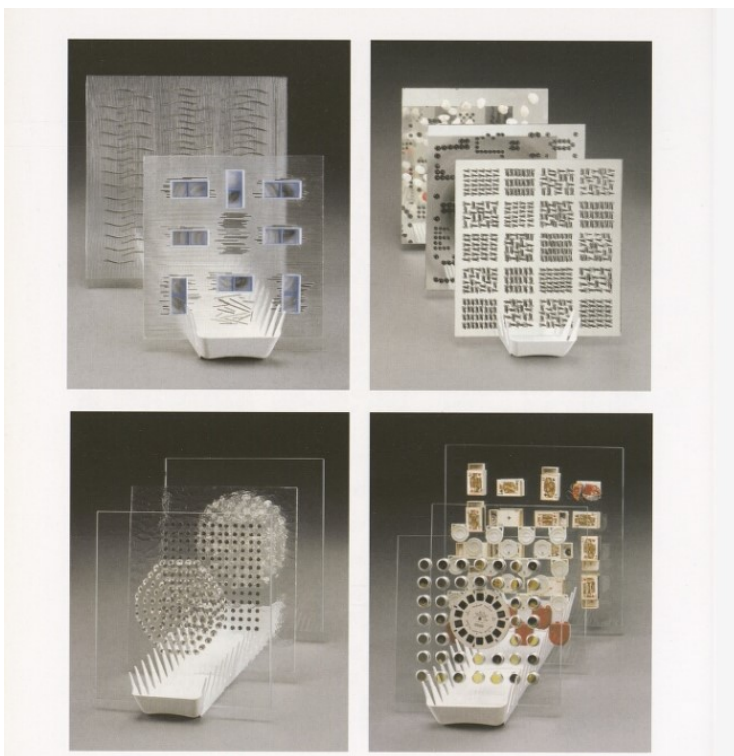
12. Běla Kolářová, *Roentgenogram kruhů*, 1963,
fotogram – kresba světlem, fotopapír



13. Běla Kolářová, *Dnes a denně*, 1979, asambláž,
líčidla, karton, papír



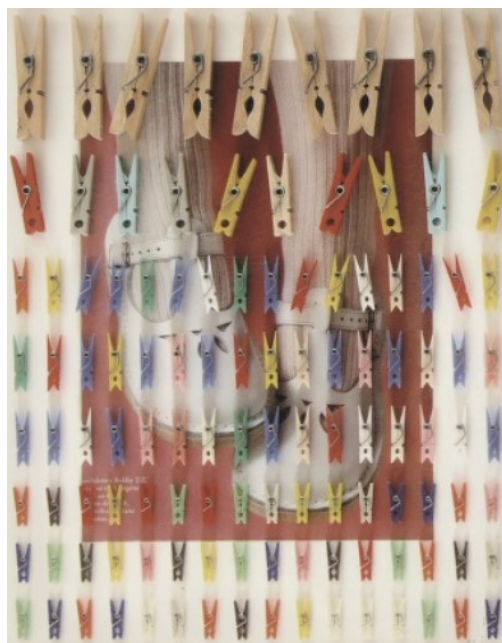
14. Běla Kolářová, *Hledačky vší II*, kresba líčidly,
asambláž, 1976



15. Běla Kolářová, *Bez názvu* z cyklu *Nádobí*, 1966, assembláže



16. Běla Kolářová, *Pecka broskve* z cyklu *Vegetáže*, 1961



17. Běla Kolářová, *Děvčátko*, 1985, assembláž

6 Seznam použité literatury a pramenů

- Beauvoir, Simone de, Patočka, Jan (ed.), *Druhé pohlaví*. Překlad Josef Kostohryz a Hana Uhlířová. 3. vyd. Praha 1967
- Bobůrková, Eva, *Život ve stínu slavného muže*, Zdroj:
<http://www.svet.czsk.net/clanky/osobnosti/kolarova.html> [vyhledáno 23. 4. 2020]
- Bovenschen, Silvia, *Is There a Feminine Aesthetic?* In: Ecker, Gisela, *Feminist Aesthetic*. London 1985
- Butler, Judith, *Bodies that matter: On the Discursive Limits of „sex“*. United States 1993
- Císař, Karel, *Abeceda věcí*, Praha 2014
- Ecker, Gisela (ed.), *Feminist Aesthetic*. London 1985
- Ferber, Marianne A., Raabe Hutton, Phyllis, Women in the Czech Republic: Feminism, Czech Style, *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 16, No. 3., Toward Gender Equity: policies and Strategies, 2003, s. 407-430
- Fulka, Josef, *Od interpretace k performativu (Feminismus a konstrukce rodové identity)*. In: *Sborník prací fakulty sociálních studií brněnské univerzity. Sociální studia 7*, 2002
- Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. United States 1994
- Heitlinger, Alena, Framing Feminism in Post-Communist Czech Republic. *Communist and Post-Communist Studies Vol. 29, No. 1*, 1996
- Hlaváček, Josef, *Cvičení z estetiky*, 2007
- Isaak, Jo Anna, Revoluční síla ženského smíchu. In: Pachmanová, Martina (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*, Praha 2002
- Irigaray, Luce, *This Sex Which is Not One*, 1985
- Jirousová, Věra: Žádné ženské umění neexistuje. In *Výtvarné umění*, 1/1993
- Kalivodová, Eva, Czech Society in-between the Waves, *European Journal of Women's Studies 12* (4), London 2005
- Kolář, Jiří; Klimešová, Marie; Kalinovská, Milena, *Kolář: úšklebek století*. Národní galerie v Praze. Praha 2018
- Kolářová, Běla, Machalický, Jiří (ed.), *Běla Kolářová*. Museum Kampa - Nadace Jana a Medy Mládkových, 2008
- Klimešová, Marie, *Jeden život, dvě díla (Běla Kolářová, Jiří Kolář)*, 2004

Klimešová, Marie, Experiment, řád, důvěrnost: ženské rastry Běly Kolářové. In: Zatloukal, Ondřej (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006

Klimešová, Marie, Běla Kolářová, *Fotograf 16*, 2010

Klimešová, Marie, *Běla Kolářová. Pohyb / čas*. Oblastní galerie Liberec, 2019

Lánský, Ondřej, Postkolonialismus a dekolonizace: základní vymezení a inspirace pro sociální vědy. *Sociální studia 1/2014*

Machalický, Jiří, *Běla Kolářová. Fotografie a asambláže*, Galerie Montanelli, 2004

Machalický, Jiří, Každodenní setkávání, portrét, Běla Kolářová, In: *Revue Art 2 / 2004*

Machalický, Jiří, *Jiří Kolář ze Sbírký Jana a Medy Mládkových, Praha 2014*

Mlčoch, Jan, *Experimenty*, Galerie Josefa Sudka. 2018

Nochlin, Linda: *Women, Art, and Power: And Other Essays*. Boulder Colorado 1988

Pachmanová, Martina: Dějiny umění, feminismus a moderní historiografie. *Revue Labyrint 1-2*, 1997

Pachmanová, Martina, *Tři přání Běly Kolářové*, in: HAVRÁNEK, Vít (ed.), Akce Slovo Pohyb Prostor: Experimenty v umění 60. let / Action Word Movement Space: Experiments in the 1960s Art, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999

Pachmanová, Martina (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Praha 2002

Pachmanová, Martina, *In? Out? In Between? Some notes on the Invisibility of a Nascent Eastern European Feminist and Gender Discourse in Contemporary Art Theory*. In: Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check: A Reader*, 2010

Pachmanová, Martina, Three Wishes of Běla Kolářová, in Pejić, Bojana (ed.), *Gender Check: A Reader*, 2010

Pachmanová, Martina, *Mlčení o feminizmu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chaluppeckého*, In: *Mezi Východem a Západem. Jak se v poválečném Československu psalo o výtvarném umění?*, Praha 2012

Pachmanová, Martina, *Zrození umělkyně z pěny limonády – genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, Praha 2013

Padrta, Jiří, *Někde něco*, 1969

Patrik, Šimon, *Běla Kolářová: Neznámé písmo. Fotogramy, derealizace, asambláže 1956-1996*, 1998

Perry, Gill (ed.), *Gender and Art*, London 1999

- Phelan, Peggy: Survey. In: Reckitt, Helena (ed.): *Art and feminism*. London 2001
- Placáková, Marianna, *Naděžda Plíšková. Pokus o feministický portrét*. Diplomová práce na VŠUP v Praze, Praha 2017
- Placáková, Marianna, *Státní socialismus a umělkyně: Případ Běla Kolářová*, 2019, Zdroj: <https://artalk.cz/2019/07/15/statni-socialismus-a-umelkyne-pripad-bela-kolarova/?fbclid=IwAR3lJGbs5kDZFyy4WiwnxHVosREkxcbFhOxybRKcfXWQpmgYMOpuKBOABqU> [vyhledáno 16. 3. 2020]
- Pollock Griselda, Parker, Rozsika, *Differencing the Canon: Feminism and the the Writing of Arts Histories*. 1999
- Pospiszyl, Tomáš, *Asociativní dějepis umění: Poválečné umění napříč generacemi a médii (koláž, intermediální a konceptuální umění, performance a film)*, Praha 2014
- Salih, Sara, Variations on Sex and Gender: Beavoir, Wittig, Foucault (1987), in: Salih, Sara (ed.), *Judith Butler Reader*, 2003
- Slomek, Jaromír, Rozhovor s Bělou Kolářovou pro Lidové noviny, 20. 3. 2003, Zdroj: https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/zemrela-originalni-vytvarnice-bela-kolarova-zde-je-kolaz-textu-o-ni.A100414_120419_kavarna_chu [vyhledáno 23. 4. 2020]
- Susanne; Lozo, Katarina; Wagner, Hilke, *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*, 2019
- Šlajchrt, Viktor, Ženský přístup k věci – Běla Kolářová vystupuje ze stínu. *Respekt* 11, 13. - 19. 3. 2006
- Šmejkalová, Jiřina: Feminismus – fenomén feminismu ze všech stran. *Revue Labyrinth* 1-2, 1997
- Štefková, Zuzana, O ženách a otázkách aneb Jak postavit vejce na špičku? In: Bartlová, Milena (ed.), *Artemis a Dr. Faust: ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha 2008
- Štefková, Zuzana: *Genderové aspekty tělesnosti v současném umění*. Dizertační práce. Univerzita Karlova. 2010
- Tamásová, Alexandra, *Gender Check. Kapitola z „Východních“ dějin umění, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 8, 2010
- Vachtová, Ludmila, *Běla Kolářová*, Galerie na Karlově náměstí, 1966
- Valoch, Jiří, *Nová citlivost*, 1968
- Valoch, Jiří, *Běla Kolářová: Fotografie z počátku šedesátých let ze sbírek Moravské galerie v Brně*, 1992
- Valoch, Jiří, *Běla Kolářová*, 2006

7 Seznam obrazových příloh a jejich zdrojů

1. Běla Kolářová, *Životopis jedné patentky*, 1982, asambláž, reprodukce: <https://www.artplus.cz/uploads/articleGallery/1610/1.jpg> [vyhledáno 7. 7. 2020]
2. Běla Kolářová, *Abeceda věcí*, 1964, pozitiv, 29 x 22, 5 cm, reprodukce: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_7637 [vyhledáno 6. 7. 2020]
3. Běla Kolářová, *Černá a žlutá*, 1965, asambláž, reprodukce: Valoch, Jiří, *Běla Kolářová*, Praha 2006
4. Jiří Kolář, *Transparent s barevnou květinovou výšivkou*, 1964, textil, 115 x 222 cm, dvě kolážové tyče, v. 169 cm, reprodukce: Machalický, Jiří, *Jiří Kolář ze Sbírký Jana a Medy Mládkových*, Praha 2014, s. 151
5. Jiří Kolář, *Modrý závěs s bílou ažurou*, 60. léta, textil, 173 x 65 cm, reprodukce: Machalický, Jiří, *Jiří Kolář ze Sbírký Jana a Medy Mládkových*, Praha 2014, s. 152
6. Běla Kolářová, *Vzorek sponek*, 1965, asambláž, reprodukce: Valoch, Jiří, *Běla Kolářová*, Praha 2006
7. Běla Kolářová, *Abeceda II.*, 1964, asambláž, žiletka, papír, reprodukce: <http://cead.space/index.php/Detail/objects/id:218> [vyhledáno 7. 7. 2020]
8. Běla Kolářová, *Narůstání srdce, Sloup náš vezdejší, Pralinkový kužel, Jablková pyramida – Z výstavy Někde něco*, Galerie Václava Špály, Praha 1969, foto Jan Ságel, reprodukce: Hlaváček, Josef, *Běla Kolářová*. Egon Schiele Centrum Český Krumlov, 2004
9. Běla Kolářová, *Negativ – pozitiv*, 1965, asambláž, patentky, karton, reprodukce: Zatloukal, Ondřej (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 72
10. Běla Kolářová, *Vlasy*, 1963, fotografie, reprodukce: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_7633 [vyhledáno 7. 7. 2020]
11. Běla Kolářová, *The seventh sense*, 1967, asambláž, jehly, reprodukce, karton, 32 x 22,5 cm, reprodukce: Zatloukal, Ondřej (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 79
12. Běla Kolářová, *Roentgenogram kruhů*, 1963, fotogram – kresba světlem, fotopapír, reprodukce: https://distorteduk.files.wordpress.com/2013/02/bk_1.jpg [vyhledáno 7. 7. 2020]
13. Běla Kolářová, *Dnes a denně*, 1979, asambláž, líčidla, karton, papír, zdroj: Susanne; Lozo, Katarina; Wagner, Hilke, *The Medea Insurrection. Radical Women Artists behind the Iron Curtain*, 2019, s. 195

14. Běla Kolářová, *Hledačky vši II*, kresba líčidly, asambláž, 1976, reprodukce: <https://cs.isabart.org/document/106270/> [vyhledáno 6. 7. 2020]
15. Běla Kolářová, *Bez názvu* z cyklu *Nádobí*, 1966, asambláže, reprodukce: Zatloukal, Ondřej (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 74
16. doplně obrázek Běla Kolářová, *Pecka broskve* z cyklu *Vegetáže*, 1961, fotografie, pozitiv umělých negativů, fotopapír, reprodukce: Zatloukal, Ondřej (ed.), *Experiment, řád, důvěrnost: Ženské rastry Běly Kolářové*, Olomouc 2006, s. 29
17. Běla Kolářová, *Děvčátko*, 1985 asambláž, reprodukce: Valoch, Jiří, *Běla Kolářová*, Praha 2006